

Biblioteka Główna i OINT
Politechniki Wrocławskiej



100100136176

HANDBUCH DER KUNSTWISSENSCHAFT

H. Willich / P. Zucker

Baukunst der Renaissance
in Italien



Biblioteka
Politechniki Wrocławskiej

M 2010 111

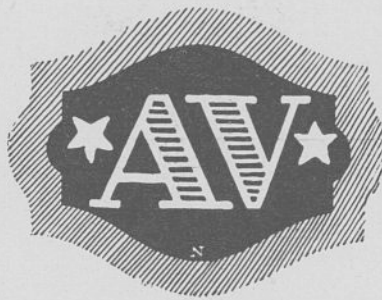
HANDBUCH D E R KUNSTWISSENSCHAFT

BEGRÜNDET VON
PROFESSOR DR. FRITZ BURGER †

HERAUSGEGEBEN VON
DR. A. E. BRINCKMANN
PROFESSOR AN DER UNIVERSITÄT KÖLN

unter Mitwirkung von

Professor Dr. J. Baum-Ulm a. D.; Konservator Dr. E. v. d. Bercken-München; Dr. Dr. I. Beth-Berlin; Privatdozent Dr. K. H. Clasen-Königsberg i. Pr.; Professor Dr. L. Curtius-Heidelberg; Professor Dr. E. Diez-Wien; Privatdozent Dr. W. Drost-Königsberg i. Pr.; Dr. F. Dülberg-Berlin; Professor Dr. K. Escher-Zürich; Hauptkonservator Dr. A. Feulner-München; Professor Dr. P. Frankl-Halle; Dr. O. Grautoff-Berlin; Professor Dr. A. Haupt-Hannover; Professor Dr. E. Hildebrandt-Berlin; Professor Dr. H. Hildebrandt-Stuttgart; Professor Dr. O. Kümmel-Berlin; Professor Dr. A. L. Mayer-München; Dr. N. Pevsner-Dresden; Professor Dr. W. Pinder-München; Professor Dr. H. Schmitz-Berlin; Professor Dr. P. Schubring-Hannover; Professor Dr. Graf Vitzthum-Göttingen; Dr. F. Volbach-Berlin; Professor Dr. M. Wackernagel-Münster; Professor Dr. A. Weese-Bern; Professor Dr. H. Willich-München; Professor Dr. O. Wulff-Berlin; Dr. P. Zucker-Berlin



WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.

M. 2010. III.

DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE IN ITALIEN

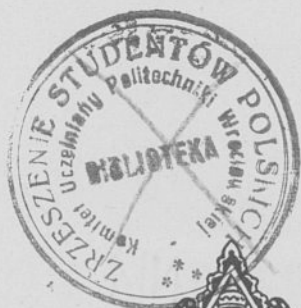
VON

DR. ING. HANS WILLICH

Professor an der Technischen Hochschule in München

UND

DR. PAUL ZUCKER



ACADEMIA

WILDPARK-POTSDAM
AKADEMISCHE VERLAGSGESELLSCHAFT ATHENAION M. B. H.



347946LW

~~inw. 15285~~

Inw. L. 15285.



Vorhalle des Findelhauses in Florenz, begonnen 1421 von F. Brunellesco.
(Photogr. Alinari)

Einleitung.

Das Werden des Stils in Florenz und seine Grundlagen.

Die große Neuerung in der Baukunst, die innerhalb eines Jahrhunderts die ganze Welt erobern sollte, entstand zu Florenz um 1420 in einem kleinen Kreis von Künstlern, darunter Brunellesco, Ghiberti, Masaccio und Donatello, aber wie man annehmen darf, nicht ohne den Einfluß von Humanisten und wissenschaftlich gebildeten Kunstfreunden. Der Gedanke, das Altertum auch in der Baukunst zu reproduzieren, da es nach Burckhardts Wort „längst ein Ideal alles Daseins war“, ist von Gelehrten, Malern und Bildhauern, nicht etwa von Baumeistern vom Fach ausgegangen, vielmehr ganz ohne deren Mitwirkung ins Werk gesetzt. Das ist eben das Charakteristische an der neuen Bewegung, daß sie von Außenseitern begonnen, einen völligen, plötzlichen Bruch mit der mittelalterlichen Bautradition bedeutet. So scheint es wenigstens uns Zurückschauenden; daß der Bruch minder gewaltsam war, als es uns vorkommt, daß ältere Kunst noch lange fortlebte, wird öfters erwähnt werden müssen.

Von allen Künsten sind die bildenden, von den bildenden ist die Baukunst am meisten von der Überlieferung abhängig, am wenigsten befähigt, Zeitströmungen rasch zu folgen. Das kommt vornehmlich daher, daß der Baumeister am meisten theoretische und praktische Kenntnisse braucht, bis er selbständig anfangen kann zu bauen. Infolgedessen wird die Schule und die Schulung auf ihn auch die stärkste Macht ausüben. Dazu tritt die Vererbung des Handwerks in der Familie, der feste Zusammenschluß in den Zünften, die ihn in konservative Richtung drängen müssen. Die Macht des Herkommens wird grell von einer merkwürdigen Tatsache beleuchtet: 1434 war die Domkuppel zu Florenz so gut wie fertig, die Begeisterung und die Dankbarkeit der Florentiner für ihren genialen Baumeister war grenzenlos; da wird Brunellesco von den Konsuln der Maurerzunft verhaftet und ins Gefängnis geworfen, weil er nicht dieser Zunft angehörte, sondern als Goldschmied bei den Seidenwebern immatrikuliert, also nicht zum Mauern berechtigt war.

Freilich war dies Eindringen von Nichtfachleuten in die Baukunst gerade in Florenz seit alter Zeit sanktioniert durch die eifrige demokratische Teilnahme von allerlei Bürgern an den wichtigsten Bauaufgaben. Die Operai in den Aufsichtskommissionen hatten mehr Macht als die Baumeister. Man hatte schon oft berühmten Künstlern Architekturwerke anvertraut, ohne viel auf ihre Vorbildung Gewicht zu legen, wie z. B. Giotto und Andrea Pisano den Campanile. Diese hatten sich aber so ziemlich der Bautradition gefügt ohne wesentliche Neuerungen; zudem blieb die technische Leitung den Baumeistern.

In Florenz lagen nun die Bedingungen für eine solche Reform der Architektur sicher am günstigsten von ganz Italien; Rom, das eigentlich der gegebene Boden dafür gewesen wäre, war aus der Barbarei, in die es im Mittelalter geraten war, noch nicht erwacht, noch ließen blutige Fehden dort alle Musen schweigen, die mächtigen oberitalienischen Städte waren ganz im Banne der deutschen und französischen Gotik, hingegen war die Arnostadt einer auf das Altertum gegründeten geistigen und künstlerischen Kultur am nächsten. Mittelitalien war der Antike in der Baukunst am längsten nahe geblieben; von Burckhardt wird dies eigentümliche Festhalten an der spätrömischen Formenwelt nicht ganz treffend „Proto-Renaissance“ genannt, aber wir wollen diese Bezeichnung beibehalten, da sie in der Kunstwissenschaft allgemein gilt, obgleich es sich um keine „Wiedergeburt“ handelt, sondern um eine mit dem zunehmenden Luxus sich wieder reicher entfaltende alte Bautradition. Die übrigen Städte Mittelitaliens, in denen die nämliche Architektur üblich war, hatten ihre Macht und damit ihr eigenes geistiges Leben verloren. Die große Erneuerung der Skulptur, die von Nicolo aus Pisa ausgegangen war, hatte zu Florenz in Ghiberti und seinen Zeitgenossen ihre Vollendung erlebt. In Toskana war es stille geworden, seit die alte Seestadt sich zur Ruhe neigte, seit Siena, Pistoja, Lucca nichts mehr galten, aber in Florenz pulsierte das Leben des Landes mit verdoppelter Kraft. Für die Stadt zumal gilt Burckhardts Ausspruch: „Ihre ganze Bildung, die Vorgängerin der Künste, drängte die Italiener längst auf den allgemeinen Sieg der Antike hin, die Sache war im großen völlig entschieden, ehe man die Baukunst irgend um ihre Zustimmung fragte.“

„Die Geschichte der Renaissance in Italien“ Jakob Burckhardts, immer noch eines der besten und trotz seiner komprimierten Form lebendigsten Bücher über diesen Gegenstand, muß hier im wesentlichen als bekannt vorausgesetzt werden; es mögen nur einige ergänzende Bemerkungen über die Stellung der Florentiner Frühzeit zur Antike, zur Protorenaissance, zur Gotik und zur byzantinischen Baukunst Platz finden.

1. Die Antike.

Seit Constantins Zeit liegt sie im Sterben, seit der Völkerwanderung ist sie für immer dahin, und was wiedererweckt werden konnte, seit in zehn Jahrhunderten viele neue Menschen und neue Ideen aufgesproßt waren, sind nur ihre äußeren Formen. Gerade in der Baukunst handelte es sich anfangs nur um das Kleid; Geist und Komposition der Antike sind nebensächlich, auch z. B. in den beiden Werken, wo Brunellesco der römischen Architektur scheinbar am nächsten steht, dem Oktogon von S. Maria degli Angeli und der Vorhalle der Pazzikapelle, sind mehr mittelalterliche als antike Grundrißideen und Bagedanken maßgebend.

Es wird manchen die Behauptung überraschen, daß man die ganze altrömische Baukunst überhaupt aus der Frühzeit des Stils entfernt denken kann, ohne seine Entwicklung irgendwie zu alterieren. Einige Baureste aus Florenz und Umgebung, späte Sarkophage und vereinzelt antike Spolien in frühmittelalterlichen Kirchen könnte man vielleicht ausnehmen. Damit ist die berühmte Romreise der beiden Protagonisten des jungen Stils bald nach 1402 in ihrer Existenz oder wenigstens in ihrer Bedeutung zweifelhaft geworden. Wenn Brunellesco und Donatello wirklich damals in Rom waren, so haben sie die altrömische Baukunst nicht mit Architektenaugen betrachtet, noch weniger genaue Aufnahmen dort gemacht. Ob sie sich damals überhaupt für architektonische Dinge interessierten? Beide waren Bildhauer und Goldschmiede. In konstruktiver Beziehung konnte Rom so gut wie nichts geben, darin mußte man sich an spätere Errungenschaften halten; das Detail der Erstlingsbauten

sieht durchaus nicht römisch aus, und was die Manetti-Biographie von den „proporzioni musicali“ erzählt, die dort gewonnen sein sollten, so trifft dies erst auf Leon Battista Alberti zu, nicht aber auf die vorhergegangene Zeit.

Die ältesten Biographien Brunellescos, von denen die sogenannte des Manetti die wichtigste ist und aus denen alle späteren schöpfen, sind erst etwa 40 Jahre nach des Meisters Tod verfaßt und aus einem ganz anderen Geist heraus geschrieben, einem Geist, der die Ideen eines Alberti oder Giuliano da Sangallo pedantisch reproduziert. Zudem sind viele Tatsachen völlig entstellt und zur Verherrlichung des „Erfinders der guten Architektur“ willkürlich hinzuerfunden. C. Frey nennt mit Recht das Produkt des Manetti eine einseitige Tendenzschrift. — (Herausgegeben von Holtzinger, Filippo Brunellesco di Antonio di Tuccio Manetti, Stuttgart 1887, und genauer von Gaetano Milanese, Operette di Antonio Manetti, Firenze 1887, und von Carl Frey, Le Vite di Filippo Brunelleschi, Berlin 1887.) Auf andere wohl fast ebenso alte Quellen geht der sogenannte Anonimo Gaddiano und zwei weitere Biographien zurück (abgedruckt bei Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892).



Abb. 1. S. S. Apostoli



Abb. 2. Pazzi-Kapelle



Abb. 3. S. S. Apostoli

Kapitelle der Protorenaissance und der Renaissance (Photogr. Alinari).

Man kann behaupten, daß die Erstlingswerke anders ausgesehen hätten, wenn ihr Meister römische Monumente genau gekannt hätte; denn erst in seinen späteren Werken, so in der Pazzikapelle, S. Spirito oder den halbrunden Ausbauten der Domkuppel finden wir einigermaßen korrekt behandelte Gesimse und Rahmenprofile. Aber viel ganz Abweichendes bleibt noch zurück, bis zu seinen letzten Werken erscheinen Formen und Gliederungen, die wohl entlehnt sind, aber anderswoher als aus der antiken Baukunst.

Das ganze 15. Jahrhundert hat z. B. mit verschwindenden Ausnahmen immer nur eine Art Abbeviatur des korinthischen Kapitells angewandt. Der dritte Blattkranz, der die Voluten stützt, wird weggelassen und die Schnecken auf dem schlanker gestalteten zweiten Kranz, oft sogar auf den ersten aufgesetzt. Es muß dies dem Empfinden der Zeit besser entsprochen haben, denn Beispiele für die eigentliche Form sind aus antiker und späterer Zeit zahlreich vorhanden, während dort die abgekürzte Art selten vorkommt. Die nachantike Zeit hat die Voluten oft stark verkümmert, während man im neuen Stil auf ihre kräftige und elastische Bildung großen Wert legte, ihnen gotischen Schwung und Spannkraft lieh (Abb. 1—3). Die mittelalterlichen Nachahmungen korinthischer und kompositer Kapitellformen haben zu Florenz überhaupt zu keiner Zeit gefehlt, immer wieder werden diese schönen Gebilde des Altertums in neuem Gewand lebendig; in der letzten Zeit von der Renaissance hat man vielfach die Voluten ganz weggelassen und nur zwei Blattkränze mit spitzen, umgeschlagenen Blättern um den Kelch gelegt. Das antike Vorbild bleibt aber immer deutlich sichtbar. (Abb. 9 und 16.)

In Florenz begann man seit etwa 1440 überhaupt mit den Kapitellen ganz frei zu schalten; hier offenbart sich der romantische Neubildungsdrang der Skulptur in seiner ganzen poetischen Grazie. Und die



Abb. 4. Außenansicht

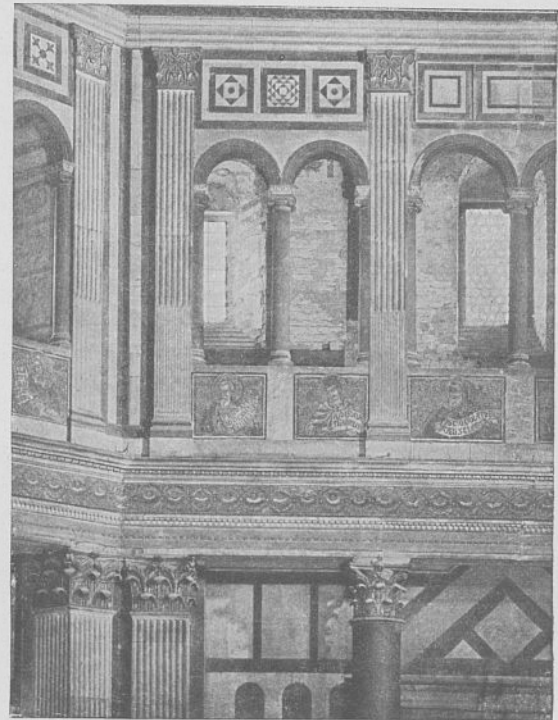


Abb. 5. Einzelheiten des Innern

Das Baptisterium zu Florenz (Photogr. Alinari).

Bildhauer und die gewandten Steinmetzen erfinden immer wieder neue entzückende Variationen, Einfälle entspringen ihrer Phantasie, die gar nichts mehr mit der Antike zu tun haben. Besonders beliebt ist in Florenz die hübsche Form mit den herabfallenden Eckblättern über einem Eierstab und kanneliertem Hals. Sogar der strenge Alberti duldet hier Freiheit. Erst gegen 1500 taucht die wirklich antike Form auf und macht den reizenden toskanischen und oberitalienischen Phantasien den Garaus.

Gewiß ist der Einfluß der römischen Antike auf die späteren Werke der Florentiner Frührenaissance nicht zu bezweifeln; eine wenn auch nicht besonders eingehende Kenntnis müssen wir ja bei der Nähe Roms und der Bedeutung, die es als Hauptstadt des römischen Reiches in den Augen von Künstlern und Gelehrten besaß, unbedingt voraussetzen. Daß Brunellesco Rom gekannt hat, ist sicher, aber er hat von der Bekanntschaft mit römischen Ruinen immer nur den oberflächlichsten Gebrauch gemacht: Römische Tempelfassaden, das Kolosseum und das Septizonium mit ihren Stockwerksordnungen, die Thermen mit ihren Tonnen und Kuppeln, die Triumphbogen mit ihrer feinen Abwägung der Verhältnisse, ja selbst das ewig bewunderte und gepriesene Pantheon scheinen in ihrem eigentlichen Wesen keinen Eindruck auf die Schöpfer des neuen Stils gemacht zu haben. Vom heutigen Standpunkt aus mag das fast unmöglich erscheinen, aber wir müssen annehmen, daß die damalige Zeit, in mittelalterlichen Bautraditionen befangen, für solche Eindrücke überhaupt noch nicht aufnahmefähig war. Aus den Florentiner Konstruktionen, ihren Verhältnissen, ihrem Aufbau läßt sich dagegen deutlich bemerken, daß nicht so sehr römische Werke als ihr Nachklang im frühen Mittelalter der Ausgangspunkt der Neugestaltung waren.

2. Die Protorenaissance.

Ihre Monumente verteilen sich über sehr lange Zeiträume, von der frühchristlichen Zeit bis zum Eindringen der Gotik in Mittelitalien, die einer auf spätantike Überlieferung gegründeten Bauweise den Todesstoß versetzte. Es ist wichtig hervorzuheben, daß sogar eine spätere kritischere Zeit als die Brunellescos war, diese Bauten noch zur „guten Architektur“ rechnete.

Das Baptisterium in Florenz (Abb. 4 u. 5) zumal galt unbestritten als altrömischer Bau, als ein ehemaliger Tempel des Mars. Wie weit diese Überlegung auf Tatsachen gegründet ist, kann hier nicht verfolgt werden; da sie aber bis zum Anfang des 13. Jahrhunderts zurückreicht, kann das große Oktogon nicht etwa erst um 1150 erbaut worden sein.

Sein spätantikes Konstruktionsprinzip, vor allem aber die undefinierbare

klassische Stimmung des Innenraums, die in späteren Taufkirchen nie mehr so zu fühlen ist, lassen die Errichtung zu einer Zeit glaubhaft erscheinen, wo noch Funken altrömischen Gefühls unter



Abb. 6. S. S. Apostoli zu Florenz (Photogr. Alinari).

der Asche weiter gegolommen haben können, etwa in der vorlangobardischen Zeit des 6. Jahrhunderts. Daß aber fast die ganze Dekoration des Äußeren und ein gut Teil der inneren Erscheinung auf wiederholten Umbauten zwischen 1000 und 1300 beruht, ist zweifellos.

Der schon erwähnte Manetti führt aber in seiner Lebensbeschreibung auch die Florentiner Kirchen S. S. Apostoli (Abb. 6) und S. Piero Scheraggio (abgerissen, aber in wichtigen Bruch-

stücken erhalten, aus denen die Ähnlichkeit mit den erhaltenen Bauten der Protorenaissance sicher hervorgeht) als „römische“ Architektur an. Karl der Große, erzählt der Biograph in einem sonderbaren historischen Exkurs, habe das römische Imperium erneuert, die Barbaren (die Deutschen) vertrieben und die antike Architektur aufs neue belebt, indem er verschiedentlich römische Architekten anstellte. So auch bei diesen Kirchen. Später sei das Reich an die Deutschen gekommen und diese hätten ihre Manier „bis auf unser Jahrhundert“ in Italien ausgeübt. Halb unbewußt spricht aus diesen Worten das erwachte Nationalgefühl des Italieners, der ja mit einem gewissen Recht alles Vorgotische als eigene Kunst in Anspruch nimmt und nur die Gotik als ihm wesensfremd und aufgezwungen ablehnt.

Ebenso wie die beiden von Manetti genannten Kirchen muß aber die ganze hierher gehörige Reihe von Bauten damals beurteilt worden sein. Neben vielem seither Verschwundenem, wie der alten Kirche von S. Lorenzo, sei besonders auf S. Miniato, die Dome von Empoli

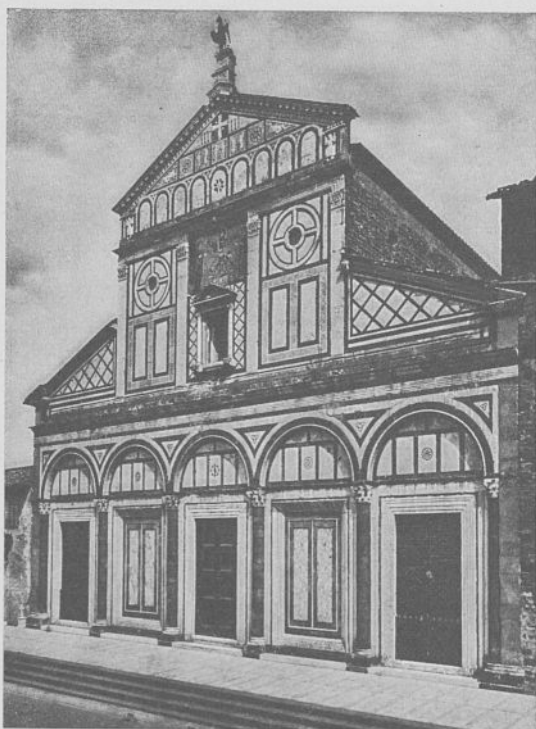


Abb. 7. S. Miniato al Monte bei Florenz, Fassade
(Photogr. Brogi).



Abb. 8. S. Miniato al Monte bei Florenz, Innenraum
(Photogr. Alinari).

und Fiesole, die Fassaden der Badia von Fiesole und von S. Jacopo Soprarno hingewiesen. In der Tat finden wir hier den eigentlichen Schlüssel zu dem Schaffen Brunellescos und seiner Nachfolger. Die verwaschene Profilierung, die kleinen, zurückhaltenden Kranzgesimse, die hohen Architrave, die eigentümlichen Umbiegungen der Architravbalken und anderer Gesimse sind da wie dort angewendet. Die Polster in Sima- oder Hohlkehlenform über den Kapitellen, unendlich viele Eigentümlichkeiten der Schmuckformen, ferner das häufig bei Brunellesco wiederkehrende Motiv, daß eine Säule den Boden trägt, während daneben ein Pfeiler das Gesims unterstützt (Abb. 5 u. 14), alles das findet sich nicht in der altrömischen Architektur, wohl aber in der toskanischen Protorenaissance. Die Anordnung der Pilaster beiderseits einer einspringenden Ecke, wie sie im Baptisterium zu sehen ist, wird z. B. zuerst von Brunellesco in S. Maria degli Angeli, dann aber von späteren Architekten öfters aufgenommen. Antik ist sie wohl nicht. Es seien hier deshalb nochmals einige dieser Grundlagen für den neuen Stil Brunellescos zum Vergleich abgebildet. Der Kreis dieser Bauten und ein paar Sarkophagmotive genügen nicht nur, um den ganzen Formenschatz der Florentiner Frührenaissance zu erklären, wir können aus ihnen auch die Raumschöpfungen der Zeit, vor allem S. Lorenzo und S. Spirito ableiten. Die Innenproportionen dieser Kirchen, ihr schlankes Verhältnis der Interkolumnien, das von dem der italienischen Spätgotik so auffallend abweicht, ist das nämliche wie in Fiesole oder S. Miniato. Dagegen halte man das flache, niedrige Öffnungsverhältnis mittelalterlicher Hallen z. B. der Loggia dei Lanzi, dem Klosterhof von S. Maria Novella oder des Innenraums von S. Croce. Überhaupt ändert sich mit dem Eintreten in die Renaissance die Proportion der Arkade (Abb. 9). Die überlangen Pilaster endlich, die in den zwei

großen Kirchen Brunellescos die Bogen der Vierung tragen, finden ihr Prototyp in den Halbsäulen von Fiesole oder S. Miniato, wo sie ähnliche Funktionen haben (Abb. 8).

Die vollständigen Gebälkstücke, die in den beiden ersten Kirchen der Renaissance auf den Säulen stehen, erscheinen freilich als wenig glückliche Neuerungen. Man ist im richtigen Gefühl später mit wenigen Ausnahmen wieder zur Praxis der frühchristlichen und romanischen Zeit zurückgekehrt, Brunellesco selbst stellt in seinen späteren Bauten den Bogen wieder direkt auf die Säulen, sogar oft ohne Vermittlung eines Kämpfers, und alle Architekten von Florenz folgen ihm darin. Man geht wohl irre, wenn man annimmt, daß der Meister mit diesem Kompromiß sein Gewissen gegen die Antike hätte beruhigen wollen, die bekanntlich bis zum Ende des 3. Jahrhunderts bloß das wagrechte Gebälk auf den Säulen duldet. Dergleichen Skrupel lagen der Zeit noch ganz fern, die dringen erst mit Alberti und dem genaueren Studium römischer Monumente langsam ein. Höchst bezeichnend dafür, daß man noch lange die antiken Baumotive mißverstanden hat, sind die Gebälkklötze an den halbrunden Domausbauten (Abb. 33). In S. Lorenzo und S. Spirito dagegen forderte das an der Wand der Seitenschiffe herumgeführte Gebälk eine Wiederholung auf der Säule, um die gleiche Höhenlage für die Wölbung zu bekommen. Richtige Gebälkklötze, freilich in antiker Weise an die Mauer angelehnt, tragen übrigens auch die Säulen an der Badia von Fiesole und die achteckigen Pfeiler außen am Baptisterium.

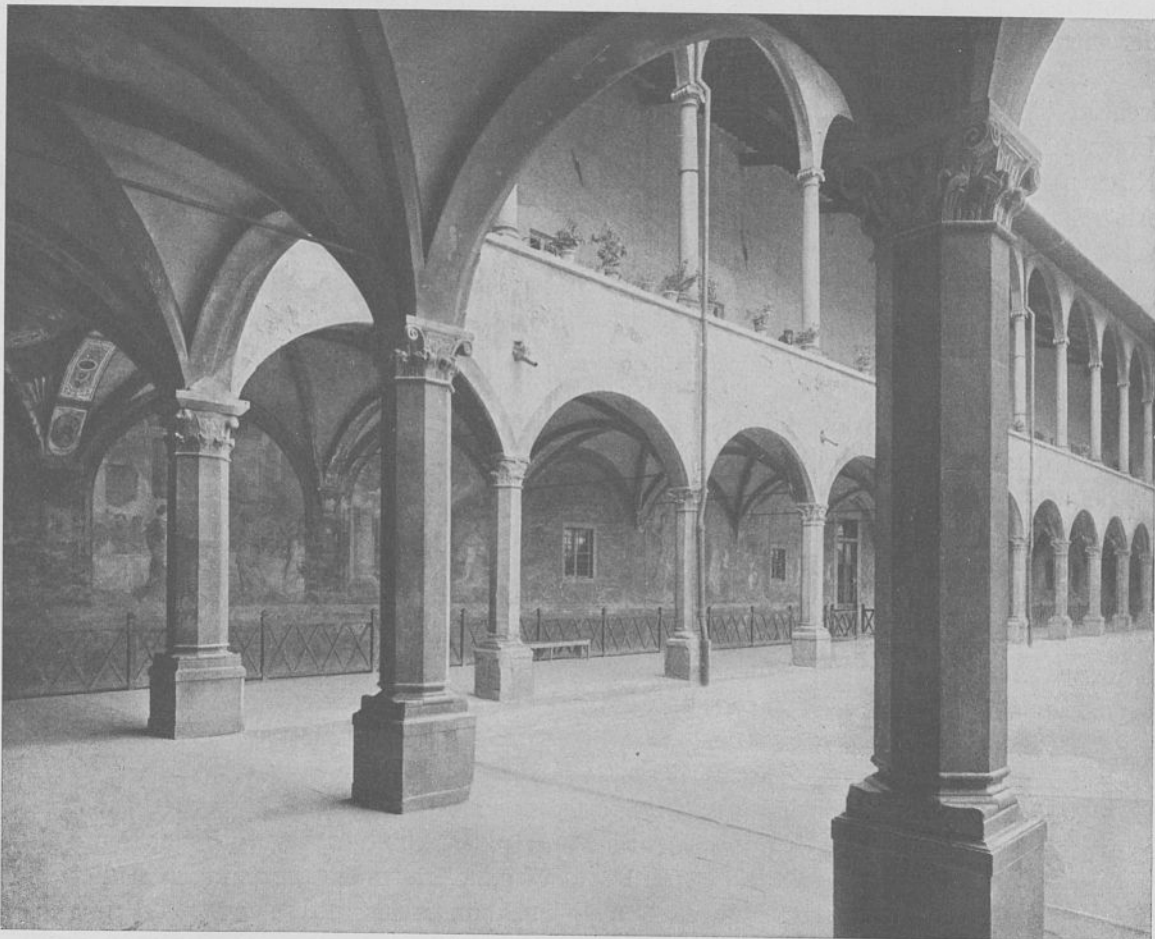


Abb. 9. Großer Klosterhof von S. Maria Novella in Florenz
(Photogr. Alinari).

(Unterschied der Arkadenproportionen im 14. und 15. Jahrhundert).

3. Die Gotik.

Aus allen späteren Berichten über die Stilwandlung tönt immer nur die freudige Genugtuung, daß die Periode der Abhängigkeit vom Norden, die die Italiener trotz ihrer stark national gefärbten Gotik deutlich empfanden, durch des großen Meisters Taten überwunden wurde. Wieviel schon früher andere Künstler dazu beigetragen hatten, um diesen Übergang anzubahnen, vergaß man völlig. Aber die Hallen des Findelhauses offenbaren schließlich durchaus kein neues Raumgefühl gegenüber der Loggia dei Lanzi und anderen gotischen Bauten, nur die Einzeldinge sind geändert. In unseren nordischen Bauwerken tritt mit dem Übergang zu den luftigen weiträumigen Hallenkirchen ja ein ähnlicher Zug zutage, ohne daß es damit zu einer „Renaissance“ gekommen wäre. Die neue Bewegung erfaßt eben in Italien charakteristischerweise anfangs hauptsächlich die Dinge, die der Skulptur zunächst lagen; sie ist ja von Bildhauern und nicht von Architekten ausgegangen.

Wir müssen uns hüten, den späteren Haß gegen alles Gotische als den ausgemachten Barbarenstil, wie er uns in den Schriften des 16. Jahrhunderts entgegentritt, schon für ein früheres Zeitalter gelten zu lassen. Manche späteren Legenden sind aus diesem Haß heraus geboren, doch können Brunellescos Biographien nicht verschweigen, daß er selbst wiederholt der alten Formen sich bedient habe. Zwei solche Zeugen sind uns ja noch erhalten.

Die Italiener haben später immer vergessen, wieviel sie, namentlich in der Wölbungstechnik, der bewundernswerten Arbeit und dem Scharfsinn nordischer Architekten verdanken. Erst sie hatten den Südländern die Möglichkeit gelehrt, auf Kreuzrippen die Hochschiffe der Kirchen zu überwölben, erst die genaue Bestimmung des Verhältnisses von Stütze, Last und Abstrebung hatte einen sicheren Weg zu den gewaltigen Kuppeln italienischer Dome, den von Florenz eingeschlossen, gezeigt.

Die Kuppeln über der Vierung sind ein altes Problem der christlichen Kunst, in romanischer und frühgotischer Zeit nicht Italiens allein. Aber während der nordische Stil das Problem fallen ließ und nur die Höhenentwicklung des ganzen Organismus steigerte, haben die Italiener versucht, die Vierung zu erweitern und sie dadurch zur bedeutsamsten Stelle des Inneren zu machen. „Ein Abkommen mit dem Zentralbau“ nennt Burckhardt dies Vorgehen, jedenfalls waren die Konzessionen dabei ganz auf der Zentralbauseite, denn der Charakter der Kirchen blieb ein rein longitudinaler.

Man kann annehmen, daß die Bekanntschaft mit den Kuppeln des Orients diesem Baugedanken immer wieder eine neue Nahrung gegeben hat, die für den Norden natürlich spärlicher fließen mußte. Pisa ist die erste Etappe auf diesem Weg, indem die Domkuppel wenigstens die drei Joche des Querhauses überbrückt und dadurch ihre merkwürdige oblonge Form erhalten hat. Siena hat mit seinem unregelmäßigen Sechseck versucht, den Mittelraum weit über das Hauptschiff auszudehnen, seine Kuppel wäre sicher durch eine größere und höhere ersetzt worden, wenn die riesige Domerweiterung nicht hätte liegen bleiben müssen.

Florenz wollte hinter dem großen Projekt der Nachbarstadt nicht zurückbleiben, und so wurde der Plan des im Bau begriffenen Doms nach zehnjährigem Verhandeln und Entwerfen geändert. Schon der alte Grundriß des Arnolfo hatte dem achteckigen Kuppelraum fast die Breite der drei Schiffe gegeben, aber auch im ersten Entwurf war die räumliche Vereinigung der beiden widerstrebenden Bauteile nicht viel besser geglückt als in dem neuen, der im wesentlichen auf den Architekten Giovanni Ghini zurückzuführen ist (1367). Alle bisherigen Zeichnungen und Modelle wurden damals zerstört und alle Beteiligten leisteten

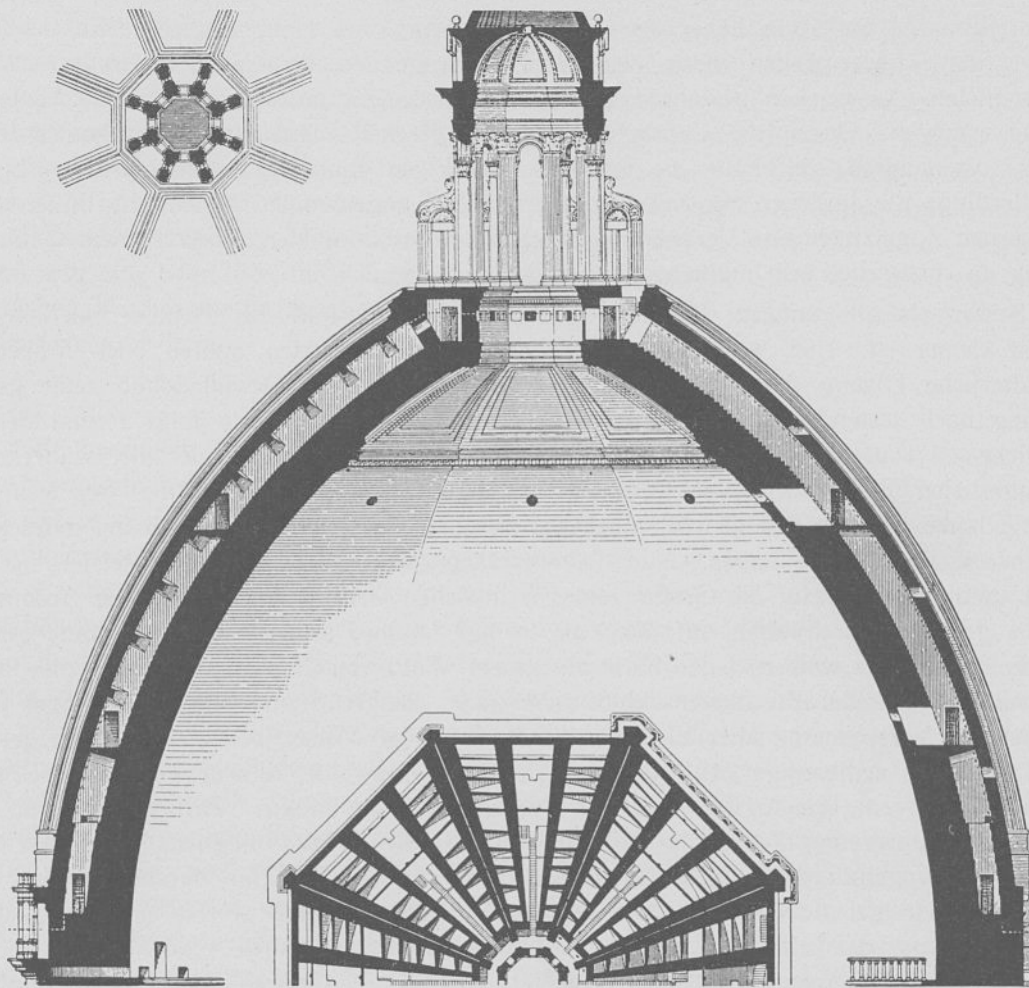


Abb. 10. Schnitt und Konstruktionsschema der Florentiner Domkuppel.
(Nach Laspeyres, Kirchen Mittelitaliens.)

den feierlichen Eid, von diesem Modell, das nach der endgültigen Kommission „das Modell der Maler und Meister“ heißt, weder abzuweichen, noch Abweichungen zu gestatten. In der Folgezeit wuchs der Bau genau so, wie er festgelegt war, heran, und wurde 1434 von Brunellesco fertiggestellt. Eine Doppelkuppel war bereits vorgesehen, auch ihre Größe und Umrisslinie ist also schon zehn Jahre vor der Geburt des Meisters bestimmt gewesen. Mit dieser Erkenntnis scheidet eigentlich der berühmte Bau, von dem aus man gewöhnlich den Beginn des neuen Stils datiert, aus unseren Betrachtungen aus: mit der Renaissance hat weder die Aufgabe, noch ihre formale Lösung, noch die Konstruktion irgendwelche Berührungspunkte. Einzelne schmückende Details, wie die Laterne und die vier halbrunden Ausbauten sind natürlich ausgenommen.

Technisch konnte die Antike zur Erfüllung des Problems nichts beitragen, denn ihre Wölbungsmethoden hätten hier versagt. Das Pantheon schließt freilich eine ebenso große Grundfläche ein, aber dort ruht die Kuppel auf einem dicken Mauerring, hier auf einzelnen schlanken Stützen, dort wurzelt sie fest im Boden und steigt nur 43 m hoch auf, während

die florentinische um 13 m höher erst anfängt und in 89 m Höhe schließt. Mit der Höhe wachsen die Schwierigkeiten enorm, weil man die tragenden Teile nicht mehr so leicht vor dem seitlichen Ausweichen bewahren kann, wenn sie auch die senkrechte Last bequem zu tragen vermögen. Gegen die Gefahr, daß der wagrechte Schub des Gewölbes die hohen Pfeiler auseinanderdrückt, hatte die nordische Gotik ein sinnreiches Strebensystem erfunden, das allerdings die Italiener nur mit Einschränkungen angenommen hatten; sie halfen lieber mit eisernen Zugstangen und Verankerungen nach, wie sie auch hier notwendig waren und von Anfang an vorgesehen sein mußten.

Besser als alle antiken Gewölbe eignete sich als Vorbild das Baptisterium, obgleich es weit kleiner ist. Hier war schon durch die hinten gelagerten Sporen oder Rippen die mittelalterliche Lösung des Problems angebahnt, nämlich dem Gewölbeschub seine genaue Richtung nach festen Unterstützungspunkten anzuweisen. Brunellesco folgt formal der altchristlichen Art und versteckt seine Rippen nach innen in der Doppelschale, während ein mittelalterlicher Baumeister seine Konstruktion möglichst offen gezeigt hätte. Der technische Grundgedanke aber ist der gleiche; auch die Erfinder des großen Kuppelplans müssen ihn 60 Jahre vorher gehabt haben. Nur die Ausführungsmethode des neuen Meisters ist eine andere, und hier erscheint die Großtat eines technischen Genius, eines geborenen Architekten, die alle gelernten Architekten auf die Knie zwingt. Keiner seiner Vorgänger hätte gewagt, ohne Lehrgerüst zu wölben, jeder hätte mit einem Wald von Balken wenigstens die Rippen bis zu ihrem obersten Zusammenschluß unterstützt. Während nun eine Kreiskuppel durch gleichmäßige Verspannung aller Elemente dies freihändige Wölben bedeutend leichter gestaltet hätte, setzt eine achtkantige Muldenkuppel, das Klostergewölbe, diesem Vorgehen besondere Schwierigkeiten entgegen. Hier war nur vermittels komplizierter Hilfsgebälbe, die den Zwischenrippen an den Eckrippen Halt gewährten, eine Lösung möglich. Alle diese statischen Bedingungen, auf die einzugehen hier nicht der Ort ist, klar durchdacht und nach einem vorher festgelegten System dann die Ausführung ins Werk gesetzt zu haben, ist das große Verdienst, das zu allen Zeiten rückhaltlos anerkannt wurde. Alle Hilfsmittel, wie Schlaudern und Steinverankerungen, Erleichtern der Kappen durch Ziegel statt Sandstein, hätten allein nicht ausgereicht; es hing alles von der präzisesten Arbeit der Steinmetzen ab. Darin sind wieder mittelalterliche Erfahrungen verwendet; erst die Hochgewölbe der großen Dome haben die wunderbar ausgebildete Steinschnitttechnik erzeugt, die hier allein zum Ziele führen konnte.

Als Werk der italienischen Renaissance können wir die Kuppel nicht anerkennen; denn bloß die zufällige Verbindung mit Brunellesco hat es bewirkt, daß sie als erste Tat des neuen Stils gerühmt wird, statt als letzte Riesenleistung des scheidenden.

Genauere Beschreibungen und die Urkunden der Florentiner Domkuppel bei: Laspeyres, Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Berlin 1882. Durm, Zwei Großkonstruktionen der italienischen Renaissance, Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1887. Geymüller und Stegmann, Die Architektur der Renaissance in Toskana, Bd. I, Filippo Brunellesco, München 1885. Guasti, La Cupola di S. Maria del Fiore, Firenze 1857, und deselben, S. Maria del Fiore, Firenze 1887. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, Stuttgart 1892.

Die Florentiner Tat hatte aber der Vierungskuppel keine ästhetische Lösung des Innenraumproblems gebracht, ja gegen Siena und Pisa war man zurück nicht vorgeschritten. Es war eben alles auf die absolute Größe des Werkes und auf eine majestätische äußere Erscheinung abgesehen. Hier folgt nun noch im Mittelalter (1390) das Projekt von S. Petronio in Bologna. Gewaltiger in der Dimension und in der Konstruktion von einer Tollkühnheit,

die das Äußerste wagt, hat es die Lehren aus dem Florentinischen Mißerfolg gezogen, indem die Verbindung des Langhauses mit dem Kuppelraum eine weit innigere geworden ist. Aber hier fand sich keiner, der das Wagnis der Wölbung unternahm, und als man im 16. Jahrhundert einmal Ernst machen wollte, ließ sich Rom den Ruhm, die größte Kuppel der Welt zu besitzen, nicht mehr aus den Händen reißen. Der Bologneser Grundgedanke wirkt aber noch weiter fort: im Dom von Loreto und von Pavia taucht er später nochmals auf in der Hand von Meistern, die zähe an dem mittelalterlichen Raumproblem festhielten (s. S. 71 f.). Aber damals war eine neue Idee, die Kuppel einem einzigen, breiteren Schiff anzugliedern, schon im siegreichen Vordringen begriffen und feierte schließlich ihren endgültigen Sieg in der ersten Jesuitenkirche zu Rom.

4. Die byzantinische Baukunst.

Seit Justinians Zeit hatte Byzanz in der Architektur Wege eingeschlagen, die von denen des Abendlandes völlig abwichen. Wenn auch einige Male diese Kunst auf Westeuropa übergriff, wie in Ravenna, Venedig, Padua und Südfrankreich, so haben die beiden Teile des ehemaligen römischen Reiches so wenig gemeinsam, daß wir diese Werke deutlich als fremdartige Bestandteile empfinden. Bald nach 1400 erscheinen nun auf einmal einige typisch byzantinische Bauideen in Florenz, die eifrig aufgenommen und verarbeitet werden.

Es ist durchaus nicht die Absicht der folgenden Zeilen, eine neue Theorie für die Entstehung der Renaissance aufzustellen, sondern nur auf einige Tatsachen hinzuweisen, die zwar schon öfters erwähnt (Choisy u. a.), aber nicht sonderlich viel beachtet wurden. Die Verbindungen Italiens mit dem Orient waren außerordentlich rege, besonders bevor die Türken das byzantinische Reich durch lange Kämpfe erschüttert und schließlich vernichtet hatten. Ein gut Teil des florentinischen Wohlstands war auf den Orienthandel, namentlich die Seideneinfuhr gegründet, und wir finden viele Florentiner im Osten ansässig, oder durch Geschäftsreisen mit ihm vertraut, umgekehrt auch viele Orientalen in Florenz. Griechen wirkten hier als Lehrer ihrer Sprache, denn der Humanismus hatte sich mit Begeisterung der Aufgabe hingegeben, neue Schätze des Altertums zu heben, die Byzanz bisher allein gehütet hatte. Schon lange bevor 1439 der Paläologenkaiser Johannes VIII. mit einem großen Stabe von Gelehrten und Künstlern in Florenz erschien, waren weder die Byzantiner noch ihre ganze Kultur dort fremd geblieben. Es liegt nahe, daß das Oströmische Reich auch als Bewahrer von antiken Baugedanken betrachtet wurde, wie es antike Wissenschaft und Poesie, auch manches von der antiken Kleinkunst, gerettet hatte. Byzanz konnte den Italienern neue Gedanken im Gewölbebau bringen, den es zu einem ganz eigenartigen, vom Abendlande völlig verschiedenen System ausgebildet hatte. Während die Gotik die Kreuzrippe zur Grundlage ihrer Wölbungstechnik gemacht hatte und damit die mannigfachsten, auch unregelmäßige Grundrisse überspannen konnte, ist in Byzanz die Kuppel in verschiedenartigster Weise das Konstruktionsprinzip geworden.

Es ist auffallend, wie geflissentlich der Florentinische Stil das Rippenkreuzgewölbe, ebenso auch die im Mittelalter so gebräuchliche Muldenkuppel vermeidet und das Kreuzgewölbe nur in seiner einfachsten und ältesten Form mit geradem Scheitel und ohne Rippen verwendet. Man nimmt dabei, wie es scheint, freudig eine strengere Bindung des Grundrisses mit in Kauf, einen technischen Rückschritt, da man nunmehr, wie in alten Zeiten, die einzelnen Gewölbefelder zu quadratischem Grundplan formen muß. Aber gerade diese strengere Bindung ist ein unbewußtes Hinneigen zur Antike gegenüber der freieren Gestaltungs-

weise des Mittelalters. Wie in der Plastik und in der Malerei gerade dies Moment ein Hauptkennzeichen der neuen Bewegung ist, tritt uns nunmehr auch in der Architektur dies antike Schaffensprinzip wieder entgegen, das einst dem dorischen Tempel seine machtvoll sprechende Klarheit verlieh und nun für die Folgezeit wieder das ausschlaggebende werden sollte. Denn mit der strengeren Durchformung des Grundrisses müssen alle Teile des Baues, schließlich auch die kleinsten Einzelheiten, sich nach und nach diesem Gesetz fügen.

Die sich kreuzenden Rippen mit ihrer lebhaften Diagonalbewegung mochten wohl den auf ruhige Klarheit des Eindrucks ausgehenden Künstlern störend erscheinen, sie verschwanden auf Nimmerwiedersehen. Dafür traten aber nun Gewölbe ein, für die augenscheinlich der Osten die Vorbilder geliefert hat. Das Kugelgewölbe, die „böhmische Kappe“, war in Byzanz namentlich für Loggien und Vorhallen weitaus die beliebteste Form der Überdeckung. In der antiken Baukunst ist es sehr selten, in der Nähe Roms z. B. findet sich nur ein kleines Grabgewölbe unbestimmten Alters, das schüchterne Vorstufen dazu aufweist. Das Findelhaus, S. Lorenzo und S. Spirito bringen es aber gleich in tadelloser Weise und zahlreiche Kirchen und Hallen haben es in der Folgezeit verwendet.

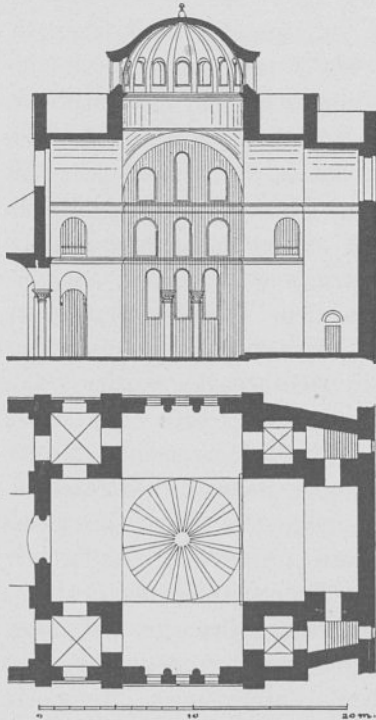


Abb. 11. Kalender Dschami, Konstantinopel, Grundriß u. Schnitt.

Die böhmische Kappe ist nur für kleine Quadrate geeignet, da wegen ihres starken Schubes bei großen Gewölben technische Schwierigkeiten auftreten. Hier hat oströmischer oder bereits hellenistischer Scharfsinn in der sogenannten Pendentivkuppel ein geeigneteres System erfunden. Bloß die Zwickelflächen bis zur Höhe der Gurtbögen sind dem vorigen Gewölbe gleich; dann folgt aber, auf den vier Gurten auf sitzend, ein starker Steinring, der gewöhnlich noch durch eiserne Anker gesichert wird und auf dieser festeren Unterlage erhebt sich erst eine Kreiskuppel von mehr oder minder steilem Profil. In ähnlicher Weise wie das Quadrat läßt sich auch das Achteck oder ein anderes Kreispolygon bedecken. Man hat nunmehr sogar die Möglichkeit, am Fuße der Kuppel, da wo sie sich steil vom Ringe weg erhebt, kleine Fenster zur Beleuchtung der Decke auszusparen, was namentlich für

den byzantinischen Mosaikschmuck, aber auch für die ganze Raumwirkung des Innern wichtig war.

Beim weiteren Verfolgen dieses Vorteils, hohes Seitenlicht einführen zu können, kamen die Byzantiner auf eine sinnreiche Rippenkonstruktion, die durch Auflösung der Kuppelfläche in tragende Bogen und dazwischengespannte Kappen ein gotisches Gewölbeprinzip vorwegnimmt. So ist z. B. die Kuppel der Sofienkirche gestaltet, wenn auch hier die Rippen nach innen nicht stark in Erscheinung treten und die Kappen fast in der Kugelfläche liegen. Im Grunde ist es die gleiche Technik hier wie am Dom von Florenz, während am Baptisterium zu Florenz, dem Rundbau zu Nocera und der Taufkirche zu Cremona die hinter der Kuppel liegenden Sporen mehr zur Versteifung des darunter durchgehenden Gewölbes zu dienen scheinen.

Mit frei vortretenden Rippen und stark gebusten Kappen erscheint die Rippenkuppel schon einige Jahre vor der Sofienkirche im Achtecksbau der Heiligen Sergius und Bacchus, mit 16 Feldern noch etwas linkisch ausgeführt; später wird sie noch öfters wiederholt (Abb. 11).

Am Kuppelfuße in den kleinen Schildmauern der Kappen erscheinen immer die runden oder oblongen Fensterchen als die eigentliche Ursache zu dieser neuen Gestaltung. Wenn diese Bauform nicht besonders viele Vertreter im Orient zählt, so rührt dies davon her, daß man bald darauf anfang, die obere Schale auf hohem Tambur noch mehr herauszuheben und damit die Beleuchtungsfrage besser zu lösen.

Brunellesco hat dieses Wölbsystem bei zwei heute verschwundenen kleineren Kapellen, dann aber in großem Maßstab in der alten Sakristei von S. Lorenzo und der Pazzikapelle benützt; auch bei den Vierungskuppeln seiner großen Kirchen war es geplant, aber nur bei S. Spirito wurde es in seinem Sinne ausgeführt. Später erscheint die Rippenkuppel bei der Florentiner Schule noch häufig bis ins 16. Jahrhundert hinein. Wenn Manetti und Vasari berichten, daß der Meister die kleine heute verschwundene Kapelle der Familie Ridolfi in S. Jacopo Soprarno „mit Rippen und Segeln“ geschaffen hätte, um die Ausführbarkeit der Domwölbung ohne Gerüste darzutun, so scheint die bekannte Lust, zu fabulieren, hier wieder einmal im Spiel. Die damaligen Sachverständigen müssen erstens darüber im klaren gewesen sein, daß man von diesem unscheinbaren Objekt nicht auf das größte Wölbungsproblem der Welt schließen dürfe, und zweitens, daß eine Konstruktion mit vortretenden Rippen der Domkuppel gar nicht konform ist. Ich hege Zweifel, ob überhaupt ohne Lehrbögen für die Rippen die Ausführung mit den tiefgebusten Kappen denkbar ist.

Manetti offenbart seine ganze Ahnungslosigkeit von architektonischer Konstruktion, seine naiven Versuche, um jeden Preis alles von Rom herzuleiten, mit der Erzählung, Brunellesco habe an römischen Gewölbebauten studiert, wie man ohne Lehrgerüst wölben könne. Gerade diese können aber unmöglich vorbildlich gewesen sein. Jeder Techniker mußte auf den ersten Blick sehen, daß sie nicht nur auf einzelnen Lehrbogen wie die gotischen, sondern mit enormen Gerüsten und sorgfältiger Bretterunterschaltung hergestellt sein müssen. Während nun das Einwölben ohne Gerüst im Abendland bloß für die leichten Kappen geübt wurde, war es im Morgenland auch bei größeren Kuppeln gebräuchlich. Auch Doppelkuppeln mit dazwischenliegender Rippenversteifung kennt der Orient, die größte ist uns wohl über dem Grabmal des Chodabende Chan in Sultanieh von 1310 erhalten.

In dem Bauprogramm für die Ausführung der Domkuppel ist wiederholt von „catene di macigno“ im Gewölbefuß und in Ringen, die sich in bestimmten Abständen folgen, die Rede. Es sind dies vielleicht Steinverklammerungen, wie sie im Orient häufig zur Abfangung des Gewölbeschubs zu finden sind, z. B. in den Kuppeln zu Esra und zu Bosra in Syrien.

Die Pendentifkuppel taucht, wohl immer unter byzantinischem Einfluß, im abendländischen Mittelalter sporadisch auf; namentlich die glorreiche Apostelkirche Justinians, die 1470 von den Türken zerstört wurde, hat eine ausgebreitete Nachfolge erzeugt in den Fünfkuppelkirchen in Südfrankreich, in S. Marco zu Venedig und indirekt auch in S. Antonio zu Padua. Im späteren Mittelalter verschwinden die Pendentifs mehr und mehr; wo ein Viereck mit Kuppel zu überwölben war, ging man meistens mit Treppenbogen oder Tromben ins Achteck über, setzte einen prismatischen Tambur darauf und wölbte in Muldenform ein. Die ausgebildete Form, wie sie uns auf einmal in Brunellescos Bauten in Florenz entgegentritt, dürfte kaum aus dem italienischen Mittelalter abzuleiten sein, Räume, die z. B. genau der Sakristei von S. Lorenzo entsprechen, sind dagegen in Konstantinopel sehr häufig.

Ist vielleicht die plötzlich einsetzende Freude am Zentralbau vom Osten angeregt? Der Ausgleich zwischen der griechischen und römischen Kirche, der unter Beteiligung der beiden kirchlichen Oberhäupter im Konzil zu Ferrara und Florenz damals mit allgemeiner Begeisterung angebahnt wurde, scheiterte weniger an der Unnachgiebigkeit Roms als an dem

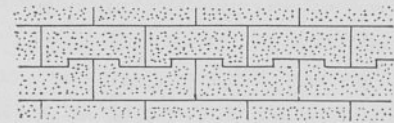


Abb. 12. Steinketten syrischer Kuppelbauten (Quaderverband zu Bosra).

Widerstand des griechischen Volkes. Im Kirchenbau drückt sich der fundamentale Unterschied der beiden Bekenntnisse bekanntlich im griechischen und lateinischen Kreuz aus. Die Kuppelkirchen mit vier gleich langen Armen, oft auch noch mit kleineren Kuppeln in der Diagonale, die nunmehr in Italien erscheinen, können ihre Ähnlichkeit mit den griechischen nicht verleugnen (Abb. 11). Auch die Pazzikapelle, bei der sich die Kuppel nicht aus einem Kreuz von zwei Tonnen, sondern bloß aus einer erhebt, erinnert darin an byzantinische gewölbte Basiliken, deren Raum sich auch öfters in der Querrichtung erstreckt. Merkwürdig

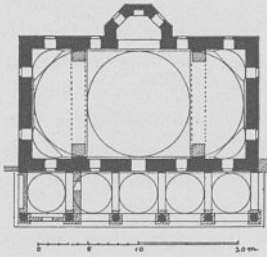


Abb. 13. Ebul Wefa Mesdschid, Konstantinopel.

ähnliche Grundrisse finden sich unter den byzantinischen Bauten Konstantinopels (Ebul Wefa Mesdschid, Abb. 13 u. 27 und ähnlich Mechmed Socoli Dschami. Gurlitt, Die Baukunst Konstantinopels, S. 82 f.). Die Ähnlichkeit beschränkt sich aber auf den Grundriß und die allgemeine Raumdisposition; die Durcharbeitung des Ganzen mit den betonten Gewölbelinien und den klar herausgehobenen Konstruktionsgliedern ist freilich eine total andere. Die Vorhalle des florentinischen Baus erinnert in der starken Mittelbetonung durch den Bogen, der das Gesims unterbricht, mehr an orientalische Vorbilder, als etwa an den Porticus des Pantheon.

Es ist aber falsch, hierin die einzigen, ja nur die ausschlaggebenden Motive für die Annahme des Zentralbaues zu sehen. Er wäre nicht gekommen, hätten ihn nicht die tief in der Zeit wurzelnden allgemeinen Bauideale getragen. In seinem ganzen Wesen ist er keine christliche, sondern eine antike Raumform. Die vollendete, ebenmäßige Abgeschlossenheit in sich selbst, ohne den ewig widerstrebenden Dualismus zwischen Schiff und Chor, das ruhige Sein gegen das bewegte Werden, die absolute Bindung der Form zu allseitiger Harmonie gegenüber dem mittelalterlichen Denken, wo die Form mit dem Geiste ringen muß und sich nie rein durchsetzen kann, das sind die tieferliegenden Ursachen für die Adoption des neuen Raumideals, das Byzanz besser aus der Antike bewahrt hatte als Rom.

Der Weg, auf dem die erwähnten Konstruktionen und Raumformen in die Baukunst der Renaissance eindringen, ist in Dunkel gehüllt, daß aber doch ein Pfad damals von den berühmten Wunderkuppeln des Orients nach Westen führte, ein Pfad, der erst später verschüttet wurde, ist nach dem Dargelegten wenigstens glaublich.

Kapitel I.

Die ersten Florentiner Meister und ihr Gefolge.

1. Brunellesco (1377—1446).

Seit Giotto beginnt in Italien die Individualität des Künstlers stärker hervorzutreten, als es jemals zuvor der Fall war und Jahrhunderte früher als in anderen Ländern. Wie in allen Kunstentwicklungsdingen ist darin die Malerei und Skulptur weit voraus, die Architektur folgt erst in gemessenem Abstand, um aber dann bis auf Bernini eine glanzvolle Sternbahn leuchtender Namen über Italiens Kunsthimmel zu breiten.

Gleich mit Brunellesco tritt uns eine scharf umrissene Persönlichkeit entgegen in einer Größe, die seinem Namen auch unvergänglichen Ruhm sichern würde, wenn er nicht zudem noch der Begründer der modernen Architektur gewesen wäre.

Fabriczy, dessen vortreffliches Werk über den Künstler das gesamte Material in eingehender Darstellung gruppiert bringt, hebt in seiner Einleitung hervor, „daß seine Bedeutung, wie sie bereits im Bewußtsein der Mitwelt feststand, so auch seither in allem Wechsel der ästhetischen Glaubensbekenntnisse nie angefochten ward, daß den Glanz seines Namens seit seinem Tode keine nörgelnde Stimme zu schwärzen wagte, ja noch mehr: jeder leiseste Schatten sogar, der für uns das Bild des Künstlers doch nur gehoben, die Größe des Menschen unserm Verständnis näher gebracht hätte, war seiner Erscheinung durch die Zeit genommen. Als unerreichte Lichtgestalt stand sie vor den Augen der staunenden Nachwelt“ (C. von Fabriczy, Filippo Brunelleschi, sein Leben und seine Werke, Stuttgart 1892).

Im vorletzten Satze ist schon der Umstand angedeutet, daß bald nach dem Tode des Meisters eine Legendenbildung einsetzt, wie es bei volkstümlichen Heroen zu geschehen pflegt. Namentlich werden sowohl seine Verdienste um die Kuppelwölbung, als auch um die Einführung des neuen Baustils auf Kosten der Wahrheit und seiner Zeitgenossen verherrlicht. Manetti und noch mehr Vasari machen sich zum Dolmetscher der populären Überlieferung, „ja wohl auch zum literarischen Werkzeug aller derer, welche für Brunellesco einseitig Partei ergriffen“. Viel ist durch genaues Studium der Urkunden seit etwa fünfzig Jahren ins rechte Licht gerückt worden.

Brunellesco muß in seiner Jugend gründliche wissenschaftliche Studien gemacht haben, trat aber dann bei seiner wachsenden Neigung zur Kunst bei einem Goldschmied in die Lehre, er scheint, wie Donatello, dem Kreise von Ghibertis Bildhauerwerkstatt nahe gestanden zu haben, doch wissen wir weder von seinem Lehrer, noch von den ersten Werken des jungen Künstlers Genaueres. Die Konkurrenz (1401) um die Baptisteriumspforte, mit der er zum erstenmal an die große Öffentlichkeit trat, war ein Mißerfolg oder höchstens ein Achtungserfolg; die Arbeit des jüngeren Mitsreiters Ghiberti ist die gereifere und klarere gewesen. Entschieden steht dieser dem Geist der Antike weit näher als Brunellesco. Auch bei späteren Wettbewerben um Skulpturen mußte er hinter Ghiberti und seinem jüngeren Freunde Dona-

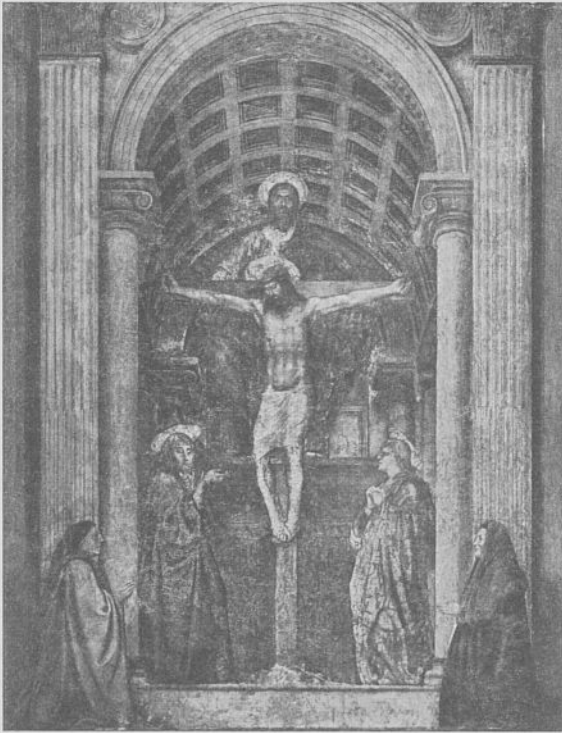


Abb. 14. Fresko von Masaccio in S. Maria Novella zu Florenz (Photogr. Brogi).

tello zurückstehen. Die Skulptur war für ihn eine Sackgasse, und das fühlte dieser geborene Architekt, als er instinktiv auf die richtige Bahn zurücklenkte. Der wohl halb legendäre Studienaufenthalt in Rom (1403 oder 1405) wurde bisher dafür entscheidend gehalten. Völlig unmöglich aber ist ein so langes Verweilen in Rom, wie es Manetti angibt (bis 1419 mit einigen Unterbrechungen).

In die Zeit bis zur Inangriffnahme der Kuppel und des Findelhauses fallen einige zeichnerische, bildhauerische und architektonische Entwürfe, über die wir wenig unterrichtet sind. Manetti berichtet von den erfolgreichen perspektivischen Versuchen, daß er als Erster eine sinnreiche empirische Methode erdacht habe, um den wirklichen perspektivischen Verlauf der Linien in der Bildfläche festzulegen. Das Prinzip der Distanzumlegung, des Diagonal- und Teilungspunktes scheint damals von Brunellesco entdeckt worden zu sein. Über diese fundamentalen Grundsätze, die man bloß auf die Zentralperspektive anwendete, ist man mehr als

200 Jahre lang kaum hinaus gekommen. Von einem fixierten Augpunkt aus hat er, die Domtür als festen Rahmen benützend, das gegenüberliegende Baptisterium samt dem Domplatz innerhalb dieses Rahmens festgelegt. Diese Methode, die auch später in Gebrauch blieb, und die Serlio die „Telaro“-Methode nennt, hat er dann auch bei einer Aufnahme des Palazzo Vecchio, bei der man zwei Seiten des Gebäudes gesehen habe, benützt. Das Baptisteriumsbild samt einer eigentümlichen Vorrichtung, um das Auge des Beschauers in der richtigen Stellung festzulegen, scheint zu Manettis Zeit noch vorhanden gewesen.

Josef Kern (Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen, 1913) weist dem Meister wohl mit Recht auch die architektonische und perspektivische Konstruktion des großen Dreifaltigkeitsfreskos von Masaccio in S. Maria Novella zu. Da dies Fresko ungefähr auf 1425 datierbar ist, haben wir eines der frühesten Werke im neuen Stil vor uns (Abb. 14).

Ein kassettiertes Tonnengewölbe wird von vier jonischen Säulen mittels eines architravartigen Balkens getragen, vier andere jonische Säulen stützen vorwärts und rückwärts einen abschließenden Schildbogen. Zwei kannelierte korinthische Pilaster flankieren die vordere Arkade und schließen das Bild seitlich ein. Der Einblick in das Gewölbe ist in starker Unteransicht mit tiefem Horizont gegeben, in tadelloser perspektivischer Darstellung, in die sich allerdings Masaccios Figuren nicht ganz zu finden wissen.

Typisch sind die etwas ungenau gezeichneten jonischen Kapitelle, die denen im Baptisterium nachgebildet scheinen und die sich wenig später in der Sakristeitür von S. Lorenzo (Abb. 24) wiederfinden, die überschlanken korinthischen Pilaster, die ähnlich in der Kirche von S. Lorenzo wiederkehren, wichtig ist auch die Anordnung, daß die Säule neben dem Pilaster den Bogen trägt (Baptisterium, S. Miniato, Findelhaus, S. Spirito (Abb. 7, 19, 31)). Die Zwickelfüllung mit Medaillons findet sich gleichfalls an den Frühwerken des Meisters.

Mit Recht darf man wohl bei vielen Reliefhintergründen Donatellos die Hand des in der Baukunst erfahrenen Freundes vermuten, zumal wo so verwickelte Konstruktionen auftreten wie in dem Salome-Relief von Lille mit der Treppe links (Abb. 45) oder in dem Medaillon von S. Lorenzo mit dem ganz einzig dastehenden Versuch einer Perspektive mit mehreren Fluchtpunkten (Abb. 22 links). Die großen Tonnenhallen Donatellos in Padua (Abb. 46) und in Florenz (Kanzel von S. Lorenzo) bedeuten, da sie viel späterer Zeit angehören, schon eine wesentliche Verbesserung der Architektur im altrömischen Sinne gegenüber dem Fresko, obgleich das Motiv das gleiche blieb und nur verdoppelt oder verdreifacht angeordnet erscheint. Wir dürfen die Mitwirkung Brunellescos bei diesen architektonischen Konstruktionen um so mehr annehmen, da es damals in Italien allgemein üblich wurde und später fast die Regel war, daß Maler und Bildhauer sich zu ihren Hintergründen und Innenraumkompositionen geschickter Perspektivezeichner bedienten. Bei der Behandlung von Donatellos Architekturen wird davon noch die Rede sein.

Brunellescos Frühwerken wurde bis jetzt wenig Beachtung geschenkt. Die Erbauung eines Turms an der Villa Petraia hat sich als Verwechslung Manettis herausgestellt, und von den Einbauten, die er für die Verwaltung der öffentlichen Schuld im Palazzo Vecchio errichtet hat, ist nichts mehr erhalten. Dagegen sind noch ansehnliche Reste von dem Haus seines Verwandten Apollonio Lapi am Corso in der Nähe des Canto de' Ricci vorhanden. Da die erhaltenen Architekturstücke, Gewölbe und Gewölbekonsolen, den üblichen spätgotisch-florentinischen Typus zeigen, haben wir uns nicht mit ihnen zu beschäftigen.

Ein anderer Privathausbau, der vom Anonimo Gaddiano und den verwandten Biographien ihm zugeschrieben wird, ist dagegen von hoher Bedeutung als Jugendwerk, nämlich der Palazzo Busini, der heute dem Grafen Bardi-Serzelli gehört. Das Äußere des Hauses ist von puritanischer Strenge und Einfachheit: ein spitzbogig umrahmtes Rustica-Portal, Quaderketten an den Ecken, dünne Gurten mit mittelalterlichem Profil teilen die Stockwerke und dienen rundbogig umrahmten Fenstern als Auf-

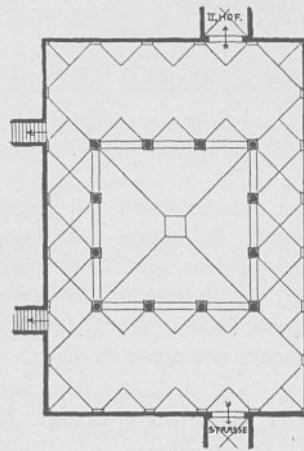


Abb. 15. Hof des Pal. Busini in Florenz.

mentalen Raumeindruck. Hier weht uns bereits der volle Stimmungsgehalt der neuen Kunst entgegen, und tatsächlich ist es der erste Palasthof in Florenz, der die strenge Bindung des Grundrisses bis in seine Einzelheiten verfolgen läßt. Symmetrie und Ebenmäßigkeit bis in den letzten Winkel. Meiner Ansicht nach kann der Palast von keinem anderen Meister als von Brunellesco geschaffen sein und er ist wohl nicht einmal unter seine allerersten Arbeiten zu rechnen. Dagegen sprechen die ausgesucht schönen Verhältnisse der Arkaden, die gereifter erscheinen als jene des Findelhauses (Abb. 15 u. 16).

Die Arkaden haben auf einmal ein schlankes hohes Verhältnis, während bisher eine breite und niedrige Proportion die Regel ist. Die zwölf Säulen, die die Obermauern des Hofes tragen und die sich

lager. Ein Sparrendach schließt die Fassade nach oben ab, die im übrigen verputzt ist. Eine aufgemalte Quaderteilung und zwei einfach ornamentierte Sgraffito-Bänder unter den Gurten bilden fast den einzigen Schmuck, abgesehen von den beiden mittelalterlichen Wappen der Familie Busini an den Enden der Front im ersten Stock. Während nun die Fassade kaum einen Anhaltspunkt über die Zeit ihrer Entstehung gibt und bescheiden zurücktritt, empfängt uns der Hof mit einem außerordentlich monu-

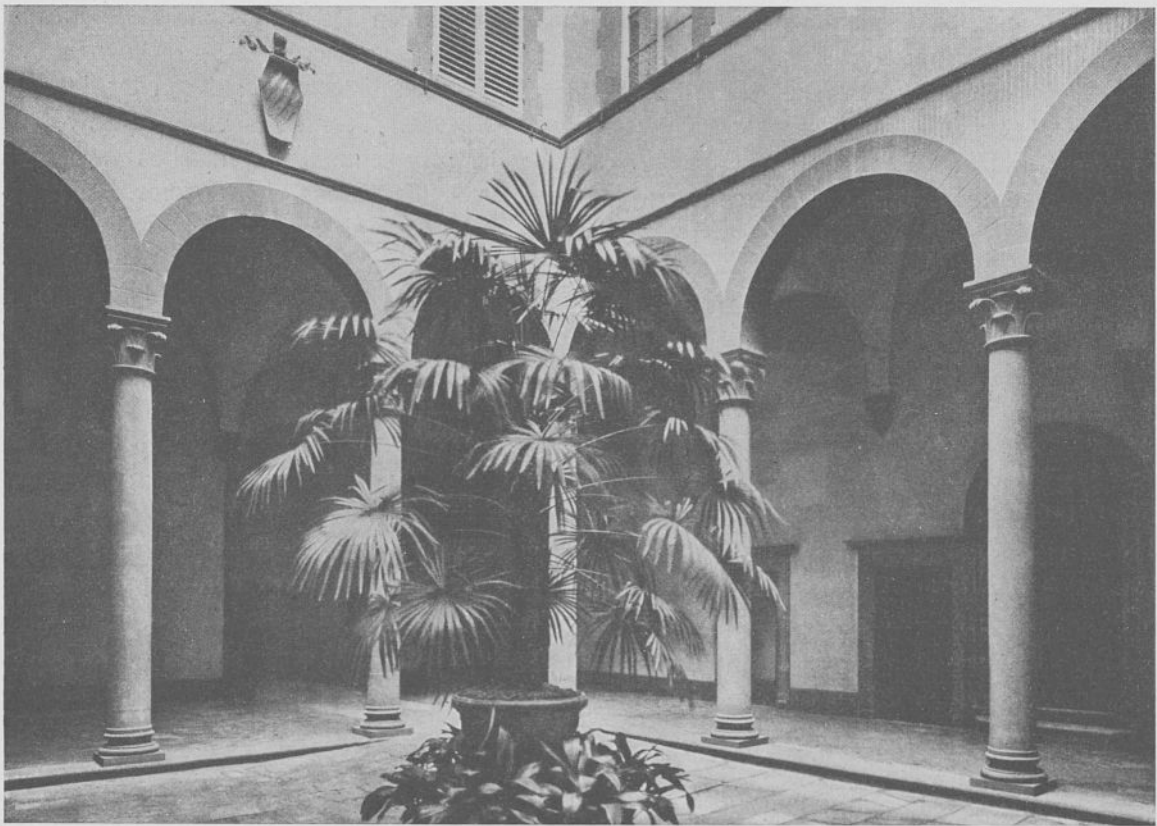


Abb. 16. Hof des Pal. Busini (Bardi-Serzelli) zu Florenz, Via de' Benci 3.
(Aus Architektur der Renaissance in Toskana.)

ringsum öffnenden Hofhallen begleiten, haben attische Basen und deutlich erkennbare Schwellung, ein Zeichen, daß die Antike ihre Einwirkung begonnen hat. Sie tragen aber noch das mittelalterliche Kapitell und den Arkadenbögen fehlen noch die abgestuften Umrahmungen. Vom Hofe aus führen zwei gebrochene Treppen in den ersten Stock, denn der Palast war, wie bereits in den genannten Biographien erwähnt, für zwei Familien eingeteilt, ein Verfahren, das wir in Florenz sehr häufig, z. B. später beim Palazzo Strozzi antreffen. Die obere Architektur des Hofes stammt aus späterer Zeit.

Ganz anderen Charakter hat der etwa gleichzeitige Hof des Palazzo Bardi-Canigiani im Oltrarno, via dei Bardi 22. Die Fassade weist in ihren großen, kräftigen Verhältnissen außer dem Portal gegen das Florentiner Mittelalter kaum neue Züge auf, nur im Hofe treten sie uns in ihren schüchternen Anfängen entgegen (Abb. 17). Aber die Stimmung ist eine ganz andere wie im vorigen Beispiel. Dort die wohl abgewogene klassische Ruhe und Vollendung, die an die Wirkung des Zentralbaues gemahnt, hier ist dagegen die romantische, gefühlsmäßige Gestaltungskraft des Mittelalters noch überall wirksam. Starkes, eigenes Leben spricht aus der Bewegung der Gewölbelinien und aus der von einer Figur der Abundantia geschmückten Treppe. Die Verhältnisse des achteckigen Pfeilers zum Doppelbogen sind ebenfalls noch rein mittelalterlich, wenngleich die neuen Formen in den Kapitellen bereits schüchtern auftreten. Man hat den Hof auch dem Brunellesco zuschreiben wollen, es ist aber richtiger, an den jungen Michelozzo oder irgend einen andern, noch stark in gotischer Bauweise befangenen Meister zu denken, wie es auch Fabriczy tut. Auf der gegenüberliegenden

Hofseite befindet sich eine heute zugemauerte, dreibogige Halle, die auf ihren beiden achteckigen Pfeilern eigentümliche Würfelkapitelle aufweist (Abb. 18). Sie wurden für Reste eines älteren Baues gehalten, sind aber gleichzeitig oder wenig früher als die antikisierenden Formen der anderen Seite. Eine Datierung erlaubt die Vorhalle der Kirche S. Jacopo in Campo Corbolini, wo die gleichen Kapitelle aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts vorhanden sind. Hat damals der Wunsch der Florentiner vielleicht mehr gelaute: „Los von der Gotik“ als „Zurück zur Antike“? Wenn Manetti erzählt, Brunellesco habe sich bei dem Bau im Palazzo Vecchio anderer Formen als der gebräuchlichen bedient, da diese ihm nicht gefielen, es seien aber doch nicht die antiken gewesen, so mag er vielleicht ähnliches vor Augen gehabt haben.

Palasthöfe und Eingangsfluren aus dieser Übergangszeit, von ähnlichen Formen und Verhältnissen wie im Hause des Apollonio Lapi und dem Pal. Busini sind übrigens noch mehrfach in Florenz zu finden, so z. B. der Hof des Pal. Capponi in Via de' Bardi 26, der wohl noch aus dem Ende des 14. Jahrhunderts stammt. Statt der Säulen sind achteckige Pfeiler mit Eckblättern an den Basen verwendet, die Kapitelle, das Arkadenverhältnis und die ganze Anordnung ähnlich dem Pal. Busini. (Siehe Geymüller-Stegmann, Die Architektur der Renaissance in Toskana, Bd. X, Höfe, Abb. 9.) Würfelkapitelle mit vier Schildern finden sich außer an der genannten Kirche an verschiedenen Palästen und Villen der Zeit um 1400.

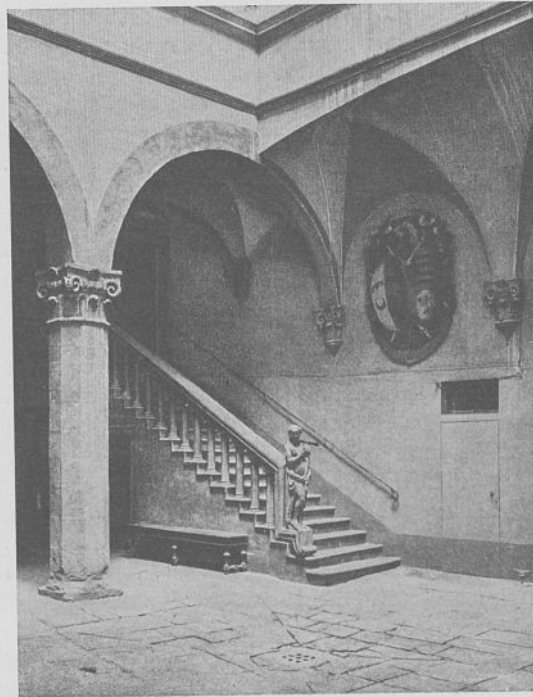


Abb. 17. Hof des Pal. Bardi-Canigiani zu Florenz (Photogr. Alinari).

Über die Domkuppel, die Brunellescos erstes zeitlich fixiertes Eintreten in die Baukunst darstellt, können hier nur knappe Notizen gegeben werden, zumal da ihre Verbindung mit der Renaissance nur eine ganz äußerliche durch die Person des Meisters bedingte ist. Im übrigen muß auf die umfangreiche Literatur (S. 10) und das bereits in der Einleitung Gesagte verwiesen werden.

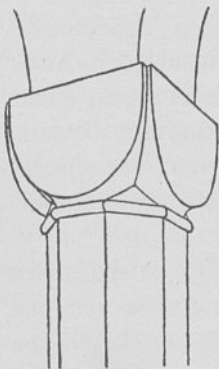


Abb. 18. Kapitell im Hof des Pal. Bardi-Canigiani.

Aus den Urkunden geht hervor, daß anfangs der Anteil des Ghiberti am Werke der gleiche gewesen scheint, daß Brunellesco sich aber schließlich durch seine außergewöhnliche konstruktive Begabung die Oberhand sichern konnte; das Ganze war ja eine Aufgabe fast rein technischer Natur (Abb. 10).

Bereits 1404 finden wir die beiden späteren Bauleiter mit einem Gutachten über die Hochschiffgewölbe des Doms beauftragt, ein Beweis, daß man ihre Fähigkeit damals schon gewürdigt hat. Nachdem 1417 der Tambur nach dem alten Plane fertiggestellt war, beriet die Dombaukommission über die Wölbungsfrage, entschied aber noch nicht über das anzuwendende Gerüst; erst im nächsten Jahre lieferten 14 Konkurrenten ihre ausgearbeiteten Projekte dafür ein, von denen augenscheinlich Ghibertis beide Modelle und der von Brunellesco, Donatello und Nanni di Banco gemeinsam ausgehende Vorschlag am meisten beachtet wurde, nämlich durch ein Modell in Mauerwerk zu beweisen, daß die Ausführung ohne Gerüste möglich sei.

Donatello hat wohl seinen Namen — denn wir dürfen bei ihm keine besondere technische Begabung voraussetzen — dem Entwurf seines Freundes nur geliehen, weil damals sein Ruhm durch seine Bildwerke schon in ganz Florenz blühte. Er trat auch zurück, als der Zweck erreicht war. Nach dem Gelingen der Mauerprobe fertigten die beiden Hauptkonkurrenten nunmehr auf Befehl der Dombaubebehörde ein Holzmodell und eine eingehende Denkschrift über die geplante Ausführungsmethode, und auf Grund dieses gemeinsamen Projektes wurden sie und ein sonst unbekannter Meister Battista d'Antonio als Bauleiter angestellt. Der Dritte ist der zünftige Baumeister, der schon vorher am Werke tätig war und als eigentlicher Werkführer und Repräsentant der Maurerzunft für die Arbeit am Bau verantwortlich war. 1420 wurde der erste Steinring, der durch die ganze Mauer durchbindet, im Kuppelfuß verlegt; nach einem Jahre war man bereits 10 Ellen höher gekommen und die erste eisenarmierte Holzverankerung wurde bald darauf eingespannt, die zweite folgte 1424 und als im Jahr darauf 20 Ellen gemauert waren, legte man einen zweiten Steinring durch den ganzen Kuppelquerschnitt. 1422 und 1426 wurden in das anfängliche Programm einige technische Erweiterungen und Änderungen aufgenommen, von denen die wichtigste 1426 dahin lautete, daß man auch fernhin bloß mit einem fliegenden Gerüst weiterarbeiten solle. Jetzt erst scheint man von der Ausführbarkeit der neuen Methode überzeugt: Brunellescos Gehalt wurde um 100 Gulden erhöht und er hatte dafür seine ganze Zeit dem Werke zu widmen, während Ghiberti nur zu einer Stunde täglich verpflichtet ward. Des zweiten Meisters eigentlicher Beruf und seine zahlreichen anderen Arbeiten in diesen Jahren sind die natürliche Erklärung dafür; kein Mißtrauen, nur uneingeschränktes Lob für seine Tätigkeit erscheint in den Akten. Brunellesco ist aber seit 1426 der eigentliche Führer des Unternehmens geworden und die Dombaubebehörde bringt nunmehr seinem technischen Können, das er auch bei einigen Aufzugsmaschinen bewiesen hatte, volles Vertrauen entgegen. Die Unfähigkeit und Böswilligkeit seines Kollegen, von der Manetti und Vasari berichten, haben sich als reine Erfindungen herausgestellt, wenn auch gelegentliche Meinungsverschiedenheiten nicht gefehlt haben mögen, die der populären Überlieferung Nahrung gaben. Brunellescos Ehrgeiz und selbstbewußtes Vertrauen auf seine Überlegenheit mag daran Schuld gewesen sein, mit Ghibertis sonstigem Charakterbild stimmen jene Beschuldigungen nicht überein. 1429 erreichte man in 40 Ellen Höhe den dritten Steinring und um diese Zeit hat der Meister den Auftrag erhalten, ein neues Modell des ganzen Doms, die Fassade eingeschlossen, anzufertigen; es wurden wohl zwei ältere Modelle, um Irrtümer auszuschließen, zerstört, aber das neue Modell blieb wahrscheinlich unfertig. Während 1432 der Schlußring hergestellt wurde, trat Ghiberti von seiner Stellung, die ihn überhaupt nur mehr für die wichtigeren Entscheidungen auf den Plan gerufen hatte, ganz zurück, und auch der dritte Meister scheint in dieser Zeit sein Amt verlassen zu haben, da er nur bei der Laterne später erwähnt wird. Vermutlich hängt die eingangs erwähnte Verhaftung des allein verbliebenen Architekten damit zusammen, daß kein zünftiger Meister in der Bauleitung vorhanden war. Der Konflikt fand seine Lösung, als Brunellesco bald darauf selbst in die Zunft der Maurer eintrat. Verschiedene kleinere Arbeiten ließen erst 1436, nach 16 jähriger Arbeit, die Einweihung des Domes zu, vollendet war die Kuppel freilich noch nicht, denn es fehlte die Laterne, die Marmorverkleidung, das Kranzgesims, Arbeiten die sich teilweise bis ins nächste Jahrhundert hinzogen, und von denen später die Rede sein wird.

Gleichzeitig mit dem Dom wurde das Findelhaus nach Zeichnungen Brunellescos begonnen. Die Ausführung war, wie gewöhnlich, einem Baumeister anvertraut, der Autor des Planes hatte nur die Oberaufsicht und teilte diese sogar mit Francesco della Luna, einem Mitglied der Seidenweberzunft, welche die Bauherrin war. Diese Teilung ist dadurch bekannt geworden, daß sie späteren Biographen Anlaß gab, Dinge, die sie von ihrem Standpunkt aus bei dem Erneuerer der antiken Architektur nicht begreifen konnten, dem anderen aufzubürden. Der Bau ist im Herbst 1421 begonnen worden.

Der Platz, der heute mit seiner Umrahmung durch die drei Säulenhallen seinesgleichen auf der Welt sucht, scheint uns aus einem Gusse zu sein, obgleich zwei Intervalle von fast hundert Jahren die drei Bauwerke trennen. Damals war er bloß von ziemlich unscheinbaren Gebäuden und Gartenmauern umgeben, auch Kirche und Kloster von S.S. Annunziata waren einfach gehalten und lagen weiter zurück. Die schöne südliche Gepflogenheit, den öffentlichen und zu allgemeinem Nutzen bestimmten Gebäuden eine einladende heftere Halle vorzu-

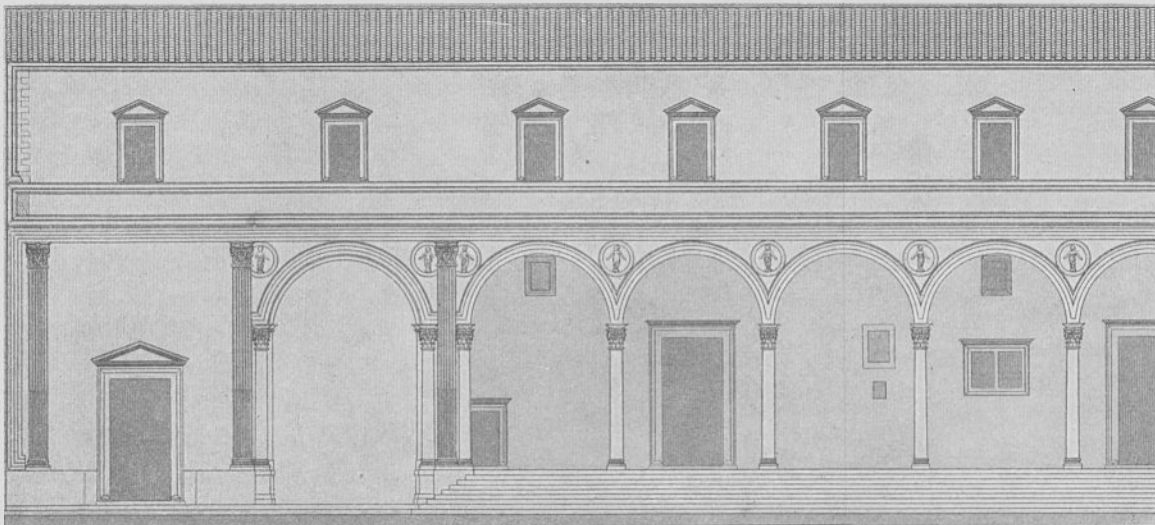


Abb. 19. Findelhaus zu Florenz, Hälfte der Platzfront (1:300).
(Aus Architektur der Renaissance in Toskana.)

legen, hat der Architekt hier übernommen und neun Arkaden um neun Stufen über den Platzgrund erhoben, denen er eine breitgelagerte, aber überaus leichte und elegante Form gab. Rechts und links erscheint ein ebenso großes Bogenfeld, das, von zwei Pilastern flankiert, den Ecken einen festeren Halt verleiht, wogegen die beiden äußersten geschlossenen Achsen erst im 17. und 19. Jahrhundert zugefügt wurden. Durch den linken Bogen führt eine Straße, rechts führt eine Tür in den langgestreckten Seitenhof, während der mittlere Hauptzugang zu einem quadratischen Säulenhof von fünf Achsen leitet, dem eigentlichen Zentrum der Anlage, um das sich symmetrisch die gewölbten Hallen, Korridore und Haupträume des Hauses gruppieren (Taf. I, Abb. 19).

Der Grundriß baut sich, wie bei allen Werken des Meisters, mit vollendeter Klarheit und Folgerichtigkeit auf, und die Höhenentwicklung richtet sich in allen Proportionen darnach. Zumal das Quadrat spielt im Grundriß wie im Aufriß die wichtigste Rolle; die Verhältnisse des Innenhofs sind gegen die der Vorhalle alle um zwei Fünftel verringert. Der ganze mittlere Teil ist an ein wohldurchdachtes Schema von Achsen und Symmetrielinien gebunden. Wahrscheinlich wird auch die Anlage des Straßenbogens und der auf der anderen Seite entsprechende schmale Hof dem Meister noch zuzuschreiben sein, wenngleich vielleicht der Bau ursprünglich sich nur auf die mittleren neun Arkaden und zwei Abschlußpilaster mit beiderseitig heruntergezogenem Architrav beschränkt hat, so daß rechts und links je zwei Achsen späteren Zeiten entstammen würden. Die Urkunden und alten Zeichnungen geben keinen rechten Aufschluß über das ursprüngliche Aussehen des Baues; er für sich allein würde in der kürzeren Form entschieden besser wirken, aber als Platzumrahmung mußte er sich wohl später einer größeren Einheit unterordnen.

Die merkwürdige, rahmenartige Herunterführung des Architravs und der oberen Gesimse ist jedoch zu Brunellescos Zeit vorhanden gewesen und bei Erweiterungen sinngemäß hinausgerückt worden. Unbegreiflich erschien den späteren Stilpuristen diese mißverständene Anwendung einer antiken Bauform, aber für Brunellescos Zeit und Anschauung hat sie nichts Auffallendes, da sie in der florentinischen Protorenaissance üblich war und nur für Theore-

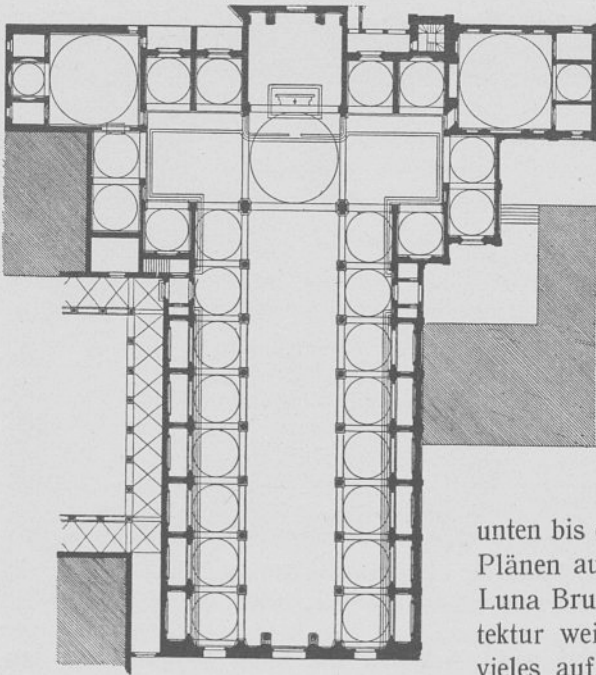


Abb. 20. S. Lorenzo zu Florenz (1:1000)
(Nach Laspeyres, Kirchen Mittelitaliens.)

tiker häßlich oder störend wirkt. Die Berichte, daß Luna eigenmächtig in der Abwesenheit seines großen Kollegen diese Veränderungen vorgenommen habe, sind sehr unwahrscheinlich. Es muß nämlich bei der ganzen Austeilung der Halle schon die Architravbreite berücksichtigt gewesen sein, diese Arbeit ist aber sicher nicht ohne genaue Kontrolle des Bauleiters vor sich gegangen. Außerdem konnte Brunellesco wegen des gleichzeitigen Kuppelbaues sich selten auf längere Zeit entfernen, und daß während eines solchen hunderttägigen Aufenthaltes in Lucca die ganze Ecke von

unten bis oben unter dreimaliger Abweichung von seinen Plänen ausgeführt worden sei, ist undenkbar, zumal da Luna Brunellescos Freund und Schüler war. Die Architektur weist ja auch sonst in Anordnung und Profilen vieles auf, was von der antiken Übung abweicht. Der umgebogene Architrav findet sich im Baptisterium und in San Miniato, das rahmenartig herumgeführte Friesprofil im letztgenannten Bau, die Fensterverdachungen an

der Badia von Fiesole, lauter Bauten, die damals zur „guten Architektur“ gehörten. Das hübsche Motiv der Zwickelfüllung mit den Medaillons, in die dann Andrea della Robbia die bekannten Wickelkinder setzte, ist dagegen eine neuere Erscheinung und bürgert sich rasch ein. Vorstufen dazu sind an der Loggia dei Lanzi und an Or S. Michele zu erkennen; gotisches Maßwerk mag überhaupt die Anregung dazu gegeben haben. Der prächtige Loggienraum selbst aber, mit seinen Kugelgewölben, die von den etwas kopfschweren Kapitellen aufsteigen, hat seine nächsten Verwandten nicht in Italien, sondern in Byzanz.

Es erscheint vielleicht kleinlich und müßig, bei Meisterwerken der Architektur Vorbilder festzustellen, doch sind sie für die Ableitung des frühen Stils, der von antiken Formen sich fast unabhängig hielt, von Wichtigkeit. Am ganzen Bau ist kein wirklich antikes Motiv nachzuweisen, aber doch bedeutete er etwas völlig Neues für seine Zeit. Die meisterhafte Beherrschung der Bauaufgabe, die Einfachheit und Klarheit der Anordnung, der prächtige Kontrast zwischen der glatten, bloß mit kleinen Fenstern durchbrochenen Oberwand und der weiten wohligen Halle, deren Säulen mit elastischer Spannkraft mühelos die tatsächlich starke Belastung zu tragen scheinen, ist so wohl gelungen, daß eine Kritik von jeher nur das Unwesentliche treffen konnte.

Ein Zeichen, wie mit dem Unternehmen der Domkuppel Brunellescos Ansehen als Architekt auf einmal stieg, ist der Umstand, daß eine dritte, große Aufgabe ihm fast gleichzeitig übertragen wurde, nämlich der Neubau von S. Lorenzo, des ältesten, nun baufällig und zu klein gewordenen Gotteshauses von Florenz (1421). Der Prior hatte schon vorher ein Chorumgang mit einer großen und vier kleinen Kapellen 60 Ellen hinter dem alten angefangen und damit Größe und Gesamtdisposition der Kirche in einer zu Florenz üblichen Anordnung bestimmt,

als durch Geldspenden vornehme Bürger des Stadtviertels, unter denen sich Giovanni di Bicci dei Medici befand, Einfluß auf das fernere Schicksal des Baus gewannen. Der Medicäer hat Brunellesco als Baumeister geworben und ihm die Errichtung einer Sakristei übertragen, die er aus eigenen Mitteln bestreiten wollte. Aber diese ist nur ein Teil im Organismus der ganzen Anlage, deren Grundriß damals bereits im wesentlichen festgestellt wurde (Abb. 20). Während nun Giovanni's Bauanteil rasch gefördert und in regelmäßigem Fortschritt auch vollendet werden konnte, blieb die Kirche liegen und wurde erst wieder durch seinen Sohn Cosimo dei Medici in den letzten Lebensjahren Brunellescos in Angriff genommen. Bei dessen Tod waren die der Vierung zunächst liegenden Teile noch lange nicht fertig, und erst 1461 wurde die fast das ganze Langhaus einnehmende alte Kirche abgerissen und dieser Bauteil nach den hinterlassenen Plänen begonnen. In den folgenden Jahrzehnten wurde die Kirche etwa auf den heutigen Zustand gebracht, die Innenseite der Eingangswand und die zweite Sakristei sogar erst durch Michelangelo gestaltet. Die Kirche selbst, abgesehen vom Grundriß und den Hauptanordnungen, ist also ein Spätwerk des Meisters und nur die Sakristei trägt die Züge seiner ersten Zeit. Das geht zur Genüge aus ihren Einzelheiten gegenüber den viel reiferen der Kirche hervor.

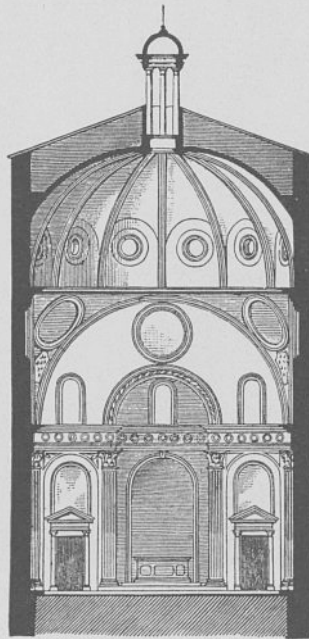


Abb. 21.

Sakristei von S. Lorenzo (1:33).
(Nach Laspeyres.)

Das Quadrat der Sakristei von 11 Meter Seitenlänge ursprüngliche Bemalung leider nicht mehr zu erkennen ist. Sonst hat nur die Wand, in der ein quadratischer, ebenfalls mit einer Pendentivkuppel überdeckter Chor sich öffnet, eine reichere Durchbildung erfahren, da um seinen Eingang ein kleinerer Bogen konzentrisch mit dem Schildbogen auf zwei Pilastern angeordnet ist. Dieses Motiv bringt später die Pazzi-Kapelle nochmals, aber gereifter und klarer (Abb. 28). Die beiden Portale zur Seite, die in ganz kleine Nebenräume führen, zeigen zwar etwas derbere Profile als die anderen Teile, stammen aber zweifellos ebenfalls von Brunellesco und nicht von Donatello, dessen architektonisches Schaffen einen ganz anderen Charakter aufweist (Abb. 24). Die jonischen Säulen des Baptisteriums sind hier wie für Masaccios Fresko und viele andere der Zeit die Vorbilder gewesen. Gerade dieses Fresko ist für die unsicher tastende und wechselnde Profilierungsweise aus Brunellescos erster Schaffensperiode bezeichnend; sie tritt uns in der Sakristei abermals in voller Deutlichkeit entgegen. Ghibertis Architekturen in den Reliefs der östlichen Domtür, deren Entwurf aus der nämlichen Zeit wie das Fresko und das Portal stammt (um 1425), erscheinen im Vergleich dazu weit reifer und ebenmäßiger, ein Beweis, wie wenig man einzig

wiederholt die Hauptmaßeinheit und ist wie die Vierungskuppel mittels Pendentif in den Kreis übergeführt (Abb. 21 und 22). Darauf erhebt sich die hier zum erstenmal erscheinende Rippenkuppel, an deren Fuß zwölf Kreisfensterchen ein mäßiges Oberlicht dem Innern spenden. Den Einzelformen merkt man häufig das Schwanken zwischen Mittelalter und Antike und die starke Unsicherheit im Dimensionieren und Detaillieren an. Die acht großen Medaillons, die in der Höhe der Schildbogen und Pendentifs sitzen, wurden mit den einst farbig belebten Reliefs Donatellos geschmückt und sollten augenscheinlich die stärksten dekorativen Effekte des Innenraums bilden, dessen



Abb. 22. Sakristei von S. Lorenzo zu Florenz. Einzelheiten des Gewölbes
(Photogr. Alinari).

Brunellesco als führenden Geist in der Aufnahme der antiken Formen in die Baukunst betrachten kann. Sein Gesichtskreis reicht über die Florentiner Protorenaissance kaum hinaus; das Baptisterium vermittelt ihm die Antike. Dies zeigt z. B. auch die Dekoration des rings um die Sakristei laufenden Gebälkfrieses mit den Engelsköpfen in Medaillons. Die Beleuchtung des ganzen Raumes durch viele geschickt verteilte kleine Öffnungen war ehemals eine reichere als sie jetzt ist, da manche Fenster vermauert wurden, doch ist soeben eine Wiederherstellung im alten Sinne in Arbeit.

Während in der Sakristei das Neue noch nicht vollausgereift, noch in gärender Bewegung erscheint, tritt uns in der Kirche selbst ein weiter vorgeschrittenes Stadium des Stils entgegen. Ähnlich wie beim Findelhaus, stellt ihr Grundriß eine Aneinanderreihung quadratischer Raumeinheiten dar, zu denen der schon begonnene Chor und seine halb so breiten Seitenkapellen den Maßstab geliefert haben. Drei große Quadrate bilden das Querschiff, vier weitere das Langhaus und daran stoßen die kleineren Quadrate als Seitenschiffe und Kapellen, während die beiden Sakristeien in den Ecken wieder den großen Quadraten gleich sind. Die Vierungskuppel hätte nach dem ursprünglichen Plan gleich der der Sakristei ausgeführt werden sollen, während sie später ohne Rippen und Lichtöffnungen konstruiert

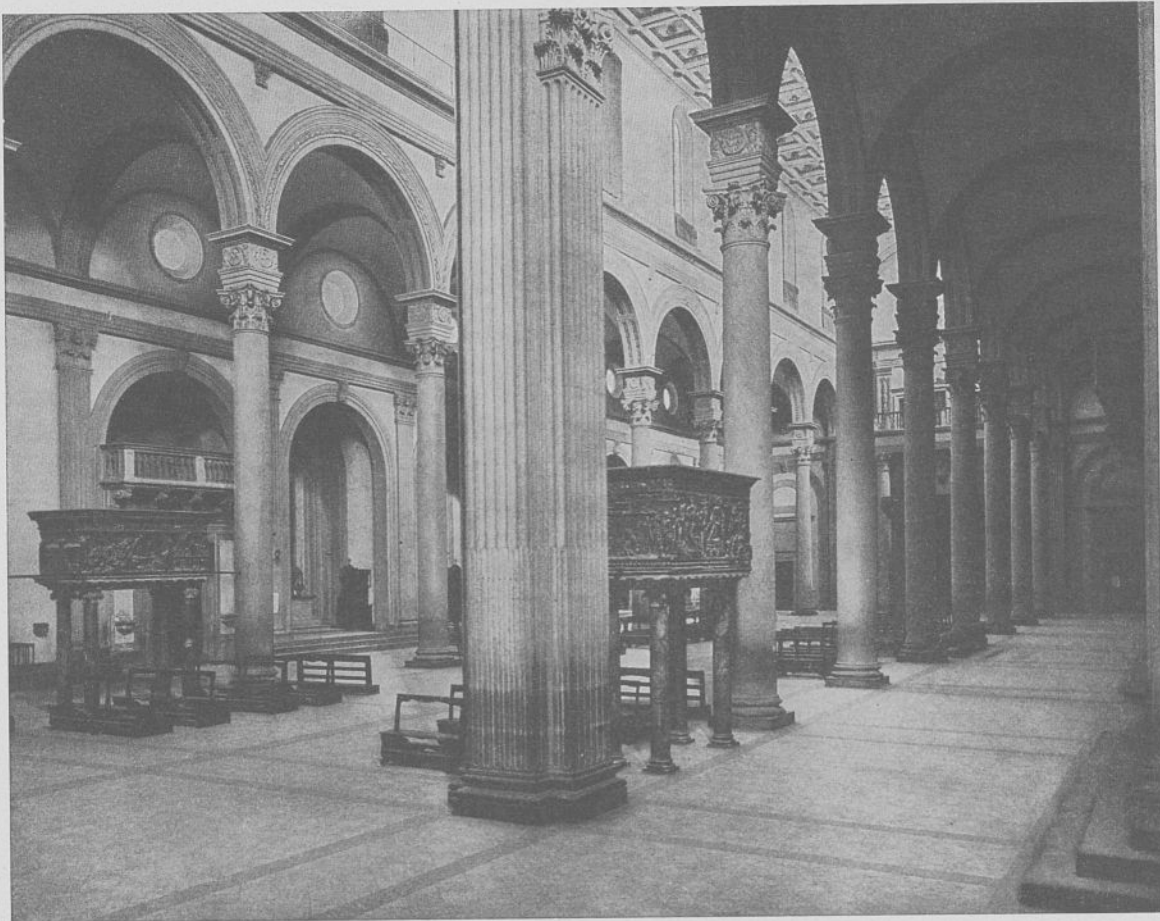


Abb. 23. S. Lorenzo zu Florenz. Blick aus dem Querschiff ins Langhaus
(Photogr. Alinari).

wurde. Schon zur Zeit ihrer Wölbung, zehn Jahre nach dem Tod Brunellescos, haben Zeitgenossen diese Abweichung scharf getadelt.

Das Langhaus (Abb. 23) folgt in Anordnung, Gliederung und Schmuck zwanglos den älteren Bauteilen. Die basilikale Anlage war auch in der gotischen Zeit in Italien für geräumige Kirchen die Regel geblieben; jetzt aber taucht sie auf einmal in Formen, die drei Jahrhunderte früher gebräuchlich waren, wieder auf. Die ältere Kirche von S. Lorenzo ist dem Neubau wahrscheinlich noch ähnlicher gewesen als die heute noch bestehenden Basiliken von S. Miniato, Fiesole und S.S. Apostoli (Abb. 6 u. 8), da sie nach einer alten Zeichnung ein Querschiff, vielleicht sogar eine Vierungskuppel besessen hat; Pisa zeigt in großem Maßstab, daß es solche Vierungskuppeln schon frühe in Toskana gab. Die ganze Stimmung des durchsichtigen, klar angelegten Raumes ist jenen Bauten konform. Die Kapellenreihen, die in halber Tiefe die Seitenschiffe begleiten, sind im ursprünglichen Entwurf nicht vorgesehen gewesen, sie bereichern den Raumeindruck, ohne ihn zu verbessern. Die feine und opulente Meißelarbeit, die hauptsächlich Bogenlaibungen und Archivolten schmückt, ist von jener diskreten Zurückhaltung, die Brunellescos Werke so anziehend macht, während die folgende Zeit und die oberitalienische Schule leicht über das Ziel hinausschießen. Die Außenseiten sind gut und sorgfältig durch-

gearbeitet, ohne besondere Züge aufzuweisen. Die geschwungenen Pfeifen sind hier wie im Fries vom Findelhaus, sowie in manchem späteren Bau, eine beliebte Verzierung des Gebälks, die ihre Abstammung von spätantiken Sarkophagen nicht verleugnen kann. Die Fassade endlich teilte das Schicksal so vieler in Italien, daß man über der Fülle der Projekte schließlich verzichtete, sie auszuführen. Der Klosterhof, der in zwei Stockwerken Bogengänge auf ziemlich derben jonischen Säulen zeigt, ist erst elf Jahre nach des Architekten Tod begonnen worden und weicht nicht viel von anderen ähnlichen, z. B. den von Michelozzo erbauten ab.

Der Palazzo di Parte Guelfa schließt sich seinen Formen nach an die Frühwerke an. Über den Zeitpunkt von Brunellescos Anteilnahme am Bau sind wir nicht genau unterrichtet, nur soviel ist sicher, daß die Arbeit sich lang hinauszog und schließlich unvollendet liegen blieb, da die einst mächtige und angesehene Körperschaft damals bereits an Ansehen verloren hatte. Sie gedachte es durch den glanzvollen Neubau wiederzugewinnen, aber es scheint, daß gerade dies ihre Gegner zu verhindern gewußt haben. Es handelte sich damals darum, dem alten Palast der Behörde, der dem 14. Jahrhundert angehört, einen mächtigen Saal, ein Verhandlungszimmer und einen Verbindungsgang anzugliedern und in den ersten beiden Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts

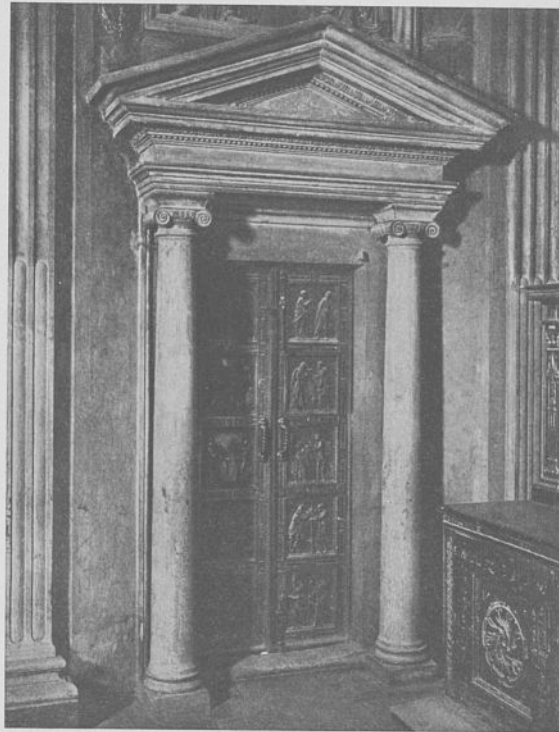


Abb. 24. Türen in der Sakristei von S. Lorenzo (Photogr. Alinari).

Profilen angeordnet, die nicht mehr vollendet wurden; sie scheinen nicht zur Beleuchtung des Innenraums, sondern zur Aufnahme von Reliefs bestimmt gewesen zu sein. An den Ecken, beiderseits ein wenig von der Kante abgerückt, erheben sich glatte Pilaster von dem Gurtgesims, die wahrscheinlich mit einem Kapitell versehen das obere Abschlußgesims hätten tragen sollen. Die attische Basis und das Abrücken von der Ecke spricht dafür, daß sie nicht etwa als bloße Lisenen gedacht sind. Die ganze Außenseite ist bloß mit den großen, einfachen Formen des Gerüstes gegliedert, fast ohne ornamentalen Schmuck (Abb. 24). Der ansehnliche Saal, der das ganze obere Geschoß ausfüllt, ist heute durch Zwischendecken und Scheidewände in eine Anzahl kleiner Räume zerlegt; doch sieht man darin die kannelierten Pilaster und korinthischen Kapitelle, auf die wohl ein Gesims und eine reiche Kassettendecke hätte folgen sollen. Die Fenster bilden nach innen rechtwinklig umrahmte Nischen. Es scheint nach den Urkunden, daß die Ausschmückung des Saales erst in der allerletzten Lebenszeit des Meisters begonnen wurde, wenigstens sind die Kapitelle (Abb. 26) etwa sechs Jahre nach

ist der Bau von einem unbekanntem Architekten begonnen worden, während dann erst etwa um 1420 Brunellesco den Auftrag zu seiner Weiterführung erhielt. (Fabrizzy, *Il palazzo nuovo della Parte Guelfa*. Bolletino per la difesa di Firenze antica Fasc. IV, S. 39 ff. und Fasc. III, Rekonstrukt. v. Cavallucci).

Über die glatten Quadern des älteren Erdgeschosses hat der neue Architekt als Gurtgesims ein reich profiliertes dreiteiliges Gebälk gezogen, auf dem die großen, rundbogig geschlossenen Fensteröffnungen des Saales sich erheben, darüber sind runde Medallions mit mittelalterlichen

seinem Tode geliefert worden. Für ihre leblose und regelwidrige Form ist also nicht mehr Brunellesco, sondern der Bildhauer Maso di Bartolommeo verantwortlich. Statt sich enger an die antiken Vorbilder anzuschließen, — es war daran in Florenz kein Mangel, — haben sich die Bildhauer im ganzen 15. Jahrhundert ihre Freiheit in der Umformung und Umdeutung der Kapitelle nicht nehmen lassen.

Unzweifelhaft wäre der Palast eine der vornehmsten Schöpfungen des neuen Stils geworden, denn selbst in ihrem verwahrlosten Zustand wirkt die Ruine durch ihre einfache und wohl abgewogene Architektur als eine der ganz selbständigen Leistungen, wie sie kein anderer Architekt der Frühzeit, Alberti ausgenommen, aufzuweisen hat. Brunellesco hat nicht nur den anderen die Bahn gewiesen, er übertrifft sie auch alle an Originalität. Doppelt bedauerlich ist es, daß die vorhandenen Unterlagen nicht ausreichen, uns ein Bild des Äußeren vorzustellen; sind doch gerade bei diesem Bau ganz neue und bedeutungsvolle Gedanken für die Gliederung der Wände mit Pilastern aufgetaucht, die ihre eigentliche Wirkung erst in der Folgezeit ausüben sollten.

Zwischen diese Frühwerke und die folgenden schiebt sich eine längere Pause ein. Erst um 1430 begann Brunellesco im Auftrag des Andrea de' Pazzi das Capitolo di S. Croce, wie die Pazzi-Kapelle zuerst genannt wurde,

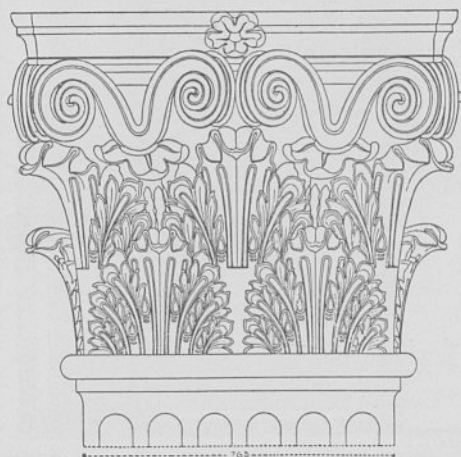


Abb. 26. Kapitell aus dem Saal der Parte Guelfa (Arch. d. Ren. in Toskana).

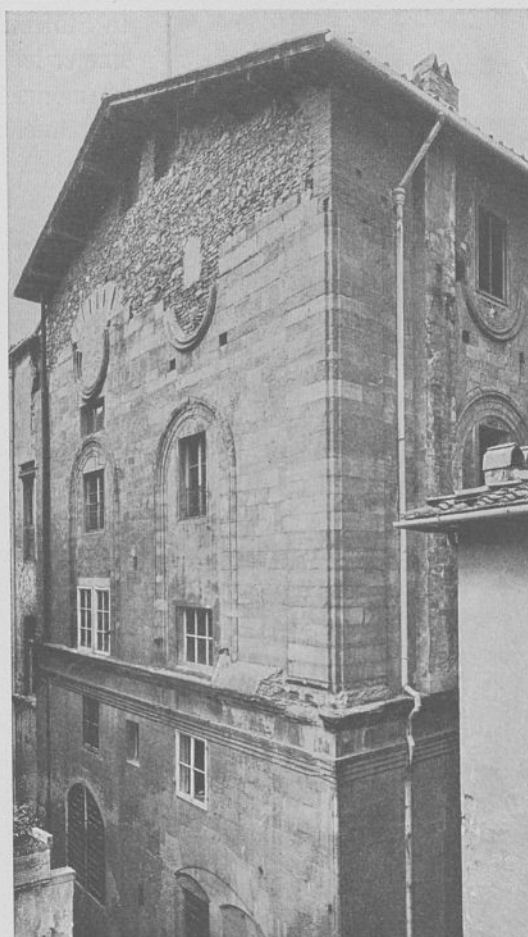


Abb. 25. Palazzo di Parte Guelfa in Florenz (Photogr. Alinari).

da sie weniger kirchlichen Verrichtungen als den Versammlungen des Franziskanerordens diente. Es ist ein weiter rechteckiger Raum, der, entgegen der üblichen Anordnung von Sakralbauten, an seinen Langseiten Eingang und Altarnische hat. Ein Säulenporticus ist der Eingangsseite vorgelagert. Auf die überraschende Grundrißähnlichkeit mit byzantinischen Kirchen wurde bereits in der Einleitung hingewiesen; es sei aber betont, daß sich die Ähnlichkeit auf die Hauptgedanken beschränkt (Abb. 13 u. 27). Der Baukörper ist in einer Weise durchgeformt, man möchte sagen durchgeistigt, die in nichts an die ungeteilten Flächen, an die undurchdrungenen Mauermassen östlicher Kuppelbauten erinnert. Die Verarbeitung der Wand und der Gewölbe, die Gliederung des Ganzen

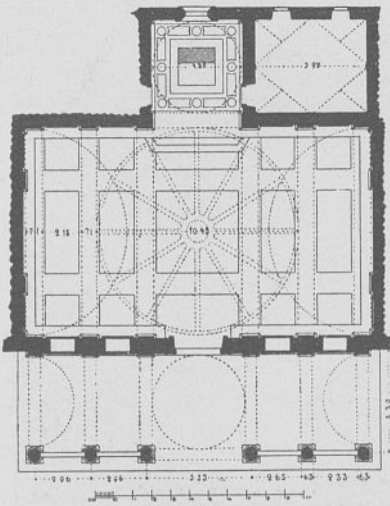
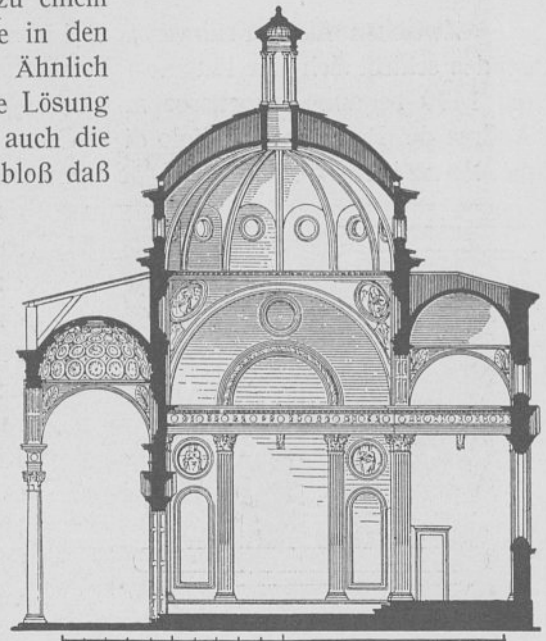


Abb. 27. Pazzikapelle, Grundriß.

in Stützen und Bogenlinien, zeigt die Schule der Gotik noch immer lebendig; aber in den Verhältnissen, in denen alle Teile harmonisch sich zueinander fügen, treten die Ideale römischer Baukunst so rein wie niemals vorher hervor; der Florentiner hat sie wieder aufgenommen, während Byzanz sie verlassen hatte. Schon die Vorhalle (Taf. II) bringt bedeutsame Fortschritte gegen die Erstlingsbauten, da sie sich mit dem geraden Gebälk über den Säulen der antiken Norm fügt. Trotzdem ist nicht der römische Porticus, sondern der altchristliche Narthex, wie etwa der des Doms von Civita Castellana, dem Gesichtskreis des Architekten näher, denn über dem Gebälk ruht kein Dreiecksgiebel, sondern eine zierliche Wandarchitektur, die durch den Mittelbogen willkürlich unterbrochen wird. Die Nische des Baptisteriums hat das Vorbild dafür gegeben. Oben ist die Attika durch ein kräftiges Gesims abgeschlossen, auf die vielleicht noch eine Balustrade mit zierlichen Säulchen folgen sollte, wie das auf Pfeilern gehobene Dach anzudeuten scheint.

Die Kuppel, die den Innenraum krönt, ruht nicht mehr auf vier Mauern wie in der kurz zuvor vollendeten Sakristei, sondern zwei kurze Tonnenarme tragen sie auf beiden Seiten, so daß sie, wie in der Sofienkirche, frei zu schweben scheint (Abb. 28). Die Vorhalle, deren Gewölbe in der Mitte die nämliche Durchbrechung erfahren hat, bereitet auf das Hauptmotiv der Raumbildung vor. Wie dann die Kuppel des Chors mit der äußeren zusammenklingt, wie die Achsenteilung des Mittelraumes sich an den Seitenwänden wiederholt, so sind überall mit starken Beziehungen Raumformen, Intervalle, Gliederungen aneinander gebunden und vereinigen sich in der ganzen Komposition zu einem Zusammenklang, nicht mehr ganz so einfach wie in den ersten Versuchen, aber gewählter und eigenartiger. Ähnlich wie S. Spirito gegen S. Lorenzo eine vollkommenerer Lösung des nämlichen Problems bedeutet, so verhält sich auch die Pazzi-Kapelle zur alten Sakristei von S. Lorenzo, bloß daß hier durch die Erweiterung des Raumes in der Querrichtung ein neuer Gedanke auftaucht, der erst viel später mit dem Grundriß im reinen griechischen Kreuz seinen vollendeten Ausdruck fand. Jedenfalls hat der Meister die antiken Detailformen sicherer wie anfangs zu handhaben gelernt und damit kommt das Bedürfnis nach Schmuck wieder stärker zur Geltung. Die feine Skulpturarbeit der Tonne, das Portal, die farbig glasierten Tonplatten der Kuppel und des Innenraums zeigen eine unaufdringliche, echt florentinische Grazie, die nicht aus den ihr zugewiesenen Grenzen hinaustritt.

Während dies Gebäude mit dem größten Teil seines Schmuckes, der nach und nach bis

Abb. 28. Pazzikapelle, Schnitt.
(Nach Laspeyres, Kirchen Mittelitaliens.)



Capella dei Pazzi in Florenz, begonnen um 1430 von F. Brunellesco.
(Photogr. Brogi)

zur großen Katastrophe der Pazzi im Jahre 1478 entstand, unversehrt auf uns gekommen ist, stehen wir bei einem anderen ähnlichen Bau vor einer Ruine, die zudem durch Einbauten und durch die Verwitterung des Steins fast unkenntlich geworden ist: Der Achtecksbau von S. Maria degli Angeli. 1434 wurde, von einer Stiftung der Familie Scolari veranlaßt, das Oratorium nach den Plänen Brunellescos in Angriff genommen, doch als der Bau einige Meter aus dem Erdboden gestiegen war, wurden die für ihn bestimmten Summen anderen Zwecken zugeführt. Im Gegensatz zu der Pazzi-Kapelle erblicken wir hier einen reinen Zentralbau, der von einem Achteck für den Mittelraum zu einem Sechzehneck der Umfassungsmauern vermittels ringsum angelegter quadratischer Kapellen übergeht (Abb. 29). Ob ein antiker Bau das Vorbild war oder ob das Florentiner Baptisterium auch hier wieder maßgebend gewesen ist, ist nicht mehr zu sagen; jedenfalls ähnelt kein erhaltener antiker oder frühmittelalterlicher Grundriß mit Ausnahme des Münsters von Aachen und dessen Verwandten dem vorliegenden. Die Gliederung des Inneren mit je zwei Pilastern, die von den einspringenden Ecken ein Stück abgerückt sind, deutet auf das Baptisterium, von dem sie auch in späterer Zeit hin und wieder entlehnt wurde. Zu erfreu-

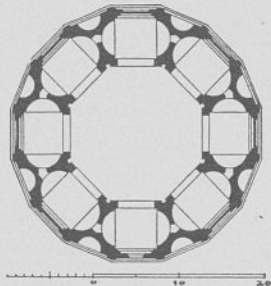


Abb. 29. Grundriß von S. Maria degli Angeli, Florenz.

lichen Ergebnissen führte es aber nie, wie die Sakristei von S. Spirito und die Madonna dell' Umiltà in Pistoia beweisen (Taf. VIII). Die Dreiecke, die beim Übergang ins Sechzehneck zwischen den Kapellen übrigbleiben, sind hier durch je drei große Nischen aufgelöst und tragen so zu der Gliederung des Äußeren und zur Erweiterung des Kapellenkranzes bei.

Man hat manche römische Kuppelbauten, die Brunellesco bekannt sein konnten, als Ausgangspunkte für diese ganz neuartig erscheinende Zentralraumlösung herangezogen. Das Zehneck von Minerva Medica mit seinen kleinen, halbrunden Nischen, die gar keine statische Funktion haben, wird von Fabriczy als nahestehend genannt, ist aber seiner ganzen Anlage und dem konstruktiven Grundgedanken nach, völlig verschieden. Wichtiger ist der Hinweis desselben Autors auf das eben genannte Münster in Aachen (vollendet 804), das nicht nur die gleiche Größe hat, sondern auch durch die charakteristische Überführung des Achtecks ins Sechzehneck und durch die Anordnung der Nebenräume zur Stütze der Kuppel als der nächste noch lebende Verwandte erscheint. Natürlich nicht als Vorfahr, aber die Möglichkeit besteht, daß ein verloren gegangener Bautypus der altchristlichen oder byzantinischen Zeit beiden Werken zugrunde gelegen hat. Die ungewöhnlich geschickte Abstrebung der Kuppel in Aachen macht dies noch wahrscheinlicher.

Eine Skizze Brunellescos, die allerdings nur in zweifelhaften Nachbildungen erhalten ist, gibt über den geplanten Aufbau Klarheit (Osservatore Fiorentino, Firenze 1821, II, S. 167). Über den acht Arkadenbogen der Kapellen, die von den Eckpilastern vermittels kurzer Gebälkstücke getragen werden, läuft ein zweites Gebälk rund herum, über dem eine glatte Attika folgt, die in der Mitte der Seiten je ein Kreisfenster einschließt. Ein Hauptgesims trennt die Attika von der halbkreisförmigen Muldenkuppel, deren äußere Begrenzung, wie im Baptisterium zeltdachförmig ist. Die Oberkante dieses Gesimses, liegt in einer Höhe, die genau dem Durchmesser der Kuppel entspricht. Eine Auge im Scheitel, auf das wohl eine Laterne gesetzt werden sollte, ergänzt das hohe Seitenlicht. Die Gesamthöhe ist gleich der anderthalbfachen Breite, der Raum ist also etwas schlanker als das Baptisterium.

Das Bauwerk, wie es vereinzelt in der Geschichte der Architektur auftaucht, hat auch kaum Nachfolgerschaft gefunden, obwohl es den späteren Architekten wohl bekannt war und wertvoll erschien; es hat auch an Versuchen zu einem Ausbau der Ruine nicht gefehlt. Vitonis Umiltà in Pistoja hat manchen verwandten Zug, Serlios Kirchenentwürfe im fünften

Buch seiner „Architektur“ nehmen manchmal den Grundgedanken wieder auf; am großartigsten aber hat Michelangelo in dem unausgeführten Entwurf für S. Giovanni dei Fiorentini in Rom Brunellescos Idee variiert.

Von den bedeutenden Bauten des Meisters steht S. Spirito am Schlusse. Die Ähnlichkeit mit S. Lorenzo ist überraschend; selten wird man bei einem neueren Architekten zwei Werke finden, wo der Raumgedanke mit solcher Konsequenz wiederholt worden ist. Hier ist es das Problem, eine dreischiffige, kreuzförmige Basilika mit Vierungskuppel und seitlichen Kapellen in ein starres Schema von Würfeln einzuordnen; gerade als ob ihn eine Rechnung, die bei dem ersten Versuch noch nicht restlos aufgegangen war, zu einer neuen scharfsinnigeren Lösung angespornt hätte. Alles ist viel pedantischer und folgerichtiger durchgeführt, von dem einfachen Achsensystem völlig beherrscht. Um die in Kreuzesform angelegten acht großen Quadrate des Grundrisses laufen ringsum die kleinen, von halber Seitenlänge, und diese werden nach außen von halbrunden Kapellen in halber Tiefe begrenzt (Abb. 30). Auch der Aufbau wiederholt die Maßstabseinheiten des Grundrisses genau, und zwar sind nicht mehr die lichten Weiten der Öffnungen, sondern die Achsenabstände für die Höhenverhältnisse maßgebend. Da die herumgeführten Seitenschiffe nicht einmal die althergebrachte Mittel-

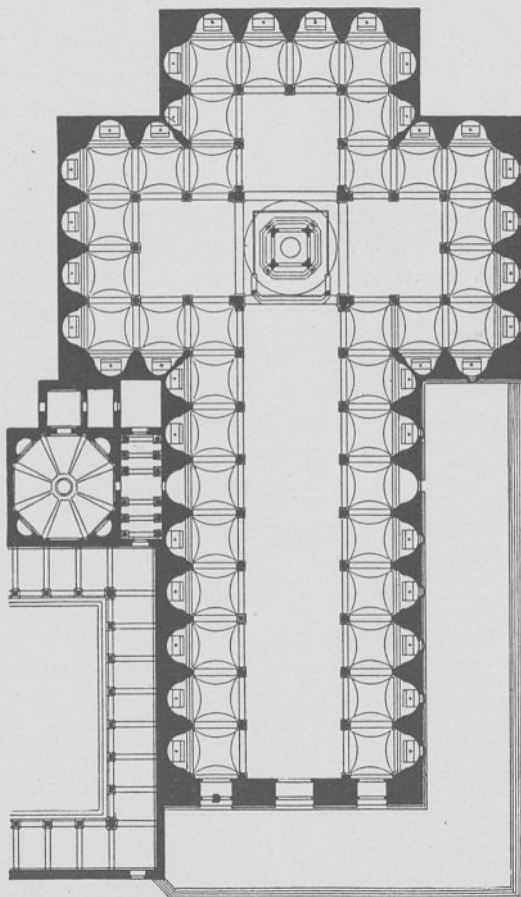


Abb. 30. S. Spirito in Florenz (1:900).
(Nach Laspeyres, Kirchen Mittelitaliens.)

kapelle im Chorhaupt erlauben, mußte der Hauptaltar den Ehrenplatz unter der Kuppel erhalten, und er wurde später noch durch einen großen Baldachinaufbau betont. Das im System überschüssige halbe Quadrat an der Eingangsseite legt die Vermutung nahe, daß der Architekt sogar die Arkaden innen an der Front heranzuziehen beabsichtigte, und daß man erst von seinem Entwurf abgehen mußte, als nach langem erregtem Disput gegen Ende des Jahrhunderts drei statt vier Portale in der Fassade beschlossen wurden. Erst Soufflot hat im Pariser Pantheon wieder einen auf ähnlich einfachen Maßverhältnissen aufgebauten Grundriß geschaffen, wie er uns hier an der Schwelle der neuen Kunst entgegentritt. Die Wirkung seines Innenraums ist, trotz der ganz veränderten Dispositionen, eine ähnliche, reich und klar zugleich. Wie die Anordnung des Ganzen, so wird auch in den Einzelheiten und besonders in der Beleuchtung das Streben nach Einheitlichkeit und wirksamer Klarheit das Merkmal des zweiten Versuchs, die Basilikaform mit neuem Geist zu erfüllen.

Abermals konnte der Architekt längst nicht mehr die Vollendung des langsam geförderten Werkes erleben, doch hat hier ein von ihm selbst gefertigtes und später meist treu beachtetes Modell die Weiterführung geleitet. Es wurde

zwar 1433 mit dem Bau begonnen, doch erst etwa zwanzig Jahre später konnten die Säulen aufgerichtet werden, nachdem der Schüler Brunellescos, Antonio Manetti, die Leitung übernommen hatte. 1482 wurde die Kuppel geschlossen und der erste Gottesdienst gehalten.

Die Außenseiten des Baues, die sonst ganz einfach gehalten sind, hätten eine starke Belebung erfahren, wenn die Kapellen, wie es ursprünglich beabsichtigt war, nach außen halbrund hervorgetreten wären. Man scheint sich aber schließlich doch für die ruhigere, glatte Außenmauer entschlossen zu haben. Wie beim Dom, S. Lorenzo und unzähligen anderen Kirchen Italiens, sind um die Fassade wohl Pläne und Kontroversen entstanden, aber keine Hand rührte sich zur Ausführung. Dem neuen Stil setzte der eigentümliche Querschnitt der Basilika noch zäheren Widerstand entgegen, als er es schon dem mittelalterlichen Bauschaffen der Italiener getan hatte. Hier trat der Umstand der ursprünglich geplanten vier Portale noch dazu, die Fassadengestaltung zu erschweren.

Neben den großen Aufgaben sind noch einige kleinere und die Arbeiten seiner Schule

als die ersten Steine versetzt werden konnten, holte der Tod den Meister hinweg, doch waren alle Vorbereitungen so weit gediehen, daß wir noch sicher ein Werk aus seiner letzten Zeit vor uns haben, wenigstens was die Hauptlinien anbelangt, während für die Einzelheiten spätere Hände verantwortlich sind.

Die acht nervigen Marmorrippen, die an den Kanten der Kuppel hinaufschließen, halten die Laterne wie eine zarte weiße Blume in ihrer Mitte, als wollten sie den Sieg der Grazie über die schwere Titanenarbeit ausdrücken, die unter ihnen vollbracht wurde. Mehr als bei irgendeiner anderen Arbeit des Meisters treten hier gotische Baugedanken zutage, die dem Charakter des Ganzen ja angemessen erschienen. Ganz wie Strebebögen lehnen sich Ansätze an die Eckpilaster, auf denen zum erstenmal die doppelt geschwungene Volute als Stützform erscheint, die von da ab so oft verwendet wurde. Daß also eine richtige Strebebogenkonstruktion gegen den Schaft eines korinthischen Pilasters anläuft, ist wieder bezeichnend für die unbekümmerte Art, wie die Formen in einem Geiste verwendet



Abb. 31. S. Spirito, Blick gegen den Chor
(Photogr. Alinari).

zu betrachten. Vor allem hat die äußere

Ausgestaltung der Domkuppel zwei wichtige Teile davon in dem letzten Jahrzehnt seines Schaffens entstehen lassen. Für die Kuppel-laterne wurde 1436 eine Konkurrenz ausgeschrieben und aus sechs Entwürfen wurde der von Brunellesco gewählt. Das Modell (Abb. 32), das heute noch in der Domopera aufbewahrt wird, ist nicht mehr das damalige, sondern eine im 17. Jahrhundert verfertigte Nachbildung der wirklich bestehenden Laterne. Auch hier verzögerte sich der Bau in der üblichen Weise:

werden, für den sie nicht geschaffen sind. Auch in einem anderen Umstand zeigt sich die Macht mittelalterlicher Tradition; nämlich in dem feinen und lebvollen Schmucke durch zierliche Meißelarbeit, die nur von der Nähe gesehen werden kann. Hier erscheint, wie schon in der Pazzi-Kapelle, das Streben durch elegante Einzelheiten zu glänzen, ein Beweis, daß nun auch die Steinmetzen die neuen Formen zu beherrschen gelernt haben und daß damit ein später immer stärker auftretendes Schmuckbedürfnis aufkommt, das die zweite Generation in Florenz ganz beherrschen sollte.

Für das äußere Hauptgesims der Kuppel war ein umlaufender Bogengang geplant, der etwa den Zwerggalerien mittelalterlicher Dome entsprach. Die Gestalt, die im Anfang des 16. Jahrhunderts Baccio d'Agnolo der Galerie gab, wird im allgemeinen mit den Absichten des ersten Architekten übereinstimmen.

Als eines der reifsten und schönsten Werke aus Brunellescos Spätzeit muß man aber die vier halbrunden Ausbauten der Domkuppel ansehen, die in den Diagonalen das Quadrat zum Achteck überführen. Nach dem Kuppelinnern treten die Ausbauten gar nicht hervor, sie haben lediglich eine ästhetische Funktion nach außen zu erfüllen und waren schon von Brunellesco,

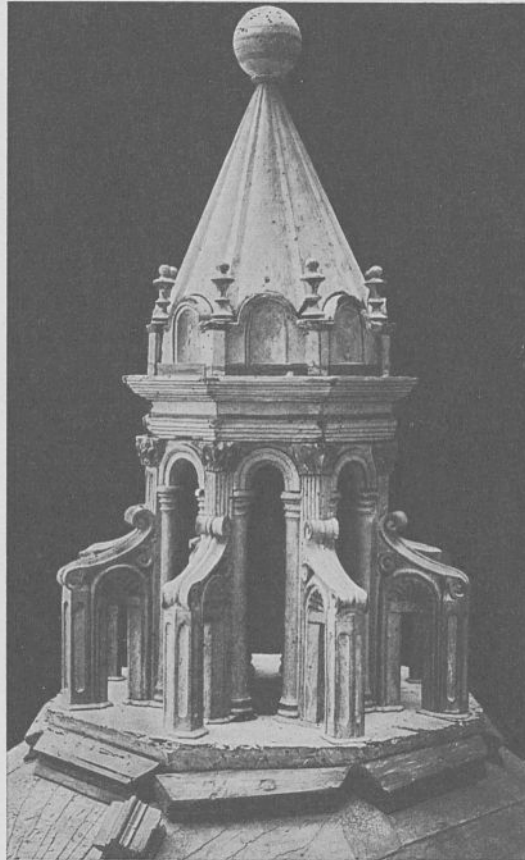


Abb. 32. Modell der Kuppellaterne des Doms
(Photogr. Brogi).

spiele als auf römische Architektur geachtet wurde, ist der zwischen Kapitell und Gebälk eingeschaltete Kämpfer, selbst hier, wo er gewiß keine Berechtigung hat. Zu tadeln ist hier nicht die unbekümmerte Freiheit des Architekten, der nach Gutdünken mit architektonischen Motiven schaltet und dem die Wirkung des Ganzen schließlich recht gibt, sondern die pedantische Gelehrsamkeit derer, die durch das Studium römischer Architektur veranlaßt, überall Verstöße gegen die Gesetze der Baukunst finden wollen. Keinesfalls geht es an, bloß wegen dieses scheinbaren Fehlers eines der urkundlich am besten gesicherten Werke dem Brunellesco absprechen zu wollen, wie Fabriczy es tut. Er nimmt an, daß Bernardo Rosellino, der 1460 bis 1464 Capomaestro am Dom war, das Gesims aufgesetzt und dabei den

aber in polygonaler Form geplant. Leider verschwanden in der unruhigen Umgebung des farbigen Marmors ihre prachtvollen Linien, während sie für sich allein schon längst als Zeugen seines reifsten baukünstlerischen Schaffens angesehen worden wären. Die Anordnung der Architektur ist ganz einfach: gekuppelte Dreiviertelsäulen gliedern den Halbzylinder und schließen fünf große Muschelnischen zwischen sich. Über ihrem Gebälk folgt das leicht geschwungene Ziegeldach. Ein Zeichen, wie wenig die eigentlichen Funktionen der antiken Bauglieder verstanden wurden, wie viel mehr auf mittelalterliche Bei-

Kämpfer dazwischen geschoben habe. Er beachtet aber nicht, daß eine Freiheit, die um 1440 noch keinen Anstoß erregte, 20 Jahre später in Florenz bereits ganz unmöglich gewesen wäre, da man inzwischen die Antike viel genauer kennen gelernt hatte (Abb. 33).

An den halbrund geschlossenen Apsiden syrischer Basiliken findet sich häufig die nämliche Anordnung, — Kämpfer zwischen einem Säulenkapitell und dem Hauptgesims —, ob sie auch sonst noch in der altchristlichen Baukunst vorkommt, ist mir nicht bekannt.

Es sind nunmehr noch kurz einige Bauten zu erwähnen, bei denen die Autorschaft Brunellescos unwahrscheinlich ist. So erzählt Vasari von zwei Arbeiten für Lucca Pitti, den reichen und ehrgeizigen Wetteiferer der Medici.

Die Villa in Rusignano ist teilweise noch in mittelalterlichen Formen ausgeführt, teilweise gehört sie dem 16. Jahrhundert an, und für Brunellesco bleibt eigentlich nur ein Hofraum und ein Gebäudetrakt mit einer Treppe von geringem architektonischem Aufwand. Bloß die Größenverhältnisse der Räume verraten die opulente Gesinnung des Besitzers, ihre Ausstattung, soweit noch vorhanden, bietet nichts Außergewöhnliches. Das reich verzierte Fenster, das sich in dem Hofe befindet, ist sicher erst ein Menschenalter später.

Der Palazzo Pitti, den nach Vasaris Angaben derselbe Bauherr sich von Brunellesco errichten ließ, ist wohl eine der großartigsten Schöpfungen der Zeit, aber auch diejenige, die sich am allerschwersten mit den übrigen des Meisters vereinigen läßt. Überhaupt weicht er von allem, was die eigentliche florentinische Frührenaissance erzeugt hat, himmelweit ab; da zudem die älteren Biographien mit Ausnahme des Anonimo Gaddiano die Autorschaft Brunellescos nicht erwähnen und alle historische Wahrscheinlichkeit auf einen Baubeginn in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts schließen läßt, so muß er in anderem Zusammenhang behandelt werden (s. S. 89 f.).

Die Kunstschriftsteller der späteren Zeit (Vasari folgt dem Anonimo Gaddiano, der zuerst die Notiz bringt) waren der begreiflichen Ansicht, kein anderer als der gefeierte Heros der Baukunst könne für das heroische Werk, den monumentalsten Privatpalast Italiens, in Frage kommen, obgleich ältere Überlieferungen schweigen. Auch Geymüller weiß, nachdem er die schwerwiegenden Gegengründe angeführt hat, keinen anderen Ausweg. Es sei denn — fügt er am Schlusse zu — Leon Battista Alberti. Damit hat der feinsinnige Kenner der italienischen Baukunst aber wohl den Nagel auf den Kopf getroffen. (Die Architektur der Renaissance in Toskana. Band I, S. 64.)

Ähnliche Zweifel tauchen auch bei dem ganz anders gearteten Palazzo Pazzi-Quaratesi auf. Es liegt ja nahe anzunehmen, daß der Bauherr der Pazzi-Kapelle sich des gleichen Architekten für seinen Stadtpalast bedient hätte, aber des Zeitgenossen Angelo

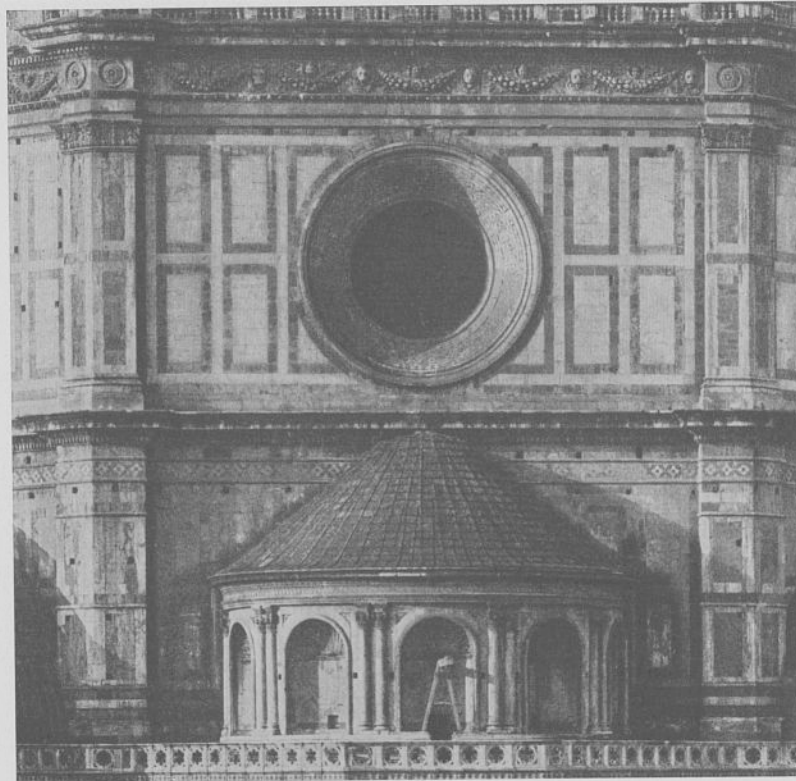


Abb. 33. Die halbrunden Ausbauten der Domkuppel (Phot. Alinari).

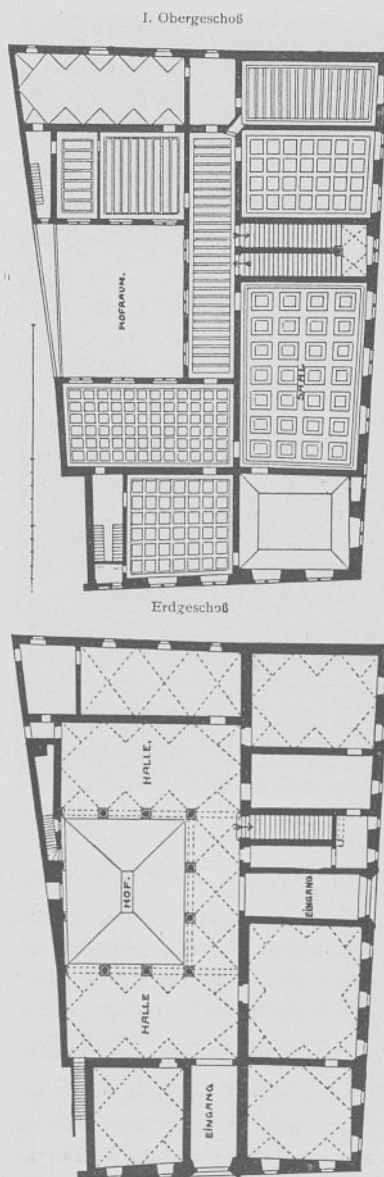


Abb. 34. Palazzo Pazzi-Quaratesi, Florenz (Phot. Alinari)
Ansicht und Grundrisse.

Polizianos Bericht steht dem entgegen, nämlich daß nicht Andrea, sondern erst sein Sohn Jacopo de' Pazzi, das väterliche Haus von Grund neu gebaut hätte. Damit rückt der Anfang etwa in die Zeit von Brunellescos Tod. Die Profile der Gurtgesimse, die Fensterumrahmungen, vor allem aber die Hofloggia, deuten sogar auf eine noch spätere Zeit, etwa um 1460. Dagegen ist die Erdgeschoßmauer mit ihren ganz unregelmäßig angeordneten Quadern fast ganz ins 14. Jahrhundert zu verweisen. Es ist demnach von dem alten Bau dieser Teil wieder benützt und vielleicht verlängert worden, als Jacopo seinen neuen Palast mit Hilfe eines späteren Architekten errichtete. Geymüller nimmt hierfür nicht ohne Grund Benedetto da Majano an; auch der Hof mit seinen hübschen, ganz frei gestalteten Delphinenkapitellen ist möglicherweise sein Werk, während die Anordnung der Fassade und des Grundrisses nur die Züge aller um diese Zeit entstandenen Paläste trägt, so daß man sie schwer einem

bestimmten Baumeister zuschreiben kann. (Siehe auch S. 55 ff.) Wohl möglich scheint es dagegen, daß Pläne, die Brunellesco für den Vater angefertigt hatte, später benützt wurden. Es ist wohl mehr auf subjektives Empfinden als auf Beweise gegründet, wenn mir seine Hand in der Front deutlich erkennbar scheint. Die Art, wie die zierlich geschmückten Fenster schlicht und doch wirkungsvoll in der Putzfläche stehen, verrät mehr originellen Geist und ein richtigeres Gefühl für Massenanordnung als die Zeitgenossen und Nachfolger gehabt haben. Daß eine, wenn auch vielleicht unbedeutende bauliche Veränderung um 1432 bezeugt ist, gibt dieser Vermutung eine Stütze (Abb. 34).

Das Haus des alten Patriziergeschlechtes hat im Laufe der Zeit mannigfache Umbauten erfahren. Vor allem ist das Einziehen von Zwischendecken im 1. und 2. Stock, die Schließung der oberen Hofloggia, die Vergrößerung der Erdgeschoßfenster und das Einbrechen von Rundfenstern unter dem Sparrendach zu nennen. Auch die alte steile Treppe ist in ihrem unteren Lauf verändert worden. Die Anordnung der Räume um den Hof, der hier ausnahmsweise durch zwei große Portale von der Straße aus zugänglich ist, ist die damals allgemein übliche und soll daher im Zusammenhang mit den übrigen Florentiner Palastbauten besprochen werden. Da 1462 noch ein Haus angekauft und dem Palaste einverleibt wurde, da zudem an den meisten großen Patrizierwohnungen langsam und stückweise gebaut wurde, so scheint es nicht sicher, ob der Palast bei der großen Pazzi-Katastrophe im Jahre 1478 schon so weit, wie wir ihn heute sehen, vollendet war. Jedenfalls war der Bauherr schon Jahre vorher verbannt und in schweren finanziellen Bedrängnissen. Man darf ferner annehmen, daß die Palastfront nach dem Borgo degli Albizzi, wo ein enges Gäßchen und einige alte Pazzihäuser anstießen, noch ausgedehnt werden sollte, so daß der Hof ein rings vom Hause umschlossenes Zentrum gebildet hätte. Im ersten Stock sind eine Anzahl guter Holzdecken mit bemalten Kassetten oder engliegenden Balken erhalten, von denen namentlich die der beiden Säle rechts und links der Treppe bemerkenswert sind. Der Ausbau des zweiten Stocks blieb augenscheinlich unvollendet, als nach dem unglücklichen Attentat auf die Familie Medici der Palast konfisziert wurde und in andere Hände kam.

Im allgemeinen gelangte man nach dem Tode Brunellescos über den Grenzstein, den er weit draußen im Neuland niedergesetzt hatte, nicht hinaus; die sämtlichen Nachfolger haben das Gebiet nur zagend betreten und sind häufig wieder mehr auf die bekannteren Pfade des Mittelalters zurückgewichen, als daß sie mutig vorwärtsgeschritten wären. Oft hat bildhauermäßiges oder schreinermäßiges Komponieren die architektonischen Ziele verdunkelt, noch lange hat gotische Denkweise das entrissene Gebiet wieder zu beherrschen versucht. Deutlich scheidet sich der Geist des Michelozzo, Donatello und aller späteren Bildhauerarchitekten von dem des Brunellesco. Aber doch entstanden um die Mitte des Jahrhunderts einige Werke, die das ernste Streben verraten, ihm treue Gefolgschaft zu leisten. Sie mit dem Namen von bestimmten Künstlern zu vereinigen, ist bisher nicht gelungen.

Im weiteren Sinne kann man ja die ganze gleichzeitige und folgende Generation, Alberti eingeschlossen, als Schüler des ersten Meisters bezeichnen, obgleich von einem wirklichen Schulverhältnis keine Rede ist. Fast alle kommen von der Bildhauerei zur Architektur und haben sich erst als fertige Künstler mit der Baukunst abgegeben. Bis weit ins 16. Jahrhundert hinein hat man den von Brunellesco geschaffenen Formenkanon beibehalten, und in Einzelheiten oft sklavisch wiederholt, keiner kann sich seinem Einfluß entziehen. Die Loggia dei Tessitori und die von S. Paolo in Florenz, die Madonna delle Carceri in Prato und delle Grazie in Pistoia, lauter Bauten, die der Zeit um 1500 angehören, zeigen, daß man in Toskana sogar das Evangelium der Antike überhört, daß man lieber mit Brunellesco irren will, als jener formgerecht nachfolgen. Erst der römische Stil des Bramante hat diesen Bann gebrochen.

Der einzige, der als Gehilfe und Schüler Brunellescos bezeichnet werden kann, ist Antonio di Manetto Chiaccheri, kurzweg Antonio Manetti genannt (1402—1461), der aber nicht mit dem Biographen Antonio di Tuccio Manetti (1423—1497) verwechselt werden darf. Der

zweite war Schriftsteller und Kunstfreund, aber kein Künstler, der erste ursprünglich Intarsiator und ist unter der Leitung des Meisters, für den er Architekturmodelle fertigte, selbst zum Architekten geworden. Viel Selbständigkeit im Schaffen dürfen wir ihm nicht zutrauen, dagegen sind die Vorwürfe der späteren Biographen, er habe teils aus Unverstand, teils aus Böswilligkeit die Werke des Meisters später verdorben, sicher unberechtigt. Berufene und Unberufene fühlten sich als Hüter von dessen geistigem Vermächtnis, Neid und Eifersucht, Wichtigtuerei und Ehrgeiz machen sich neben dem wirklichen Verständnis breit und haben viele Vorgänge entstellt. Manetti hat die Kirche von S. Lorenzo nebst dem anstoßenden Klosterhof, ebenso San Spirito nach dem Tode seines Lehrers weitergeführt; er hat wahrscheinlich noch unter der Leitung Brunellescos das Modell für das große Galeriegesims unter der Domkuppel fertiggestellt, das dann den Meistern des 16. Jahrhunderts als Grundlage diente. Für ihn hat er auch das Modell zur Laterne angefertigt und noch ein eigenes unabhängiges geliefert, wodurch er freilich Brunellescos Zorn und Spott herausgefordert haben soll. Aber trotzdem muß er von ihm hochgeschätzt worden sein, da er bis zuletzt in seinen Diensten blieb. Bei der Vierungskuppel von S. Lorenzo scheint er nur deshalb von Brunellescos Plan abgewichen zu sein, weil konstruktive Schwierigkeiten vorlagen. Daß er sich auch später durchaus bewährte, geht daraus hervor, daß er bis zu seinem Tode an den genannten Bauten beschäftigt war und sogar zuletzt noch die schwierige Aufgabe der Chorrotunde von S. S. Annunziata erhielt (s. S. 85). Von selbständigen Werken seiner Hand erfahren wir dagegen nichts.

Ziemlich unklar erscheint auch das Schülertum von Brunellescos Adoptivsohn Andrea di Lazzaro Cavalcanti, genannt *Buggiano*. Seine beglaubigten Arbeiten sind plastischer und nicht architektonischer Natur und als die bedeutendste erscheint die Kanzel von S. Maria Novella (Abb. 35), die er 1443 nach einem Entwurf seines Pflegevaters ausgeführt hat. Die Komposition ist nun sicher das Beste daran, wenn auch gerade nichts Neues nach dem Vorgange Donatellos am Dom zu Prato (Taf. IV). Die Ausführung zeigt aber eine schwere und ungelente Hand wie alle anderen Arbeiten Buggianos. Was der Kanzel ein gewisses Interesse gibt, ist die perspektivische Darstellung des Innenraums eines sechseckigen Zentralbaues mit korinthischen Pilastern in den Ecken und Muschelnischen in den Wandfeldern. Der Einblick in die Taufhalle ist noch in naiv mittelalterlicher Weise durch Weglassung der Vorderwand bewirkt. Gaye hat aber auf zwei Bauten in Pescia, der Vaterstadt des Meisters, hingewiesen, die möglicherweise mit ihm in Verbindung gebracht werden können; die Kapelle Cardini in S. Francesco und das Oratorium der Madonna a piè di Piazza. Beide Bauten können recht wohl als Werke eines wenig geschickten Schülers von Brunellesco gelten, da sie sich in vielen Dingen direkt an seine Art halten; sie verleugnen die Anmut der Florentiner Frühwerke trotz liebloser provinzieller Ausführung und trauriger Verwahrlosung nicht (Abb. 36).

Die Komposition ist eine eigenartige und recht glückliche, zumal wenn man die allgemeine Ratlosigkeit der Zeit in bezug auf die Kirchenfassade in Betracht zieht. Deutliche Beziehungen zur Pazzikapelle und zur alten Sakristei von S. Lorenzo sind vorhanden, andererseits Vorstufen zu Vitonis Werken in Pistoja. Man könnte wohl auch eine Jugendarbeit dieses Meisters annehmen. Während für die Schmalseite der Entwurf einen guten und geschlossenen Eindruck gibt, erscheint für die Langseite das Motiv zu leer. Die schwere Bildung des Hauptgesimses drückt seine Funktion als Abschluß des Ganzen viel stärker aus als es in der Pazzikapelle der Fall ist, dies Problem war bei der Gliederung mehrstöckiger Fassaden stets von einer Scylla und Charybdis bedroht: für die Gesamthöhe wirkt das Gesims entweder zu leicht oder für die obere Ordnung zu schwer.

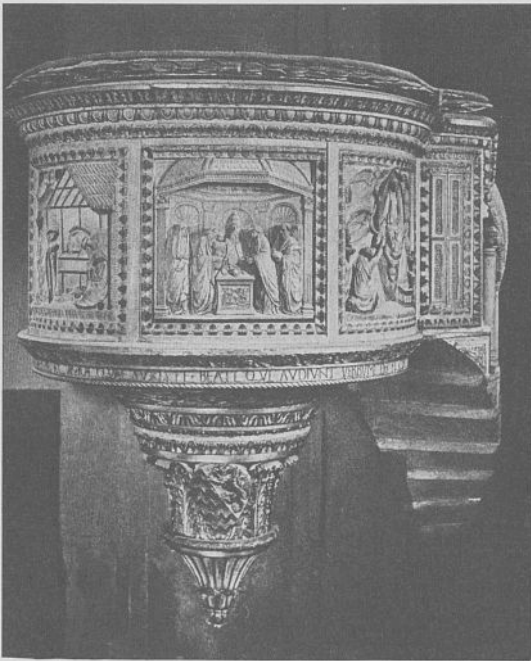


Abb. 35. Kanzel in S. Maria Novella, Florenz
(Phot. Brogi).

im Geiste Brunellescos geschaffen, und doch fehlt gerade ein wenig sein Geist in dem geschickt, aber locker zusammengestellten Komplexen. An die Kirche, die die Stelle der älteren einnimmt, schließt sich seitwärts ein zweistöckiger jonischer Hallenhof an, um den sich die Klosterräume gruppieren. Sie bestehen in der Hauptsache aus Kapitelsaal, Refektorium, Noviziat, Schlafsälen, Krankenhaus und Bibliothek, wozu noch eine doppelgeschossige Säulenloggia nach der Aussichtsseite kommt.

Die Kirche ist der einzige Bauteil, der Brunellescos Schaffensweise nahekommt (Abb. 37). Mit Ausnahme der beiden inneren Türumrahmungen, die deutlich die aufdringlichere Ornamentsprache der späteren Generation reden, ist nichts vorhanden, was er nicht gemacht haben könnte, aber doch zeigt sich überall eine gewisse Ängstlichkeit und Gedankenarmut, die mehr für die Art eines unselbständigen Imitators, als für den Schöpfer der Pazzi-Kapelle spricht. Freilich liegt gerade in der Magerkeit der architektonischen Linien und in der Sparsamkeit mit schmückendem Beiwerk ein hoher Reiz, der heute auf uns noch stärker wirkt wie damals, wo die Möglichkeiten einer reicheren Gestaltung

Die Badia von Fiesole ist das bedeutendste Werk der Brunellesco-Schule, sie rührt wahrscheinlich nicht von einem einzelnen, sondern einer Mehrzahl von Architekten her. Auf halber Höhe des Fiesolaner Hügels bei S. Domenico lag eine alte, verfallene Benediktiner-Abtei, von der nur noch die Fassade Zeugnis ablegt. Die ersten Versuche zum Wiederaufbau lassen sich bis zum Jahre 1441 zurückverfolgen, nachdem kurz vorher die alte Stätte an die Augustiner übergegangen war, so daß die Möglichkeit, Brunellesco habe Pläne dafür gezeichnet, nicht ausgeschlossen erscheint. Aber erst die ausgiebige Unterstützung des Cosimo dei Medici und seines Sohnes Piero ermöglichten die Ausführung in den fünfziger und sechziger Jahren, wobei das Verdienst des kunstsinnigen und gelehrten Abtes Don Timoteo Maffei nicht gering anzuschlagen ist. Der Zeitgenosse Vespasiano dei Bisticci nennt ihn geradezu den Verfasser des Plans und der Architektur, was man freilich nicht wörtlich nehmen darf. Alles erscheint



Abb. 36. Madonna a piè di Piazza zu Pescia
(Phot. Alinari).

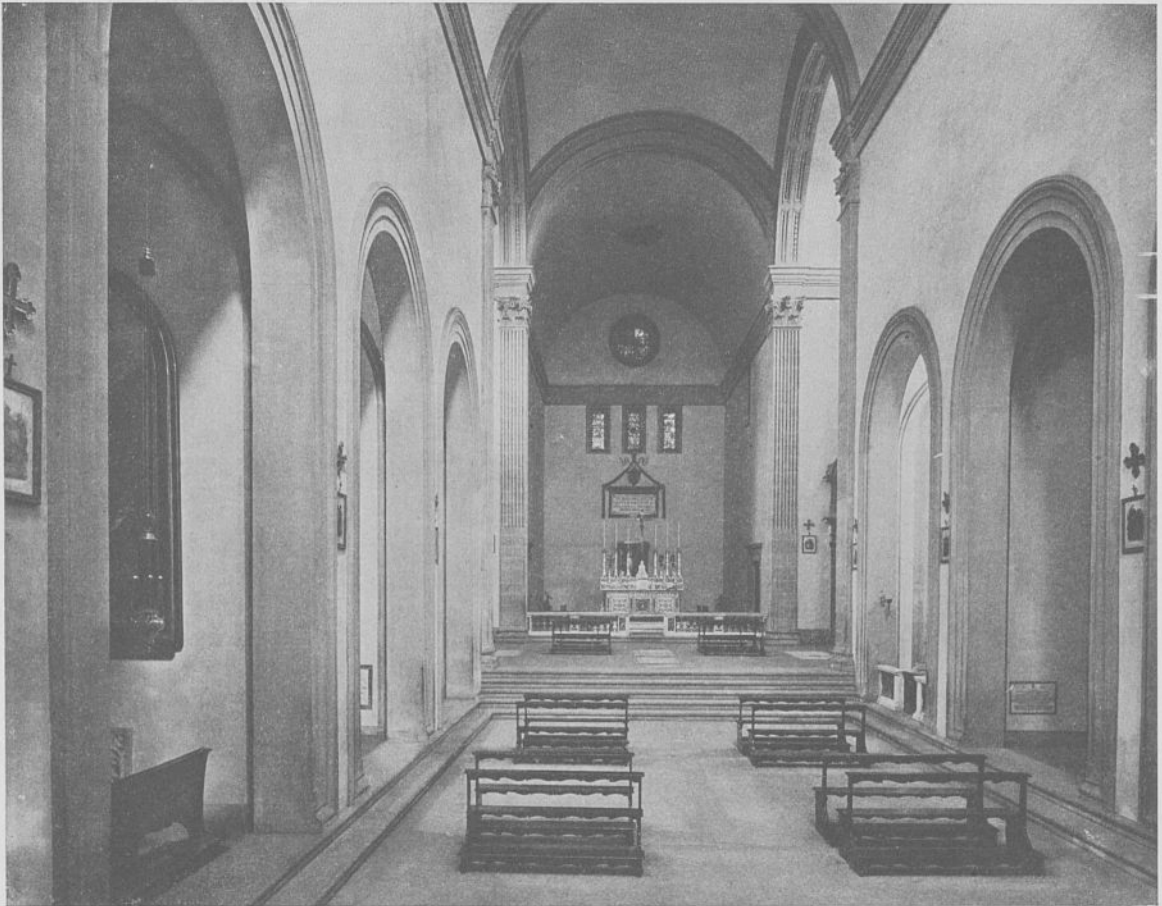


Abb. 37. Kirche der Badia bei Fiesole (Phot. Brogi).

in dem neuen Stil noch nicht Allgemeingut waren. Wie bei vielen spätmittelalterlichen Klosterkirchen kleineren Umfangs, ist nicht das basilikale System angewendet, sondern statt dessen ein einfacher kreuzförmiger Grundriß mit geradem Chorschluß und je drei Kapellen zur Seite des Langhauses angeordnet. Die Höhe des Innenraums verhält sich zur Breite wie 2:1, und die Kapellenöffnungen wiederholen dies Verhältnis. Als Decke ist die einfachste Gewölbeform gewählt: Glatte Tonnen stoßen in Kreuzform aneinander und werden in der Vierung durch ein Kugelgewölbe ersetzt. Die Beleuchtung ist maßvoll und sehr geschickt so angeordnet, daß dem Eintretenden die Hauptlichtquellen verborgen bleiben, was für die Raumwirkung des kleinen Gotteshauses wichtiger ist, als man im ersten Augenblicke vermuten kann; überhaupt wird man der hohen Kunst, die in dem ganz einfachen Raum steckt, nicht auf einmal gewahr, aber die Sprödigkeit seiner Erscheinung grenzt schon an eine gewisse Geziertheit.

Der Klosterhof (Abb. 38) hat mehr den Charakter von Michelozzos Kreuzganghallen, namentlich durch seine gedrückten Bögen (vgl. Abb. 50). Etwas strenger sind die Verhältnisse der geräumigen Südloggia und eine Fensterumrahmung des Kapitelsaales behandelt, aber überall verrät die freiere Ornamentik der Kapitelle und Gewölbekonsolen schon den späteren Geist, trotz absichtlicher Einfachheit des Ganzen. Charakteristisch dafür ist die pikant aus der glatten Wand hervortretende Kanzel des Refektoriums, in der Burckhardt

wohl mit Recht die Hand des Desiderio da Settignano vermutet. Das Äußere des Baues, der sich auf Terrassen zwischen Weingärten und Gartenmauern erhebt, ist beinahe ganz schmucklos; auch die Kirche hat trotz wiederholten Drängens des späteren Abtes keine neue Fassade erhalten, so daß uns glücklicherweise in dem eingemauerten Stück der alten ein wichtiges Zeugnis des 11. Jahrhunderts erhalten geblieben ist.

Die 1470 entstandene Sakristei von S. Felicita sei als weiteres Beispiel erwähnt, wie stark Brunellescos Art auf

die folgende Generation wirkte. Die ängstliche Leere und Kahlheit, die in der Badia den Eindruck bestimmte, ist einer volleren und saftigeren Behandlung der Innendekoration gewichen, obgleich der Bau sich in Grundriß, Aufbau und Schmuck deutlich an die ersten Werke

des Stils anschließt. Das Relief der Gliederungen ist bedeutend derber, eine gewisse Routine ist unverkennbar, aber die Komposition ist gegen die alte Sakristei und die Pazzikapelle entschieden verbessert, da die beiden Quadrate, die dem Raum zugrunde liegen, in der Größe mehr einander genähert sind (Abb. 39). Dadurch, daß die Seitenlänge des kleineren Raumes etwa zwei Drittel des größeren beträgt, ist der Raumeindruck ein weit einheitlicherer geworden.

Von einem ebenso tüchtigen Meister rührt wohl die nahe Kirche von S. Felice her, und der Chor der Badia zu Settimo bei Florenz gehört in diese Reihe, ebenso die Chorapsis von S. Martinone in Signa und eine kleine Klosterkirche in Pian di Mugnone hinter Fiesole. Wir werden bei späteren Kirchenräumen noch öfters auf das Fortschwingen des einmal angeschlagenen Tones zurückzukommen haben, und wenn Cronaca in der Sakristei von S. Spirito das Oktogon von S. Maria degli Angeli wiederholt, wenn Giuliano da Majano im Dom von

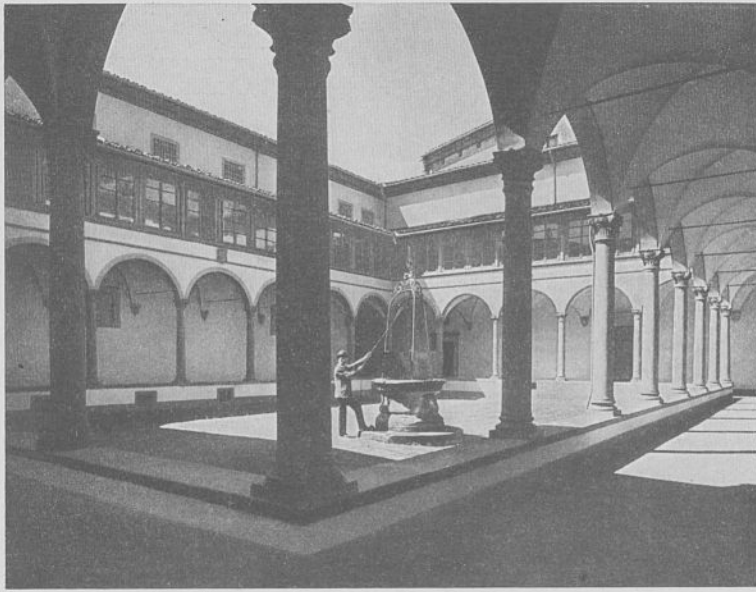


Abb. 38. Der Klosterhof der Badia bei Fiesole (Phot. Brogi).



Abb. 39. Die Sakristei von S. Felicita (Phot. Alinari).

Faenza das System von S. Lorenzo übernimmt und die Rippenkuppel bei Vitoni und G. da Sangallo wieder erscheint, so sehen wir mit Bewunderung, daß der künstlerische Wille des ersten Baumeisters noch in den folgenden Generationen deutlich zu spüren ist.

2. Donatello und die Florentiner Bildhauerarchitektur.

Die ersten Meister sind, wie schon erwähnt, sämtlich Bildhauer, und die meisten blieben es auch ihr Leben lang, während Brunellesco in richtiger Erkenntnis seiner eigentlichen Begabung sich ganz von dieser Kunst losgelöst hatte. Die Skulptur hatte zur Zeit des Stilwandels vor der Architektur einen gewaltigen Vorsprung; sie war längst gewöhnt, die Antike als ihr Vorbild zu betrachten, ihr war der Blick längst geschärft für antike Komposition, für Körper- und Gewanddarstellungen sowohl wie für die antike Ornamentik. Die Plastik, die am Florentiner Dom um die Wende des 14. Jahrhunderts entstand und viele andere Werke dieser Zeit reproduzieren römische Kunst in Akanthusranken, Eierstäben, Palmetten, in nackten Putten und der Tracht und Haltung der Figuren mit einer Meisterschaft, die Vertrautheit mit ihren Formen beweist, während die Baumeister sie kaum zu sehen beginnen und, in der gotischen Lehre aufgewachsen, nicht merken, woher der Wind weht. So werden sie einfach beiseite gedrückt von Männern, deren Kunst dem alten romanischen Volkscharakter näher steht als die Gotik mit ihren nordischen Anschauungen, von Künstlern, die von der Strömung der neuen Zeit getragen waren und den mystischen Gedankenproblemen der Gotik wieder den Kultus der reinen harmonischen Form entgegensetzten. Sie begannen die Dinge wieder von außen her zu sehen, statt sie von innen erfassen zu wollen. Bildhauer und einige Maler hatten die neue Art zu sehen in Florenz populär gemacht, sie sind es auch, die nunmehr in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre neue Kunst über ganz Toskana und bald über ganz Italien verbreiten. Padua, wo Donatello wirkte, Mailand unter dem Einfluß des Michelozzo und Filarete, schließlich Urbino, Rom und Neapel sind die ersten auswärtigen Etappen.

Von diesen Meistern seien die bedeutendsten genannt:

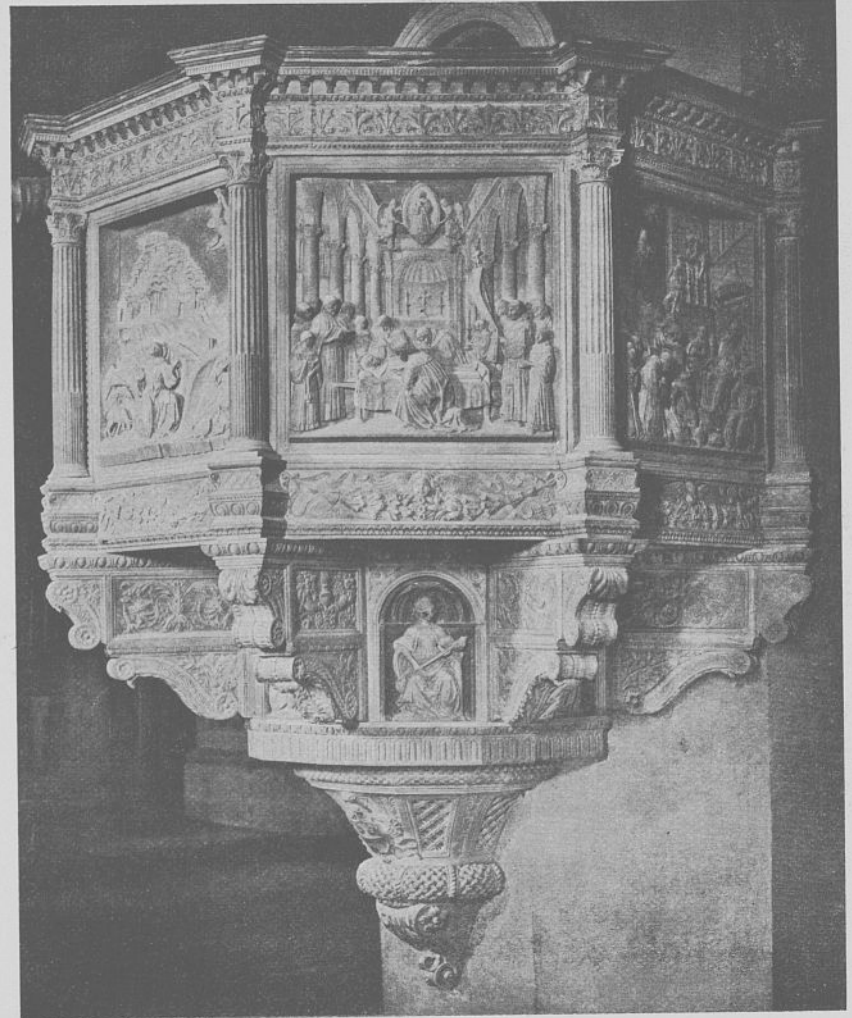
Donato di Niccolo Bardi, genannt Donatello (1386—1466), Michelozzo (1396—1472), Luca della Robbia (1400—1482), Bernardo Rossellino (1409—1464), sein Bruder Antonio (1427—1478), Desiderio da Settignano (1428—1464), Giuliano da Majano (1432—1490) und sein Bruder Benedetto (1442—1497).

Donatellos Bedeutung liegt auf einem anderen Gebiet als dem der Architektur, aber wo er mit ihr in Berührung kam, erweist er sich als ein ebenso unabhängig schöpferischer Geist wie in der Bildhauerkunst. Im allgemeinen hat er trotz seiner Freundschaft mit Brunellesco sich ihm gegenüber größere Selbständigkeit bewahrt als alle anderen, ja er erscheint oft als sein Widerpart, aber immer neu, gedankenreich und wechsellvoll. Das Zielbewußtsein und den Ernst seines Kollegen brauchte er nicht, da seine Zwecke andere sind, aber gerade seine Freiheit von aller Regel hat auf die Zeitgenossen nicht weniger mächtig gewirkt wie die Strenge des anderen.

Er hat sich seit 1423 mit dem Bildhauer Michelozzo, der aus Ghibertis Werkstatt kam, zu gemeinsamer Arbeit verbündet und manche Statuen, Altäre, Grabmäler und Kanzeln gingen aus dieser Tätigkeit hervor, wobei es schwer ist, den Anteil der beiden auseinanderzuhalten. Michelozzos Geschicklichkeit im Erzguß, vielleicht auch seine hohe baukünstlerische Begabung, mag diesen Bund befestigt haben, wobei Donatellos direkte Einwirkung auf den jüngeren Genossen im Sinne der römischen Formen sicher höher anzuschlagen ist als etwa



Michelozzo, Donatello und Maso di Bartolommeo,
Kanzel am Dom zu Prato um 1433.
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)



Benedetto da Maiano um 1475.
Kanzel in S. Croce in Florenz.
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)

Brunellescos Beispiel. Er war augenscheinlich ganz in gotischer Schule aufgewachsen und die ersten gemeinsamen Grabmäler, wie das Aragazzi-Denkmal im Dom zu Montepulciano und das Brancacci-Grabmal in Neapel sind im Aufbau und Gesamthaltung noch recht unentschieden und unfrei, auch das Monument für Papst Johann XXIII. im Baptisterium von Florenz zeigt den Charakter eines Übergangswerkes (Abb. 40). Der Typus des Wandgrabes, wie er schon hundert Jahre früher bestand, ist noch immer festgehalten, aber restlos sind alle Einzelheiten in die neuen Formen umgesetzt, wobei als Vorbilder hauptsächlich antike Sarkophage frei benützt sind, so bei den Putten und der Schrifttafel des Sarges, bei der Nischenarchitektur mit den drei Statuen unter ihm und den Fruchtgehängen des Sockels. Überall, wo kein antikes Muster vorlag, wie bei der liegenden Figur des Papstes, dem rahmenden Vorhang und der Madonnenlunette, ist das Mittelalter viel deutlicher fühlbar. Das Grab im Baptisterium ist das erste bedeutende Grabmal der Renaissance in Toskana, das für alle späteren Variationen des nämlichen Themas maßgebend blieb; an Klarheit und Einheitlichkeit der Komposition und an feinerer Durchbildung des Ornaments haben die folgenden Meister vielleicht Höheres geleistet, aber der Grundgedanke, der aus dem Mittelalter übernommen wurde, blieb auch fürderhin unangetastet, nur wird die Umrahmung des Mittelstücks durch eine Nischenarchitektur, die hier durch die bereits vorhandenen Säulen gebildet ist, immer stärker betont.

Für eine solche architektonisch gefaßte Nische haben die beiden Künstler 1425 am Or S. Michele eine Form gefunden, die in ihrer verdoppelten Umrahmung vereinzelt erscheint, aber in ihrer Komposition am meisten der Art des Brunellesco genähert ist (Abb. 41). Man kann sogar gegen dessen gleichzeitige Werke entschieden eine richtigere Anwendung der antiken Elemente erkennen, wie ein Vergleich mit den Türen der alten Sakristei (Abb. 24) und dem Fresko in S. Croce (Abb. 14) lehrt. Die überschulnken Pilaster, die ein Gebälk mit Dreiecksgiebel tragen, die hineingestellte Bogenarchitektur auf jonischen Säulchen, die Gesimsprofile und Kapitelle verraten zwar deutlich die Verwandtschaft, aber der Geist des Bildhauers und nicht der des Architekten spricht aus den üppigeren weicheren Formen, der gedrängten Fülle von Architekturgliedern und einer ihnen verwachsenen Ornamentik, wie sie bei Brunellesco niemals erscheint. Die Erzgruppe Verocchios wurde erst 1483 hineingesetzt.

Einige Jahre darauf (1428) erhielten die beiden Künstler den Auftrag zur Außen-



Abb. 40. Grabmal Johanns XXIII.
im Baptisterium zu Florenz
(Bode, Die Skulptur der Renaissance in Toskana).

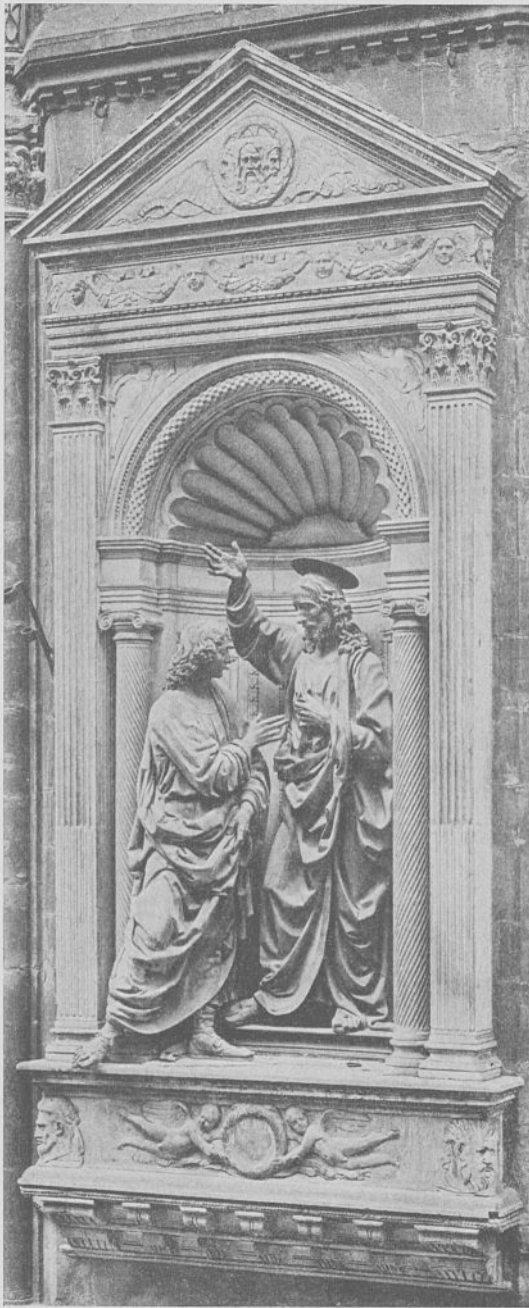


Abb. 41. Nische der Kaufmannszunft an Or San Michele zu Florenz
(Architektur der Renaissance in Toskana).

kanzel des Doms zu Prato, die aber erst nach einem Jahrzehnt abgeliefert wurde (Taf. IV). Sie ist wohl das bedeutendste Werk dieser Florentiner Schule, zugleich dasjenige, wo die charakteristische enge Verkettung von Plastik und Architektur zu einem unauflöslichen Ganzen so wohl gelungen ist, wie niemals vorher oder nachher. Die beiden Künste stehen in einem absoluten Gleichgewicht zueinander. Gewöhnlich wird Donatello der Gesamtentwurf und die Ausführung der Reliefs in der Brüstung, außerdem das ganz eigenartige Bronzekapitell, Michelozzo das übrige zugeschrieben. Die Künstler halten sich durchaus nicht eng an den Sinn der Bauformen, sondern verwenden sie als echte Bildhauer, wie es der Zweck der Aufgabe gerade passend erscheinen läßt. Diese Glieder, die nur ganz andeutungsweise ihre architektonischen Funktionen des Stützens, Teilens und Umrahmens ausüben, verweben und verschmelzen sich mit der Plastik so, daß keines vom anderen gelöst werden kann. Das ist freilich ein Gedanke, den mehr die mittelalterliche Kunst als die Renaissance hegte, aber in diesem Sinne bleibt die Florentiner Bildhauerschaft ganz in der gotischen Tradition, trotz ihrer völligen Emanzipation in den Einzelheiten, wie das auf der nämlichen Tafel abgebildete Werk deutlich macht.

Ein Vergleich mit der um ein Menschenalter jüngeren Kanzel des Benedetto da Majano in S. Croce zu Florenz zeigt sogar, daß ältere Kunst wieder mächtig an Einfluß zugenommen hat. Dieser Vergleich fällt in keiner Weise zugunsten des Jüngeren aus, namentlich was die Gesamtkomposition anbelangt. Eine Entwicklung zu höheren und vollkommeneren Typen hat überhaupt Florenz aus eigener Kraft nirgends erreicht, die frühesten Werke stehen in der Regel auch am höchsten. Dort eine wunderbare Ausgeglichenheit, hier merkwürdig harte und eckige Linien, die durch die Verkröpfungen

und die spitzwinkligen Schnitte der Gesimse noch recht unterstrichen werden. Dazu treten auffallende Maßstabsdifferenzen, namentlich in dem oberen Gesims und in dem Unterbau, wo weder die architektonischen Formen unter sich, noch mit dem Ornament und erst recht nicht mit der Größe der Figuren harmonieren. Die eigentlichen Lehren der Renaissancebaukunst

scheinen an dem Meister dieser Kanzel spurlos vorübergegangen zu sein, das Werk ist nur so zu erklären, daß er überhaupt keine architektonische Komposition anstrebt, sondern sie nur als Träger seiner plastischen Kleinarbeit, einer leichten, feinen und prächtigen Verzierungs-kunst ansieht, die das Endziel seines ganzen Schaffens ist. Es ist merkwürdig, wie wenig Berührungspunkte das Werk mit der gleichzeitigen Baukunst aufweist.

Luca della Robbia hatte in der Orgeltribüne des Florentiner Doms das gleiche Motiv wie Donatello angewendet die Balustrade durch einen Fries von singenden, musizierenden und tanzenden Kindern zu schmücken. Die dazugehörige architektonische Umrahmung ist grobenteils zerstört, auch tritt überhaupt bei ihm die Architektur gegenüber seiner eigentlichen Kunst stark in den Hintergrund und ist meist steif, ohne Leben und Reiz. Als Gegenstück dazu hat nun Donatello im Jahre 1433 die gegenüberliegende Sängertribüne geschaffen. Heute sind beide Werke in der Dombauhütte aufgestellt, da ihr ursprünglicher Ort kaum etwas von ihnen erkennen ließ. Wenn man an die Prateser Kanzel zurückdenkt, so erscheint der Einfluß Michelozzos auf Donatellos Schaffen derart, daß

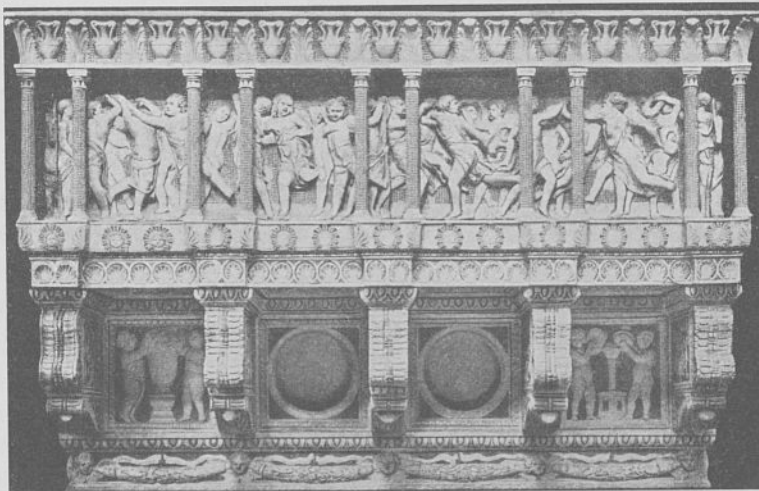


Abb. 42. Sängertribüne für den Dom von Florenz
(F. Schottmüller, Donatello).

der erste eine engere Fühlung mit der Antike anstrebt, der zweite davon frei zu kommen trachtet, denn hier tritt uns Donatello allein entgegen, gerade als ob er alle Hemmungen los wäre, seit der andere ihn verlassen, als ob er von dieser Freiheit nun einen schrankenlosen Gebrauch machen wollte (Abb. 42). Eine so eigenartige und selbständige Schöpfung, eine so vollkommene Abkehr von allem bisher Üblichen in der architektonischen Gliederung kann sich freilich nur das Genie erlauben, ein kleinerer wäre an dem Wagnis gescheitert. Der Relieffries läuft mit seiner unruhig hin- und hergehenden Bewegung hinter einem Säulengerüst durch, das mit den leichten Doppelzäsuren ihm Ruhe und Haltung verleiht. Statt des antiken Gesimses eine originell und groß dekorierte Hohlkehle, die Bodenplatte in zwei ganz willkürliche Ornamentstreifen aufgelöst. Ebenso ungewohnte Formen haben die fünf Konsolenträger, die das Ganze stützen und die mittelalterlich anmutende Teilung aus der Mitte wuchtig unterstreichen. Wohl sind die meisten Einzelheiten der Antike entnommen, aber doch hat das Ganze weder mit ihr, noch mit dem Mittelalter etwas zu tun. Hier hat Donatello einen Weg gewiesen, der ganz andere Ziele verfolgt als die Renaissance, einen Weg in die vollkommene Freiheit und Unabhängigkeit von der römischen Kunst. Aber die Zeitgenossen haben die Möglichkeiten, die in diesem merkwürdigen Versuch lagen, nicht erfaßt, weil sie vor allem bestrebt waren, sich an eine neue Theorie zu binden und sie zur Tradition zu entwickeln, nachdem die mittelalterliche gerissen war. Gefolgt ist kein einziger auf diesem Wege.

Donatellos Verkündigungsrelief in S. Croce ist ein weiterer Beweis dafür, daß



Abb. 43. Verkündigungstabernakel in S. Croce zu Florenz (Phot. Brogi).

er sich damals mit dem Gedanken trug, frei zu kommen von der römischen Architektur und Ornamentik, daß er sich deutlich gegen den neuen Zwang der Antike auflehnt und keinen Kanon mehr anerkennen will, sondern nur einem eigenen Gesetze, das von seiner künstlerischen Empfindung diktiert ist, zu folgen strebt (Abb. 43). Daß diese Stimmung gerade in den Jahren auftritt, wo er eben aus Rom zurückkehrt und doppelt unter den dortigen Eindrücken hätte stehen müssen, ist merkwürdig. Dabei spricht ein durchaus architektonisches Gefühl aus diesen Werken, aber eine romantische Sehnsucht nach Freiheit und neuen Ausdrucksformen, die sich in einem überreichen Schmuckbedürfnis äußert und die abweichenden Möglichkeiten der Ornamentik direkt unterstreicht. Man beachte nur, wie systematisch alles geändert ist: Rosetten an der Gesimsplatte, ein Eierstab im Fries, die Masken an den Kapitellen, die Voluten an den Pilasterbasen, die kapriziöse Form des Unterbaus und vieles andere. Freilich steht das Werk in einem starken Kontrast zu

Brunellescos puritanischer Sparsamkeit, die alle dekorativen Effekte vermeidet, aber hier handelt es sich ja nicht eigentlich um architektonische Aufgaben, sondern nur darum, malerische Wirkungen mit den Mitteln der Baukunst zu erreichen und einen schmückenden Rahmen um eine reichbewegte Gruppe zu bilden. Diese Erfindung neuer Möglichkeiten, an die die Antike niemals gedacht hatte und denken konnte, weil das Jahrtausend, das sie von der neueren Zeit trennte, sie erst entwickelt hatte, ließen sich auch Donatellos Kollegen und Nachfolger nicht rauben. So prinzipiell, gleichsam als Programm aufgestellt wie hier, erscheint diese Tendenz nirgendwo wieder, man schließt vielmehr einen Kompromiß mit der Antike, wobei man sich seine Freiheit vorbehielt. Mit der Renaissance hat dieser Stil wenig Gemeinsames, wenn er von ihr auch den äußeren Schein borgt; es ist ein stetiges Fortleben des mittelalterlichen Schöpfungstriebes, der in der ganzen Frührenaissance immer wieder hervorbricht, dann eine Zeitlang verschwindet, um bei Michelangelo in veränderter Form wieder zu erscheinen. Es ist die romantische Richtung in der Baukunst, die sich wohl in das prunkende Festgewand der antiken Mode hüllt, aber in ihrem Herzen nichts von ihr weiß.

Zierliche Kanzeln, Grabmäler, Tabernakel und Altäre entstehen, im Anschluß an die ersten Werke bald in ganz Italien, die in wunderbar feiner Meißeltechnik die Geschicklichkeit ihrer Meister rühmen, die aber auch an starker Erfindungskraft, poetischer Grazie und frischer Natürlichkeit ohne jeden Rivalen dastehen; sie bieten vom architektonischen Standpunkt nur wenig Neues, so unendlich reizvoll es auch ist, zu verfolgen, wie immer wieder die gleiche Aufgabe in neuer Variation mit den gleichen architektonischen und plastischen Mitteln behandelt wird. Es sei als ein Beispiel für die Form, die das Nischengrab in Tos-

kana bald annahm, das viel nachgeahmte Grabmal des Bernardo Rossellino in S. Croce zu Florenz abgebildet, das um 1450 entstanden ist (Abb. 44). Es gehört zu den besten seiner Art, auch wenn wir lediglich den architektonischen Aufbau ins Auge fassen. Mit der Antike hat er nichts zu tun, nur die Einzelheiten sind teilweise ihr entlehnt. Ob ein Meister freier oder gebundener seiner Aufgabe gegenübersteht, ist nicht Sache einer regelmäßigen Entwicklung oder eines Fortschritts, sondern seiner Individualität, man kann aber sicher behaupten, daß keiner der Späteren Donatellos Selbständigkeit wieder erreicht hat.

Man hat ihm nachher, als das römische Gesetz seine uneingeschränkte Kraft erlangt hatte, jedes Verständnis für Architektur absprechen wollen: „..... Donatello senza mai aprire gli occhi alla architettura“, berichtet der Brunellesco-Biograph Manetti, bei dem sich auch andere Seitenhiebe auf Donatellos Interesslosigkeit an der Baukunst finden, um Brunellesco als den einzigen und ersten Wiedererwecker der Baukunst feiern zu können. Ein Blick auf das Salome-Relief, das wahrscheinlich bei dem zweiten Aufenthalt in Rom im Jahre 1432 entstanden ist und sich heute in Lille befindet, beweist aber, daß Donatello die antiken Bauwerke gut und richtig erfaßt hat, besser als irgendwer damals (Abb. 45).

Die Szene stellt eine phantastische Zusammenstellung römischer Architektureindrücke dar und ist auch für das perspektivische und relieftechnische Können von hoher Bedeutung. Da das Relief in Rom entstanden ist, kann Brunellesco mehr durch einen vorhergegangenen Unterricht als durch direkte Hilfe an der perspektiven Darstellung beteiligt gewesen sein, und Donatellos Interesse für Architektur kann nicht schlagender bewiesen werden als durch diese Studie, bei der der biblische Vorgang fast nebensächlich wirkt und die eigenartig zusammenwirkenden Linien der Baulichkeiten alles beherrschen. Der Schauplatz der Handlung ist durch hintereinandergestellte Gebäude zu einer gewaltigen Tiefenausdehnung gebracht, wobei die von Brunellesco kurz vorher gefundenen Regeln von den Distanzpunkten angewendet wurden. Noch ist kein volles Verständnis für ihre Wirkung vorhanden, wie z. B. der unrichtige Anschluß der Kolossaltrappe an die hinteren Arkaden beweist. Diese Treppe, eine auffallende und sonderbare Zutat, hat wohl mehr den malerischen Zweck, als ein Repoussoir für die Raumwirkung zu dienen und erweist dem Künstler darin einen Bärendienst, denn die Freude über das neuerdachte Hilfsmittel hat ihn zur Übertreibung veranlaßt. Eine spätere Zeit, die sich häufig solcher kühnen Versatzstücke bediente, um den Blick in die Tiefe zu lenken, hat diese Klippen meist geschickter umgangen. Die römische Architektur ist nicht in ihren Einzelheiten, sondern in ihrer monumentalen Erscheinung mit großem Verständnis wiedergegeben, besonders das mehrstöckige Gebäude im Hintergrund rechts ist bemerkenswert.



Abb. 44. Grabmal des Lionardo Bruno in S. Croce zu Florenz
(Architektur der Renaissance in Toskana).

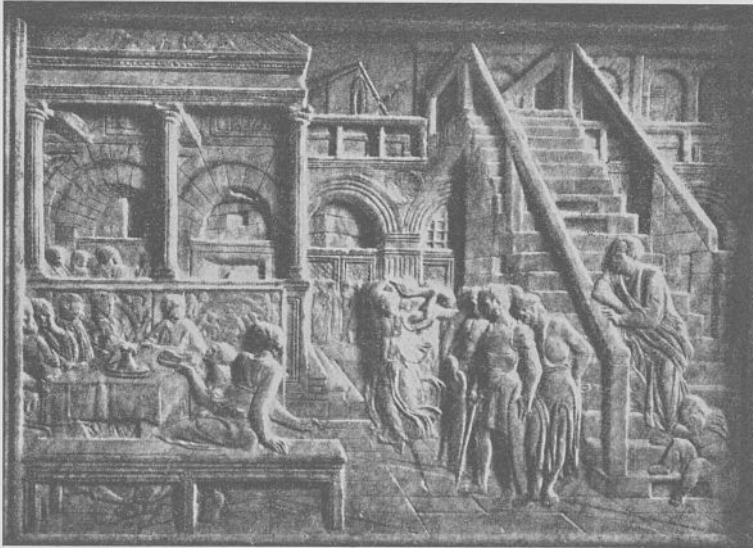


Abb. 45. Donatello, Relief mit dem Tanz der Salome
(Musée Wicar in Lille).

es, die Teilungswände der Tonnengewölbe auf kleine Säulchen zu stellen und ihre Räume dadurch zu vereinigen. Das Hallenmotiv in doppelter oder dreifacher Anordnung hat Donatello wiederholt benützt, besonders an der Kanzel von S. Lorenzo zu Florenz taucht es wieder auf, aber auch ganz andere Hintergrundarchitekturen zeigen ein volles Verständnis für die Baukunst wie der saalartige Raum in dem Zeugnis des Neugeborenen zu Padua oder beim Geizhalswunder ebenda, wo auf einem öffentlichen Platze ganz phantastische Bauwerke aufgestellt sind. Für den neuen Stil ist seine Tätigkeit in Padua bahnbrechend gewesen; wenn auch die Architektur wenig Boden gewinnen konnte, so sehen doch aus den Bildern des Man-

Viel reifer und abgeklärter zeigen sich die Reliefhintergründe auf Donatellos Spätwerken, von denen nur die prächtige dreiteilige Halle mit dem Hostienwunder im Santo zu Padua abgebildet sei (Abb. 46). Deutlich erscheint die Konstantins-Basilika zu Rom als die wichtigste Anregung zu der eigenartigen Raumlagerung, doch mag auch an Masaccios Dreieinigkeitsfresko und an manche mittelalterliche Darstellung ähnlicher Vorgänge im dreiteiligen Räume erinnert werden. Eine glückliche Idee ist

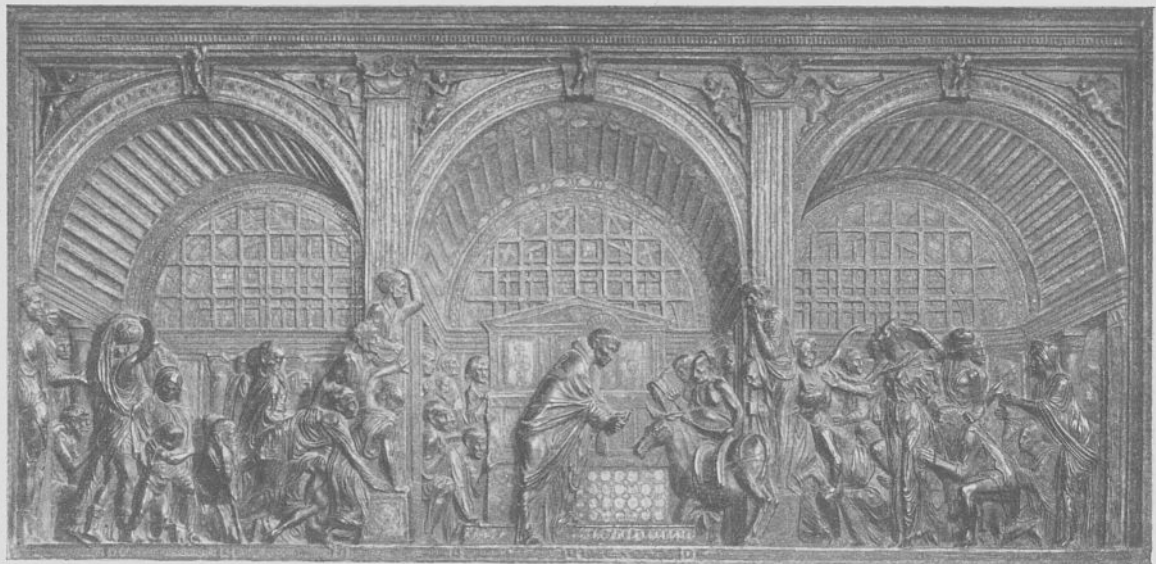


Abb. 46. Donatello, Das Hostienwunder, S. Antonio zu Padua (Phot. Alinari).



Abb. 47 u. 48. Links: Fra Filippo Lippi
(Pinakothek, München).
Rechts: Melozzo da Forli (Vatican, Rom).



tegna und seiner Zeitgenossen Gebäude auf uns herab, die gar nichts Florentinisches haben, sondern so römisch gedacht sind wie die des Donatello.

Auf die Hintergründe in den Gemälden der Zeit kann hier nur wenig eingegangen werden; doch mag hingewiesen sein, daß Architekturdarstellungen in den Bildern manchmal das baukünstlerische Wollen einer Zeit früher und reiner erkennen lassen als die Bauwerke selbst, da notwendigerweise die Schwungkraft eines vorwärtsstrebenden Geistes oft durch Konvention und Herkommen eingeengt wird, wenn an die wirkliche Ausführung eines Gebäudes gegangen wird. Da neben den Bildhauern auch die Maler zu Florenz sich für die Antike mehr interessierten als die Architekten selbst, so kann man die immer intensivere und verständnisvollere Benützung ihrer Formenwelt etwa von Castagno, Fra Filippo Lippi und Fra Angelico zu Botticelli und Filippino deutlich verfolgen. In der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurden diese Florentiner Raumdarstellungen nach und nach italienisches Gemeingut, und weisen eine gewisse gleichmäßige und rezeptmäßige Behandlung auf; nur einige Oberitaliener, wie Fr. Cossa und besonders Mantegna wachsen weit über alle Vorbilder hinaus und weisen prophetisch auf die zweite Stilphase.

Die Gartenhalle in Fra Filippos Verkündigung zu München (Abb. 47) schließt sich eng an die Schule Brunellescos an und benützt zur Vertiefung des Raums zwei Architektur motive in unklar gehäufter Weise: Das rückwärtige ist genau dem Trinitärfresko von Masaccio (Abb. 14) entnommen, wird aber gerade in seinen wichtigsten Punkten von einer viel kleineren Arkadenstellung überschritten, die in dreimaliger Anordnung dasselbe Konstruktionsprinzip wiederholt. Filippino, Botticelli, Ghirlandajo oder Pollajuolo nähern sich dagegen in ihren Bildarchitekturen bereits viel stärker der klassischen Form als es die ausgeführten Bauten zu Florenz tun. Melozzos Pfeilerhalle, die zu Rom 1476 entstanden ist (Abb. 48), zeigt eine strenge und wuchtige Bildung und hat den florentinischen und umbrischen Stil schon abgestreift, um sich der römischen Schule des Alberti zuzuwenden.

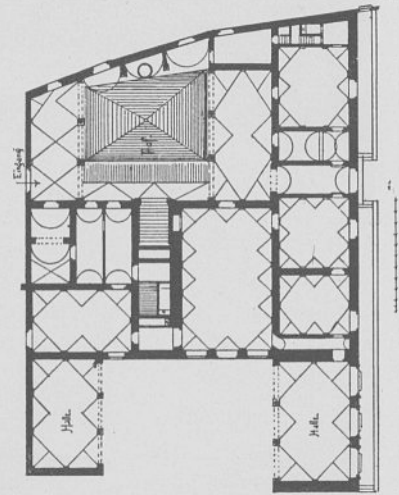
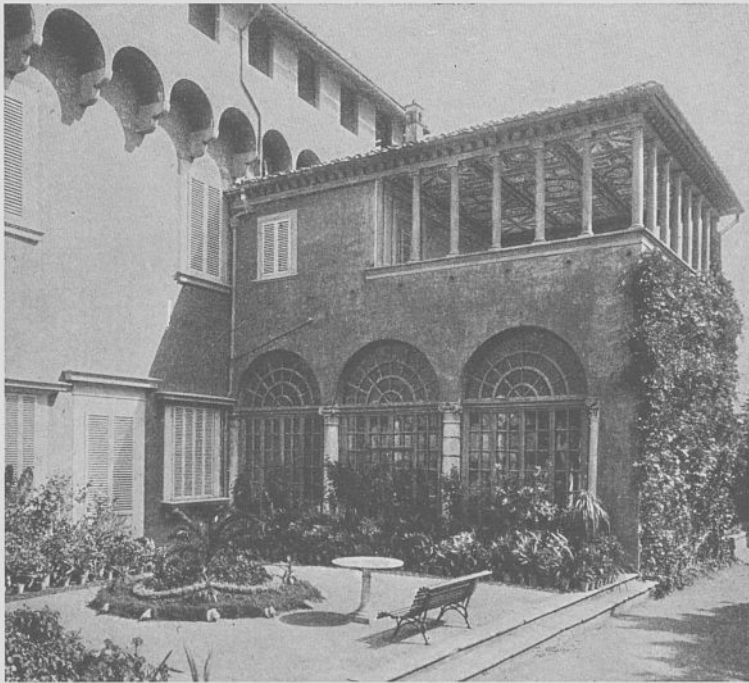


Abb. 49. Villa Careggi bei Florenz.
Grundriß des Erdgeschosses und
Ansicht der Gartenhalle

(Durm, Baukunst der Renaissance und Phot.
Alinari).

3. Michelozzo di Bartolommeo (1396—1472).

Säulenhallen und Wohnhausbauten.

Im allgemeinen hat sich der Einfluß der Florentiner Bildhauerschule bloß auf die dekorative Ausgestaltung von Einzelheiten und auf kleinere Objekte, wie Grabmäler, Portale usw., erstreckt. Nur in Oberitalien räumt man dieser Art einen größeren Spielraum bei eigentlichen Bauaufgaben ein, in Toskana dagegen sucht man die einfache Strenge der alten Zeit beizubehalten. Dies wird sofort klar, wenn ein solcher Bildhauer an wirklich große Architektur heranzutreten beginnt.

Michelozzo, der Schüler Ghibertis und langjährige Genosse Donatellos, hatte sich durch die Treue, die er dem Cosimo de Medici in den schweren Tagen seines Exils bewies, dessen volles Vertrauen errungen und nach der Rückkehr (1434) übertrug ihm der erste Bürger von Florenz eine Anzahl Bauten, so daß der Bildhauer seine bisherige Tätigkeit aufgab und sich ganz der Architektur widmete. Seine frühesten Werke, wie die Cappella Medici im ersten Hof von S. Croce und die Villa Careggi, lassen nur in den Einzelheiten die Einwirkung des neuen Stils erkennen. Der Grundriß von Careggi (Abb. 49) zeigt noch nicht das Streben nach einer regelmäßigen Durchbildung der Massen, das ein Hauptkennzeichen der neuen Bewegung ist.

Der enge Hof hat teilweise noch mittelalterliche Formen und ist dem eigentlichen Baukörper mehr an- als eingliedert, wie es meist bei den ganz frühen Villen der Fall ist. Eine breite, aber sehr steile Treppe führt zu den Wohnräumen, die im ersten Geschoß gelegen sind und aus zwei größeren und mehreren kleineren Zimmern bestehen. Die Außenseiten sind glatt verputzt und mit einem auskragenden Wehrgang versehen, der in den älteren Schlössern in der Umgegend von Florenz überall erscheint. Die Fenster aber sind recht-

winkelig geschlossen und mit antiker Profilierung versehen. Es scheint, als ob die Villa in ihrer wehrhaften Abgeschlossenheit schon fertig bestanden hat, bevor die beiden Gartenflügel angebaut wurden als Zeichen der neuen Zeit, die eine erhöhte Sicherheit auch außerhalb der Mauern gewährleistete. So wenig wie an dem ganzen Bau ist aber auch hier eine strenge Symmetrie oder eine geschlossene Gesamtwirkung angestrebt, sondern an Größe und Durchbildung verschieden, in völliger Freiheit öffnen sich die beiden Seitenflügel, deren Erdgeschoßhallen ähnliche Säulen wie der Hof haben. Zwischen ihnen lag einst etwas erhöht ein kleines Gärtchen für Arzneipflanzen und botanische Seltenheiten. Der rechte Vorbau ist im ersten Stock in eine Loggia aufgelöst, ihre gerade Decke wird von engstehenden jonischen Säulen getragen. Im toskanischen Landhaus tritt diese Dachhalle schon frühe als einfache Pfeilerloggia zu häuslichen und landwirtschaftlichen Zwecken auf, während sie im Stadthaus erst gegen das Ende des 15. Jahrhunderts allgemein wird. Wenn auch praktische Zwecke sowohl auf dem Land wie in der Stadt ihr Entstehen veranlaßt haben, ist sie doch zum Genuß frischer Luft und schöner Aussicht prächtig geeignet, und so erscheint sie hier zum erstenmal architektonisch durchgeformt als Hort für die frohe und ernste Geselligkeit der Mediceer. Da die Villa bei der Belagerung von Florenz 1529 verbrannt wurde, ist von ihrer alten Ausstattung nur wenig übriggeblieben.

Die Arkadenhallen, wie sie im Hof und in den Vorbauten der Villa Careggi angewendet sind, und wie sie Brunellesco schon vorher am Findelhaus und am Palazzo Busini verwendete, sind schon im Mittelalter in den engen Palasthöfen und den weiten Kreuzgängen der Klöster in Gebrauch gewesen. Wir können ihren Stammbaum in ziemlich direkter Folge von den Peristylhöfen der Antike ableiten. Aber die freie Säule, die dort als Träger des Daches oder des Oberstockes diente, ist im späteren Mittelalter nur selten benützt worden und war überall dem achteckigen oder gegliederten Pfeiler gewichen. Auch die Loggien für öffentliche Zwecke, die der vornehmen Geschlechter, und die Vorhallen der Kirchen haben sich der gotischen Form gefügt. Die Loggia dei Lanzi zu Florenz, 1376 als Repräsentationsraum der Bürgerschaft gebaut, nimmt in ihren kühnen Halbkreisbogen die Gedanken einer kommenden Zeit vorweg, aber Pfeiler mit Diensten stützen ihre Rippengewölbe. Die Säule ist das erste, was sich die Baukunst aus der Antike zurückeroberte, und mit dem Einsetzen der Renaissance verschwindet auf einmal der Pfeiler und die Hallen gewinnen eine bis dahin unbekannte Leichtigkeit und Durchsichtigkeit, eine fast zerbrechliche Eleganz, während sie kurz vorher noch

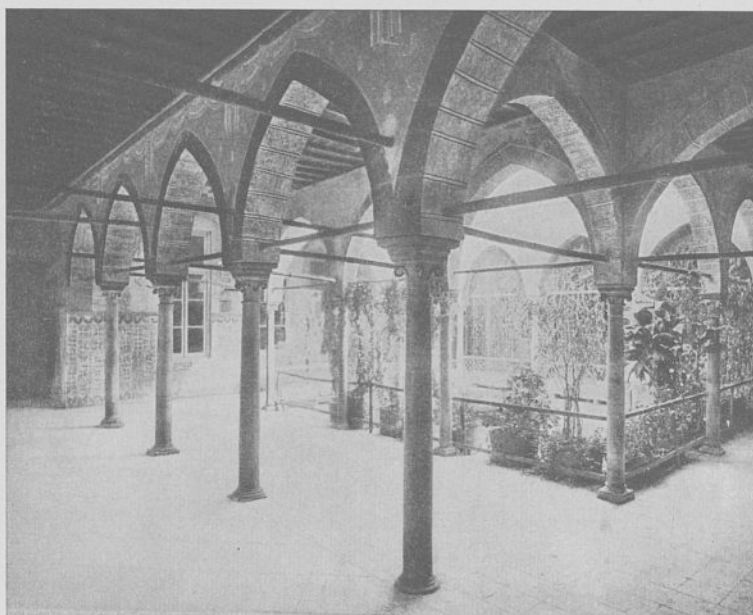


Abb. 50. Arabischer Palasthof aus Constantine, Algerien.

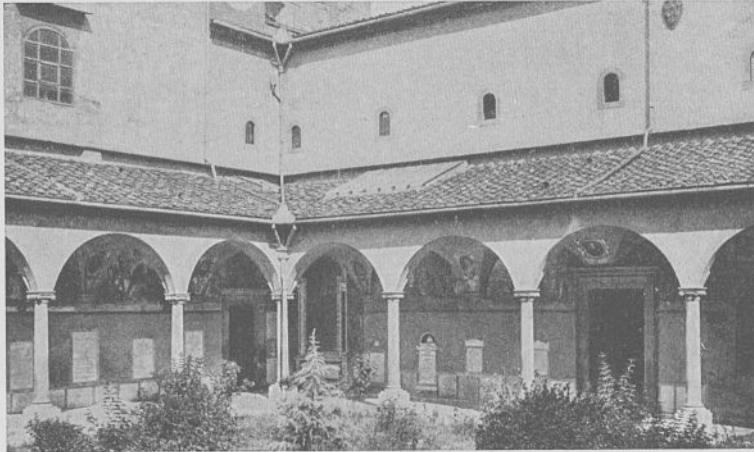


Abb. 51. Erster Hof des Klosters von S. Marco, Florenz (Phot. Alinari).

nische Klosterhöfe, vor allem aber die Säulenhallen, mit denen die Araber ihre Gartenhöfe umgaben, mit den zierlichen Gebilden Toskanas näher verwandt, als deren mittelalterliche Vorläufer. Allein Venedig und der von ihm abhängige Teil Oberitaliens (Verona, Vicenza, Padua) hatte im ganzen Mittelalter die Loggien auf dünnen Säulchen an Höfen und Fassaden angewendet, was wohl auch mit seinen besonders innigen Beziehungen zum Orient zusammenhängt. Aber die dortigen Hallen erreichen selten das weite, freie Spannungsverhältnis wie die neuen toskanischen.

Der Palasthof aus Constantine in Algier (Abb. 50), der als Beispiel für den arabischen Typus dienen soll, wie er sich ziemlich gleichartig an der ganzen Südküste des Mittelmeeres von Damaskus bis Granada vorfindet, ist wahrscheinlich jünger als die florentinischen; aber auch die mittelalterlichen arabischen Baureste aus Nordafrika und Spanien zeigen, daß eine alte Tradition hier fortgeführt ist, für die Belege aus Kairo oder Südspanien in großer Anzahl vorliegen. Charakteristisch sind die leichten Stützen, die mit großer Kämpferausladung weitgespannte Bögen tragen und die völlige Auflösung der Wände um einen inneren Hof, wie sie bei dem antiken Wohnhaus üblich war. Auch im Norden der Alpen, in Tirol und Österreich, erscheinen um die nämliche Zeit von Osten her Hofarkaden auf dünnen Marmorsäulchen in den Schlössern.

Für das Dominikanerkloster von San Marco erbaute Michelozzo im Auftrag des Cosimo zwei Höfe mit jonischen Säulenhallen (Abb. 51). Im Gegensatz zu Brunellesco wendet er in den Gewölbejochen fast nie die Kugelkappe, sondern ein rippenloses Kreuzgewölbe an und die spätere Zeit folgt ihm darin. Die Bogen erheben sich selten zum vollen Halbkreis,

solid und behäbig auf dem Boden standen. Der Bogen nimmt meist die volle Halbkreisform an, während bisher ein stark gedrückter Stichbogen üblich war, den Michelozzo auch anfangs in seinen Höfen beibehält, ohne dem Vorbild des Findelhauses zu folgen (Abb. 9, 19, 38, 51, T. I).

Vielleicht sind für diese Neuerscheinungen wieder direkte oder indirekte orientalische Einflüsse anzunehmen, wenigstens scheinen byzanti-



Abb. 52. Eingangsportal zum zweiten Hof von S. Croce, Florenz (Phot. Alinari).

die Bogenstirnen sind ohne Umrahmung oder sie ist nur aufgemalt. Die Eleganz des Findelhauses ist lange nicht erreicht, aber die Schlichtheit und Anspruchslosigkeit, mit der die Aufgabe erfüllt ist, zeigt einen guten, baukünstlerischen Blick. In zweistöckiger Anordnung mit noch flacherem Bogen scheint der Badia-Hof zu Florenz die gleiche Schule zu verraten. Auch die beiden Kreuzgänge bei S. Lorenzo, die erst nach Brunellescos Tod dort entstanden sind, haben ähnliche Formen und Verhältnisse, und ein weiteres Beispiel dieser Art ist der Hof des Klosters von Ognissanti. Dagegen läßt das überaus flotte Obergeschoß des Hofes in

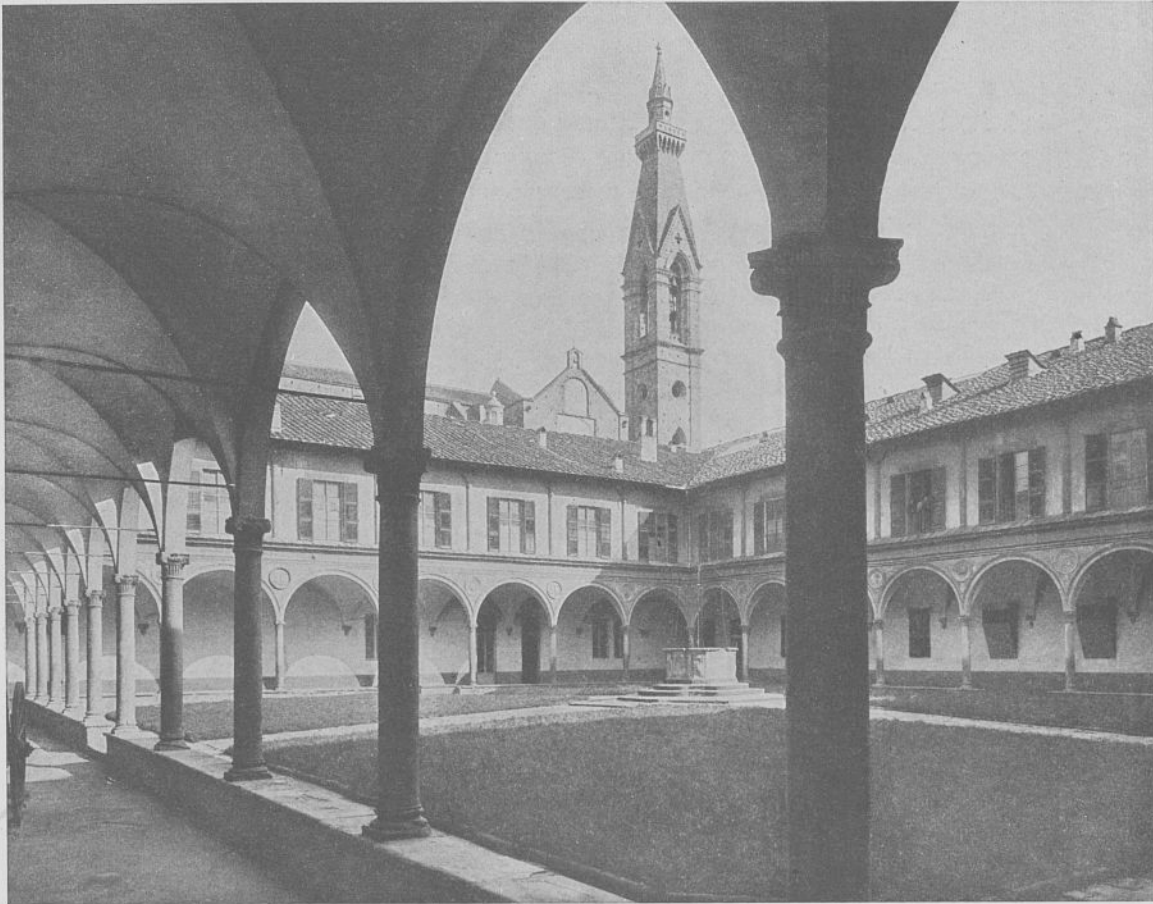


Abb. 53. Zweiter Hof des Klosters von S. Croce zu Florenz (Phot. Alinari).

S. Maria Novella (Abb. 9) in seinen schlankeren Proportionen auf eine etwas spätere Zeit schließen. Die jonische Säule, deren Kapitell nach der im Baptisterium gebildet ist und häufig in verkehrter Richtung verwendet wird, ist dabei besonders beliebt, derbe und einfache Bildung ist die Regel. Michelozzo gilt allgemein als der Architekt des besonders feinen Höchens, das der gotischen Kirche S.S. Annunziata vorgelegt wurde (1447), obgleich die schlanken Bogen und die korinthisierenden Kapitelle eine bei ihm ungewöhnliche Zierlichkeit haben. Hier steht ein niedriges, geschlossenes Obergeschoß auf den Arkaden. Auch der mittlere Eingangsbogen, der 1601 von Caccini zu einer die ganze Platzfront umfassenden Halle ausgebaut wurde, rührt vermutlich von ihm her. Die ganze Anlage kopiert die Atrien früh-

christlicher oder byzantinischer Kirchen, wie auch der Tabernakel, den Michelozzo über dem Marienaltar im Innern errichtete, und ein anderer über dem unteren Altar in S. Miniato al Monte das Ziborium älterer Tradition wiederaufleben läßt und den schon erwähnten Einfluß jener Zeit auf die florentinische Renaissance beweist.

Einer der schönsten, aber nicht der früheste der Florentiner Kreuzgänge ist der zweite Hof von S. Croce, zugleich derjenige, der das Vorbild des Findelhauses am wenigsten verleugnet. Wir wissen von ihm nur, daß er von einem reichen Bankier Tommaso Spinelli gestiftet wurde und um 1453 vollendet war. Man hat angenommen, daß Brunellesco sein Schöpfer gewesen sei, aber schon das Portal (Abb. 52) hat nicht mehr den Charakter seines Schaffens, sondern ist ein Werk jener Bildhauerschule, der es mehr um das schmückende Beiwerk als um die architektonischen Linien zu tun ist. Ein Vergleich mit der Tür der Pazzi-Kapelle (Taf. II) läßt das deutlich werden. Zumal das Tympanon, das nicht als Rundgiebel mit dem Gesims verwachsen ist, sondern als lose Krönung spielend darauf ruht, ist aus Donatellos Formenkreis entsprungen. Schon über dessen Verkündigungstabernakel in S. Croce ist es zu finden und kommt auch später über Portalen und Altären häufig vor.

Der Hof selbst, von 7 auf 9 Achsen, übertrifft an Leichtigkeit der Bogenstellungen das Findelhaus, indem seine Interkolumnien etwa das Anderthalbfache der Säulenhöhe betragen (beim Findelhaus 1:1). Ehemals war der Oberstock mit schlanken Säulchen und geraden Balkenlagen ganz geöffnet, wodurch der Eindruck freier Durchsichtigkeit noch stärker gewesen sein muß. Hier geht die Konstruktion schon an die äußerste Grenze des Haltbaren. Die Detailbildung, die in den vorher erwähnten Höfen von großer Einfachheit war, ist hier wieder eine reichere und schließt sich an die des Findelhauses an: Über dem Bogen läuft ein dünnes, dreiteiliges Gebälk hin, das zugleich als Brüstung für den ersten Stock und als Auflager für die obere Säulenstellung dient. In den Zwickeln sind wappengeschmückte Medaillonkränze angebracht, die von gemalten schwebenden Putten gehalten werden. Eine Wiederherstellung ist im Gange (Abb. 53).

Der Hof der Badia von Fiesole, der etwa gleichzeitig erbaut worden ist, nähert sich wieder mehr der Art des Michelozzo; er hat wie der eben beschriebene einen offenen Säulengang mit gerader Holzdecke im ersten Stock, nur ist dieser hier ganz niedrig (Abb. 38). Die Variationsmöglichkeit in den Gesamtverhältnissen ist beachtenswert. Während des ganzen Jahrhunderts bleibt der Typus des Klosterhofes fast unverändert erhalten und die Badia von Arezzo, die um 1490 wahrscheinlich nach älteren Plänen G. da Majanos einen Kreuzgang erhielt, behält die traditionell gewordenen Formen getreu bei. Man kann im allgemeinen flachere und niedrigere Verhältnisse einer früheren Zeit, schlankere der Spätzeit zuweisen, aber eine feste Regel läßt sich nicht erkennen, denn gerade in den Proportionen zeigt sich die Experimentierlust der Zeit am deutlichsten, so daß sie mehr von dem Streben nach Abwechslung als von praktischen oder stilistischen Tendenzen beeinflußt erscheinen.

An Feinheit der Einzelformen halten sich die Toskaner bis etwa 1520 auf der alten Höhe, aber von da ab verschwinden allmählich die eigenartigen Kapitelle, deren abwechslungsreiche und feinempfundene Bildung bis dahin geradezu eine Herzenssache der Steinmetzen war. Die Kapitellform, wie sie uns im Hof von S. Croce und in manchem anderen entgegentritt, eine Art des vierseitigen jonischen, ist seit der Mitte des Jahrhunderts besonders beliebt, ohne daß sich sagen läßt, wo sie zum ersten Male auftaucht. Sicher sie kein Architekt, sondern ein Bildhauer erfunden.

Nachdem die Hallenhöfe Toskanas sich rasch in ganz Italien verbreitet hatten und auch eigentlich als praktische, zierliche und schöne Lösung nicht übertroffen werden konnten, trennt man sich nur schwer von ihnen unter den kategorischen Forderungen der Hochrenaissance und immer wieder taucht überall neben den massigen Pfeilerstellungen der römischen Schule die anmutige Erscheinung lebenskräftig auf; ja Michelangelo selbst hat im Kloster von S. Maria degli Angeli zu Rom (heute Thermenmuseum) einen solchen Hof entworfen und

abermals ein Jahrhundert später hat Fansaga dem Certosahof zu Neapel bei barockem Detail dieselbe Form gegeben.

Die letztgenannten beiden Karthäuserhöfe sind unter dem nachhaltigen Eindruck der Certosa im Val d' Ema bei Florenz entstanden. Von einem unbekanntem Architekten erbaut, kommt dem dortigen Kreuzgang (Abb. 54) an absoluter Größe und Weiträumigkeit, aber auch an feierlicher Schönheit kaum ein anderer gleich. In der unerschütterlichen Ruhe der rundum geführten Hallen spricht ebenso stark die Würde eines weltabgewandten Daseins, wie sich doch wieder in den elastischen Gelenken, in Meißelarbeit und Malerei eine heitere Formenfreude und eine rein weltliche Lust an fein zugespitzten Wirkungen äußert. In der Florentiner Karthause sind noch zwei kleinere Säulenhöfe vorhanden, von denen der sogenannte Chostro dei Conversi, ganz schmal mit zwei Arkadenreihen übereinander, die malerischsten Lichtwirkungen und Überschneidungen ermöglicht. Das Geheimnis der Schönheit italienischer Binnenhöfe liegt grobenteils im Spiel des Lichts auf den Säulenschäften, die in starkem Kontrast zum Hintergrunde stehen, je nachdem das Glanzlicht oder der Kernschatten ihres runden Leibes sich von dunklem oder hellem Grund abhebt. Dazu tritt der eigentümliche Reiz der Durchblicke durch zwei fiktive Wände, der in unendlicher Abwechslung das Auge fesselt, während doch gleichzeitig die klare und einfache Anordnung aller Teile, die taktmäßige Wiederholung aller konstruktiven und dekorativen Elemente ein Gefühl der Ruhe und Sicherheit gibt. Vielleicht kommt in keinen anderen

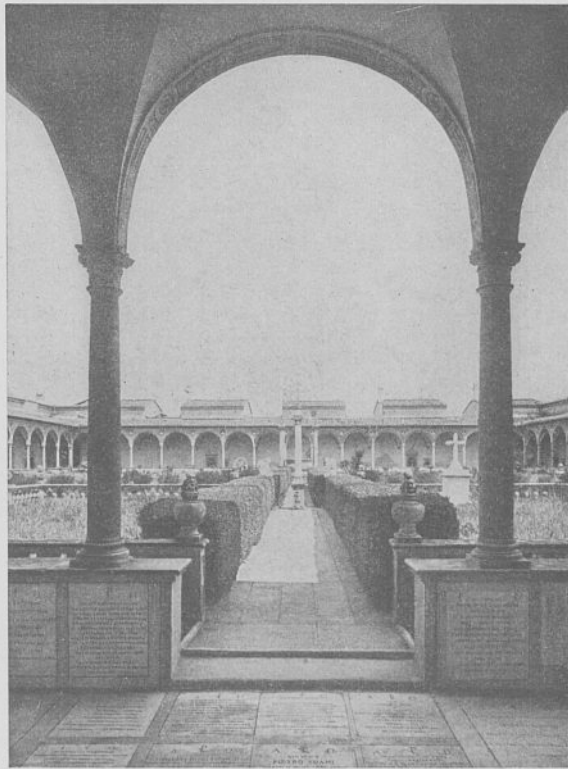


Abb. 54. Großer Klosterhof der Certosa im Val d' Ema bei Florenz (Phot. Alinari).

Werken der geistige Gehalt der toskanischen Baukunst so edel zutage wie hier und es muß besonders hervorgehoben werden, daß wir abermals eine Bildung vor uns haben, die nichts aus der Antike schöpft als einige nebensächliche Einzelheiten, die aber auch aus der frühchristlichen oder der mittelalterlichen Kunst nicht restlos abzuleiten ist. Wie die Künstler hier aus eigener Kraft gleich eine meisterliche Form geschaffen haben, wie sie in unbekümmert selbständiger Arbeit gleich die höchste Stufe der Schönheit erklimmen, ohne die Arbeit langer Generationen hinter sich zu haben, das ist der vollen Bewunderung würdig. Alles Vortreffliche, was später noch in Italien geleistet wurde, kann lange nicht so hoch eingeschätzt werden, denn die schöpferische Phantasie erlahmt immer mehr und die Künstler sind einerseits durch die gründliche Kenntnis des Altertums und durch selbsterdachte Regeln gebunden, andererseits stehen sie auf den Schultern ihrer Vorgänger. Die intuitive Schaffenskraft verschwindet: Der Klassizismus ist der Romantik entgegengetreten und sie muß weichen.

Michelozzos Hauptwerk ist der Palazzo Medici, den er im Jahre 1444, wie neuere Forschungen ergeben haben, für Cosimo begann. Für denselben Bauherrn hatte schon etwa zehn Jahre vorher Brunellesco einen großartigen Entwurf gemacht, der ringsum freistehend, der Kirche von S. Lorenzo gegenüber errichtet werden sollte, also ganz in der Nähe des späteren Bauplatzes. Aus Vorsicht vor einer Mißstimmung in der Bürgerschaft, die der Prachtbau hätte erregen können, unterblieb die Ausführung. Wie sich Brunellesco etwa die Anlage eines solchen Palastes für einen reichen Bürger gedacht hatte, sind wir durch das Mißgeschick, das verschiedene andere seiner Projekte betroffen hat, eigentlich nur durch den

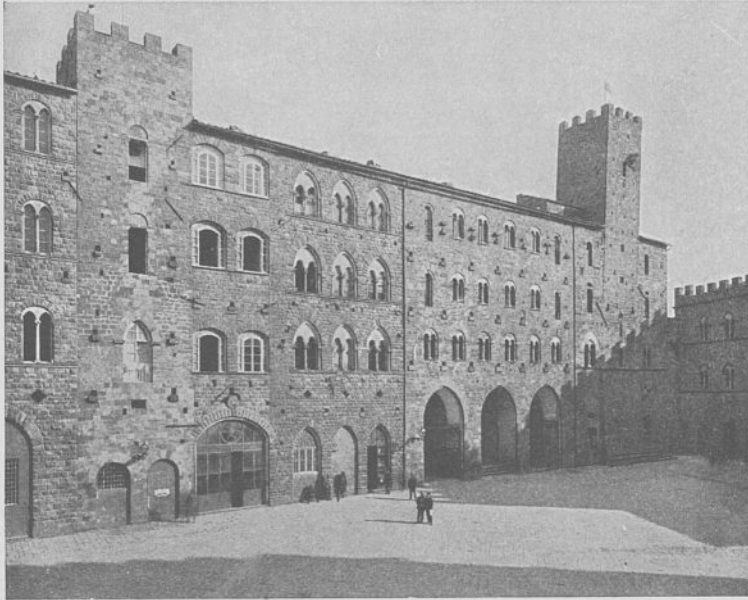


Abb. 55. Paläste am Hauptplatz von Volterra (Phot. Brogi).

Hof des Palazzo Busini unterrichtet (Abb. 15 u. 16). Aus ihm können wir aber schließen, daß Michelozzo, als er mit dem neuen Auftrag an die Stelle des gealterten Kollegen trat, manches von dessen Plänen benützt haben mag. Denn gerade dem Hof liegt das gleiche Planschema zugrunde. Es läßt sich nicht sagen, wann der Palast vollendet wurde, man wird aber eine viel längere Bauzeit annehmen können, als man es gewöhnlich tut. Die Vollendung der Kapelle (1452) beweist nichts für diejenige des Äußern; die Bauherren verwendeten selten Kapital, sondern nur bestimmte

Zinsen und Einkünfte für ihre Bauzwecke, so daß sich die Fertigstellung meist Jahrzehnte hinauszog. Der Fassadentypus des italienischen Palastes im Mittelalter hatte bei einigen stets festgehaltenen Regeln doch eine nicht geringe Mannigfaltigkeit erreicht. Oberitalien und Venedig zumal zeigen ganz abweichende Komposition. In Mittelitalien wird beim städtischen Wohnhaus das Erdgeschoß meist durch große Bogenöffnungen durchbrochen, es enthält die Geschäftsräume des Besitzers oder vermietbare Läden; das Portal ist gewöhnlich nicht besonders betont, während es in Oberitalien durch reichere Umrahmung sichtbar hervorgehoben wird. Seine Stellung ohne Rücksicht auf Frontmitte oder die obere Achsenteilung tritt ebenfalls in Gegensatz zu Norditalien. Auch beim öffentlichen Palast ist das Erdgeschoß in große Gewölbhallen aufgelöst, aber nicht immer nach der Straße, sondern einem Hof zu offen. Erst die reich und vornehm gewordenen Patrizier des 15. Jahrhunderts haben auf die Geschäftsräume im Erdgeschoß verzichtet und neben dem Portal nur kleine Fensteröffnungen angebracht. In den Stockwerken stehen sehr große Fenster auf schmalen Hohlkehlgesimsen, spitzbogig oder rundbogig geschlossen und durch kleine Säulchen untergeteilt, während zu Florenz früh leere Stichbogenfenster mit Holz- oder Steinkreuzen erscheinen (Abb. 55 u. 56).

Die Fensteranordnung teilt mit vollendeter Regelmäßigkeit die Front in horizontalem und

vertikalem Sinne, sie bildet mit den Gurten die einzige Gliederung und erlaubt ein beliebiges Verlängern nach beiden Seiten, da die Mitte völlig unbetont bleibt; noch im 15. Jahrhundert bleibt die Achseneinteilung des Erdgeschosses von der oberen ganz unabhängig. Im Gegensatz dazu hat Venedig und das nördliche Oberitalien die Fenster stark gruppiert, einen Mittelteil durch engere Stellung der Achsen energisch belebt und von zwei einfacheren Seitenstreifen eingeschlossen. Die Höhen der Stockwerke und der Fenster nehmen nach oben ab, im Mittelalter sind drei Obergeschosse die Regel, während nunmehr für vornehmere Bauten deren zwei erscheinen. Die Fassadengliederung nimmt merkwürdig wenig Rücksicht auf die innere Einteilung und wird ohne Bedenken durchgeführt, ob die dahinterliegenden Räume zu ihr passen oder nicht. Stößt eine Zwischenmauer auf ein Fenster, so hilft man sich mit Blindfenstern, denen ein Fensterstock aufgemalt ist und mit kleinen, unbetonten Öffnungen, wo man ihrer bedarf. Darin zeigt sich der schon frühe auf formale Vollendung ausgehende Sinn des Italieners in seinem ganzen Gegensatz zum Nordländer, der seiner inneren Einteilung zuliebe asymmetrische und gruppierte Gestaltung gerne in Kauf nimmt, ja sogar sucht, um das Wesen und die Innenstruktur des Baues nach außen deutlich werden zu lassen. Schon am Pal. Vecchio zu Florenz (seit 1300) erscheinen Blindfenster, wo keine Öffnungen möglich sind. Das Prinzip der vollendeten Regelmäßigkeit in der äußeren Einteilung hat über praktische Erwägungen gesiegt und wird auch während der Renaissance allzeit aufrechterhalten. Blindfenster, die vor Zwischenwänden stehen, finden sich in fast allen Palästen des 15. und 16. Jahrhunderts und in denen der späteren Zeit.

Die Behandlung der Wand bietet neben der Fensteranordnung ein weiteres Schmuckmittel dar und ist Anlaß zu besonderer Mannigfaltigkeit. Das Erdgeschoß besteht aus Quadern, die bei bürgerlichen Häusern meist glatt gelassen oder mit Spiegeln versehen sind, aber namentlich in der späteren Zeit bei öffentlichen Gebäuden und Adelspalästen mit kräftigen, unbehauenen Bossen bekleidet werden. Die Obergeschosse sind oft bloß verputzt und mit Malerei oder Sgraffitto-Dekoration versehen, während nur die Fenster eine Steinumrahmung behalten. (Durch das Abklopfen des Putzes versucht man den roh gelassenen Bruchsteinmauern heutzutage fälschlicherweise ein altertümliches Aussehen zu verleihen.) In manchen Städten, besonders in Oberitalien, tritt an die Stelle des Putzes der glatt verfertigte Backstein, wobei die Zierglieder oft aus gebrannten Ziegeln statt des Hausteins bestehen. Nach oben schließt die Mauer ein großes Sparrendach ab, dessen Ausladung in späterer Zeit oft bis über drei Meter gesteigert wurde. Statt dessen ist bei öffentlichen Palästen und Adelshäusern häufig ein Zinnenkranz oder ein ausgekragter Wehrgang vorhanden, der aber mit der zunehmenden Ruhe in den Städten immer seltener wurde. In älteren Zeiten diente wohl auch ein Turm, der hin und wieder abseits lag, zur Verteidigung. Um Grundfläche für die Wohn-

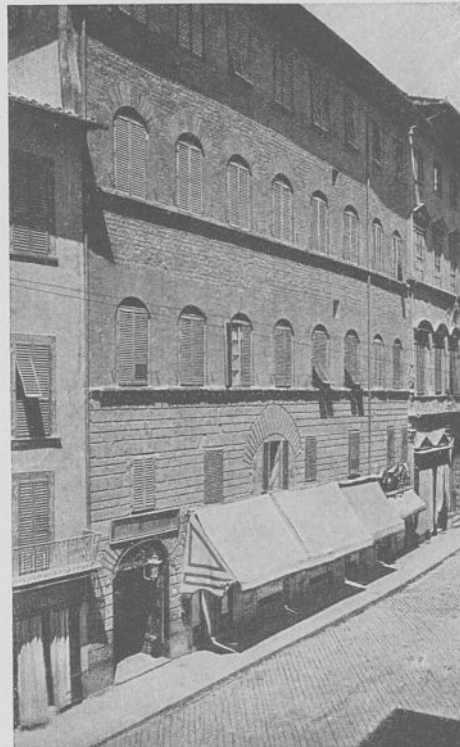


Abb. 56. Pal. Minerbetti in Florenz
(Phot. Brogi).

räume zu gewinnen, wird oft die Oberwand auf hölzernen oder steinernen Stützen in Seitenstraßen oder Gäßchen weit vorgeschoben, in Ausnahmefällen wird sogar die Hauptfront so gestaltet (Abb. 64).

Die Abbildung 55 gibt eine Musterkarte von Palästen verschiedenen Alters am Hauptplatz von Volterra wieder, von denen der älteste, der Palazzo del Podestà, die Wohnung des Stadtverwalters und Richters enthielt und die große, gewölbte Gerichtshalle im Erdgeschoß hat. Daneben ein Haus, wie es bis ins 15. Jahrhundert hinein in mittelitalienischen Städten allgemein üblich war. Das folgende zweifenstrige Haus hat die großen Stichbogenfenster, die namentlich in Florenz die Regel bilden. Es scheint zuletzt entstanden zu sein. Alles ist leider „stilgerecht“ restauriert. Abbildung 56 zeigt dagegen eine typische Florentiner Patrizierwohnung, die nur durch den Einbau der Läden und in den Fenstern des oberen Geschosses Spuren moderner Veränderungen trägt. Der höhere Bogen in der Erdgeschoßwand war einst die Ausmündung eines alten Gäßchens, das Portal am linken Ende ist von den übrigen Erdgeschoßarkaden nicht unterschieden; die Fenster dicht über ihnen waren ursprünglich weit kleiner. Einen eigentlichen Hofraum besitzt dieser Palast nicht. Überhaupt fehlt im frühen Mittelalter ein Binnenhof, enge Gäßchen oder von anderen Gebäuden umschlossene Rückplätze geben den Hinterseiten Licht. Erst in ziemlich später Zeit wird der Hof zum Schmuck des Inneren ausgestaltet, ohne aber die Regelmäßigkeit des Äußeren zu wiederholen. Im Gegenteil werden hier alle Winkel und Zufälligkeiten des Bauplatzes oder zweckmäßige Asymmetrien, wie die der Treppenanlagen, besonders hervorgehoben. Gewöhnlich öffnet sich eine gewölbte Halle nach dem offenen Raum und der Anfang der Treppe steigt darin in die Höhe; nach einem Podest verschwindet sie im Innern des Hauses (Abb. 17). Erst in der spätesten Zeit des Mittelalters bekommen die Höfe größere Dimensionen und nehmen ganz regelmäßige Formen an, aber solche Gestaltungen wie den Hof des Palazzo Busini oder den ähnlichen des Palazzo Capponi in Via de' Bardi kann man schon zur Renaissance rechnen, wenn auch die Einzelheiten gotisch sind. Im ersten Obergeschoß liegen vorne die stattlichen Hauptwohnräume, und nach rückwärts schließen sich, vom Hof und von Seitengäßchen beleuchtet, weitere Gemächer an. Die Einteilung ist in den höheren Stockwerken meist die gleiche, sie dienen den Söhnen oder Verwandten des Besitzers zur Wohnung oder sind getrennt vermietet. Das Erdgeschoß ist immer gewölbt, die oberen Gemächer haben Decken aus engliegenden Balken, die bei größeren Spannweiten durch Unterzüge gestützt sind. Zwischen den Zimmern befinden sich, geschickt verteilt, kleinere Kammern und Nebentreppen. Ein prächtiges Beispiel einer vornehmen Behausung aus dem Ende des 14. Jahrhunderts bietet der Pal. Davanzati (richtiger Davizzi) zu Florenz, Via Porta Rossa, der erst kürzlich in sehr geschickter Weise ungefähr in seinen ehemaligen Zustand zurückversetzt wurde.

Als Neuerungen an der Fassade (Abb. 57) hat Michelozzo durchwegs das antike Detail angewendet und sogar das gewohnte Sparrendach durch ein von römischen Monumenten ziemlich treu kopiertes Gesims ersetzt, Fries und Architrav aber weggelassen. Trotzdem blieb man in Florenz fast immer bei dem traditionellen Dach, wie es der Palazzo Pazzi (Abb. 34) zeigt. Man kann nicht sagen, daß Michelozzo diese neue Bekrönungsform ästhetisch in befriedigender Weise gelöst hat. Die abnehmenden Verhältnisse der drei Geschosse sind dafür sehr ungünstig und das Gesims lastet erdrückend auf dem niedrigen Oberstock. Auch Alberti und Giuliano da Sangallo haben im Palazzo Rucellai und Gondi noch nicht die Vollkommenheit der Proportionen erreicht; glücklicher und harmonischer sind darin die Sieneser Paläste Spannocchi und Piccolomini (Abb. 68 u. 69), doch erst dem Cronaca gelingt beim Palazzo Strozzi durch Erhöhung der Obermauer ein Meisterstück. Aber seine Lösung reicht schon weit über den alten florentinischen Stil hinaus und soll später besprochen werden. Die Abstufung der Rustika von den glatten Quadern des obersten Geschosses zu den derben Bossen des unteren ist keine ganz neue Erscheinung zu Florenz, aber sie wirkt hier zu absichtlich und namentlich im Zusammenhang mit dem kolossalen Gesims nicht erfreulich. Die Fenster sind halbkreisförmig geschlossen und nach diesem Vorbild verschwinden Spitzbogen und Stichbogen gänzlich. Die Teilung des Fensters durch kleine Säulchen mit maßwerkartigen Rosetten darüber, wie sie schon das ganze Mittelalter hindurch angewendet wurde, hat sich nicht durchwegs eingebürgert und bleibt eine Ausnahme, wie auch die ornamentierte Umrahmung

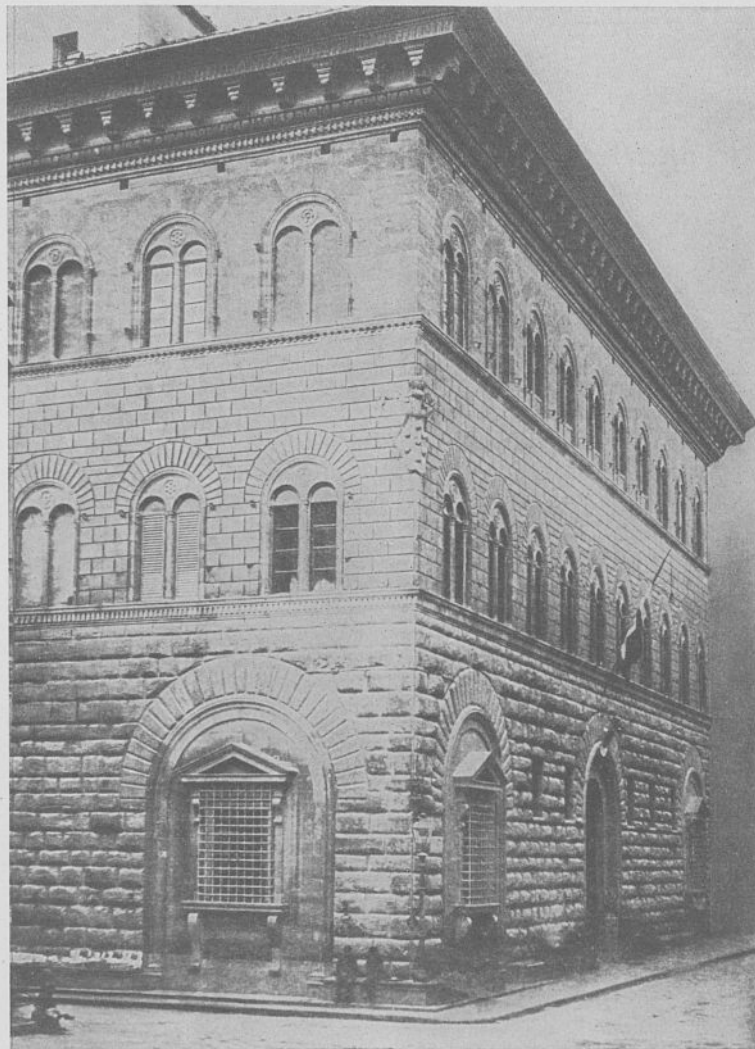
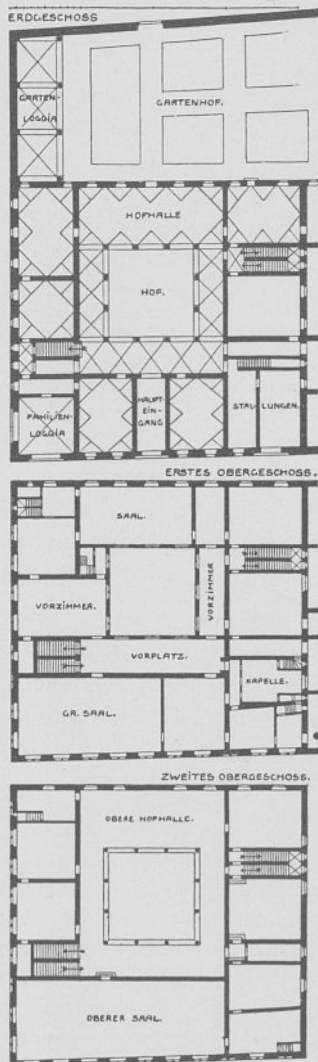


Abb. 57. Pal. Medici in Florenz. Grundrisse und Ansicht im ursprünglichen Zustand.

des Fensters am Palazzo Pazzi nicht allgemein werden konnte. Fenster mit geradem Sturz und antik profilierter Umrahmung treten bei kleinen Häusern oft für die runden ein (Abb. 70). Das Erdgeschoß ist von vier großen Portalen durchbrochen, von denen die zwei an der Ecke einst eine offene Straßenhalle bildeten. Solche Loggien haben im Mittelalter die adeligen Patriziergeschlechter für Versammlungen und Feste ihrer verzweigten Familien angelegt, aber der Brauch, diese Familienangelegenheiten vor den Augen der Mitbürger zu betreiben, verschwindet allmählich, und 1517 wurde sie auch hier durch Zumauern der Bogen in ein Zimmer verwandelt. Der mittlere Bogen ist der Haupteingang, der rechte führte wahrscheinlich in den Stall. Die gewölbten Erdgeschoßräume, die von der Straße aus nur durch kleine Fenster beleuchtet sind, umgeben den quadratischen Hof, dessen Seitenwände von je vier Säulen getragen werden, der umlaufende Korridor hat nach dem Garten doppelte Breite (Taf. III). Die schöne und elegante Lösung dieses Hofraumes ist nach dem Obengesagten nur bedingt dem Michelozzo zuzurechnen, und hat mehr Anklang gefunden als die der Fassade, so daß von nun ab

kein Florentiner Palast mehr denkbar ist, der nicht in seinem Zentrum ein solches Zierstück birgt. Lieber gibt der Bauherr der Front ein möglichst einfaches Gepräge, als daß er darauf verzichtet. Der Palasthof ist gewissermaßen ein gleichzeitig erscheinender Spezialfall von den großen Klosterhöfen, von denen schon die Rede war. Er folgt im allgemeinen deren Gesetzen, nur daß natürlich bei den kleinen Dimensionen und den hohen Oberwänden ein anderer Eindruck entsteht. Über den Arkaden des Erdgeschosses sind die Wände im Hauptwohnstock nur durch Fenster durchbrochen, die denen des Äußeren ähnlich sind. Darauf folgen runde Medaillonfenster eines niedrigen Zwischengeschosses, während das oberste Stockwerk wieder mit Säulchen geöffnet ist, in der Art, wie sie auch über den Arkaden der Klosterhöfe erscheinen. Hinter dem Hofe schließt sich noch ein weiterer an, der auf zwei Seiten von hohen Zinnenmauern, auf der dritten von anderen Gebäuden umfaßt wird. Eine dreibogige Säulenloggia ist auf der einen Schmalseite dem Gärtchen vorge-lagert (Abb. 57, 58).

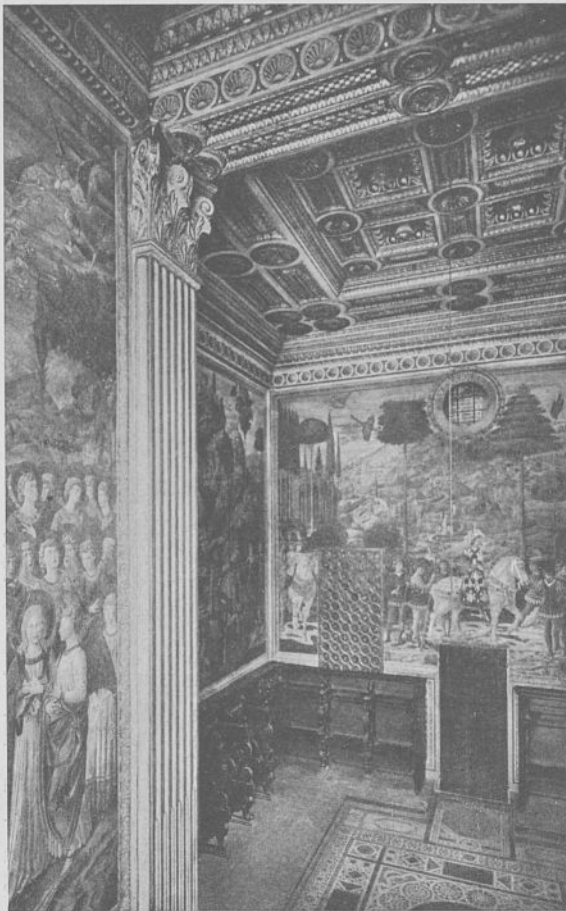


Abb. 59. Kapelle des Pal. Medici in Florenz
(Phot. Alinari).

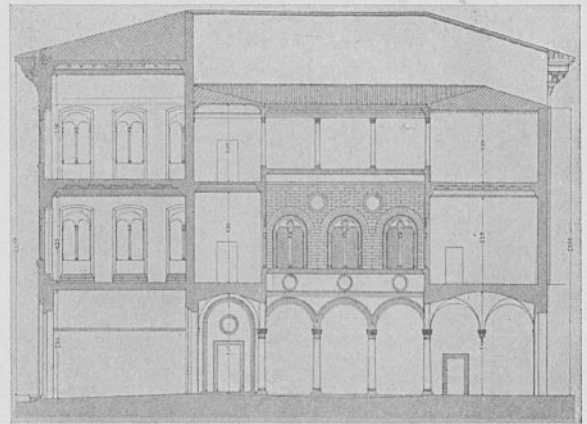
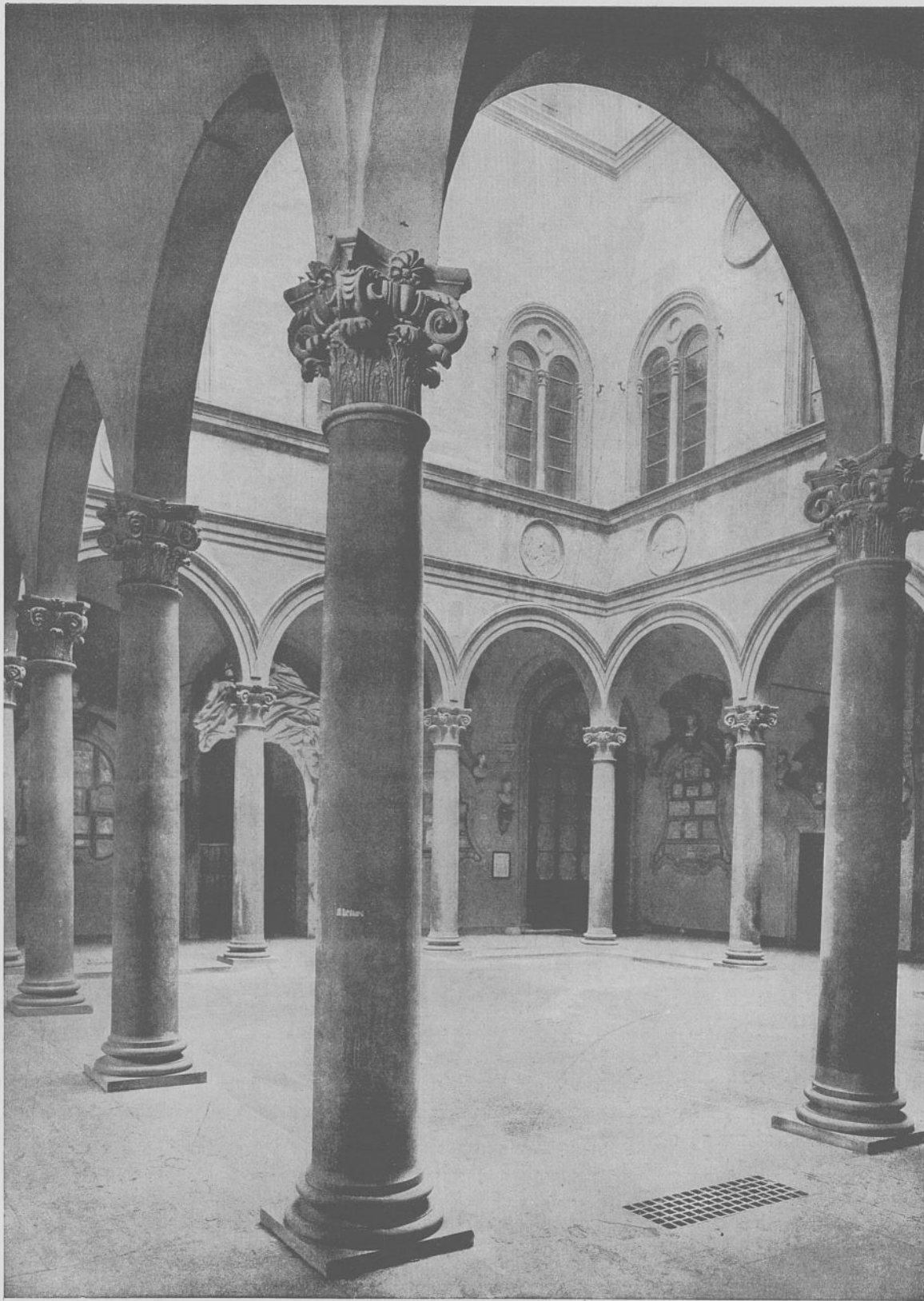


Abb. 58. Pal. Medici in Florenz, Querschnitt
(Architektur der Renaissance in Toscana).

Der Palast ist in Grundriß und Ansicht so wiedergegeben, wie er wahrscheinlich im Anfang ausgesehen hat. Die Fassade hatte nach der Via Cavour nur zehn Fensterachsen und wurde 1715 um sieben verlängert, die Treppen und andere Innenräume sind wiederholt verändert worden, so daß eine einwandfreie Rekonstruktion sehr schwierig ist. Die alten Beschreibungen sind lückenhaft. (Inventar von 1492 teilweise abgedruckt bei E. Müntz, *Les collections des Médicis au XV^e siècle*, Paris 1888, S. 58 ff. Bericht des Filarete bei W. v. Oettingen, *Filaretos Traktat über die Baukunst*. Quellschriften für Kunstgeschichte, Neue Folge III, Wien 1890, S. 677 f. Geymüller-Stegmann, *Architektur der Renaissance in Toscana II*, Michelozzo, S. 16 ff.)

Von der Haupttreppe aus gelangt man im ersten Stock zu einem korridorartigen Vorraum, mit dem der Saal, ein Zimmer und geradeaus die Kapelle verbunden ist. Zwei weitere Vorzimmer vermitteln den Zugang zu den rückwärts gelegenen Räumen, kleine Treppen und Kammern sind dazwischengeschaltet, und die kleineren Zimmer sind durch Zwischendecken horizontal geteilt. Im zweiten Stock befindet sich noch ein ganz großer Saal und um den Hof ist eine Loggia auf kleinen Säulen gelegt,



Hof des Palazzo Medici in Florenz, begonnen um 1444 von Michelozzo.
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana)

die in ihren Ausmaßen dem Umgang im Erdgeschoß entspricht. Sonst ist die Einteilung ähnlich wie unten. Die Grundrisse des beträchtlich kleineren Pazzi-Palastes (Abb. 34) zeigen ähnliche Disposition und Größe der Räume; überhaupt bleibt bei allen florentinischen Palästen des 15. und 16. Jahrhunderts der Plan ziemlich gleich.

Statt der früher üblichen Balkendecken erscheinen jetzt häufig hölzerne Kassettendecken, mit geschnitzten oder gemalten und vergoldeten Ornamenten, für die steinerne römische Lacunarien die Vorbilder gewesen sind. Der Saal im Palazzo Medici soll der erste gewesen sein, der eine solche Decke erhalten hat, sie ist nur teilweise noch erhalten. In keinem vornehmen Privathaus erscheint der Saal mehr ohne dieses Schmuckstück. Eine prächtige Ausstattung erfuhr die kleine, schlecht beleuchtete Kapelle, die nicht bloß durch die Gemälde des Gozzoli, sondern auch durch einen solchen besonders reich behandelten Plafond ausgezeichnet wurde. Ein bunter Marmorfußboden, der die Linien der Decke wiederholt, vervollständigt den Eindruck vornehmer Pracht (Abb. 59). Auch die städtischen Beratungssäle im Palazzo Vecchio haben von Michelozzo und anderen Künstlern solche Decken erhalten, die an Reichtum und Feinheit der Ausführung zu den bedeutendsten gehören. Blauer, grüner oder grauer Grund mit goldenen Ornamenten gab eine kräftige Farbwirkung.

Die Einzelheiten der Decke des Saals der Zweihundert, die wahrscheinlich noch in des Meisters letzten Lebensjahren ausgeführt wurde und den Charakter seines Dekorationsstils in seiner naiven Schmucklust und Öppigkeit zeigt, sind in Abbildung 60 wiedergegeben. Mit Geschick und Treue sind die Detailformen römischer Tempelgesimse nachempfunden und an gewandten Schreibern, die sie mit feiner Diskretion für die neuen Zwecke umbilden, ist kein Mangel: in dieser bildhauerischen Fertigkeit hat man zu Florenz bald einen hohen Grad der Vollkommenheit erreicht, aber um die eigentliche antike Baukunst kümmern sich die Meister wenig.

Michelozzo hat auch den Auftrag erhalten, den mittelalterlichen Hof des Palazzo Vecchio in der Art des Medici-Hofes umzubauen (1454); doch bei den engen Verhältnissen konnte er die Wirkung seines ersten Werkes nicht erreichen, und spätere Umänderungen haben das alte Aussehen zum guten Teil zerstört. Dagegen

hat er einen zweiten Palast, dessen Hof fast die Schönheit des Medicihofes erreicht, für die Familie Tornabuoni um 1450 erbaut; heute in dem modernen Gebäude des Palazzo Corsi (Via Tornabuoni 20) eingeschlossen, aber fast intakt erhalten. Das Äußere des alten Palastes muß zwar von großartigen Verhältnissen, aber ganz einfach und schmucklos gewesen sein. Die letzten Reste der oft umgebauten Fassade wurden leider 1865 beseitigt.

Die Anzahl der Palast- und Villenhöfe in Michelozzos Art ist auch heute noch in Florenz sehr groß, da mehr als ein Jahrhundert lang bei einer fast ununterbrochen lebhaften Bautätigkeit Palast auf Palast entstand, ohne daß man der alten Hallenhöfe überdrüssig geworden wäre und etwa die römischen Pfeilerhallen angenommen hätte. Nur wenige Beispiele können erwähnt werden. Für das Werden des Stils ist der Hof der Villa Bondi (Abb. 61), die auf dem Wege nach Fiesole liegt, wichtig. Der Architekt ist nicht bekannt. Starke gotische Reminiszenzen liegen in der unregelmäßigen, malerischen Gruppierung und in allen Einzelformen. Die antikisierenden Kapitelle haben noch die schweren Kämpfgesimse als

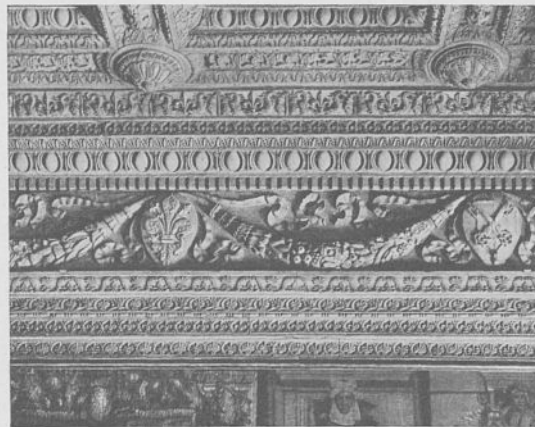


Abb. 60. Fries und Kassettendecke im Saal der Zweihundert im Palazzo Vecchio, Florenz (Phot. Alinari).



Abb. 61. Hof der Villa Bondi bei Florenz (Phot. Alinari).

Unterlage der breiten Bogen, die Michelozzo in richtigem Gefühl ihrer Überflüssigkeit als erster beseitigt zu haben scheint, und an den Basen sind Eckblätter angebracht. Der auskragende Gang, der auf einer Seite die Verbindung im ersten Stock vermittelt, ersetzt auch beim städtischen Wohnhaus häufig die vierte Arkadenstellung, wo es an Platz gebricht. (Siehe z. B. Abb. 17.)

Im Gegensatz zu der freien Anordnung dieses Hofes, die noch den älteren Gewohnheiten entspricht, sei für die gebundene Form, die nunmehr Regel wird, der Hof der Villa Torre del Gallo auf

den Hügeln südlich von Florenz angeführt. Er ist heute in eine modern-mittelalterliche Burganlage eines reichen Kunsthändlers eingebaut (Abb. 62). Ehedem war das Äußere der Villa ohne irgendeinen Zierat und ohne regelmäßige architektonische Durchformung. Dies Beispiel zeigt auch, wie trotz großer Sparsamkeit doch der Eindruck vornehmster Wohnungskunst erreicht wird, denn die Wirkung ist lediglich auf die Verhältnisse der Arkaden und auf die feinen Kelche der Säulen gestellt, während die Oberwand ohne allen Schmuck gelassen ist. Doch liegt ein eigenartiger Reiz in der mühelos schlichten Gestaltung, ein Adel der Baugesinnung, der später auch bei reichstem Detail nicht wieder übertroffen wurde.

Während so der Wohnhof ziemlich genau dem einmal festgestellten Typus folgt und nur ausnahmsweise im Grundriß oder Aufbau zu abweichenden Formen neigt, hat sich die Palastfassade durchaus keinem einheitlichen Stil gefügt. Soviel Bürgerhäuser nunmehr in Florenz und den anderen Städten entstehen, soviel neue Versuche zur Frontgestaltung sind zu bemerken. Die Krönung mit einem Steingesims hat einstweilen bloß Alberti im Palazzo Rucellai angewandt, aber nach anderen Prinzipien, die später erörtert werden sollen. Geraume Zeit darnach folgen noch einige Wiederholungen in Siena, dann nach 46 Jahren wieder solche in Florenz. Die Quader-Rustika ist zu noch größerer Wucht gesteigert im Palazzo Pitti, aber ohne merkliche Abstufungen (Tafel VI); meist bleibt sie dem Erdgeschoß allein vorbehalten wie am Palazzo Pazzi und schließlich werden bloß noch die Haus-



Abb. 62. Hof der Villa Torre del Gallo bei Florenz (Phot. Alinari).

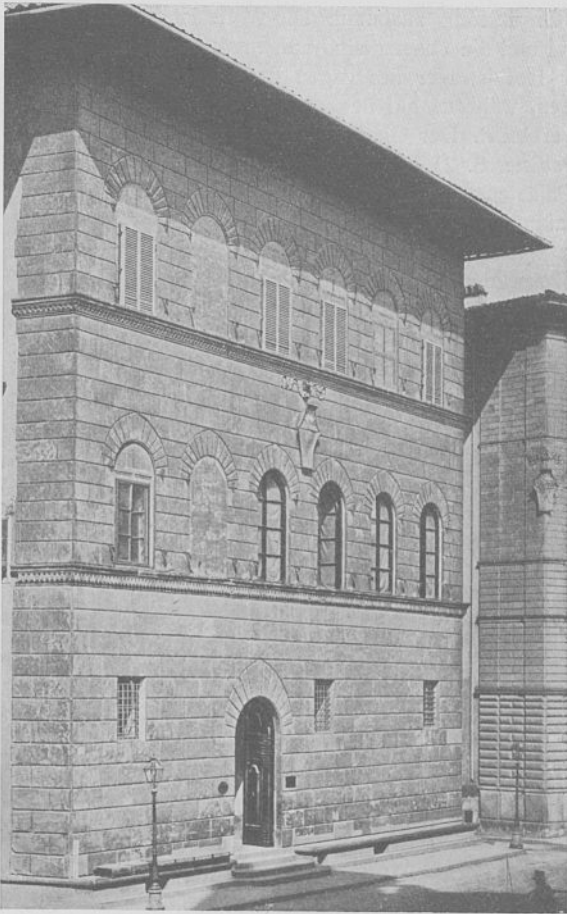


Abb. 63. Pal. Antinori, Florenz (Phot. Alinari).

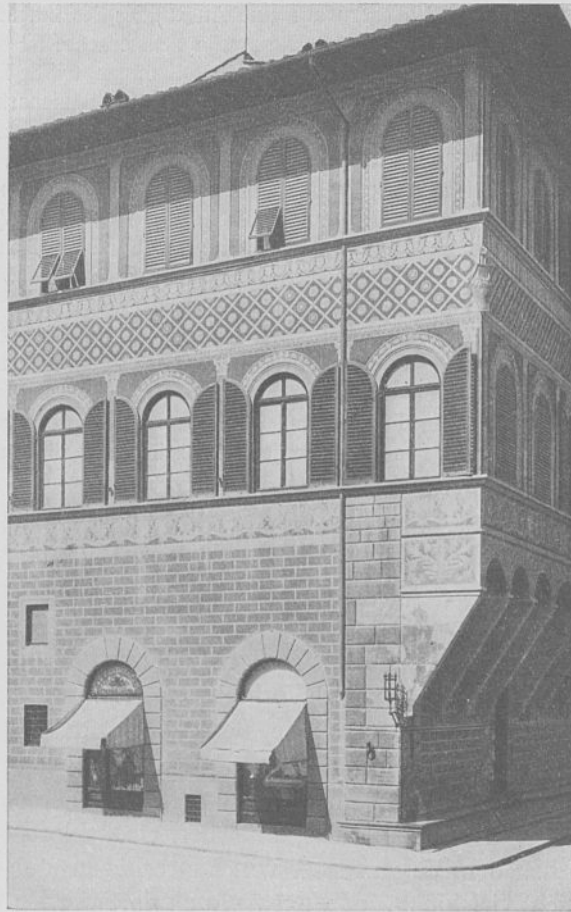


Abb. 64. Pal. Lenzi-Pisani, Florenz (Phot. Alinari).

ecken und die Fensterumrahmungen durch Bossenquader ausgezeichnet (Tafel XI, Abb. 64). Die geputzten Wände sind häufig durch aufgemalte Fugenteilung und Ornamentstreifen in Sgraffittomanier gegliedert, woraus sich nach und nach eine hübsche und freie Dekorationsweise entwickelt hat. Frühe schon erscheint hin und wieder eine aufgemalte Pilasterarchitektur, während mit wirklicher Stützengliederung Alberti allein blieb. Die Fenster werden entweder mit einfachen Profilierungen rundbogig oder viereckig geschlossen wie am Palazzo di Parte Guelfa oder mit Quadern gefaßt wie sie der dem Michelozzo zugeschriebene, aber erst um 1470 entstandene Palazzo Ricasoli aufweist. Zwei einfachere Bürgerhäuser, die etwa zur selben Zeit errichtet sind, zeigen die auffallende Verschiedenheit der Formen (Abb. 63 u. 64).

Der Palazzo Antinori (1465 im Bau) zeigt die alte schlichte Weise der Hausfront, wie sie schon 100 Jahre früher vom Palazzo Minerbetti (Abb. 56) repräsentiert war, noch immer lebendig, eine gut bürgerliche Solidität, verbunden mit sicherem Gefühl für harmonische Massenanordnung. Das Erdgeschoß ist bis auf drei kleine vergitterte Fenster nun geschlossen, das Portal aus der Mitte gerückt wie es die innere Einteilung erfordert und in alter Weise gar nicht besonders betont. Den Sockel bildet die vorspringende Steinbank, die seit altersher Patrizierwohnungen zu kennzeichnen pflegt, wenn keine Ladenöffnungen vorhanden waren. Die drei Geschosse haben gleiche Quaderbehandlung und sind bloß ihrer Höhe nach abgestuft. Scharf trennen die beiden Zahnschnittbänder — das obere noch mit gotischer Profilierung — die Geschosse, aber wie immer nicht in der Höhe des Fußbodens, sondern der Fensterbrüstung, ein Beweis, wie

wenig es den Italienern auf eine Andeutung des inneren Organismus ankommt. Die Mitte ist nur durch das Wappen leicht angedeutet. Die zweite Fensterachse ist blind und die Fenster sind aufgemalt, weil dahinter eine starke Tragemauer gerade auf die Öffnungen trifft. Der Hof ist hier des engen Bauplatzes wegen seitlich herausgeschoben und hat nur auf drei Seiten Säulenarkaden, während auf der vierten Seite ein auskragender Gang entlang läuft und oben Vorder- und Hinterzimmer verbindet. Der Grundriß (Erdgeschoß bei Geymüller-Stegmann, *Architektur der Renaissance in Toskana X. Paläste*, S. 2) ist sehr geschickt, aber nicht so folgerichtig und klar wie in den beiden vorher behandelten Palästen, da das unregelmäßige Grundstück und die geringe Frontausdehnung hinderlich sind. Korridore, Vorzimmer, kleine Räume von halber Höhe und Nebentreppe zeigen die Bequemlichkeit einer hochentwickelten Wohnungskultur; die Rückseite nahm ehemals ein von hohen Mauern umgebener Gartenhof ein, gerade wie beim Medicipalast.

Der Palazzo Lenzi (heute Pisani) an Piazza Manin in Florenz, früher irrtümlich dem Brunellesco zugeschrieben, hat leider durch wiederholte Umbauten im Innern fast gänzlich die alte Einteilung eingebüßt, und nur die Fassade mit ihrer frühen Bemalung ist nach gefundenen Resten treu wiederhergestellt. Er diene als Beispiel für die Dekoration der Putzwände mit Sgraffitten, für die Auskrägung der Seitenwände in mittelalterlichen Formen und die sparsame Verwendung von Hausteilen bei beschränkten Mitteln. Auch hier sind die Fenster ohne jede Rücksicht auf die Innenmauern in regelmäßiger Anordnung durchgeführt, die Mitte unbetont (Abb. 64).

Erst gegen Ende des Jahrhunderts einigte man sich in Florenz für das Bürgerhaus etwa auf die Form, die der Palazzo Guadagni (Tafel XI) zeigt, nur Giuliano da Sangallo hat in den Palästen Gondi und Strozzi nochmals das Problem des steinernen Hauptgesimses aufgenommen. Die bedeutsame Neuerung dieser Zeit ist die offene Säulenhalle, die zwischen Dach und oberstem Geschoß eingeschoben wurde und erst in Zeiten erhöhter städtischer Sicherheit allgemeine Verbreitung erlangen konnte. Wahrscheinlich sind häusliche Verrichtungen oder gewerbliche Benützung für Wollenappretur, Tuchfabrikation und Seidenzucht ihr erster und eigentlicher Zweck gewesen, daß sie aber ebenso als geschützter und angenehmer Aufenthalt fast im Freien mit weiter Aussicht hoch über dem Straßengewühl geschätzt und viel benützt wurde, ist sicher. Über Florenz sind diese Dachloggien, die das stattliche Aussehen der Bürgerhäuser wirksam erhöhen und dem Straßensbild eine eigenartige Note zufügen, nicht viel hinausgedrungen. Auch dort werden sie nach 1550 nicht mehr angewendet.

4. Ausbreitung des florentinischen Stils über Italien.

Es dauerte immerhin einige Zeit, bis sich der anfangs auf Florenz beschränkte Stil über ganz Italien auszubreiten begann. Wichtig dafür waren die Grabmäler, die Donatello und Michelozzo in S. Angelo a Nilo zu Neapel schufen; später sind auch die beiden Rossellino und Benedetto da Majano in dieser Stadt vielfach tätig gewesen. Es handelte sich aber zu Neapel fast nur um Bildhauerwerke, die einstweilen wenig Einfluß auf die eigentliche Baukunst gewannen. Neapel war immer auf fremde Künstler angewiesen; schon in der gotischen Zeit sind es vor allem die gewandten norditalienischen Steinmetze, die hier reichliche Arbeit fanden und sie übertreffen auch jetzt bald an Zahl und Bedeutung die Florentiner, nachdem sie sich einmal mit den neuen Formen abgefunden hatten. Die einzigen bedeutenden Architekturwerke dieser Zeit, der Triumphbogen des Herzog Alfons von Arragon und die Porta Capuana sind aber aus einem anderen Geiste geschaffen und gehören in die Schule des Alberti und Laurana, die florentinischen und lombardischen Meister sind höchstens als Bildhauer oder Ausführende daran beteiligt. Ebenso geringen Einfluß hatte Donatellos Tätigkeit in Padua auf die dortige Baukunst, doch überall werden durch solche Werke wichtige Anregung zu einem auf antike Basis gegründeten Schaffen gegeben, die sich vorerst mehr auf Maler und Bildhauer erstreckte als auf die Architekten.

In Mailand dagegen hat ein längerer Aufenthalt Michelozzos und des florentinischen Theoretikers Antonio Averlino genannt Filarete wirkliche Bauwerke hervorgebracht, die von größter Bedeutung für Oberitalien wurden, wenn sie auch durch allerlei Rücksichten auf die heimische Gotik und durch spätere Veränderungen keineswegs einen reinen Stilcharakter aufweisen. Auf Filaret's Tätigkeit muß bei Betrachtung der vitruvianischen Theoretiker noch eingegangen werden; sein einziges Bauwerk in Mailand, das Spedale Maggiore hat in der Form, in der es ausgeführt wurde, kaum Beziehungen zu Florenz.

Vom Banco Mediceo (1456 begonnen), im Auftrag Cosimos aus einem älteren Palast vermutlich von Michelozzo umgebaut, hat sich nur ein Rest der Hofhallen an Ort und Stelle und das Marmorportal im Archäologischen Museum erhalten. Außerdem besitzen wir eine Fassadenzeichnung und eine eingehende Beschreibung des Filarete, die beweisen, daß toskanischer Art wenig Spielraum gewährt war (Abb. 65). Schon das Hauptportal, das die Mitte einer streng symmetrisch gegliederten Front einnimmt, zeigt nicht ihre Formen, sondern recht derbe und mehr oberitalienische. Die Spitzbogenfenster, mit Terrakottaornamenten umrahmt, die Medaillons, Figuren und Girlanden aus demselben Material sind in dieser Anwendung in Oberitalien allein zu finden und gehen von einer grundsätzlich anderen Anschauung in der Fassadendekoration aus.

Das überaus mächtige Hauptgesims, auf der Zeichnung wenig ver-

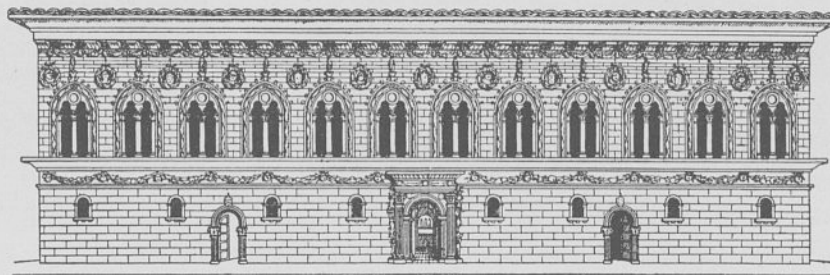


Abb. 65. Banco Mediceo zu Mailand

(Nach Zeichnung des Filarete, Öttingen, Filarete, Quellenschr. z. Kunstgesch. N. F. III).

ständnisvoll wiedergegeben, „fatta all'antica“, wie Filarete erwähnt, bestand nur aus Holz, weil entweder die Mauern zu dünn waren oder man sparen wollte. Die Fassade ist also höchstens ein Kompromiß zwischen den neuen Gedanken und der einheimischen Tradition. Besser muß es um den großen Haupthof bestellt gewesen sein, der auf drei Seiten von dreistöckigen Säulenhallen umgeben war. Die oberste hatte geringere Höhe, also wohl gerade Decke ähnlich wie die Hofhalle im Medicipalast. Eine andere Loggia öffnete sich nach dem dahintergelegenen Gärtchen. Der Grundriß schloß noch zwei kleinere Höfe ein, war aber wohl wenig regelmäßig gestaltet, da alte Mauern wieder verwendet werden mußten. Die Kassettendecke des Hauptsaaes hat in Mailand große Bewunderung erregt, sie war der im florentinischen Palast nachgebildet; blau und gold gemalte antike Ornamentik belebte ihre einfache Felderteilung. So unvollkommen dieser Palast den toskanischen Stil repräsentierte, ist er doch für die Einführung der neuen Kunst in Oberitalien entscheidend gewesen.

Pigello Portinari, der Vertreter der Medicibank in Mailand, unter dessen Ägide der Palastbau vor sich ging, hatte Michelozzo mit dem Bau einer stattlichen Familienkapelle hinter der gotischen Kirche von S. Eustorgio betraut (1462). Hier zeigt sich der Architekt frei von allen Hemmungen, die beim ersten Mailänder Werk ihm entgegengetreten waren, in einer Schöpfung, die ziemlich selbständig eine von Brunellesco geschaffene Raumform verarbeitet. Wenn auch die alte Sakristei von S. Lorenzo (Abb. 21, 28, 66) das unverkennbare Vorbild ist, so fallen namentlich in der Durchbildung des Äußern einige neue Baugedanken



Abb. 66. Cappella Portinari bei S. Eustorgio zu Mailand (Phot. Alinari).

sofort in die Augen, wie die Bekleidung des sechzehnseitigen Tamburs mit Pilastern, deren Schäfte aus gebrannten Formsteinen bestehen. Die vier Eckfialen, die aus strebepfeilerartigen Verstärkungen herauswachsen, haben freilich ihre Vorgänger in der Gotik und eine mehr konstruktive wie ästhetische Bedeutung als Eckbelastung, aber sie sind für die Belebung der Baugruppe von glücklichster Bedeutung. Hier ist im Gegensatz zur Pazzikapelle und Brunellescos anderen Kuppelbauten der Tambur kräftig betont und das Wichtigste in der ganzen Komposition. Freilich vermißt man die wundervoll feine Ausführung der Einzelheiten, die ein Ruhmesblatt der florentinischen Erstlingsbauten bildet. Da Michelozzo meist auf die Vollständigkeit des antiken Gebälks keinen Wert legt, so hat auch hier das Hauptgesims keinen Architrav und Fries unter sich und merkwürdig scharfe kleinliche Formen, die aber durch die Herstellung in Ziegeltechnik bedingt sind. Noch mehr vermißt man die florentinische Einfachheit und Ruhe im Innern, wo das hastige Zuviel an Farbe, Formen und Verzierungen gar keine rechte Stimmung aufkommen läßt. In der Raumanordnung ist die direkte Abhängigkeit von Brunellesco noch viel deutlicher als im Äußern zu merken, doch ist weder die Pazzikapelle noch die Lorenzosakristei streng kopiert, sondern die Raumgrößen und Höhen sind in ähnlicher Weise neu abgewogen, wie in der etwas später errichteten Sakristei von S. Felicità (Abb. 39). Ein Vergleich mit jenem Werk wird deutlich machen, daß sich gleich von Anfang an in Oberitalien ein andersartiger Stil vorbereitete, der bald nur mehr geringe Berührungspunkte mit Florenz aufweist, indem er den dekorativen Teilen einen größeren Einfluß auf die ganze Komposition einräumt. Ja, die Massengestaltung des Baues ordnet sich häufig der Dekoration ganz unter und spielt nur eine sekundäre Rolle neben jener (Tafel IX). Zwischen den Italienern südlich und nördlich des Apennins waren schon im Mittelalter diese

ziemlich verschiedenen Bausitten und architektonischen Schaffensprinzipien vorhanden, die bis ins 16. Jhh. hinein fortlebten. Und doch wurde die Portinari-kapelle, also indirekt die Sakristei von S. Lorenzo, der Ausgangspunkt für eine große Gruppe von Zentralbauten in Mailand und seiner Umgebung. Die Nordwestecke Italiens wurde eine Art Laboratorium für systematische Versuche in dieser Bauform, aber ihre Resultate verkündete später Bramante von Rom aus.

Außerdem gibt es noch einen kleinen Zentralbau florentinischer Herkunft, der seiner frühen Entstehungszeit wegen (zwischen 1430 und 1440) in dem abgelegenen Ort auffällig erscheint, die Chiesa di Villa zu Castiglione d'Olona (Abb. 67). Wenn man freilich bedenkt, daß hier im Auftrage des Kardinals Branda di Castiglione der Florentiner Masolino, der Lehrer Massaccio, seit 1428 malte, daß auch in den Bildhauerarbeiten die Florentiner Schule dort erkennbar ist, so wird diese merkwürdig isolierte Stellung des Werkes durch direkte oder indirekte Übertragung von dort aus begreiflich. Der ganz einfach gestaltete Kuppelraum ist, ähnlich wie die Pazzikapelle, seitwärts etwas erweitert und rückwärts durch eine Altarnische abgeschlossen. Der kubische Körper wird außen durch übermäßig gestreckte Pilaster gegliedert, die wie das Gesims den florentinischen Charakter deutlich zur Schau tragen, auch das Portal kann ihn nicht verleugnen, wenn auch manche derbe Ungeschicklichkeiten auf ungeübte Hände hinweisen. Oberitalienischem Geiste entsprossen scheint die freie Säulenstellung um den Tambur, die das Zeltdach trägt, ein Motiv, das hier in ziemlich formloser Weise erscheint, später aber den Kuppeln dieser Gegend ihren besonderen Charakter verleiht, nachdem es in engere Verbindung mit dem Baukörper getreten ist.

Gerade in der Lombardei fallen florentinische Anregungen in der Dekoration frühe auf fruchtbaren Boden. Von hier aus gingen die gewandten Steinmetze, die sich überraschend schnell an das antike Detail gewöhnten, nach ganz Italien; Comasken, Bergamasken und Lombarden arbeiten vornehmlich in Neapel, dann besonders in Venedig, wo der Bedarf an geschickten Marmorarbeitern von jeher aus dem Nordwesten Italiens gedeckt wurde. Mit Martino, Moro, Pietro Lombardo und dessen Söhnen ergießt sich nun eine ganze Invasion der an antiker Ornamentik gebildeten Marmorarbeiter über die Inselstadt, und ihre frühesten Werke, namentlich das hübsche Portal von S. Giobbe, verraten den Zusammenhang mit der florentinischen Bildhauerkunst am deutlichsten. Aber bald verschmilzt sie mit dem Venedig eigentümlichen Inkrustationsstil, der aus kostbaren Marmorplatten und einem Gerüstwerk von dekorierten Pilastern Kirchen- und Häuserfronten bildete.

Am vollständigsten gelang natürlich die Übertragung der neuen Formen in die Städte Toskanas und ganz Mittelitaliens, wo die traditionelle Bauweise und der Volkscharakter am wenigsten Widerstand boten. In Siena, Pisa, Lucca, Arezzo, Pistoja waren frühzeitig florentinische Meister tätig und einheimische folgten ihnen. Giuliano und Benedetto da Majano und die beiden Rossellino sind in weitem Umkreis gesucht und übernehmen Grabmäler, Kirchenfronten, Loggien und Palastfassaden, wobei sie sogar manchmal in der Art mittel-



Abb. 67. Chiesa di Villa in Castiglione d'Olona
(Phot. Alinari).

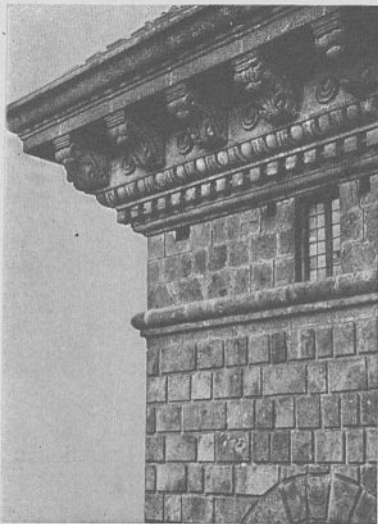


Abb. 68. Gesims des Pal. Piccolomini in Siena (Phot. Alinari).

alterlicher Meister mit vielen Gesellen und Gehilfen als Bauunternehmer auftraten. Damit ist die Macht der alten Maurerzünfte gotischer Observanz bald überall zurückgedrängt. Die Anzahl der ihnen zugeschriebenen oder dokumentarisch gesicherten Werke ist so groß, daß hier nur eine kleine Auswahl gegeben werden kann.

In Siena sind vor allem einige wichtige Palastfronten zu nennen, deren Zusammengehörigkeit mit dem Medicialast unverkennbar ist, die aber doch vielfach neue Gedanken ausdrücken. Hier wie in Florenz mag der mittelalterliche, auf Konsolen ausladende Zinnenkranz ein starker Antrieb dazu gewesen sein, die mächtig krönende Wirkung in einem antiken Kranzgesims festzuhalten, aber deutlicher als dort kommt dieser Zusammenhang hier zutage. Man vergleiche auf Abbildung 69 den neueren mit dem daneben stehenden alten Palast. Zwischen dem ersten florentinischen und dem ersten sienesischen Renaissancepalast liegt immerhin ein Zwischenraum von mehr als zwanzig Jahren.

Bernardo Rossellino und der tüchtige einheimische Meister Antonio Federighi, der wie sein Kollege gleichfalls von der Bildhauerkunst zur Architektur kam und 1444—1490 tätig ist, haben um 1467 am Palazzo Nerucci gearbeitet, aber trotz der florentinischen Mitwirkung ist die derbe Fassade noch immer in gotischen Formen befangen. Erst um 1470 hat sich der neue Stil im Palazzo Piccolomini reiner durchsetzen können (Abb. 68). Das steinerne Hauptgesims ist ziemlich genau vom Medicialast hierher übertragen und geschickt den verkleinerten Gesamtverhältnissen angepaßt. Zu dem guten Aussehen trägt der Umstand bei, daß die Abstufung der Rustika nach Stockwerken vermieden ist, so daß das Gesims besser zum Ganzen in Beziehung tritt. Die Hauptsache aber ist, daß es nicht direkt auf den oberen Fenstern lastet, sondern einen angemessenen Abstand wahrt. Der architravartige Wulst und der Fries tragen noch dazu bei, die Krönung herauszuheben, und darin ist der Sieneser Palast ein wichtiger Vorläufer für die Korrektur gewesen, die später Cronaca an den Plänen des Giuliano da Sangallo für den Palazzo Strozzi vornahm. Auch Michelangelo schlägt beim Palazzo Farnese in Rom, als er ihm den oberen Abschluß geben soll, wieder den nämlichen Weg ein. Die neue Erkenntnis war die, daß nur über einer frei erhobenen Stirn die Krone majestätisch getragen werden kann. So hat der unbekannte Architekt dieses Palastes — es wird B. Rossellino angenommen — als erster einen bedeutsamen Schritt vorwärts getan.

Der Hallenhof des Palastes hat seine prächtigen Kapitelle erst am Anfang des nächsten Jahrhunderts erhalten und gehört zu den schönsten in Siena, aber im allgemeinen können die dortigen Höfe sich an Regelmäßigkeit, Größe und Qualität der Einzelheiten mit den florentinischen nicht vergleichen. Zwei Klosterhöfe von S. Francesco sind jenen am nächsten und Federighis überaus zierliche Loggia del Papa (1462) lassen diesen als gewandten Architekten erkennen, nachdem er sich bei dem Obergeschoß der Loggia des Palazzo Publico mehr als tüchtiger Bildhauer erwiesen hatte.

Fast gleichzeitig mit dem Palazzo Piccolomini (1472) hat Giuliano da Majano im Palazzo Spannocchi nochmals eine ähnliche Lösung versucht und mit Glück die floren-

tinischen Erfahrungen verwertet (Abb. 69). Die Höhe des Untergeschosses, nach alter Übung noch in Arkaden aufgelöst, ist stark gegen die gleich hohen Stockwerke differenziert, aber die Quaderteilung belebt ohne Abstufung gleichmäßig die ganze Front. Die Fenster und die Gurten sind genau wie in Florenz, nur dem Hauptgesims gibt der Architekt eine ganz absonderliche Form, die keine Analogie in der Antike hat, vielmehr in die Reihe der bei dem Brüderpaar oft auftauchenden Versuche gehört, wieder an die Gotik anzuknüpfen. Die diagonal vorspringenden Eckkonsolen, die Köpfe in den Medaillons zwischen ihnen, ihre scharfe und harte Kurve zeigen eine Gemütsfassung, die nur mit halber Freude beim großen Kehr aus der Gotik beteiligt ist und nach der alten Zeit wehmütig zurückschielte. Aber die toskanische Sicherheit im Dimensionieren der einzelnen Teile führt bei diesem Palast zu einem ausgezeichneten Zusammenklang, so daß er besser die ungleich schwerere Last auf seinem Scheitel trägt als der erste florentinische. Die große Gesimsausladung war nur dadurch zu erreichen, daß darüber eine Attika aufgebaut wurde, um die Konsolen rückwärts zu beschweren. Überhaupt sind die verschiedenen scharfsinnigen Maßregeln interessant, die ergriffen werden müssen, um die Steingesimse auf relativ schwachen Mauern zu balancieren (Abb. bei Durm, *Baukunst der Renaissance in Italien*, Hdbch. der Architektur, II, 5, 1914, S. 291 u. 293). Manchmal macht man die schweren Oberglieder nur aus Holz.

Bei kleineren Bürgerhäusern wendet man häufig die rechteckig geschlossenen Fenster statt der rundbogigen an, wofür ein besonders eigenartiges Beispiel in dem kleinen Haus eines Piccolomini in der Via Bandini in Siena gegeben sei (Abb. 70): Wahrscheinlich ist es der früheste und noch ganz vereinzelt dastehende Versuch, die antiken Giebelverdachungen, die längst für Kirchenportale und Altäre in Verwendung waren, für den Profanbau zu verwerten. In Florenz haben sie erst mit dem römischen Stil des 16. Jhh. Eingang gefunden, während man sie dort vorher allgemein für eine mehr kirchliche als weltliche Bauform angesehen hatte. Der Architekt ist vielleicht Federighi gewesen.

In Siena war der Boden für den neuen Stil durch die Schule des Jacopo della Quercia (1374—1438) in ähnlicher Weise vorbereitet wie durch Ghiberti in Florenz. Aber während dort starke Kräfte fortzeugend weiterwirkten, konnte hier auf dem sterileren Grund, den engeren Verhältnissen kein kräftiger Baum aus dem Samenkorn wachsen und erst eine Neubefruchtung von der alten Rivalin Florenz aus ergab dauerndes Wachstum.

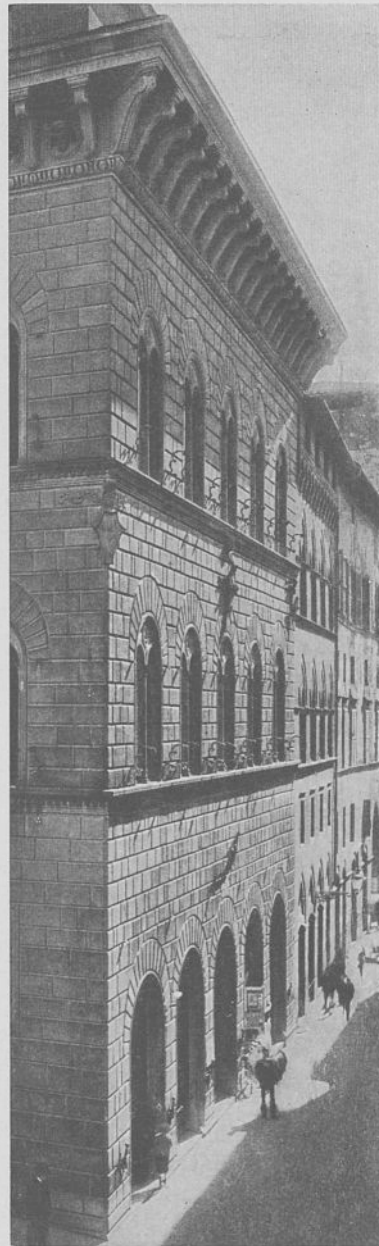


Abb. 69. Pal. Spannocchi in Siena
(Arch. d. Ren. in Tosk.).



Abb. 70. Casa Bandini-Piccolomini in Siena
(Phot. Alinari).

5. Der Kirchenbau unter dem Einfluß der Brunelleschi-Schule.

Während im ganzen Mittelalter die sakrale Baukunst ausschlaggebend für die Entwicklung war und der Profanbau mehr oder weniger von den Abfällen zu leben hatte, sind sofort mit dem Einsetzen des neuen Stils beide Gebiete gleichberechtigt und die Ausbildung der Formen und Proportionen geht wie in der römischen Kunst im Gegensatz zur griechischen nicht mehr an der einen Aufgabe allein vor sich. Brunelleschi beide Langhauskirchen S. Spirito und S. Lorenzo fanden einstweilen mehr Nachfolge als die kleinen Zentralanlagen in Florenz und Mailand, aber es scheint sich eine stockende Ratlosigkeit der Baumeister und Auftraggeber bemächtigt zu haben, seit das alterprobt Schema der Gotik nichts mehr galt. Am schwersten konnte sich Oberitalien von ihm trennen. Grundrißbildung und Aufbausystem leiden unter dieser Zwiespältigkeit, noch mehr die Frontkomposition, nachdem es schon dem

italienischen Mittelalter nicht geglückt war, hier etwas Allgemeingültiges zu erreichen. Brunelleschi hatte die ganze bisherige Entwicklung zur Seite geschoben und die alte Basilika zu neuem Leben erweckt, aber für seine Nachfolger ging's ohne Auseinandersetzung mit der Gotik nicht ab, sobald man das Mittelschiff zu wölben versuchte. In Oberitalien war die flache Holzdecke fast überall durch das Kreuzrippengewölbe verdrängt und nur im mittleren und südlichen Teil des Landes hatte sie eine weitgehende Duldung erfahren. Aber auch hier sprachen Würde und Feuersicherheit bei großen, wichtigen Aufgaben laut zugunsten der Steindecke, für deren Konstruktion man sich aber an die traditionelle Bauweise anlehnen mußte. Ein solches Beispiel für die Auseinandersetzung mit der Gotik bietet die Serviten-Kirche in Siena (Abb. 71), deren Langhaus 1471 auf den alten Grundmauern erneuert wurde.

Während der Plan seiner Entstehung entsprechend sich nicht von den früheren Bettelordenskirchen unterscheidet, ist im Aufriß mit Geschick der ganze Stütz- und Wölbapparat in die neue Formensprache übersetzt: auf schlanken jonischen Säulen ruhen weitgespannte Rundbögen, so daß der wohlige freie Eindruck der Loggiahöfe erreicht ist, das Wölbsystem ist im Grunde das mittelalterliche, aber die Kreuzrippen fehlen und die breiten Gurte sind halbkreisförmig. An Höhenentwicklung ist aufs äußerste gespart, den Seitenschiffdächern ist, wie aus den tiefsitzenden Fenstern des Mittelschiffs zu sehen ist, kaum das allernötigste Gefälle gewährt. Die Stimmung des Innenraums ist durchaus nicht mehr mit der einer mittelalterlichen Ordenskirche zu vergleichen; außen freilich müssen schwere Strebemauern über den Seitenschiffen dem Mittelraum Halt verleihen. Der Bau wurde erst im 16. Jhh. vollendet, daher rührt die Sicherheit in der Gewölbebehandlung, aber die Konzeption des Innenraums ist ganz dem Geist der Frühzeit entsprossen.

Der Dom des nahen S. Miniato al Tedesco ist nach einem Umbau von 1488 noch immer als flachgedeckte Basilika mit einer kleinen Halbkuppel über der Vierung ausgeführt worden, die Bauformen sind ähnlich wie die der vorigen Kirche. Der Dom von Cortona und die Madonna della Quercia in Lucignano, beide dem älteren Antonio da Sangallo zugeschrieben, mit Längstonnen über dem Mittelschiff gehören in diese Reihe, ferner die einschiffigen Sieneser Kirchen S. Maria degli Angeli und dell' Osservanza mit ihren eleganten Kappen und Kuppelgewölben (Abbildungen bei Laspeyres, Kirchen der Renaissance in Mittelitalien).

Giuliano da Majano, das stärkste Talent unter den Florentiner Bildhauerarchitekten, hat 1470 die Kirche der Badia von Arezzo von Grund aus erneuert und vier Jahre später

ward ihm der Auftrag zum Neubau des Domes von Faenza. Während die erstgenannte Kirche durch einen späteren Umbau ganz entstellt ist, kann uns die wohlerhaltene zweite dazu dienen, den Plan der anderen zu rekonstruieren, denn beide sind nach dem gleichen Schema angelegt, das eine bedeutsame Weiterentwicklung des Florentiner Basilikensystems darstellt, indem das Mittelschiff gewölbt und damit der Meister gezwungen ist, mit der mittelalterlichen Tradition eine neue Abrechnung einzugehen.

Im Dom von Faenza (Abb. 72) hat sich Majano mit Recht gescheut, schmale Kreuzgewölbejoche über den Hauptraum zu spannen, wie es der Architekt in Siena tat. Dagegen war schon in den Kirchen Brunelleschi die Aufteilung in vier große Quadrate vorgezeichnet, wengleich dort diese Teilung völlig latent blieb. Es lag nun nahe, das Schiff unter vier große Kugelkappen zusammenzufassen, so daß auf zwei Joche der Seitenschiffe ein doppelt so großes im Mittelschiff trifft. Damit kommt der Architekt sonderbarerweise auf dieselbe Lösung, die sich schon in romanischer Zeit bei den ersten Versuchen, das Mittelschiff zu wölben, ergeben hatte: das gebundene System mit Stützenwechsel.

Aber dazwischen liegt die ganze Bauerfahrung mittelalterlicher Sakralkunst, durch die man mit Druck- und Lastverteilung viel präziser schalten gelernt hat und ein feingliedriges Stützengerippe, ein transparentes Raumgebilde ist entstanden, das von der Gotik, wie Grundriß und Schnitt ergibt, wohl die ganze Konstruktion entlehnt; die Höhenproportionen und Stützenquerschnitte aber so verringert, daß der Eindruck ein ganz anderer wird. Die Fenster sind, um Höhe zu sparen, als Rundaugen zwischen dem äußeren Dachanschnitt und dem Gewölbe aufs knappste eingefügt, doch hat jedes Einzelelement des klar aus Quadraten zusammengesetzten Grundrisses eigene, wenn auch sparsame Beleuchtung. Dem Zeitgeschmack entsprechend ist das Ganze in allen seinen Teilen gleichwertig erhellt, kein dunkler Winkel, kein Helligkeitskontrast. Daß gerade die Halbkugel der Vierung ohne Laterne oder andere Beleuchtung blieb, ist schwer zu begreifen und schadet der Wirkung des Innenraums. Der Aufbau ist dem Grundriß entsprechend in einfachen Proportionen durchgeführt; der Querschnitt des Mittelschiffs nochmal so hoch als breit und ihm entsprechen genau die Seitenschiffe. Alles ist klar und logisch, aber ohne rechten Schwung und Eigenart und so macht die Kirche eher den Eindruck eines Epigonenwerks als eines Anfangs zu Neuem. Die Zweiachsigkeit, die hier den ganzen Rhythmus des Innern beherrscht, und die Brunelleschi bei seinen Kirchen wohlweislich nicht betonte, wirkt etwas störend gegenüber der antiken Formensprache, denn sie ist mehr eine mittelalterliche als klassische Raumteilung.

Gerade diese Zweiteilung zu beseitigen, war Vasaris Hauptbestreben bei dem Umbau, den er um die M. des 16. Jhhs. an Majanos anderer Kirche, der Badia zu Arezzo, vornahm. Seine Änderungen sind höchst charakteristisch für seine Zeit, zumal die Konzentration des Lichts hoch in den beiden Tonnenarmen die wuchtigeren Stützen, die Verstärkung aller Gliederungen und die eigenartige Gruppierung mit abwechselnden Tonnen- und Flachkuppeln, die in Oberitalien häufiger ist und hier vielleicht eine Erinnerung an die Projekte für St. Peter aus der Zeit des Raphael ist. Ganz hat aber Vasari die Frührenaissance Stimmung aus dem Raum nicht vertreiben können. Majanos Entwurf sah wie in Faenza eine Reihe von Flachkuppeln vor, die in den Seitenschiffen von der doppelten Anzahl in halber Größe begleitet war. Ein Querschiff scheint nicht vorhanden gewesen. Der Bau wurde erst 1480 begonnen, die Arbeit war stockend und unregelmäßig, so daß Vasari das Werk noch unfertig übernahm. In Abb. 73 ist versucht, die ursprüngliche Anordnung zu rekonstruieren (s. untere Hälfte des Grundrisses).

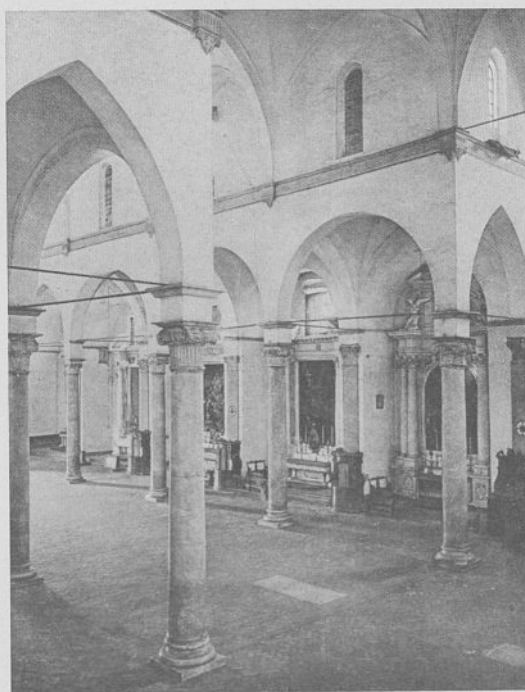


Abb. 71. Servitenkirche in Siena
(Arch. d. Ren. in Toskana).

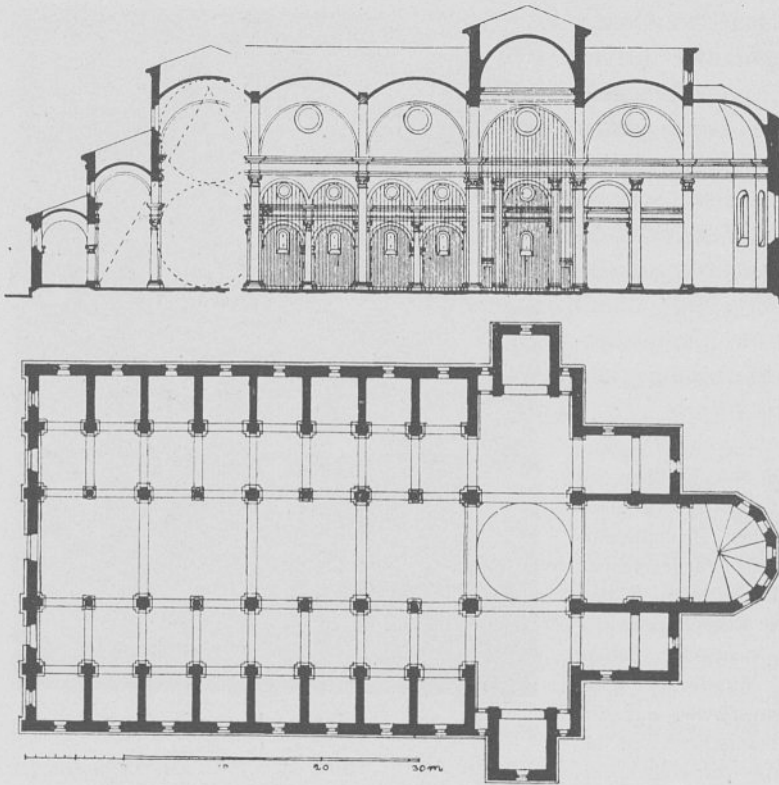


Abb. 72. Giuliano da Majano: Dom zu Faenza, 1474.

Nachdem mit dem Dom von Faenza die neubelebte Basilika den Apennin überschritten, nimmt sich Oberitalien allmählich mit besonderer Liebe dieses Bautypus an. Die zahlreichen Säulen- und Pfeilerbasiliken haben hier allerdings in den gotischen Ordenskirchen der Lombardei eine feste Grundlage, da diese schon die quadratischen Joche des Mittelschiffs aufweisen, denen je zwei in den Seitenschiffen oder zwei Kapellen entsprechen, so daß es sich meist darum handelt, die Formen ins Antike zu übersetzen und das Gewölbesystem zu ändern. Die meisten der oberitalienischen Denkmäler gehören erst dem Ende des Jahrhunderts oder dem An-

fange des nächsten an, so daß hier nur kurz und vorgreifend auf sie eingegangen werden kann. In Ferrara ist unter einer ganzen Reihe hierhergehöriger Kirchen vor allem S. Francesco zu nennen (Abb. 74), 1494 von Biagio Rosetti begonnen, bezeichnend durch den Versuch, wieder zu einer einfachen Reihung der Stützen wie in der alten Basilika zurückzukehren, trotz des gebundenen Gewölbesystems. Die Gurten des Mittelschiffs wurden auf Konsolen abgefangen und können so nicht mehr den gleichmäßigen Schritt der Säulen verwirren, also ist hier mit der Rückkehr zu Brunelleschis Methode die Einheit des Stützensystems wieder erreicht, aber auf Kosten der logischen Konsequenz des Aufbaus.

Weiter in Ferrara: S. Maria in Vado, 1495 vom gleichen Architekten erbaut, weicht der Schwierigkeit noch durch eine Holzdecke im Mittel- und Querschiff aus. In der Vierung trägt sie eine Flachkuppel, in den Seitenschiffen Kreuzgewölbe. S. Benedetto hat Pfeiler statt der Säulen und weist wieder den Stützenwechsel des Doms von Faenza auf, die Gewölbe des Mittelschiffs sind alternierende Quertonnen und Kuppeln wie in der Badia zu Arezzo, S. Christoforo, die Certosa ist einschiffig mit Kuppelgewölben und zwei Kapellenjochen in jedem Feld des Hauptschiffs. Alle vier Ferrareser Kirchen, im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts begonnen, zeichnen sich durch ihre Weiträumigkeit und guten Verhältnisse aus.

S. Sisto in Piacenza (Abb. 75) hat eine Tonne im Langschiff, das von Säulenreihen getragen ist, im Grundriß eine abweichende Disposition, indem gleich hinter dem Eingang ein Querschiff mit Vierungskuppel geschaltet ist, in der zweiten Vierung ist der Tambur mit einem jener Säulenumgänge geschmückt, die einen Hauptzierat der lombardischen Schule bilden; wichtig am Bau erscheint hier hauptsächlich das Bestreben, die Basilikenform möglichst unangetastet mit den neuen Bauideen zu vereinigen. Die Kirche wurde 1499 bis 1511 von Alessio Taramelli erbaut. S. Giovanni in Parma, 1510 von Bernardino Zaccagni, hat den

gleichen Aufbau wie S. Sisto, nur sind die Säulen durch ganz schlanke Pfeiler ersetzt. Wie sehr das wiedereroberte Schema der gewölbten Säulenbasilika in Oberitalien festen Fuß gefaßt hat, können sogar noch einige Neubauten der Barockzeit wie S. Annunziata in Genua lehren: dann gehören S. Siro und S. Maria delle Vigne in dieser Stadt, außerdem S. Filippo Neri in Neapel an das Ende dieser Reihe, die mit den Florentiner Kirchen Brunelleschis anhebt.

6. Die Langhauskirche mit großer Kuppel.

Während bei den bisher behandelten Kirchen, soweit sie überhaupt ein Querschiff besitzen, die Vierung in der Breite des Mittelschiffs bleibt und meist durch eine Kuppel

oder ein Kappengewölbe stärker oder weniger stark betont ist, bewegt ein anderes aus dem Mittelalter ererbtes Problem die Geister, nämlich den Kreuzungspunkt der Schiffe so zu erweitern, daß er noch mehr zum beherrschenden Zentrum des Äußeren und Inneren erhoben werden kann, ein Problem, das vom Dom von Pisa über die Peterskirche bis in die späte Barockzeit lebendig blieb. Man versuchte, eine Kuppel zu bilden, die den ganzen Innenraum, also die drei Schiffe, umfaßte. In Siena (um 1260) hatte die unregelmäßig sechseckige Kuppel des Doms ein eigenartig bewegtes Raumbild und überraschende Durchblicke ergeben, freilich keine einwandfreie Lösung des Problems, aber doch einen Eindruck, der jedem Eintretenden lebendig bleiben mußte. Im Dom zu Florenz war für das Äußere ein glänzendes Resultat erzielt, das Innere ist aber gegen Siena ein Rückschritt, denn Langhaus und Kuppel sind nicht zur Einheit verwachsen, sondern jeder Teil besteht ohne fühlbare Raumbeziehungen ganz für sich. Die Bolognesen traten 1390, also 23 Jahre nach der Fertigstellung des Florentiner Projekts, mit einem weit großartigeren Plan hervor, ihre Stadtkirche S. Petronio sollte eine ebenso große Kuppel erhalten — der Durchmesser des Pantheon galt auch ihnen als Grenze — die sich aber zu weit größerer Höhe aufschwingen und von vier Türmen begleitet werden sollte. Die ganze Kirche hätte in ihren Dimensionen die Florentiner weit hinter sich gelassen, ja sie wäre ganz vollendet nicht einmal vom römischen Petersdom erreicht worden. Wenn auch von dem Riesenprojekt schließlich nur das Langhaus in reduzierter Höhenentwicklung ausgeführt wurde, und nur das erhaltene Modell und die Domakten von dem großen Willen der Gemeinde Zeugnis ablegen, so lebte der

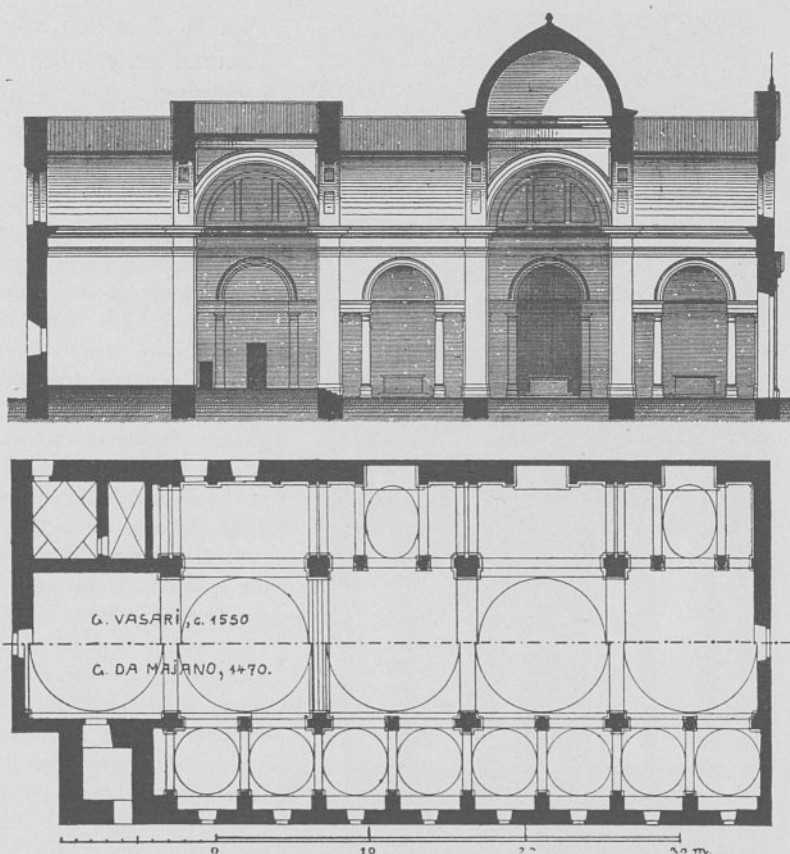


Abb. 73. Badia zu Arezzo (Nach Laspeyres, Kirchen d. Ren. in Mittelitalien).

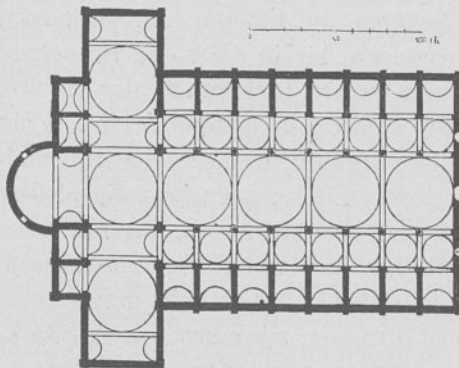
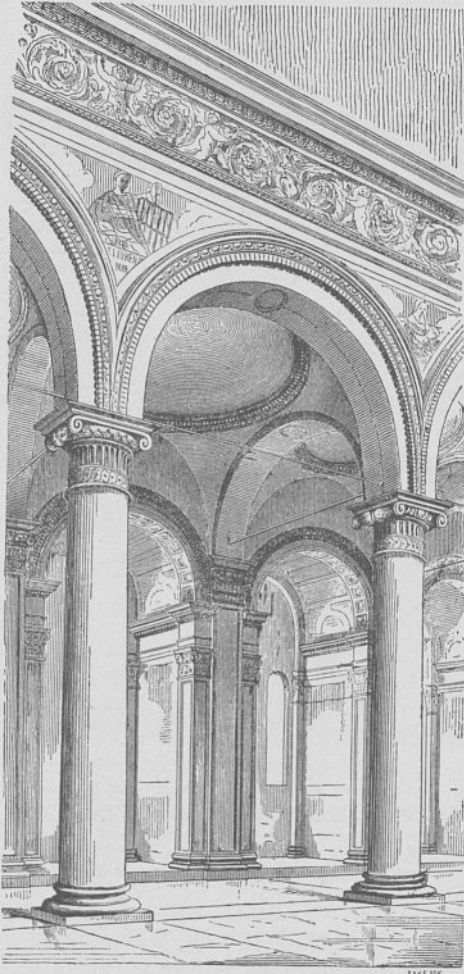


Abb. 74. S. Francesco, Ferrara
(Nach Lübke, Gesch. d. Arch.).

Plan doch in den Köpfen mancher Meister weiter und zweimal hat er noch in bedeutenden Aufgaben Gestalt gewonnen, aber beide Male sich nicht rein durchsetzen können und ist nur in verstümmeltem Zustand auf uns gekommen, sowohl in der Wallfahrtskirche von Loreto als im Dom zu Pavia (Abb. 76).

Die Kirche von Loreto wurde 1468 von einem unbekanntem Meister gotisch begonnen und dann rasch gefördert, bis ein Wechsel in der Leitung und das Eindringen des neuen Stils Stockungen und Änderungen brachte. Der Erfinder des Plans hatte den klugen Gedanken, nicht ein basilikales System, sondern drei gleichhohe Schiffe der Mittelkuppel anzufügen. Dadurch hätte alles viel besser zu einem Raumganzen zusammenwachsen können, die Anschlüsse der Schiffe an den Mittelraum hätten alle in gleicher Höhe erfolgen können, vielleicht hätte man überhaupt nur mit dem Hallensystem, nicht mit dem basilikalen, etwas Befriedigendes erreichen können. Hier wurde die ursprüngliche Absicht vernichtet durch die späteren Architekten. Schon Giuliano da Majano, der 1479 die Leitung erhielt, erhöhte willkürlich das Mittelschiff, gegen 1500 wölbte Giuliano da Sangallo die Kuppel ein, mußte aber gleichzeitig die Pfeiler verstärken, weil er ihr größere Höhe geben wollte und die Ecktürme nicht in der anfangs beabsichtigten Weise zur Verstrebung heranziehen konnte. Später wurden die wankenden Pfeiler noch zweimal verstärkt. Das Ganze wurde langsam im 16. Jhh. vollendet. Der Schnitt (Abb. 77) zeigt, wie die Kuppel heute als Fremdkörper in dem Organismus steckt.

Im Dom von Pavia (Abb. 78) hatte Christoforo Rocchi 1487 nochmals das Motiv von S. Petronio aufgenommen; es ist zu vermuten, daß sein erster Entwurf noch in gotischen Formen gehalten war, aber bald gewann die neue Kunst mit der Leitung des Bramante die Oberhand. Die Formen des Inneren gehören, soweit sie nicht modern sind, seiner Schule an. Sehr interessant ist der Aufbau der Kuppel auf den acht schlanken Pfeilern, die durch gleich hohe Bogen verbunden sind und der Anschluß der Seitenschiffe an den Hauptraum in den hochgeführten dreieckigen Eckräumen. Hier ist noch der Grundgedanke, der auf ein gotisches System zurückgeht, erhalten. Der liegengeliebene Torso wurde in neuester Zeit notdürftig als Zentralbau mit einer Kuppel vollendet, die an Höhe über das ursprüngliche Maß hinausgeht, aber wie in S. Petronio kann uns das erhaltene Modell noch eine Vorstellung von der Absicht des ersten Architekten geben.

Die Dimensionen der beiden Kirchen sind natürlich weit geringer als beim Bologneser Vorbild: In Loreto mag der Kuppeldurchmesser ursprünglich etwa 21 m gehabt haben, in Pavia ist er 25 m gegen 42 m in Bologna und Florenz, doch sind es die ansehnlichsten Kuppeln, die in dieser Zeit geplant waren, wenn man von dem Neubauprojekt für St. Peter unter Nikolaus V. absieht (s. später). Das konstruktive Interesse, die Freude an technisch schwierigen und großen Aufgaben hat stark abgenommen, die formalen Probleme stehen nun in erster Reihe.

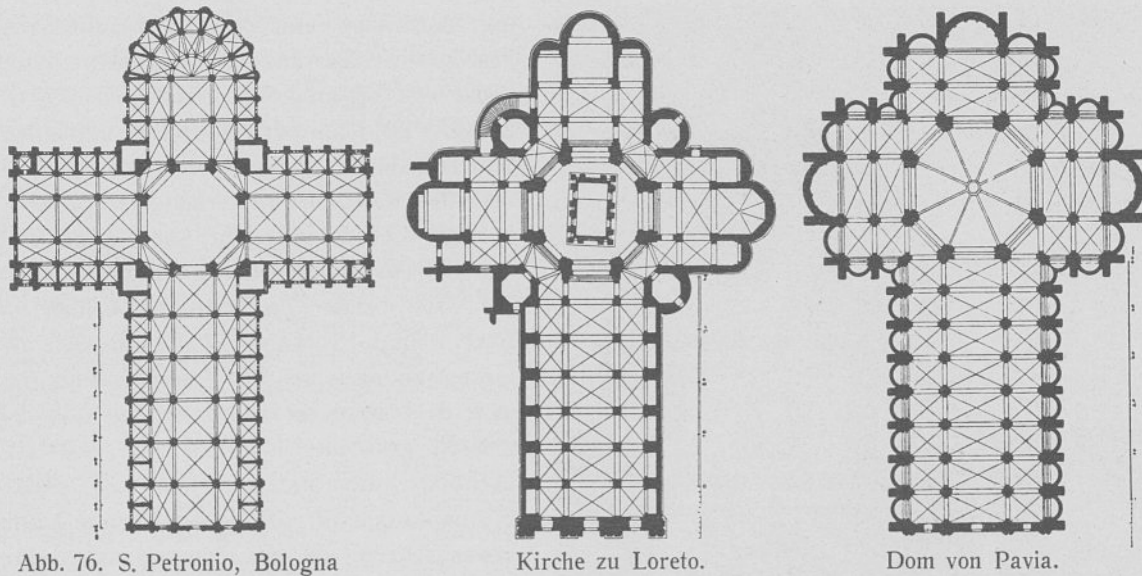


Abb. 76. S. Petronio, Bologna

Kirche zu Loreto.

Dom von Pavia.

7. Kirchenfassaden.

Wie schon erwähnt, war die Ratlosigkeit der Zeit am größten gegenüber der Kirchenfassade. Schon die italienische Gotik hatte die Frontseite nicht als ein aus dem Innern logisch sich entwickelndes und mit ihm verbundenes Ganzes betrachtet, sondern als ein mehr oder minder selbständiges Zierstück, das sich an den Querschnitt des Baukörpers durchaus nicht gebunden fühlte. Der neue Stil verlangte im Gegensatz zum gotischen eine kräftige horizontale Gliederung; obgleich er damit dem italienischen Formgefühl entgegenkam, so setzte doch der Umriß des Kirchenkörpers, besonders die beiderseits abfallenden Seitenschiffdächer, jedem Versuch einen recht bedeutenden Widerstand entgegen. Für eine Anordnung in zwei getrennte Stockwerke konnte die Fassade von S. Miniato (Abb. 7) oder eine andere der Protorenaissance gute Fingerzeige bieten. Aber dieser Weg wurde einstweilen kaum betreten, auch eine Gliederung mit zwei Fronttürmen in nordischer Weise lag ganz außerhalb des Gedankenkreises der damaligen Meister. So sind bis heute eine große Anzahl italienischer Kirchen ohne Frontausbildung geblieben oder sie wurden nur in der allerprimitivsten Weise fertiggestellt, für manche hat erst



Abb. 75. S. Sisto in Piacenza

(Phot. Alinari).

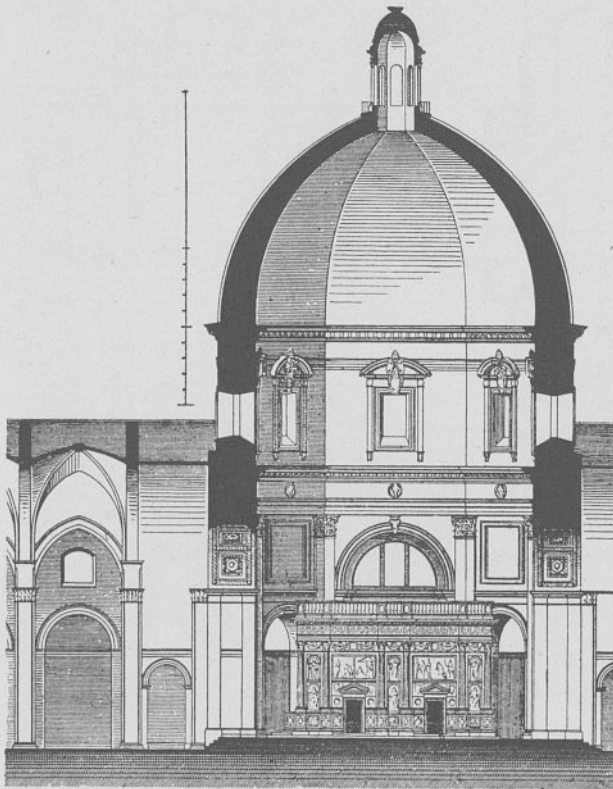


Abb. 77. Kuppel der Wallfahrtskirche zu Loreto
(Nach Laspeyres, Kirchen d. Ren. in Mittelitalien).

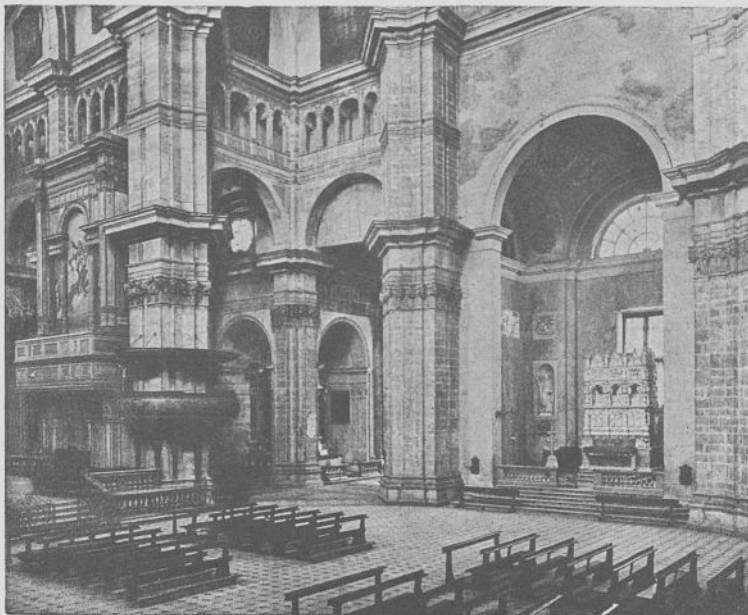


Abb. 78. Dom von Pavia

die Barockzeit eine würdige Außenseite geschaffen. Burckhardts Unterscheidung zwischen „organischen“ Stilen, dem griechischen und nordisch-gotischen und allen anderen als den „abgeleiteten“ tritt gerade bei der Kirchenfront besonders deutlich hervor. Die Renaissance kam selbst wieder von einem abgeleiteten, dem römischen her; sie wendet die antiken Formen in Sakral- und Profanbau gleichermaßen als Gerüst an, ohne um ihre Zweckbestimmung sich zu kümmern, ein System, in das die gotisch geschulte Frühzeit sich erst allmählich hineinflinden lernte. Die antike Kunst konnte für die neue Aufgabe kaum etwas lehren; da die Tempelfassade für den Zweck wenig brauchbar war, so mußte man sich selbst weiter helfen und das ging nur langsam und allmählich. Der erste Schritt gelang dem Leon Battista Alberti, von dem im nächsten Kapitel die Rede sein wird. Es kam soweit, daß von diesem einen Mann vier verschiedene Lösungen, sonst aber in der ganzen Frühzeit des Stils kaum irgend etwas Bedeutendes und Selbständiges hervorgebracht wurde.

Nur für kleinere, einschiffige Kirchen kam der antike Dreieckgiebel über der mehr oder minder gegliederten und geschmückten Wand in Aufnahme. Das zierliche Oratorio di S. Bernardino in Perugia 1461 von dem Florentiner Agostino di Duccio oder die einfache, dem Michelozzo zugeschriebene Front von S. Felice in Florenz von 1457 können als Beispiele für diese Art dienen. Für größere Frontflächen oder bei drei Schiffen reicht aber das Schema nicht aus. Die Ratlosigkeit beginnt sofort wieder, wie die wenig glückliche Fassade von S. Agostino

(Phot. Alinari).

zu Montepulciano beweist. In Siena ist eine ganze Reihe von guten kleinen Fassaden entstanden, wie die Kapelle des Pal. Turchi, S. Maria della Neve u. a. (Abbildungen bei Laspeyres, Kirchen d. Renaissance in Mittelitalien, und Geymüller - Stegmann, Arch. d. Ren. in Toskana).

Das Oratorium zu Perugia (Abb. 80) zeigt ein einfaches, gutes Motiv: der antike Giebel wird von zwei flankierenden Pfeilern getragen, die einen großen Portalbogen umschließen; in den Zwickeln die üblichen Medaillonkränze. Innerhalb des stark betonten Bogens befindet sich oben ein Tympanon, unten ein Doppelportal, das rein mittelalterliche Denkweise verrät. Das einfache System wird nun von einem Schmuck überlagert, der durchaus nicht geeignet ist, die Linien der Architektur zu unterstützen und zu stärken, sondern abseits von deren Konzeption sein eigenes Leben führt, sich sogar an die erste Stelle zu drängen sucht. Das ist die Art der Florentiner Epigonen, der Bildhauerarchitekten, die bald auch in Oberitalien herrschten und ihre Begabung für nettes Detail um jeden Preis an den Mann bringen. Aber das ist eben keine Architektur mehr, sondern gehört in das Gebiet der dekorativen Plastik.

In den Hauptlinien ähnlich, aber der größeren Fläche halber stärker geteilt, baut sich S. Agostino zu Montepulciano auf (Abb. 79). Drei verschiedene Hände haben hier gewaltet. Während das Untergeschoß von einem Meister herrührt, der mit antiken Formen und Gedanken einigermaßen vertraut ist (es kann recht wohl wie vermutet wird Michelozzo sein), fällt der des zweiten Stockwerks so gänzlich ins Mittelalter zurück, daß unmöglich beide Geschosse demselben Kopf entsprungen sein können. Der dritte Stock mit dem Giebel ist erst 1509 aufgebracht worden. Die Formen könnte man für diese Zeit als provinziell verspätet bezeichnen, wenn nicht das an und für sich gerechtfertigte Bestreben deutlich hervorträte, sich dem Untergeschoß möglichst anzupassen. Der Einfluß des Doms von Pienza (s. nächstes Kapitel, 3. Abschnitt) ist nicht zu verkennen.

Die mangelnde Front wurde häufig durch eine Vorhalle ersetzt und gerade jetzt bei dem Zurückgreifen auf altchristliche Vorbilder wurde das Motiv mit besonderem Eifer wieder aufgenommen. Vielfach sind baufällige Portiken der älteren Zeit durch neue ersetzt worden, so besonders in Rom. Die hübscheste und bekannteste Halle dieser Art ist an ein unscheinbares Karmeliterkirchlein zu Arezzo angebaut, von Vasari dem Benedetto da Majano zugeschrieben (Abb. 81). Daß der Architekt den Säulen hier volle Gebälkstücke als Bogenunterlage glaubte aufsetzen zu müssen, ist hier nicht so gerechtfertigt wie in Brunelleschis Kirchen, wo die korrespondierenden Wand-



Abb. 79. S. Agostino, Montepulciano (Phot. Alinari).

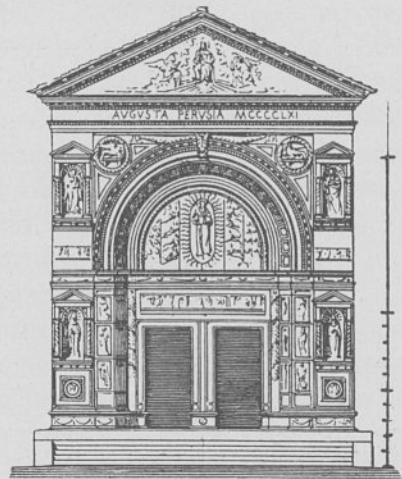


Abb. 80. Oratorio di S. Bernardino Perugia (Nach Laspeyres).

pfeiler das Gebälk tragen, sondern er beugt sich hier nur den Forderungen der strengen Theorie, die keinen Bogen direkt auf die Säulen setzen will. Glücklicherweise hatte diese Theorie nicht allzuviel Erfolg, zumal da Anordnungen wie die vorliegende doch nur eine Art von Notlügen sind, die das Wesentliche der klassischen Forderung gar nicht erfüllen. Die Verhältnisse der weitgespannten, etwas gedrückten Bögen sind glücklich gewählt, namentlich wird das Ganze durch den starken Dachvorsprung mit verzierter Untersicht kräftig zusammengehalten, so daß ein überaus graziöses Raumgebilde in der Art der toskanischen Loggien entstanden ist, hinter dem die bescheidene Kirche völlig verschwindet. Über die römischen Kirchenvorhallen soll im zweiten Abschnitt des folgenden Kapitels die Rede sein.

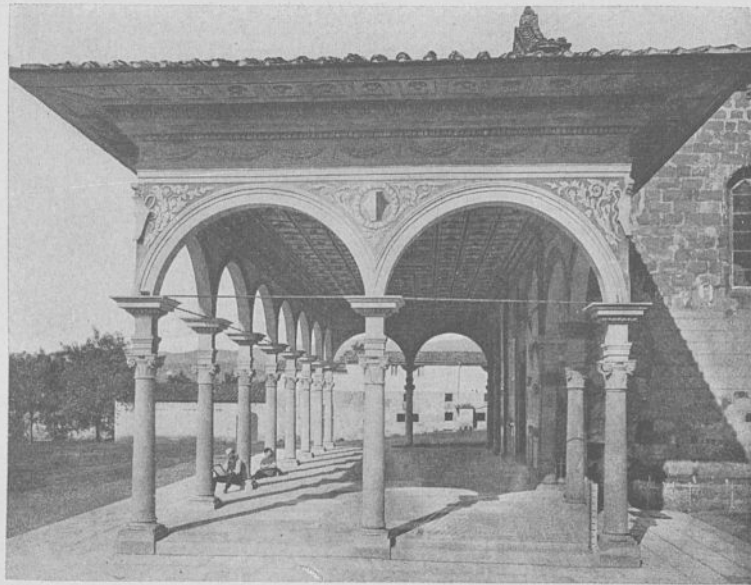


Abb. 81. Vorhalle der Karmeliterkirche bei Arezzo

(Phot. Alinari).



Kapitel II.

Die Anfänge der Theorie und des Studiums der Antike.

1. Leon Battista Alberti.

Die einzelnen Etappen in der Geschichte der italienischen Renaissancearchitektur sind durch überragende Persönlichkeiten markiert. Brunelleschi — Alberti — Bramante — Michelangelo — sind nicht bloß Meilensteine, die zu gegebener Zeit am Wege erscheinen, sondern ihr Wirken bedeutet jedesmal einen neuen Antrieb, eine Richtungsänderung. Die zweite Phase des Stils ist äußerlich damit gekennzeichnet, daß Florenz die Führerrolle allmählich verliert, als aus eigener Kraft die dortige Schule keine neuen Gedanken mehr produzieren konnte, daß ein Interregnum eintritt, wo an den verschiedensten Stellen selbständige Arbeit geleistet wird, bis dann zu Beginn des 16. Jhhs. Rom die Herrschaft an sich reißt. Innerlich ist die Zeit dadurch charakterisiert, daß man nunmehr tiefer in den Jungbrunnen der Antike zu tauchen beginnt, darin aber das spielerische und unbekümmerte Wesen abstreift und Kraft zu ernsterem männlichen Schaffen erhält; Mittelitalien bleibt auch jetzt noch der Schauplatz der ganzen Entwicklung, Unteritalien ist vollkommen von ihm abhängig und die nördlichen Provinzen gehen einstweilen noch ihre eigenen Wege, dort hat man einstweilen mehr für die Einzelheiten des neuen Stils als für eine architektonische Konzeption Interesse.

Mit Leon Battista Alberti (1404—1472) betritt ein Künstler die Arena, der seiner Vorbildung nach keine Beziehungen zur Baukunst hat, sondern nur ein ungewöhnliches literarisches Wissen, eine fast allseitige geniale Begabung mitbrachte. In der Einleitung wurde darauf hingewiesen, wie wichtig für die Entstehung des Stils das Eindringen von Außenseitern, von Kunsthandwerkern, Bildhauern und Malern in die Baukunst gewesen ist; aber die Leute, die die bisherige Bewegung in Fluß brachten, standen in ihrem Beruf der Architektur näher als der gelehrte Humanist, der nun auf einmal das Banner vorantragen sollte.

Gerade diese Distanz, die Weite des Blicks gab ihm jedoch den Vorteil vor den Florentiner und den lombardischen Bildhauerarchitekten, die ihre Nase immer zu nahe an ihrem Detail gehalten haben.

Alberti war in Genua aus einer verbannten altflorentinischen Familie geboren, an den Universitäten Padua und Bologna gebildet und bald nach seiner Promotion 1428 in den geistlichen Stand getreten. Von seinen vielen Schriften handelt kaum eine über Religion, viele dagegen über Kunst, Mathematik und Philosophie. Gedichte, lateinische und italienische Theaterstücke, literarische und schöngeistige Traktate in muster-gültigem Latein lassen seine Gewandtheit und Eleganz des Ausdrucks, seine große Belesenheit in den klassischen Autoren erkennen. Damals und später hat er einen guten Teil der zivilisierten Welt bereist. Nach Aufhebung der Acht über die Familie kam er 1430 nach Florenz, wo er im Hause Cosimos de' Medici als bevorzugter Gast verkehrte. Hier war der Punkt in Italien, wo der Humanismus schon Beziehungen zur Kunst angeknüpft hatte, hier hat Alberti die Anregung empfangen, die seinem späteren Schaffen die Richtung gab und ihn auf die enge Verknüpfung der Baukunst seiner Zeit mit der Antike hinlenkte. Brunelleschi, für dessen Schaffen er hohe Bewunderung hegte, lernte er damals persönlich kennen und widmete ihm 1435 die „Drei Bücher über die Malerei“, eine Kunst, die er selbst ausübte und die ihn namentlich von der wissenschaftlichen Seite, Perspektive, Proportionen des Körpers, Komposition und Farbgebung interessierte. Damals muß ihm auch der Vitruv bekannt geworden sein, und dies Buch ist für seinen Lebensweg ebenso bestimmend gewesen als die Baumeister und gelehrten Gäste Cosimos. Eine Berufung nach Rom im Jahre 1432 als päpstlicher Abbreviator, welche Stellung er sein Leben lang beibehielt, ermöglichte ihm das Studium der dortigen Ruinen und sicherlich war er der erste, der sich eingehend mit ihnen beschäftigte, nachdem die Erzählung Manettis über die Aufnahmen des Brunelleschi und Donatello in Rom wohl ins Reich der Fabel gehören (s. S. 2 f.).

Literatur: E. Lodi, L. B. Alberti, Firenze 1906; G. Mancini, Vita di L. B. A., Firenze 1882; F. Schumacher, L. B. A. und seine Bauten, Baukunst von Borrmann und Graul, I. Heft, 2. Serie; C. v. Stegmann, Architektur der Renaissance in Toskana III, München 1884—1908; H. v. Geymüller, Nachtrag ebenda; M. Theuer, L. B. A. zehn Bücher über die Baukunst, Wien und Leipzig 1912; H. Janitschek, Albertistudien, Rep. f. Kunstw., II. und IV. Bd.

Vitruvs Lehrbuch über die Baukunst war in Italien erst wieder durch den Manuskriptfund des Florentiner Humanisten Poggio im Kloster von St. Gallen um 1415 bekannt geworden, aber trotzdem blieb es einstweilen den Zeitgenossen so gut wie unzugänglich durch seine vielen unverständlichen griechischen Fachausdrücke, durch die Verdorbenheit des Textes und durch das Fehlen der Abbildungen, auf die Bezug genommen wird. Es bedurfte erst einer langen kritischen Arbeit von Philologen und Architekten, bis 1511 die erste Neuausgabe des gelehrten Baumeisters Fra Giocondo erscheinen konnte, die aber auch noch nicht überall Klarheit schuf. Alberti ist nachweislich der erste, der sich ernstlich um den widerspenstigen Text bemühte und sein eigenes Hauptwerk, die 10 Bücher über die Baukunst sind in ihren Grundgedanken dem gleichnamigen römischen Vorbild entsprungen. Hier ist vor allem wichtig, daß er durch die Beschäftigung mit der antiken Baulehre dazu kam, die in Rom stehenden Denkmäler systematisch zu vermessen, was durch zeitgenössische Berichte bestätigt wird. Das konnte ihn einerseits von dem pedantischen Sinne des alten Römers, den er deutlich fühlte, befreien, gab ihm andererseits die Möglichkeit, mit dem Geiste der antiken Baukunst ganz anders vertraut zu werden, als irgend ein Architekt vor ihm. Während in den Generationen nach Alberti Vitruv immer mehr zum Evangelium der neuen Kunst wurde, der unter allen Umständen recht habe auch gegen die steinernen Zeugen und für den schließlich mit fanatischer Rechtgläubigkeit blinder Gehorsam gegen alle seine Worte gefordert wurde, tritt Alberti, gestützt auf seine Kenntnis der wirklichen Maße und Verhältnisse den Angaben des antiken Theoretikers mit völliger Unbefangenheit, ja selbst mit Kritik gegenüber. Die Denkmäler selbst kritisch zu sichten, war allerdings damals die Zeit noch nicht gekommen, so daß neben den Bauten der augusteischen Zeit ebenso die der

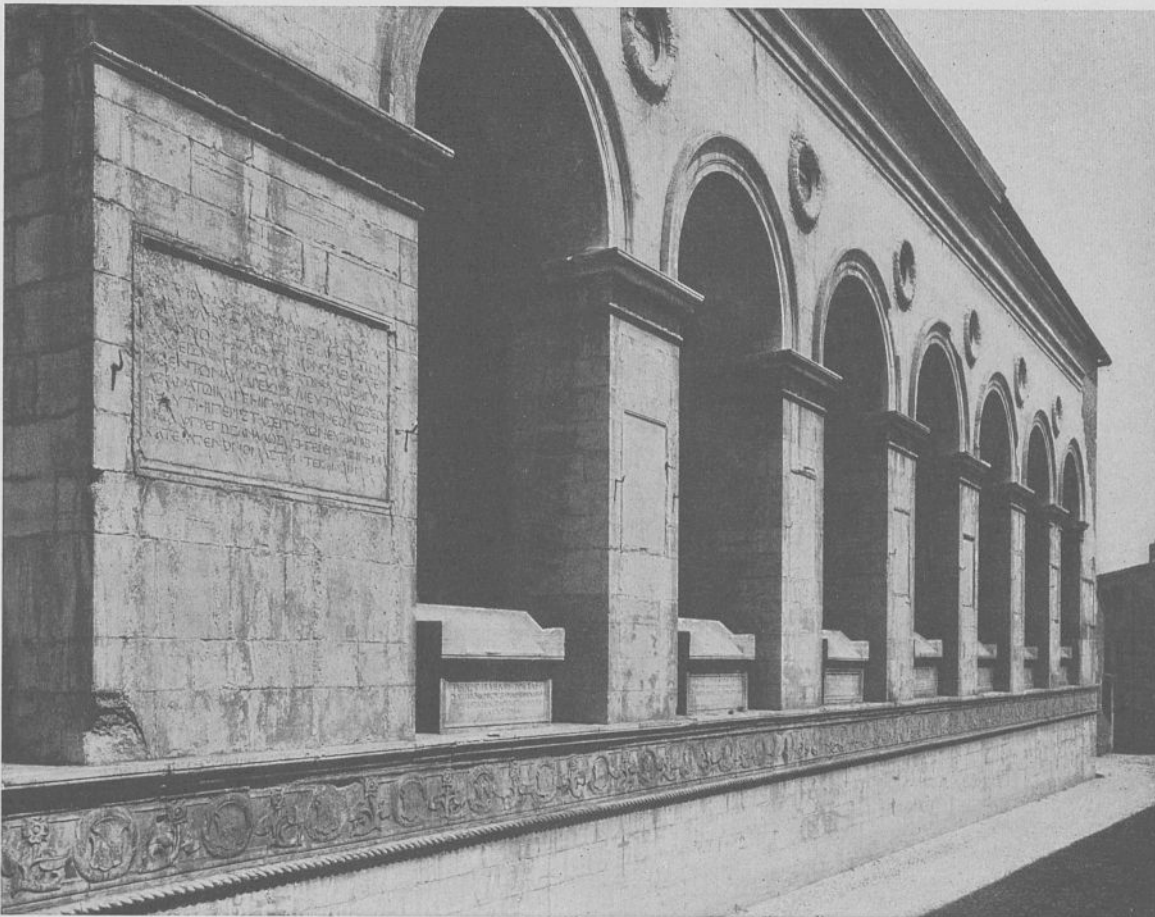


Abb. 82. S. Francesco in Rimini, Seitenfront. L. B. Alberti, 1446.

spätesten, sogar die frühmittelalterlichen als maßgebend betrachtet wurden. Mehr als ein Jahrzehnt hat Alberti mit diesen Studien hingbracht, ohne selbst mit Bauten hervorzutreten.

Erst im Jahre 1446 gab ihm ein Aufenthalt bei Ghismondo Malatesta, dem Herzog von Rimini, der aus der unscheinbaren Franziskanerkirche seiner Residenz einen großartigen Ruhmestempel für sich und seinen Hof schaffen wollte, den ersten Bauauftrag. Vielleicht war die Innenausstattung schon begonnen, als Albertis großartiges Projekt des Herzogs Billigung fand. Nur aus einer Denkmünze (Abb. 84), die Matteo da Pasti, derselbe, dem Alberti die Ausführung des Baues übergeben hatte, im Jahre 1450 schnitt, ist der ganze Plan zu erkennen. Das vorhandene Schiff hätte nur das Präludium gebildet zu einem großen rückwärtigen Kuppelraum, der in seiner Spannweite das Schiff wohl bedeutend übertreffen sollte. Das Langhaus war nach römischen Vorbildern als ein tonnengewölbter Längsraum gedacht, die Halbkreistonne sollte nur in Holz ausgeführt werden, da die Mauern für Stein zu schwach waren. Alles was von dem Plan ins Leben trat, ist die Umkleidung der alten Kirche, es genügt aber, um einen von dem bisherigen Florentiner Stil völlig verschiedenen Charakter zu erkennen. Man erzählt, Alberti habe in seiner Jugend eine lateinische Komödie

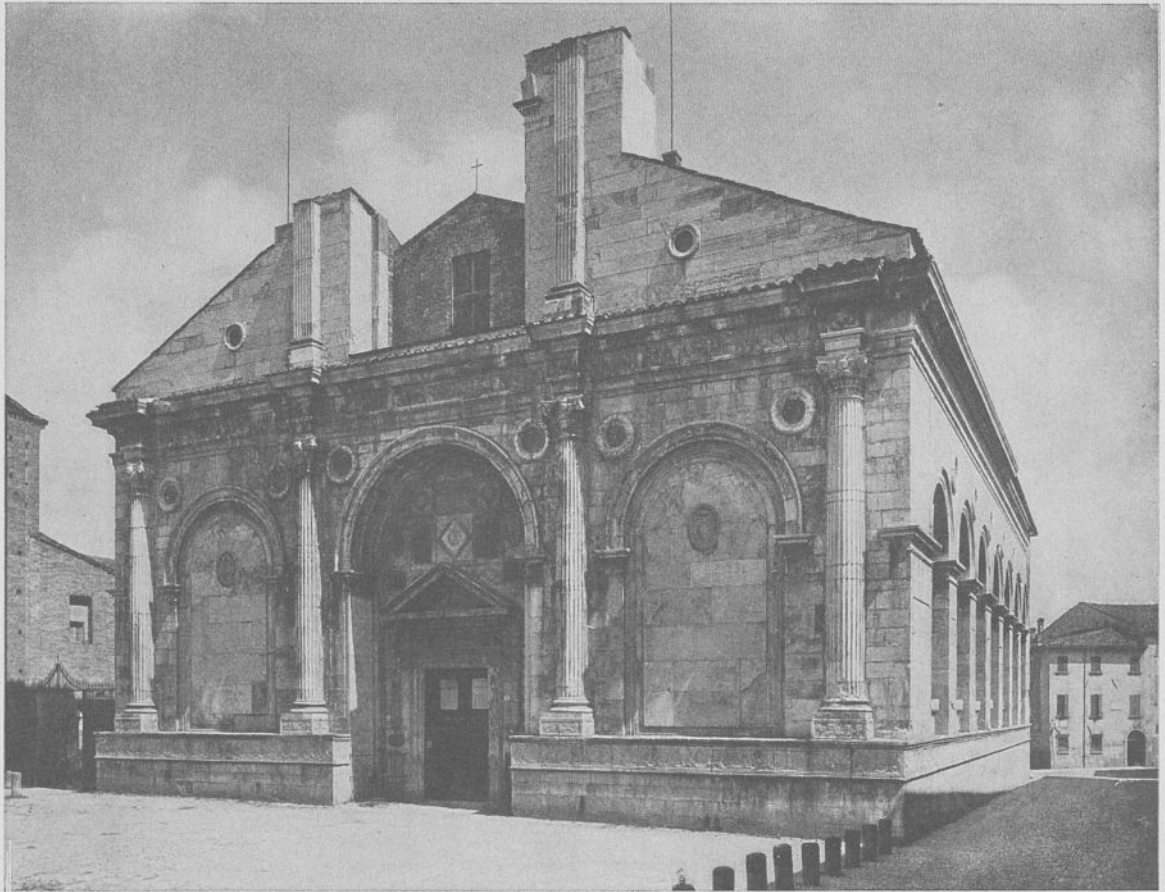


Abb. 83. Rimini, S. Francesco. L. B. Alberti 1446—1455

(Phot. Alinari).

verfaßt, die lange Zeit den Gelehrten als ein Werk des Lepidus galt, so gut habe er den Geist und die Sprache des alten Rom getroffen. Daß dieser Geist auch hier in Stein reproduziert ist, zeigt ein Blick auf die feierlich schlichten Bogenreihen der Seitenfront (Abb. 82), in der Tat kündigt sich gleich bei seinem Erstlingswerk in der Zurückhaltung von schmückendem Beiwerk, in der klassischen Form der Schrifttafeln und der eingestellten Sarkophage, in der ganzen Proportionierung der Mauermaßen zu den Öffnungen etwas ganz Neues an, die völlige Unabhängigkeit von der Bauweise seiner Zeitgenossen, die alle Werke Albertis kennzeichnet. Auch die unvollendete Fassade (Abb. 83), deren Ergänzung auf der Medaille zu erkennen ist, trägt römisch-klassische Züge: die Einzelformen sind dem Augustusbogen von



Abb. 84. Denkmünze des Matteo de' Pasti mit der Ansicht von S. Francesco.

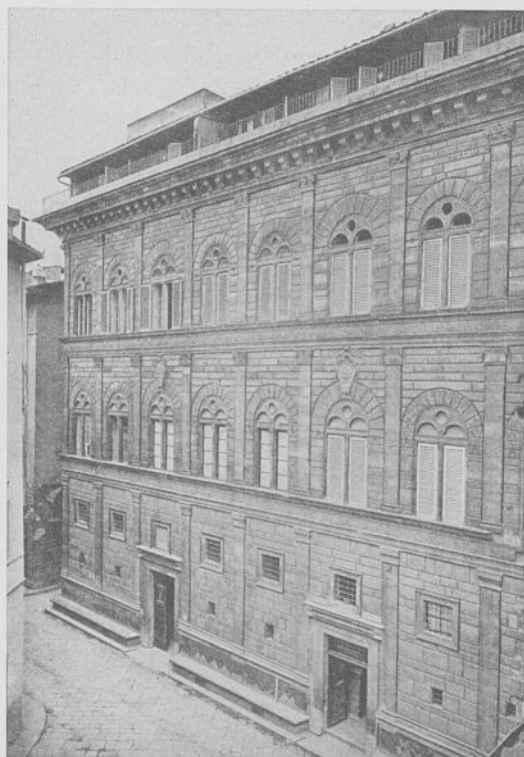
Rimini entnommen, aber das Ganze ist dem vorliegenden Zweck entsprechend völlig neu abgewogen und durchgegliedert. Sie ist die erste Kirchenfront des neuen Stils, wenn man von der Pazzikapelle absieht, die eigentlich keine Fassade, sondern nur eine Vorhalle in mehr altchristlicher als klassischer Art besitzt. Der Umstand macht den nicht eben großen Bau besonders wichtig.

Alberti behält, wie später bei S. Maria Novella, von der frühmittelalterlichen Fassade nach Art von S. Miniato die Zweistöckigkeit bei und gliedert das Erdgeschoß für sich allein, so daß die Mittelachse ein größerer Bogen auszeichnet, in dessen tiefen Rücksprung verhältnismäßig klein das eigentliche Portal mit schwerer Dreiecksverdachung gestellt ist. Unter den seitlichen Bogen läuft der Sockel durch, sie erscheinen nur als flache Rahmen. Halbsäulen, die ein verkröpftes Gebälk tragen, teilen die Intervalle wie beim dreitorigen Triumphbogen, nur daß hier die Verhältnisse mehr in die Breite gezogen sind. Die Mitte des Oberstocks bildet eine gleichtiefe Nische wie unten; in ihr war ein großes Fenster bestimmt, der Tonne des Innenraums das Licht zuzuführen. Der Bogen ist von zwei kannelierten Pilastern umrahmt, die einen Segmentgiebel tragen sollten. Die Medaille läßt vermuten, daß einer spätantiken Form entsprechend der Bogen in das Giebelfeld hineinreichen und dessen Grundlinie durchbrechen sollte. Die Schultern zu beiden Seiten tragen segmentförmige Halbgiebel — auch ein spätantikes, mehr im Orient als in Rom gebräuchliches Motiv — und übernehmen so die Vermittlung zwischen dem breiten Unter- geschoß und dem schmalen oberen. Zugleich decken sie die Anschlüsse der Seitendächer. Diese Vermittlung ist immer der schwache Punkt aller zweistöckigen Kirchenfronten und bis in die Barockzeit hinein das Feld mannig- fach variierender Versuche gewesen. Die Lösung, die später die gebräuchlichste wurde, ist in Albertis zweitem Bau S. Maria Novella vorgezeichnet. Leider sind die seitlichen Halbgiebel wie der ganze obere Abschluß, als mit dem Tode des Herzogs der Bau eingestellt wurde, weg- geblieben. Die Angaben der Medaille sind so ungenau, daß die Absicht des Architekten nur in den Hauptlinien hervortritt, eine wirklich zutreffende Rekonstruktion aber nicht möglich ist. Eine Beziehung zum Innern hat die Fassade nicht, Gedanken dieser Art lagen den Architekten der Zeit auch völlig fern. Hier sollte man eher eine dreischiffige Basilika hinter der Front vermuten, als einen breiten einschiffigen Raum mit hohen Kapellen.

Die Dekoration des Inneren, man kann nicht von Komposition reden, ist wie sie jetzt erscheint, so kleinlich und konfus, so unarchitektonisch, daß sie unmöglich von Alberti her- rühren kann und man annehmen muß, sie sei provisorisch von anderen Meistern im Dienste Malatestas ausgeführt worden in Erwartung des großen Umbaus, der zuerst durch Geld- mangel, dann infolge des Todes des Bauherrn im Jahre 1468 unterblieb.

Fast gleichzeitig mit dem Beginn dieses Werkes ließ der reiche Kaufmann Giovanni Rucellai sich von Alberti einen großen Palast in Florenz entwerfen. Schon bei Gelegenheit des Medici-Palastes (S. 54 ff.) ist erwähnt, daß in Toskana ganz bestimmte Vorstellungen über die notwendigen Attribute eines vornehmen Wohnhauses bestanden, so die Rustika- Quaderung, die steinerne Sockelbank, die großen, durch Säulchen geteilten Rundfenster in regelmäßigen Abständen und genau eingehaltenen Achsen auf schmalen Gurten ruhend, und der Zinnenkranz oder das Sparrendach, das zum ersten Male am Pal. Medici durch ein antikes Kranzgesims ersetzt worden war.

Es kann sogar möglich erscheinen, daß die Priorität in der Anwendung des letztgenannten Bauteils Alberti gehört, denn sein Palast ist wahrscheinlich nur zwei Jahre später (1446) begonnen und rascher gefördert worden als der des Michelozzo. Jedenfalls ist diese epochemachende Neuerung eher dem Alberti zuzutrauen, als jenem mehr in der Lokaltradition befangenen Meister.



85. Palazzo Rucellai in Florenz

(Arch. d. Ren. in Toskana).

Diese Vorschriften banden den Architekten, dem ein System nach Art römischer Stockwerksbauten vorschwebte, in hohem Maße, so daß nur ein Kompromiß zwischen dem Toskanischen Palast und einem Bau nach dem Muster des Kolosseums zustande kommen konnte. Die Rustika ist soweit gemildert, daß das dreistöckige Pilastergerüste gerade noch zur Geltung kommt, die Bossen haben eine gleichmäßige, wenig vortretende Oberfläche, ganz im Gegensatz zu dem kräftig-unregelmäßigen Quaderwerk der gleichzeitigen und früheren Paläste, die üblichen Gurtgesimse sind durch vollständige Gebälke ersetzt und die Fenster sollen nach Möglichkeit die römischen Bogen zwischen den Stützen darstellen. Über die kleinen Fenstersäulchen ist noch ein horizontales Gesims gelegt, auf dem die maßwerkartige Bogenfüllung aufruhet, da Alberti nach römischer Norm den Bogen nicht auf Säulen setzen wollte (Abb. 95). Die Portale unterscheiden sich von dem sonst üblichen großen Torbogen, sie sind gerade geschlossen und mit antiken Profilierungen versehen. Kleine quadratische Fenster erleuchten, wie gewöhnlich, das Erdgeschoß; außer der traditionellen Steinbank läuft noch ein profilierter Sockel unter den Erdgeschoßpilastern durch, dessen Flächen bezeichnenderweise mit einer Nachahmung des römischen opus reticulatum verziert sind (Abb. 85).

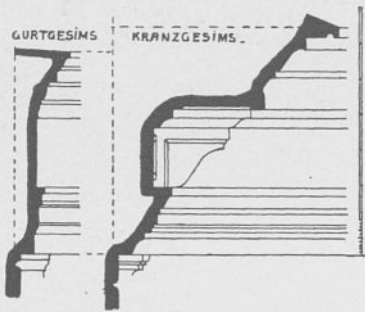


Abb. 86. Ausladung der Gesimse am Pal. Rucellai.

Eine Schwierigkeit, wenn man mehrere Pilasterordnungen übereinander verwendet, ergibt sich bei Dimensionierung des Hauptgesimses, das für die oberste Ordnung entweder zu groß, oder für das Ganze zu klein ausfällt. Hier half sich der Architekt mit einem Kunstgriff, mit dem er zugleich sein Gewissen gegen die klassische Regel salvierte: er gab dem letzten Gesimse etwa die gleiche Höhe mit den beiden unteren, gestaltete diese bandartig flach, das oberste aber so ausladend wie möglich, um die erforderliche krönende Wirkung und einen starken Schattenschlag zu erzeugen (Abb. 86).

Nach rückwärts ist der Palast unvollendet, es scheint nur eine Hofhalle, kein geschlossener Loggienhof geplant gewesen. Sie ist in der üblichen Florentiner Weise mit Bogen auf Säulen ausgeführt. Der Palast sollte nach rechts noch verlängert werden, vielleicht um eine Achse, vielleicht auch um vier, so daß ein drittes Portal in rhythmischer Anordnung hinzuzudenken wäre. Die Pläne Albertis führte der Florentiner Bildhauer Bernardo Rossellino aus, der zugleich als großer Bauunternehmer damals in Rom tätig war, so daß wohl manches untergeordneten Organen überlassen werden mußte. 1455 ist bereits die innere Ausstattung im Gang.

Die dem Palast gegenüberliegende Familienloggia wurde von einem anderen Steinmetzmeister zwischen 1450 und 1460 ausgeführt, daß ihr Entwurf von Alberti herrührt, wie vielfach behauptet wird, ist nicht anzunehmen.

Wie fast in allen seinen Bauten Alberti lange einsam bleibt, so ist auch der Versuch, die Fassade durch ein Gerüst von Stützen und Gesimsen zu gliedern, im 15. Jhh. wenig nachgeahmt worden, wenn man von der geistlosen Nachahmung in Pienza und den später zu erwähnenden wichtigen Bauten in Rom absieht, während im 16. und 17. Jhh. seine Gedanken vielfach wieder aufgenommen und weiter verarbeitet wurden. Das steinerne Hauptgesims ist in Florenz nur noch bei zwei Quattrocentopalästen wiederholt worden, sonst blieb das vorspringende Sparrendach dort die Regel.

Für den gleichen Bauherrn errichtete er 1467 bei der nahen Kirche S. Pancrazio einen Kapellenanbau, dessen Mitte eine freie Nachbildung des Hl. Grabes in Gestalt eines mit Pilastern gezierten kleinen Marmorhäuschens einnimmt. Die Kapelle wurde später zerstört und ihre Architekturteile im 18. Jhh. zu einer Vorhalle der Kirche verwendet. Nur die

Einzelheiten können Zeugnis über Alberti ablegen, da die Verhältnisse geändert wurden, daß sich aber die Formen aus der M. des 15. Jhhs. so ausgezeichnet zu einer klassizistischen Portikus zusammenstimmen lassen, beruht auf innerer Verwandtschaft; Albertis Art steht eben mit der sonstigen des 15. Jhhs. nur in sehr äußerlichem Konnex. In der Tat herrscht dagegen ein starker Zusammenhang seiner Kunst mit allen den Zeiten, die der Antike sich am stärksten genähert haben (Abb. 87).

Giovanni Rucellai hat Alberti außerdem noch mit dem Auftrag bedacht, für die gotische Dominikanerkirche S. Maria Novella eine neue Fassade zu schaffen (Abb. 88). An den Seitenportalen und den schon vorhandenen Nischengräbern durfte aber nichts geändert werden, so daß die Einteilung des Erdgeschosses stark gebunden war. Die Marmorinkrustation war in Toskana durch altes Herkommen vorgeschrieben, die oberen Teile waren durch den ganzen Umriß und das große Rundfenster ebenso unfrei, doch Alberti brachte trotz der ungünstigen Umstände seine Hauptgedanken klar heraus: das Erdgeschoß wurde durch ein Gesims abgegrenzt, das in ähnlicher Weise wie in Rimini gestaltete Mittelportal von Säulen flankiert, die Ecken durch eine entsprechende Säule und einen kräftigen Pfeiler betont und dazwischen nur ein ganz leichtes Rahmenwerk, das auf das Vorhandene Rücksicht nimmt, eingespannt. Die Inkrustationsart ist nicht die gotische, wie etwa am Dom, sondern richtet sich nach der frühmittelalterlichen wie an S. Miniato oder der Collegiata zu Empoli. Auf das Erdgeschoß folgt eine Art Attika, ähnlich wie an der zuletzt genannten Kirche, eine notwendige neutrale Zone, um bei der Teilung des Obergeschosses freie Hand zu gewinnen. Dieses ist von vier Pilastern gegliedert, die einen Giebel tragen und zwischen denen die Rose auf dem Fußgesims aufsitzt. An die Mittelpartie lehnen sich strebepfeilerartige Gebilde und übernehmen die Vermittlung zwischen den beiden Geschossen; ihre freigeschwungene Kurve endigt in Rosetten, sie sind Vorstufen jener Voluten, die künftighin in der Regel an dieser Stelle erscheinen und vielfach das Bedenken von Stilpuristen wachgerufen haben, ohne daß deswegen eine bessere Lösung gefunden worden wäre.

Das Bewundernswerte ist, mit welcher Energie der Architekt seine Idee durchsetzt, wo doch die Vorbedingungen besonders erschwert waren. Er nimmt z. B. ruhig die zu tiefe Stelle der Rose mit in Kauf, ohne ihr zuliebe ein Jota in seinen großen harmonischen Hauptlinien zu ändern, wie er auch im Untergeschoß ohne Pedanterie das Alte mit dem Ganzen verwob. 1470 war das 14 Jahre vorher begonnene Werk soweit, wie wir es heute sehen,

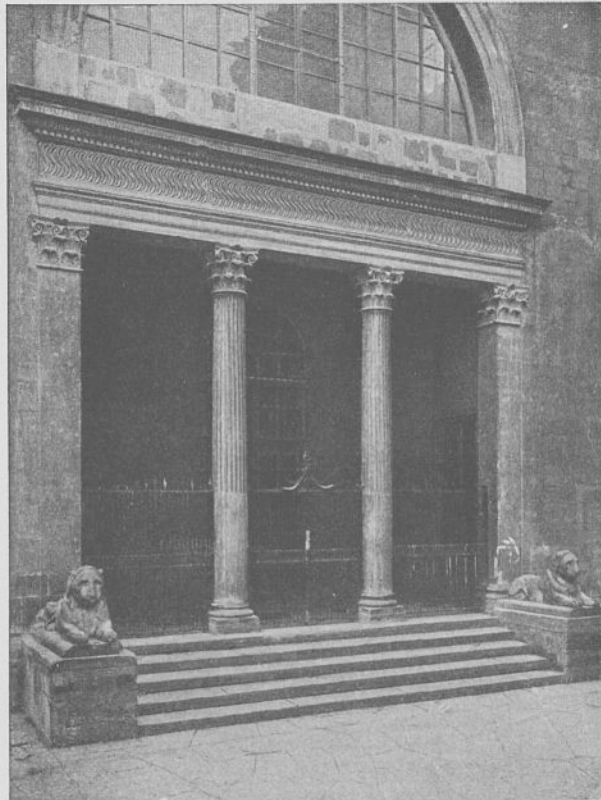


Abb. 87. Vorhalle von S. Pancrazio in Florenz (Phot. Alinari)



Abb. 88. S. Maria Novella in Florenz. Leon Battista Alberti, 1456

(Arch. d. Ren. in Toskana)

vollendet. Es ist ohne Zweifel die wichtigste und folgenreichste Lösung unter allen italienischen Kirchenfronten, vielleicht kann man sie sogar die schönste nennen, alle ihre Unvollkommenheiten lieb gewinnen, wenn man die klassische Umrißlinie, die feinen Höhenabstufungen und den leisen, unaufdringlichen Rhythmus der Wand auf sich wirken läßt. Des ganzen Reichtums, der hier verschlossen liegt, wird man erst langsam inne; hier wird mit Flöten und Oboen musiziert, dasselbe Stück, das dann der Barock mit Pauken und Posaunen orchestriert hat, korrekter vielleicht, aber ärmer an Erfindung und Empfindung.

Ganz entstellt ist der Rundbau, der heute als Chor der S. Annunziata zu Florenz dient, auf uns gekommen. Ursprünglich war er hinter der Kirche als Kapelle gedacht, ein Ruhmes-tempel, den sich Ludovico Gonzaga, der Herzog von Mantua und Feldherr der Republik

Florenz, zu errichten gedachte. Michelozzo und Manetti hatten den Bau begonnen, als Ludovico 1470 anderen Sinnes wurde und mit Alberti, den er inzwischen durch andere Bauaufträge, die er ihm gab, hochschätzen gelernt hatte, den Vertrag abschloß, daß nach dessen neuem Plan ohne Rücksicht auf die schon vorhandenen Fundamente gebaut werden sollte. Im selben Jahre wurde noch begonnen, aber der Fortgang hatte unter dem mangelnden Interesse des Herzogs und der Gegnerschaft der Florentiner zu leiden. So wurde später beschlossen, die Kapelle als Chorraum für die Kirche zu benutzen, wobei der Zugang auf Kosten der seitlichen Nischen vergrößert wurde. Zudem starb Alberti bald darnach, so daß ungewiß ist, ob außer dem Grundriß viel von ihm herrührt. Als Bauführer wirkte der Florentiner Luca Fancelli, ein Schüler Leon Battistas, der auch an den gleich zu erwähnenden Mantuaner Kirchen die Ausführung zu überwachen hatte. Bis 1477 ist seine Tätigkeit an dem Werk nachzuweisen. Dieser Grundriß ist deswegen wichtig, weil er eine genaue Wiederholung

des sogenannten Tempels der Minerva Medica zu Rom ist, die geringe Größendifferenz beruht auf dem Unterschied des florentinischen und römischen Maßsystems (Abb. 89). Das Original ist so getreu wiedergegeben, daß sogar die Unregelmäßigkeit des Zehnecks, das je eine längere Seite an der Eingangs- und Schlußwand besitzt, berücksichtigt ist. Eine so genaue Aufnahme kann damals wohl nur Alberti gemacht haben, von dem überliefert ist, daß er die römischen Ruinen mittels dazu erfundener mathematischer Instrumente vermessen habe. Es ist einer der seltenen Fälle in der italienischen Renaissance, daß ein antiker Bau genau kopiert wurde. Wäre dieser auch weiter maßgebend geblieben, so wäre ein heller Kuppelraum von zehn großen Fenstern über den Nischen und einem Opäon im Scheitel

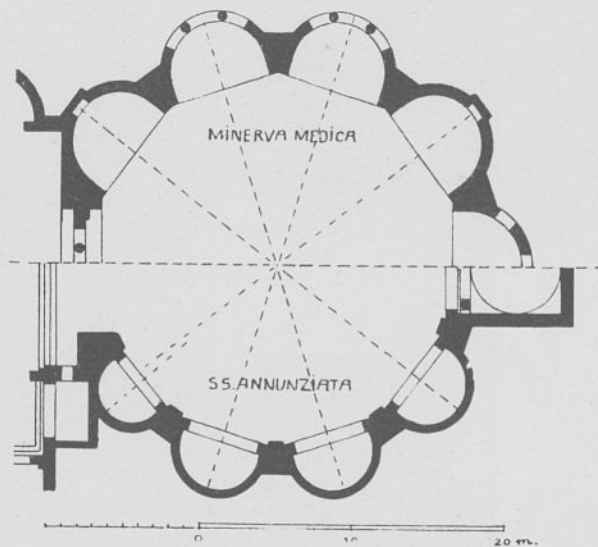


Abb. 89. Grundrisse von Minerva Medica in Rom und von S. S. Annunziata in Florenz.

erleuchtet entstanden, so ist aber durch die Unkenntnis und den Unverstand der Nachfolger der Rundbau ziemlich dunkel geblieben, ungeschickt gegliedert und später durch eine barocke Dekoration verändert, aber nicht verbessert worden.

Mit Ludovico Gonzaga verbanden Alberti Beziehungen, die schon 1460 zu dem Auftrag geführt hatten, eine Kirche in Mantua, der Residenz des Herzogs, zu erbauen. S. Sebastiano verdeutlicht wieder einen anderen Gedanken des Zentralbaues, der auch antiken Vorbildern entnommen ist (Abb. 90). An einem quadratischen Mittelraum legen sich in halber Breite und einem Viertel Tiefe kreuzförmig Seitenräume an, die nochmals durch Nischen für die Altäre erweitert sind. Wie der Hauptraum gewölbt war, ist nicht sicher, da er bald nach Vollendung einstürzte und seitdem mit einer Holzdecke versehen ist. Der Eingangsarm dient als innere Vorhalle und trägt eine Empore. An diesen einfach gestalteten Raum legt sich eine äußere Vorhalle, die augenscheinlich nach dem Einsturz starke Veränderungen erlitten hat, so daß Albertis Absichten nicht mehr mit Klarheit erkennbar sind. Sicher ist,

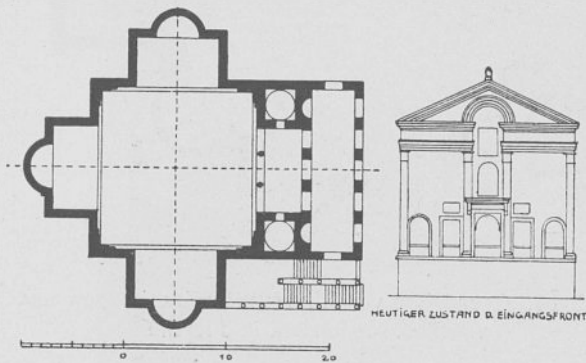


Abb. 90. S. Sebastiano in Mantua (Phot. Alinari)

bauten der Antike ähnliche Raumbildungen nachweisen lassen. Überhaupt knüpfen sich an den Mantuaner Bau, der uns als verwahrloste Ruine überkommen ist, viele Fragen, die der Aufklärung harren, die wichtigste ist wohl die, mit welcher Gewölbeform der Raum überdeckt war. Ein quadratisches Kreuzgewölbe hat die meiste Wahrscheinlichkeit.

Das letzte Werk Albertis, ohne Zweifel sein reifstes und bedeutendstes, ist S. Andrea in Mantua, das er ebenfalls im Auftrage des Gonzaga im Jahre 1470 entwarf. Da erst 1472 mit dem Bau begonnen werden konnte und Alberti im nämlichen Jahre zu Rom starb, hat er selbst keinen Teil mehr an der Ausführung, aber genaue Zeichnungen und ein Modell, das der bauleitende Meister Luca Fancelli gefertigt hatte, sorgten dafür, daß der Plan trotz der langen Bauzeit innegehalten wurde. Nur die Kuppel wurde von Juvara in der zweiten Hälfte des 18. Jhhs. mit hohem, reichliches Licht spendenden Tambur hinzugefügt. Sie

daß diese Eingangshalle zugleich die Hauptfront des Gebäudes bilden sollte und daß die heutige, seitlich angefügte Aufgangstreppe ein Werk aus späterer Zeit ist. Wenn man in Albertis Buch über Architektur das Kapitel über die Tempel nachliest — unter Tempel versteht er Kirchen — wird man sehen, daß ihm die Gleichsetzung des römischen und christlichen Kultbaues als Ideal vorschwebt und wird zum Schlusse kommen müssen, daß hier eine erhöhte Portikus mit sechs enggestellten Pilastern oder Säulen und einer breiten Freitreppe davor das Bild des römischen Podiumtempels wiedergeben sollte. Das Portal, das jetzt zwischen die mittleren Pilaster eingeklemmt und ohne Zugang von unten ist, gehört vielleicht an die Kirchenwand innerhalb der Vorhalle. Auffallend ist, daß der Giebel an der Grundlinie durch einen Bogen unterbrochen wird. Für dieses in Syrien häufige Motiv sind in Italien kaum antike Vorbilder nachzuweisen, die nächsten sind am Palast zu Spalato und am Triumphbogen zu Orange; es mag einem inzwischen untergegangenen Bau entlehnt sein, da schon Brunelleschi in der Pazzikapelle eine ähnliche Form bringt (Tafel II). In der späteren Renaissance wird es kaum mehr angewendet, da es den Architekten bald als wenig korrekt im Sinne des strengen römischen Stils erschien. Auch die Grundrißform bleibt für eine Zentralkirche ganz vereinzelt, obgleich sich in Thermensäulen und Palast-



S. Andrea in Mantua, begonnen um 1472 von Leon Battista Alberti.
(Photogr. Alinari)



Abb. 91. Chor von S. Andrea in Mantua (Phot. Alinari)



Abb. 92. Fassade von S. Andrea in Mantua.

hat die Lichtrechnung des Innern im Sinne des Barock verändert, indem sie die Helligkeit über der Vierung konzentrierte, während Alberti ein mehr gleichmäßiges, gedämpftes Licht vorsah. Dies und die Einzelheiten der aufgemalten Dekoration sind aber das einzige, was dem ersten Plan fremd ist. Albertis Hand kann an den zurückhaltend stumpfen Profilen des Inneren deutlich erkannt werden (Tafel V, Abb. 91, 92, 93).

Hier konnte der Architekt jedenfalls seine Absicht klarer verwirklichen, als bei dem ähnlich geplanten Bau in Rimini, wo er durch Erhaltung des Bestehenden beengt war. Wir sehen einen gewaltigen, tonnengewölbten Langraum von einem Querschiff in gleicher Breite durchsetzt und an dem Kreuzungspunkt eine Kuppel, die in ihrer Spannweite der Schiffbreite entspricht. An den Hauptraum stoßen kurze Quertonnen, die aber mehr Einschnitte in die mächtigen Mauermassen der Seitenwände und nicht selbständige Raumerweiterungen sind. Das Konzentrieren auf einen großen einheitlichen Raum, der sofort beim Eintritt ganz erfaßt wird und keine Durchblicke oder Einblicke in Nebenräume gewährt, dieser „Raum aus einem Stück“ ist das wesentliche und offenbar ein der Zeit ganz widersprechendes antikes Gestaltungsprinzip. Am ganzen Bau ist keine Säule verwendet, die schweren, mit Pilastern gegliederten Mauermassen herrschen überall. Wie sehr die gotische Methode überwunden ist, wie die Wand nicht mehr in einzelne schlanke Stützen aufgelöst ist, sondern wie die Mauer selbst ihr altes Recht zurückerhalten hat, ergibt ein Vergleich mit dem Dom von Faenza und den von ihm abhängigen Gebilden, man wird den diametralen Gegensatz zwischen Alberti und den halb im Mittelalter befangenen Meistern deutlich spüren. S. Andrea in Mantua ist ein

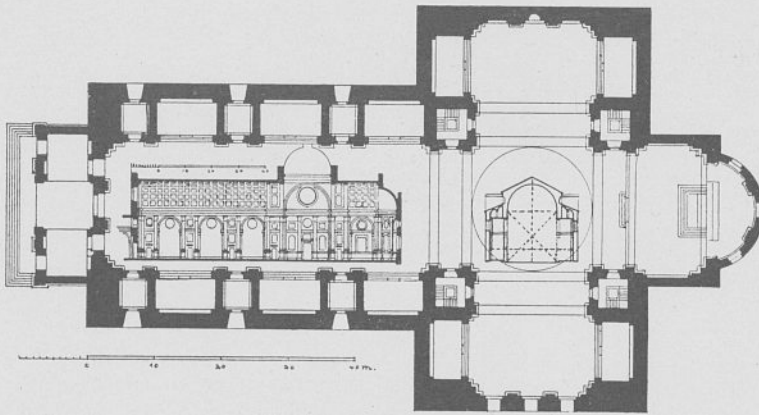


Abb. 93. S. Andrea in Mantua, Grundriß und Schnitt.

Werk, das ganz zeitlos in der Baugeschichte dasteht, ohne Vorläufer, aber auch ohne direkte Nachfolge, erst Michelangelo hat mit der Redaktion des Petersgrundrisses ähnliches gewollt und erst die beginnende Barockzeit hat den Gedanken Albertis ohne viel Änderung als typische Raumform für ihre Kirchenbauten übernommen. Die erste Jesuitenkirche in Rom, die dann überhaupt für den Sakralbau des 17. u. 18. Jhhs.

maßgebend wurde, entspricht S. Andrea fast genau in allen Abmessungen, nur daß das Schiff etwas kürzer ist, die seitlichen Kapellenöffnungen niedriger und daß die Tonne mit Fenstern durchbrochen ist, so daß viel hohes Seitenlicht einfallen kann, wozu auch der Kuppeltambur später in weitgehendem Maße herangezogen wurde.

Die Fassade ist durch eine Vorhalle gebildet, die sich dem Kirchenquerschnitt in beträchtlich kleineren Dimensionen vorlegt, deren Architekturformen aber genau denen des Inneren entsprechen. Vier Pilaster tragen einen Dreiecksgiebel, sie sind nach dem sogenannten Triumphbogenmotiv angeordnet, indem ihr breites mittleres Intervall den Hauptbogen einschließt, während die engen seitlichen Zwischenräume Nebeneingänge mit Fenstern und Nischen darüber enthalten. Eine kleinere Pilasterordnung, die den Bogen trägt, gibt mit ihren Gesimsen eine wirksame Unterteilung der Wand in etwa $\frac{2}{3}$ der Höhe. Im Innern ist dasselbe System in rhythmischer Folge fortgesetzt, so daß ein großes und ein kleines Intervall abwechselt, ein Prinzip, das hier zum ersten Male in der neuen Kunst erscheint und das sich später als sehr folgenreich erweisen sollte. Das Motiv der Fassade hat erst im nächsten Jahrhundert wieder Aufnahme gefunden, als Palladio an seinen beiden Venezianer Kirchen in eine große viersäulige Tempelfront eine kleinere kontrastierende Ordnung eingestellt hat, wodurch es sich ein Bürgerrecht neben der üblichen zweistöckigen Anordnung der Front für die ganze spätere Zeit erwarb.

Der Bau ist bis ins einzelne streng nach bestimmtem Maßsystem durchgeführt, das in seinem verwickelten Ineinandergreifen zu schildern hier zu weit führen würde; nur soviel sei erwähnt, daß das Kuppelquadrat je einmal in den Kreuzarmen und im Chor, dreimal im Schiff enthalten ist, daß die Quadratseite die Höhe des Hauptgesimses nach römischem Muster bestimmt und daß ein Drittel ihrer Länge die Kapellentiefe, die kleinen Nebenräume und die kleineren Pilasterintervalle festlegt. Zwei Drittel gibt die Höhe des Kapellenkämpfers. Erwähnenswert ist auch, daß die Kirche, entgegen allem Zeitgebrauch, ohne Dachstuhl erbaut ist; nach römischem Vorbild sind Tonne und Dachfläche zusammen aus massivem Mauerwerk konstruiert (siehe den kleinen Querschnitt in Abb. 93). Auch die sehr interessante Abstrebung des Gewölbeschubs über den Kapellen beruht auf römischen, nicht auf gotischen Methoden und beweist eingehende Studien jener Großkonstruktionen. Mit über 18 m Spannweite hat die Tonne wohl die größte Spannweite, die seit dem Untergang Roms in Italien gewagt wurde.

Der unvergängliche Wert des Baues, der ihn von aller zeitgenössischen Architektur trennt und ihn zu den größten Taten menschlicher Kunst erhebt, beruht vor allem auf seinem hohen Gehalt an absoluter Architektur. Im ganzen 15. Jhh. kann ihm darin vielleicht nur der Palazzo Pitti an die Seite treten. Äußerlich ist für ein nicht baukünstlerisch geschultes

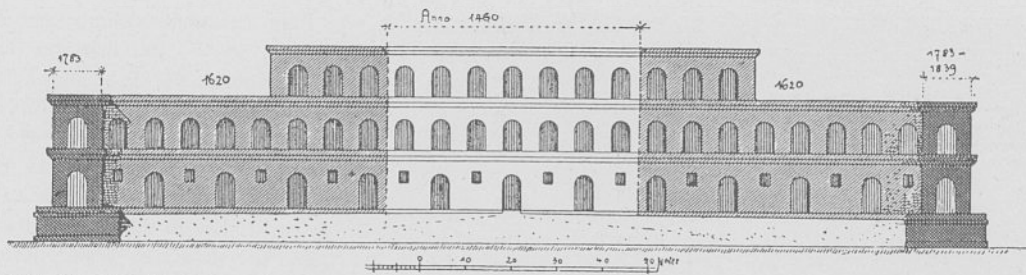


Abb. 94. Die Perioden der Entstehung des Pal. Pitti in Florenz (Nach Durm, Bauk. d. Ren. in Italien)

Auge dieser „architektonische Gehalt an sich“ zu spüren an der Nebensächlichkeit aller Schmuckteile, an dem fast vollständigen Fehlen der plastischen Zutaten und Hilfsmittel, die gerade den Zeitgenossen Albertis lieb und teuer, ja fast unentbehrlich waren. Die Malerei des Innern ist erst im 16. Jhh. geschaffen worden; sie unterstreicht durch ihren kleinen Maßstab geschickt die majestätische Raumwirkung, aber vielleicht würde ohne sie Albertis Absicht, der Römerbauten im Sinne hatte, noch klarer und großartiger hervortreten. Es ist begreiflich, daß erst hundert Jahre später die Zeit das Werk verstehen lernte, denn erst das Wirken des Bramante und Michelangelo konnte die Vorbedingungen dafür schaffen.

Hierher ist noch ein Werk zu stellen, das dem Alberti zwar nicht dokumentarisch zugesprochen werden kann, aber zwingend auf ihn als Urheber hinweist: es ist der Palazzo Pitti in Florenz. Er wird seit Vasaris Vorgang allgemein als Brunelleschis Werk betrachtet, auch Fabrizzy und Geymüller führen ihn noch als solches an, obgleich sie selbst die Dokumente anführen, die seine Autorschaft als unmöglich erscheinen lassen. Der Palast kann nämlich nicht vor 1458, also frühestens zwölf Jahre nach dem Tode des Meisters begonnen sein. Im Jahre 1469 ist er im Bau, wahrscheinlich wurde nach dem Tode des Bauherrn Luca Pitti 1472 das Werk, das Riesensummen verschlungen hatte, gänzlich eingestellt und blieb als unfertige Ruine, von der nur die mächtige Front mit den dahinterliegenden Sälen vorhanden war, liegen, bis 1550 der erste Großherzog von Toskana sie ankaupte und durch An- und Umbauten bewohnbar machte.

Wenn Vasari berichtet, daß Luca Fancelli (s. S. 85) dem Bau als leitender Architekt vorgestanden habe, so stimmt das gar nicht für die Zeit des Brunelleschi, denn bei dessen Tod war Fancelli noch ein Kind, wohl aber ist dies ein starkes Argument für Alberti, da jener auch Bauführer bei den Mantuaner Kirchen und an der Rotunde von S. Annunziata war. Fancelli war 1458 kürzere Zeit, 1460 sogar etwa zefin Monate lang in Florenz anwesend und dies ist die mutmaßliche Zeit des Baubeginns nach den Katasterurkunden. Da er auch später dort sich aufhielt, kann er mindestens ebensogut die Oberleitung gehabt haben als Rossellino, der gleichzeitig fast ständig in Rom beschäftigt war, am Pal. Rucellai.

Zu den historischen Bedenken, die gegen eine Autorschaft des Brunelleschi sprechen, gesellen sich aber noch stärkere stilistische. Ganz unhaltbar ist die Ansicht derer, die im Pitti-Palast ein früheres, dem Mittelalter näheres Stadium, im Medici-Palast ein fortgeschritteneres sehen wollen. Genau das Gegenteil ist der Fall. Die Abstufung der Rustika ist kein Beweis dafür, denn sie ist in Florenz schon längst vor dem Medici-Palast in Übung gewesen. Die Verhältnisse der Öffnungen zu den Wandflächen, die dem ganzen Bau seinen eigentlichen Charakter verleihen, geben den Beweis, daß er überhaupt nicht in der Entwicklungsreihe des florentinischen Palastes steht wie der Medici-Palast. In Florenz ist es allein Albertis Pal. Rucellai, der die gleiche stilistische Stellung einnimmt und ähnliche Proportionen zwischen Wand und Bogen zeigt (Abb. 85, 95). Auch die Rustikabehandlung ist nicht die florentinische, worauf schon Geymüller aufmerksam machte. Man wird sie vielmehr mit den römischen Wasserleitungsbogen aus der Campagna, mit der großen Mauer des Augustus-Forums zu Rom, von der beim Arco di Pantano ein Stück noch heute zu sehen ist, und ähnlichen antiken Quaderbauten vergleichen müssen, um ihre wahre Herkunft zu erkennen.

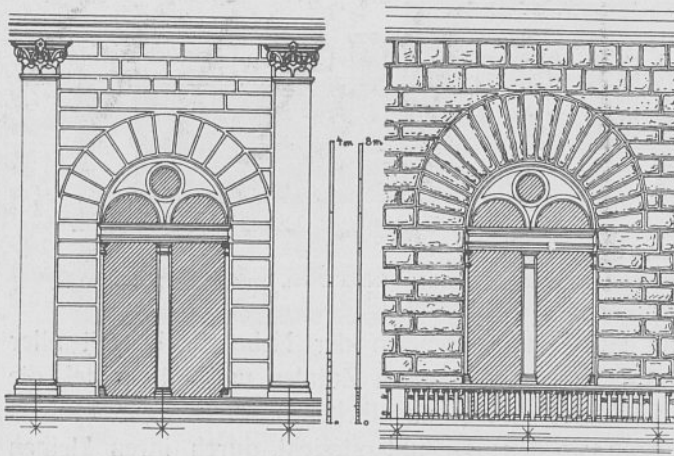


Abb. 95. Fenster am Pal. Ruccellai und Pitti.

zichtet hat, ist schwer zu sagen. In Abb. 95 ist diese Anordnung nach den vorhandenen Ansätzen ergänzt und das Fenster des anderen Palastes daneben gestellt, dabei fällt die Ähnlichkeit der Proportionen schlagend in die Augen, die Größe freilich ist beim Pitti genau die doppelte. Daraus geht deutlich hervor, daß der Palast in den Kreis der Albertischen Werke gehört und daß er wahrscheinlich einen zweiten Versuch des Meisters verkörpert, sich mit dem florentinischen Hausbau im Sinne einer Annäherung an die Antike auseinanderzusetzen, diesmal unter Verzicht auf die Pilasterteilung der Stockwerke, wobei ihm römische Rustikabauten, vor allem die gewaltigen Aquädukte im Sinne lagen. Das Aneinanderreihen gleichmäßiger Elemente, das sich in beliebiger Breitenausdehnung fortsetzen läßt, findet sich hier wie dort. Nur ist in beiden Palästen im Erdgeschoß durch die Abwechslung von Portalen und kleinen Fenstern ein gewisser Rhythmus im Gegensatz zu allen übrigen florentinischen Wohnbauten innegehalten. Jene kennen nämlich keine vertikale Gruppierung der Massen, nicht einmal eine Betonung der Mitte. Große Möglichkeiten waren in dieser einfachen Anordnung latent vorhanden und die hat der Barock und der Klassizismus sich zunutze gemacht, als er durch Füllung der seitlichen Portale mit großen Prachtfenstern, durch Verbreiterung um drei Achsen beiderseits, durch die einstöckigen Anbauten und die vorspringenden Flügel dem Ganzen einen anderen Sinn gegeben hat, der nichts mit den Absichten des ersten Architekten zu tun hat. Abb. 94 zeigt den Verlauf des späteren Ausbaues. Eine Verbreiterung war vielleicht schon in der ersten Bauzeit durch Verzahnungen der Quadern an den Enden vorgesehen wie an den meisten florentinischen Palästen (s. Pal. Ruccellai), die selten in einem Stück ausgeführt wurden. Aber kein anderer hätte sich zu einem solchen Umbau geeignet wie dieser, abermals ein Argument für Alberti, dessen Unabhängigkeit von seiner Zeit schon öfter betont wurde.

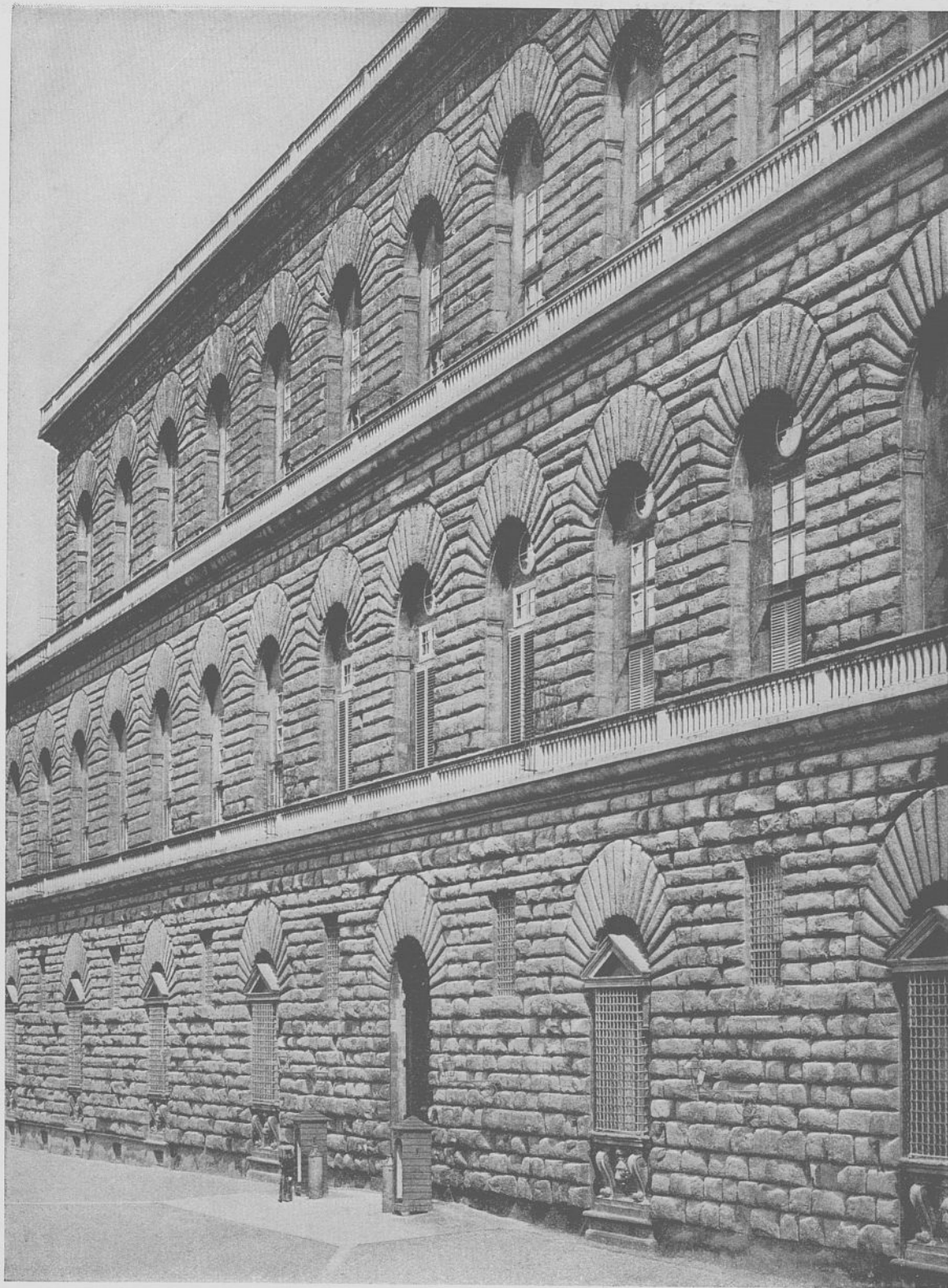
Am heutigen Pitti-Palast vergißt man gewöhnlich, wieviel von seiner Erscheinung der Barockzeit angehört, daß lediglich die sieben mittleren Fensterachsen und drei Portale die Breite der alten Front bildeten. Eine Handzeichnung Buontalenti's vom Ende des 16. Jhhs. gibt den Eindruck dieses kubischen Baukörpers wieder (Abb. 96), man muß sich nur die beiden seitlichen Anbauten, die damals als Abschlüsse entworfen, aber nicht ausgeführt wurden, wegdenken. Ungewiß ist es, welcher Zeit die Loggia angehört, die in der Zeichnung den obersten Stock krönt. Nach alten Stadtansichten muß sie aber noch vor 1480 angebracht worden sein.

Die Front ist aus riesigen Werkstücken härtesten Quarzits, die der gleich hinter dem Palast liegende, nachmals in einen Garten verwandelte Steinbruch lieferte, aufgeführt. Dadurch, daß der Bruch erhöht lag, war es möglich, die Riesenquader im Gefälle herbeizuführen und zu versetzen. Es sind wahrscheinlich die größten, die seit der Antike wieder zum Bauen verwendet wurden. Jedes der drei Stockwerke ist über 11 m hoch und durch drei schlichte Gesimse abgeteilt, auf denen durchlaufende Balustraden aus jonischen Säulchen stehen. Sonst ist alles ganz schmucklos, bloß auf die Wirkung der mächtigen Dimensionen und die zwingende Wucht der einfachen Verhältnisse berechnet.

Abermals stehen wir hier staunend vor einem der rätselhaften Werke, einer „absoluten“ Architektur, die rein gar nichts mit der Zeit, der sie entsprossen ist, gemein hat, aus einem

Eine Zusammenstellung der Paläste auf Abb. 34, 55—64 mit dem Pal. Ruccellai und Pitti (Abb. 85, 95, T. VI) wird den Abstand von der traditionellen Florentiner Bauweise und die Zusammengehörigkeit der letztgenannten beiden Werke bestätigen. Auf eine Einzelheit sei noch aufmerksam gemacht: Die in den Fensterleibungen des Pal. Pitti stehenden Wandpilaster lassen erkennen, daß auch hier ursprünglich eine Teilung der Öffnungen durch Säulchen beabsichtigt war, die Klötze über den Kapitellen weisen darauf hin, daß genau wie beim Ruccellaipalast ein gerades Gebälk die Säulen von der Bogenfüllung trennen sollte (T. VI). Ob der Architekt selbst schließlich die Teilung als zu kleinlich verworfen oder ob die spätere Zeit auf sie verzichtet hat, ist schwer zu sagen.





Pal. Pitti zu Florenz, begonnen um 1460.
(Nach Architektur der Renaissance in Toskana.)

ihr völlig fremden Geist geschaffen ist, dem Geist der vollendeten Renaissance, wie denn auch erst spätere Zeiten den Torso zu seiner vollen Wirkung gebracht haben. Mir scheint hier Alberti dem andern Einsamen, Zeitlosen, dem Buonarroti über Generationen weg die Hand zu reichen. Von den heroischen Massen des Pitti-Palastes zurückblickend auf die streng abgestimmten Arkaden der Seitenfront in Rimini (Abb. 82) ist mir eine freilich nur gefühlsmäßig zu

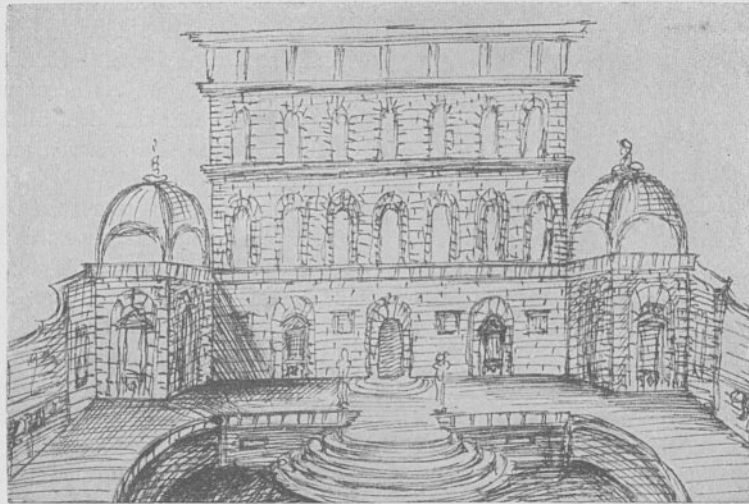


Abb. 96. Handzeichnung Buontalenti vom Pal. Pitti (Samml. d. Uffizien)

begründende Annahme fast zur Gewißheit gesteigert: Es muß hier derselbe Geist gewaltet haben, der einzige Mann, der in jener Zeit so etwas machen konnte, ist Leon Battista gewesen.

Hans Folnesics (Brunelleschi, Wien, 1915) hat in seiner während des Krieges erschienenen kurz zusammenfassenden Studie resolut das Fazit aus den Urkunden gezogen und den Pitti-Palast dem Brunelleschi abgesprochen, daß er ihn aber für „einen nachhinkenden Sproß mittelalterlicher Baugesinnung“ erklärt, worin er übrigens nur die Meinung vieler früherer Kunsthistoriker wiederholt (s. S. 89), erscheint mir als ein großer Irrtum. Ich glaube, daß Geymüller (Architektur der Renaissance in Tosk., Brunelleschi) das Richtige getroffen hat, wenn er aus diesem Dilemma als einzigen Ausweg den Alberti nennt.

In den vorhergehenden Abschnitten sind alle Bauwerke aufgezählt, die entweder mit dokumentarischer Sicherheit Alberti zugerechnet werden können oder durch ihre Erscheinung auf ihn hindeuten; eine kleine Nachlese bilden folgende unbedeutendere, ihm zugeschriebene Werke: die Kapelle dell' Incononata an dem später völlig veränderten Dom zu Mantua, die zierliche Apsis der Kirche von S. Martino a Gangalandi bei Lastra a Signa, an der Alberti vom Papst zum Prior ernannt worden war, und schließlich die heute völlig zerstörte Villa des Giovanni Rucellai in Quaracchi bei Florenz. Vom Triumphbogen des Königs Alfons in Neapel wird weiter unten zu reden sein.

Neben den Architekturwerken ist aber das Lehrbuch über die Baukunst (De re aedificatoria libri decem) für die Beurteilung von Albertis Persönlichkeit und wegen des großen Einflusses auf den späteren Verlauf des Stils wichtig. Die Studien und Vorarbeiten zu dem Werke müssen bald nach seiner Ankunft in Rom (1432) begonnen haben; 1451 überreichte er das zu einem gewissen Abschluß gediehene Buch dem Papste, doch scheint die letzte Vollendung sich bis 1460 hingezogen zu haben. Gedruckt wurde es zum erstenmal dreizehn Jahre nach Albertis Tod. Seitdem wurde das lateinisch geschriebene Original oft ins Italienische übertragen und in alle Kultursprachen übersetzt (neue kritische deutsche Ausgabe von Max Theuer, Wien und Leipzig, 1912).

Dem Vitruv, der die Anregung und die Grundlage gegeben hat und dem unendlich viele Einzelheiten, ja längere wörtliche Zitate entnommen sind, entspricht auch die Einteilung in zehn Bücher, aber die Anordnung des Stoffes in diesem Rahmen ist durchaus nicht dieselbe. Vitruv konnte niemals ein Vorbild für ein brauchbares Lehrbuch des 16. Jhns. abgeben; er war es ja streng genommen nicht einmal für seine eigene Zeit, da er tendenziös eine Art Wiederbelebung der griechischen Architektur anstrebte und geflissent-

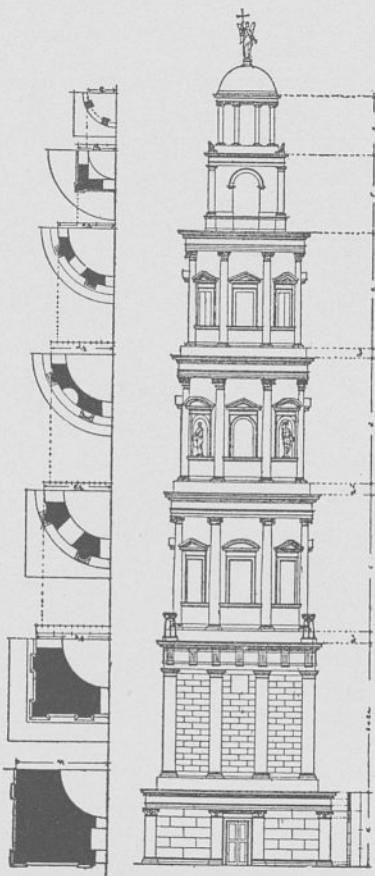


Abb. 97. Turmentwurf nach Albertis Lehrbuch. Rek. v. M. Theuer.

lich alle römischen Errungenschaften weggelassen hatte, also die ganze Bogenarchitektur und Gewölbekonstruktion, die für die neue Zeit die wichtigsten Dinge waren. So hat Alberti in den meisten Abschnitten aus eigener Erfahrung und Nachdenken, aus anderen antiken Schriften, nicht zum wenigsten aber aus dem Studium der römischen Bauten vieles selbständig behandelt und sich von seinem Vorbild vollkommen frei gemacht. Während die ersten fünf Bücher von Bauplänen, Material, Konstruktion, Bauanlagen im allgemeinen und den einzelnen Gebäudegattungen handeln, sind besonders die darauffolgenden vier durch die darin niedergelegten ästhetischen Ausführungen und Vorschriften wichtig dadurch, daß Alberti versucht, für seine Zeit eine vollständige Theorie der neulebten klassischen Baukunst zu geben. In diesen Büchern werden erst die schmückenden Bauformen im allgemeinen behandelt, dann die der Sakralbauten (Tempel), der öffentlichen und privaten Gebäude, also Säulenordnungen, Gesimse, Rahmen usw., dann die Verhältnisse aller Einzelheiten und des Ganzen.

Für viele Bauwerke profaner, sakraler und monumentaler Art werden Maßverhältnisse gegeben, die oft tatsächlich vorhandenen altrömischen Gebäuden oder den Vorschriften des Vitruv entnommen sind, aber auch ganz unabhängig davon gibt Alberti die Abmessungen von Bauten, für die das Altertum keine Vorbilder aufgestellt hat. Er sucht sich dann dem römischen Stil möglichst zu nähern, wie bei seinem berühmten Turmentwurf (Abb. 97), der durch den Wechsel runder und quadratischer Stockwerksgrundrisse und die wohl abgewogenen Breiten- und Höhenabstufungen von jeher das Interesse der Theoretiker wachgerufen hat. Wenn auch meines Wissens nie der Versuch gemacht worden ist, ihn ganz in die Wirklichkeit zu übertragen, so sind doch manche Turmformen des 16. Jhhs. auf diese Anregung zurückzuführen. Eine erste Rekonstruktion von Albertis Projekt findet sich in der Ausgabe von Bartoli von 1565; größere Wahrscheinlichkeit hat die moderne von M. Theuer, die hier wiedergegeben ist.

Besonders sind aber die ersten Kapitel des sechsten Buches und das fünfte und sechste des neunten Buches hervorzuheben, in denen über die Grundgesetze architektonischer Schönheit eigene Gedanken niedergelegt sind. Alle Schönheit, also auch die in der Baukunst, ist nach Alberti auf bestimmte gesetzmäßige Übereinstimmung aller Teile unter sich und mit dem Ganzen gegründet, so daß man weder etwas hinzufügen, wegnehmen oder im Zusammenhang verändern kann, ohne sie zu beeinträchtigen. Es muß demnach in jedem Falle ein bestimmtes Maximum an Wohlgefälligkeit geben, das man durch entsprechende Anordnung der Linien, Flächen und Massen, durch Wahl der Verhältnisse in den Einzelheiten und der Gesamtform finden müsse. Pythagoräische Lehren von der Allmacht der Zahl tauchen aus dem Dunkel der Vergessenheit auf und gewinnen wieder feste Gestalt: einfache numerische Verhältnisse sollen die vielgestaltige Formenwelt der Baukunst beherrschen, die kubischen Proportionen der Räume und Massen werden auf zahlenmäßige oder geometrisch bestimmbare Bezüge ihrer drei Ausmessungen zurückgeführt. Die Angleichung an die Harmonielehre liegt hier nahe und ist eingehend im neunten Buch (Kap. 5 ff.) durchgeführt. Es wird direkt empfohlen, die Zahlenverhältnisse von musikalischen Dreiklängen architektonisch zu verwerten, aber daneben sind auch arithmetische und geometrische Proportionen, auch die der menschlichen und tierischen Figur als maßgebend anerkannt. Nirgendwo legt sich Alberti einseitig auf bestimmte Methoden der Proportionierung fest, wie es später und heute noch die tun, die etwa den goldenen Schnitt als geheime Quelle aller Schönheit preisen oder sie sonstwie in ihre ausgeklügelten Netze einfangen wollen. Die Concinnitas, das wohlgefällige harmonische Ebenmaß wird nach Alberti erreicht erstens durch die linearen Beziehungen der drei Dimensionen untereinander (finitio), dann durch die Zahl (numerus), worunter rhythmische oder symmetrische Teilungen verstanden sind, schließlich durch eine entsprechende Anordnung im Raum (collocatio). Es sind oft recht verwickelte, nicht immer ganz klare Spekulationen, in die Alberti sich auf Grund antiker Gedankenreihen hier einläßt, Dinge, die heute vielleicht nur mehr historisch interessant sind als Vorläufer der zahllosen Versuche, das subjektive Schönheitsempfinden

einzelner Menschen oder einzelner Zeiten und Völker in allgemeingültige Werte umzuprägen. In solchen Versuchen, die das ganze 16. und 17. Jhh. fortgesetzt wurden und im 18. namentlich von den Franzosen mit neuer Inbrunst wieder aufgenommen wurden, steht er seiner Zeit voranschreitend da mit Gedanken, an die die ganze spätere Architekturtheorie immer wieder anknüpfte.

Das Buch umfaßt nicht nur das, was man heute unter Baukunst versteht, sondern auch noch das ganze Ingenieurwesen der Zeit: Maschinen, Wasserleitungen, Kanäle, Brücken und Straßen sind in den Kreis der Betrachtung gezogen, außerdem die Wiederherstellung alter Gebäude. Nur die Festungsbaukunst ist etwas kurz behandelt im Vergleich zu der Wichtigkeit und Ausführlichkeit, mit der die folgenden Generationen auf sie eingehen. Das ganze zehnte Buch ist hauptsächlich solchen technischen Wissenschaften gewidmet.

Albertis Schaffen ist in diesem Kapitel besonders ausführlich behandelt worden, da nach Meinung des Verfassers der ganze Fortgang des Stils in Rom von ihm fast allein abhängt, viel mehr, als während seines Lebens zutage trat, mehr als seine Bauten allein ahnen lassen. Er ist aus der Entwicklung nicht wegzudenken, er und nicht Bramante hat die Wandlung von der Früh- zur Hochrenaissance bewirkt, der römische Stil des beginnenden 16. Jhhs. fußt geradewegs auf ihn, wie in den späteren Kapiteln gezeigt werden soll. Bramante ist in Rom von Albertischem Geiste geleitet worden. Die übliche Einteilung der Stilentwicklung, indem man die Frührenaissance bis etwa 1500 dauern läßt, von da ab die Hochrenaissance datiert, wird durch Alberti völlig umgeworfen, denn sein und seiner Schule Schaffen gehört unstreitig in die zweite Stilperiode. Geymüller und andere Kunsthistoriker haben es auch wirklich dazu gerechnet. Andererseits werden wir sehen, wie sich in Oberitalien die für die Frührenaissance charakteristischen Merkmale bis tief in das nächste Jhh. hinein erhalten. Wenn man unter Frührenaissance eine mehr äußerliche dekorative Verwendung antiker Form versteht, wobei ein tieferes Eindringen in das Wesen des Klassischen gar nicht beabsichtigt ist, unter Hochrenaissance dagegen das Bestreben, die römische Baukunst ihrem Geiste nach zu erfassen und wiederzugeben, nicht bloß klassisch zu dekorieren, sondern so zu komponieren und zu konstruieren, dann wird man erkennen, daß seit dem Auftreten Leon Battistas zwei selbständige Strömungen in der Baukunst nebeneinander herlaufen, die sich zwar durch einige Seitenkanäle berühren, aber gut auseinanderzuhalten sind: einmal die florentinisch-oberitalienische Bauweise, die erst von toskanischen, dann von den lombardischen Bildhauern, Steinmetzen und Schnitzern getragen, sich lange und zäh in Oberitalien und Venedig erhält und als die Übertragung in andere Länder begann, auch dort den Ton angab; dann aber die klassische Richtung Albertis, die von jeher aus römischem Boden ihre Kraft sog, in Luciano de Laurana, Francesco di Giorgio, Cronaca und anderen Meistern weiter wirkte, um dann mit Bramantes römischen Großtaten die unbedingte Führung zu übernehmen. Seit dem Anfange des 16. Jhhs. scheint dann allerdings nur das breite römische Bett vorhanden zu sein, aber mit Michelangelo, der den klassischen Boden bewußt verlassen hat, teilt sich der Strom sofort wieder. Der eine Arm erreicht mit Sanmicheli Palladio und Scamozzi erst das Perihel der Antike, Oberitalien erlebt die Renaissance erst jetzt wirklich und von hier aus befruchtet dieser Arm später England und Frankreich und kam von dort neubelebt als Klassizismus im 18. Jhh. wieder zur Weltherrschaft. Nach Geymüllers Ausspruch „wechseln Phasen, wo das Leben von der freieren Richtung in der Kunst kommt, ab mit anderen, wo das Streben nach Vollkommenheit, deren bisher unerreichte Lehrerin die Antike bleibt, allein zum Fortschritt führen kann“. Die Phasen wechseln aber nicht bloß ab, sie laufen auch teilweise nebeneinander her.

2. Alberti und die ersten römischen Werke.

Es ist merkwürdig, daß in Rom, wo Alberti seit 1432 seines vatikanischen Amtes wegen fast dauernd weilte, sein Name kaum mit einem der hier entstehenden Bauwerke in Verbindung gebracht werden kann. Dort war anfangs wenig Interesse für die neue Kunst zu spüren, die Bautätigkeit überhaupt gering und ganz in der mittelalterlichen Tradition befangen. Erst der Humanist Nikolaus V. (1447—55) hat sofort mit seiner Stuhlbesteigung wichtige Bauunternehmungen in großer Zahl ins Leben gerufen, von denen allerdings nur ein kleiner Teil fertiggestellt wurde, viele in den Anfängen stecken blieben, manche durch spätere Bauten zerstört wurden. Es galt die Errichtung von Stadtmauern um den vatikanischen Stadtteil, von Wasserleitungen und Brücken, die Wiederherstellung verfallener Kirchen, vor allem aber den Neubau des ganzen ärmlichen und verwinkelten vatikanischen Stadtviertels, des sog. Borgo, das von der Engelsbrücke her durch drei divergierende, am Petersplatz mündende Straßen durchschnitten werden sollte. Diese waren von Säulenhallen umsäumt gedacht, der Platz selbst dem antiken Forum gemäß angelegt und von einem neuen vatikanischen Palast und anderen Prachtgebäuden für die Kurie umgeben. Der Hauptziel-punkt war aber die neu zu errichtende Peterskirche, vom Platz noch durch den alten erhöhten Vorhof getrennt, so daß nur dessen Terrasse mit triumphbogenartigen Portalbauten, mit Türmen, Arkaden und Aufgangstrep-pen die rückwärtige Platzwand bildete. Der Geschichtsschreiber Gianozzo Manetti, der die Beschreibung überliefert hat, nennt Albertis Namen nicht, aber Vasari berichtet, daß er die Pläne entworfen, Bernardo Rossellino sie auszuführen hatte.

Zum ersten Male seit dem Altertum entstand eine große Aufgabe der Stadtbaukunst, einer Kunst, der im Mittelalter in Italien wenig Gelegenheit und Raum zur Entfaltung gewährt war, so daß sie fast in Vergessenheit geraten konnte. Das deutsche Kolonisationsgebiet nordöstlich der Elbe war fast das einzige Land, wo planmäßig Städte gebaut wurden und wo eine feste Tradition in der Austeilung des Stadtgrundrisses sich entwickelt hatte; eine Kunst im höheren Sinne konnte sich hier aber kaum entfalten. Daß nun bei dem Projekt des gelehrten und klassisch gebildeten Papstes auf antike Vorbilder und Vorschriften der alten Autoren wie des Vitruv zurückgegriffen wurde, ist natürlich; das Wichtige ist der erstmalige Entschluß, einen ganzen Stadtteil überhaupt künstlerisch durchzuformen. Hierfür muß Alberti die Veranlassung gegeben haben.

Dehio (die Bauprojekte Nikolaus' V., Rep. f. Kunstwissensch. III, 1880) weist aus den vielen Übereinstimmungen der von Manetti beschriebenen Pläne mit den in Albertis Lehrbuch enthaltenen Vorschriften und Vorschlägen nach, daß dieser mit Sicherheit als der maßgebende Künstler für die mannigfaltigen Projekte betrachtet werden muß, ja daß wahrscheinlich die ganze Anregung dazu und die Grundkonzeption von ihm ausgegangen ist. Daß Rossellino die Ausführung hatte, bestätigt diese Annahme, denn er hat gleichzeitig in Florenz für Alberti gearbeitet (s. S. 82). Hinter der Apsis der alten Peterskirche entstanden damals ungeheure Mauermassen und alle späteren Architekten versuchten sie für den Neubau des 16. Jhhs. nutzbar zu machen. Bramante hat einen Teil davon, den sogenannten Rossellinochor, ausgebaut, eingewölbt und als provisorischen Abschluß mit seiner großen Kuppel verbunden (alte Abbildungen bei Egger, Röm. Veduten). Erst durch Michelangelos Redaktion des Grundrisses wurde er definitiv unverwendbar, stand aber noch bis 1585. Das waren die Überreste von dem Neubauprojekt des Nikolaus, an dem bis ans Jahrhundertende langsam und stockend weitergebaut wurde, das erst durch Julius' II. großartigere Pläne verdrängt wurde. Alte Aufnahmen der Fundamente und Manettis Bericht lassen uns den Gedanken des Architekten erkennen (Abb. 98). Damals galt es vor allem, den Chorraum für das immer steigende Raumbedürfnis des Kultus an der ersten Stelle der Christenheit zu erweitern

und das Querschiff, das mit dem Einsturz drohte, zu erneuern. Das fünf-schiffige Langhaus der alten Basilika sollte aber einstweilen noch nicht ersetzt werden. Die Form und die gewaltige Dicke der Fundamente beweist, daß für den neuen Teil keine Holzdecke beabsichtigt war, sondern daß zwei Tonnengewölbe in der Breite des alten Mittelschiffs sich kreuzförmig über dem Apostelgrab schneiden sollten. Ihre

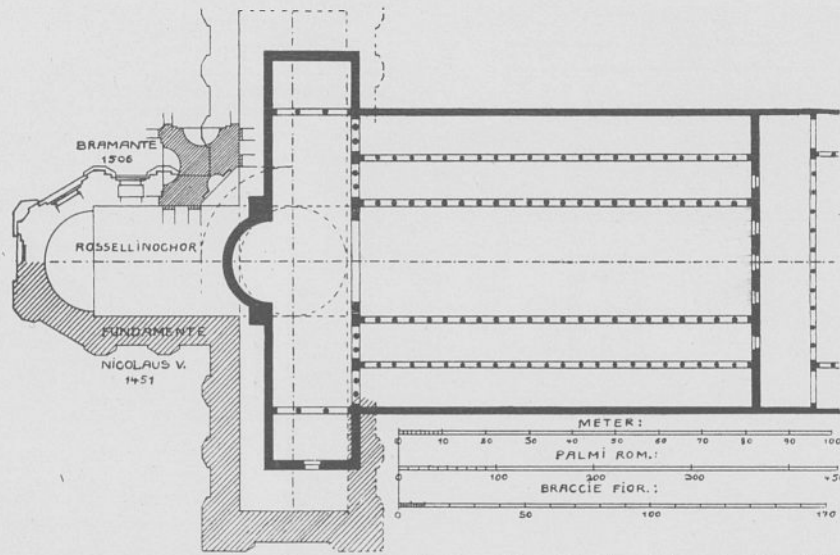


Abb. 98. Die alte Peterskirche und die Baupläne Nicolaus' V. und Julius' II.

Vereinigung ist nicht anders als durch eine Kuppel zu decken, genau an dem Punkte, über dem Bramante seinen größeren Dom zu wölben begann. Er hat dabei die Albertische Schiffbreite beibehalten und bloß die Vierung erweitert. Manetti gibt einige Hauptmaße des Plans: Vierung 40 Ellen im Quadrat; Chorraum 40 Ellen breit und 75 Ellen lang, also die Dimension des Rossellino-Chors, die Schiffe bis zur Vierung 160 Ellen, also etwa gleich der Länge des Altbaues. Als Länge des Querschiffs gibt er 120 Ellen an, also für jeden Kreuzarm ein Quadrat, während die Fundamente eine bedeutend größere Ausladung des Querschiffs zeigen (siehe auch Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, Tfl. IX, X). Vielleicht sind sie später entgegen dem ursprünglichen Plan erweitert worden, denn das Maß von 120 Ellen ist insofern wichtig, als wir damit genau auf die Verhältnisse von S. Andrea in Mantua kommen und in dem Hauptraum dieser Kirche eine etwa um ein Viertel verkleinerte Nachbildung des damaligen Petersplans sehen können (Schiffbreite 18 gegen 24 m). Daß auch die Höhenverhältnisse ähnliche werden mußten wie dort, ist nach der von Alberti aufgestellten und in Mantua genau befolgten Norm anzunehmen, wonach ein etwas überhöhter Halbkreis über dem Quadrat den Querschnitt eines Tonnenraums bilden soll. Wenn wir also die großartige Halle in Mantua (Taf. V, Abb. 91, 93) betreten, so erscheint uns das Bild, das Alberti damals für die Peterskirche vorgeschwebt hat, und es ist ein merkwürdiger Treppenwitz in der Architekturgeschichte, daß in der Barockzeit, als Maderna das Langhaus an St. Peter anfügte, die erste Jesuitenkirche dafür maßgebend wurde, ein Bau, der in den Hauptverhältnissen S. Andrea genau entspricht. Man halte die Taf. V mit Taf I in Hdb. f. Kstw. Brinckmann, Die Bauk. d. 17. u. 18. Jhhs., zusammen, um die überraschende Ähnlichkeit zu erkennen.

Bald nach Beginn der vatikanischen Unternehmungen hat der Venezianer Kardinal Pietro Barbo, der nachmalige Papst Paul II., den Pal. di Venezia begonnen, das erste größere Profanbauwerk des neuen Stils in Rom (gegen 1455). Die Außenseiten des „großen“ und „kleinen“ Palastes, die aneinandergebaut, aber räumlich durch die dazwischen liegende alte Basilika von S. Marco getrennt sind, haben noch den Charakter des mittelalterlichen Burghauses mit einigen Neuerungen in den Fensterprofilen und Portalen, an denen man die

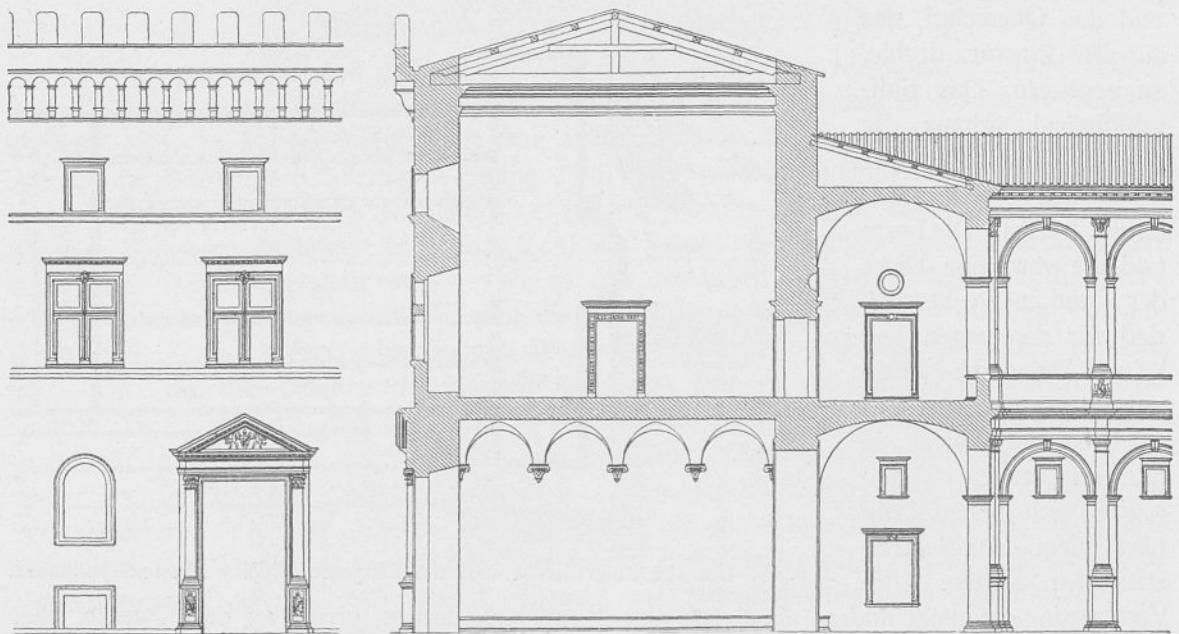


Abb. 99. Großer Palazzo di Venezia in Rom

(Nach Létarouilly)

zierliche Art toskanischer Bildhauer erkennt (Abb. 99—102). Nach neueren Feststellungen wird als Architekt Giacomo da Pietrasanta angenommen, der aus der Nähe von Carrara stammt und zu den damals meistbeschäftigten Steinmetzmeistern in Rom gehörte. Wichtiger als die Außenseiten sind die beiden Höfe: der kleine Palast enthält in seinem Innern bloß in einem Flügel eine Zimmerflucht, die übrigen bestehen lediglich aus den Säulengängen, die in zwei Stockwerken rings um einen quadratischen Garten laufen. Im Erdgeschoß tragen achteckige Pfeiler mit korinthisierenden Kapitellen, im Obergeschoß ziemlich formlose jonische Säulen die Arkadenbögen, alles von guten, echt florentinischen Verhältnissen, aber etwas derber und schwerer als dort und ohne engere Anlehnung an die Antike. Eigentümlich sind die Konsolen, die unter den Gesimsen, aber nicht als Schlußsteine in den Bogenmitten, sondern in den Zwickeln sitzen. Bloß das abschließende Hauptgesims ist getreu nach dem des Kolosseums kopiert, sonst herrscht im Aufbau noch die ganz unbekümmerte Freiheit des toskanischen Loggienstils.

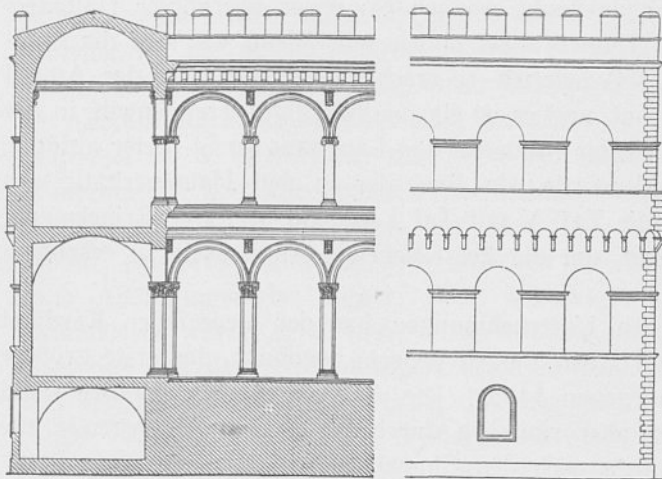


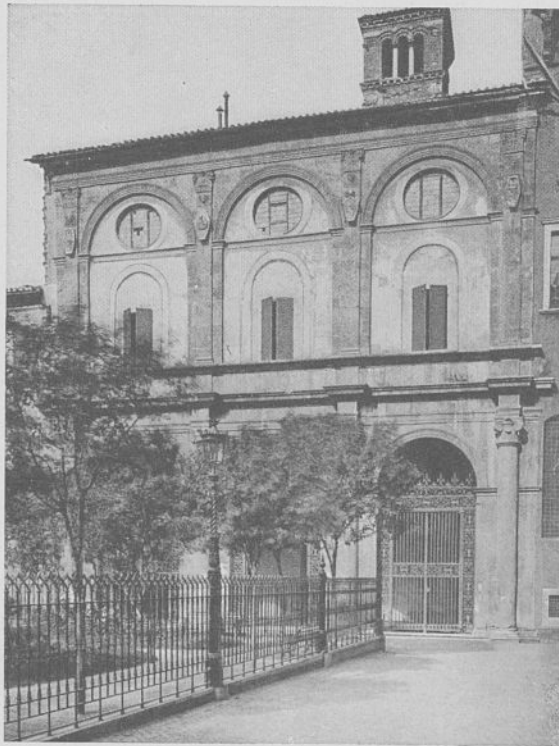
Abb. 100. Kleiner Pal. di Venezia in Rom

(Nach Létarouilly)

Eine fast genaue Wiederholung dieser Architektur mit etwas schlankeren und verbesserten Verhältnissen ist die neunbogige zweigeschossige Kirchenvorhalle von S.S. Apostoli, die etwa um 1475 entstanden ist (Abb. 103). Von den verschiedenen römischen Portiken ist sie die aufwändigste und eleganteste. Die abschließende Balustrade (in der Abb. weggelassen) stammt erst aus späterer Zeit, in der auch die Kirche selbst völlig erneuert wurde. Das Erdgeschoß des



Abb. 101. Hof des gr. Palazzo di Venezia in Rom.

Abb. 102. Vorhalle von S. Marco in Rom.
(Abb. Schütz, Ren. in Italien).

kleinen Veneziahofes mit den achteckigen Pfeilern erscheint nochmals in der etwa gleichzeitigen fünfbogigen Halle vor S. Pietro in Vincoli, wo aber der erste Stock eine geschlossene Wand mit einfach umrahmten Fenstern zeigt. Hier ist die mittelalterliche Basilika dahinter noch erhalten geblieben. An sie stößt auch noch ein hübscher Arkadenhof mit jonischen Säulen rein toskanischen Charakters, der erst um 1490 vom Florentiner Giuliano da Sangallo erbaut wurde. Der Architekt der beiden Vorhallen wird wohl der nämliche sein wie der mutmaßliche des Pal. Venezia, — Giacomo da Pietrasanta. Vor etwa einem Jahrzehnt wurde der kleine Palast von der italienischen Regierung abgerissen, weil er der Aussicht auf das neue Viktor-Emanuel-Denkmal im Wege stand, der Hof ist in einem neuen Gebäude in der Nähe wieder aufgebaut.

Ganz anderen Charakter hat aber der nur zu einem Viertel vollendete Hof des großen Palastes, der die eigentlichen Wohnräume enthält. Hier ist das Kolosseum (Abb. 116) das absolute Vorbild, doch mit der bedeutenden Veränderung, daß alle Öffnungen weiter und höher, die Gliederungen verhältnismäßig dünner genommen wurden. Den Säulen des Erdgeschosses ist ein hohes Postament untergeschoben, um die Formen möglichst schlank halten zu können. Im „Cicerone“ meint Burckhardt, und viele haben es ihm nachgesprochen, daß der Architekt den römischen Stil darin nicht verstanden habe, daß er die Attiken über den Hauptgesimsen für Basamente angesehen habe, daß also im Erdgeschoß kein Untersatz unter die Säulen gehöre. Für das Kolosseum mag das gelten. Daß aber hohe Sockel unter den Erdgeschoßsäulen auch im antiken Rom selbstverständlich erschienen, lehrt ein Blick auf die Triumphbogen und andere römische Bauwerke. Darin hat also die Renaissance nichts Neues erfunden oder gar etwas mißverstanden, als sie auch später solche Postamente in unzähligen Fällen anwendete. (Siehe z. B. Vignolas Lehrbuch der Säulenordnungen u. a.)

Die Wucht der römischen Pfeilerhallen mit den vorgesetzten Halbsäulen ist damals noch so ungewohnt gewesen, daß man sie soweit als möglich zu verringern suchte, um der

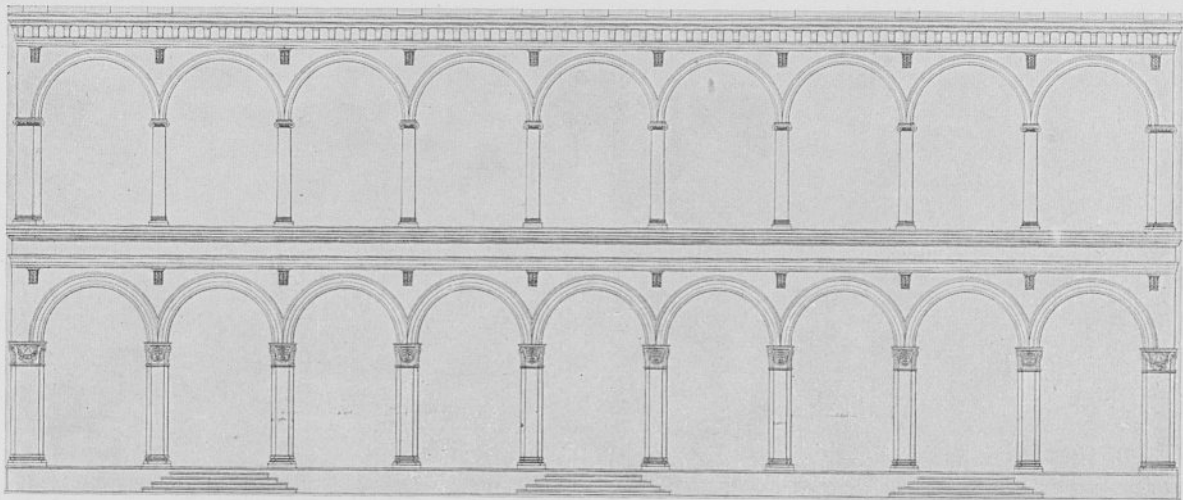


Abb. 103. Vorhalle von S. S. Apostoli in Rom

(Nach Létarouilly)

üblichen Leichtigkeit der Säulenloggien nahezukommen, doch das Wesentliche, nämlich das Prinzip, daß nicht die Säule den Bogen tragen dürfe, sondern daß sie vor dem Pfeiler zu stehen und das horizontale Gebälk zu stützen berufen sei, während der Bogen nur eine Durchbrechung der dahinterliegenden Wand darstellt, dieses Prinzip der antiken Baukunst hat gerade Alberti in Wort und Schrift gegen die damalige Übung verfochten und es hat hier zum erstenmal den Sieg in der neuen Zeit erfochten. Noch war einstweilen der Hof fast der einzige Vertreter dieser Neuerung. Die Säulenarkaden blieben in ganz Italien bis ins 16. Jhh. und vereinzelt sogar noch viel länger in Gunst; erst die Vatikanshöfe und der Pal. Farnese fügten sich wieder der antiken Norm. Jedenfalls stehen die beiden Höfe des Pal. Venezia in ihrer architektonischen Komposition in so starkem Kontrast, daß man zu Unrecht für sie den gleichen Architekten annimmt. Wir erkennen hier den Niederschlag der zwei Strömungen, die sich in Rom bis zum Ende des Jahrhunderts kreuzen: der toskanischen und der streng antikisierenden Art. Es ist nicht der einzige Fall, daß sich beide am nämlichen Bauwerk finden, wir werden in der Cancelleria das gleiche bemerken. Es muß die mächtige Autorität Leon Battistas gewesen sein, die beim größeren Hof das dem damaligen Gefühl so widerstrebende System erzwungen hat und die es auch bei der Vorhalle der dem Palast einverleibten Kirche von S. Marco zur Geltung gebracht hat (Abb. 102).

An der Vorhalle von S. Marco (1468) sind die Formen schon kräftiger und voller als am großen Palasthof; die dreibogige Eingangshalle hat diesmal ihre Säulen direkt auf den Boden gestellt, die Anlehnung ans Kolosseum ist also noch enger. Das Obergeschoß ist nur durch schwächliche Pilaster gegliedert und die oberen Bogen sind durch Mauern mit Rundfenstern geschlossen, eine spätere Zutat, die den ursprünglichen Charakter stark beeinträchtigt.

Eine ganz ähnliche Architektur, die ebenfalls ihre Herkunft vom Kolosseum nicht verleugnen kann, wies die von Pius II. nach 1460 begonnene Benediktionsloggia am Petersplatz auf, die erst nach langer Bauzeit gegen Ende des Jahrhunderts in einer vorläufigen Ausdehnung von vier Achsen vollendet wurde. Wie sich das Gebäude zu den Plänen, die Alberti etwa zehn Jahre vorher für dieselbe Stelle gemacht hatte, verhielt, ist nicht mehr festzustellen, es liegt aber nahe, anzunehmen, daß es einen Teil der für die Vorderwand des Petersplatzes vorgesehenen Architektur bilden sollte. Der Name des Architekten ist nicht überliefert. Giuliano da Sangallo, der dafür genannt wird, kann erst lange nach dem

Beginn und da nur als Bauunternehmer tätig gewesen sein. Vieles weist dagegen auf einen Plan Albertis hin und jedenfalls spricht aus ihr derselbe Geist der Hochrenaissance, der einen Teil der römischen Werke im Gegensatz zu der dort importierten florentinischen Art von Anfang an beseelte, ein Geist, der, aus altrömischem Mutterboden entstanden, nichts gemein hatte mit der Art der zahlreichen Toskaner Bildhauer, die damals in Rom die meisten architektonischen Aufgaben beherrschten. Daß die Loggia aber in eine Gruppe mit den beiden zuletzt genannten gehört, ist sicher.

In einer Darstellung des vielfach abgebildeten Gebäudes von Martin Hemskerk aus dem 16. Jhh. ist zu sehen, daß eine Fortsetzung der Halle nach links über die drei Portale des Petervorhofs weg bis zur Loggia des Pal. dell' Archiprete, der die Ecke bildete, geplant war. Die angefangenen Basamente und die seitlichen Bogenanfänger sind deutlich zu erkennen. Ihr Erdgeschoß sollte also den Hauptzugang zur Peterskirche mit Hilfe der vorgelagerten mächtigen Freitreppe vermitteln, während das erste Obergeschoß für den segenspendenden Papst bei feierlichen Gelegenheiten bestimmt war. Ein kleiner Balkon an dem zweiten Bogen diente für den Heiligen Vater. Das oberste Geschoß war wie am Kolosseum und an der Vorhalle von S. Marco durch Pilaster statt durch Halbsäulen gegliedert, sonst entspricht die Anordnung etwa dem Veneziahof, die Formen scheinen aber etwas kräftiger und voller, die Verhältnisse schlanker gewesen zu sein. Das Gebäude wurde im 17. Jhh., da Madernas Vorhalle seine Funktion ersetzte, bei der Neugestaltung des Petersplatzes abgerissen.

Im ganzen kann man aus der Spärlichkeit der römischen Werke in den drei ersten Vierteln des 15. Jhhs. die Interesselosigkeit der Päpste, des römischen Volkes und Adels wahrnehmen. Die Kirche war ja an sich Neuerungen nie wohlwollend; sie wahrte auch hier eine mehr ablehnende als direkt feindliche Stellung. Die erste Ehe des Humanismus mit der Papstgewalt brachte es zu keinem kräftigen Nachwuchs; von Nikolaus V. ist trotz seiner umfassenden Pläne fast nichts übriggeblieben. Die zweite unter Pius II. war recht kurz und der Papst mag ein Gefühl von der Pflicht Roms zum Widerstand gegen die antike Kunst gehabt haben, als er seine geliebten Bauschöpfungen in dem abgelegenen toskanischen Gebirgsort vergrub (s. S. 100 ff.). So können wir auch verstehen, daß Alberti, der vierzig Jahre hier als Diener der Päpste tätig war, nur anonym auftrat, daß sein Geist aber lebendig blieb.

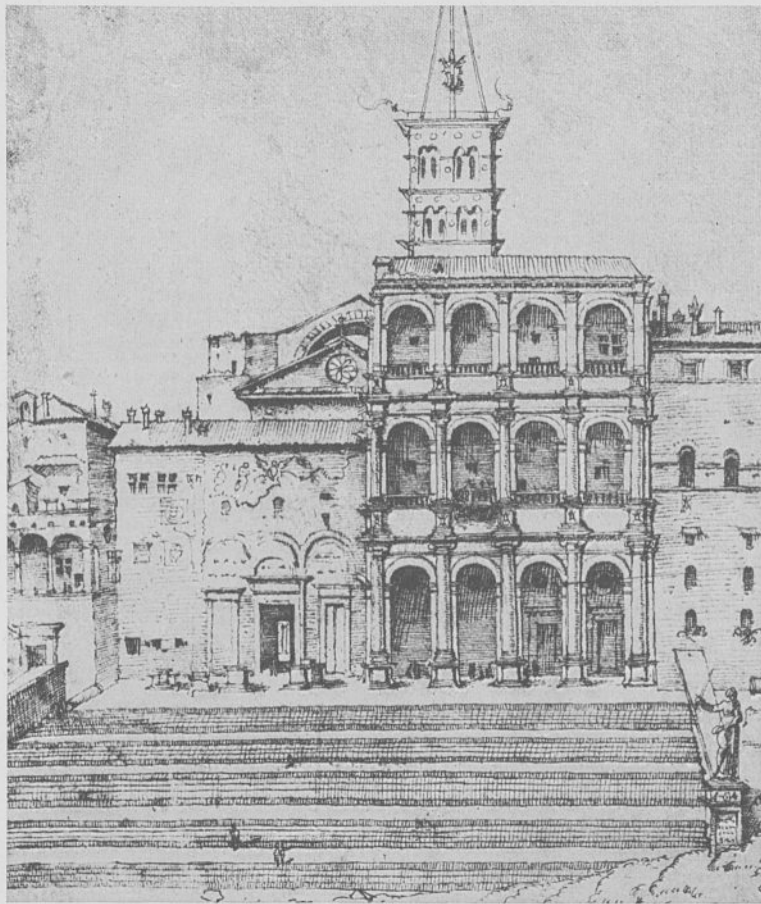


Abb. 104. Ausschnitt aus einer Zeichnung des Petersplatzes im 16. Jhh.
(Original in Wien)

(Nach Egger, Röm. Veduten)

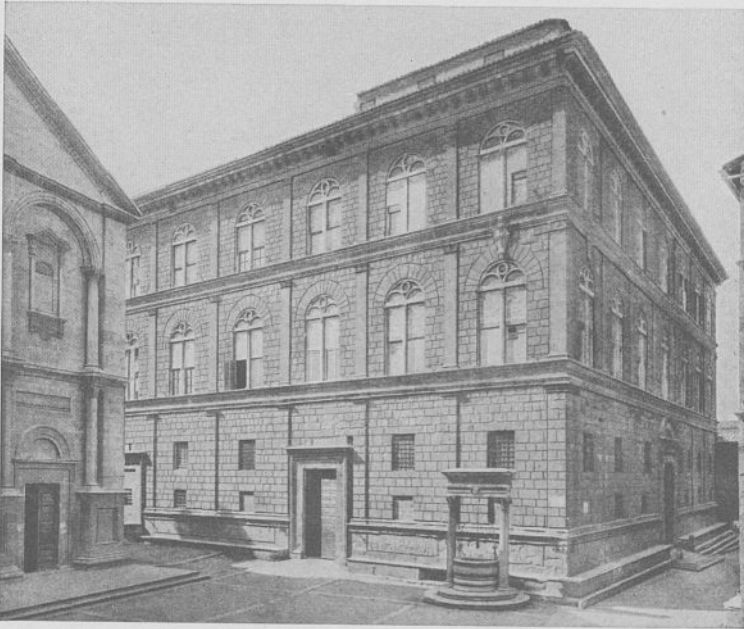


Abb. 105. Palazzo Piccolomini und Dom zu Pienza (Arch. d. Ren. in Toskana)

3. Pienza.

Eine merkwürdige Episode dieser Zeit spielte sich in dem kleinen toskanischen Landort Corsignano ab, wo der Papst Pius II., der weitgereiste Humanist Aeneas Sylvius Piccolomini, beschloß, „Pienza“, seine Geburtsstadt, durch eine Kirche und mehrere große Paläste zu verschönern (1460—64). Er hatte als Architekten Bernardo Rossellino erkoren, der seit 1439 in Florenz als Bildhauer und Bauunternehmer mit großer Werkstatt, in der auch vier seiner Brüder arbeiteten, ansässig war. Als Bildhauer zeigt ihn das Grabmal des

Lionardo Bruno (Abb. 44) und manche andere Schöpfung als einen der besten im Land, als Architekt war er augenscheinlich von geringer Selbständigkeit. Seine Fassade der Misericordia von Arezzo ist stark von Donatellos Art abhängig, das Mittelalter ist nicht überwunden und scheint überall durch; das Antike schematisch und wenig verständnisvoll behandelt. Was er in Rom leistete, ist, soweit man es heute noch beurteilen kann, völlig unter der künstlerischen Leitung Albertis vor sich gegangen. Es liegt zudem lediglich auf dem Gebiet der Bauunternehmung, wie es auch beim Palazzo Rucellai in Florenz der Fall war. An diesen Bau lehnt sich nun auch der Palast des Papstes in Pienza ganz eng, freilich mit einigen Vergrößerungen und stark entstellten Verhältnissen an; die Eile, mit der der Papst auf Erfüllung seiner Bauwünsche trieb, die kurze Bauzeit mag manche Inkongruenzen und Derbheiten des Inneren und Äußeren verschuldet haben, für das Wesentliche bleibt aber Rossellinos geringeres Kunstvermögen verantwortlich (Abb. 105, 106).

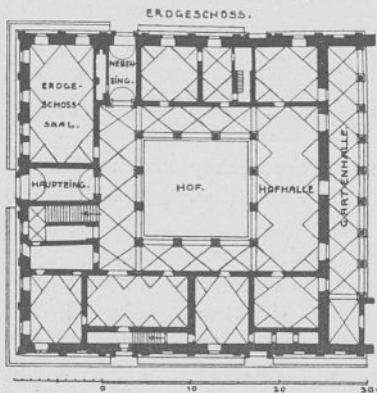


Abb. 106. Grundriß des Palazzo Piccolomini in Pienza.

Der Palast folgt im allgemeinen Grundrißschema und im Aufbau um einen mittleren Loggiahof der toskanischen Art, wie sie durch den Palazzo Medici (Abb. 57) festgestellt wurde. Das Erdgeschoß ist durchwegs gewölbt und enthält eine geräumige Hofhalle von auffallend niedrigen und breiten Verhältnissen. Die Kapitellform ist ähnlich wie am Medicipalast in Florenz. Die Hofwände zeigen noch die Spuren der alten farbigen Dekoration, von der auch Reste in den Gartenhallen und vielen Gemächern vorhanden sind. Eine Ausnahmeerscheinung ist die rückwärtige Loggia, die in jedem ihrer drei Geschosse auf Säulen sich öffnet und den Blick auf den anstoßenden

Der Palast folgt im allgemeinen Grundrißschema und im Aufbau um einen mittleren Loggiahof der toskanischen Art, wie sie durch den Palazzo Medici (Abb. 57) festgestellt wurde. Das Erdgeschoß ist durchwegs gewölbt und enthält eine geräumige Hofhalle von auffallend niedrigen und breiten Verhältnissen. Die Kapitellform ist ähnlich wie am Medicipalast in Florenz. Die Hofwände zeigen noch die Spuren der alten farbigen Dekoration, von der auch Reste in den Gartenhallen und vielen Gemächern vorhanden sind. Eine Ausnahmeerscheinung ist die rückwärtige Loggia, die in jedem ihrer drei Geschosse auf Säulen sich öffnet und den Blick auf den anstoßenden

Garten und darüber hinaus in das gegen Süden abfallende Tal gewährt. Der Garten steht teilweise auf großen Untermauerungen, die zu Ställen und Nebenräumen ausgenützt sind. Die beiden Obergeschosse sind unter sich gleichartig gestaltet und enthalten die Wohnräume des Papstes und seines Gefolges. Man wird im Grundriß die geringe Übereinstimmung des inneren Gefüges mit der äußeren Einteilung erkennen, da die Mittelmauern meist rücksichtslos gegen vermauerte Fensteröffnungen stoßen, eine Erscheinung, die wohl allen italienischen Palästen eigen ist, hier aber besonders häufig erscheint. Wie wenig die moderne Forderung nach Harmonie des äußeren und inneren Organismus im Sinne der damaligen Zeit lag, kann man hier erkennen. Weitaus der größere Teil der unnötig großen Fensterflächen mußte der inneren Benützbarkeit zuliebe wieder vermauert werden.

Ein Vergleich mit dem Palazzo Rucellai (Abb. 85) zeigt auf den ersten Blick die größere Breite und Massigkeit des jüngeren Werkes; die Höhe ist dort etwa 21,5, hier 20 m, die Breite dort (auf acht Achsen ergänzt) 33 m gegen 40 hier. Dagegen sind die Fenster der

Obergeschosse hier so groß, daß ihre Bogenscheitel fast an die Gesimse anstoßen, seitwärts bleibt dagegen bis zu den Pilastern etwas Spielraum. Überall, besonders im Erdgeschoß, gewahrt man gegen das Florentiner Vorbild viele Änderungen, die aber nirgends Verbesserungen bedeuten, vielmehr die straffe und festgeschlossene Form in willkürlicher Weise aufgelöst haben. Ein hübsches, dem Rossellino eigentümliches Werk ist der Ziehbrunnen an der Ecke mit zwei gebälktragenden Säulen für die Aufzugsvorrichtung, eine Form, die besonders in Klosterhöfen häufig wiederkehrt. Sie scheint vielfach schon im Mittelalter, besonders da, wo antike Spolien zur Verfügung waren, üblich gewesen zu sein.

Ganz eigenartig und von allen italienischen Kirchen der Zeit abweichend ist der neben dem Palast stehende Dom, der die in Italien, dem klassischen Land der Basilika, ungewöhnliche Anordnung der Hallenkirche aufweist. Der Grundriß mußte, da es an Raum gebrach, ganz kurz zusammengeholt werden. Er hat manche Ähnlichkeit mit gleichzeitigen deutschen Bauten, und in der Tat spricht der Papst selbst aus, daß die Eindrücke, die er bei seinem Aufenthalt in Deutschland empfangen hatte, für seine Schöpfung maßgebend waren; daß aber die gereifte Spätgotik des Nordens sich nicht kurzerhand der italienischen Renaissance vermählen ließ, hat der gelehrte Bauherr nicht erkannt (Abb. 107—109).

Drei Schiffe von gleicher Höhe sind in fünf Joche geteilt; das vierte Joch ist seitlich als Querschiff erweitert, das fünfte als Chorjoch in den Seitenschiffen abgeschrägt und mit drei Kapellen umkränzt. Der Querschnitt entspricht in seinen Proportionen dem typischen der spätgotischen Hallenkirchen, bei denen meist die Höhe des eingeschriebenen gleichseitigen Dreiecks den Gewölbescheitel bestimmt; doch ist

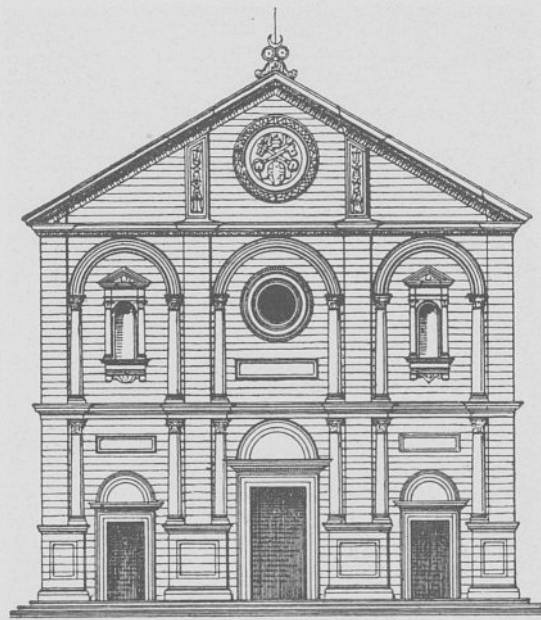


Abb. 107. Dom von Pienza

(Nach Laspeyres)

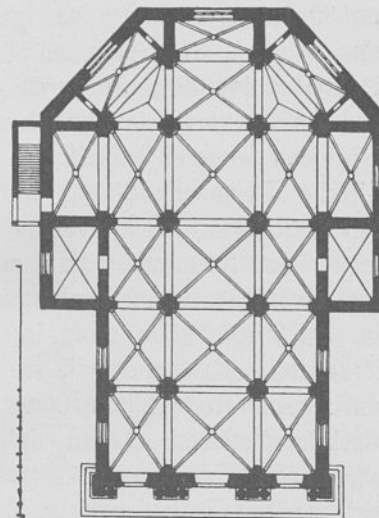


Abb. 108. Dom von Pienza

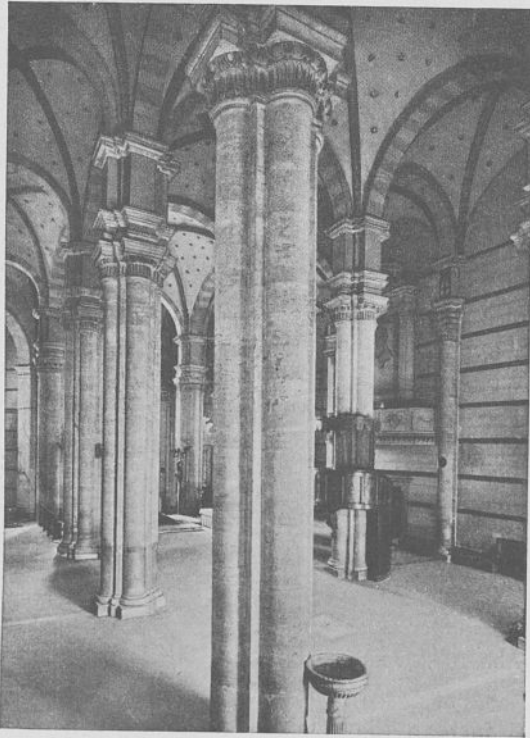


Abb. 109. Dom von Pienza, Blick gegen den Chor
(Phot. Alinari).

er augenscheinlich erst nachträglich auf dies Verhältnis gebracht worden, als die schweren, attikaähnlichen Aufsätze auf die quadratischen mit vorgelegten Halbsäulen versehenen Pfeiler aufgesetzt wurden, nicht zum Vorteil der Innenwirkung, die im Vergleich zu den nordischen Hallenkirchen eine weit massigere ist. Eine etwas später von einem oberitalienischen Meister (1484) ausgeführte Kirche in Siena, S. Maria in porticu, meist Fontegiusta genannt, trifft mit ihren vier schlanken Marmorsäulen, auf denen die eleganten Kreuzgewölbe direkt aufsitzen, den augenscheinlich angestrebten Eindruck viel besser. Bei diesen beiden Versuchen ist es aber geblieben, die Hallenkirche fand in Italien wenig Anklang.

Die Fassade wirkt durch die geschlossene Wucht ihrer Masse, durch den großen Dreiecksgiebel und die resolut vertikale Dreiteilung feierlich und monumental (Abb. 107). Hier hat Bernardo eine ganz selbständige Gliederung der Front ausgedacht und damit ein ernstes und tüchtiges Werk geschaffen. Der vier Strebepfeiler, die das Ganze beherrschen, ist er nicht ohne Geschick Herr geworden; freilich in einer Weise, die ihn von der antiken Form recht weit entfernt. Daß sie ihm nicht das höchste Ziel bei seinem Entwurf ist, zeigen auch die Einzelheiten der Wandgliederung mit den eingestellten Ecksäulen und vieles andere, so z. B. der mit Krabben besetzte Turmhelm. Unter dem Chor befindet sich, durch das abfallende Gelände bedingt, eine geräumige Krypta. Der ganze hintere Teil des Gebäudes hat sich infolge mangelhafter Foundation um mehr als einen Meter gesenkt, wie auf der Abb. 109 zu erkennen ist; dadurch sind dort in den letzten Jahrzehnten umfangreiche Erneuerungen notwendig geworden.

Der trapezförmige Platz, dessen eine Wand die Kirche und dessen zweite der Papstpalast bildet, ist eines der geschlossensten und eindrucksvollsten Architekturbilder Italiens, das in dem weltverlorenen Landstädtchen doppelt stark wirkt. Die Seite gegenüber dem Pal. Piccolomini wird durch den einfacheren Bischofspalast eingenommen, dessen Fassade der des Pal. Venezia ähnlich ist, doch ist das zinnengekrönte Wehrgesims hier weggeblieben. Noch ein weiterer Palast der Stadt, der des Kardinals von Pavia (jetzt Newton), zeigt die gleiche Formbehandlung, nur sind hier die verputzten Wandflächen durch erloschene Sgraffittodekorationen geschmückt. Die rückwärtige Wand des Platzes ist geteilt und hat rechts den Kommunalpalast mit einer dreibogigen Straßenhalle auf derben jonischen Säulen und einem Turm mit auskragenden Wehrgängen (Abb. 110). Er ist mit wenig Neuerungen in den Einzelheiten ganz in der Form des mittelalterlichen Rathauses gehalten, wie viele toskanische Landstädte sie heute noch aufweisen können. Auch hier war die Wand ehemals durch eingeritzte Dekorationen belebt. Der vierte Palast des Platzes ist in den Anfängen stecken geblieben, ebenso einige andere auf Wunsch des Papstes von Großen der Kurie begonnene Wohnbauten. Überall ist zu erkennen, wie wenig Rossellino zu selbständigem Schaffen, wo ihm ein bedeutendes Vorbild fehlte, befähigt war, wie unrecht die haben, die ihm und nicht dem Alberti sogar den Pal. Rucellai zuschreiben wollen.

4. Spätere römische Werke.

Unter den in Rom tätigen Architekten sind die schon genannten Bernardo Rossellino (1409—1463) und Giacomo da Pietrasanta († um 1495) die bedeutendsten, ferner ist Baccio Pontelli aus Florenz († 1494) zu nennen, ein tüchtiger Bildhauer, der in ganz Mittelitalien an vielen Kirchenbauten tätig war, doch auch Befestigungsarbeiten in Auftrag erhielt. Er ist aber erst seit 1482 in Rom anwesend. Ihm und dem Meo del Caprina aus Settignano bei Florenz († 1501) wurden früher fast alle römischen Bauten der Zeit zugeschrieben; sie scheinen sich aber auf mehr Hände zu verteilen, von denen nur Sebastiano da Firenze, Marco und Giovannino de'Dolci gleichfalls aus Florenz, erwähnt seien. Auch Giuliano da Sangallo aus derselben Stadt erscheint unter Paul II. vorübergehend in Rom, damals wohl bloß als Bauunternehmer, nicht, wie später, als schaffender Künstler. Von ihm wird erst später in anderem Zusammenhang zu reden sein.

An einigen römischen Kirchenbauten sei die Art dieser Meister verdeutlicht. S. Maria del Popolo wurde 1471—77 erneuert, ein dreischiffiger Grundriß mit Querschiff und seitlichen polygonalen Kapellen, im basilikalen Aufbau niedrig und ohne Reiz, überall mit rippenlosen Kreuzgewölben eingedeckt, nicht mehr recht mittelalterlich und nur in den Einzelformen von dem neuen Stil beeinflusst. Die Fassade ist zweistöckig mit dünnen und weitgestellten Gliederungen; sie hat ein Erdgeschoß mit drei Portalen, auf dem ein schmaler Oberstock mit einer Rose in der Mitte sich erhebt. Die Vermittlung übernehmen beiderseits geschwungene Anläufe, die in ihrer heutigen Form von einem barocken Umbau herrühren. Die Kirche ist überhaupt im Innern und Äußern nicht mehr rein aus der Erbauungszeit erhalten. Die zierliche Steinmetzarbeit an den Portalgewänden, den Kapitellen und dem Rundfenster ist das beste daran und zeigt die Kunstauffassung des Meisters deutlich; es ist die Florentiner Bildhauerschule, die ihre ganze Kraft und Erfindungsgabe auf solche Schmuckstücke konzentriert.

Ebenso weisen die feinen Einzelheiten der etwas komplizierteren Fassade von S. Agostino (1479—83) auf einen geschickten Bildhauer hin, der aber wenig architektonischen Sinn hat. Die Hilflosigkeit des Aufbaues und die Maßstabsfehler in den Voluten, die augenscheinlich von S. Maria Novella in Florenz beeinflusst sind, haben fast etwas Komisches. Dabei ist das Marmorportal eines der schönsten in Rom. Der Grundriß der dreischiffigen Kirche schließt sich mit seinem gebundenen System an den Dom von Faenza eng an, aber auch hier ist der ganze Aufbau, zumal das Rippenkreuzgewölbe, ein Rezidiv in die Gotik. Nur den Meißel wissen die Erbauer meisterhaft zu führen, was darüber hinaus geht, liegt außerhalb ihrer Künstlerschaft. Giacomo da Pietrasanta und Sebastiano da Firenze sind hier tätig gewesen (Abb. 111).



Abb. 110. Palazzo Comunale und Bischofspalast in Pienza
(Arch. d. Ren. in Toskana)

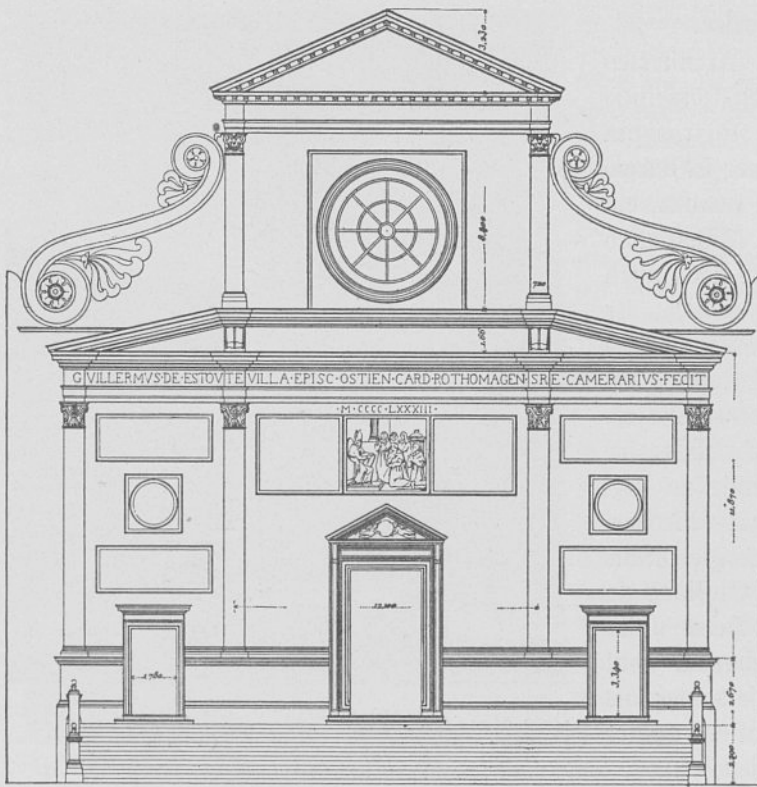


Abb. 111. S. Agostino in Rom

(Nach Létarouilly)

Die kleine einschiffige Kirche S. Pietro in Montorio (um 1472) gleicht in ihrer Front den toskanischen. Vier annähernd quadratische Joche mit Kreuzgewölben ohne Rippen bilden das Schiff, an den Seiten halbrunde Kapellen, im dritten Joch von querschiffartiger Größe. Der Chor ist noch polygonal. Die Architektur ist von etwas harten und trockenen Formen; an den Ecken der Fassade je zwei Pilaster übereinander, unten ein hübsches Portal, oben eine Rose, darüber ein einfacher Dreiecksgiebel. Meo del Caprina wird für diese Fassade als Meister genannt und ihm wird auch die kleine S. Aurea in Ostia zugeschrieben, die nach dem Wappen im Giebel von Julius II. als

Kardinal zu Ende des 15. Jhhs. erbaut ist. Vielleicht ist aber der Mauerkörper mit dem Maßwerk in den Fenstern älter als das elegante Architekturgerüst im altrömischen Tempelschema, das ihn umgibt (Abb. 112).

1471 wurde von Sixtus IV. der große Komplex des römischen Spitals zum Hl. Geist erneuert. Die Kirche hat einen ähnlichen Grundriß wie S. Pietro in Montorio, aber statt der Gewölbe bloß eine Flachdecke im Hauptraum. Er wird von fünf halbrunden Kapellen jederseits begleitet, daran schließt sich der etwas schmalere, rechteckige Chor mit der Apsis. Die wichtige Fassade gehört dem vorgeschrittenen 16. Jhh. an und soll erst später behandelt werden. Offene Straßenhallen waren ehemals den langgestreckten Krankensälen des öfters umgebauten Spitals vorgelagert, sie sind jetzt verschwunden, aber die vier Höfe sind heute noch von ihren schönen toskanischen Loggien umgeben, alles nicht eben besonders fein, aber gut und wirkungsvoll behandelt. Das Portal ist wieder eine hübsche Marmorarbeit toskanischer Künstler. Der Campanile, der hinter der Kirche aufragt, ist bemerkenswert durch die glückliche Lösung, mit der die neuen Formen dem Turmschema des frühen Mittelalters angepaßt sind. Die vier Obergeschosse mit ihren säulengeteilten Rundfenstern sind durch Pilaster und Gesimse in zwei große Stockwerke zusammengefaßt (Abb. 113). Als Architekt galt früher Baccio Pontelli, da er aber erst 1482 nach Rom kam, dürfte seine Mitwirkung an dem Gebäude, das damals der Vollendung nahe war, unwahrscheinlich sein.

Die Baugeschichte des Spitals ist im einzelnen recht dunkel, besonders ist durch die wiederholten Veränderungen und Zusätze zu Beginn und am Ende des 16. Jhhs. der frühere Zustand fraglich geworden. Es ist nicht ausgeschlossen, daß der in der Abbildung dargestellte Hof erst um 1580 von Ottavio Mascherino



Abb. 112. S. Andrea in Ostia

(Phot. Alinari)

hinzugefügt wurde, aber er schließt sich in der Gesamthaltung genau an die drei vermutlich älteren an, nur daß diese vierseitige jonische Kapitelle und keine Umrahmungen um die Bögen zeigen.

Von den römischen Kirchen dieser Zeit weicht die kleine S. Maria della Pace nicht unbeträchtlich ab. Ein achteckiger Kuppelraum ist einem kurzen Schiff angegliedert und Nischen sind überall in die dicken Mauern eingetieft (Abb. 115). Der Grundriß hat Verhältnisse, die merkwürdig an altrömische Gewölbekirchen erinnern, aber der schwächliche Aufbau hält nicht das, was der Plan verspricht. Im Schiff würde man eine kassettierte Tonne an der Decke erwarten, dafür sind Rippenkreuzgewölbe da und die Gliederung des Kuppelraums ist auch nicht im antiken Geiste gehalten bis auf die großen sechseckigen Kassetten der Wölbung, die aber von Rippen unschön überschritten werden. Es sieht so aus, als ob bei der Ausführung ein anders gedachter Entwurf verdorben worden sei, ein Entwurf, der starke Ähnlichkeit mit Albertis ebenfalls nicht fertig ausgeführten Innenraum von S. Francesco zu Rimini aufweist, dessen geplante Gestalt aber durch Albertis Briefe und die Denkmünze (Abb. 84) zu rekonstruieren ist. Wie dem auch sei, der Raumeindruck des Ganzen ist trotz der Verstümmelung und barocker Umbauten ein ganz anderer wie der, der vorher genannten Kirchen; er steht dem antik-römischen Empfinden, wie es durch Albertis Bauten verkörpert wurde, auffallend nahe.

Das architektonische Interesse, das die Privatkapelle des Papstes im vatikanischen Palast bietet, verschwindet völlig vor den großen Werken der Malerei, denen sie einen schlichten Rahmen bildet. Die nach ihrem Erbauer genannte Sixtinische Kapelle (1473—81) ist ein Rechteck, dreimal so lang wie breit und mit einem Muldengewölbe geschlossen, in das von den Schmalseiten je zwei, von den Langseiten je sechs Stichkappen in enger Reihe einschneiden, eine Deckenform, die seit dem späteren Mittelalter allgemein für sakrale und profane Räume benützt war (siehe z. B. den Erdgeschoßgrundriß S. 57, Schnitt S. 58). Die Enthalt-



Abb. 113. Hof und Glockenturm vom Spital S. Spirito in Rom

(Nach Létarouilly)

samkeit des Architekten Giov. de'Dolci aus Florenz könnte man heroisch nennen, wenn sie frei gewählt wäre. Bloß an den Chorschranken und Tribünen tritt die feine Meißelarbeit der Florentinischen Schule zutage.

Von Profanbauten Roms ist aus dieser Zeit wenig Bedeutendes auf uns gekommen. Fenster und Portale mit antiken Umrahmungen, rundbogig oder eckig geschlossen, sind seit 1470 allgemein in Gebrauch, die Höfe haben meist die achteckigen Pfeiler des kleinen Veneziahofes, seltener richtige Säulenhallen. Die glatten Wände sind häufig mit Sgraffitten oder Fresken geschmückt. Manches kleinere Haus in alten engen Gassen ist heute noch erhalten, von größeren sind Pal. Altamps, Pal. Capranica und del Governo Vecchio zu nennen. Als Fensterumrahmung wurde in Rom häufig eine antike Form verwendet, die sich an einem Stadttor Veronas, der sog. Porta de'Borsari (Abb.114) bis auf unsere Zeit erhalten hat, für die aber wahrscheinlich Vorbilder in Rom selbst im 15. Jhh. noch vorhanden waren, sonst ließe sich ihr häufiges Vorkommen gerade hier, z. B. an der Cancelleria (Abb.117) nicht erklären. Für die vielstöckigen Häuserfronten mit ihren geschlossenen, von Fenstern durchbrochenen Wänden konnten die antiken Überreste nicht viel brauchbare Beispiele liefern, daher konnte das spätantike Veroneser Gebäude selbst in Rom eine so starke Beachtung und Nachahmung finden, wie kaum ein anderes; nur das oberste Stockwerk des Kolosseums (Abb.116) bot ebenfalls manche Anknüpfungspunkte und wurde wiederholt benützt. Überhaupt stand unter

den römischen Ruinen dies Amphitheater bei seiner freien Lage, guten Erhaltung und nicht zum wenigsten bei seiner vielseitigen Brauchbarkeit für die neuen Zwecke im Vordergrund des Interesses. Die Villa Belvedere, die sich Innozenz VIII. hoch hinter dem Vatikan mit schöner Aussicht nach dem Tibertal erbauen ließ, hat nach ihrer Nordostseite eine zweistöckige Säulenhalle zwischen turmartig vortretenden Eckbauten aufgewiesen; ihre ehemals isolierte Lage verlor sie durch Bramantes Vatikanerweiterung und sie selbst wurde bei dem Umbau der vatikanischen Sammlungen im 18. Jhh. zur Unkenntlichkeit verändert. Die Portikus zwischen zwei Eckkrisaliten ist ein vielverwendeter altrömischer Villentypus, der nunmehr wieder häufig aufgenommen wurde und bis in die Barockzeit hinein sich großer Beliebtheit in ganz Italien erfreute.

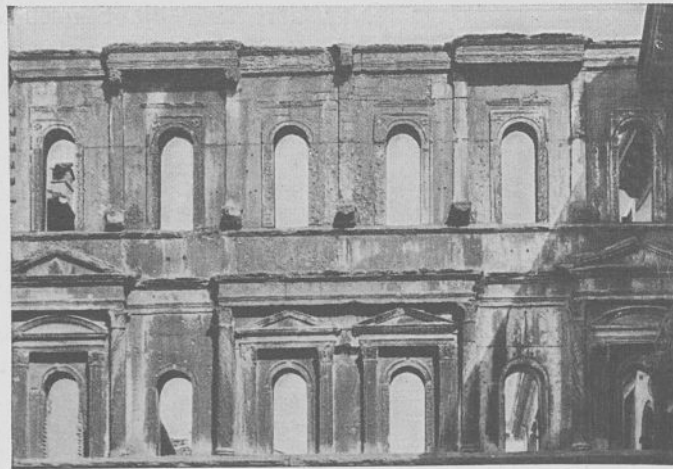


Abb. 114. Obergeschosse der Porta dei Borsari in Verona.

An diese Stelle ist nun der Palast der päpstlichen Kanzlei, die Cancelleria, zu setzen, die in der Architekturgeschichte gewöhnlich im Zusammenhang mit der Hochrenaissance gebracht wird, obgleich sie offenbar in Leon Battistas römische Schule gehört. Die falsche Stellung kommt daher, daß Vasari sie als erstes von den Werken des Bramante in Rom aufzählt, in dem bekannten Bemühen, allen bedeutenden Werken einen ebenso klangvollen Baumeisternamen anzufügen. Da aber urkundlich der Bau 1486 begonnen, die Fassade drei Jahre später großenteils vollendet war (die rechte Hälfte wurde erst 1495 fertig), Bramante aber erst um 1500 in Rom erschien, ist eine wesentliche Tätigkeit des Meisters an diesem Werk, das ohnehin in sein übriges Schaffen gar nicht hineinpaßt, unmöglich. Dagegen weist die typische Zurückhaltung in allen Reliefs, die Gliederung mit Pilastern, die Entlehnung des Hauptgesimses und anderer Architekturteile vom Obergeschoß des Kolosseums zwingend auf Albertis Schule hin. Man hat die Wahl, den Entwurf zu dieser in ihren harmonischen Verhältnissen wunderbar durchkomponierten Front einem völlig in der Dunkelheit gebliebenen Schüler Albertis zuzuschreiben, der dessen Art mit unverbrüchlicher Treue und ähnlich genialer Feinfühligkeit für architektonische Proportionen handhabte oder in dem System der Fassade eine Wiederholung von Albertis verlorenen Plänen für den Neubau der vatikanischen Paläste auf dem Petersplatz zu erkennen (s. S. 94). Dort sollten nach Manettis Bericht schon Gebäude mit ähnlicher Bestimmung errichtet werden; es lag also nahe, daß Kardinal Rafael Riario, als er den Palast und die anstoßende Kirche S. Lorenzo in Damaso von Grund aus erneuern und zu einer einheitlichen Front zusammenfassen ließ, sich dafür vorhandener Pläne bediente. Aus diesem Grunde kann damals der Name des eigentlichen Architekten unbekannt geblieben und später Bramante vermutungsweise dafür aufgekommen sein. Ein Umstand weist besonders auf Alberti hin, nämlich die rhythmische Anordnung der Pilaster, die sich an keinem anderen Bau der Zeit außer im Schiff von S. Andrea in Mantua findet (Abb. 93).

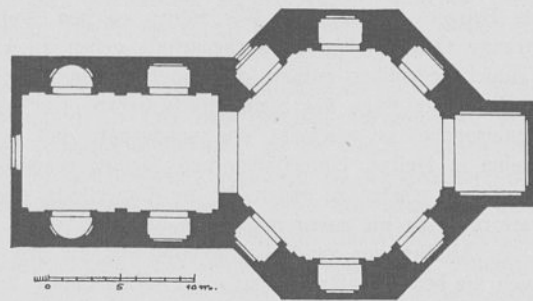


Abb. 115. S. Maria della Pace in Rom.

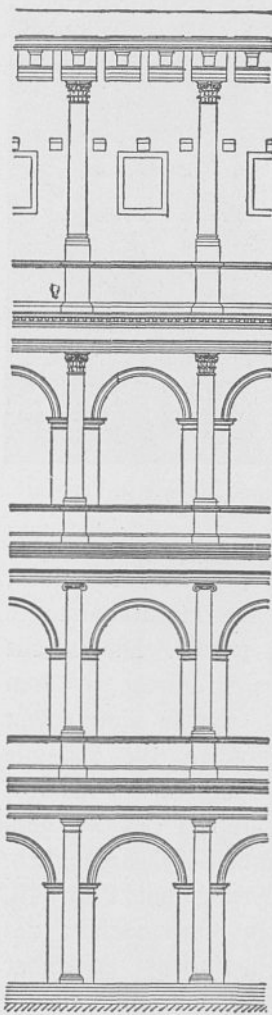


Abb. 116. System des Kolosseums in Rom.

Nur dort sind die Stützen abwechselnd enger zusammengezogen, sonst treten sie immer in gleichen Abständen auf, bis der große Vatikanschhof des Bramante das Motiv wieder aufnimmt. Manche andere Eigentümlichkeiten in der Form der Kapitelle, des Hauptgesimses, der Verdoppelung der Sockelgesimse haben deutliche Beziehungen zum Pal. Rucellai, auch zu den Kirchen, die auf den vorigen Seiten behandelt wurden, lassen sich solche nachweisen. Wie dem auch sei, jedenfalls tut die Kunstforschung gut daran, das Werk als letzte und reifste Frucht der vorhergehenden Periode zu betrachten und nicht als den Anfang einer neuen Stilepoche, die mit Bramantes römischen Bauten anhebt.

Der Palast baut sich in einer Frontausdehnung von 90 m in drei Stockwerken auf, die in ihrer Höhe von über 8 m nur ganz wenig nach oben abnehmen. Zwei Portale führen in das Innere, das rechte in die alte Basilika S. Lorenzo, die etwa die Hälfte der Grundfläche einnimmt und damals einem völligen Umbau unterzogen wurde (1552 nochmals verändert). Ihre schönen antiken Granitsäulen von zweierlei Abmessungen wurden wahrscheinlich im Palasthof wieder verwendet und dafür in die Kirche einfache Pfeiler mit Kreuzgewölben in den Nebenschiffen eingesetzt. Das andere größere Portal führt in den Hof. Beide Tore sind erst lange nach der Vollendung von Vignola und Domenico Fontana angebracht worden. An den Ecken der langen Front ist je ein Abschnitt, der sich durch die Fassadenteilung ergibt, als ganz schwaches Risalit herausgehoben, eine bedeutsame Neuerung, die im Stadtpalast hier schüchtern zum ersten Male erscheint und vielleicht in antiken Villenanlagen (siehe auch Belvedere S. 107) ihre Vorläufer hat, im übrigen bewegt sich der ganze Aufbau alter Übung gemäß in einer Ebene mit so zartem und zurückhaltendem Relief, daß er unseren an stärkere Mittel gewöhnten Sinnen etwas leer vorkommt. Aber diese Frontkomposition führt ihren alten Ruhmestitel, das Feinste, Durchdachtteste und Vornehmste der ganzen Palastarchitektur Italiens zu sein, nicht mit Unrecht. Scheinbar mühelos und nach freier Wahl stehen die vier Reihen Fenster in ihren Feldern, scheinbar zufällig haben sich in anmutigem Reigen die Pilaster zwischen den Fenstern genähert, scheinbar selbstverständlich durchsetzen die scharfen Horizontallinien die Mauer. Und doch sitzt jedes Glied unverrückbar an seinem Fleck, muß da sitzen nach dem Gesetz der Concinnitas, so daß jede Veränderung den ganzen Zusammenklang vernichten

würde (s. S. 92). Die Pilasterintervalle sind im Verhältnis des Goldenen Schnittes angeordnet, so daß der kleinere Zwischenraum zum größeren sich verhält wie dieser zur Summe der beiden, auch in der übrigen Austeilung spielt diese Proportion eine gewisse Rolle. (Weitere geometrische Relationen zwischen den einzelnen Teilen siehe bei Wölfflin, Renaissance und Barock, S. 49¹¹¹, und die grundlegenden Betrachtungen bei A. Thiersch, Proportionen in der Architektur, Hdb. d. Architektur IV, 1, in denen leider die Cancelleria nicht als Beispiel benützt ist.) Wir fühlen solchen Wohlklang beim Betrachten wohl, ohne uns jedoch über seine strenge Gesetzmäßigkeit Rechenschaft geben zu können. Am deutlichsten tritt dies Gefühl dem dorischen Tempel gegenüber zutage, dem unerreichten Muster für rhythmische Bindung aller Teile zum Ganzen bis in die letzte Fuge des Steinschnitts herab. Der griechische Tempel blieb außerhalb des Gesichtskreises der Renaissance, es erscheint uns sonderbar, daß er so gänzlich übersehen werden konnte. Die erhabenen Steine in Hellas, Unteritalien und Sizilien schwiegen noch und begannen erst Jahrhunderte später zu den Menschen wieder zu reden, in der Cancelleria aber ist der Geist, nicht die Form der Antike so lebendig geworden wie nie zuvor und selten nachher.

Ähnlich wie am Pal. Rucellai sind die drei Gesimse in ihrer Ausladung abgewogen (s. S. 82); wenn auch die beiden unteren nicht mehr so bandartig flach gestaltet sind, so springt doch das oberste bei gleicher Höhe stärker vor und ist durch Konsolen unterstützt, so daß es zur Krönung der ganzen Mauer wird. Das Kolosseum ist sogar in Einzelheiten, wie den ungewöhnlich hohen Pilasterbasen maßgebend, die Fenster

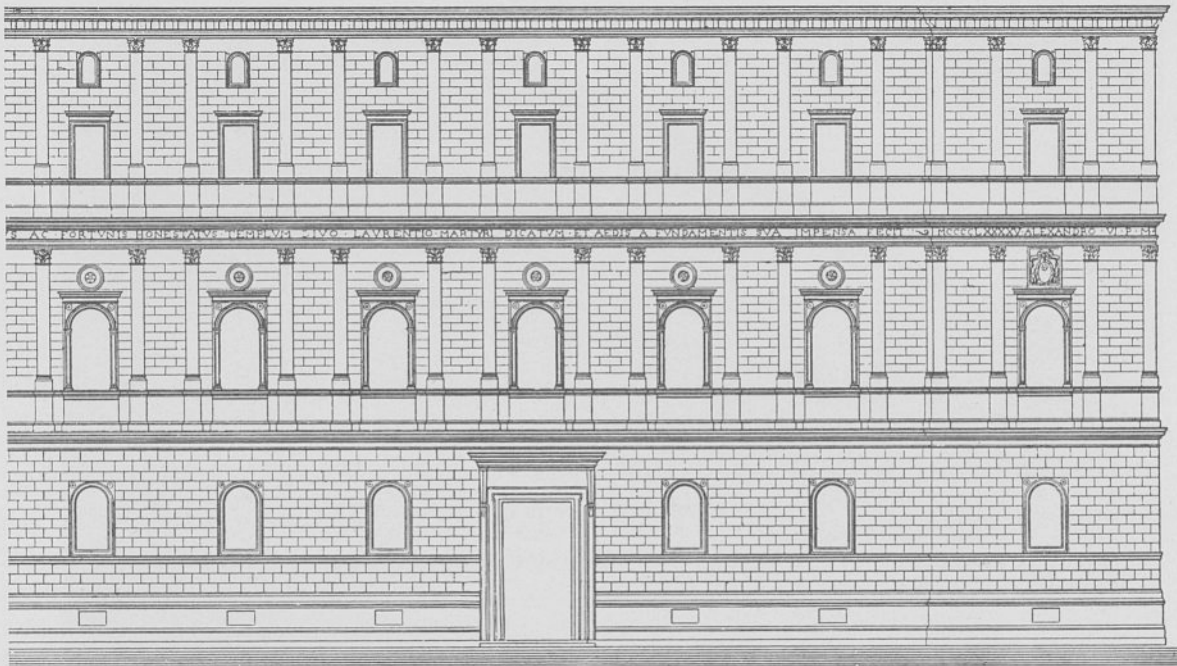


Abb. 117. Cancelleria in Rom, Hälfte der Fassade

(Nach Létarouilly)

sind in dem auf Seite 104 erwähnten veronesischen Stadttor vorgebildet, vielleicht sind sie die frühesten dieser Form, die in Rom nun häufiger auftaucht. Alle Einzelheiten der Travertinfront, in die die Fensterrahmen in weißem Marmor eingesetzt sind, haben scharf und etwas trocken gezeichnete Profile; der Schmuck ist sparsam verteilt und steigert sich nur um die Öffnungen des ersten Stocks zu reicherer Meißelarbeit. Nirgends wird die Aufmerksamkeit von den puritanischen Architekturlinien abgelenkt.

Eine beachtenswerte Variante des Fassadensystems gibt die an einer kleinen Sackgasse gelegene Schmalseite (Abb. 118 rechts). Das Eckrisalit springt energisch vor, in der Rücklage reihen sich die Pilaster in gleichen Abständen.

Der Hof (Abb. 119) mit seinen zweigeschossigen Säulenarkaden von 5×8 Achsen hat den allgemeinen Charakter der toskanischen, bloß daß hier die unteren zwei Geschosse geöffnet und das oberste geschlossen ist, während dort meist das mittlere Fenster aufweist. Die straffere Fassung des alten Motivs springt in die Augen. Schon die Wahl der dorischen Ordnung statt der bisher allein üblichen jonischen oder korinthisierenden bedeutet eine Absage an den florentinischen Zierat, zugleich eine Zunahme der körperlichen Masse. Die Eckverstärkung durch einen hakenförmigen Pfeiler, der an Stelle der Säule tritt, ist konstruktiv und ästhetisch wichtig, im kleinen Veneziahof (Abb. 100) und in einem der Höfe des Spitals S. Spirito ist sie in ähnlicher Weise durch die dem Eckpfeiler vorgelegten Halbsäulen erreicht; die Intervalle von Achse zu Achse sind unten $\frac{3}{4}$ der Säulenhöhe, oben ihr gleich, das oberste Geschöß ist wieder eine Studie nach dem des Kolosseums, das augenscheinlich dem Architekten als das Ideal römischen Bauschaffens erschien. Die muntere Leichtigkeit der florentinischen Hallen ist einem feierlichen Ernst gewichen, der alte Stil ist auf seinem eigensten Gebiete geschlagen.

Daß der Hof der letzte großartige Säulenhof Roms gewesen sei, wie in Burckhardts Cicerone steht, ist unrichtig, bald darauf wurde er im Palazzo Doria-Pamphili in fast den gleichen Verhältnissen und Einzelheiten, aber noch großartigerer Ausdehnung von 7×8 Arkaden wiederholt. Er ist wahrscheinlich von Kardinal Fazio Santori unter Julius II. errichtet. Das dritte geschlossene Stöckwerk ist weggelassen, die Säulen des Obergeschosses haben keine Piedestale und korinthisierende Kapitelle. Etwa zur nämlichen Zeit mag der noch größere ebenerdige Säulenhof im römischen Karthäuserkloster bei S. Maria degli Angeli entstanden sein, das heutige Thermenmuseum, wohl mit Unrecht dem Michelangelo zugeschrieben. Hundert dorische Säulen umrahmen den quadratischen Garten und tragen auf ihren Bogen ein niedriges geschlossenes Obergeschöß. Der Certosahof bei Florenz ist das Vorbild (Abb. 54), doch hat die schlichtere Kapitell-

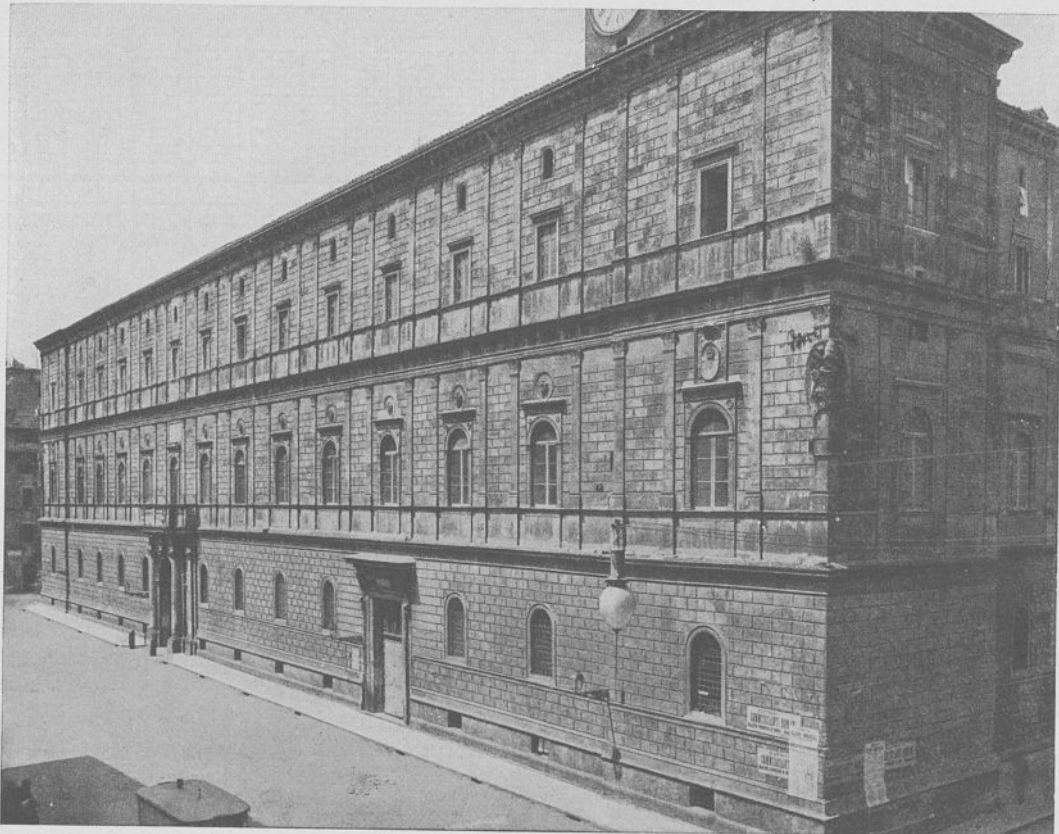


Abb. 118. Cancelleria in Rom

(Ediz. inalterabile)

form und der engere straffere Säulenabstand sich auch hier eingebürgert. Ganz kann sich Italien allen klassischen Forderungen zum Trotz nicht von dieser schönen und eleganten Bauweise trennen: noch 1623 hat Fansago in Neapel den großen Certosahof wieder in der nämlichen Art gestaltet.

Auf einem kleinen Platz im vatikanischen Borgo steht ein Palast von Kardinal Hadrian von Corneto 1496, also nach Fertigstellung der Cancelleria begonnen, nach seinen späteren Besitzern Palazzo Giraud oder Torlonia genannt (Abb. 120). Er ist bei beträchtlich geringerer Breite jener in allen Stücken sehr ähnlich und segelte bisher auch unter der Flagge Bramantes, die ihn vor Kritik deckte, da man annehmen mußte, daß in dem jüngeren Werk der Meister sich jedenfalls verbessern wollte. Nachdem nun dieser für beide ausscheidet, wird man leichter das Verhältnis zwischen ihnen finden: es muß ein ähnliches sein wie bei Pal. Ruccellai in Florenz und Piccolomini in Pienza, also ein stümperhaftes Nachahmen durch einen Mann, der von dem, worauf es ankommt, keine Ahnung hat. Man beachte nur, wie durch das vergrößerte Mittelintervall die Pilaster zu schwach werden, wie vollends durch den argen Mißgriff im Maßstab des Hauptfensters die ganze Harmonie des ersten Stockes vernichtet ist. Auch im zweiten Stock sitzen die Fenster schlecht in der Fläche. Die Abstufung der Geschosse, dort fein abgewogen, ist hier ungeschickt übertrieben. Wenn irgendwo die Probe auf Albertis Gesetz, daß die höchste Vollkommenheit den Stempel unverrückbarer Notwendigkeit trage, gemacht werden kann, so ist es hier.

Dem Pal. Giraud kommt im Aussehen seine geringere Frontausdehnung zugute, die bei der Cancelleria zu lang erscheint; vielleicht ist sie dort erst nachträglich über die Kirche hin ausgedehnt worden. Der

Hof des Palastes hat ganz einfache, vierkantige Pfeiler als Träger der Arkaden und zwei Fensterstockwerke darüber. Das jetzige barocke Portal ist in der Abb. 120 durch ein besser passendes der gleichen Zeit ersetzt.

Man ist genötigt anzunehmen, daß der Plan des anonym gebliebenen genialen Architekten einmal genau, das andere Mal mit willkürlichen Abweichungen ausgeführt wurde; daß dieser Plan von Alberti herrühren müsse, ist schon von verschiedenen Kunsthistorikern ausgesprochen worden und ist nach unserer heutigen Kenntnis der Baukunst Roms die beste Erklärung dafür.

Das Fassadensystem der Cancelleria hat im letzten Jahrzehnt des 15. und im ersten des folgenden Jahrhunderts manche Nachahmung gefunden, besonders die schon auf S. 107 erwähnten rundbogigen, viereckig umrahmten Fenster. Das Beste darunter ist vielleicht das sog. Haus des Bramante, nach Inschrift 1500 vom päpstlichen Schreiber Turchi errichtet, von nur drei Fenstern Breite (Abb. bei Létarouilly, T. 13, siehe auch das Haus neben der Kirche auf unserer Abb. 121).

Trotz ihrer späten Entstehungszeit (1514) gehört in diese Gruppe die eigenartige Fassade von S. Maria dell' Anima, die Kirche der deutschen Nation (Abb. 121). Sie ist der letzte Nachzügler des vorbramantischen römischen Stils, der durch die früher behandelten Fronten von S. Maria del Popolo, S. Agostino, S. Pietro in Montorio und Ostia gekennzeichnet wird (S. 103 ff.).

S. Maria dell' Anima wurde um 1500 von einem deutschen Baumeister begonnen. Der Innenraum ist dadurch bemerkenswert, daß hier das Hallensystem mit drei gleichhohen Schiffen angewendet ist, also wie in Pienza durch nordische Einflüsse vermittelt (S. 101). Drei Pfeilerpaare, mit überschlanen korinthischen Pilastern besetzt, tragen die rippenlosen Kreuzgewölbe und längs der Seitenschiffe erweitern den Raum flache Nischen, die bis in die Gewölbezone hineinreichen. Ihr Verhältnis verrät in seiner Engbrüstigkeit mehr gotisches als antikes Empfinden. Das Strebensystem ist durch die Nischenanordnung geschickt verhehlt. An das Mittelschiff schließt sich etwas schmaler das längsoblange Chorviereck mit einer Apsis. Trotz aller Magerkeit der Architekturglieder entbehrt der Innenraum, der durch spätere Restaurationen etwas verunstaltet ist, nicht des gewissen Reizes, der die Hallenkirche vor der Basilika fast stets auszeichnet.

Die Fassade ist in drei Stockwerken aufgebaut, von denen das oberste lediglich als Kulisse vor das flache Dach gesetzt ist, es vertritt also gewissermaßen den sonst gebräuchlichen Giebel, der dem Architekten wohl zu lastend für seine zarten unteren Stockwerke vorgekommen sein mag. Die drei feingezeichneten Konsolengesimse teilen die Höhe in etwa 10, 8 und 7,5 m ab. Die ebenfalls dreiteilige Vertikalgliederung wird durch weit über die Norm gestreckte Pilaster ähnlich wie im Innern bewirkt, an den Ecken sind sie verdoppelt. In der Schüchternheit und Zaghaftheit, mit der dies Netz über die Fläche geworfen ist, offenbart sich eine ähnliche Empfindung wie an der Cancelleria, freilich verrät sich in den Einzelheiten eine beträchtlich ungeübtere Hand. Die Rose im obersten Stock erleuchtet nur den Dachboden, während die großen, gut profilierten Rundfenster des Mittelstocks die hauptsächlichste Lichtquelle des Innenraums sind. Die drei schönen Marmorportale sind wahrscheinlich etwas später von einem anderen Meister eingesetzt, ihre volleren und saftigeren Formen gehören schon dem entwickelten Stil des 16. Jhhs. an. Wie es auch



Abb. 119. Hof der Cancelleria in Rom (Schütz, Ren. in Ital.).

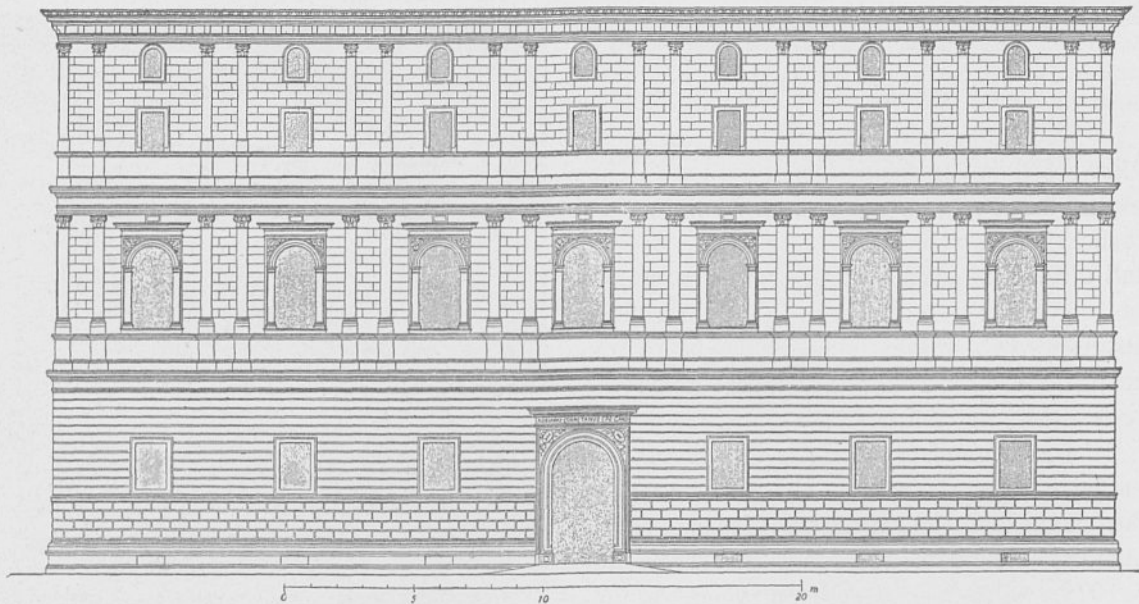


Abb. 120. Palazzo Giraud-Torlonia in Rom

(Nach Bühlmann, Arch. d. klass. Altert.)

an den Seitenfronten der Cancelleria und bei vielen anderen Bauten der Zeit in Rom der Fall ist, sind bloß die Architekturglieder in Travertin, die Flächen aber in dem engschichtigen römischen Backstein ausgeführt. Ein schlanker Glockenturm von guten Verhältnissen ragt über die Wand an der rechten Seite empor.

Was die Fassade von den übrigen genannten des römischen Frühstils unterscheidet, ist der Ernst und die herbe Sachlichkeit, die mit der zierlichen und gewissenhaften Bildung der Einzelheiten verbunden ist, dabei ein sicheres Gefühl für gute Verhältnisse. Die Großartigkeit und die Würde der Gesamtkomposition kommen in der engen Gasse kräftig zur Wirkung und weisen nach rückwärts auf die Schule der Cancelleria, nach vorwärts aber auf die römische Grandezza, die von da ab alle Architekturwerke der ewigen Stadt beherrscht. So kann der unbekannte Meister von S. Maria dell' Anima neben dem größeren Anonymus der päpstlichen Kanzlei immerhin bestehen.

5. Neapel und Urbino.

Sporadisch erscheint, bis gegen das Jahrhundertende die neuen Formen zum Allgemeinut in ganz Italien werden, an einzelnen weiterstreuten Punkten des Landes die Renaissancearchitektur. Wir haben schon bemerkt, daß die dekorative Plastik und sonstige Einzelheiten, wie Portale, Vorhallen, Grabmäler, Altäre und Tabernakel sich leichter und rascher übertragbar erwiesen als die eigentliche Baukunst. Anfangs geschah dies fast ausschließlich durch toskanische Bildhauer, die sich an lohnenden Orten niedergelassen hatten, wanderten oder berufen wurden, aber von den letzten Dezennien des Jahrhunderts an machen oberitalienische Künstler den Toskanern erfolgreich Konkurrenz.

Neapel hat seinen Bedarf an Architekten und Bildhauern von jeher wenig durch eigene Landeskinder, sondern aus dem Norden gedeckt und hier fanden, wie schon S. 62 erwähnt, frühzeitig Florentiner Künstler reiche Beschäftigung. Später hat sich dann Giul. da Majano, der durch Aufträge in ganz Italien seiner Heimat fast entfremdet war, in seinen letzten Lebensjahren ganz in Neapel niedergelassen und bei den Bauten des aragonesischen Hofes

die Hauptrolle gespielt. Andere, wie sein Bruder Benedetto, Francesco di Giorgio und Fra Giocundo folgten ihm, gelockt von dem Glanz des Fürstenhofes, der dann gegen den Schluß des Jahrhunderts so kläglich zusammenbrechen sollte.

Neben den hübschen Altären und Grabmälern des Donatello, Michelozzo und A. Rossellino ragt aber einsam ein bedeutendes Architekturwerk der frühen Zeit hervor, dessen Entstehung in Dunkel gehüllt ist und das in seiner Erscheinung, die nichts Florentinisches hat, manche Rätsel aufgibt: der Triumphbogen des Königs Alfons I. (Abb. 122).

In seiner heutigen Erscheinung ist der Bogen ein verstümmeltes Produkt verschiedener Hände und Entschlüsse. Ursprünglich für den Hauptplatz Neapels am Dom bestimmt, sollte er ein freistehendes Denkmal für den Einzug des ersten aragonesischen Königs am 2. Juni 1442 bilden. Schon 1445 wurde Donatello mit der ehernen Reiterstatue als der Krönung beauftragt, sie wurde aber, wie der Bogen selbst nicht fertiggestellt. 1451 wurde beschlossen, ihn an den Eingang des neuhergerichteten Königsschlusses zu übertragen und das Ganze, so gut es ging, zwischen die im Bau befindlichen Rundtürme des Castel Nuovo einzuzwängen. Durch das schmale Format des neuen Platzes wurde der ursprüngliche Entwurf vollkommen verändert: statt des einfachen Triumphbogens mit hoher Attika schien nunmehr ein drittes und viertes Geschoß nötig. Für das Reiterstandbild wurde die große Nische vorgesehen, in ähnlicher Weise wie unten triumphtorartig umrahmt, mit abermaliger hoher Attika und einem figuren gekrönten Giebel darüber, also das gleiche Motiv zweimal übereinandergestellt. Diese gotisch anmutende Komposition wurde aber nur teilweise (um 1453) vollendet. Es waren neue Kräfte für den plastischen Schmuck erschienen, als durch den Tod des Königs Alfons 1458 alles ins Stocken kam. Erst 1465—72 wurde das Ganze vollendet, 30 Jahre später aber durch die spanische Belagerung schwer beschädigt. Deutlich ist die gewaltsame und ungeschickte Adaption in den unteren Geschossen, zumal an dem gotisch geformten Sockel zu erkennen.

Von der ausgiebigen Literatur über den Bogen sei nur erwähnt: Fabriczy im *Jahrb. d. preuß. Kunstsamml.* 1899; Rholf's ebenda 1904; E. Bernich in *Napoli Nobilissima* 1903 und 04.

Wir müssen uns versagen, auf die mannigfache Plastik, die das Bauwerk im Äußeren wie innerhalb des Torwegs schmückt und auf die 8—10 verschiedenen Bildhauer, die daran arbeiteten, einzugehen, nur so viel sei erwähnt, daß für die letzte Ausbaustufe Pietro di Martino aus Mailand verantwortlich ist, während vorher vielleicht Francesco Laurana, ein florentinisch geschulter Dalmatiner, neben einigen anderen toskanischen und lombardischen Künstlern die Hauptrolle spielte. Für den ursprünglichen Entwurf (um 1443) können sie nicht in Frage kommen. Schon Agincourt und neuerdings Berteaux haben Alberti dafür genannt mit dem Hinweis, daß um die M. des 15. Jhhs. nirgends in Italien eine derartige Architektur zu finden sei, außer an S. Francesco zu Rimini. Die Autorschaft Leon Battistas wird durch seine vielen Beziehungen zum neapolitanischen Herrscherhause und durch solche

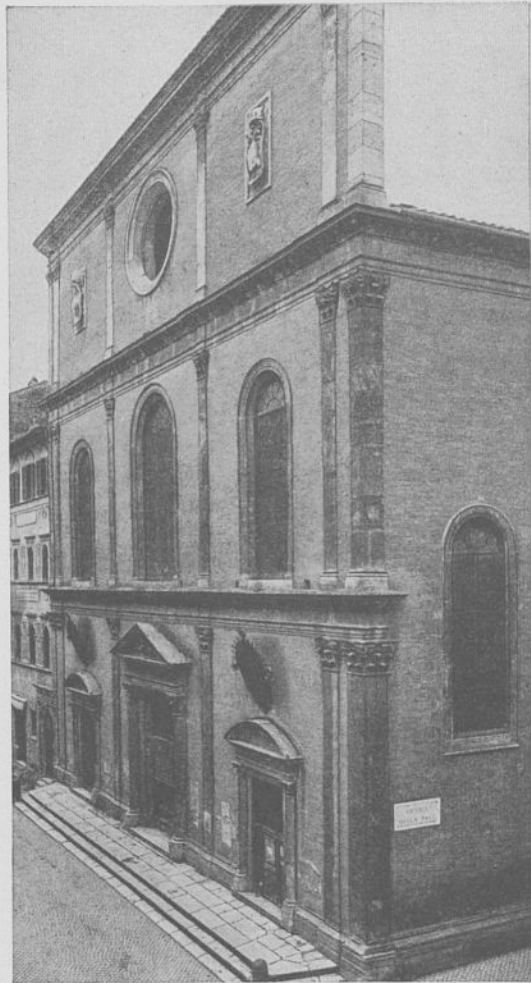


Abb. 121. Rom, S. Maria dell'Anima (Phot. Alinari)



Abb. 122. Neapel, Bogen Alfons' I. (Phot. Brogi)

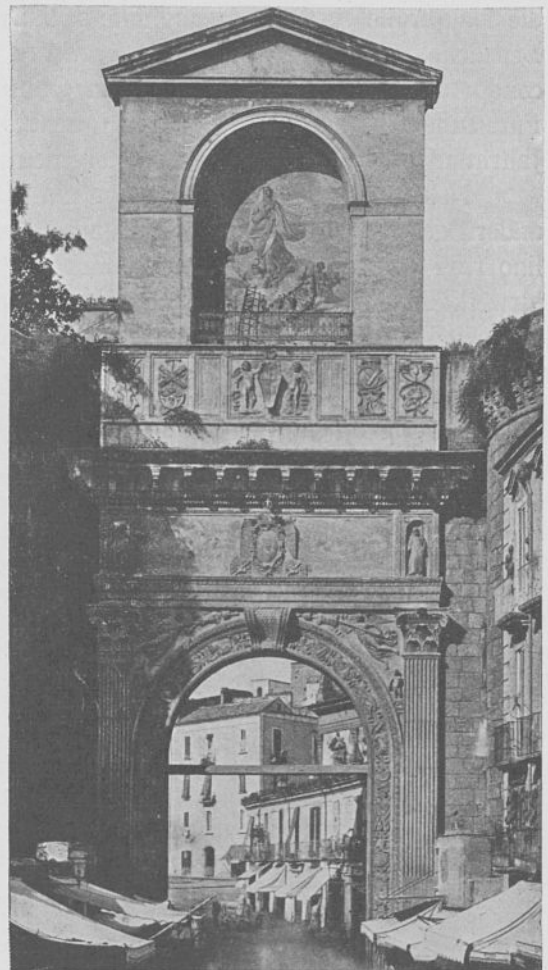


Abb. 123. Neapel, Porta Capuana (Phot. Brogi)

zu den ausführenden Künstlern, die schon unter ihm gearbeitet hatten, wahrscheinlich gemacht. Auch Luca Fancelli, der Assistent Albertis in Mantua und Florenz, findet sich unter ihnen. Die Ähnlichkeit mit manchen Bauteilen in Rimini (Abb. 83) ist überraschend. Die korinthischen Kapitelle des Untergeschosses sind die fast einzigen der Zeit und für lange nachher die, die richtige antike Form haben, während sonst immer der dritte Blattkranz fehlt. Die Gesamtform und manche Einzelheiten stehen dem Triumphbogen von Benevent sehr nahe, für den Friesschmuck, die Viktorien und das prächtige Relief der ersten Attika lassen sich bestimmte römische Vorbilder nachweisen. Eine so enge Anlehnung an die Antike ist nur in den Werken Albertis zu finden, so daß wir annehmen müssen, daß Pläne von ihm zuerst für den isolierten Bau auf dem Domplatz, dann vielleicht sogar für die Anpassung an das Kastelltor vorgelegen haben, deren Ausführung er allerdings wie gewöhnlich anderen Händen überließ. So erscheint uns das verstümmelte Werk heute eher als eine Musterkarte dessen, was die Plastik der Zeit leistete, für das damalige Neapel aber bot es auch in architektonischer Beziehung vielerlei Anregung, die namentlich in Richtung einer genaueren Reproduktion der antiken Baukunst wirkte.

Der unpersönliche, aus toskanischem, lombardischem und römischem Import gemischte Charakter der Baukunst Neapels, ihre Neigung zu dekorativem Schwulst, dagegen auch ihr malerisches Geschick im Zusammenkomponieren heterogener Elemente tritt ebenso deutlich wie am Bogen in der sog. Cappella Carafa zutage, die sich als Krypta unter dem Chor des Doms ausdehnt, ein weiter rechteckiger Raum, dessen gerade Decke, aus weitgespannten Steinbalken und Platten bestehend, von zwei Reihen jonisierender Säulen getragen wird. Manche oberitalienische Werke, wie die Certosa von Pavia oder die Miracoli-Kirche zu Venedig stehen wohl höher an Vornehmheit und Schönheit, kaum aber an Reichtum und Überfluß des plastischen Schmucks, der hier über die Wände, die niedrige Decke und sogar über den Fußboden ausgegossen ist. Als Bildhauer — der Architekt tritt in den Hintergrund — gilt Tommaso Malvito aus Como, der auch die reichen Erzpforten der Kapelle und manche andere Steinarbeit Neapels schuf. Dieser schmuck- und farbenfrohe Stil, dem es häufig mehr auf kostbar-buntes wie auf echtes Material ankam, herrschte in Neapel fort, meist von den geschickten und anpassungsfähigen Lombarden vermittelt, deren berühmtester Vertreter in der Barockzeit Cosimo Fansago aus Bergamo wurde.

Von wirklicher Architektur ist in Neapel nicht so viel, als man es nach dem Glanz der Stadt im 15. Jhh. erwarten sollte, zu berichten: in den sechziger Jahren entstanden die Paläste Colubrano (Santangelo) und Cuomo mit florentinisch nach Stockwerken abgestufter Rustika, ohne rechten Schwung und Größe, der erstgenannte mit hübsch gemeißeltem Portal. Die Fassade des Palastes Sanseverino (1470), die später zur Front der Jesuitenkirche umgebaut wurde, hat facettierte Quader, eine oberitalienische Spezialität. Der Calabrese Giovanni di Donadio (Mormanno), in Florenz geschult, mit seinem Schwiegersohn Giovanfrancesco Palma baute um 1500 die Paläste Acquaviva, Galbiati und Capua, die zum Unterschied von der vorigen Gruppe Pilastergliederungen in den oberen Stockwerken zeigen — das Beispiel der Cancelleria beginnt zu wirken. Das bedeutendste Wohngebäude dieser Form, der später wiederholt veränderte Palazzo Gravina (1513 beg.), gehört schon der römischen Bramanteschule an. Von den zuletzt genannten Architekten rührt noch die kleine Kirche S. Maria della Stella her, mit einer hübschen Fassade rein florentinischer Observanz.

Von den Nachfolgern Alfons' I. hatten Ferdinand II. und Alfons II. schon als Kronprinzen ihr reges Interesse für die antike Kunst bekundet, so daß ihr Fürstenhof unter günstigeren politischen Verhältnissen vielleicht eines der wichtigsten Zentren der Renaissance hätte werden können. Es wurden an Bildhauern, Malern und Architekten die besten Namen berufen, deren man in Italien habhaft werden konnte. Francesco di Giorgio Martini aus Siena wurde 1479 angestellt, ihn kann man als den Erfinder der modernen Festungsbaukunst, der bastionierten Front betrachten, seine antiken Aufnahmen und sein eben fertiggestellter Traktat über die Architektur erwarben ihm hohen Ruhm; aber er gleichwie der kurz nachher berufene gelehrte Vitruvforscher Fra Giocondo aus Verona konnte sich bei der bedrohten Lage des Königreiches fast nur in zahlreichen Befestigungsbauten und in Aufnahme römischer Ruinen betätigen. Von den mannigfachen Werken des Giuliano da Majano ist abgesehen von einem guten Grabmal und einem Altar fast nur die 1485 begonnene Porta Capuana (Abb. 123) erhalten, ein Werk von hohem Adel, das gegen den überladenen Triumphbogen des Alfons wohlthuend absticht. In der Gesamtform, den Viktorien der Bogenzwickel und dem Kranzgesims ist das altrömische Muster streng eingehalten, der zurückhaltend zierliche Schmuck verrät die kunstgeübte Hand des Florentiner Meisters deutlich. Der obere Aufbau ist viel später hinzugefügt. Giulianos berühmtester Bau, das 1487 begonnene Lustschloß Poggio Reale, ist ebenso wie seine Villa Duchesca völlig vom Erdboden verschwunden, ein bedauernswerter Verlust, da er auf die Gartenkunst und Villenarchitektur ganz Italiens entscheidenden Einfluß ausgeübt hat. Wahrscheinlich sind es die frühesten, architektonisch ganz durchgeformten Anlagen gewesen, wo das Hauptgebäude mit dem umgebenden Gartengelände in festbestimmte Beziehung trat.

Serlios Pläne von Poggio Reale (*Architectura* lib. III) sind sehr frei und ungenau, über das Haus und die Gartenkomposition gibt eine kleine Skizze Peruzzis in der Zeichnungssammlung der Uffizien recht guten Anhalt, außerdem manche Beschreibungen von Zeitgenossen. Das Hauptgebäude hatte als Mittelpunkt einen Hof, dessen vertiefter Boden als Schauplatz für Spiele und Aufführungen von Sitzstufen in vier Reihen umgeben war. Ringsherum zweigeschossige Hallen mit Säulenarkaden, die Eckwinkel durch Pfeiler verstärkt,



Abb. 124. Pesaro, Palazzo Prefettizio

(Nach Durm, Bauk. d. Ren.)

an den vier Außenecken je ein bastionsartig vorspringender Pavillon mit Treppen und Wohnräumen. Der architektonische Aufwand für den Garten war für die Zeit ungewöhnlich groß; Peruzzis Skizze gibt uns einen Begriff von der regelmäßigen Anlage mit Terrassen, Wasserbecken, Pergolen, Alleen und Brunnen, an die sich eine Menge kleiner Zier- und Nutzbauten, Obstgärten, Wildpark und Ökonomien anschlossen. Burckhardts Ansicht, daß das Nützliche und das Botanische in dem Garten das Künstlerische weit überwogen habe (Gesch. d. Ren. in Italien, S. 264⁴), ist nicht haltbar; die Anlage bildete vielmehr eine wichtige Etappe für die großen Kompositionen der späteren Zeit. Lorenzo Magnifico von Florenz hat an dem Lustschloß reges Interesse bekundet, er soll sogar dem Majano die Zeichnungen dazu eigenhändig entworfen, nach anderer Version nur Kopien davon angefordert haben, und in der Tat hat der später zu besprechende Plan eines großen Palastes, den Giuliano da Sangallo 1488 für ihn entwarf, viele Beziehungen zu dem napolitanischen. Nach dem Tode des älteren Majano 1490 trat der jüngere Benedetto, an architektonischem Können dem Bruder weit unterlegen, für ihn ein, vieles wurde von Francesco di Giorgio und Fra Giocondo weitergeführt, bis dann seit 1495 Kriege und Plünderungen die ganze Künstlerkolonie zerstreuten.

Räumlich weit getrennt, aber durch ähnliche Kunstbestrebungen, vielfach sogar durch die gleichen Künstler mit Neapel in Zusammenhang, erscheint der kleine Fürstenhof von Urbino, wo Federigo II. von Montefeltre (1444—82) einen erlesenen Kreis von Hofleuten, Gelehrten und Künstlern um sich versammelte, der bald in ganz Italien als Hauptstätte höfischer Lebensart und klassischer Bildung galt. Vom humanen Geist des Altertums war freilich nicht viel zu spüren, weder in Neapel noch in Urbino, noch sonst wo in Italien, Florenz, unter dem Magnifico vielleicht ausgenommen, denn echt italienisch-mittelalterliche Züge tückischer Verschlagenheit, Grausamkeit und roher Ausschweifung trieben überall ihre Blasen durch die gleißende Schicht klassischer Kultur in die Höhe.

Federigo entwickelte in seinem Herzogtum eine große Bautätigkeit; es wird uns von 130 Stellen, die gleichzeitig in Arbeit waren, berichtet, aber fast alles sind Nutz- und Befestigungsbauten, die an Kunstformen nur das allerbescheidenste Maß aufweisen. Die Haupt-

sache blieb die neuerwählte Residenz Urbino, wo das großartige Schloß unter Benützung älterer Mauern seit 1447 langsam in die Höhe wuchs. Florentiner Baumeister und Bildhauer haben hier die erste Hand angelegt, der wichtigste ist Maso di Bartolommeo, der auch gegenüber dem Palast das hübsche Portal von S. Domenico (auf Abb. 125 durch das Fenster sichtbar) schuf. Die Front des Palastes gegen die Kirche hat Fenster, die denen des Palazzo Pazzi in Florenz (Abb. 34) auffallend gleichen, so daß man wohl den gleichen Meister für beide annehmen kann.

Erst um 1466 kam ein frischerer Zug in den Palastbau mit der Berufung eines wirklich hervorragenden Architekten, des Luciano aus Vrana in Dalmatien, daher de Laurana genannt († in Pesaro 1479). Er taucht als fertiger und selbständiger Künstler mit einem Male auf, ohne daß wir über seinen Lehrgang und frühere Werke Sichereres wissen. Einige Jahre vorher war er für Alessandro Sforza in Mailand tätig gewesen, denn Ludovico, Herzog von Mantua, bittet sich ihn als Ratgeber für seine Bauten aus; er scheint sich seiner auch schon früher bedient zu haben. Andere Spuren weisen auf Rimini und Neapel, wo Francesco, der Bruder des Luciano, als Bildhauer arbeitete. Soviel ist gewiß, daß er eingehende Kenntnis römischer Baukunst besaß und sie in tieferem Sinne als die meisten toskanischen Architekten verwertete, daß nur Alberti unter seinen Zeitgenossen ihm artverwandt ist. Die oben genannten Orte zeigen, daß er mit diesem in mannigfache Berührung gekommen war. Der einzige sichere Bau von seiner Hand außer dem Schloß von Urbino ist der Palazzo Prefettizio in Pesaro (Abb. 124), der vor 1465 im Auftrag des Sigismondo Sforza begonnen wurde.

An der imposanten Front, die im Obergeschoß nur einen großen Saal birgt, tritt die monumental gerichtete Eigenart des Architekten klar hervor. Die reich umrahmten Fenster, denen sehr ähnlich, die sich an der antiken Brücke von Rimini befinden, sitzen in großer, glatt verputzter Fläche, die von einem schwer schattenden Hauptgesims abgeschlossen wird. Die Unstimmigkeit zwischen dem auf sechs breiten Bogen geöffneten Untergeschoß und der fünfteiligen Anordnung oben mußte der Gesamtwirkung zuliebe in Kauf genommen werden,



Abb. 125. Urbino, Fenster im Pal. Ducale (Phot. Alinari)

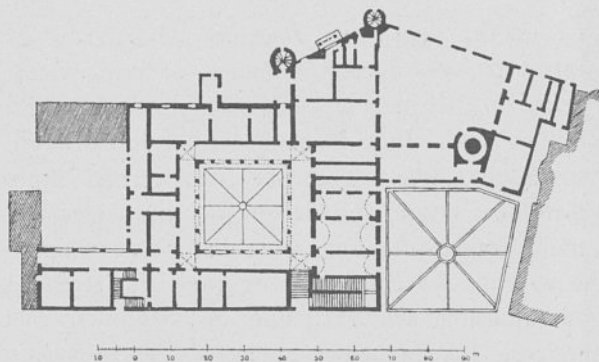


Abb. 126. Urbino, Grundriß des Palastes.

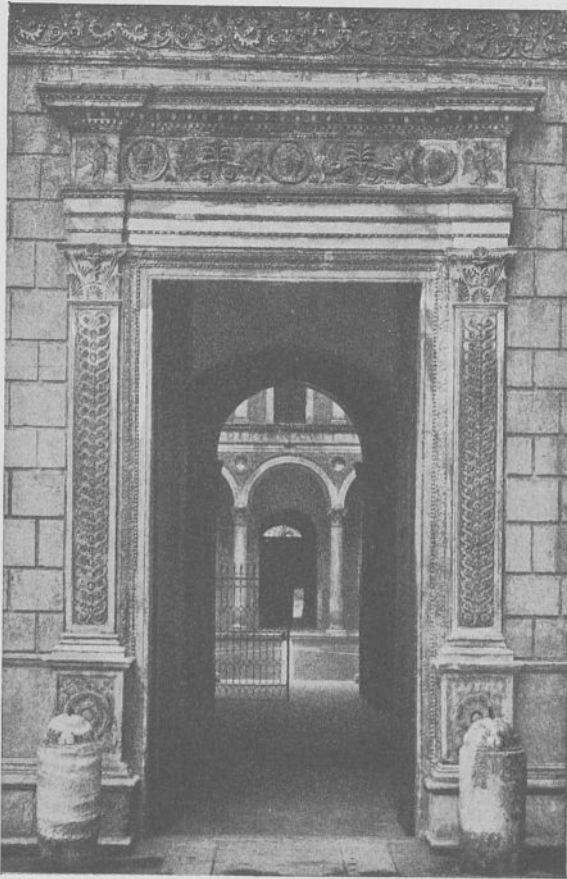


Abb. 127. Urbino, Palazzo Ducale, Portal (Phot. Alinari)

um die Mitte mit einer Öffnung zu betonen, denn man kann annehmen, daß die Arkaden schon früher begonnen waren. Alles zeigt einen Architekten, dem ein Komponieren nach großen Gesichtspunkten im Sinne lag, der bei aller Einfachheit der Form einen Gedanken so klar herauszubringen wußte, wie wenige seiner Zeitgenossen. Die innerste Umrahmung der Fenster und der Balkon sind nicht ursprünglich, das Hauptgesims in seiner heutigen Form wohl auch nicht.

Der Palast von Urbino ist später so mannigfach und durchgreifend verändert worden, daß von seiner ersten Erscheinung schwer ein Bild zu gewinnen ist. Ursprünglich besaß er bloß ein Obergeschoß und schloß mit einem gerade aufsteigenden Kranz gespaltener Zinnen, deren Spuren an vielen Stellen noch sichtbar sind, ab; 1540—60 hat Girolamo Genga ihn außen und innen verändert und ergänzt, ein zweites Stockwerk aufgesetzt und die Treppe verlegt und umgebaut, wobei er den älteren Formen sich mit ungewöhnlicher Treue anschmiegte. Es bedürfte einer kritischeren Betrachtung als bisher, um den Bestand des 15. und 16. Jhhs. zu sondern, zumal da hier die Unterscheidung schwieriger ist als sonst.

Sicher dem alten Zustand gehören die prachtvollen, auffallend großen und schlanken Marmorfenster in der dunklen Backsteinwand des ersten Stocks, die denen des Palazzo Prefettizio gleichen, also auch auf antike Vorbilder in Rimini zurückgehen, aber feiner durchgebildet sind. Ihre kannelierten korinthischen Pilaster stehen auf einem reich gearbeiteten Gurtgesims. Im Erdgeschoß entsprechen ihnen einfacher umrahmte Öffnungen und vier prächtige Portale, von denen aber nur eines ursprünglich zu sein scheint, die anderen später ohne Zweckbestimmung als Schmuck der Wand angeblendet wurden (Abb. 127). Nicht bloß die vorzügliche Einzelbildung in einem streng klassischen Stil, sondern auch die ästhetische Sparsamkeit in der Verteilung des Schmucks gibt der Wand eine seltene Vornehmheit, die nur durch die inkongruenten späteren Zutaten beeinträchtigt wird. Die besonders charakteristische schmale Front, die an der Westseite gegen das Tal vorspringt, wo zwei Treppentürme einen schlanken Erker mit vier übereinandergestellten Bögen einschließen, ist ebenfalls durch den Umbau des 16. Jhhs. arg verändert. (Abb. bei J. Baum, *Baukunst der Frührenaissance in Italien* 1920, und bei Th. Hofmann, *Erstwerke der Hochrenaissance* 1904. Genaue Risse bei F. Arnold, *Der Palast von Urbino* 1857. Ferner: C. Budinich, *Il Palazzo Ducale d'Urbino* 1904.)

Dem Laurana gehört aber jedenfalls der nahezu quadratische Hof an, der weniger durch große Abmessungen als durch seine Harmonie monumentale Wirkungen erzielt. Komposite Säulen, für die antike Vorbilder in Rom nachzuweisen sind, teilen die breiten umlaufenden



Hof des Palazzo Ducale in Urbino, begonnen um 1467 von Luciano de Laurana.
(Photogr. Alinari)



Hallen in 5 und 6 Achsen, das Obergeschoß ist geschlossen und zwischen den einfachen Fenstern durch korinthische Pilaster gegliedert. Die Ecken sind im Gegensatz zu den florentinischen Höfen, aber ähnlich wie an Brunelleschis Findelhaushalle durch große Pilaster verstärkt und betont; umlaufende Gebälke, mit römischer Monumentalschrift geziert, schließen jedes Geschoß ab. Die beiden zurückspringenden Stockwerke darüber sind später aufgesetzt. Es ist eigentümlich, wie durch die straff gebundenen Verhältnisse alles einen anderen Sinn bekommen hat, der von den romantisch-freien toskanischen Loggiahöfen weg und auf das bramantische Zeitalter hinweist. Eine heitere gelassene Vornehmheit, eine ritterliche Eleganz, die frei erscheinen mag, weil sie ihre streng vorgeschriebenen Gesetze nicht jedem zeigt, spricht aus diesem Werk und zwar erfreulicher als in den düsteren Hallen der römischen Kanzlei, dem einzigen Säulenhof, den man im 15. Jhh. daneben stellen kann (T. VII).

Der Hof ist im nahen Gubbio in dem äußerlich unvollendet gebliebenen Palazzo Ducale ein Jahrzehnt später etwas kleiner wiederholt worden, ob von Luciano selbst ausgeführt, ist bezweifelt worden, da die Verhältnisse und die Einzelheiten trotz der reicheren Fenster nicht so edel sind wie an dem Vorbild. Leider ist der schöne Bau, der von Federigo als zweite Residenz unternommen und ehemals reich ausgeschmückt war, in starken Verfall geraten.

Ein weiterer Ruhmestitel des Palastes ist seine innere Ausstattung. Was hier an Tür Rahmen, Friesen, Kaminen, Wappen, Decken und Intarsien in Sälen und Gemächern angebracht ist, zeigt die besten toskanischen und lombardischen Künstlerhände, aber auch den sicheren einheitlichen Geschmack des Bauleiters und des Bauherrn. Noch zu Lebzeiten des Laurana und nach seinem Tode waren Francesco di Giorgio und Baccio Pontelli, von denen in Neapel und Rom schon die Rede war, als Architekten tätig und beteiligten sich auch an der Ausschmückung. Ihre Arbeit im einzelnen abzugrenzen, ist bisher nicht gelungen, so wenig als der Anteil der beiden Bildhauer Domenico Roselli aus Florenz und Ambrogio da Milano genau feststeht. Es spricht mehr toskanischer als oberitalischer Geist aus diesen Schmuckstücken. Die schönsten der Arbeiten befinden sich in den beiden kleinen übereinandergelegenen Kapellen, in der Sala della Sole, degli Angeli, del Magnifico, dem großen Saal und dem Studierzimmer des Fürsten (Abb. 125).

Daß der junge Bramante aus dem Künstlerkreis in Urbino manche Anregung erhielt, die erst in Mailand mit vielen Hemmungen, dann freier in Rom sich entfaltete, kann nicht bezweifelt werden, wohl aber, daß er bereits in seiner Heimat wirklich Bauten ausführte. Nach Mailand kam er 1472 als Maler und ist wahrscheinlich erst dort zum Architekten geworden. Die vor der Stadt gelegene Kirche S. Bernardino dei Zoccolanti hat nach meiner Ansicht nicht er, sondern vielleicht Laurana oder Francesco di Giorgio (um 1469) begonnen; die Madonna del Calcinajo bei Cortona des zweitgenannten Meisters (s. später) weist ähnliche Züge auf, die gleiche Kombination von Tonne und Kuppel.

Man hat sich gewöhnt, Laurana nach Reber (Sitzungsber. der Akad. d. Wissensch. in München 1889) den „Begründer der Hochrenaissancearchitektur“ zu nennen. Das kann die Begriffe eher verwirren als klären, denn ähnlich prophetische Werke gibt es mehr und schon früher. Albertis Taten und Schriften, seine Kirchen in Rimini und Mantua, die römischen Frühwerke, ferner manche kleine Bauten in Siena, überraschen durch ihre klassische Haltung. In Laurana ist eher ein hellglänzender Planet der Albertischen Sphäre zu sehen, die damals auch in Toskana den älteren Stil zu überstrahlen begann, aber keiner, der wie Alberti neue Wege gewiesen hat. Daß er überhaupt dafür gelten konnte, zeigt, zu welchem Mißbrauch die üblichen aber ganz vagen Begriffe „Früh- — Hochrenaissance“ führen, je nachdem man sie zeitlich oder stilkritisch auffaßt.

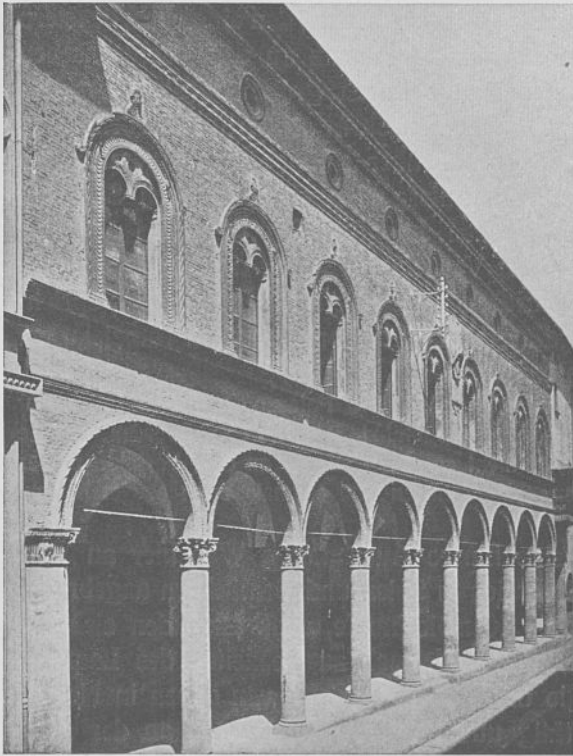


Abb. 128. Bologna, Palazzo Pallavicini (Phot. Alinari)

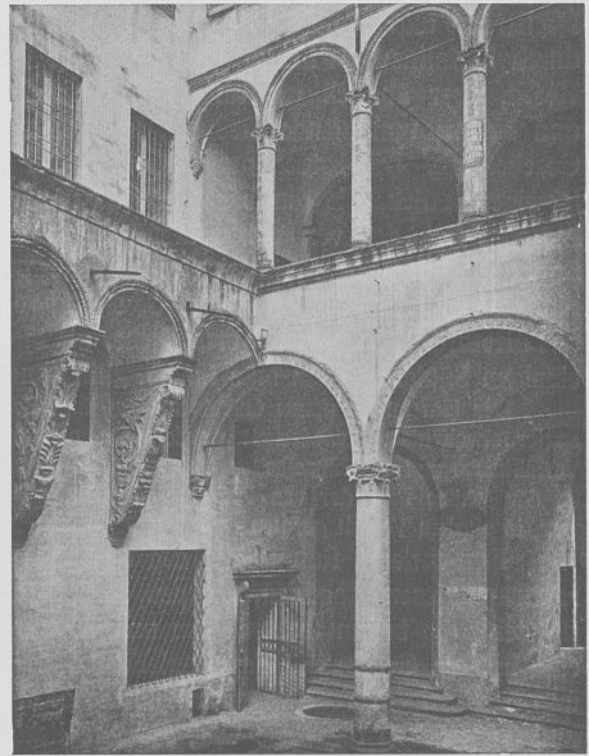


Abb. 129. Bologna, Palazzo Fava, Hof (Phot. Alinari)

Kapitel III.

Die Ausbreitung der Renaissance in Oberitalien.

Der neue Stil hat in den Ländern nördlich des Apennin, wo die Gotik weit festeren Fuß gefaßt hatte, den Charakter einer importierten Kunst, nicht einer dort gewachsenen. Das gibt ihm häufig ein ähnliches Aussehen wie es die französische oder deutsche Frühperiode der Renaissance zeigt. Wirklich erlebt hat Oberitalien die klassische Form in der Architektur erst unter Sanmicheli und Palladio im 16. Jhh., dann aber stärker, tiefer und nachhaltiger, als es selbst in Rom unter den großen Meistern der Hochrenaissance der Fall war. Auf diese anfangs mehr äußerlich angeflogene als innerlich empfundene Stilabwandlung Oberitaliens hat es auch nicht allzuviel Einfluß ausgeübt, daß Brunelleschi in Mailand, Ferrara und Mantua, Donatello lange in Padua (1443—53), Agostino di Duccio in Modena und Venedig, Michelozzo in Venedig und Mailand, Filarete ebenda, Meo del Caprina in Ferrara tätig war, ebensowenig, daß Albertis bedeutendstes Werk in Mantua entstand. Wie überall, waren Maler und Bildhauer weit früher auf dem Platze und strebten längst nach ungetrübter Wiedergabe der Antike, die klassische Architektur tritt uns häufig in Bildhintergründen (man denke an Squarcione und Mantegna!) und Reliefperspektiven in vollendeter Großartigkeit entgegen, zu einer Zeit, wo aus gemauerten Steinen noch jeder Anfang

fehlt. Den beiden Schwesterkünsten folgte die Baukunst nur sehr zögernd und unvollkommen; die gotische handwerkliche Tradition war hier zu mächtig, als daß man sich mit einem kühnen Ruck von ihren Fesseln hätte lösen können, wie dies vor allem in Toskana der Fall war. Bis zum Jahrhundertende wurden noch gotische Kirchen allerorts begonnen und wo die neue Kunst erscheint, behält sie meist einen spielerisch-dekorativen Charakter, ist mehr von Laune und Mode als von innerlichem Empfinden und Müßen getrieben und leistet ihr Bestes in der Verzierungskunst.

Es ist merkwürdig, mit welcher Fixigkeit die einheimischen Steinmetze, die, vornehmlich aus der Seengegend nördlich von Mailand stammend, schon seit alten Zeiten in ganz Italien wanderten und arbeiteten, sich vom gotischen auf das antike Ornament umstellen und ihrerseits nun von Venedig bis Neapel und Palermo für die Verbreitung der neuen Verzierungskunst sorgten. Akanthusranken, Eierstäbe, Blattwellen, Putten und Kapitelle bilden sich unter ihren Händen so leicht und flüssig wie vordem gotisches Laubwerk, Krabben und Fialen. Dabei übernehmen sie auch ganze Gebäude oder Fassaden, die dann freilich von der Antike meist nur das äußerliche Gewand erbort haben. Eines Fortschritts ist ihre Kunst, die ganz auf tüchtige handwerkliche Qualitätsarbeit eingestellt ist, nicht fähig, sie stirbt im 16. Jhh. langsam dahin, nachdem sie noch auf die Frühzeit der Renaissance in Deutschland und Frankreich befruchtend eingewirkt hat.

Diese verhältnismäßige Gleichgültigkeit gegen die tektonischen Forderungen der Antike kommt natürlich dem Weiterleben mittelalterlicher Bauprinzipien zugute. Oberitalien war bei seiner stärkeren Durchsetzung mit germanisch-keltischen Elementen empfänglicher für die nordische Kunst und von der Gotik ganz anders durchtränkt als der Süden. Nicht bloß äußerliche Kennzeichen des Stils, wie Rippengewölbe, Spitzbogen, Strebepfeiler sind da gemeint, die kommen ja auch anderswo vor, sondern das ganze kompositive und konstruktive Denken der Architekten bleibt noch auf lange hinaus von nordischer Baugesinnung geleitet. Jedes Haus, jede Kirchenfront kann davon reden, wenn man sie neben toskanische hält.

Um das Bild der oberitalischen Baukunst noch vielgestaltiger zu machen, treten alte landschaftliche Unterschiede in den Baugepflogenheiten der einzelnen Gegenden auf, die sich erst im folgenden Jahrhundert ausgleichen. Zumal der Backsteinbau zeigt in vielen Teilen des Landes ein ganz anderes Gesicht wie südlich des Apennins. Die vielen Formsteine großen und kleinen Formats, die üppige Terrakottakunst gibt ihm starkes Leben und Beweglichkeit und ermöglicht es, vom Haustein für die verzierten Teile abzusehen und die reichsten Effekte mit

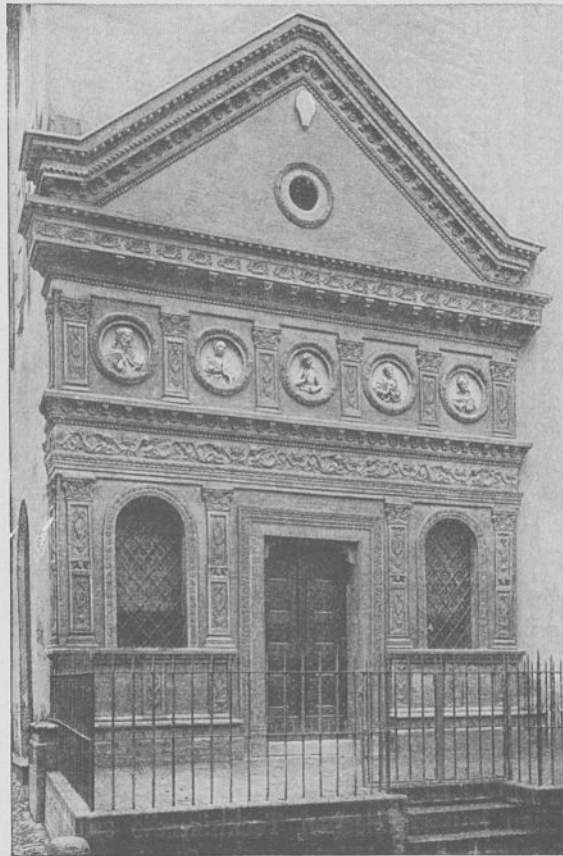


Abb. 130. Bologna, Oratorio di S. Spirito (Phot. Alinari)



Abb. 131. Bologna, Hof des Palazzo Bevilacqua

(Phot. Alinari)

diesem Material allein hervorzubringen; farbige Glasur wie sie in Florenz üblich ist, findet sich dagegen nur selten.

Die frühesten Werke des neuen Stils finden sich, wie schon früher erwähnt (S. 63 f.) in der Lombardei, aber er setzt sich dort auch nicht früher wie anderswo allgemein durch. Es sei daher Oberitalien, ohne chronologische Reihenfolge in Hinblick auf die oben erwähnten landschaftlichen Verschiedenheiten in vier größeren Gruppen, die stilistisch zusammengehören, betrachtet.

1. Bologna und Ferrara.

Die Eigenart des Landes zwischen Po und Apennin beruht größtenteils auf der vorzüglichen baukeramischen Technik, die schon im Mittelalter blühte und nun durch die antike Formensprache in ein neues Stadium trat. Der gebrannte Ton tritt völlig gleichberechtigt mit dem Haustein auf, auch wo reichster Schmuck gefordert war, ja die scharfkantige Härte des Terrakottaornaments und das notgedrungen kleine Steinformat unterstützt die echt oberitalische Neigung zu zierlichstem Detail und relativ geringen Abmessungen der Gebäude. Die Größe und Wucht toskanischer oder römischer Baumassen wird man vermissen können bei dem ausgesprochenen Sinn für gut abgewogene harmonische Verhältnisse und für gewisse malerische Gruppierungen — schon ein nordischer Einschlag.

Bologna hat im Sakralbau wenig in dieser Zeit aufzuweisen, die große Aufgabe von S. Petronio (S. 71 f.) hielt noch alle Kräfte gefangen und das Interesse an der Gotik wach, so daß noch 1480 eine rein mittelalterliche Kirche, S. Annunziata, begonnen und durchgeführt werden konnte. Zur selben Zeit entstanden die kleinen Backsteinfassaden von Corpus Domini und Spirito Santo (Abb. 130), die als gute Repräsentanten des bolognesischen Stils gelten können mit ihrer unbekümmerten Verachtung aller Regeln, nur auf schmückende Effekte eingestellt. Die schweren Konsolgesimse, Medaillons, Rahmen und verzierte Pilaster kehren in ähnlicher Weise in Bologna immer wieder, oft über den gleichen Model geformt, die Ornamente häufig vor dem Brand frei aus dem Ton geschnitten.

Während Corpus Domini ein Portal von allerzierlichster Keramik aufweist, sind die Formen bei S. Spirito etwas größer, noch entstellt durch die unerträglichen Maßstabsfehler in den Gliederungen und die mißratenen Verhältnisse des Ganzen. Zur wirklichen Baukunst sind solche Produkte eigentlich nicht zu rechnen. Eine ähnliche, etwas größere und architektonisch besser gestaltete Fassade aus dem gleichen Material besitzt das nahe Modena an S. Pietro; in Bologna ist von Kirchenbauten noch zu nennen: die elegante Terrakottavorhalle von S. Giacomo Maggiore (1477) und die weniger gelungene Front von S. Giovanni in

Monte, ferner einige Kapellen florentinischer Art an verschiedenen Kirchen. In den beiden ersten Jahrzehnten des 16. Jhhs. zeitigte dieser Stil noch eine späte Nachblüte in dem stark verbauten S. Michele in Bosco vor der Stadt und S. Maria di Galliera. Die letztgenannte hat ein oberitalienischer Meister, Donato da Cernobbio, 1510—18 in stark verwitterndem Sandstein ausgeführt „von fröhlicher Naivität“, wie Burckhardt sagt, sie könnte in ihrem Stilempfinden gut um 50 Jahre älter sein. Von den römischen Ereignissen unter Bramante und Raffael hat dieser biedere Steinmetz keine Ahnung. Von den Klosterhöfen ist der des Franziskanerklosters, heute als Militärspital stark verbaut, wegen seiner Ausdehnung bemerkenswert (1460); das weite Quadrat umgeben zweistöckige Säulenhallen, oben die doppelte Bogenzahl, ein System, das schon im Mittelalter üblich war und auch in allen Palasthöfen beibehalten wurde. Das Kloster S. Martino Maggiore enthält drei kleinere Höfe ähnlicher Anordnung und ein großer einstöckiger ist in der Certosa erhalten.

Eine besonders charakteristische Note haben die Straßen Bolognas durch die offenen Straßenhallen, die Anlaß zu abwechslungsreichen Arkaden mit korinthisierenden Säulen und geschmückten Bogenstirnen geben. Diese Gewohnheit bestimmt das Aussehen der fast allgemein einem einzigen Typus folgenden Wohnhäuser. Trotz verhältnismäßig geringer Abmessungen geben die anmutigen Fassaden und die elegantmalerischen Höfe einen Gesamteindruck, den wenig Städte Italiens erreichen. Fast durchgängig ist verputzter Backstein mit hübscher Tonornamentik das Baumaterial.

Man kann die Entwicklung dieser Hausform von der Spätgotik an über ein Jahrhundert an den vielen erhaltenen Beispielen verfolgen: Palazzo Isolani um 1458 mit florentinischen Arkadenkapitellen und den noch spitzbogigen säulengeteilten Fenstern im Hauptgeschoß und dem charakteristischen Bogenfries am schweren Hauptgesims; Palazzo Fava (Abb. 129) 1483 von Gilio Montanari, über dem Hauptgeschoß ein niedriges Mezzanin, dessen Fenster in dem hohen Fries sitzen und mit unregelmäßig malerischem Hof, wo eine auskragende Wand von ornamentierten, noch halbotischen Konsolen getragen wird; Palazzo Ghislieri, Felicini-Pallavicini (Abb. 128), Saraceni und Guastavillani, die fast alle schon regelmäßig quadratische Hofräume und die typische Arkadenhalle, ein Hauptgeschoß und niedriges Mezzanin nach der Straße haben; schließlich der vollendetste aber schon etwas akademisch kühle Hofraum des 1481 begonnenen, aber erst viel später vollendeten Palazzo Bevilacqua (Abb. 131).

Eine eigene abgeklärte Ruhe spricht aus diesem harmonisch umfriedeten Bezirk, wie man sie kaum irgendwo in dem Maße wiederfinden wird. Wenn das Ideal, dem die Renaissance zustrebt, eine solche Concinnitas, ein solcher Wohlklang aller Proportionen ist, so hat hier Bologna, trotzdem es aus der Antike einstweilen nur ein paar nebensächliche Einzelstücke nimmt, schon einen großen Schritt getan und steht kaum gegen Urbino zurück. Die Vermehrung der Arkadenöffnungen im Obergeschoß ist vom Mittelalter her in ganz Ober-



Abb. 132. Bologna, Palazzo Bevilacqua (Phot. Emilia)

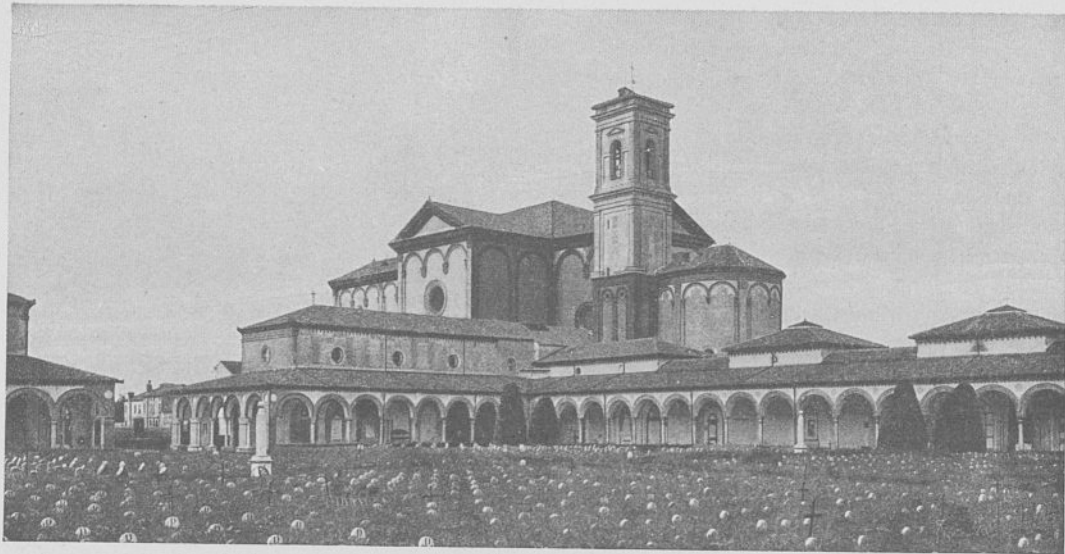


Abb. 133. Ferrara, S. Christoforo und die Certosa

(Phot. Alinari)

italien die Regel, nunmehr werden aber die Achsen genau eingehalten und verdoppelt, während vorher meist völlige Freiheit der Einteilung für jedes Stockwerk herrschte.

Die Fassade (Abb. 132) ist hier abweichend von der üblichen aus Sandstein mit fassettierten Quadern und ohne Straßenhalle, aber besonders reich dekoriert. Solch unruhig flimmernde Mauerbehandlung wird man in Rom oder Toskana vergeblich suchen, sie ist aber nördlich des Apennin von Venedig bis Turin recht häufig. Auch verzierte Balkone oder gar Erker verraten manchmal den nordischen Geschmack. Die Quaderausladung ist hier nach oben fein abgestuft, das fast zu schwere Hauptgesims — Oberitalien macht selten vom Sparrendach Gebrauch — wahrt mit seinem hohen Fries einen gemessenen Abstand von den zierlichen Fenstern, die auf einem reichen, stark betonten Gurtgesims aufsitzen; eine Sitzbank bildet, wie auch in Florenz bei Adelspalästen üblich, den Sockel. Das Portal, von dem Florentiner Francesco di Simone Ferrucci gemeißelt, paßt nicht recht zu dem übrigen.

Der Höhepunkt dieses Lokalstils fällt etwa in das Jahrzehnt vor 1500, von da tritt durch die Forderungen klassischen Puritanertums ein allmähliches Verwischen des Typus ein, doch bleibt die heimische Art noch lange kenntlich, wie in dem schönen Palazzo Malvezzi-Campeggi (1522) und Fantuzzi (1517) beide von Andrea Formigine.

Von den Villen der Umgegend ist die halbzerstörte Palazzini della Viola, vom Dynastengeschlecht der Bentivogli 1497 erbaut, ihrer freundlichen doppelten Loggienfront wegen zu nennen.

Unter den Steinmetz- und Baumeisternamen findet man neben einigen Einheimischen manche Toskaner wie Pagno di Lapo Portigiani, Antonio di Simone und Francesco di Simone und viele Lombarden, so der vielbeschäftigte Giovanni di Pietro da Brensa, der zusammen mit Francesco di Dozza den später nochmals umgebauten Palazzo del Podestà mit einer neuen Front versah. Die bauliche Lokalgeschichte in dieser Periode dargestellt von Malaguzzi-Valeri, *L'Architettura a Bologna nel rinascimento*.

Die Nachbarstädte Modena, Parma, Reggio, Imola und besonders Ferrara weisen ähnliche Züge wie Bologna auf, soweit nicht toskanische oder Mailänder Einflüsse sich stärker bemerklich machen. So steht in Imola neben einigen Palästen Bologneser Art auch ein rein florentinischer, dann noch ein hübscher Kuppelbau, Madonna del Piratello, der vollkommen in den Kreis der lombardischen Zentralanlagen gehört. Den Palast hat ein Meister aus Toskana, die Kirche einer aus Lugano errichtet.



Abb. 134. Ferrara, Palazzo Roverella

(Phot. Alinari)

Über die Kirchenbauten, die im Anschluß an den Dom von Faenza hier entstanden sind, wurde schon S. 70 kurz berichtet. Als ein schönes Beispiel des heimischen Ziegelbaus, der die mittelalterliche Formgebung noch immer stark durchblicken läßt, die irrationalen gotischen Verhältnisse aber zu erfassbarer Proportionalität umbildet, sei die schon erwähnte Certosa von Ferrara, S. Christoforo im Bilde gebracht (Abb. 133). Der kreuzförmige Hauptraum ist wie in Faenza mit sieben Kugelkappen eingewölbt und von quadratischen kreuzgewölbten Seitenkapellen in halber Größe umgrenzt, während Seitenschiffe fehlen; der große Klosterhof, um den sich die Mönchszellen reihen, bildet zusammen mit der Kirche eines der stimmungsvollsten Bilder unter den vielen Karthäuseranlagen Italiens. Die Bogenstirnen der luftigen Arkaden sind mit Terrakottaornamentik geschmückt, die Säulen stehen hier noch in ganz mittelalterlichem Verhältnis klein und schwach unter den breiten Bogen. Das Ganze ist gegen 1500 erbaut, bloß die Obergeschosse des Campanile sind später.

Der mächtige Glockenturm des Doms zu Ferrara (1451 beg.) ist wahrscheinlich eine ganz selbständige Leistung des heimischen Meisters Pietro di Benvenuto degli Ordini, in der sich mittelalterliche Reminiszenzen sonderbar mit frühflorentinischen Baugedanken kreuzen. Vier gleichwertige Geschosse sind aus weiß und roten Marmorschichten aufgebaut, die Ecken sind mit großen kräftig vorgekröpften Pilastern gefestigt, während dazwischen Bogen auf Säulen sehr schlanke Blendarkaden bilden. Das vierte offene Geschoß ist erst ein Jahrhundert später, aber ganz im Sinne der unteren hinzugekommen (Abb. bei Durni, Baukunst der Renaissance, S. 775).

Von den Bauten des glanzvollen und kunstliebenden Hofes der Este hat sich durch Zerstörung und spätere Umbauten aus dieser Zeit nicht allzuviel erhalten, wie es auch bei den Gonzaga in Mantua der Fall ist. Das berühmte estensische Lustschloß La Scandiana, bekannter unter dem Namen Schifanoia, hat bis auf das reiche Portal und einige Prunkgemächer des Pietro degli Ordini fast allen Reiz verloren, nur der 1492 für Sigismondo

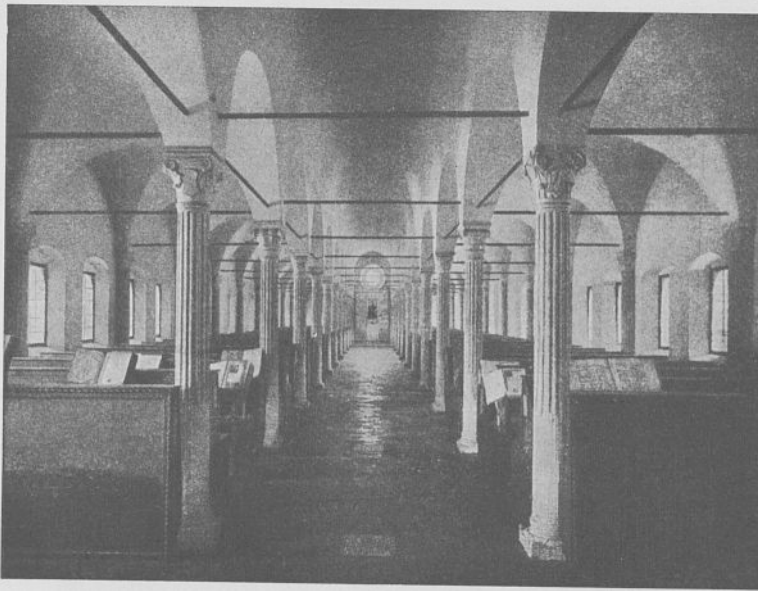


Abb. 135. Cesena, Bibliotheka Malatestiana

(Phot. Alinari)

d'Este errichtete Palazzo dei Diamanti zeugt mit seinen feinen, schon ziemlich strengen Formen vom alten Glanz. Seinen Namen hat er von den fassettierten Quadern, die ähnlich wie am Palazzo Bevilacqua (Abb. 132) die zwei Fassaden überziehen. Die beiden Werke haben in Verhältnissen und Einzelheiten viel Verwandtes. Eine wirklich große Baugesinnung, die ihren Geschmack über das Gefällige und Modische, über das schon anderwärts Erprobte hinausstrügte, war dem Erbauer Biagio Rossetti († 1516), dem vielbeschäftigten Hauptbaumeister

Ferraras nicht gegeben. Diese Stimmung waltet auch über den zahlreichen Privatpalästen, die meist Vorbildern aus Bologna folgen, so dem prachtvollen aber nur halbfertigen Hof des Palazzo Scrofa-Calcagnini, auch Costabili genannt (1502 von Rossetti), und der in ihrer mangelhaften Tektonik echt oberitalienischen Front des Palazzo Roverella von 1508 (Abb. 134). Der befremdliche Rhythmus in der Pilastereinteilung mit den daran gedrängten Fenstern (ähnlich in Venedig zu finden) würden ohne die modernen Dachrinnen und den später eingesetzten Holzerker noch unangenehmer hervortreten, aber dem Architekten und seinen Auftraggebern, die keine florentinischen Augen besaßen, sind solche Dinge kaum das Wesentliche gewesen. Man glaubt zu spüren, wie überall der Blick auf die hübschen Terrakottadetails gelenkt wird. Auf solche unbefangene naive Freude am Gegenständlichen und doch oft wieder raffiniert malerische Architekturauffassung muß sich der von Rom oder Florenz Kommende erst einstellen, wenn er hier bauliche Schönheit genießen will.

In dem zwischen Faenza und Rimini gelegenen Städtchen Cesena haben die Malatesta, die sich im Wettstreit mit den Montefeltre von Urbino als Beschützer von Kunst und Wissenschaft hervortaten, neben anderen Bauten eine weitberühmte Bibliothek errichtet. Die Raumform für derartige Bildungsstätten kann man von den mittelalterlichen Klosterbibliotheken, besonders des Zisterzienserordens, bis zur Laurenziana des Michelangelo verfolgen. Es ist ein langer, korridorartiger Säulensaal, in dem beiderseits des Mittelganges Bücherregale und Lesepulte aufgestellt sind. Michelozzo hat als erster um 1440 in der Bibliothek von S. Marco zu Florenz einen solchen Raum einigermaßen in die neue Formensprache übersetzt: eine gestreckte Halle, die durch schlanke Säulen in drei gleichbreite Schiffe geteilt ist, das Mittelschiff überhöht mit Längszone, die quadratischen Seitenfelder mit Kreuzgewölben überspannt. Matteo Nuzio aus Fano hat etwa 14 Jahre später in der Malatestiana zu Cesena die ältere Anlage wahrscheinlich auf Wunsch des Bauherrn getreu in ähnlich schlichten Verhältnissen mit reicher geschmückten Säulen wiederholt (Abb. 135). Auch in einigen anderen Bibliotheken, z. B. im Kloster Monte Oliveto bei Siena, wurde später die gleiche Anordnung getroffen.

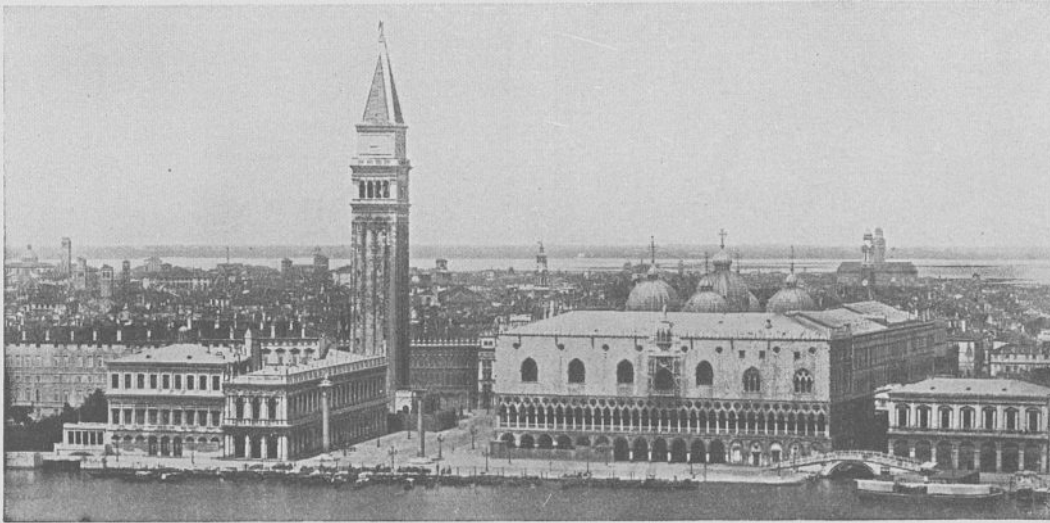


Abb. 136. Blick auf Venedig vom Turm von S. Giorgio.

2. Venedig.

Die Inselstadt am Adriatischen Meer hat sich in ihrem baulichen Gehaben von jeher abseits von der italienischen Entwicklung gehalten und ihre Eigenheiten auch in der Zeit, als spät die erste Welle der Renaissance über sie hinwegging, nicht aufgegeben, sondern noch akzentuiert. Und dies trotzdem, daß hier von jeher kaum bodenständige Kräfte, sondern vor allem Lombarden das Bau- und Steinmetzgewerbe ausübten; auch diese mußten sich den schwierigen technischen Bedingungen z. B. der Pfahlrostgründung, und ebenso den künstlerischen Traditionen der Stadt und den Anschauungen der Auftraggeber fügen. So konnte hier ein Stadtbild heranwachsen und sich immer erneuen, malerisch und phantastisch, märchenhaft und sinnverwirrend, dabei mit den tektonischen Gesetzen, wie sie auf dem Festland galten, in starkem Widerspruch. Man sehe, wie an der Markuskirche oder am Dogenpalast die Pfähle, auf denen notgedrungen hier alles Steinerne Fuß fassen muß, bis hoch hinauf zu wachsen scheinen, bevor die festen Mauern beginnen. Die Wände selbst bestehen nicht aus einheitlicher Masse, sondern sind in Stützen aufgelöst und in mannigfachem Rhythmus von Säulen und Pfeilern gegliedert, zwischen die Rahmen leicht eingespannt erscheinen. Darin gleicht die venezianische Komposition manchmal der nördlich der Alpen üblichen, wo vom Holzbau her das Gerüstwerk, nicht die Mauer selbst betont wird. Die besondere Vorliebe für Säulen, freie und angelehnte, an den Fassaden gehört auch zu dieser Erscheinung, die in abgeschwächtem Maße übrigens in ganz Oberitalien auftritt: neben der Freude an ihrer körperlichen Schönheit bestimmt das Bestreben, die Wand aufzulösen, ihre Verwendung ganz im Gegensatz zu dem Süden, wo das heilige Gesetz der ungeteilten Mauerflucht nur selten verletzt wird und selbst der Pilaster sich nicht einbürgern konnte, trotz aller Antike.

„Auf Pfählen läßt sich kein Monumentalstil entwickeln. — Es fehlte an Platz und — an wirklich großen Baumeistern. — Keine großartige Gelassenheit, keine Komposition in höherem Sinne — Kunstschreinergeist.“ Das sind einige der bissigen aber treffenden Worte, mit denen Burckhardt im Cicerone die Baukunst Venedigs bedacht hat. Sein sicheres architektonisches Gefühl lehnte sich gegen die „Theaterpracht“ auf. Die Lagunenstadt ist aber mit anderem Maß zu messen wie das Festland: Hier ist das weit offene Tor Italiens gegen den

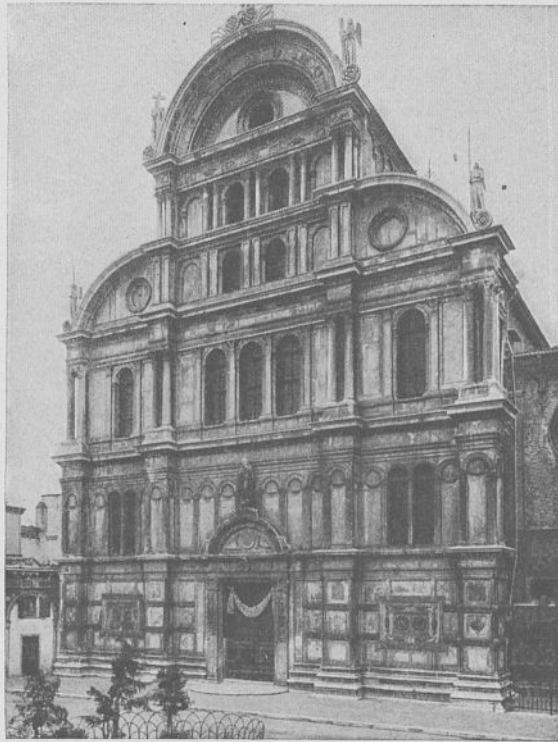


Abb. 137. Venedig, S. Zaccaria, Fassade (Phot. Alinari)



Abb. 138. S. Zaccaria, Innenraum (Phot. Alinari)

Orient, wie jeder fühlen muß, der durch die engen Gassen schreitet und die überraschenden perspektivischen und farbigen Wirkungen im Straßenbild bemerkt. In Kairo, Damaskus und Konstantinopel, vielleicht noch in Granada wird man Ähnliches finden. Byzantinische Kunst hat hier von altersher den stärksten Einfluß ausgeübt, auch arabische Anklänge glaubt man oft zu erkennen. Der optische Eindruck, die äußere Haut der Dinge gilt hier mehr als ihr gewordenes Wesen und nicht umsonst ist die Stadt von den Malern über alle andern geliebt. Von jeher geht hier die Baukunst auf malerische Wirkung aus, eine allzu deutliche Aussprache tektonischer Gedanken ist ihr zuwider wie ihrer Lehrmeisterin Byzanz. Polierte Säulenschäfte, Mosaiken, bunte Steininkrustationen oder Verkleidung mit ornamentierten, ja noch dazu vergoldeten Marmorplatten sind Techniken, die immer da auftreten, wo die Oberfläche gesehen werden soll, nicht aber die gewachsene organische Form in ihr.

Der venezianische Staat war im 15. Jhh. auf dem Gipfel seiner Macht, etwa ein Viertel von Oberitalien, dann Dalmatien, Cypern, Kreta und der Peloponnes stand unter seiner Herrschaft, das strenge aristokratische Regiment der großen Kaufmannsfamilien hielt mit geschickter Diplomatie Ordnung im Innern und in den weitverzweigten Staatsbeziehungen. Der Warenaustausch blühte trotz der vielen mehr oder minder glücklichen Kriege mit den Türken und der genuesischen Konkurrenz. Der angesammelte Reichtum dürfte sich hier in prunkenden Festen und in Bauten mehr nach außen hin zeigen wie in anderen Orten, wo auch große Herren nie den Anschein einfacher Bürger aufzugeben wagten. Wenn man auch schwere Monumentalbauten auf den Pfahlrosten noch nicht wagte — erst Sansovino und Palladio haben sich über diese Bedenken hinweggesetzt — so lieferten doch die vom Osten rückkehrenden Schiffe kostbar buntes Material aller Art zu Schmuck und Bau, recht nach dem Herzen der prachtliebenden Kaufherrn.

In der Lagunenstadt ist die Renaissance ziemlich spät durchgedrungen; der erste Bau ist Mailänder Import, nämlich der Palast des Herzogs Francesco Sforza am Canal Grande, der 1457 von Bartolommeo Buon d. Ä. begonnen wurde, aber auf Einspruch des republikanischen Regiments bald wieder eingestellt

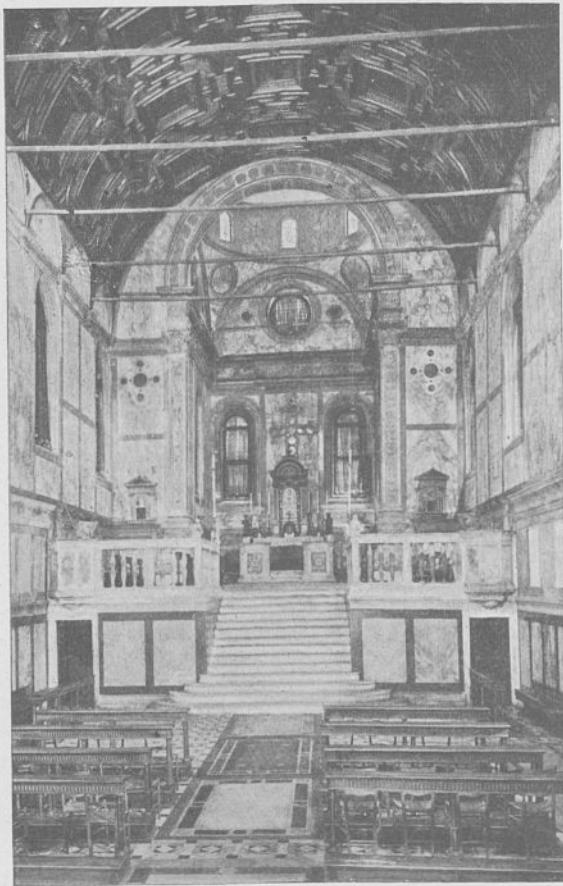


Abb. 139. Venedig, S. Maria dei Miracoli,
Innenraum.

(Phot. Alinari)



Abb. 140. Venedig, S. Maria dei Miracoli,
Choransicht.

werden mußte. Bloß das mächtige Sockelgeschoß aus facettierten Quadern wurde fertig. Einige Jahre später entstand die Monumentalpforte des Arsenal, ein Bogen von Doppelsäulen flankiert, die merkwürdigerweise ihr verkröpftes Gebälk vermittels byzantinischer Kapitelle des 11. Jhhs. tragen.

Noch weniger wie irgendeine andere Stadt konnte sich Venedig auf einheimische Kräfte für seine Baubestrebungen stützen, fast ausschließlich beherrschten die Lombarden das Gewerbe, soweit es sich auf die Kunst des Meißels und des Richtscheits erstreckte. Unter ihnen sind zu nennen: Bartolommeo Buon d. Ä. aus Bergamo († 1465) leitet den Übergang zum neuen Stil ein, schon sein Vater Giovanni war als gesuchter Architekt hier tätig und ein späteres Glied der Familie, Bartolommeo d. J., arbeitete bis 1529 in der Stadt. Nach ihm kommt der bedeutende Veroneser Antonio Rizzo, der seit 1467 in Venedig, 1484—98 am Dogenpalast beschäftigt ist; er kann schon als eigentlicher Renaissancebaumeister gelten, denn nicht bloß in ornamentalen Einzelheiten kommt die Antike bei ihm zur Geltung. Dem Moro Coducci aus Bergamo († 1504) und dem Pietro Lombardo vom Luganersee († 1515) fiel der Löwenanteil der Bauaufträge in der späteren Zeit zu. Die Familie des Lombardo übte mit seinen Söhnen Antonio († 1516) und Tullio († 1536) sowie zahlreichen Enkeln, wozu noch Martino († 1479) und sein Sohn Moro einer älteren Generation treten, weit über ein Jahrhundert lang die Steinmetz- und Baukunst aus. Mit Guglielmo Grigi Bergamasco († 1550), den tüchtigen Architekten Giorgio Spavento und Antonio Scarpagnino († 1549) schließt diese Reihe, die in dem Augenblicke ihre Bedeutung verlor, als mit Sansovino und Palladio der ausgereifte klassische Stil ziemlich spät auf den Plan tritt.

Literatur: Mothes, Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs, 1859. — Cicognara, Le fabbriche di Venezia, 1819—20. — Paoletti d'Ossvaldo, l'Architettura e la scultura del rinascimento in Venezia, 1893. — O. Raschdorff, Palastarchitektur Oberitaliens, Venedig 1903.

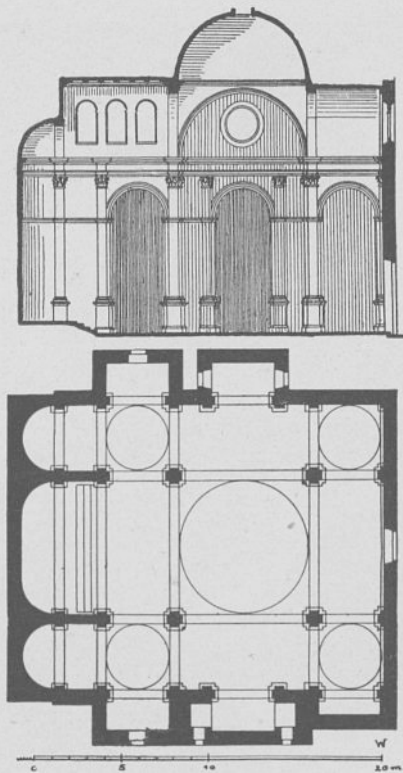


Abb. 141. Venedig, S. Giovanni
Chrisostomo.

förmigen Abschlüssen, daneben ein kleiner Kuppelbau auf sechseckigem Grundriß, ebenfalls in weißem Marmor, erst 1527 von Guglielmo Bergamasco begonnen. Ferner S. Maria della Visitazione mit gut gegliederter Fassade und dann der später noch vielfach veränderte Innenraum von S. Sebastiano, dem Scarpagnino zugeschrieben, wo auf das saalartige flachgedeckte Schiff der eingezogene Chor folgt, von einer hohen Kuppel gekrönt. Für Kuppeln herrscht überhaupt eine starke Vorliebe, die von S. Marco her stets genährt wurde und die frühere künstlerische Abhängigkeit von Byzanz noch durchfühlen läßt. Eine Kuppel hat auch S. Maria Formosa (1492), wo der vielseitige M. Coducci versuchte, bei der breiten Fassade mit einer großen Ordnung auszukommen, etwa nach Art einer Tempelfront oder von S. Andrea in Mantua. Es fehlt ihm aber an energischer Gestaltungskraft sowohl im Äußeren wie im Inneren. Den gleichen Mangel

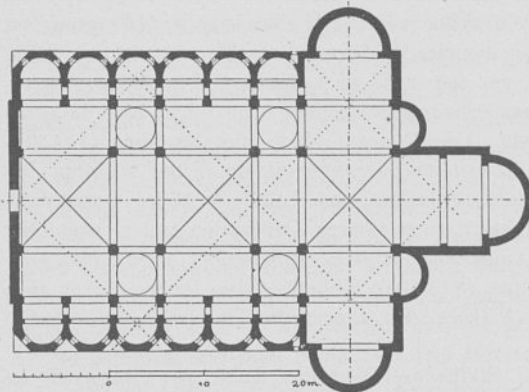


Abb. 142. Piacenza, S. Sepolcro.

Der Palastbau Venedigs blieb im allgemeinen noch länger bei der eigentümlich reichen Spätgotik stehen als der Sakralbau, wo z. B. bei der 1458 begonnenen Kirche S. Zaccaria schon wenig Jahre später die antiken Einzelformen auftreten. Die Fassade, deren Bau sich lang hinzog, ist charakteristisch für Venedig: Fünf Gesimse teilen die Front in kleinliche Stockwerke, an die zahlreiche Architektur motive ziemlich wirkungslos verschwendet sind, in vertikalem Sinne sind die drei Strebepfeiler, die nach gotischem Prinzip den inneren Organismus verdeutlichen, kräftig betont und nach oben in drei übereinanderstehende Doppelsäulenstellungen aufgelöst, die Gesimse samt und sonders um sie herumgekröpft. Die halbrunden und viertelkreisförmigen Giebelabschlüsse sind im ganzen venezianischen Gebiet seit dem späten Mittelalter besonders beliebt und erhalten sich zähe bis ins 16. Jhh. (Abb. 137, 138).

Den ersten Architekten Antonio di Marco Gambello aus Bergamo löste um 1480 Moro Coducci ab, dem im wesentlichen die Obergeschosse der Front zuzuschreiben sind. Deutlich spricht sich der veränderte Plan im Innern aus, wo an den gotisch polygonalen Chor mit hohem Umgang die leichte Halle des Schiffs in den neuen Formen anschließt. Weiter sind in Venedig noch zu nennen: S. Giobbe, größtenteils von A. Gambello um 1471 einschiffig mit Seitenkapellen und gutem Marmorportal. Dann die Klosterkirche S. Michele auf der Friedhofinsel 1469—78 von M. Coducci erbaut, eine dreischiffige flachgedeckte Säulenbasilika, mit weißer Marmorfassade und den üblichen bogenförmigen Abschlüssen, daneben ein kleiner Kuppelbau auf sechseckigem Grundriß, ebenfalls in weißem Marmor, erst 1527 von Guglielmo Bergamasco begonnen. Ferner S. Maria della Visitazione mit gut gegliederter Fassade und dann der später noch vielfach veränderte Innenraum von S. Sebastiano, dem Scarpagnino zugeschrieben, wo auf das saalartige flachgedeckte Schiff der eingezogene Chor folgt, von einer hohen Kuppel gekrönt. Für Kuppeln herrscht überhaupt eine starke Vorliebe, die von S. Marco her stets genährt wurde und die frühere künstlerische Abhängigkeit von Byzanz noch durchfühlen läßt. Eine Kuppel hat auch S. Maria Formosa (1492), wo der vielseitige M. Coducci versuchte, bei der breiten Fassade mit einer großen Ordnung auszukommen, etwa nach Art einer Tempelfront oder von S. Andrea in Mantua. Es fehlt ihm aber an energischer Gestaltungskraft sowohl im Äußeren wie im Inneren. Den gleichen Mangel zeigt der Epigone Sante Lombardi bei der schwächlichen Front von S. Giorgio dei Greci (1538).

Die früheste und schönste der hierhergehörigen Kirchen steht aber nicht in Italien, sondern zu Sebenico in Dalmatien. Der dortige Dom 1443—1553 ist eine zur unteren Hälfte noch gotische dreischiffige Säulenbasilika mit Querschiff und Kuppel auf der Vierung, sie hat außerordentlich feine lombardische Meißelarbeiten und eine einzigartige Deckenkonstruktion aus großen ineinandergefalzten Steinplatten, die zugleich Tonnengewölbe und Dach bilden (Abb. bei Durm, *Baukunst der Renaissance in Italien*¹⁴, S. 815).

Die 1481 von P. Lombardi und seinen Söhnen für ein wundertätiges Bild neu errichtete S. Maria dei Miracoli genießt ihrer besonders reichen Aus-

stattung mehr als ihrer architektonischen Erscheinung wegen einen hohen Ruf (Abb. 139, 140). Da der Platz in dem belebten Stadtteil das allerkostbarste war, griff man zu dem merkwürdigen Auskunftsmittel, die Sakristeien kryptenartig unter dem um 14 Stufen erhöhten Chor unterzubringen, wodurch der Innenraum mit den hohen Balustraden einen eigenen Reiz erhält. Das Schiff ist ein 10×25 m großer Saal, von einer kassettierten Holztonne, die zugleich Dach ist, überspannt. Der stark eingezogene quadratische Chor stößt mit seinem Bogen unschön an die Schiffswölbung; er ist mit hoher Tamburkuppel gekrönt. Der ganze Raum ist mit bunt geädertem poliertem Marmor in mannigfachen Farben ausgelegt. Auch die Außenseite steht an Pracht nicht zurück. In zwei Reihen, die von einem stark betonten Zwischengesims getrennt werden, gliedern kleine Pilaster, die oberen mit Rundbogen, ringsum die Wände, natürlich eine reine Dekoration, denn es ist ja nur ein Stockwerk da. An der Fassade wirkt der große Halbrundgiebel mit einer Rose und fünf blinden Kreisfenstern um sie herum unschön gegen die untere Zierlichkeit. Am hübschesten ist der Blick auf die äußere Chorpartie, wo ein Treppentürmchen im Verein mit der Kuppel eine Gruppe bildet, die auch den strengsten Architekten mit

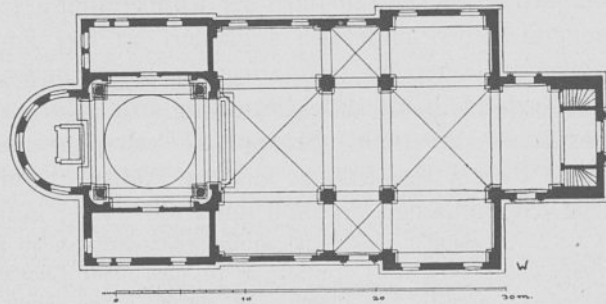


Abb. 143. Venedig, S. Fantino

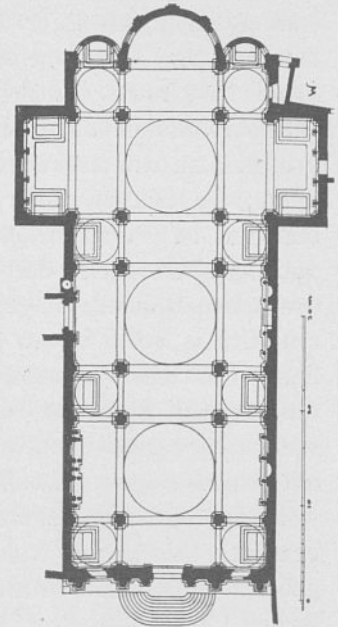
(Phot. Alinari)

all den recht willkürlichen Einzelheiten versöhnen muß. Hier glaubt man zu fühlen, was diesen malerisch denkenden Bildhauern Venedigs — Architekten sind sie nur bedingt — am Herzen lag. Künstler- und Laien Augen haben sich von jeher an dem fast gebrechlich schlanken Körperchen und seinen strahlenden Zieraten ergötzt und werden es immer tun.

Während die bisher genannten Kirchen sich in Grundplan und Aufriß wenig von den überall üblichen unterscheiden, hat Venedig außerdem einen viel gebrauchten byzantinischen Zentralbautypus bis ins 16. Jhh. hinein gepflegt, von dem uns aus alter Zeit ein Exemplar in S. Giacometto di Rialto erhalten ist, in Mailand eines in der kleinen Cappella della Deposizione an S. Maria presso S. Satiro (Abb. 165). Es ist dies ein annähernd quadratischer Raum mit vier eingestellten Stützen, einer Kuppel über dem großen Mittelfelde, von Tonnen über den vier oblongen Kreuzarmen getragen und in kleineren Diagonalquadraten Kreuzgewölbe oder sekundäre Kuppeln. Die Antike hat das mit vier Stützen unterteilte Quadrat für Hallen und Säle oft verwendet (Trier, Musmieh, Vitruvische Säle), die Byzantiner mit



Abb. 144. Venedig, S. Salvatore



(Phot. Alinari)

fünf Kuppeln versehen als Kirchenraum adoptiert. Während bei den florentinischen und lombardischen Zentralbauten der Kuppelraum geschlossen bleibt oder nach seinen Achsen kleine isolierte Nebenräume sich angliedert, ist hier um den mittleren Kern eine zweite zusammenhängende Raumzone geschaffen, die in rhythmischer Abwechslung mit dem Zentrum bald in direkte, bald in indirekte Beziehung tritt. Dort ist der Grundplan durch Anbauten erweitert, hier ist er unterteilt. Bramantes Petersplan und die von ihm abhängigen Kirchenbauten folgen diesem von Byzanz aus der Antike übermittelten Raumgedanken, der in Venedig und dem venezianischen Festland um 1500 wieder aufgelebt war.

S. Giovanni Chrisostomo wurde wahrscheinlich an Stelle einer alten ähnlichen 1497 von Moro Coducci erbaut (Abb. 141). Das Tonnengewölbe über dem Chorfeld ist hier in unregelmäßiger Weise durch eine Flachdecke ersetzt, um diesen Teil durch hohes Seitenlicht besser erhellen zu können. Wie immer in Venedig ist die Formgebung des Innern sehr schmächtig und schlank. Ohne diese Abweichung, dagegen mit lichtspendender Tamburkuppel, war das im A. des 19. Jhhs. abgebrochene S. Geminiano beim Markusplatz 1506 erbaut (Abb. Cicognara, *Le fabbriche di Venezia*). Ferner in Venedig S. Giovanni Elemosinario, S. Felice und Mater Domini alle noch später im Laufe des 16. Jhhs. In Ferrara ist im gleichen Schema S. Spirito (1519) und die spätere La Madonnina zu nennen, auch die ganz konfus gestaltete S. Maria dei Miracoli in Brescia gehört hierher. In Piacenza finden wir den gleichen Gedanken in der später zu besprechenden Madonna della Campagna und in den zwei Seitenkapellen von S. Sisto ausgedrückt. Der Petersplan gab immer wieder neuen Antrieb zur Abwandlung dieser Raumform.

Es liegt nahe, das System des rhythmisch unterteilten Quadrats auch auf einen oblongen Raum zu übertragen; indem man es wiederholte, wie es schon im Mittelalter beim Dom zu Trier geschehen war. Auch der Grundplan von S. Marco konnte Anregung dafür geben, da kurze Tonnen mit quadratischen Kuppelfeldern alternieren und die Eckstützen schon in vier Pfeiler aufgelöst sind. So kann man sich zwanglos die zwei bedeutendsten Kirchen der venezianischen Frührenaissance, S. Fantino und S. Salvatore entstanden denken. Alberti war bisher mit seiner rhythmischen Anordnung der Innenstützen unter einer durchlaufenden Längstonne allein geblieben, nun erscheinen sie wieder, aber ganz anders als in Mantua (Abb. 93).

Hier durchdringt das System den ganzen Raum bis in den hintersten Winkel; das im Grundplan angeschlagene Motiv wird von der Deckenform aufgenommen und weitergeführt, Albertis geschlossener Raum ist gesprengt und aufgelöst. So ergibt sich ein echt venezianisches Bild mit starken Beleuchtungskontrasten und abwechslungsreichen Durchblicken. Einen gleich beim Eintritt überschaubaren Raum aus einem Stück zu geben, lag den Venezianern nie am Herzen, sie liebten vielmehr das Spiel des Lichts hinter den vortretenden Kulissen und lenkten den ahnungsvollen Blick gern in Räume, deren Ergänzung einstweilen der Phantasie des Eintretenden überlassen blieb (Abb. 143, 144).



Abb. 145. Venedig, Scuola di S. Marco (Nach Guérinet, *Sculpt. décor. à Venise*)

Die Priorität für diese Raumform gehört wahrscheinlich nicht den Venezianern, sondern dem tüchtigen Alessio Taramelli zu Piacenza, wenn es richtig ist, daß er dort S. Sepolcro schon im Jahr 1488 begann (1534 vollendet). Die großen Quadrate sind durchweg noch mit Kreuzgewölben, die kleinen mit Hängekuppeln überdeckt, über den oblongen Feldern spannen sich Tonnen. Tiefe Kapellen begleiten das Schiff und die Chorpforte ist weitläufig gehalten, ähnlich wie in S. Sisto und den anderen schon auf S. 70 im Anschluß an den Dom von Faenza erwähnten Kirchen. Nun ist aber die alte Basilikenform, die dort treu bewahrt ist, durch den Wechsel hoher querschiffartiger Teile mit niedrigen völlig auseinandergerissen, so daß ein ihr völlig konträres Raumbild entsteht. Der Grundriß ist in mittelalterlicher Weise durch ein streng eingehaltenes Achsensystem aufs genaueste bestimmt, auch die Höhenproportionen scheinen demselben Schema zu folgen. Die Wirkung des Innern ist infolge der gut gewählten Verhältnisse des Plans, des Aufbaus und der Einzelheiten eine ganz vortreffliche, vielleicht besser als in den beiden Venezianer Kirchen (Abb. 142).

S. Fantino wurde 1507 vermutlich von Scarpagnino begonnen. Die Kuppel blieb dem Altarraum vorbehalten, während im Schiff große hohe und kleine niedrige Kreuzgewölbe mit den Tonnen abwechseln. Die Einzelformen sind der späten Entstehungszeit gemäß schon schwer und zu groß für den Raum, besonders merklich ist dies in den rückwärtigen Teilen, die erst um die M. des 16. Jhhs. von J. Sansovino erbaut wurden.

Das bedeutend größere und reifere S. Salvatore wurde 1506 von Giorgio Spavento entworfen und von Tullio Lombardo ausgeführt. Auch diese Kirche ist erst etwa 30 Jahre später von Sansovino fertiggestellt worden. Hier sind nun endlich alle Quadrate durch Kuppeln und Kugelkappen überwölbt. Klarer durchgeführt, kommen hier die Vorzüge des Systems besser heraus als in S. Fantino, man möchte freilich beiden Kirchen etwas von der weichen satten Farbigeit von S. Marco oder anderer Kirchen der Stadt wünschen, denn das harte frostige Detail, nicht mehr recht Frührenaissance und doch noch keine Klassik, läßt echte venezianische Stimmung vermissen.

Das Verhältnis der großen und kleinen Intervalle ist etwa 2:1; um die nämliche Höhenproportion für die großen und kleinen Bogen zu erreichen, ist in S. Salvatore über dem Gebälk noch eine Attika eingeschaltet, wodurch ohne Zweifel die Raumwirkung gegenüber S. Fantino verbessert wurde. In der später zu besprechenden S. Giustina in Padua erscheint bald danach dasselbe Planmotiv nochmals von einem unbekanntem Meister gestaltet, dort ist aber der Charakter des venezianischen Frühstils völlig geschwunden und hat der klassisch reifen Formbehandlung Platz gemacht.

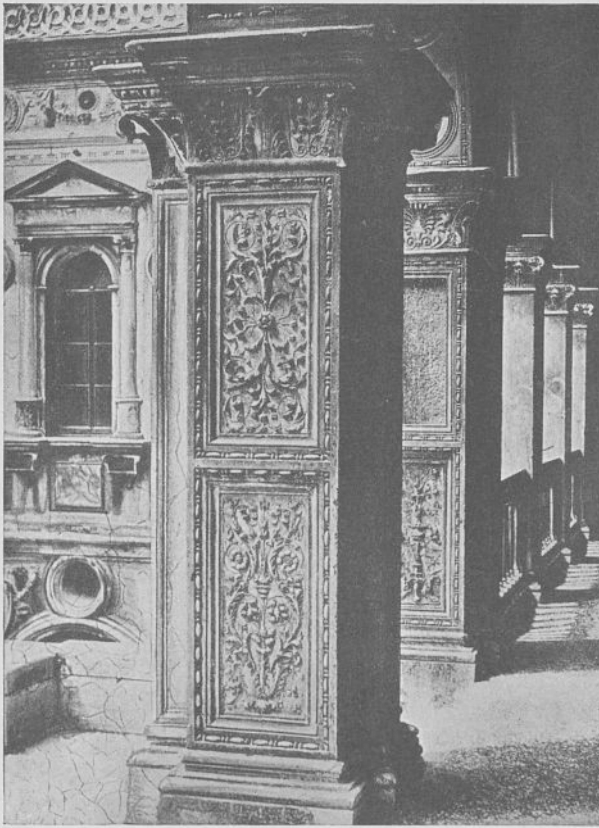


Abb. 146. Venedig, Pfeiler im Hof des Dogenpalastes
(Nach Guérinet, *Sculpt. décor.*)

Eine besonders glückliche Form hat schon frühe Venedig und der von ihm beeinflusste Teil des Festlands für seine Kirchtürme gefunden. Anstatt den hohen prismatischen Körper wie sonst üblich in viele Stockwerke aufzulösen, steigt hier ein leicht verjüngter Schaft aus Ziegelstein meist völlig glatt oder mit schmalen Ecklisenen verstärkt in die Höhe, um sich erst oben zu einer reich durchbrochenen Glockenstube und einem schlanken Helm aus Marmor zu entfalten. Es sind wohl mehr ästhetische Gefühle für den famosen Kontrast dieser beiden Teile als Gründe der Standfestigkeit gewesen, die Venedig veranlaßten, dies System durch alle Zeiten beizubehalten.

Der größte und bekannteste dieser Türme, die das Stadtbild beleben, ist der 99 m hohe von S. Marco, dessen Oberteil erst 1512 durch Bartolommeo Buon d. J. seine heutige Form erhalten hat, vielleicht nach einem Entwurf des G. Spavento (Abb. 136). Nach dem Einsturz 1902 wurde dies prächtige Wahrzeichen der Stadt ohne sichtbare Veränderung wieder

aufgebaut. Die hohe Attika und der vierkantige Helm, auf starke Untersicht berechnet, wirken von der Entfernung recht schwer auf dem fein gezierten Glockengeschoß, aber man wird in Italien und in der ganzen Welt kaum einen anderen Turm finden, der an Adel der Erscheinung und an so selbstverständlich klarer Aussprache zwecklicher Ästhetik diesem gleichkommt. Ein halbes Jahrhundert früher entstanden die Campanile von S. Michele (1460), S. Barbara, S. Maria dell' Orto, S. Giorgio dei Greci und S. Pietro in Castello (1474—90 von Moro Coducci). Als am Torre del Orologio 1496 Coducci von der gewohnten Form abwich und einen Stockwerksbau versuchte, ist das Resultat kein erfreuliches gewesen und die später angesetzten Flügelbauten haben es nicht verbessert.

Eine Mittelstellung zwischen Kirchen und Palästen nehmen die Scuole oder Bruderschaftsgebäude, eigentlich mehr weltliche als geistliche Repräsentationslokale der Zünfte ein, an deren Fassaden, Treppenaufgängen und Sälen sich die Schmucklust und der Ehrgeiz reicher Bürger ohne Hemmung auslebt. Die Scuola di S. Marco (Abb. 145) hat die früheste und prächtigste Front: an buntem Marmor ist wahrlich nicht gespart und die lombardischen Steinmetze haben getan, was sie konnten, aber es muß immer wieder gesagt werden, daß das, was sie konnten, kaum recht Architektur genannt werden darf, so sehr sie sich bemühen, durch Unterteilung mit Pilastern und Gesimsen und durch eine zweiteilige symmetrische Anordnung des Ganzen den Anschein davon zu erwecken. Betrachten wir aber nur den farbigen Eindruck der geschmackvoll dekorierten Fläche, so glauben wir vor einem feingewirkten persi-

schen Teppich zu stehen, dessen bunter Reiz uns unwiderstehlich fesselt, ohne daß wir den Linien seiner Zeichnung im einzelnen folgen. Schlimmer steht es mit der um dreißig Jahre jüngeren Scuola di S. Rocco, für deren kleine Fassade das ganze schwere Geschütz der Antike an Säulen und verkröpften Gesimsen aufgeboten wurde, nur um zu beweisen, daß die Erbauer nicht damit umgehen können und mit der äußerlichsten Dekoration zufrieden sind.

Die Scuola di S. Marco wurde 1485—95 von Moro Coducci und Pietro Lombardo mit seinen Söhnen erbaut, an den Skulpturen ist aber noch zwei Menschenalter lang gearbeitet worden. Durch das große Portal tritt man in eine dreischiffige Säulenhalle mit einer Balkendecke, an die sich einst weitere prächtige Räume anschlossen, die heute zerstört sind. Die Scuola di S. Rocco, ebenfalls mit reichen Hallen, Treppen und Gemächern, wurde 1517 nach Entwurf des Bartolommeo Buon von Sante Lombardo, Scarpagnino und anderen Meistern ausgeführt, sie steht also eigentlich schon jenseits der hier behandelten Stilperiode, gehört aber der Gesinnung nach noch dazu. Ganz in der heiteren Stimmung der Frührenaissance ist der Vorhof der Bruderschaft von S. Giovanni Evangelista (1481) gehalten, eine besonders hübsch gestaltete Doppeltreppe von Coducci (1502) führt zu dem oberen Saal.

Die vornehmste Aufgabe unter den öffentlichen Gebäuden war der Ausbau des Dogenpalastes, dessen Fronten gegen die Piazzetta und den Canal grande um die Mitte des 15. Jhhs. in venezianischer Prachtgotik vollendet waren (Abb. 136). Noch fehlten die Rückwand gegen den Seitenkanal und fast der ganze Hof, der von jeher als besonderes Schmuckstück geplant war. Seine Ausführung fiel schon in die Zeit, wo auch in Venedig die neue Dekorationsmethode — anders faßte man die Renaissance einstweilen nicht auf — allgemein zu werden begann, doch versuchte der erste Architekt Antonio Rizzo (seit 1484) den mittelalterlichen Charakter so gut es ging zu wahren. Die lombardische Herkunft seiner Kunst ist sicher, denn ganz ähnliche Formen, wie z. B. an der üppigen Torricella (T. X links) findet man an manchen etwas früher entstandenen Teilen des Doms zu Mailand. Ihm ist wohl die großartige Freitreppe später nach den Figuren Sansovins Scala dei Giganti genannt, zuzuschreiben, die als raffiniert ausgedachtes Effektstück in blendender Marmorweiße hinter dem dunklen Tunnel der Porta delle Carta ansteigt. Auch der kleine an die Markuskirche angelehnte Fassadenteil mit den giebelgekrönten Fensterumrahmungen (Abb. 146 links) dürfte von ihm herrühren. Pietro Lombardo dagegen verwendet seit 1499 nur reine Renaissanceformen; während die unteren beiden Geschosse vom mittelalterlichen Plan her eine gewisse architektonische Haltung bewahren, vermeidet der obere Teil der Wand, von farbigen Ornamenten gleichmäßig durchwirkt, jedes auf Maß, Verhältnis und Rhythmus gegründete Wesen, hier

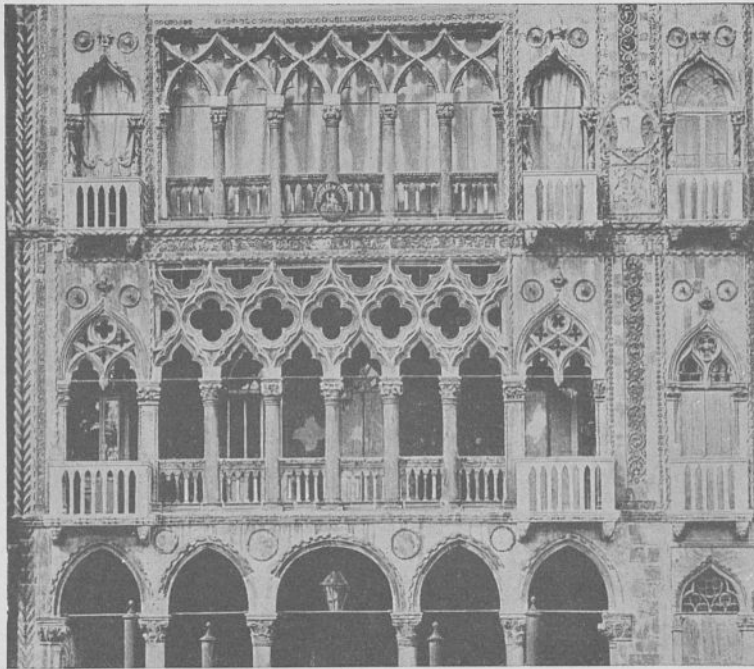


Abb. 147. Venedig, Einzelheiten der Ca d'Oro

(Nach Guérinet)

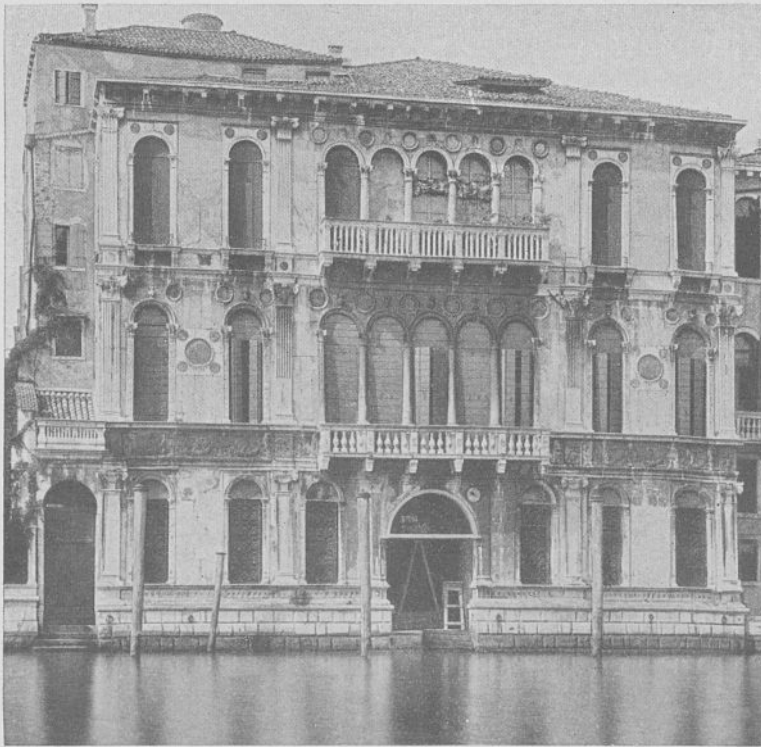
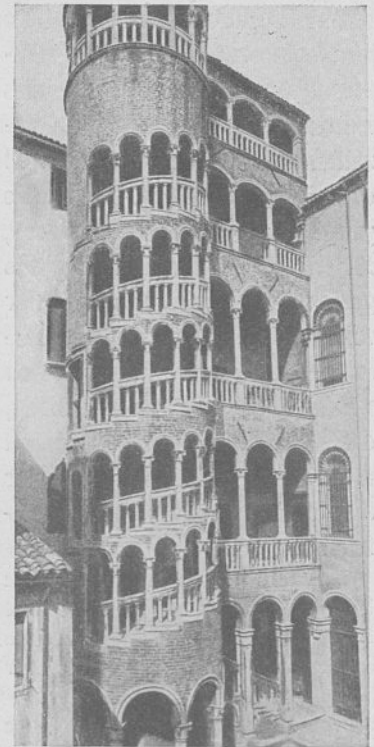


Abb. 148. Venedig, Palazzo Angarani-Contarini

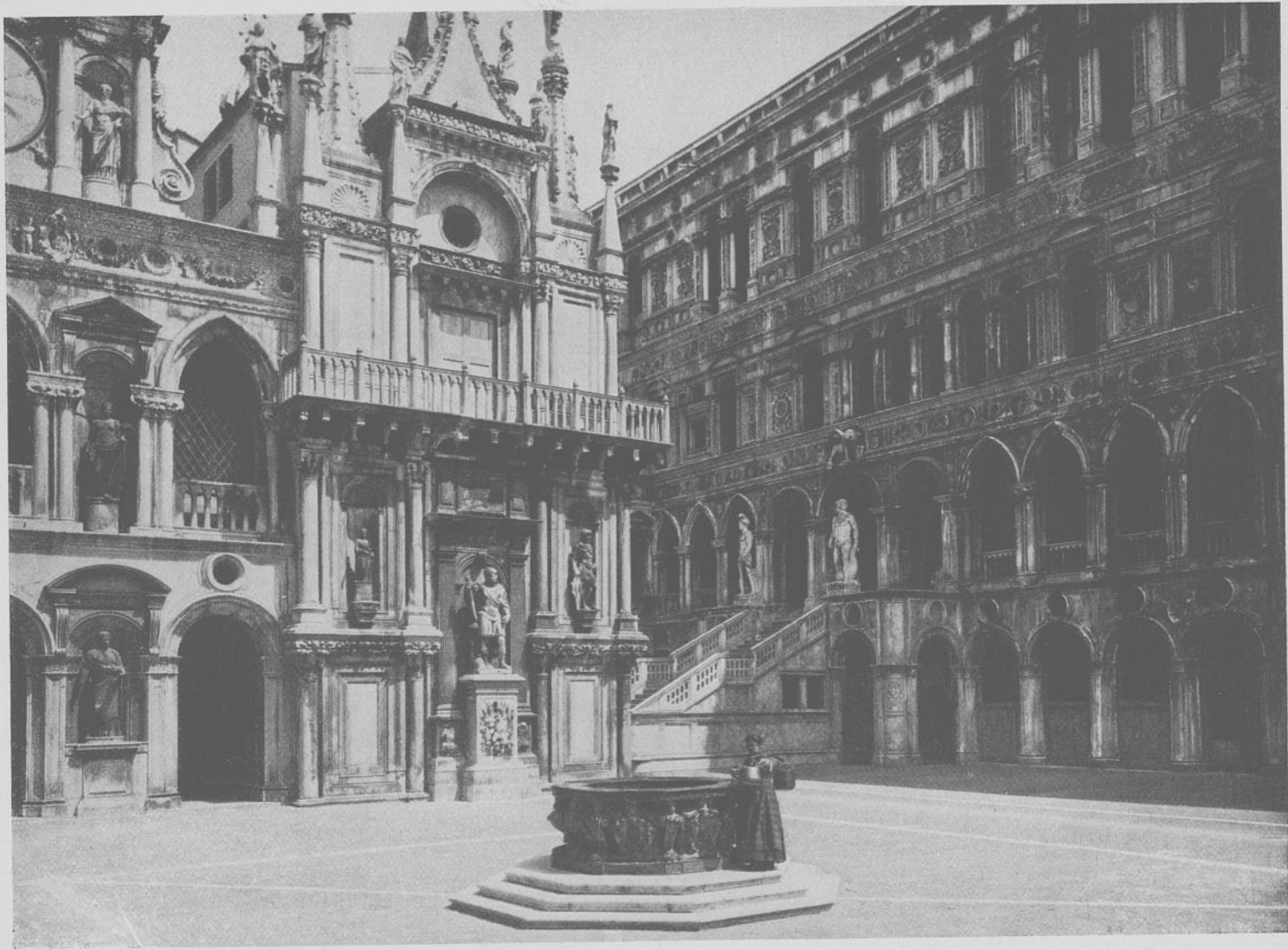
(Phot. Alinari)

Abb. 149. Venedig, Treppenturm
am Palazzo Minelli.

wird energisch alles Gesetz verneint, an das Rom oder Florenz sich gebunden hatte und die tiefste Kluft scheidet diesen Stil von dem, der sich an Albertis Namen knüpft; man denke an den Pittipalast, an die Cancelleria oder den Veneziahof. Eine Analyse dieses malerisch phantastischen Raumerlebnisses ist unnötig, denn sie würde uns ihm nicht näher bringen als es der erste Eindruck tut. Dieser ist aber ein überaus starker, auch der klassisch geschulte Architekt kann sich ihm so wenig entziehen wie der naive Beschauer; von den Entwicklungs- und Lebensmöglichkeiten der Renaissance ist der venezianische Stil freilich weiter entfernt wie von manchen orientalischen Motiven.

Von der Gesamtwirkung gibt die Tafel X, von den Einzelheiten Abb. 146 eine ungefähre Vorstellung: bei der Front der sog. Torricella linker Hand vereinigen sich Gotik, Renaissancedetails und die barocke Überarbeitung zu einem wunderlichen, aber doch prächtigen Bilde; für die langgestreckte östliche Hoffront im Hintergrunde mit ihren unregelmäßig verteilten und ungleich großen Fenstern ist wohl die teppichartige Behandlung der oberen Wandfläche ein Ausweg gewesen, um den geänderten Raum- und Lichtenforderungen des Innern gerecht zu werden. Nur diese eine Seite ist voll dekoriert, an den beiden anderen laufen die beiden unteren Arkadengeschosse zwar gleichmäßig um, tragen aber eine völlig schmucklose, hie und da von Fenstern durchbrochene Mauer. Dies läßt das Anorganische, gleichsam äußerlich Angeklebte des ganzen Schmuckes noch mehr fühlen. Von der Innenausstattung der damals gewonnenen Räume rührt nur wenig noch aus dem 15. Jhh. her.

Eine zweite städtische Bauaufgabe bildete der Neubau der sog. alten Prokuratien an der Nordseite des Markusplatzes, die 1480 unter Leitung des Pietro Lombardi begonnen wurden und eine Reihe von älteren Anlagen in einer einheitlichen Platzwand vereinigten. Auf Abb. 136 ist ein Teil neben dem Markus-turm zu erkennen. Räume der Staatsverwaltung und Beamtenwohnungen befinden sich hinter der endlosen dreistöckigen Loggienfront mit ihren kleinen enggestellten Arkaden, der an sich eintönige Bau bildet aber eine wirksame Folie für die Märchenpracht von S. Marco. Wenn man sich bei Festen und Aufzügen die



Der Hof des Dogenpalastes in Venedig, begonnen 1484 von Ant. Rizzo.
(Photogr. Alinari)

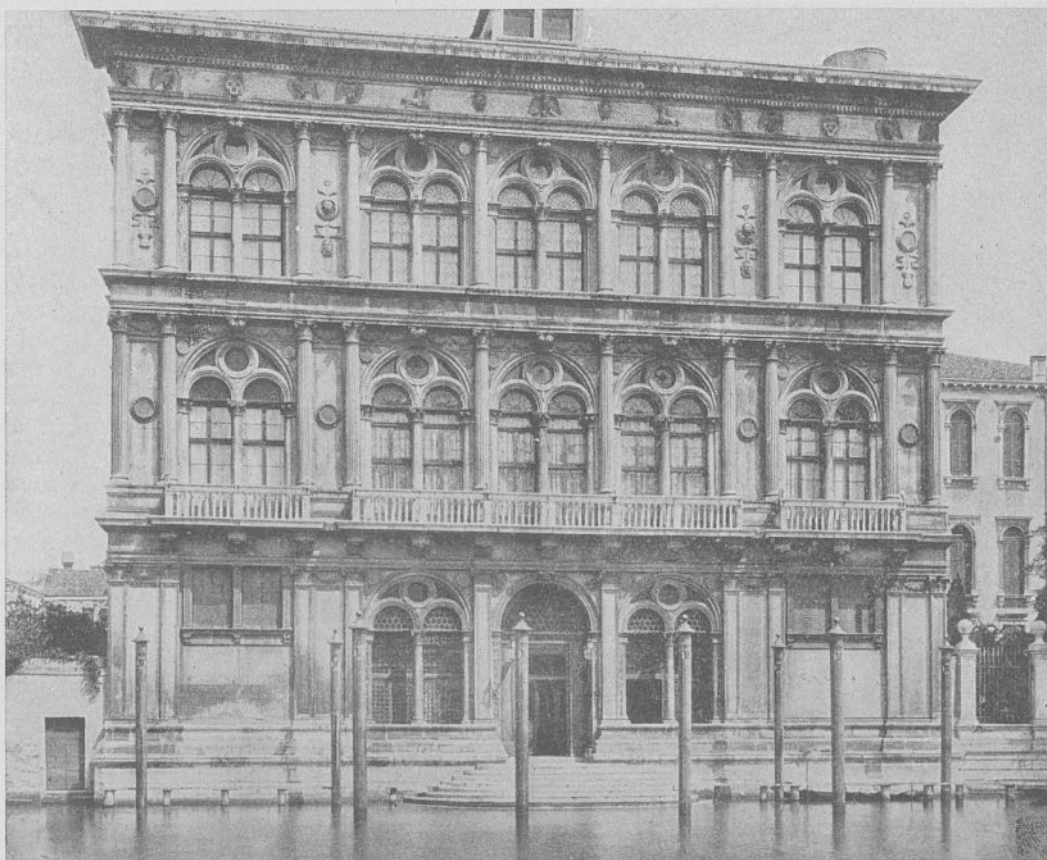


Abb. 150. Venedig, Palazzo Vendramin

(Phot. Alinari)

Bogen mit Teppichen behängt und von geputzten Herren und Damen belebt denkt, wird man vielleicht am ehesten der Absicht der Erbauer gerecht werden. Das dritte Geschoß kam erst 1517 durch Bartolommeo Buon hinzu. Die arabisch anmutende Zinnenverzierung, die auf mittelalterlichen Gebäuden allgemein üblich war, zeigt, wie schwer es den Venezianern wurde, auch in einer Zeit, wo in ganz Italien der streng klassische Stil herrschte, von ihren alten Bautraditionen abzugehen.

Nirgendwo tritt uns die ganz eigentümliche und vom Festland fast unabhängige Kaufmannskultur Venedigs so stark wie in seinem Palastbau entgegen. Wie bei den Kirchen das Fortleben byzantinischer Raumgedanken wahrgenommen wurde, wie in der farbigen Flächendekoration Ideale des Orients durchschimmern, so ist in den ältesten uns erhaltenen Palästen deutlich die Abkunft von spätantiken Bautypen, durch Byzanz übermittelt, zu erkennen.

Der Grundriß des venezianischen Palastes unterscheidet sich vom festländischen dadurch, daß eine Zentralanlage um einen nahezu quadratischen Hof nirgends auftritt. Alle Gestaltungskraft konzentriert sich auf die dem Wasser zugewendete Front, während die Seitenfassaden, soweit nicht angebaut, und die Rückseite fast unbelebt und unregelmäßig bleiben. Auch der kleine offene Hofraum, der von der Landseite meist den Zugang nach den engen Gäßchen vermittelt, ist selten architektonisch durchgebildet. Die Fassaden weisen in ihrer vertikalen Struktur eine Dreiteilung auf: im breiteren Mittelteil ist die Wand durch Säulenstellungen und Arkaden meist ganz aufgelöst. Der gotische Palast erweiterte diese Auflösung noch dadurch, daß er eine Maßwerkkfüllung über den Säulen wie ein Spitzengewebe ausbreitete. Im Erdgeschoß befindet sich dahinter eine tiefe Halle, die vom Wasser aus durch das Mittelportal zugänglich ist und meist die Treppe enthält, darüber ist der große Saal des Hauses, der sich nach dem Kanal zu mit Loggien und einem Balkon

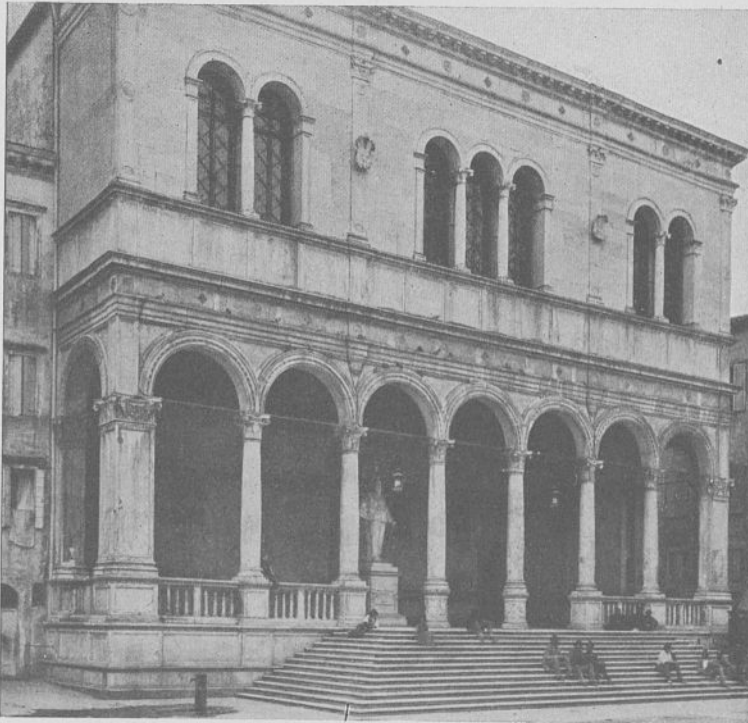


Abb. 151. Padua, Loggia del Consiglio

(Phot. Alinari)

öffnet. In dem nie fehlenden und fast gleichwertig behandelten zweiten Obergeschoß befindet sich nochmals ein ähnlicher einfacher gestalteter Saal. Dieser lockere Mittelteil wird umrahmt und gefestigt von zwei schmaleren weniger durchbrochenen Eckteilen, wo die Mauer zu ihrem Recht kommt. So sah der venezianische Palast schon im 12. Jhh. aus, wie z. B. das Fondaco dei Turchi, Palazzo Loredan oder Dandolo noch heute zeigen, so sind auch orientalische Profanbauten, zumal in Byzanz gestaltet gewesen. Auch die zahlreich erhaltenen gotischen Paläste folgen diesem Typus, nur wurde kurz nach 1400 hin und wieder eine asymmetrische Disposition angewandt, indem der geschlossene Teil nur auf einer Seite erschien. Das beste Bild für den venezianisch-gotischen Prachtstil, der auch den Ausgangspunkt für die spätere Zeit bildet, ist die bekannte Cà Doro, 1427—36 erbaut (Abb. 147). Wenn gleich lombardische Architekten wie

Matteo Raverti, Giovanni und Bartolommeo Buon d. Ä. hier arbeiteten, fügen sie sich der altvenezianer Art, die auf dem Festlande höchstens in den nächstgelegenen Städten wie Padua und Vicenza, aber durchaus nicht in der Mailänder Gegend zu finden ist. Immer wieder drängt sich bei solcher Fassadenbehandlung die Verwandtschaft mit dem Orient auf, mag man an Teppiche, Fliesenmuster oder Architekturen denken. Auch im Orient erscheint, schon etwas früher als hier, die absichtliche asymmetrische Gestaltung von Baumassen als ein eminent malerisches Reizmittel.

Manche Frührenaissancefronten weisen noch diese Asymmetrie auf, wie z. B. Palazzo Dario 1480, Palazzo dei Camerlenghi (ca. 1500) oder die schon behandelte Scuola di S. Marco. Bald aber kehrte man unter dem stärkeren Einfluß der Klassik, die trotz allem Widerstand ihre tektonischen Grundgedanken gegen die malerische Freiheit langsam durchzusetzen begann, zur regelmäßigen dreigeteilten Anordnung zurück. Der Palazzo Angarani-Contarini (auch Manzoni oder Montecucoli nach späteren Besitzern genannt) kann als ein Beispiel für viele dienen, wie man sich nun mit der antiken Formsprache abfand (Abb. 148). Er ist wohl um 1500 entstanden. Kannelierte Pilaster gliedern die Hauptabschnitte der Front und stehen in den Gewänden der auffallend schmalen und hohen Fenster, dazwischen sind noch allerlei Zierate, wie bunte Marmorscheiben, angebracht. Der Mittelteil wird durch die zwei breiten Balkone und die Säulenarkaden herausgehoben. Im einzelnen genau nachzurechnen, wie wenig das Portal mit dem lastenden Balkon, dieser mit dem hübschen Figurenfries, die Pilaster mit den Fenstern harmonieren, wäre ein Unrecht gegen den genius loci. Gegenüber dem festländischen Profanbau fällt die geringe Abmessung des Ganzen bei dem durchgängig kleinen Maßstab der ganzen Stadt weniger in die Augen als die relativ sehr großen Fenster und die weitgehende Auflösung der Mauer. Ganz ähnlich ist der Palazzo dei Camerlenghi, Contarini delle Figure, Dario und Grimani a S. Polo.

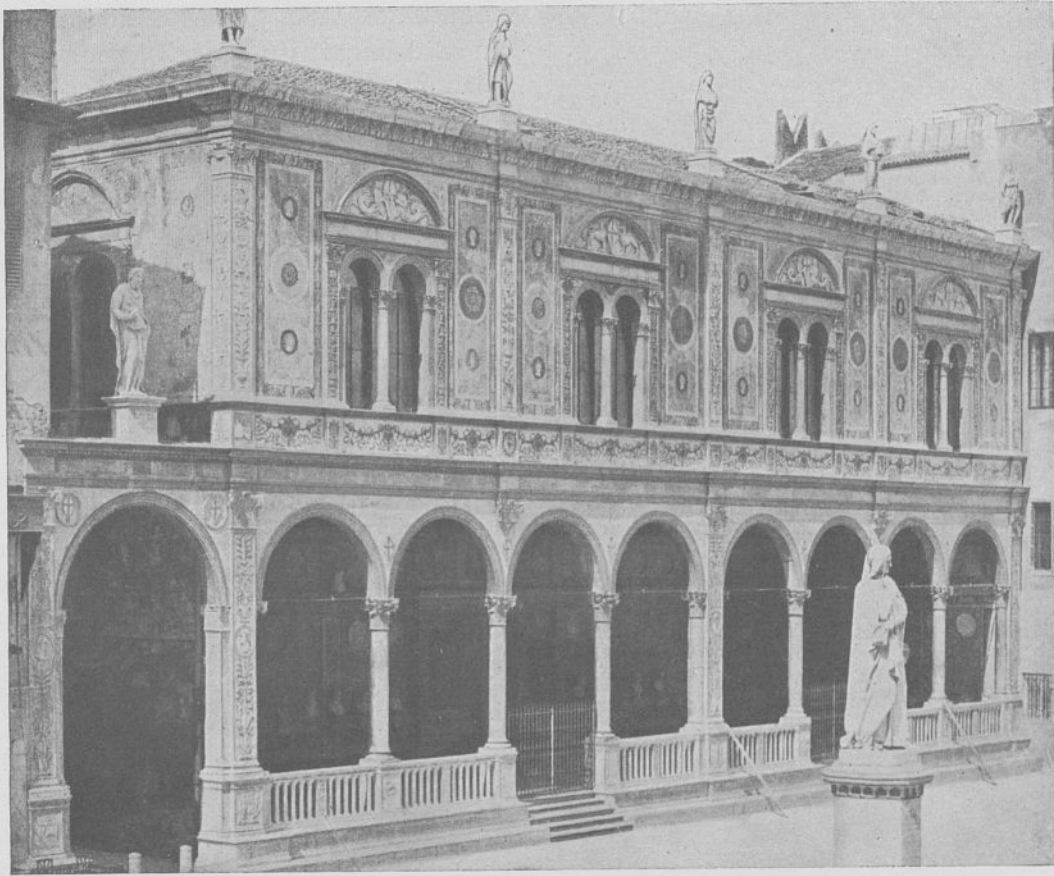


Abb. 152. Verona, Palazzo del Consiglio.

Seltener ist es versucht, das venezianische System in eine wirklich große architektonische Form zu bringen, am besten ist dies bei dem Palazzo Vendramin-Calergi gelungen, den nach der Bauinschrift Pietro Lombardo 1481—1509 ausgeführt hat, aber vermutlich nach einem Plan des Moro Coducci (Abb. 150). Statt der sonst üblichen flachen Pilaster gliedern hier zum erstenmal fast voll vorgesetzte Säulen, an den Außenteilen verdoppelt, die Stockwerke und tragen plastisch vorspringende Gebälke. Die Wand tritt nunmehr gegenüber dem Gerüstwerk völlig zurück; das ist typisch venezianisch und bis ins 18. Jhh. hinein kann kein bedeutender Palast diese üppigste und aufwändigste Frontgliederung missen. Eine deutliche Reminiszenz an gotisches Maßwerk zeigen die großen säulengeteilten Fenster in den durchbrochenen Füllungen der Bogen. Wenn auch das ganze antike Gerüstwerk mehr dekorativ der Wand vorgeblendet als organisch mit ihr verwachsen scheint, so verrät doch die geschickte Abwägung der Gesimse und die ganze rhythmische Massenverteilung architektonisches Denken, wie es um diese Zeit in Venedig nicht allzuhäufig war. Das Gurtgesims über dem ersten Stock harmoniert mit seiner Säulenordnung, das abschließende Hauptgesims ist dagegen zu groß für die oberen Säulen, da es gleichzeitig auf die ganze Wandhöhe bezogen werden soll. Diese Unstimmigkeit muß notwendig immer auftreten, wo mehrere Ordnungen übereinander verwendet werden (S. 82, 108). Deswegen hat die spätere Zeit dies Motiv, das durch die antiken Vorbilder eigentlich als kanonisch galt (Septizonium, Colosseum usw.), lieber ganz

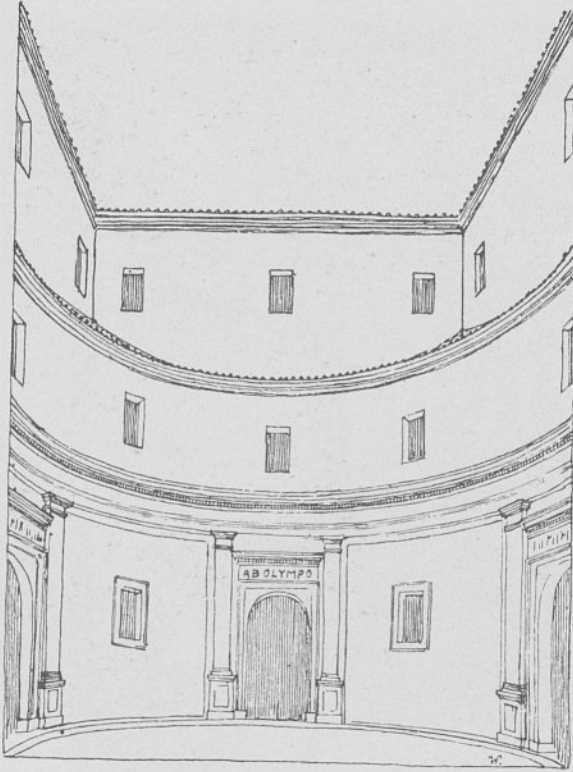


Abb. 153. Mantua, Hof im Haus des Mantegna

vermieden oder zwei Geschosse unter einer großen Ordnung zusammengefaßt. Der kleinere Palazzo Corner-Spinelli mit den gleichen Fenstern, aber ohne die vorgesezte Säulenarchitektur wird ebenfalls dem Coducci zugeschrieben; als Komposition steht er bei seiner einfacheren Form noch höher als Palazzo Vendramin.

Ein origineller Hofschmuck, des versteckt liegenden gotischen Palazzo Minelli ist der runde Wendeltreppenturm mit der anschließenden fünfgeschossigen Loggia, den Giovanni Candi um 1490 errichtete (Abb. 149). Der Turm ist noch ganz mittelalterlich gedacht und auch in seinen Einzelformen grobenteils noch gotisch. Es müssen ursprünglich viele Paläste solche durchbrochenen Wendeltreppen besessen haben, die aber seit dem 16. Jhh. allgemein durch geradläufige im Innern des Hauses ersetzt wurden. Leichtigkeit und Eleganz der Konstruktion, die freilich keine ewige Dauer versprach, war ein Grundzug der venezianisch-mittelalterlichen Architektur; sie geht mit dem Eindringen der Renaissance zu immer schwereren und massigeren Bildungen

über, die das zugrunde liegende Pfahlgerüst oft ganz vergessen lassen. Damit geht aber eine der wichtigsten Besonderheiten der Inselstadt verloren.

3. Das venezianische Festland und der zentrale Teil Oberitaliens.

Der äußerste Nordosten Italiens und die dalmatinische Küste sind schon im Mittelalter politisch von Venedig abhängig gewesen und zeigen diese Abhängigkeit auch in ihrer Architektur. Häufig läßt eine rohere Behandlung der Einzelformen diese Gegenden geradezu als italienisches Kolonisationsgebiet erscheinen, in dem namentlich einige schöne Kommunalpaläste und andere Verwaltungsgebäude der Republik die Hauptrolle spielen neben bescheidenen Palästen und Kirchenbauten.

Der 1457 begonnene Palazzo Civico in Udine mit seiner prächtigen säulengetragenen Balkendecke in der großen Erdgeschoßhalle ist noch fast rein gotisch, dagegen erscheint an dem zierlichen Palazzo dei Rettori in Belluno 1496 von Giov. Candi die venezianische Renaissance; der dortige Dom, dessen Mittelschiff eine Reihe von Flachkuppeln deckt, ist ein Werk des Tullio Lombardo (1517); der ähnlich gestaltete Dom von Treviso, eine um 1500 umgebaute ältere Kirche, ist von dessen Vater Pietro, der 1502 auch den gotisch begonnenen Dom von Cividale, eine Art Hallenkirche wie S. Zaccaria (Abb. 138) weiterführte. Von der bedeutendsten dieser Provinzarbeiten, dem Dom von Sebenico, war schon S. 130 die Rede, seine Fassade lehnt sich eng an venezianische Vorbilder an wie auch einige kleinere Kirchenfronten in Ragusa. Dort war man auch an einigen Häusern bemüht, den Palastfassaden der Hauptstadt nachzueifern. Der imposante Palazzo dei Rettori in Ragusa ist außen 1424 gotisch vollendet worden, während der ziemlich enge Hof sich bereits vom neuen Stil berührt zeigt. Er ist deswegen interessant, weil 1464 Michelozzo von Florenz berufen wurde und augenscheinlich die Pläne dazu lieferte. In der Tat ist die Anlage und manche Einzelheiten der

kreuzgewölbten Halle, die von stämmigen Säulen gestützt auf drei Seiten den Hof umgibt, den frühen toskanischen ähnlich, aber recht roh und unverstanden ausgeführt. Eine gebrochene Freitreppe mit späterem Dockengeländer nimmt die vierte Seite ein und gibt dem Ganzen einen malerischen Reiz. Die ausführenden Steinmetze konnten nicht so rasch vom Mittelalter loskommen, sogar die 1520 errichtete Dogana hat noch venezianisch-gotische Einzelheiten, eine leichte Straßenloggia und einen zweigeschossigen Arkadenhof, wo Pfeiler und Säulen abwechseln.

Dagegen sind die von Venedig beherrschten Städte Padua, Vicenza, Verona und Brescia künstlerisch viel selbständiger geblieben, wie sich auch Mantua völlig unabhängig von venezianischem Baugeschmack hielt, eher könnte man Mailänder Einflüsse vermuten, wenn nicht gerade in diesen Städten die tüchtigen lokalen Meister nach eigenem Gefühl bestrebt wären, die altererbte Bauweise mit der antiken Formensprache zu verschmelzen. Abgesehen von den Dekorationsarbeiten im allgemein oberitalischen Arabeskenstil schwingen sie sich oft zu überraschend guten Architekturleistungen auf.

In Padua ist von kirchlicher Kunst nichts zu vermelden als die besonders reiche Dekoration im Innern von S. Antonio, wo der heimische Bildhauer Bartolommeo Bellano († 1498) im engsten Anschluß an Donatello tätig war, seine Arbeit gehört aber mehr der Plastik wie der Baukunst an. Wichtiger sind hier die Werke seiner Nachfolger Andrea Briosco gen. Riccio und Giovanni Minelli, die bis weit ins 16. Jhh. hinein reichen. Die marmorne Verkleidung des Chors von S. Antonio, vor allem aber die Cappella del Santo (1500—1521), deren geschmückte Abschlußwand sich in fünf Arkaden gegen die Kirche öffnet, gehören trotz aller Überladung mit buntem Marmor und kleiner Meißelarbeit zu den geschmackvollsten Leistungen der Art. Hier hat der venezianische Prunkstil von S. Maria dei Miracoli und der Scuola di S. Marco stark eingewirkt.

Einen wohlthuenden Kontrast zu dieser Goldschmiedekunst in Stein bildet die einfachruhige Loggia del Consiglio. Das Programm solcher städtischer Verwaltungsgebäude ist ähnlich wie es auch nördlich der Alpen bei mittelalterlichen Rathäusern zugrunde liegt: eine nach dem Platz zu offene Halle im Erdgeschoß und darüber ein großer Versammlungssaal, nach rückwärts die Treppe und einige kleinere Beamtenräume. Annibale Maggi aus Bassano hat 1500 den Entwurf geliefert und den weißen Marmorbau begonnen; als er vier Jahre später starb, vollendeten andere das Werk um 1526. Das Erdgeschoß ist mit breiter Treppe etwa $1\frac{1}{2}$ m über den Boden erhoben, seine sieben Arkadenbögen auf korinthisierenden Säulen haben ein straffes Verhältnis, auch das Obergeschoß ist mit gut gewählter Lisenenteilung in seinen Proportionen stark überhöht, wozu die gekuppelten Säulenfenster richtig harmonieren. Man sieht, daß es dem Architekten darauf ankam, durch Streckung der Proportionen in die Höhe, dem einfach gehaltenen Bau bei geringer Breitenausdehnung eine möglichst imposante Front zu geben, und man spürt, wie das Albertische Gesetz der Concinnitas damals schon wirksam geworden ist auch bei Baumeistern, die von der klassischen Form noch nichts wissen (Abb. 151).

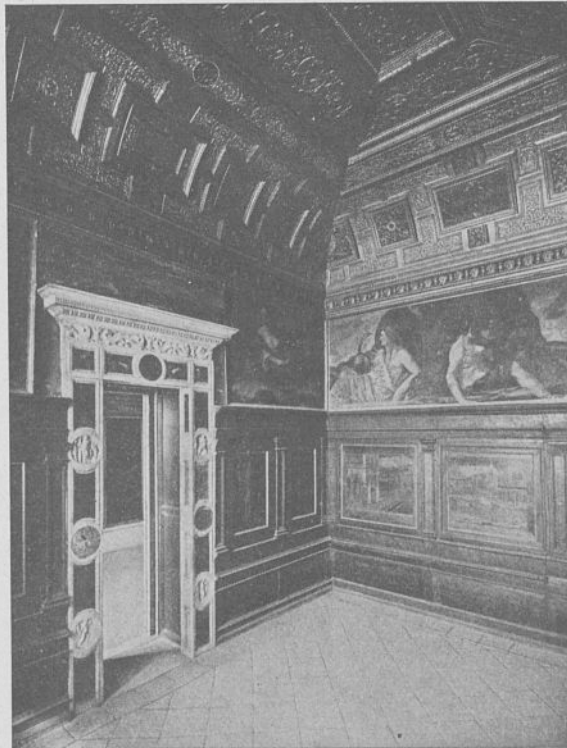


Abb. 154. Mantua, Palazzo Ducale, Zimmer der Isabella d'Este
(Phot. Alinari)

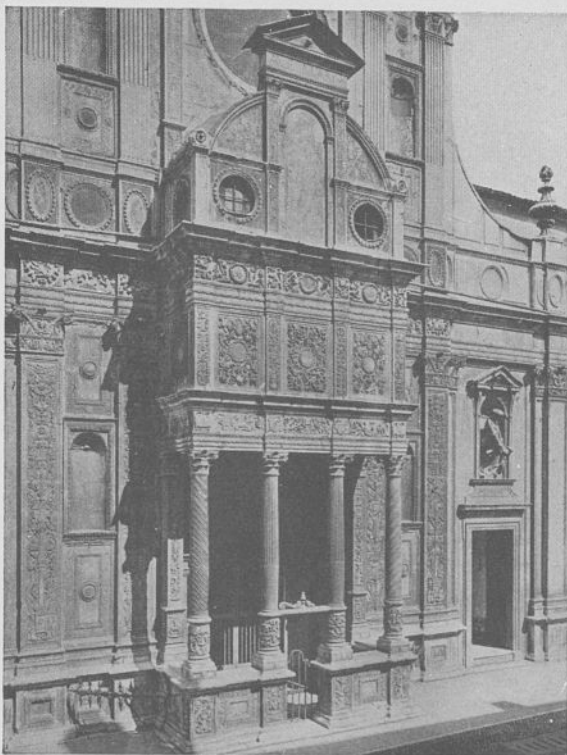


Abb. 155. Brescia, S. Maria dei Miracoli (Phot. Alinari)

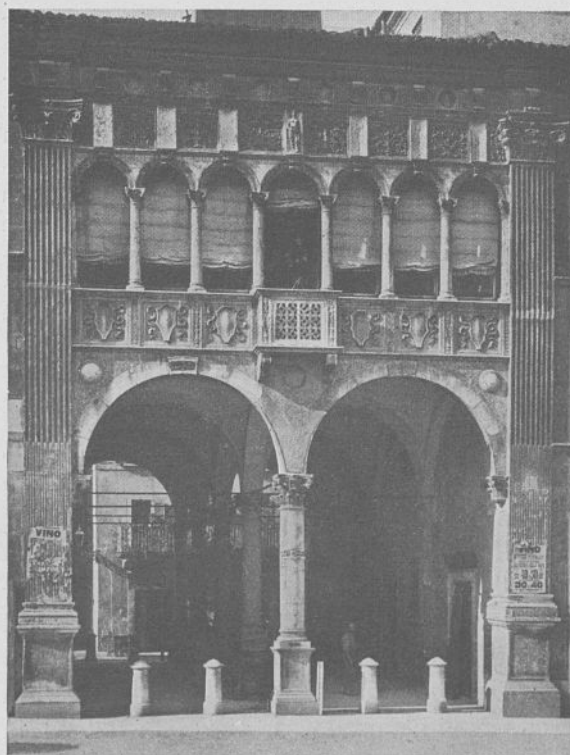


Abb. 156. Brescia, Loggia del Monte di Pietà (Phot. Alinari)

Vicenza, das fünfzig Jahre später sich durch wahrhaft heroische Baugesinnung und Bautätigkeit hervortat, enthält nur wenig aus der frühen Zeit außer einigen kleineren Privathäusern venezianischer Art, die oft gotische Gedanken liebevoll weiterpflegen. Der einheimische Architekt Tommaso Formentone († 1492) baute um 1480 den Palazzo della Ragione, die spätere Basilika, um die nach 60 Jahren Palladio seine berühmte Ringhalle legte; die Decke des großen Saals ist ähnlich wie in dem größeren und älteren Salone in Padua ein gotisch-spitzbogiges Holzgewölbe, außen als Dach mit Blei verkleidet. Zu Unrecht wird ihm die anmutige Hofhalle im bischöflichen Palast zugeschrieben (1494), wo achteckige Pfeiler vier profilierte Bögen und darüber ein niedriges Pilastergeschoß mit verdoppelter Stützenszahl und geradem Gebälk tragen.

Auch Verona hat an kirchlicher Architektur nichts Bedeutendes aufzuweisen, höchstens ist der Umbau der frühmittelalterlichen Säulenbasilika der Benediktiner S. Maria in Organo, die ein Tonnengewölbe und eine vierkantige Vierungskuppel erhielt, zu nennen. Ihr einziger Schmuck bildet das Stuhlwerk und die Intarsien des wegen seiner Kunst weiterberühmten Klosterinsassen Fra Giovanni da Verona (1457—1525). Die in Holz eingelegten Bilder sind wichtige Belege für die fortschreitende perspektivische Architekturdarstellung der Zeit. Aus den Werken des Bruders spricht eine bedeutende architektonische Begabung. Verona zeichnet sich außerdem durch eine große Anzahl von Haus- und Kirchenportalen, sowie Altarumrahmungen mit hübsch gemeißeltem Arabeskenwerk und flüssig modellierten Akanthusranken aus.

In der Loggia del Consiglio zu Verona erscheint die nämliche Bauaufgabe wie in Padua, mit ähnlichen Mitteln behandelt, aber in der Komposition und den Einzelheiten in starkem Kontrast. Man wird das architektonische Empfinden des Paduaner Meisters wegen seiner strafferen Fassung des Motivs höher einschätzen können und doch den Preis der Schönheit dem Veroneser Werk reichen müssen, nicht nur wegen der liebenswürdig-feinen Einzelheiten in Skulptur, Inkrustation und Malerei, sondern hauptsächlich wegen der intuitiven Treffsicherheit in den Proportionen, in der wohligh-ausgedehnten Baumasse, der locker scheinenden und

doch folgerichtigen Komposition. Die mittelalterliche Zweiteilung der Front wirkt im Obergeschoß kaum störend, wo viermal der gleiche Takt sich wiederholt, bloß der Pilaster, der die Halle in zwei Hälften teilt, fordert zum Widerspruch heraus, aber nur wenn man von antiken Prinzipien ausgeht (Abb. 152).

In den Bauakten erscheinen wohl die Namen aller Steinmetze, nicht aber der des Planverfassers: Annahme des Entwurfs und Baubeginn 1476, ein Jahr später Vergrößerung beschlossen; 1485 Zweifel, ob man das liegengeliebene Werk weiterführen könne; es werden Abänderungen verfügt und das sehr reich geplante Hauptgesims vereinfacht. Die krönenden Statuen großer Mitbürger aus dem Altertum wurden 1493 aufgebracht. Gewöhnlich wird nach später Tradition der Entwurf dem gelehrten Ingenieur und Architekten Fra Giovanni Giocondo aus Verona zugesprochen, aber der berühmte Vitruvorforscher und Kenner des Altertums, der nachmalige Architekt von St. Peter in Rom, kann nicht so romantisch frei komponiert haben. Richtiger ist es, den Veronesen Antonio Rizzo anzunehmen, der seit 1484 den Hofausbau des Dogenpalastes leitete; so manche stilistische Beziehungen sind zwischen beiden Werken vorhanden.

In Mantua war unter dem klassisch gebildeten Ludovico Gonzaga, seinem Sohn Federigo und dessen Gemahlin Isabella d'Este ein Zentrum der Renaissance entstanden, das sich würdig den größeren Ländern anreihen konnte. Daß neben Luciano de Laurana vor allem Alberti der Lieblingsarchitekt des Markgrafen, Mantegna sein Hofmaler war, beweist wie ernst und groß hier die Kunst aufgefaßt wurde. Leon Battistas Meisterwerk S. Andrea und das verstümmelte S. Sebastiano, die schon in anderem Zusammenhang behandelt wurden, (S. 85 f.) sind die steinernen Zeugen der dort herrschenden Baugesinnung, während von Palästen der frühen Zeit dort kaum etwas zu finden ist.

In dem riesigen gotischen Schlosse von Mantua, der Reggia, das durch formlose An- und Umbauten der späteren Zeit mannigfach verändert wurde, treten vor allem die Prunkdekorationen des 16. Jhhs. hervor, die das ältere teilweise überlagert und verdrängt haben, doch ist von Ludovicos und Isabellas Zeit, auch abgesehen von Mantegnas Fresken noch manche wertvolle Erinnerung vorhanden, so die Camera degli Sposi (ca. 1470), gewölbt mit Pilastergliederung und feinen Stuckornamenten, ferner die Gemächer der Isabella (Abb. 154) und die Zimmerreihe des Appartamento ducale, die am E. des Jhhs. entstanden. Köstlich feine Innendekorationen, wetteifernd mit denen des Palazzo Schifanoia zu Ferrara, bestehend aus marmornen Tür- und Kamineinfassungen, eingelegerter Vertäfelung, Wandgemälden in satten Farben und geschnitzten Holzdecken, vergoldet und kräftig bemalt, geben ein Bild vom häuslichen Leben in anmutiger Vornehmheit, noch ohne kalt-prächtige Riesenräume, die der folgenden Generation notwendig erschienen.



Abb. 157. Brescia, Palazzo Comunale

(Phot. Alinari)

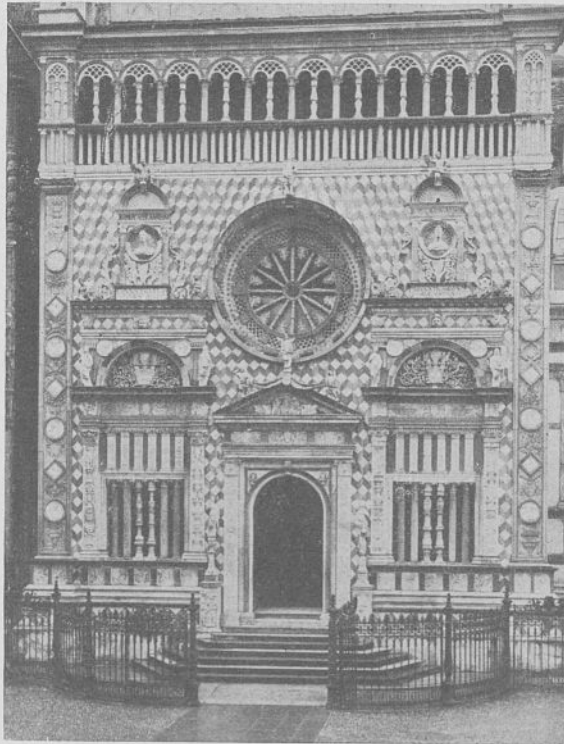


Abb. 158. Bergamo, Capella Colleoni (Phot. Alinari)

auf kleinstem Raum monumental zu sein, an die Seite stellen; es scheint mir, daß die Klaue des Leone Battista deutlich zu spüren ist, der damals S. Andrea für den Herzog entwarf. Zum mindesten hat sein Einfluß oder Ratschlag hier gewirkt (Abb. 153).

Brescia besitzt in seinem Kommunalpalast das großartigste Gebäude dieser Art in Oberitalien. Tommaso Formentone aus Vicenza hat versucht, die alte Aufgabe in engerem Anschluß an die Antike zu lösen, als es sonstwo geschah. Nur drei, aber überaus mächtige Arkaden öffnen die tiefe Halle, die von Kreuzgewölben auf stämmigen Säulen überdeckt wird; sie nimmt drei Fünftel der Grundfläche ein. Den breiten Mauerpfeilern der Front, die sich fast direkt vom Straßenpflaster weg erheben, sind Säulen vorgesetzt, ganz wie es an römischen Triumphbogen oder Amphitheatern der Fall ist. Statt aber Dreiviertelsäulen zu verwenden, um die Ausladung des verkröpften Gebälks zu verringern, sind sie in flache Eintiefungen der Mauer gestellt, ein Mittel, das auch den Römern nicht unbekannt war, um bei schwächerem Vorsprung den Körper der Säule voll wirken zu lassen und ihn von der Wand abzuheben. An den Ecken und an der Seitenfront stehen nur flache Pilaster als Stützen. Profilierung und Schmuckteile sind außerordentlich fein und verständnisvoll durchgeführt, ohne sich als Selbstzweck aufzudrängen, mit einer Zurückhaltung wie sie in Oberitalien sonst nicht Sitte ist. Nur das Erdgeschoß kann dem Formentone zugeschrieben werden, wie er sich das mit einem zierlichen Balkon stark zurücktretende Obergeschoß dachte, ist wegen der späten Vollendung durch andere Hände nicht mehr festzustellen, aber dieser untere Teil hat in seinem großartigen Maßstab und dem wuchtigen Ernst etwas von der monumentalen Gesinnung, die ein Menschenalter später der andere Sohn Vicenzas, Andrea Palladio, hegte (Abb. 157).

Ebenfalls gegen das Jahrhundertende entstand am Palaste der kleinere Hof, der von jonischen Säulen mit geradem Gebälk umsäumt wird; die Schmalseiten sind zu Hallen geöffnet, die Langseiten mit geschlossenen Wänden und eingetieften Statuennischen, alles von so tadelloser klassischer Haltung, wie man sie nur in der sogenannten Hochrenaissance zu finden glaubt, ein Beweis, daß der strenge Stil sich auch ohne Bramantes römisches Wirken langsam überall durchsetzte (Abb. bei Baum, Frührenaissance in Italien, S. 114). Vielleicht hat Luca Fancelli, der Schüler Albertis, den Entwurf geliefert.

Andrea Mantegna hat sich um 1470 mit des Herzogs Unterstützung ein Wohnhaus in Mantua erbaut, von dem nur der Hof erhalten ist, vielleicht ist die Straßenfront überhaupt nicht ausgeführt worden. Während sonst der Maler in seinen Bildern gern bei dem dekorativen Schmuck der Antike verweilt und seine römischen Bauten mit reichen Arabesken ausstattet, muß die puritanische Abstinenz des runden, oben ins Quadrat übergeführten Raumes auffallen. Sicher kann sich nichts in ganz Oberitalien diesen herben, ja abstrakten Architekturlinien, diesem Versuch

Formentones Anteil an der Fassade wird neuerdings bestritten, vielleicht hat er 1489 bloß das Modell zur großen Halle, der in Vicenza ähnlich, entworfen. Die Ausführung übernahm 1492—1508 Fil. Grassi aus Mailand; an dem plastischen Schmuck war während dieser Zeit eine ganze Anzahl lombardischer Steinmetze tätig. Das Obergeschoß, das einen holzgewölbten Saal mit hohem Bleidach enthielt, blieb äußerlich unfertig, bis 1550 Palladio die Fenster, 1558 Sansovino das Hauptgesims mit dem prunkvollen Fries, die verzierten Pilaster und die obere Balustrade dazu entwarf. 1575 wurde der große Saal durch Feuer zerstört. Die sonderbare achteckige Bekrönung kam erst durch Vanvitelli um 1770 dazu.

Neben dem Palazzo del Comune steht auf dem Hauptplatz Brescias die zierliche Loggia del Monte di Pietà, die einerseits mit einer zweischiffigen Säulenhalle einen Straßendurchgang vermittelt, andererseits die beiden unter sich gleichen, einfachen Gebäude des Leihhauses und des Gefängnisses verbindet. Die Trennung der drei Gebäudeteile ist in sehr bemerkenswerter Weise durch Kolossalpilaster ausgesprochen; sie reichen vom Boden bis unter das Hauptgesims, das gleichmäßig über die ganze Front durchläuft. Das Motiv der großen Ordnung, das in der späteren Zeit eine so große Rolle spielen sollte, erscheint hier zum ersten Male in der Profanarchitektur, vielleicht abgesehen von Brunelleschis Palazzo di Parte Guelfa, und ist in vorzüglicher Weise als Kontrast zu den zwei kleinen Säulstellungen oben und unten benützt. Nicht ungeschickt ist auch die Vermittlung zwischen der zierlichen Bogenreihe und dem derben Hauptgesims durch ein ornamentiertes Friesband in der Zone der großen Kapitelle; ehemals war es noch durch ganz kleine Statuetten unterteilt. Viele Anklänge an venezianische Architektur kann man aus diesem Bau herauslesen, der ganz auf den Gegensatz zwischen den glatten Mauerflächen der anschließenden Paläste und dem reich durchbrochenen Mittelteil gestellt ist (Abb. 156).

Das Leihhaus zur Linken wurde 1485 errichtet, das Gefängnis rechts kam erst 1595 zur Ausführung, der Verbindungsbau ist in das erste Jahrzehnt nach 1500 zu setzen, sein Architekt (vielleicht auch Formentone?) ist unbekannt.

Ein weiteres ganz originelles Gebäude Brescias ist die Kirche S. Maria dei Miracoli, 1488 von Giovanni da Verona begonnen. Von der Fassade gehört nur der Vorbau und die beiderseits anschließenden ornamentierten Pilaster in diese Zeit, das übrige kam stückweise im 16. und 17. Jhh. hinzu. Ob hier der Gegensatz zwischen den großen Pilastern und den kleineren Säulen des Eingangs so bewußt gehandhabt wurde wie an der Leihhaushalle, ist fraglich; denn der Vorbau ist erst etwas später eingesetzt. Jedenfalls ist er ein charakteristisches Werk jenes dekorativen Bildhauerstils, der ganz Oberitalien in seinem Banne hielt und eine eigentlich tektonische Auswertung der Antike kaum aufkommen ließ. Man muß sich mit der reinen Oberfläche dieses plastisch durchwirkten Zierstücks begnügen und über das unorganisch Angeklebte des Erkers hinwegsehen (Abb. 155).

Der auffallende geschlossene Aufsatz über den Säulen entspricht übrigens einer Raumforderung der Anlage: er bildet die durch Wendeltreppen und eine Empore zugängliche Nische, in der ursprünglich das wundertätige Madonnenbild, der Anlaß zum Bau, enthalten war. Das Innere der Kirche scheint durch spätere Entschlüsse und Anbauten vielfach gegenüber den ersten Absichten verändert. Der Grundriß gehört in die Klasse des mit vier Stützen unterteilten Quadrates in Art von S. Chrisostomo in Venedig (Abb. 141), aber die Einwölbung ist genau entgegengesetzt wie dort: über dem sehr engen Mittelfeld eine Längs- tonne, in den Kreuzarmen Kuppeln von verschiedener Größe und Höhe, in den Diagonalfeldern Quertonnen, die Auflager der Tonnen mußten durch in die Mitte gestellte Kandelabersäulen, eine mailändische Spezialität, gestützt werden. In der Längsachse schließt sich ein tonnengewölbter Chor mit Apsis an. Diese wirklich konfuse Anordnung läßt natürlich einen einheitlichen Raumeindruck nirgends zu, aber wunderhübsche Durchblicke und überraschende Beleuchtungskontraste, die unterstützt durch den sehr zierlichen Skulpturenschmuck den bloß 11 m im Quadrat messenden Raum viel größer erscheinen lassen. Besonders stark wirken die phantastischen Zwischenstützen in üppig behandelter Kandelaberform. Burckhardt hat für den Raum das Scherzwort



Abb. 159. Cremona, Hof des Palazzo Fodri

(Phot. Alinari)

„Zentrifugalbau“ geprägt, er würde gut nach Venedig passen, hier an der Grenze der Lombardei, wo man den Zentralbau in anders folgerichtiger Weise durchbildete, macht er sich etwas deplaziert.

Mit Bergamo treten wir immer mehr in die Einflußsphäre der mailändischen Kunst, zumal in der Skulptur, doch stammen gerade aus dieser Stadt die meisten der Venezianer Baumeister. Die Kirche S. Spirito (1521) in der unteren Stadt, einschiffig mit Kapellen, zeigt in ihrer Wanddekoration, wie lange hier der unbekümmert heitere Dekorationsstil der Frühzeit sich hielt. In der oberen Stadt

fesselt neben einigen schönen Binnenhöfen die Cappella Colleoni, an S. Maria Maggiore angebaut, die Aufmerksamkeit. In seiner Heimat hat der berühmte reichgewordene Feldherr nicht das Glück in der Wahl seiner Künstler gehabt wie bei seinem prächtigen Monument in Venedig. Zum Entwurf und zur Ausschmückung seines Mausoleums zog er den aus Pavia stammenden Giovanni Antonio Omodeo (1447—1522) heran, ein im Mailändischen vielbeschäftigter Meister, ein tüchtiger Bildhauer, aber gar kein Architekt. Die Fassade verliert sich in recht hübschen Einzelheiten, als Komposition ist sie so schlecht wie möglich und die grelle Buntheit des dreifarbigem Würfelmusters ihrer Fläche wirkt sehr unerfreulich (Abb. 158).

Das Hübscheste ist die abschließende Zwerggalerie, ein Lieblingsstück der Mailänder Schule, sonderbar wirkt dagegen die steinerne Fenstervergitterung mit Pilastern und Säulchen, worunter auch einige Kandelaber gemischt sind, unschön auch die Dekoration der himmellangen Eckpilaster mit Rauten und Medaillons.

Wie in der Portinarikapelle ist der Hauptraum ein Quadrat, hier von einer achtseitigen Kuppel überdeckt, an das sich der gleichfalls kuppelgekrönte Altarraum in halber Größe anschließt. Im Innern kommt diese Raumanordnung der unvollkommenen Fertigstellung wegen nicht recht zum Ausdruck. Das Wesentliche an dem Bau ist in den Jahren 1470—76 entstanden, aber die Vollendung des Äußeren und des großen Grabmals mit dem Reiterstandbild erforderte noch Jahrzehnte nach dem Tode des Bauherrn. Vieles scheint auch durch spätere Willkürlichkeiten und Restaurationen verdorben, besonders 1774 wurden viele Schmuckteile des Inneren an der Front angebracht; der schöne Sarkophag der Medea Colleoni wurde vollends erst 1842 aus einer anderen Kirche hierher übertragen.

Cremona steht seit dem Mittelalter politisch wie künstlerisch unter dem Einfluß Mailands, doch lassen sich auch viele Beziehungen zu den Städten der Emilia, besonders zu Bologna erkennen. Die Terrakottabauweise zeitigte hier durch manchen figürlichen Schmuck in Relief und Rundplastik noch reizvollere und abwechslungsreichere Einzelheiten wie anderswo, hier scheint überhaupt der Mittelpunkt und Ausgangsort dieser Kunstübung gelegen zu haben. Als Beispiel diene der Hof des gegen das E. des Jahrhunderts entstandenen Palazzo Fodri (jetzt Monte di Pietà, Abb. 159).

Die zwei längeren Seiten des rechteckigen Raumes haben Säulenarkaden, die kürzeren Pfeiler mit vorgesetzten Pilastern, auch die Spannweiten und Bogenhöhen sind ungleich, hohe Kämpferstücke vermitteln zwischen Bogen und Stütze. Die feinen Terrakottafriese mit antiken bacchischen und kriegerischen Darstellungen sind nicht für den Platz gearbeitet und völlig unabhängig von den oberen und unteren Achsen eingeteilt, aber diese Willkür schadet bei der lockeren Komposition dem Eindruck durchaus nicht. Die oberen Arkaden laufen nur an zwei Seiten um und sind an den beiden anderen durch einfache Fenster ersetzt, die auf dem Fries aufsitzen. Die Säulen haben Kandelaberform, eine mailändische Art, das Verhältnis des schweren Bogens zur schlanken Stütze gemahnt an das Mittelalter. Die Fassade hat ähnliche mythologische Friese am Gurt und große Terrakottabüsten unter dem Hauptgesims, ein Vestibül mit zierlicher Kuppel verbindet Eingang und Hof.

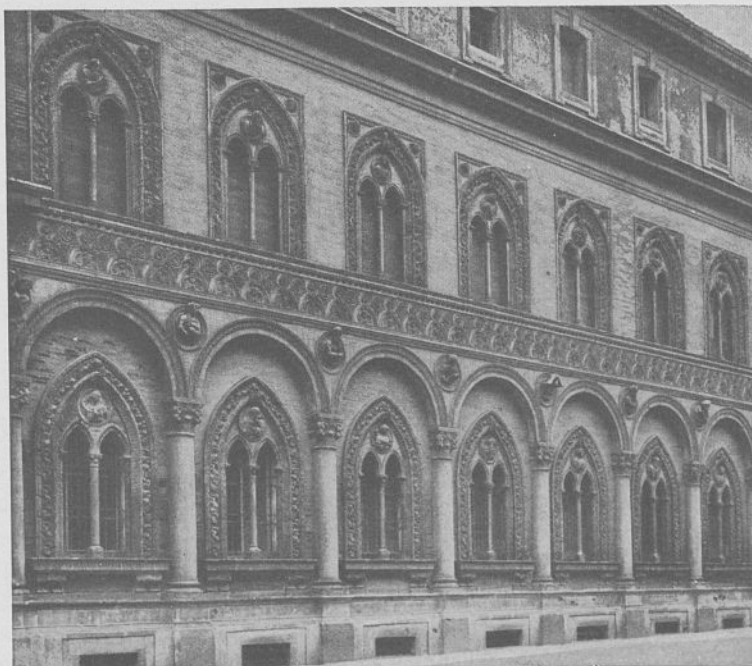


Abb. 160. Mailand, Ospedale Maggiore, Stadtfront

(Phot. Alinari)

Im Hof des Palazzo Stanga (von Pietro da Raude um 1500) finden wir die gleichen Tonfriese verwendet, aber hier ist der Schmuck zur Überladung gesteigert. Das große Marmorportal des Palastes, ein Glanzstück lombardischer Bildhauerkunst, befindet sich seit 1875 im Louvre. (Abb. bei Meyer, Oberitalienische Frührenaissance II, Taf. VIII.) Fassade und oberes Hofgeschoß stammen aus der Barockzeit. Palazzo Trecchi-Raimondi (1496—1500) hat eine ähnlich diamantierte Hausteinfassade wie der Palazzo Bevilacqua in Bologna, außerdem Doppelpilaster in zwei Stockwerken, darüber eine große bemalte Hohlkehle als Krönung, wie sie am Südhang der Alpen häufig erscheint.

Ein anderes etwas gotisierendes Prachtportal hat der Palazzo Comunale in Piacenza, noch reicher ist das am Palazzo dei Tribunali derselben Stadt von Giovanni Battagio aus Lodi 1480.

Die Klosterkirche S. Sigismondo vor Cremona, einschiffig, flach gedeckt, mit Kapellen am Langhaus und einer Kuppel über der Vierung, wurde 1463 von Bartolommeo Gazza neu aufgebaut. Ein kleiner achteckiger Zentralbau der Mailänder Bramanteschule ist das Oratorio di Christo risorto von 1503; außen die abgechrägten Ecken mit Doppelpilastern in drei Stockwerken besetzt, innen zwei Geschosse, während das Gewölbe dem dritten entspricht.

4. Mailand und das westliche Oberitalien.

Die Lombardei besitzt mit der Portinarikapelle, dem Banco Mediceo und dem Zentralbau zu Castiglione d'Olona (S. 63 f.) die frühesten Werke des neuen Stils in Oberitalien, sie blieben aber vereinzelter florentinischer Import und die Hemmungen gegen die allgemeine Aufnahme waren stärker als sonst wo. Der Bau des Mailänder Doms, der von Anfang an wirklicher Gotik näher stand als andere Werke weit und breit im Land, hatte die dortige Architektenschaft in engerer Verbindung mit nordischer Baukunst gebracht und dieser Zusammenhang wurde auch bei dem langsamen Fortschreiten des großen Unternehmens immer aufrechterhalten. Die führenden Meister waren in die theoretischen Voraussetzungen jener Bauweise tief eingedrungen und gaben, ihrer Kunst sich bewußt, den Boden nicht so leicht preis; sie machten



Abb. 161. Mailand, Ospedale Maggiore, Entwurf Filaretos.

es vielmehr den von auswärts berufenen Neuerern schwer, sich durchzusetzen. So hatte schon der Bankpalast, den Michelozzo im Auftrage Cosimos de' Medici errichtete, mit seinen spitzbogigen Fenstern, seinem Terrakottazierat und seinem lombardischen Prachtportal nur ein Kompromiß zwischen florentinischer und mailändischer Art werden können, wobei die Konzessionen mehr auf der ersten Seite waren (Abb. 65).

Die einheimischen Meister, die alle zugleich namhafte Bildhauer sind und in der eigentlichen Architektur ein retardierendes Moment bilden, sind in der Plastik und den ornamentalen Einzelheiten durchaus nicht so ablehnend gegen die Antike; sie sind darin bald klassischer und formenstrenger als die Florentiner. Unter ihnen sind zu nennen: Giuniforte Solari (1429—81), wie sein Vater Giovanni Dombaumeister und rein gotisch gebildet, in Skulptur und Dekoration dagegen schon Anhänger der neuen Kunst, während Christoforo Solari (il Gobbo) 1465—1527, ein späteres Mitglied dieser weitverzweigten Steinmetzenfamilie, schon ganz von Bramantes Kunst ergriffen ist. Giovanni Antonio Omodeo (1447—1522), ein vortrefflicher Bildhauer aus Pavia, das durch die Certosa das Zentrum der lombardischen Schule war, als Baumeister wenig selbständig; Giovanni Dolcebuono (ca. 1440—1506), in beiden Künsten gleich tüchtig; Giovanni di Domenico Battagio, tätig etwa 1465—1500, Mitarbeiter des Bramante, ferner noch Benedetto Brioschi, tätig in den Jahrzehnten um 1500, und Tommaso Rodari, der 1487—1526 den Dom von Como ausbaute.

Literatur: Alf. Gotth. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, Berlin 1900; T. V. Paravicini, Die Renaissancearchitektur der Lombardei, Dresden 1878; L. Gruner, The terracotta architecture of North Italy, London 1861; H. Strack, Zentral- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien, Berlin 1882; derselbe, Ziegelwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien, Berlin 1889.

Den Widerstand der Eingessenen bekam auch der Florentiner Antonio Averlino, genannt Filarete (ca. 1400—1470) zu spüren, als er vom Herzog Francesco Sforza 1451 nach Mailand für dessen neue Schloßbauten berufen wurde. Er war Bildhauer, wahrscheinlich aus dem

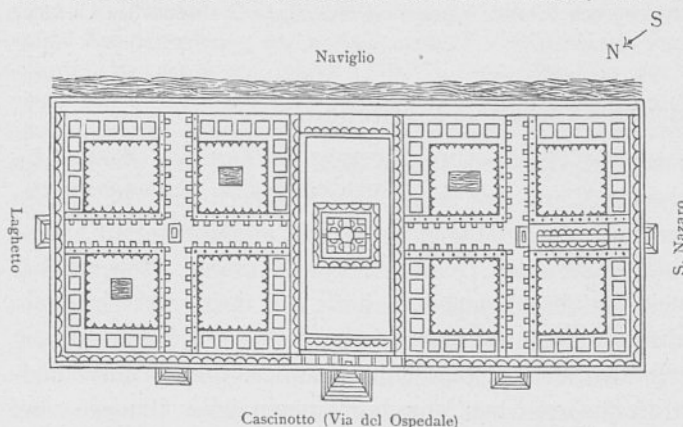


Abb. 162. Ospedale Maggiore, Grundriß Filaretos

Kreis Ghibertis und hatte sich schon in jungen Jahren durch die Erzpforten von St. Peter in Rom einen berühmten Namen gemacht. Als Architekt scheint er erst in Mailand aufgetreten, augenscheinlich als Autodidakt und mit einem gewissen Dilettantismus. Alberti muß stark auf ihn gewirkt haben, aber dessen gründliche, wissenschaftliche und theoretische Bildung hat er nicht, doch guten, praktischen Bilck. Ein unruhiger Geist, von lebhafter Phantasie

und Temperament, voll von neuen Ideen und von tiefer Bewunderung für die Antike, ist er der erste, bei dem sich der später traditionell gewordene Haß gegen die Gotik findet. Persönliche Erfahrungen spielen da wohl mit. Aber technisches Können und künstlerische Beharrlichkeit scheinen mit seinen übrigen Gaben nicht Schritt gehalten zu haben, so daß er fast nur als Anreger für seine und die kommende Generation in seinem berühmten Lehrbuch der Architektur wirken konnte. Das leicht und flüssig italienisch geschriebene Buch bedeutet für die Folgezeit ebensoviel wie das tiefere lateinische des Alberti, gerade wegen seiner Ungelehrtheit; auf lange Zeit hinaus geben Averlinos Ideen Anregung und Stoff für Baukünstler und Architekturschriftsteller.

Der *Trattato dell' Architettura* (herausg. von W. v. Öttingen, Quellenschriften zur Kunstgeschichte, Neue Folge III, Wien 1890, ferner vom gleichen Autor, Über das Leben und die Werke des Ant. Averlino, genannt Filarete, Leipzig 1888) erschien 1464, dem Piero de' Medici gewidmet, da um diese Zeit der Verfasser bei dem Sforza in Ungnade fiel, doch existiert eine gleichzeitige Abschrift mit der Widmung an diesen. „Sforzinda“ nennt er in Hinblick auf den Herzog seine Idealstadt, die ihm nicht ohne Anlehnung an Platos Utopie und an Vitruv Gelegenheit gibt, seine Gedanken über Anlage einer Fürstenstadt mit allen ihren Gebäuden auszusprechen und, was wesentlich ist, zeichnerisch festzulegen. Dabei kommt freilich seine mangelhafte architektonische Vorbildung zutage. Die Stadt umschließt ein regelmäßiges Achteck mit Mauern und Türmen, in ihrem Mittelpunkt erhebt sich eine turmartige Zitadelle, die acht strahlenförmig laufende Hauptstraßen beherrscht. Am quadratischen Hauptplatz liegen Fürstenschloß und Kathedrale. Eine große Zahl von Stadtprojekten hat später diese Ideen weiter entwickelt, besonders da das regelmäßige Polygon sich als fortifikatorisch wichtig herausstellte, worauf übrigens schon Vitruv hinweist. Von Fra Giocondo, Maggi, Ducerceau, Vasari Giovane, Speckle, Dürer und vielen französischen Theoretikern und Festungsbaumeistern existieren solche Pläne, auch ausgeführte Städte wie Palmanova, Sabbionetta, Hüningen, Neubreisach, Philippeville folgen diesem Grundgedanken, von dem Karlsruhe vielleicht der letzte Ausläufer ist (vgl. Brinckmann, Handbuch für Kunstwissenschaft, Stadtbaukunst, S. 42 f.). Filarete schildert im Buch nicht bloß Idealprojekte, sondern auch ausgeführte Bauten, wie sein Mailänder Spital und den Banco Mediceo. Seine architektonische Gesinnung, so unreif und unüberlegt manches sich gibt, strebt nach den Zielen, die erst im nächsten Jahrhundert erreicht wurden. Von dem Dutzend Kirchenbauten, die er für seine Stadt sich ausgedacht hat, ist der größte Teil zentral angelegt, nach dem Schema des in neun Felder geteilten Quadrats mit Mittelkuppel und meist mit Türmen an den vier Ecken, also gar nicht florentinisch, sondern oberitalienisch; der Dom von Bergamo, für den er Projekte lieferte, ist nach seiner Zeichnung eine Langhauskirche mit Kapellen und achteckiger Vierungskuppel, dahinter ragen noch zwei Türme zu seiten des Chors auf. Daß er über Palastfenstern schon abwechselnd runde und spitze Verdachungen anwendet, ein Motiv, das erst Raffael wieder aufnimmt, mag als Beispiel für sein typisches Prophetentum dienen; nach seiner unrühmlichen Entlassung in Mailand (1465) weiß man nichts mehr von ihm.

Was Filarete am Kastell von Mailand schuf, besonders die Porta Giovia und der Hauptturm, ist bis auf wenige Reste, wozu vielleicht ein Teil der Hofarkaden gehört, verschwunden, als Dombaumeister auf Befehl des Herzogs (1452—54) konnte er bei dem Widerstand der Eingesessenen und seiner Abneigung gegen die Gotik nichts schaffen, so daß nur das große Hospital von ihm übrig ist, eine umfangreiche Aufgabe, da es galt, die 29 zerstreut liegenden Spitäler der Stadt in einem Gebäude zu vereinigen. Filaretos großangelegter durchaus symmetrischer Grundplan (Abb. 161, 162) ist in dem jetzigen Gebäude noch erhalten, soviel Änderungen spätere Jahrhunderte auch brachten.

Ein gestreckter Baublock längs der damaligen Stadtmauer wird von einem Querhof durchsetzt, aus seiner Mitte erhebt sich als Zentrum des Ganzen die quadratische Kuppelkirche, von einem kleinen Loggienhof umgeben. Dieses Bauprojekt ist deswegen wichtig, weil es, auf Mailänder Zentralbaugedanken beruhend, wesentliche Züge von Bramantes Petersplan vorwegnimmt: der Mitteldom scheint erweitert gegenüber dem gleicharmigen, geradgeschlossenen Tonnenkreuz, nach außen festigen vier Ecktürme, gleich hoch wie die Kuppel, die Baumasse, Nebenzentren in den Diagonalen scheinen durch die Bogen zur Seite der Kreuzarme angedeutet. Im einzelnen bleibt aber vieles unklar. An die Langseiten des Mittelhofs legen sich quadra-

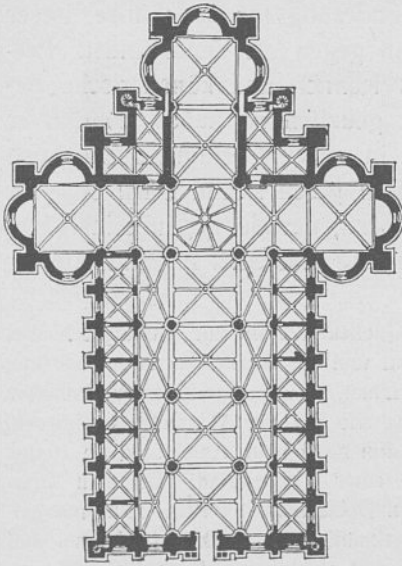


Abb. 163. Pavia, Certosa, Grundriß der Kirche.

einem Teil des Haupthofes, den Bramante später weiterführte, ist noch ein wenig von dem anfangs Gewollten zu erkennen. Um 1630 konnte Ricchini den liegengeliebenen Bau größtenteils, im 18. Jhh. Castelli ihn ganz vollenden, wobei der erste Plan immer eingehalten blieb. Bloß die Zentralkirche, die eines der wichtigsten Ereignisse der Renaissance hätte werden können, blieb unausgeführt (Abb. 160).

Mit dem Mailänder Dom haben noch andere gotische Kirchen das Schicksal geteilt, daß, als sie entstanden, die mittelalterliche Baukunst dahinstarb. Aber jenes größte Unternehmen ist in seinen wesentlichen Zügen bis ins 16. Jhh. unbeirrt im alten Stil weitergeführt worden und muß hier beiseite bleiben, während andere zu bedeutungsvollen Denkmälern der lombardischen Frührenaissance wurden, darunter die weltberühmte Certosa von Pavia, die durch die Anteilnahme der Sforza und die Kunst der lombardischen Meister einer neuen Epoche entgegenging (Tafel IX, Abb. 163, 164).

Die Kirche wurde 1396 begonnen, ihr Langhaus erst sechzig Jahre später vollendet, Chor und Querschiff damals in Angriff genommen, ob nach dem ursprünglichen Plan, ist unsicher. Jedenfalls steht Grundriß und Aufbau den lombardisch-romanischen Domen von Parma, Modena, Piacenza u. a. viel näher als die nordische Plangestaltung des Mailänder Doms. Das Fehlen des Strebesystems, das genau quadratische Grundrißschema, der weite und relativ niedrige Raum mit seiner spärlichen Beleuchtung, die drei nischenumgebenen Kreuzarme, das sechsteilige Rippengewölbe und anderes zeigt, daß hier das 12. und 13. Jhh. im Bewußtsein des Architekten lebendiger war als spätere Zeiten. Merkwürdig ist, daß auch der neue Architekt Giuniforte Solari, der 1453—81 den nun flotter betriebenen Ausbau leitete, ebenfalls an die atlombardische Formensprache anknüpfte, von der Gotik sich möglichst fernhielt und nur der toskanischen Modeströmung in den Einzelheiten Konzessionen machte. Wir finden also auch hier, wie in Florenz, daß im Moment des Stilwandels nicht so sehr die Antike als die nationale romanische Baukunst in den Vordergrund tritt, daß man wohl von der nordischen Gotik, in die Italien niemals vollkommen sich einlebte und die man immer als ausländisch betrachtete, loszukommen strebte, aber nicht allein in der klassischen Kunst den Weg dazu erblickte (S. 2, 11).

Giunifortes Werk ist der Aufbau von Chor, Querschiff, Vierungsturm und die Außenarchitektur der Langhauswände, dazu die beiden Klosterhöfe (Abb. 164). Mit den rings umlaufenden rundbogigen Zwerggalerien, die einen zierlichen Kontrast zu den großen Backsteinflächen bilden, hat er das wichtigste und

tische Bauteile, die kreuzförmig zu je vier kleineren Höfen unterteilt sind und die Krankensäle enthalten, kleinere Kuppeln überwölben die Kreuzungsstellen, in denen andere Kirchenräume angeordnet scheinen. Alle Höfe und die drei freien Fassaden sind im stark erhöhten Erdgeschoß mit Loggien versehen, wie in ganz Italien an Spitälern üblich. Turmartige Risalite an den Hauptpunkten sollten die ungeheure und nicht hohe Front rhythmisch beleben.

Filaretos klare Gliederung wird im 16. Jhh. oft aufgegriffen, wenn wie bei Schloßbauten ausgedehnte Baumassen zu bewältigen sind; der Escorial, Delormes Tuilerienplan, Charleval und des Jones Projekt für Whitehall sind neben vielen anderem nicht bloß zufällig ähnlich, sondern haben deutliche Beziehungen zu dem prophetischen Mailänder Werk. Vor allem aber lehnt sich das schon erwähnte römische Spital von S. Spirito (S. 104, Grundriß bei Létarouilly, Taf. 265) in seiner ursprünglichen Planung stark an dies Vorbild an. Von Filarete konnte nur der südwestliche Teil begonnen werden, das später durch Fenster geschlossene Arkadengeschoß mit den stämmigen Säulen ist ihm zuzuschreiben, aber schon die Halbfiguren der Zwickelkreise und die merkwürdigen Kapitellformen sind oberitalienischer Mischstil. Seit 1465 hat Giuniforte Solari die Bauleitung; damit ist die mailändische Backsteingotik siegreich zurückgekehrt und behauptet sich bis zum Jahrhundertende. Nur in den südlichen beiden Nebenhöfen (1486) und



Die Certosa von Pavia, Fassade von Omodeo nach 1492 begonnen.
(Photogr. Alinari.)

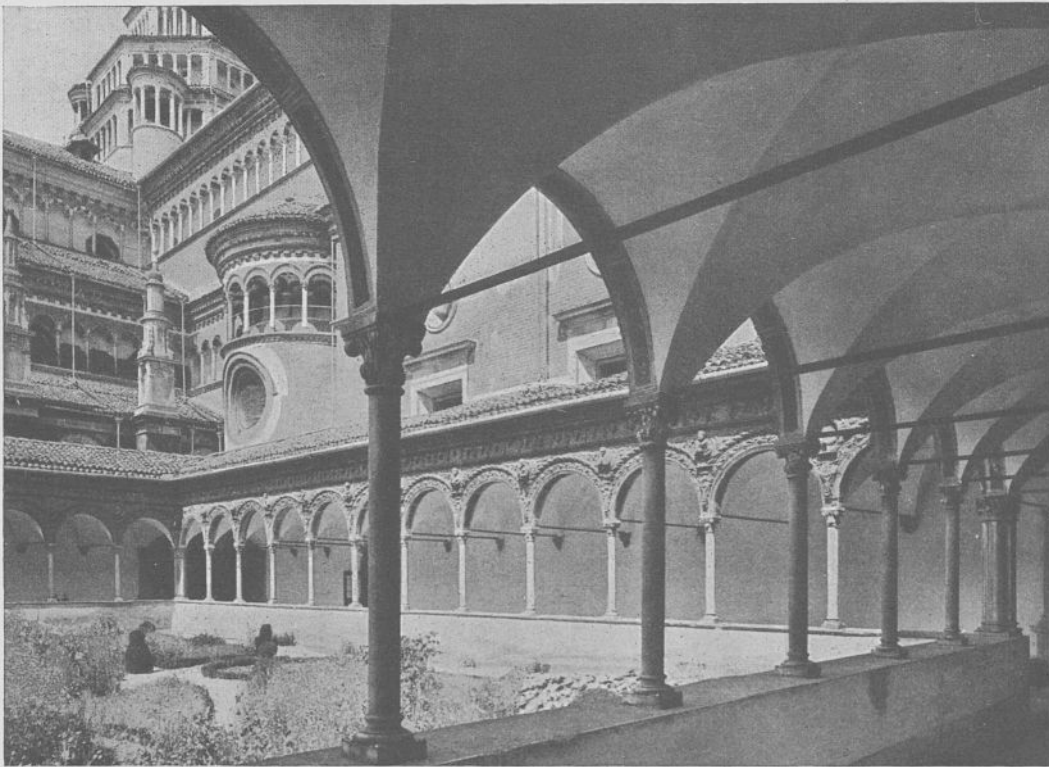


Abb. 164. Pavia, Kleiner Klosterhof der Certosa

(Phot. Alinari)

eigenste Motiv des 12. Jhhs. neu belebt, das ehemals hier entsprang und nun wieder der lombardischen Frührenaissance treu bleibt. Der etagenförmig abgesetzte Vierungsturm hat ebenso sein Vorbild in dem nahen Chiaravalle, und an den konsolentragenen Ziegelgesimsen erscheinen wohl antike Zierglieder, aber ihr Profil ist weder gotisch noch klassisch. Nur an den Fialen der Ecktürmchen finden sich Anklänge an die Gotik, die sonst geflissentlich vermieden sind.

In den beiden Klosterhöfen, die 1450–70 entstanden, erscheint die Renaissance weniger in der Architektur als im Schmuck, vor allem in der überaus feinen und mannigfaltigen Terrakottaplastik der Bogenstirnen, Friese und Gesimse. Ein Cremoneser Meister, Rinaldo de Stauris, hat sie geschaffen. Der kleine Hof ist fast quadratisch von 12×13 Achsen an eine Seite der Kirche angelehnt und durch ein reiches, stark gotisierendes Marmorportal, eine Jugendarbeit des Omodeo (1466) mit ihr verbunden. Der andere Hof von 28×34 Achsen und etwas größeren Arkadenproportionen liegt abseits und ist von den Mönchszellen umsäumt, sein Schmuck ist dem des kleineren sehr ähnlich, noch üppiger, aber nicht so sorgsam. Seine Säulen nähern sich etwas mehr dem neuen Stil, die Basen haben aber noch Eckblätter (wie auch am Spital zu Mailand) und das Verhältnis zwischen den leichten Säulen und den schweren Bogen ist noch ganz altertümlich. Für die Marmorplastik der Höfe ist Cristoforo Mantegazza der Hauptmeister.

Ähnliche Tonarbeiten finden sich in der Gegend öfters, so in Pavia an den Kreuzgangarkaden der Pusterla, von S. Lanfranco (1467) und bei S. Maria Coronata, auch Canepanova genannt.

Die vielgepriesene Marmorfassade der Certosa auf den rein architektonischen Gehalt zu untersuchen, ist schwierig und undankbar, da ihre Schönheit allein von ihrem Schmuck und dem prachtvollen Material, doch kaum von der Komposition abhängt, so daß sie sich für den Betrachter immer wieder in Einzelwirkungen auflöst. Dies muß ja auch die Absicht der Bauherrn, der entwerfenden Meister und der Generationen von Bildhauern gewesen sein, die in hingebender Arbeit diese große Schauwand geschaffen haben: der Schmuck ist wie in Venedig zum Selbstzweck, nicht wie in Toskana zum Begleiter und Erklärer der Architektur geworden.

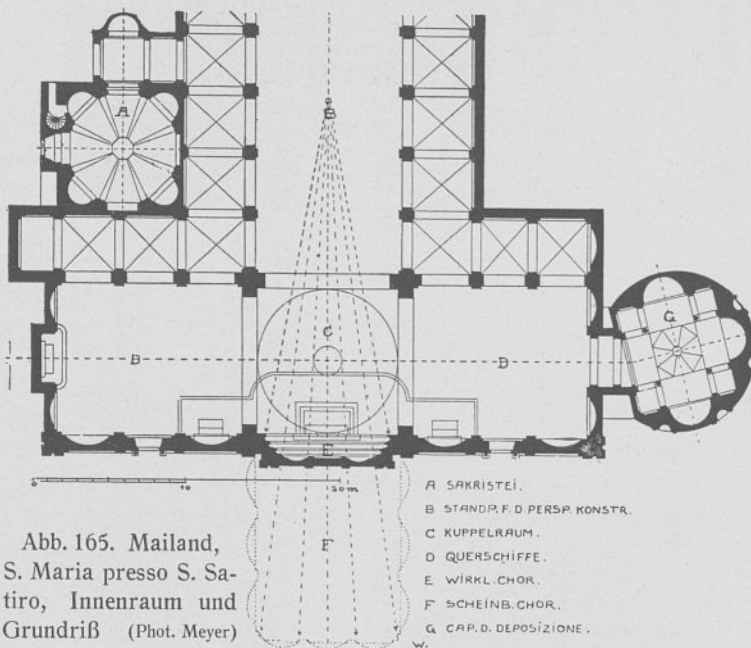
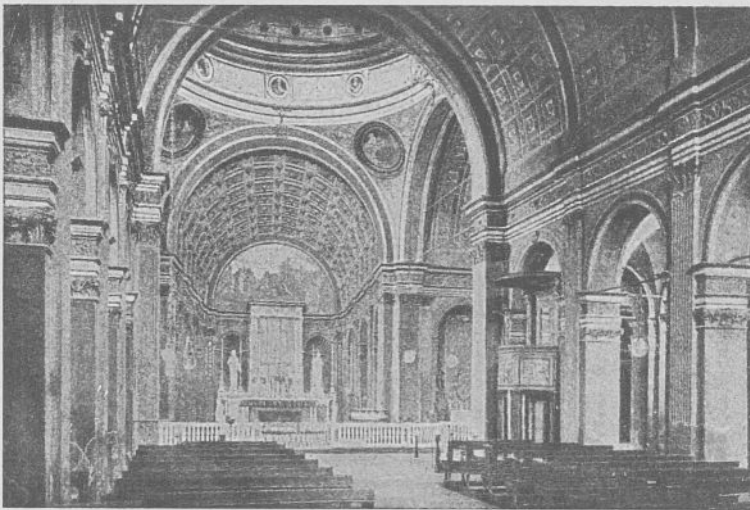


Abb. 165. Mailand,
S. Maria presso S. Sa-
tiro, Innenraum und
Grundriß (Phot. Meyer)

Dabei ist aber keineswegs der anfangs vorhandene Plan festgehalten worden, sondern wiederholt veränderte Entwürfe der jeweils bauleitenden Bildhauer und der wechselnde Zeitgeschmack haben im Laufe fast eines Jahrhunderts den heutigen Zustand geschaffen. Die sechs statuenbesetzten Strebepfeiler, die äußeren zu kräftigen Fialentürmchen verstärkt, teilen die Front vertikal im Sinne des inneren Systems und sind bis oben durchgeführt, alle Horizontalgliederungen brechen sich an ihnen. Das ist die gotische Art, die in dem reliefgeschmückten Sockel und in dem unerhört fein ziselierten Erdgeschoß trotz der großen Renaissancefenster unverkennbar hervortritt. Die Dome von Orvieto und Siena sind in dem Gesichtskreis der lombardischen Meister näher als etwa S. Andrea in Mantua oder S. Maria Novella zu Florenz. Aber schon die erste Arkadengalerie bringt einen fremden Ton in die romantische Pracht mit der kälteren und bestimmteren Form des bramanischen Stils. Die obere Hälfte vollends harmoniert wenig mit der unteren, eine gezwungene

und unklare Komposition von Epigonen, die sich zwar von dem vorhandenen nicht entfernen wollen, aber von Grund aus anders fühlen. Auch am Portal tritt dies neue Gefühl hervor und am störendsten in der Umrahmung der Rose. Über dem Mittelteil sollte ein weiteres Geschoß mit großen mosaikgeschmückten Bogen die Fassade krönen. Noch immer erinnern die kleingliedrigen Arkadenbänder, die zweimal die Front durchsetzen, an die romanischen Kathedralen und sind von glücklichster Bedeutung für den Zusammenhalt des Ganzen, aber gegenüber den Seiten- und Rückenteilen ist die Erinnerung schon verblaßt durch die neue klassische Theorie, die wirksam wird.

Alte Abbildungen, Modelle und Urkunden können einige Anhaltspunkte über den ursprünglichen Plan und das Entstehen der Front geben. Danach folgte Solaris Entwurf (c. 1470) ziemlich genau dem Quer-

schnitt der Kirche mit schräg ansteigenden Dachlinien über den Kapellen und Seitenschiffen und einem Giebel über dem Mittelintervall, zwei Zwerggalerien queren die Front in gleicher Höhe wie an den Langseiten (Abb. bei A. Meyer, Oberital. Frührenaissance II, Fig. 79). Nur der doppelte Sockel mit so zierlicher Kleinplastik, daß er später kaum noch überboten wurde, ist im folgenden Jahrzehnt von den Brüdern Antonio und Christoforo Mantegazza und Giovanni Omodeo ausgeführt worden. Als 1481—99 der Letztgenannte die Bauleitung erhielt, entstand nach seinem neuen Entwurf (Modell von 1492) das wunderbar geschmückte, aber in Einzelheiten sich verlierende Erdgeschoß mit den vier großen Prachtfenstern. Die Galerie darüber war damals schon vorgesehen, ihre heutige Form erhielt sie durch einen mehr klassisch geschulten Meister des Bramantekreises, etwa Giovanni Dolcebuono oder Benedetto Brioschi, der seit 1500 die Bauleitung hatte. Von diesem rührt auch das schöne, aber nicht im Sinne Omodeos gehaltene Portal her (1501). Mit dem Baumeisterwechsel wurde auch der Plan von 1492 aufgegeben und der obere Stock vielleicht nach einem Plan des Dolcebuono 1508 von Brioschi und Antonio della Porta begonnen, seine Ausführung zog sich noch mehr als ein volles Menschenalter hin. Charakteristisch für die Zeit vor 1500 ist die Liebhaberei für Kandelaberformen an Säulen, Endigungen und Reliefs, auch die abwechslungsreichen Aufsätze auf den Strebepfeilern des Langhauses, lauter Motive, die bald darauf im sog. Loirestil in Frankreich erscheinen, wogegen das 16. Jhh. mit harten und nüchternen Einzelheiten klassische Sprache anstrebt, ohne freilich die Konsequenzen in der Gesamthaltung zu ziehen, Bramante hat die Lombarden aus ihren alten Geleisen geworfen, aber folgen können sie ihm noch nicht.

Donato Bramante (1444—1514), aus Fermignano bei Urbino stammend, kam als fast Dreißigjähriger nach Mailand und übte dort anfangs seine bisherige Kunst, die Malerei, besonders die Freskomalerei aus. Die wenigen Reste dieser Tätigkeit (meist in der Brera) lassen in den perspektivischen Architekturhintergründen erkennen, daß er von Urbino aus dem Künstlerkreis des Herzogs Federigo eine tüchtige baukünstlerische Schulung mitbrachte, wenn es auch keine Anhaltspunkte dafür gibt, daß er sich vor der Mailänder Zeit schon praktisch als Bauender betätigte. Seine Energie und die ruhige Beharrlichkeit, mit der er nun solche Aufgaben unternahm und der sichere Blick für das Wesentliche des neuen Stils gaben ihm die Möglichkeit, da wo Filarete vor 20 Jahren gescheitert war, zum Siege zu gelangen. Der Boden war endlich auch hier für die Renaissance urbar geworden.

Bramantes erstes Architekturwerk ist der um 1479 begonnene Umbau des sehr alten Komplexes von S. Maria presso S. Satiro, von dem der Glockenturm und die seitlich angebaute Cappella della Deposizione, nach einer Tongruppe der Grablegung so genannt, erhalten blieb. Das neue Kleid, das dieser 879 nach byzantinischem System des mit vier Stützen unterteilten Quadrats erbaute Zentralbau erhielt, darf mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Bramantes Entwurf zurückgeführt werden, zumal entsprechen die rhythmisch mit Nischen zusammengefaßten Pilaster des Untergeschosses ganz seiner Art. Von der Kirche hat er höchstens das Querschiff mit der perspektivisch verkürzten Choranlage selbst ausgeführt, aber wenn



Abb. 166. Mailand, S. Maria presso S. Satiro, Querschiff und Grabkapelle
(Phot. Alinari)

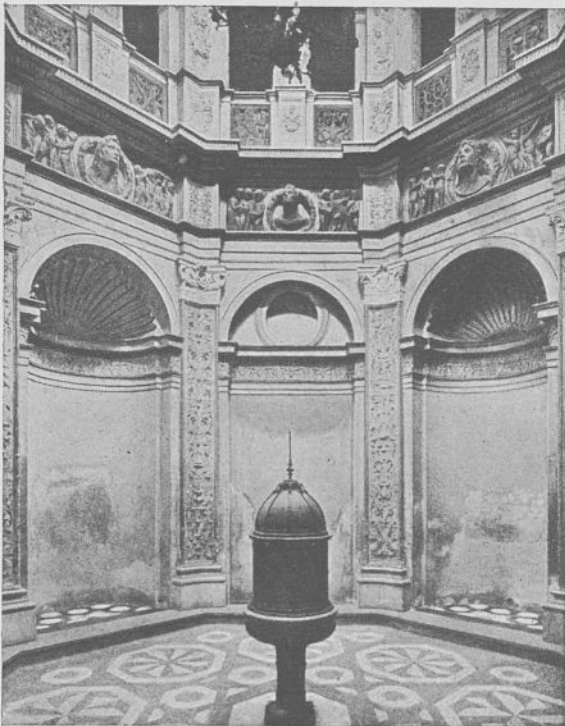


Abb. 167. Mailand, S. Maria presso S. Satiro, Sakristei
(Phot. Baum).

auch das Langhaus und die Kuppel erst nach seinem Scheiden errichtet wurden, so ergibt sich mit der Anlage des Scheinchors und der großen Vierungsbögen alles übrige so selbstverständlich, daß man später nicht wesentlich vom ersten Plan abgewichen sein kann. Beachtenswert ist besonders die Außenarchitektur der Rückseite, einfach und groß mit Pilastern, die an den Ecken verdoppelt sind (Abb. 166). Sie ist für Bramantes Stil charakteristisch und gilt als Werk seiner Hand.

Die Kirche wurde wahrscheinlich von Bramantes Schüler Giovanni Battagio aus Lodi ausgeführt und von Bramantino vollendet, geweiht erst 1525, doch das Querschiff von Bergognone schon 1495 dekoriert. Die Anlage hat die Besonderheit eines Seitenschiffs im Querhaus, im übrigen ist die Grundidee mit der Vierungskuppel über dem Tonnenkreuz die nämliche, der Alberti sieben Jahre vorher in S. Andrea zu Mantua folgte und die ihm wahrscheinlich für St. Peter in Rom vorschwebte. Nur sind die Verhältnisse breiter gewählt als an dem Mantuaner Bau: dort ist die Höhe bis zum Bogenanfang (der Bogen ist kräftig gestelzt) gleich der Breite, hier um fast ein Viertel geringer. Im Grundriß sehen wir von der etwa 10 m

weiten Kuppel drei überquadratische Tonnenarme ausstrahlen wie beim sog. Rossellinoplan von St. Peter, wo wohl auch Seitenschiffe im Langhaus anzunehmen sind (Fig. 93, 98, T. V), nur konnte hier der Chorarm wegen der vorbeiführenden Straße nicht ausgebaut werden. Die Methode, wie sich der Meister aus der Klemme zog, indem er den Chor in der Art einer Reliefperspektive verkürzte, brachte ihm seiner Zeit großen Ruhm ein, wie ja später Berninis ähnliche Vatikanstreppe auch hochgepriesen wurde, während uns heute diese Kunststücke minder erfreulich dünken. Man muß aber berücksichtigen, daß damals die geheimnisvolle Kunst der Perspektive nur wenige beherrschten und daß solche Könnern von Malern und Bildhauern überaus geschätzt und begehrt waren, um in Bildern und Reliefs eine architektonische Umgebung richtig darzustellen. Bramante war sicher einer von diesen, vielleicht gibt diese Probe seines Könnens einen Fingerzeig, wie er zur Architektur gelangte. In Abb. 165 ist der Chor etwas verzerrt, weil vom falschen Standpunkt gesehen, im Grundriß ist der richtige etwa halbwegs zwischen Eingang und Vierungsbogen angegeben. Die Beleuchtung des Innern ist spärlich aber geschickt: das Hauptlicht fällt senkrecht aus der Kuppellaterne, unterstützt von Öffnungen in den drei Tonnenstirnen und dem Seitenschiff, während die kassettierten Gewölbe undurchbrochen bleiben, alles wie in Mantua; diese Stadt liegt auf dem Weg von Urbino nach Mailand, und die Ähnlichkeit kann nicht ganz zufällig sein.

Die in den Winkel zwischen Langhaus und rechten Querarm gelegte Sakristei (1480—88) ist vollständig das Werk des Bramante. Hier ist die Kuppel nicht wie in der Kirche auf vier Tragebögen mittels Hängezwikel ins Rund übergeführt, sondern über dem Achteckgrundriß schließt sich ein achtseitiges Muldengewölbe wie im Baptisterium zu Florenz und den meisten mittelalterlichen Kuppeln. Auch der zweigeschossige Aufbau ist dort und anderswo ähnlich zu sehen. Im Untergeschoß nützen tiefe Diagonalnischen den quadratischen Platz aus und geben eine rhythmische Differenzierung der Seiten, im Obergeschoß ist die Wand durch einen Umgang gespalten, der sich in Doppelarkaden wie ein Triforium nach dem Inneren öffnet. Durch die galerieartige Breite des Gangs ist das Motiv besonders wirkungsvoll gemacht. Diese Anordnung, die in Florenz wohl zum ersten Male erscheint, ist in Cremona, Piacenza,

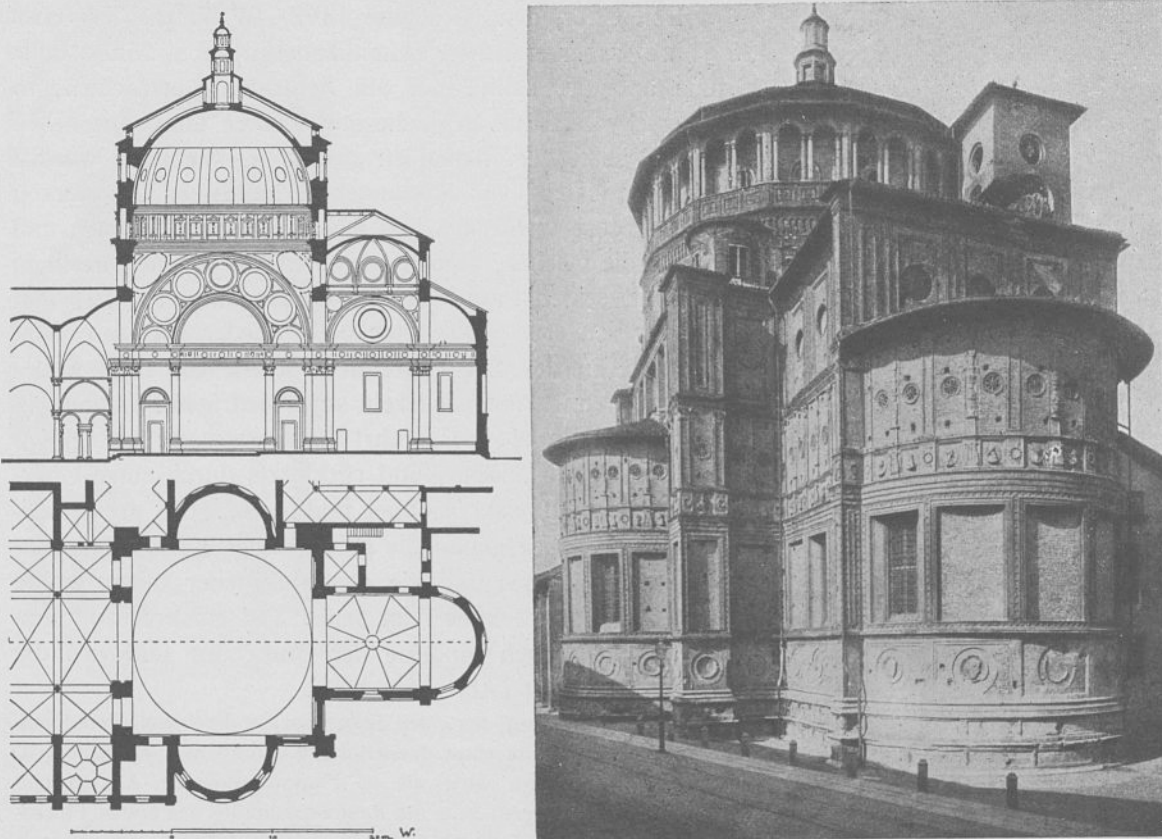


Abb. 168, 169. Mailand, S. Maria della Grazie, Schnitt, Grundriß und Choransicht

(Phot. Alinari)

Parma und anderen vorgotischen Kuppeln Oberitaliens ähnlich zu finden, also sehen wir auch hier ein Wiederaufleben jenes nationalen Stils, der durch nordische Einflüsse gestört worden war. Das gleiche zeigt die Dachausbildung, bei der nicht die Kuppel außen erscheint, sondern senkrechte Außenwände, die meist galerieartig durchbrochen, als weiteres Stockwerk hochgeführt sind und ein Zeltdach tragen. Diese innere und äußere Gestaltung wurde mit der Renaissance in der Lombardei wieder allgemein (Abb. 66, 67, 75).

Der Schmuck aus Stuck und Terrakotta ist in seiner Üppigkeit und starkem Relief von oberitalienischem Stilempfinden beherrscht, das sich von der herb zurückhaltenden Weise toskanischer Meister stark unterscheidet in der bedeutenden Rolle, die es der Dekoration gewährt. Bramante, der sonst dem lombardischen Wesen Widerstand entgegengesetzte, hat hier Konzessionen gemacht, doch ist der Innenausbau trotz des ornamentalen Reichtums streng architektonisch gedacht und konstruktiv bedingt, ein bedeutsamer Schritt von der farben- und materialfreudigen Schmuckkunst Oberitaliens zur klassischen Monumentalität.

Der in der Mitte einwärts geknickte Eckpilaster ist eine Neuerung, die bei polygonalen Räumen nun oft angewendet wird, ohne gegen die anderen Möglichkeiten — Schrägstellung, Verdoppelung, Ecksäule — die Alleinherrschaft zu erlangen. Der Raum ist, abgesehen von der hohen Laterne, durch acht große Kreisfenster in den Kuppelflächen reichlich beleuchtet; bei kaum 7 m Durchmesser erhebt er sich zu über 14 m Scheitelhöhe, dies sehr gestreckte Verhältnis gibt ihm gegenüber anderen Zentralbauten etwas Schachtartiges. (Risse bei Strack, Zentral und Kuppelkirchen.) Daß er von vornherein mehr als Baptisterium wie als Sakristei gedacht war, zeigt die Innenausstattung mit dem Taufstein deutlich.

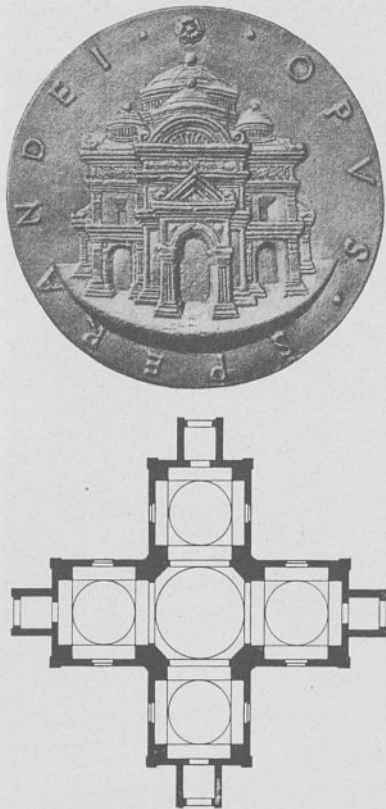


Abb. 170. Zentralbau auf der Medaille des Francesco Sforza
(n. Heiß, Medaillen d. Renaiss.).

Den Chor, den Bramante 1492—97 an die erst etwa 20 Jahre früher errichtete Dominikanerkirche S. Maria delle Grazie anbaute, kann man als Zentralbau betrachten, so sehr verschwindet das ärmliche und niedere Langhaus neben ihm. Daß es noch vollkommen gotisch durchgeführt worden war, ist bezeichnend für Mailänder Verhältnisse. Der Herzog Ludovico Moro wollte aus ihm ein Mausoleum für sich und seine Familie machen, gerade wie es früher der Malatesta in Rimini mit seiner Franziskanerkirche vorhatte (S. 79) und ließ dafür den eben vollendeten Chor wieder abreißen. Bramante legte in der Breite der drei Schiffe ein 18 m weites Quadrat an, mit Hängezwickeln und niedrigem Tambur in die Halbkreiskuppel übergeführt und erweiterte es seitlich durch zwei große Nischen und rückwärts durch einen Chorraum, wieder mit einer Kuppel und Apsis. Die drei erweiternden Teile haben genau die halbe Breite des großen Quadrats. Wie Urkunden und die Anschluß Pfeiler zeigen, sollte auch der Rest der Kirche dem neuen Teil entsprechend umgebaut werden, doch hinderte der Sturz des Ludovico die weitere Bautätigkeit (Abb. 168, 169).

Während hier auf der einen Seite das alte Problem, einen Kuppelbau der Gesamtbreite eines dreischiffigen Langhauses anzugliedern, nochmals aufgenommen wird wie in Florenz, Bologna, Loreto und Pavia, ist auf der anderen Seite die Raumbehandlung den ersten Florentiner Zentralbauten angenähert, indem nicht vom Achteck, sondern vom Quadrat mit eingeschriebenem Kreis ausgegangen wird. Auch die konzentrische Doppelarkade erscheint wie in der Sakristei von S. Lorenzo, der Pazzikapelle und den verwandten Bauten; das Verhältnis

der Kreise ist aber verbessert, die Nebenräume haben mehr Gewicht bekommen, so wie es die jüngeren Meister gehalten hatten (Abb. 39 und 90). Die große Kuppel ist ein etwas überhöhter Halbkreis über einer sehr zierlichen lichtspendenden Triforiumsgalerie, von sechzehn kleinen Rundfenstern und einer Laterne erhellt; die kleine trägt ein merkwürdiges Rippengewölbe, das stark an Brunelleschis frühe Versuche erinnert, auch in der Art der Lichtzuführung durch Augen zwischen den Rippen (Abb. 21, 28).

Die Raumwirkung ist imposant bei der respektablen Größe des Ganzen und dem kleinen Maßstab aller Dekorationselemente. Diese können dem Bramante nur zum geringsten Teil zugeschrieben werden, zumal da die Ausführung von vornherein in anderen Händen lag und die Fertigstellung sehr spät erfolgte. Dasselbe gilt vom Äußeren; der Gesamtumriß, das einzige, was vielleicht der Meister bestimmte, ist zumal von vorne gesehen von hoher Schönheit, von hinten stört der vorspringende Chor und ein abscheulicher Treppenanbau den Genuß der Kuppellinie empfindlich. Die kleine, allzu kleinliche Gliederung des Aufbaus ist echt lombardisch: man glaubt von den unteren Teilen das Sockel- und Fenstergeschoß Bramante zuschreiben zu können, der Rest ist mäßige Bildhauerphantasie, bloß die rhythmisch belebte Galerie über dem außen sechzehnseitigen Tambur ist trotz alledem wunderschön, ein Motiv, das nie seine Wirkung verfehlt.

An die Kirche lehnt sich ein kleiner Säulenhof von fünf gedrückt-elliptischen Arkaden jederseits, den besten florentinischen an Adel der Verhältnisse und Geschmack der Einzelheiten ebenbürtig. Die Vermutung, daß Bramante ihn geschaffen habe, ist geradezu zwingend, sonst müßte man einen toskanischen Meister annehmen, denn ein Einheimischer kann es nicht sein. Deren Art zeigt dagegen ein zweiter länglicher Kreuzgang, der immer noch gotisierende Einzelheiten aufweist und ein Obergeschoß hat, wo die Säulen Holzgebälk tragen. Beide Höfe sind im letzten Jahrzehnt des Jhhs. entstanden.

Es ist schwer zu sagen, wie weit Bramante bei der allgemeinen Stimmung der Lombardei für den Zentralbau selbst aktiv fördernd auftritt oder sich nur von dem allgemeinen

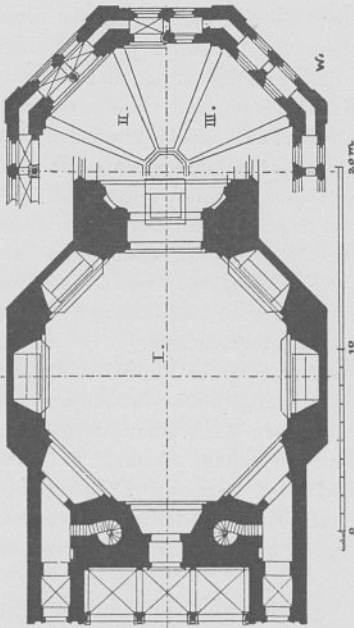


Abb. 171. Lodi, S. Maria Incoronata, Grundrisse.

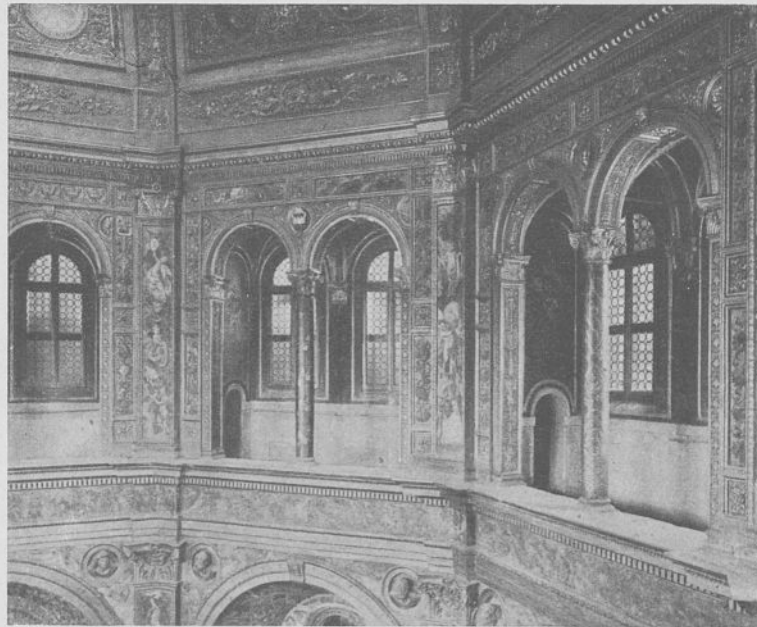


Abb. 172. Lodi, S. Maria Incoronata, Umgang im Obergeschoß

(Phot. Alinari)

Strome treiben ließ. Anregungen dazu fand er ja in Hülle und Fülle vor. Merkwürdig ist, daß der gewaltige spätrömische Bau von S. Lorenzo, der damals noch in der Gestalt, die ihm das 12. Jhh. gegeben hatte, erhalten war, wohl viel beachtet und studiert, aber nie direkt als Vorbild benützt wurde. Immerhin ist die Idee, die Ecken mit Türmen zu beschweren und zu festigen, bei den statisch gut geschulten Mailänder Meistern, auch bei Filarete, nicht spurlos vorübergegangen, jedoch den geschweiften Umgang um das Mittelquadrat, die vier Exedren auf Säulen in zwei Stockwerken zu öffnen, hat wohl den einsamen Grübler Leonardo in manchen Skizzen beschäftigt, ist aber nie zu ähnlichen Kompositionen benützt worden.

Lionardo da Vinci, der seit 1483 im Dienst der Sforza zu Mailand weilte, war sicher architektonisch mehr für das Fürstenhaus beschäftigt als das Ausgeführte oder noch Vorhandene ahnen läßt. Mit der Domkuppel hat er sich in Skizzen intensiv beschäftigt, ein Badehaus für die Herzogin wird erwähnt und für einen Gartenpavillon sind Entwürfe übrig. Mit Bramante hat er allem Anschein nach in regstem Gedankenaustausch gestanden. Von großer Wichtigkeit sind seine Architekturzeichnungen, die in dem berühmten Codex Atlanticus in der Ambrosiana (Herausgeg. von U. Hoepli, Mailand) erhalten sind. Bei seinen Skizzen für Zentralbauten und Langhauskirchen mit Vierungskuppeln springt er mitten in die lombardischen Probleme hinein. Meist geht er dabei vom Achtecksgrundriß aus — etwa von S. Maria degli Angeli (Abb. 29) —, um den strahlenförmig runde, quadratische oder polygone Nebenräume oder große Halbkreisnischen gruppiert sind. Daneben sind auch Rundbauten mit und ohne Umgang und das byzantinische Quadrat, mit vier Stützen unterteilt, durch große Apsiden in den Achsen erweitert und mit Türmchen über den Ecken zu finden. Eine Vorahnung dessen, was zwanzig Jahre später in Rom die Architektenschaft bewegte, leuchtet uns aus diesen leicht hingeworfenen Federskizzen entgegen; aus dem Mailänder Ideenkreis stammt auch Bramantes Plankonzeption zu S. Peter in Rom.

Die Kontinuität dieser Gedanken ist schon lange vor Michelozzos Portinari-Kapelle bis zurück zu den Vierungen der mittelalterlichen Dome zu verfolgen, z. B. das Kreuz der Certosa enthält ihn (Abb. 163). Von der Kuppel strahlen hier gleiche Räume aus, die nischenumgebene Zentren zweiten Ranges enthalten. Vieles ist nur Projekt geblieben. So ist auf dem Revers der Medaille des Francesco Sforza, die Sperandio zwischen 1460 und 1464 schuf, ein großartiger Zentralbau abgebildet. Wir wissen, daß der Herrscher von Mailand damals sich einen „Tempio della gloria“, wohl ein Mausoleum, zu errichten gedachte ähnlich wie der Colleoni,



Abb. 173. Pavia, S. Maria Coronata (Canepanova)
(Phot. Hoffmann).

der Malatesta und der Gonzaga und finden den nicht zur Wirklichkeit gewordenen Entwurf perspektivisch hier dargestellt, so daß es möglich ist, den Grundriß mit einiger Wahrscheinlichkeit wiederzugeben (Abb. 170). Es ist eine Fünfkuppelkirche nach Art von S. Marco, der Hauptdom größer als die vier kreuzförmig ausstrahlenden, von denen jeder mit kurzen Tonnenarmen ein eigenes Zentrum bildet. Man vergleiche einerseits die Certosa, andererseits die Wallfahrtskirche von Crema (Abb. 163, 175). Der Verfasser des Plans könnte wohl Laurana, der damals für den Herzog arbeitete, gewesen sein.

Um dieselbe Zeit (1462) hat Pietro da Milano auf einer Medaille für König René von Anjou, den Grafen der Provence, einen Zentralbau dargestellt, der das bekannte neunfach geteilte Quadrat mit großer Mittelkuppel und vier kleineren Diagonalkuppeln als Grundlage hat. (Heiß, *Medaillen d. Renaiss.*, Bd II, Taf. 4 oder klarer bei Molinier, *Les Plaquettes I*, S. 67.)

Soviel von Skizzen und Versuchen; die ausgeführten Werke stehen meist der Sakristei von S. Satiro näher. S. Maria Incoronata in Lodi folgt ihr in der Anordnung des Aufbaus, nicht aber in den Verhältnissen, denn während dort alles eng gedrängt in die Höhe gezogen ist, dehnt sich hier der Raum zu einer wohlthuenden Breite und Stattlichkeit aus (Abb. 171, 172). Von der ganzen Gruppe ähnlicher Bauten ist die Innenwirkung die am besten gelungene, obgleich der feine farbige und goldene Schmuck

damals nur zum Teil ausgeführt wurde und heute viele Zutaten der Barockzeit und des 19. Jhhs. stören. Der Chorbau wurde erst 1691 hinzugefügt, vorher war nur eine einfache Altarnische da.

Die Kirche wurde 1488 von Giov. Battagio begonnen und von Dolcebuono und Laz. Palazzo um 1494 vollendet. Der Durchmesser des Achtecks beträgt 14 m, die Höhe 24,5 also $1:1\frac{3}{4}$. Die in der Ecke gebrochenen Pilaster, die schmale, säulenteilte Galerie und die Art der Beleuchtung sind ähnlich wie in S. Satiro, bloß die Kuppellinie ist hier steiler, die Geschosse dagegen gedrückter. Die trapezförmigen Kapellen haben ähnlich verjüngte Gliederungen wie der Scheinchor von S. Satiro. Ausnahmsweise ist dem Zentralbau eine richtige Fassade vorgelegt: Zwei Türme, von denen bloß einer ausgeführt ist, flankieren die dreiaxige Eingangsgloggia. Die aufragenden prismatischen Mauern entbehren des Reizes einer äußeren Kuppelgalerie, nur eine zierliche Balustrade läuft oben herum.

Bramante selbst soll die 1492 begonnene S. Maria Coronata (Canepanova) zu Pavia entworfen haben, doch ist die Kirche erst spät (1564) ausgebaut worden und die Zuschreibung sehr unsicher. Die Grundrißdisposition ist ähnlich der vorigen Kirche, nur haben die Diagonalnischen reine Dreiecksform. Als Chor ist in der Hauptachse ein zweiter kleinerer Zentralbau mit abgeschrägten Ecken, Hängezwickeln und kassetierter Halbkreiskuppel angefügt, durch große seitliche Kapellen erweitert. Im Hauptraum sind statt der Pilaster Ecksäulen in zwei Geschossen angeordnet, die Galerie ist hoch und weit, die achtseitige Kuppel spitzbogig geschlossen, die Raumverhältnisse ähneln der Incoronata, die Höhe aber bei gleicher Breite um 2 m größer. Die Ausgestaltung des Innenraums hat ganz den Charakter späterer Zeiten, die Raumwirkung steht weit unter der vorhergenannten. Der unvollendete Außenbau ist dadurch interessant, daß vier ganz losgelöste Diagonaltürmchen den achteckigen Mittelbau zwischen sich nehmen sollten (Abb. 173).

Nach ähnlichem Plan, aber logischer und geschlossener in Grundriß und Aufbau, wurde 1518—23 die Madonna di Piazza zu Busto Arsizio von den Baumeistern Ballarati und Lonati erbaut (Abb. 174). Das Achteck hat mit 14 m genau den gleichen Durchmesser wie in Pavia und Lodi, seine Höhe verhält sich zur Breite wie 3:2. Über den hohen Arkadenbögen des Erdgeschosses läuft unter dem Ansatz der achteckigen Kuppel eine kleingliedrige Nischengalerie mit Statuen herum, die den sonst gebräuchlichen Umgang hier ersetzt. Der Außenbau ist besonders wohl gelungen: Ein einfacher, lisenenbesetzter kubischer Unterbau mit reichen lombardischen Portalen, darüber die zierliche achtseitige Galerie, die die Kuppel verkleidet und das Zeltdach trägt, obenauf noch eine zweistöckige Laterne (Abb. bei Strack, Zentralkirchen, Bl. 3). Alles ist noch ganz im Charakter der lombardischen Überlieferung gehalten, nach einheitlichem Plan, eines der liebenswertesten Erzeugnisse des Stils.

Das leider außen unvollendet gebliebene S. Magno zu Legnano, 1504 von Giacomo Lampugnani begonnen, 1529 nach längerer Baupause unfertig geweiht, und später mannigfach verunstaltet, scheint das direkte Vorbild der vorigen Kirche gewesen. Hätte der Bau bessere Schicksale erlebt, würde er an die erste Stelle rücken. Höhe und Breite sind 24 und 16 m, also das Normalverhältnis. Der Grundriß ist durch einen niedrigen Kranz rechteckiger Kapellen erweitert, was reichere Durchblicke ergibt, sonst ist der Aufbau ganz wie in Busto.

In S. Croce zu Riva am Luganer See hat Chr. Solari um 1520 nochmals die gleiche Raumkomposition bei kleineren Maßverhältnissen, doch ohne den äußeren Kapellenkranz wiederholt, in S. Maria della Passione in Mailand sie als Chorraum einer dreischiffigen älteren Kirche angegliedert; beide Male mit Ecksäulen in den Achteckswinkeln. Die Formensprache ist aber nicht mehr die alte lombardische, sondern gehört schon der späteren Stilperiode an. Weitere oberitalienische Zentralbauten sollen später, bei Besprechung der Nachfolge von St. Peter in Rom, erwähnt werden. Übrigens hat auch die Vierung des 1487 von Christ. Rocchi begonnenen Doms von Pavia (Abb. 76, 78) die deutlichsten Beziehungen zu dieser Gruppe von Bauten; vielleicht ist sie sogar ihr Ausgangspunkt. Beim inneren Ausbau, der erst im 19. Jhh. in notdürftiger und vom ursprünglichen Plan abweichender Weise fertiggestellt wurde, glauben manche die Hand des Bramante, der neben anderen die Pläne begutachtete, zu erkennen; die Ähnlichkeiten mit der Certosafront lassen aber eher auf Dolcebuono oder einen anderen Schüler des Meisters schließen.

Die Wallfahrtskirche S. Maria della Croce bei Crema weicht in mancher Beziehung von dem eben behandelten ganz geschlossenen Typus ab. Dem Mittelteil sind in den Hauptachsen vier kleine kreuzförmige Nebenzentren locker angegliedert, als eigentliche Kreuzarme zu unbedeutend, für bloße Kapellen zu aufwändig, drei dienen als Eingangsräume, während der vierte den bedeutend erhöhten Chor und eine Krypta enthält. Der Mittelkörper ist außen rund, innen achteckig mit flachen Altarnischen in den Diagonalen, die Innenecken mit Säulen in zwei Geschossen besetzt. Die Galerie im ersten Stock ist ganz schmal und nach außen und innen mit Fenstern durchbrochen, die achtseitige Kuppel von einem zierlichen Arkadengeschoß und einem Zeltdach in ihrer äußeren Erscheinung wie gewöhnlich verhüllt. Daß dies oberste Geschoß gotische Motive stärker anwendet als die unteren Teile, scheint auf einem Wechsel in der Bauleitung zu beruhen; das Ganze ist ein hübsches Beispiel echt lombardischer Ziegelarchitektur und zeugt von hervorragendem konstruktiven Geschick. Die Dächer über den Nebenkuppeln sind spätere Zutaten, überhaupt scheint vieles gegen die ersten Absichten verändert (Abb. 175, 176).

Giovanni Battagio fertigte 1490 Pläne und Modell an, nach drei Jahren eifrigen Bauens wurde infolge von Zwistigkeiten mit den Bauvorstehern dem Giov. Ant. Montanaro aus Crema die Weiterführung über-

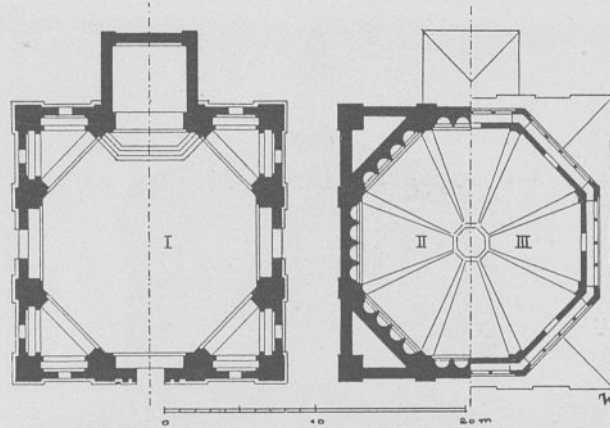


Abb. 174. Busto Arsizio, Madonna di Piazza.

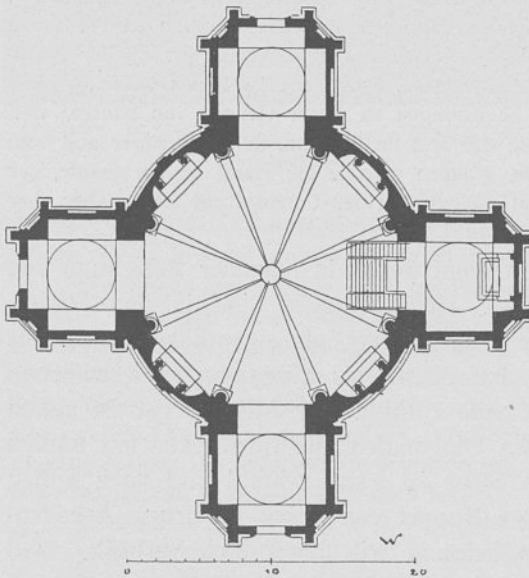


Abb. 175, 176. Crema, Santuario della Madonna
(Phot. Alinari).

lassen, der die Kirche um 1500 vollendete. Seine rohere und altertümlichere Weise ist von der des Battagio gut zu trennen. Der Durchmesser des Innenraums beträgt 17,2 m, die Höhe fast 30 m, das Verhältnis ist also wie in Lodi $1:1\frac{3}{4}$. Die Dekoration ist langsam im Laufe des 16. Jhhs. fertig geworden, später durch Blitzschlag und andere Unglücksfälle schwer beschädigt, so daß heute das Innere mit seinen späten Zutaten und Erneuerungen kein richtiges Bild des ehemaligen Zustandes ergibt.

Den absonderlichen Grundplan mag teilweise der Wunsch, die Kreuzesform symbolisch zu betonen, veranlaßt haben, er erinnert in der Gruppierung der Nebenräume ein wenig an S. Lorenzo in Mailand und scheint eine längere Vorgeschichte zu haben. Burckhardt weist im Cicerone auf den Tempel in Peruginos Sposalizio zu Caën hin, wo vier kleine offene Eingangshallen den achteckigen Hauptraum umgeben. Es gibt aber näherliegende Vorbilder. Unter den Skizzen Lionardos findet sich ein Rundbau mit hoher Kuppel, der in halber Höhe von einer ringförmigen Terrasse umfaßt wird, also wahrscheinlich einen Umgang besitzt. Daran lehnen sich in den Hauptrichtungen vier kleinere runde Kuppeln. Besonders wichtig für die Vorgeschichte von Crema ist aber der auf Abb. 170 dargestellte Ruhmestempel des Francesco Sforza auf Sperandios Medaille. Auf diesem nicht zur Ausführung gelangten Projekt scheint Battagios Plan für Crema wesentlich zu fußen.

Von weiteren Kirchenbauten der Bramanteschule zu Mailand sind noch zu nennen: S. Maria presso S. Celso, 1493 von Dolcebuono als Umbau einer älteren Anlage begonnen, später noch wiederholt verändert. Ursprünglich war es eine einschiffige Halle mit kassetierter Tonne und einer Vierungskuppel, die außen eine schöne zwölfseitige Galerie hat. Ein streng klassisch gezeichneter Vorhof, für den vielleicht Dolcebuono noch die Pläne lieferte, trennt die Kirche von der Straße. Eine Kuppel, ähnlich wie S. Maria delle Grazie, und einen trefflichen Glockenturm hat S. Maria bei Saronno, um 1500 von Vinc. dell' Orto. Dann S. Maurizio (Monastero maggiore), ein merkwürdiger Rückfall in nordisch-gotische Anlageform ebenfalls von Dolcebuono 1503 begonnen. Die zehn schmalen Joche der einschiffigen Nonnenkirche sind mit einem schematisch behandelten Netzgewölbe überdeckt, die eingezogenen Streben schließen unten Kapellen, oben Emporen ein. Diese öffnen sich gegen das Schiff mit jenem Bogen- und Säulenmotiv, das später Pal-

ladio an der Basilika von Vicenza anwandte. Die Einzelformen der nach dem Tod des Dolcebuono von anderen vollendeten Kirche sind schon klassisch reif.

Dem Bramante wird allgemein die großartige Portalwölbung an der unscheinbaren gotischen Kirche S. Maria Nuova in Abbiate Grasso zugeschrieben, die mit einem hohen Tonnenbogen, auf zweigeschossigen Säulenpaaren ruhend, den unregelmäßigen Vorhof der Kirche unterbricht (Abb. 177). Ihr Bau ist bald nach

Fertigstellung des noch halb mittelalterlichen Arkadenhofes um 1497 angefangen, aber die Ausführung hat sich nach den vorgeschrittenen Formen bis weit ins 16. Jhh. erstreckt, die Rückwand ist sogar erst 1615 dazugekommen. In dem Bogen irgendeinen Anklang an antike Vorbilder, etwa Triumphbogen sehen zu wollen, ist ganz falsch, auch mit Albertis klassizierender Fassade von S. Andrea zu Mantua besteht kein Zusammenhang, dagegen ein deutlicher mit den großen romanischen Portalmotiven in Parma, Piacenza, Verona oder Trient. Auch die zweigeschossige Säulenarchitektur findet sich dort, z. B. am Seitenportal des Doms von Verona. Man ist gewohnt, dies Tor als eine Vorstufe für die große Abschlußnische am Giardino della Pigna des Vatikanhofes zu betrachten, aber auch das ist unrichtig, denn nach neueren Feststellungen rührt diese nicht von Bramante her, sondern wurde erst 1560, vermutlich nach einem Entwurf des Michelangelo errichtet, vorher war nur eine breitere halbkreisförmige Erweiterung der eingeschossigen Rückwand da. Mit Bramante hat der Bogen wohl nichts zu tun, als daß die Formen auf einen seiner Mailänder Nachfolger, etwa Dolcebuono, hindeuten. Dagegen ist auch hier das Fortleben oder die Wiederaufnahme von Motiven des 12. Jhhs. zu erkennen.

Über Bramantes Schaffen in Mailand schwebte der Unstern der Kriege, deren Schauplatz die Lombardei wurde; die Franzosen besetzten die Stadt wiederholt und stürzten das

Fürstenhaus der Sforza gerade in der Zeit, als Bramante anfang sich als Baumeister hervorzutun. Er mußte 1499 der Stadt den Rücken kehren und viele Bauten blieben unfertig oder wurden später nicht in seinem Sinne weitergeführt, aber doch hat sein Wirken hier wichtige Fortschritte in der Baukunst gebracht, nämlich die Anfänge zu klassisch gereifterer Gestaltung, die überall in den Werken seiner Schüler und Nachfolger zu Tage tritt.

Ein gesichertes Werk Bramantes ist die sog. Canonica von S. Ambrogio, von der nur die eine Seite des an die Kirche gelehnten Hofes ausgeführt wurde, infolge der eben erwähnten Umstände ein unförmlicher Torso, hinter dem sich aber ein Entwurf von hohem Adel verbirgt. Der Vergleich mit dem ähnlichen Hof von Urbino liegt nahe, auch hier sollte das geschlossene Obergeschoß durch Pilaster gegliedert werden, aber die Verhältnisse der Arkaden sind schlanker und eleganter, die Säulen haben hohe Kämpfereinsätze und die Ecken sind hier nicht durch starke Pfeiler gefestigt, sondern ihre Säulen bloß durch merkwürdige Aststümpfe, Baumstämmen gleich, ausgezeichnet. Bramante hat sich noch nicht Albertis puritanische Forderung, daß die Säule keinen Bogen tragen dürfe, zu eigen gemacht, sondern er wendet das schöne Motiv der Säulenarkaden noch wie Laurana unbekümmert an; erst in seiner römischen Zeit tut er diesen letzten Schritt zu klassischer Bindung.

Der Kardinal Ascanio Sforza, der Bruder des Ludovico Moro, hat 1492 den ganzen alten Komplex des Ambrosiusklosters nach Entwürfen Bramantes zu erneuern begonnen, 1499 wurden die Arbeiten eingestellt und später nur notdürftig vollendet, bloß das Mittelintervall des Canonicahofes, wo ein großer Bogen auf Pilastern in den Oberstock hineinreicht, ist nachträglich hinzugekommen. Noch zwei andere Arkadenhöfe, die das Refektorium zwischen sich nehmen, sind nach Bramantes Entwurf 1493 angefangen worden, heute



Abb. 177. Abbiate Grasso, S. Maria Nuova, Portal im Vorhof (Phot. Ferrario)

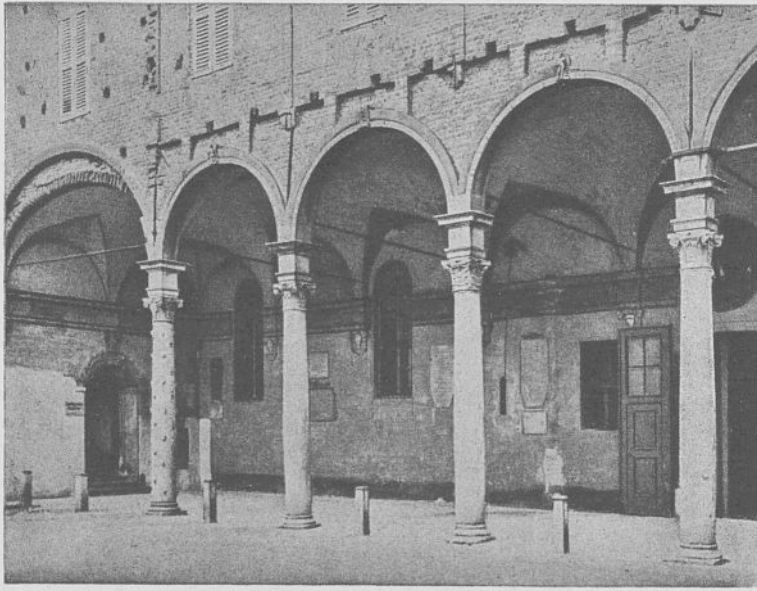


Abb. 178. Mailand, Hof der Canonica von S. Ambrogio (Phot. Alinari)

dienen sie als Militärspital in noch traurigerem Zustand. Die dorischen Erdgeschoßhallen sind ähnlich wie die der Canonica, das Obergeschoß ist mit jonischen Pilastern in verdoppelter Anzahl geteilt und zwischen ihnen sind noch Blendarkaden eingefügt.

Was Bramante am Kastell zu Mailand, in der Rocchetta und der Corte Ducale geschaffen haben mag, ist heute ebenso ruinos, verbaut oder willkürlich restauriert. Bloß die anmutige Ponticella, eine Brücke über den Schloßgraben mit einer leichten Loggia drauf, läßt noch einen Schimmer seiner Kunst ahnen; ebenso ist es mit dem Kastell Vigevano, wo von seiner umfangreichen Tätigkeit nur ein paar zugemauerte Bogen eines schönen Hofraums übrig sind. Auch an den

Überbleibseln von Mailänder Privathäusern, an einigen Höfen und Portalen, wird der Kenner die Hand Bramantes oder seiner Schule spüren, so an Casa Grifi, Zucchi, Carmagnola, Pozzobonello und im Hofe des erzbischöflichen Palastes.

Von den übrigen Städten des westlichen Oberitaliens ist wenig zu berichten. Genua bekommt erst im Laufe des 16. Jhhs. architektonisches Gewicht, vorher haben Lombarden an einigen Häusern Marmorportale und besonders die Johanniskapelle am Dom geschaffen, ein niedriger Kuppelbau von 1492, der sich mit einer säulengetragenen Schauwand gegen die Kirche öffnet; diese Wanddekoration ist ein interessantes Frühwerk oberitalienischen Stils, von Domenico, Elia und Giov. Gagini 1446 begonnen, in den Verhältnissen und der Überfülle von Einzelheiten nicht besonders glücklich. In Turin hat der Florentiner Epigone Amadeo da Settignano 1491—98 den Dom erneuert, außen und innen keine hervorragende Leistung. Bloß im Norden haben die Brüder Rodari mit dem Umbau des alten Doms von Como ein prächtiges Zeugnis selbständigen Künstlertums hinterlassen; die Fertigstellung des umfangreichen Werkes, namentlich der überkuppelten zentralisierten Vierung hat sich unter Mitwirkung des Christoforo Solari und anderer Mailänder Architekten lange hingezogen und gehört erst den folgenden Jahrhunderten an, doch kann sich das, was Tommaso Rodari 1487—1519 geschaffen hat, getrost der Certosa zur Seite stellen. Der Meister beginnt in der unbekümmert-freien Weise der lombardischen Steinmetze, aber er nähert sich allmählich bei den rückwärtigen Teilen immer mehr der monumentalen bramantischen Art. Ihm und seinen Brüdern wird auch die Marienkirche von Tirano und Front von S. Lorenzo zu Lugano zugeschrieben.

ENDE DES ERSTEN TEILS.



Der Hof des Palazzo Farnese, erbaut von Antonio da San Gallo nach 1534.

Zweiter Teil und Schluß

von Dr. Paul Zucker.

Kapitel IV.

Rom nach der Jahrhundertwende.

Die fünf Jahrzehnte von 1500—1550 stellen in Italien in der Entwicklung der architektonischen Gestaltung gleichsam ein Atemholen dar. Denn im gleichen Augenblick, in dem die räumlichen und plastischen Vorstellungen, die wir unter dem Namen der Renaissance zusammenzufassen gewohnt sind, vollkommen und durchaus durchgedrungen waren, sich in der Wirklichkeit erfüllten, begann auch schon ein neues Kunstwollen einzusetzen. Die Formkraft des Barock — „barock“ im allerweitesten Sinne, auch als Oberbegriff des sogenannten „Klassizismus“ aufgefaßt — kam erst gleichsam unterirdisch, dann aber immer stärker sich ausdrückend, schon in der Gestaltung des letzten Drittels des 16. Jahrhunderts vollkommen klar zum Ausdruck.

Im Sinne einer schulmäßig säuberlich abgrenzenden kunstgeschichtlichen Lehre umschlösse also eigentlich die „Hochrenaissance“ kaum zwei Jahrzehnte. Die Vorwehen des Barock sind schon im 3. Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts klar erkennbar, und zwar nicht nur im Schaffen Michelangelos, sondern auch in dem seiner Zeitgenossen.

Dazu kommt noch, daß der Wechsel der ornamentalen Gestaltung und der Dekoration nicht so sehr auf eine grundsätzliche Änderung des Formgefühls zwischen den Jahren 1480 und 1510 zurückzuführen ist, als auf die landschaftliche Umlagerung der Weiterentwicklung, die sich in der Verlegung des dynamischen Akzents von Florenz nach Rom widerspiegelt. Ein Beweis, wie wenig sich die „ornamentale“ Mode in diesen drei Jahrzehnten ändert, bildet ein Vergleich der Bildhintergründe der beiden aufeinanderfolgenden Malergenerationen. Dabei ist es gleichgültig, ob die führenden Künstler von Anfang an in Rom geschaffen haben, oder erst, wie Bramante, relativ spät in ihrem Leben dorthin gelangt sind. Die römische Tradition erwies sich in allen Fällen als so mächtig, daß ihr gegenüber die provinzielle Sonderart der einzelnen Künstler kaum ins Gewicht fiel, daß sie nicht mehr als eine leichte dialektische Abwandlung der gleichen Sprache darstellte.

Diese Erscheinung wird besonders dadurch ermöglicht und verstärkt, daß die Tätigkeit des Bauens damals in einem viel weiteren Maße unpersönlich blieb, als wir es uns heute gemeinhin vorstellen. Es ist ein Fehler der Kunstgeschichtschreibung der letzten fünfzig Jahre, daß sie die Zuschreibungen der einzelnen Architekturen nach denselben Methoden vornahm, die sich bei Plastiken und Gemälden zwar vortrefflich bewährt hatten, die sich aber keineswegs ohne weiteres auch auf Bauwerke anwenden lassen. Die Grenze zwischen entwerfendem Architekten und ausführenden Handwerkermeistern, zwischen theoretischer Gestaltung und Durcharbeitung der Pläne, zwischen der örtlichen Bauleitung und der generellen Direktion des ganzen Baues waren und sind nicht so scharf zu ziehen, wie sie heute, unter völlig veränderten wirtschaftlichen und soziologischen Verhältnissen, gezogen werden können. In sehr vielen Fällen sind wir uns über-



haupt nicht darüber klar, ob der „Meister“, der in einem bestimmten Aktenstück, in einer Abrechnung o. dgl. genannt wird, ein entwerfender Architekt, ein Kunsthandwerker oder ein einfacher Maurermeister oder Steinmetz war. So hat ja, um nur ein Beispiel zu nennen, die doch gewiß umfangreiche und genaue Forschung über den Bau der Peterskirche immer noch nicht genau feststellen können, welche Funktionen eigentlich Fra Giocondo im einzelnen gehabt hat, und es steht auch noch keineswegs genau fest, wie weit Raffaels Tätigkeit über die der allgemeinen und planenden künstlerischen Beratung hinaus zum eigentlichen selbständigen Bauen sich entwickelt hat.

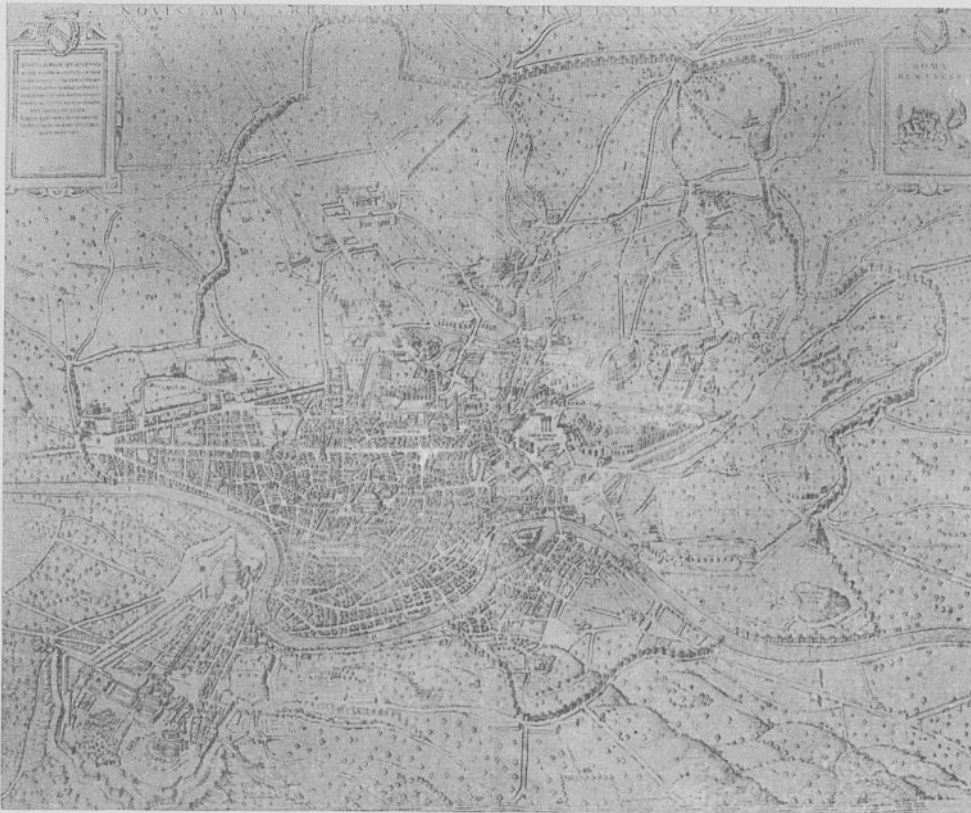
So muß also gerade in diesen Jahrzehnten Architekturgeschichte notwendigerweise in viel stärkerem Grade allgemeine Kunstgeschichte als Künstlergeschichte sein, in der klaren Erkenntnis, daß die Gemeinsamkeit des Bodens in gewissem Sinne die Individualität der einzelnen künstlerischen Erscheinung ausgleicht oder zumindest in eine bestimmte Richtung drängt. Überhaupt wird ja der Ausdruck der Individualität beim einzelnen Architekten in Analogie zum Maler und Bildhauer nur allzu leicht überschätzt.

Ein Subjektivismus wird in Architekturen hineininterpretiert, der nichts anderes bedeutet als irrige Romantik des Betrachtenden. Ganz besonders irrig für eine Zeit wie die des 16. Jahrhunderts. Sofern sich überhaupt die Grenzen des Subjektiven in der Architektur erweitern, ist das im Barock und Rokoko der Fall. Aber selbst im 17. und 18. Jahrhundert spricht sich dieser Subjektivismus viel mehr in der Formenwelt der Dekoration, im Spiel der Ornamentik aus, als in der eigentlichen räumlich-plastischen architektonischen Gestaltung. Die determinierenden Faktoren der Baukunst sind — eben im Gegensatz zu Malerei und Plastik — so stark und so zahlreich, daß ihnen gegenüber das persönliche Element des Künstlers notwendigerweise zurücktreten muß. Hierbei sehen wir einmal ganz von allen metatechnischen Voraussetzungen, vom Kunstwillen und formalen Konventionen ab und denken nur an die höchst realen Einflüsse, wie Gebrauchszweck, Willen des Bauherrn, wirtschaftliche Grenzen, Bedingungen des Materials, der Konstruktion usw.

Endlich darf auch eines nicht unbeachtet bleiben. Während der ganzen Dauer des 16. Jahrhunderts ergibt sich für die Architekten keine prinzipiell neuartige Bauaufgabe. Es sind im wesentlichen immer wieder die drei Hauptaufgaben: Kirche, Palast, Villa, deren grundsätzliche Gestaltung im Gegensatz zu den Voraussetzungen des Mittelalters — ganz im groben gesprochen — schließlich das vorhergehende Jahrhundert schon gefunden hatte. Auch wenn sich der Kirchenraum im einzelnen ändert, auch wenn hier und da der Zusammenhang der Haupträume eines Klosterbaues oder das Schema der Bastion einer Festung variiert werden — eine grundsätzlich neue Raumdisposition wird nicht gefunden und ist auch vom praktischen Gebrauchszweck aus nicht erforderlich, da keine reale Neuforderung im Laufe des Jahrhunderts auftritt.

Aus alledem ergibt sich, daß die Architekturgeschichte dieser fünf Jahrzehnte in Italien keineswegs problemgeschichtlicher Natur ist, sondern im wesentlichen Geschichte einer formalen Entwicklung auf gegebenen, sich nur wenig verändernden Grundlagen. Im höheren und allgemeinsten Sinne also ein rein artistisches Thema.

So hat auch die kunstgeschichtliche Behandlung dieser Epoche lange Zeit hindurch sich auf eine gleichsam philologische Analyse der einzelnen Bauteile beschränkt und, auf dieser fußend, versucht, regelhafte Zusammenhänge und normative Maßstäbe von allgemein-klassischer Gültigkeit aufzustellen. Über dieser Betrachtungsart wurde die Schau des Eigentlichen, Wesentlichen vergessen — die Baugesinnung, die erst die Voraussetzung dieser Einzelausbildungen war. Dieser Baugesinnung, die sich in gleicher Weise in der Organisation der Räume und der Aufteilung



179. Der große Stadtplan Roms. Von Marius Kartarius (1576).

der Massen auswirkt, gilt es nachzufühlen. Die Hinleitung zu ihr, das Organ für sie auszubilden, scheint wesentlicher, als die Einzelformen von Säule und Pilaster, von Kapitell und Baluster von Jahr fünf bis zu Jahr fünf festzunageln.

Denn wir müssen uns ja zunächst einmal darüber klar sein, daß letzten Endes die Beziehung unserer Zeit zur „Hochrenaissance“ eine recht bedingte und kühle ist. Zwar sind wir heute wenigstens schon über jene Zeit hinaus, die — in Reaktion auf die Generation Burckhardts — Raffael einfach als langweilig empfand, aber im allgemeinen doch nur in sehr beschränktem Maßstabe dazu befähigt, das formale Wollen der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nachzufühlen und die Lösungen naiv zu genießen. Allerdings mehren sich, nachdem die mit mehr oder minder tauglichen geistigen Mitteln, in zahlreichen mehr oder minder schiefen Feuilletons vorgenommene Identifizierung des Europäers vom Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem gotischen Menschen nun doch endgültig mißglückt ist, die Anzeichen dafür, daß allmählich unsere Generation sich wieder zu jener Sachlichkeit und bescheidenen Zurückhaltung zurückfindet, die die Voraussetzung für das Verständnis all jener künstlerischen Epochen bedeutet, die wir gemeinhin als „klassische“ bezeichnen.

Da wir der Meinung sind, daß Geschichte und vor allen Dingen Kunstgeschichte, notwendigerweise immer bis zu einem gewissen Grade subjektiv sein werden, so erscheint diese Kennzeichnung unserer Zeit nicht unnötig.

Objektiv ist der Umkreis der Entwicklungsprobleme an der Grenze zwischen Renaissance und Barock in den Standardwerken Wölfflins stilgeschichtlich erschöpft worden. Mögen auch

die von ihm aufgestellten Gegensatzpaare, die von ihm bevorzugten Antithesen einmal durch eine andere Terminologie ersetzt, zur Erläuterung bestimmter engerer Entwicklungen variiert werden — das Wesentliche der Entwicklung hat er zum ersten Male erschaut und uns gezeigt.

Die entscheidende Entwicklung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts vollzieht sich, wie schon gesagt, durchaus und nur in Rom. Mögen die Künstler selbst aus Rom und den Marken oder aus Toskana und der Emilia stammen, die Kraft römischen Bodens und römischer Tradition ist so stark, daß sie sie alle in eine in gewissem Sinne einheitliche Formenwelt hineinzwängt.

Wir wissen ziemlich genau darüber Bescheid, wie sich zu Beginn des 16. Jahrhunderts diese Tradition — nicht etwa nur in theoretischen Traktaten und schulmäßigem Regelwesen, sondern durch den Eindruck der erhaltenen Monumente im Stadtbilde auswirkte. Zunächst besitzen wir eine Anzahl von Dokumenten Romreisender aus dieser Zeit, die uns in Tagebüchern, Briefen und sogar auch in eigentlichen Reiseführern darüber orientieren. Es sei nur an die Tagebücher Johann Fichards aus Frankfurt am Main erinnert. Wertvoller aber noch als diese literarischen Belege sind uns Zeichnungen und Stiche aus der Zeit. An allererster Stelle stehen die Skizzenbücher Marten van Heemskercks, die sich im Berliner Kupferstich-Kabinett befinden. Wenn sich auch, dem humanistischen Grundzug der Zeit entsprechend, das Hauptinteresse der beschreibenden wie auch der bildlichen Darstellung stets auf die Dokumente der Antike konzentrierte, so sind doch diese Stadtansichten so genau ausgeführt, daß wir auch über den Zustand der damals neu entstehenden Bauwerke Roms genaue Kunde erhalten. Um nur ein Beispiel zu nennen, können wir den Abriß der alten Peterskirche und die Entwicklungsstadien der neuen genau auf den Zeichnungen Heemskercks verfolgen.

Wir dürfen nicht vergessen, daß für die damalige Zeit Rom eine räumlich große Stadt war. Die Schätzungen der Bevölkerung schwanken zwischen 50000 und 70000. Zu gleicher Zeit hatten Venedig und London mehr als 160000, Paris über 300000 Einwohner. Diese fünfzig oder siebenzig Tausend wohnten auf einem Areal, dessen Grenzen durch den Umfang der viel volkreicheren antiken Stadt gegeben waren und nur im päpstlichen Viertel, also im Borgo, darüber hinausgingen. So ergeben sich zwischen den neu bewohnten und bebauten Vierteln große öde Strecken, die im wesentlichen nur von antiken Ruinen ausgefüllt waren und entsprechend der Einstellung der Zeit gerade darum besonders detailliert dargestellt wurden. Daneben fällt im Gesamtbilde der Stadt noch die große Zahl der Geschlechtertürme auf, die, wie die heute noch in San Gimignano und anderen Städten Toskanas erhaltenen, im Mittelalter errichtet und damals auch in Rom noch ein wesentliches Element der Baublöcke bildeten.

Bei Durchsicht dieser alten Stiche und Panoramen darf übrigens nicht übersehen werden, daß bei der ausgesprochenen Plagiatfreudigkeit des 16., 17. und 18. Jahrhunderts sehr viel spätere Darstellungen der Stadt Rom, obwohl von anderen Meistern herrührend und in anderer Zusammenstellung, doch noch immer auf die gleichen Skizzenblätter Heemskercks zurückgehen. Eine gleich intensive Wirkung auf die Vorstellungen der europäischen Mitwelt vom Gesicht Roms ging eigentlich erst wieder von den Blättern Piranesis aus. Vergessen wir nicht, daß diese Stadt im 16. Jahrhundert ihre Wirkung ja weder ihrem Bevölkerungsreichtum, noch ihrer wirtschaftlichen, noch ihrer politischen Bedeutung verdankte, sondern durchaus geistigen Werten, als Zentrum der Kirche und Mittelpunkt der wiedererwachenden antiken Welt.

Auf die politisch-geschichtliche Entwicklung innerhalb dieser Jahrzehnte kann hier zwar nicht eingegangen, immerhin muß aber doch erwähnt werden, wie merkwürdig gering der Einfluß des Zusammenbruches war, der in der Einnahme und Plünderung durch das deutsch-spanische Heer 1527 (sacco di Roma) gipfelte. Die unter Paul III. im vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts

einsetzende Reaktion gegen den Protestantismus, die die Kirche zu den höchsten Leistungen auf allen kulturellen Gebieten emportrieb, überwog in ihrer künstlerischen Auswirkung bei weitem die Realität der machtpolitischen Kämpfe.

Zwar war die Stellungnahme der einzelnen Päpste gegenüber der Kunst, insbesondere der Baukunst, keine einheitliche. Im Anfang des Jahrhunderts überwog der Humanismus, gipfelnd in dem Mäzenatentum Julius' II. und Leos X. Aber auch Paul III. und Paul IV. wirkten durchaus noch als Förderer zeitgenössischer Architektur. Erst unter Pius V. wurde die Entsinnlichung der kirchlichen Kunst zum Prinzip erhoben, ein Prinzip, das in dieser Schroffheit allerdings nur wenige Jahrzehnte aufrechterhalten blieb und selbst während dieser Zeit innerhalb der bildenden Künste am wenigsten auf dem Gebiet der Architektur seinen künstlerischen Ausdruck fand.

Alexander VI.	1492—1503	Hadrian VI.	1522—1523
Pius III.	1503	Clemens VII.	1523—1534
Julius II.	1503—1513	Paul III.	1534—1549
Leo X.	1513—1521	Julius III.	1550—1555

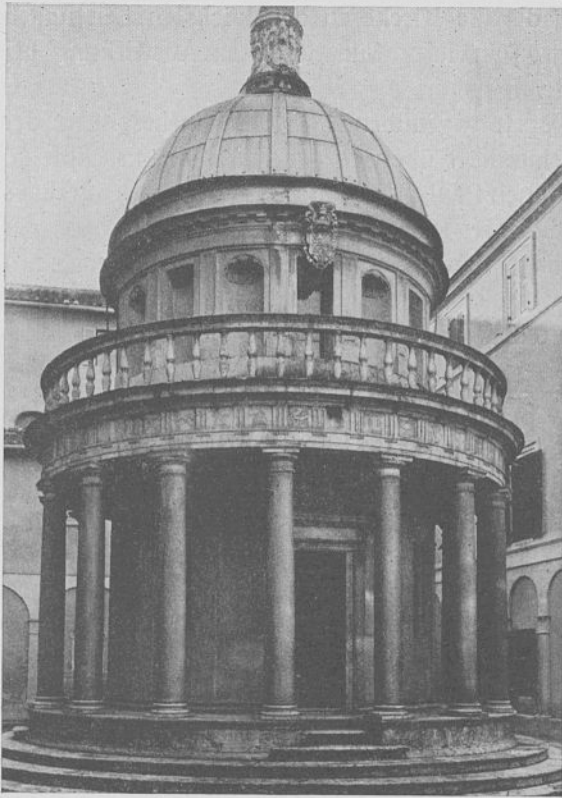
Das entscheidende raumkünstlerische Phänomen des 16. Jahrhunderts, an Bedeutung selbst noch das Schaffen Michelangelos als Architekt überragend, war die baumeisterliche Tätigkeit Bramantes in Rom. Derselbe Bramante, dessen Schaffen in Oberitalien, in der Lombardei und in Mailand selbst sich noch durchaus im Rahmen der Baukunst des 15. Jahrhunderts bewegt hatte, entwickelt in Rom, wohin er 1499 kommt, den neuen Stil zu jener Freiheit und Größe, zu jener allem nur Dekorativen abholden Baugesinnung, die wir als die klassische Entwicklungsphase der Renaissance empfinden.

Wenn gelegentlich seine Mailänder Bauten, besonders der Chor von S. Maria della Grazie, den er im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts errichtete, schon als Vorstufe seiner römischen Zentralbauten betrachtet werden, so scheint dies eine Konstruktion a posteriori. Der Grundriß des Chores bedeutet in einem viel stärkeren Grade Wiederaufnahme der in Mailand schon von jeher vorhandenen Tradition (S. Lorenzo) als Vorahnung eines Neuen. Mit Recht weist Willich auf die Kontinuität dieses zentralen Raumgedankens in der Lombardei hin.

Um die entscheidende Bedeutung und den Einfluß der Tätigkeit Bramantes in Rom richtig zu würdigen, genügt es auf keinen Fall, sich nur an die ihm mit archivalischer Sicherheit zuzuschreibenden Werke zu halten. Sein unmittelbarer und mittelbarer Einfluß kann überhaupt nicht überschätzt werden. Raffael, Girolamo Genga, Giulio Romano, Cola da Caprarola und viele andere sind völlig von ihm abhängig, und erst Baldassare Peruzzi kommt, wenn auch zunächst durch ihn bestimmt, schließlich zu einer persönlicheren Ausdrucksform.

Es ist nicht angängig, die einzelnen Werke Bramantes in Rom auf die Entwicklung einer bestimmten Raumvorstellung und Körpervorstellung hin zu betrachten. Die Verschiedenheit der ihm gestellten Aufgaben bewirkt, daß jeder Bau als Sonderfall wieder eine neue Lösung verlangt, daß also nur die Gemeinsamkeit einer Baugesinnung, nicht etwa aber ein Schema bestimmter Lösungen festgestellt werden kann.

Nicht einmal die Einzelform, das Detail, die Ornamentik zeigen die persönliche Handschrift mit einer Bestimmtheit, die der individuellen Handschrift der Barockmeister vergleichbar wäre. Im Gegenteil! Die Ungleichheit der Ausführung durch verschiedene Steinmetzen, mangelnde



180. Bramante, Tempietto di San Pietro in Montorio.

Sorgfalt der Bearbeitung im kleinen haben bewirkt, daß manches Werk Bramantes ihm abgestritten wurde, weil man ihm derartige Details nicht zutraute. So braucht heute nicht mehr neu bewiesen zu werden, daß S. Maria della Pace und nicht die Cancelleria Bramantes erstes Werk in Rom ist. Denn die Cancelleria ist urkundlich schon 1486 begonnen worden und die Fassade einige Jahre darauf im großen fertiggestellt gewesen. Die Abschlußinschrift vom Jahre 1495. Daß aber Bramante selbst bis 1495 Mailand als dauernden Aufenthalt hatte, ist ebenfalls nachgewiesen. Es ist auch unwahrscheinlich, daß er etwa in Savona die Pläne für den Kardinal Raffael Riario entworfen hätte. Vasaris Zuschreibung an Bramante ist also auf jeden Fall irrig.

Ganz abgesehen von den zeitlichen Gegenständen ergibt aber auch die stilkritische Betrachtung dieser herrlichen Front den denkbar größten Gegensatz zu Bramantes Art. Hier, bei der Cancelleria, sind die Beziehungen der Einzelformen gegeneinander viel feiner und zurückhaltender ausgewogen, als es die Art Bramantes ist, der kräftigere Gegensätze und

monumentalere Wirkungen liebt. Die Fassadenbildung ist ganz aus dem Geiste des fünfzehnten Jahrhunderts geboren. Die Theorie Willichs, die darin zumindest einen mittelbaren Einfluß des Leone Battista Alberti sehen will, ist durchaus wahrscheinlich.

Das Portal, das früher ebenfalls dem Bramante zugeschrieben wurde, nach einer authentischen Zeichnung des Antonio da San Gallo.

Der Hof von S. Maria della Pace ist Bramante häufig deswegen abgesprochen worden, weil die Details nicht seinem Geist entsprechen sollten. Und doch ist diese großartige dekorative Architektur zweifellos Bramantes erstes Werk in Rom. Es überragt an Reife der Durchbildung und Eigenart der räumlichen Verhältnisse alle anderen zeitgenössischen Bauten.

Dieser Hof, nicht, wie allgemein angenommen, der sogenannte Tempietto ist das erste Werk Bramantes in Rom. Der Vertrag vom Jahre 1500, in dem Bartolomeo di Francesco d'Antonio aus Fiesole verpflichtet wird, nach Bramantes Plänen zu arbeiten, ist uns erhalten. Wahrscheinlich ist es dieser Bartolomeo di Francesco d'Antonio, dem wir die schlechte Ausführung der Details verdanken.

Der quadratische Hof ist von einer zweigeschossigen Hallenarchitektur gerahmt, im Untergeschoß Rundbogen zwischen Pfeilern verspannt, im Obergeschoß Pfeiler abwechselnd mit feingliedrigen Säulen. Entscheidend ist die Parallelisierung von Unter- und Obergeschoß durch die im Untergeschoß ionischen, im Obergeschoß korinthischen flachen Wandpilaster. Dem Bogen des Untergeschosses entspricht im Obergeschoß die rechteckige, durch die eingestellte Säule zweigeteilte Öffnung. Die Dimensionierung dieser Säule ist so fein und zart gehalten,

daß sie, die über dem Scheitel des unteren Bogens steht, diesen in keiner Weise belastet. Die durch Gebälk und Architrave unterstrichene horizontale Bindung der Einzelgeschosse gleicht sich mit der durch die Pilasterordnungen gegebenen Vertikalbindung zu jenem eigentümlichen Spannungszustand aus, der den besonderen Reiz dieser Freiluftarchitektur ausmacht. Das Motiv der Säuleneinstellung selbst ist nicht typisch römisch, sondern wurde, *mutatis mutandis*, von Bramante bereits in S. Satiro in Mailand, von anderen Meistern bei der *Incoronata* in Lodi usw. verwandt.

Selbstverständlich überragt jene Architektur, die bis vor kurzem als der erste Bau Bramantes in Rom galt, der 1500—1502 entstandene *Tempietto di San Pietro in Montorio*, den Klosterhof von S. Maria della Pace noch bei weitem an Bedeutung. Bramante erhielt den Auftrag des spanischen Königspaares, Ferdinands IV. und Isabellas, vermutlich durch einflußreiche römische Freunde. Die Bedeutung dieses Bauwerks, die sofort von seinen Zeitgenossen erkannt wurde, steht im Widerspruch zu den sehr bescheidenen Maßen, in denen es ausgeführt wurde. Die Tatsache, daß dieser kleine Bau in zeitgenössischen Berichten und Zeichnungen gleich sehr weit verbreitet wurde, beweist, wie allgemein das Verständnis für Architektur damals verbreitet war.

Der zweigeschossige schlanke Rundbau wirkt inmitten seiner heutigen Umgebung nicht so, wie Bramante es geplant hat. Das Untergeschoß umgibt den mittleren Zylinder mit einem Umgang von 16 dorischen Säulen, denen am Baukörper selbst jeweilig ein flacher dorischer Pilaster entspricht. Den Intercolumnien entspricht wieder die Ausnischung der Wandfläche. In dem darüberliegenden Geschoß tritt über Gesims und Balustrade der Baukörper selbst zylindrisch klar zutage, von einer halbkugelförmigen Kuppel abgeschlossen. Die Bekrönung der Kuppel ist spätere Zutat. Was Bramante eigentlich wollte, geht aus der uns erhaltenen Zeichnung in den Uffizien klar hervor (vgl. auch die Wiedergabe bei Serlio, *Architettura* III, 4). Der Rundbau sollte den Mittelpunkt eines ebenfalls kreisförmigen Säulenhofes bilden, an den vier Ecken wäre der Kreis zu selbständigen segmentförmigen Kapellchen angeschnitten worden. Nur in dieser Umgebung wäre der Mittelbau voll zu seiner Wirkung gekommen. In der Mitte des jetzigen viereckigen Hofes wirkt er bedrückt und beengt, ein Eindruck, der durch die Verdickung der Kuppelbekrönung gegenüber dem von B. beabsichtigten schlankeren Abschluß noch verstärkt wird.

Im Inneren ist nur die Beleuchtung der Krypta bemerkenswert. Das Verhältnis der Raumhöhe gleicht dem doppelten Durchmesser.

Der Zusammenhang dieses Bauwerks mit Tambour und Kuppel von St. Peter ist so evident, daß sich jedes weitere Wort erübrigt. Wohl aber muß betont werden, daß es ein Irrtum ist, wie er von fast allen späteren Historikern, außer Burckhardt, begangen wird, den *Tempietto a posteriori* lediglich als Vorstudie zu St. Peter zu würdigen. Die Zeitgenossen sahen in ihm nicht eine Raumschöpfung — als solche ist er naturgemäß wegen der Kleinheit der Maße ohne Bedeutung —, sondern einen vollendet gestalteten Baukörper. So sehr auch Anregungen aus antiken Rundtempeln mitsprechen, liegt doch seine Bedeutung nicht in dieser Bezugnahme auf die Antike, sondern in der Gliederung der Maße, die eine völlig neue architektonische Idee darstellt. Der Stufung im Aufbau entspricht die Stufung im Detail, so etwa in der Beziehung der Pilaster und Nischen des freiliegenden Oberbaus zum unteren Zylinder. Übrigens ist diese Beziehung in der bei Geymüller zitierten und abgebildeten Uffizienzeichnung noch durchartikulierter als in Wirklichkeit. Ein gleiches gilt von der Balustrade, die beim Entwurf entsprechend der unteren Säulenstellung unterteilt ist, während sie in der Ausführung eine gleichmäßige Reihung von Balustern zeigt.

Die Vollkommenheit dieser Lösung ist also keineswegs aus dem „eifrigen Studium der antiken Elemente“ zu erklären, sondern eine durchaus originale Intuition des Architekten, dessen Körper-



Cortile della Pigna

Cortile di Belvedere

Cortile di S. Damaso

181. Rom, Vatikan von St. Peter aus gesehen. (Photo Alinari.)

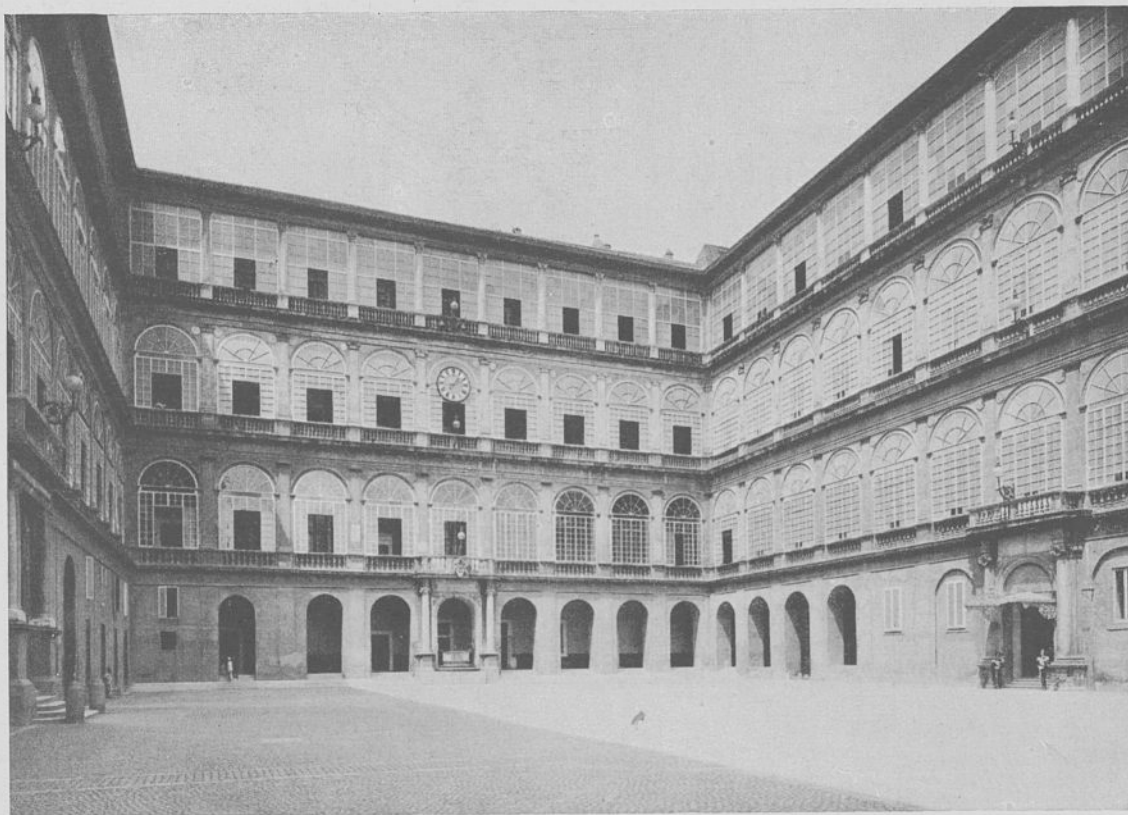
gefühl hier schon so entwickelt und ausgewogen ist, wie er einige Jahre später sein Raumempfinden in den Entwürfen für St. Peter beweisen durfte. Die Anlehnung an die Antike bot ihm lediglich die notwendigen Vokabeln, die er allerdings mit einer Feinheit und Präzision verwandte, die die Spielfreudigkeit seiner Zeitgenossen im Detail weit überragte.

An die Vollendung des Klosters von S. Maria della Pace und des Tempietto schlossen sich nun die Pläne für die Umgestaltung des Vatikans. Während des ganzen 15. Jahrhunderts waren von verschiedenen Architekten Erweiterungen und Umbauten des Vatikans geplant, in wesentlichen Teilen sogar auch ausgeführt worden (Appartamento Borgia, Capella Sistina usw.). Julius II. scheint nun unmittelbar nach seinem Regierungsantritt Ende 1503 bereits B. dazu berufen zu haben für diese ziemlich ungeordneten Baulichkeiten einen generellen, verbindenden Plan aufzustellen. Tatsächlich verbindet erst der große Cortile di San Damaso, der nach Bramantes Entwurf entstand und zum überwiegenden Teil noch von ihm selbst ausgeführt, zum Teil später von Raffael ergänzt wurde, die in der Umgebung von St. Peter gelegenen Bauten des 15. Jahrhunderts.

Geymüller bringt eine Rekonstruktion von Bramantes Grundidee für die Höfe in Verbindung mit seinem ursprünglichen Entwurf für St. Peter. Mögen auch die Einzelheiten hierbei etwas gewaltsam konstruiert sein, richtig ist daran zweifellos die achsiale Beziehung des Vatikans zu St. Peter. Diese Systematisierung der Achsen war die architektonische Urvorstellung



Hof von S. Maria della Pace in Rom, erbaut nach dem Entwurf des Bramante kurz nach 1500. Phot. Alinari.



182. Rom, Vatikan. Cortile di S. Damaso. (Photo Alinari.)

Bramantes, sie war ihm weitaus wesentlicher als die Folge der Säulenordnungen oder irgendein anderes Detail des Aufrisses. Um seine Raumvorstellung klar nachzuempfinden, müssen selbstverständlich die späteren Querbauten der Bibliothek und des Braccio Nuovo eliminiert werden, so daß beide Höfe ein einheitliches, wenn auch im Niveau unterschiedliches Ganze und die große Nische des Giardino della Pigna den triumphalen Abschluß bilden. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß der Giardino della Pigna damals nicht ganz geschlossen geplant wurde, sondern in optischer Verbindung mit den rechtwinklig dazu gelegenen Gärten stand, deren Architektur zweifellos auch von Bramante entworfen und in seine Baulichkeiten miteinbezogen wurde. Die Exhedra war ursprünglich eingeschossig geplant, was aus den zeitgenössischen Zeichnungen, wie den Skizzen des Marten van Heemskerck u. a. m. hervorgeht. Der heutige Anblick der Nische hat also mit dem Entwurf Bramantes nichts mehr zu tun, — wurde ja auch der Nicchione erst Jahrhunderte nach Bramantes Tode ausgeführt. Wohl aber ist seine Grundrißdisposition im städtebaulich-achsialen Sinne — nicht im Detail der Form — unbedingt ein notwendiger Teil von Bramantes Entwurf.

Die Arkatur selbst wurde, wie gesagt, später durch Raffael im oberen Stockwerk vollendet, die ganze Flucht durch Antonio da S. Galle geschlossen und auch wohl konstruktiv nachgearbeitet. Wenigstens erwähnt Vasari ausdrücklich die Verstärkung der Fundamente.

Vor allem aber beweist die ganze Disposition des Grundrisses, daß Bramante bei der Planung dieses Hofes bereits unbedingt an den Neubau von St. Peter gedacht hat. Julius II. muß also



183. Rom, S. Maria dell'anima (rechts). Haus des Notar Sander (links).

unmittelbar nach seinem Regierungsantritt zum Umbau bereits fest entschlossen gewesen sein.

Bevor wir jedoch uns der Entstehungsgeschichte von St. Peter selbst zuwenden, sollen noch die anderen römischen Bauten Bramantes kurz erwähnt werden. Vom Vatikan geht außer der großen Hofanlage noch die Rundtreppe am Belvedere auf Bramante selbst zurück. Im übrigen dürfen wir nicht vergessen, daß die Beschäftigung für den Papst, eben die Ausgestaltung des Vatikans und vor allem die Vorbereitung für St. Peter den Inhalt der eigentlichen Lebensarbeit Bramantes ausmachten, daß also alle anderen Bauten als Nebenwerke gleichsam nur unter der Hand entstanden sind.

Einer der wesentlichsten scheint der Palazzo Biaggio gewesen zu sein, den Bramante ungefähr um 1506 für Julius II. anlegte. An Hand der uns erhaltenen

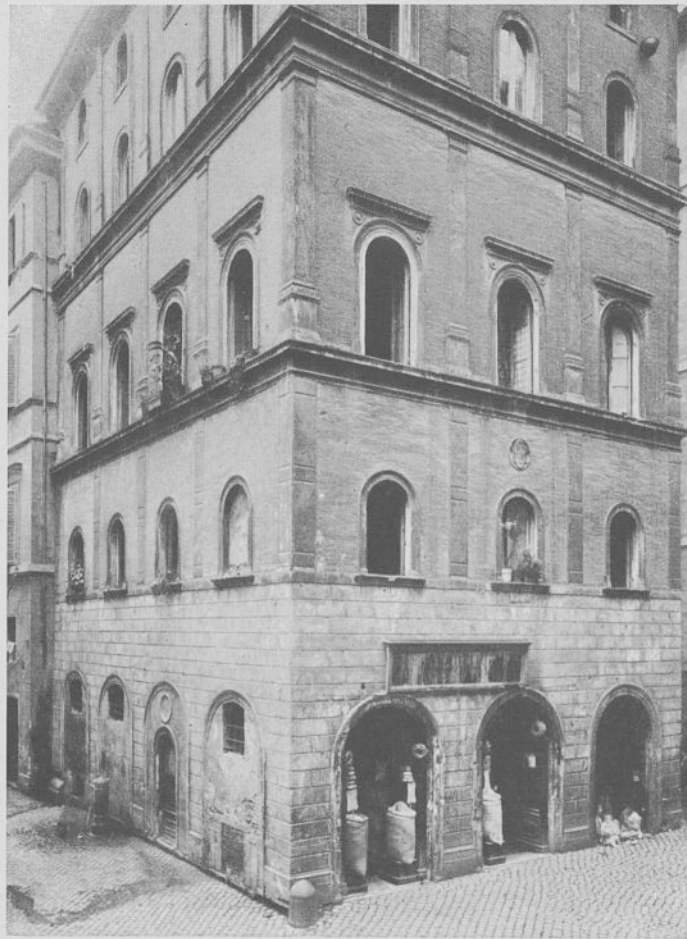
Grundrisse und Aufrißzeichnungen in den Uffizien läßt sich ein Bauwerk in der via Julia von ungeheurem Umfang — fast 100 m Fassadenlänge — rekonstruieren, dessen Erdgeschoß durch eine besonders plastisch entwickelte Rustika, welche die des Palazzo Pitti an Relief noch übertrifft, ausgezeichnet war. Die heute noch erhaltenen Mauerfragmente sind künstlerisch unbedeutend.

Wenig später, ungefähr gegen 1508, muß auch der sog. Palast des Bramante vollendet worden sein, den später Raffael kaufte und bis zu seinem Tod bewohnte. Die Zuschreibungen

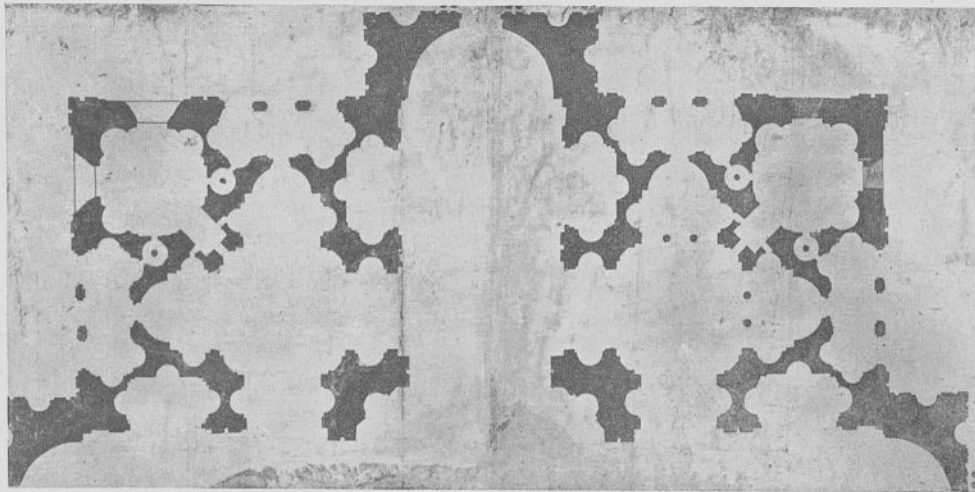
schwanken zwischen Raffael und Bramante. Zweifellos steht das System der Fassade völlig unter Bramantes Einfluß. Unwahrscheinlicher ist dagegen die Autorschaft Bramantes am Haus des Notar Sander neben S. Maria dell'Anima, das Strack und Burckhardt ihm zusprechen, Geymüller ihm — wie mir scheint mit Recht — abspricht. Auch die Kirche S. Maria dell'Anima selbst, 1500 gegründet, 1511 geweiht, wird kaum wesentlich auf Bramante zurückzuführen sein. Vielleicht stammt die Zeichnung des Campanile von ihm. Beide Bauten haben, soweit man die restaurierten Fassaden noch als maßgeblich ansehen kann, ein viel zu zartes und unbestimmtes Relief, um wirklich von der Hand Bramantes zu stammen. Ebenso wenig das ihm häufig zugeschriebene Haus des Schreibers Turchi, Via del Governo Vecchio 123. Auch der um 1508 entstandene Palazzo di Sora (Liceo Mamiani) kann nur sehr mittelbar mit Bramante zusammenhängen. Fast jeder zwischen 1500 und 1520 in Rom entstandene Palastbau ist vorübergehend einmal Bramante zugeschrieben worden, sehr häufig lediglich auf Grund einer stilistischen Verwandtschaft mit der Cancelleria. Nachdem endgültig feststeht, daß zwischen dieser und Bramante nicht der geringste Zusammenhang besteht, können auch diese Zuschreibungen kaum mehr aufrecht erhalten werden.

Ein Werk Bramantes aus seinen letzten Jahren soll noch flüchtig erwähnt werden, die S. Casa in Loreto. Durch den kleinen Maßstab wirkt die an und für sich vollkommene Architektur etwas modellhaft. Die Behandlung der Halbsäulen zeigt das typisch bramanteske Gefühl für „Tiefgang“, so daß an dieser Zuschreibung nicht zu zweifeln ist. Ebenso stammt auch die Arkatur des Palazzo Apostolico in Loreto im Entwurf von Bramante, obwohl sie erst nach 1530 durch San Gallo ausgeführt wurde.

Wir kommen zu St. Peter selbst. Der eigentliche Grundstein wird von Bramante 1506 gelegt. Seit Geymüllers Forschungen ist kein kunstgeschichtliches Werk über die Renaissance mehr denkbar, das nicht ausführlich die Baugeschichte von St. Peter auseinandersetzt.



184. Rom, Palazetto Turchi. (Photo Alinari.)



185. Bramante, Grundriß für St. Peter. 1505. Florenz, Uffizien.

Es ist hier nicht der Ort, das Für und Wider der verschiedenen Zuschreibungen aufzurollen, zumal es kaum möglich sein dürfte, die auf dem genauen Studium der Uffizien-Handzeichnungen beruhenden Forschungen Dagobert Freys an Akribie und Sorgfalt zu übertreffen. Zweifellos fest stehen heute folgende Tatsachen:

Die ersten Neubaupläne tauchten schon unter Nicolaus V. in den fünfziger Jahren des 15. Jahrhunderts auf. Bernardo Rossellino beginnt Tribuna und Chor einer neuen Basilika zu errichten. Seine Substruktionen dienten noch als Unterbau für den bis Ende des 16. Jahrhunderts bestehenden provisorischen Chor. Unter Paul II. arbeitet Giuliano S. Gallo weiter.

Ziemlich unmittelbar nach der Inthronisation Julius II. beauftragt dieser Bramante mit der weiteren Projektierung — zweifellos in Konkurrenz gegen die um diese Zeit vorliegenden Pläne Giuliano da San Gallos.

Trotz dieser Beauftragung bleibt zunächst Giuliano da San Gallo weiter der offizielle Leiter der päpstlichen Bauten. Weder die damals von ihm vorliegenden noch die zunächst von Bramante vor 1506 eingereichten Pläne kommen zur Ausführung. Der eigentliche, dem Bau dann wirklich zugrunde liegende Plan Bramantes läßt sich nicht ganz scharf von den Anregungen Giulianos trennen.

Über die vielen einzelnen Pläne, die uns in den Uffizienzeichnungen erhalten sind, besteht eine umfangreiche wissenschaftliche Literatur. Grundlegend sind bei dieser Diskussion die Annahmen Geymüllers, der die erste philologisch begründete Einteilung der einzelnen Skizzen vornahm, obzwar einzelnen dieser Zuschreibungen später mit Recht widersprochen wurde. Auch er, Geymüller, ist schließlich ein Kind seiner Zeit und schreibt aus dieser seiner subjektiv ziemlich gebundenen Auffassung heraus alle jene Pläne, die er für die vollkommensten hält, Bramante zu. Seine räumlichen und architektonischen Vorstellungen sind aber zweifellos von denen Bramantes noch stark unterschieden.

Mit Recht weist Frey auf die verblüffende Ähnlichkeit hin, die zwischen Geymüllers Rekonstruktionen und dem gleichzeitigen Entwurf Polaerts zum Palais de Justice in Brüssel bestehen. Es sind eben jene Vorstellungen von „Renaissance“, die das letzte Drittel des 19. Jahrhunderts beherrschen, die beiden zugrunde liegen.

Jedenfalls steht fest, daß sich Bramante für das griechische Kreuz als Grundform entschied, in dessen Mittelpunkt sich nach dem Vorbild von Giuliano da San Gallos Madonna della

Carceri eine zentrale Kuppel erheben sollte. Von dieser Grundvorstellung ausgehend wird die Verbindung der tonnenförmigen Joche zwischen den Vierungspfeilern und der Abschluß der Kreuzarme in halbkreisförmigen Apsiden, sowie die Gestaltung von vier diagonal in der Achse der Pfeiler gelegenen Räumen „zweiten Grades“ in den verschiedenen Uffizienzeichnungen immer wieder abgewandelt. Das Ganze mehr ein geometrisch variiertes System achsialer Beziehungen, als eine Raumkombination.

Die verschiedenen Uffizientwürfe unterscheiden sich voneinander im wesentlichen durch die Wandlung der Beziehungen zwischen Haupt- und Nebenräumen, sowie durch größere oder geringere Verbundenheit der einzelnen Räume untereinander. Diese Verbindungen waren ihrerseits wieder abhängig von der Dimensionierung der einzelnen Pfeiler und dem Verhältnis zwischen den jeweiligen Freiräumen und Pfeilerjochen.

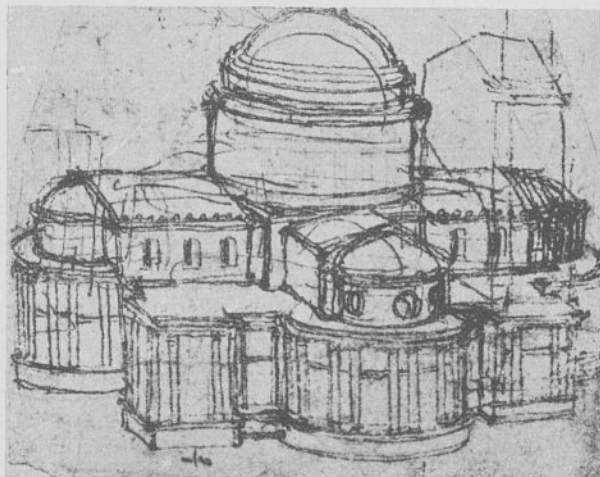
Es ist hier nicht der Ort, die polemische Literatur über die einzelnen Entwürfe um weitere Hypothesen zu bereichern. Es soll nur kurz bemerkt werden, daß, ganz abgesehen von den besonders bei Frey so exakt durchgeführten archivalischen Belegen schon aus stilistischen Gründen sowohl die Anregungen Giulianos wie auch die relativ frühe Mitarbeit Peruzzis bis jetzt wohl unterschätzt worden sind. Man darf ja nicht vergessen, daß damals auch schon endgültig festgelegte und zur Ausführung bestimmte Entwürfe während der Ausführung in einem Maße immer wieder verändert wurden, wie wir es uns heute überhaupt nicht mehr vorstellen können. Deswegen sind Datierungen und Zuschreibungen allein vom jeweiligen Stand der Ausführung her eo ipso nicht beweiskräftig.

Charakteristisch für alle Entwürfe dieser Zeit ist die architektonische Vorstellung aus dem Graphischen, d. h. von der linearen Projektion her. Der Grundriß wird als Ornament, als selbständiges Kunstwerk gewertet und zunächst ohne Rücksichtnahme auf räumliche Beziehungen entwickelt.

Ein besonders sinnfälliger Beweis dafür ist die Beziehung der Peterskirche zu dem sie umgebenden Boden. Hebungen und Senkungen des Niveaus werden einfach nicht berücksichtigt. Es wird eine ideale Ebene geschaffen, von der aus gebaut wird, ganz im Gegensatz zum barocken Raumempfinden, das gerade aus derartigen lokalen Vorbedingungen heraus besonders eigenartige räumliche Gebilde hätte entstehen lassen.

Ebenso unbefangen wie den Gegebenheiten des gewachsenen Bodens stand man auch den vorhandenen Fundamenten des 15. Jahrhunderts gegenüber. Man versuchte zwar sie nach Möglichkeit in die Planung einzubeziehen. Ging dies aber nicht, so überbaute man auch. Dies gilt besonders für den Chor Rosselinos, den man ursprünglich in seiner Ganzheit miteinbeziehen wollte, der aber schließlich doch nur teilweise mitbenutzt wurde.

Abschließend läßt sich über Bramantes Tätigkeit an St. Peter vielleicht folgendes sagen: Die Kuppelvierung mit ihren vier großen Pfeilern, aber auch der Umfang dieser Pfeiler ist unbedingt auf Bramante selbst zurückzuführen. Es sind nicht etwa, wie man früher annahm, die



186. Bramante, Äußere perspektivische Ansicht von St. Peter. Florenz, Uffizien.



187. Rom, S. Eligio degli Orefici.

Bramanteschen Pfeiler gleichsam nur das Skelett der jetzigen, die dann später verstärkt worden wären. Die ideelle Urheberschaft Bramantes an der Kuppelvierung und damit des Kernpunktes des ganzen Entwurfes ist gesichert. Ferner stammt von ihm auch noch der Grundriß der erst später von Peruzzi vollendeten Tribuna der Chorapsis, wenigstens bis zu einer gewissen Mauerhöhe und vielleicht ein Teil des Südapsis.

Im ganzen spricht sich also Bramantes Einfluß stärker im Grundriß aus als — nach unserem Gefühl — im Aufbau. Eine gerechte Antwort der geschichtlichen Entwicklung auf die Art der Entstehung seiner Entwürfe. Denn bei allem Respekt vor Bramante muß doch gesagt werden, daß für unser anders orientiertes Empfinden Grundriß und Aufriß bei ihm stark auseinanderfallen. So können wir uns von dem plastischen Bild, das Bramante vom Ganzen vorschwebte, nur eine unklare Vorstellung machen. Seine architektonische Idealvorstellung fand nun einmal ihren Niederschlag in der geometrischen Projektion des Grundrisses.

Nach Bramantes Tod 1514 wird außer Fra Giocondo, der ständig, auch schon zu Lebzeiten Bramantes gleichsam die Stelle des leitenden Bauingenieurs, um moderne Begriffe anzuwenden, ausgefüllt hat, Giuliano da San Gallo und schließlich Raffael berufen. Am 1. August 1514 wird Raffael endgültig offizieller Oberleiter des Baus und bleibt es bis zu seinem Tode 1520.

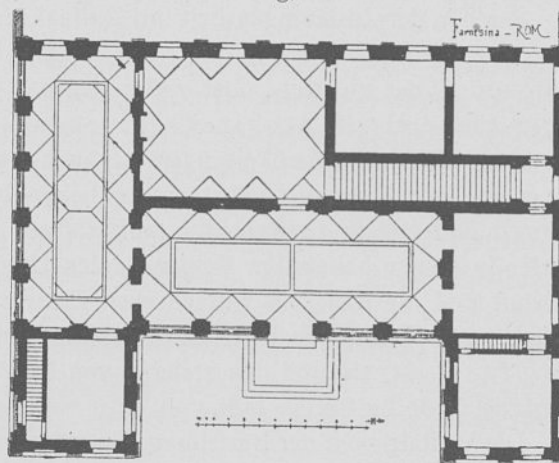
Über Raffaels Bedeutung als Architekt ist viel gestritten worden. Trotz der literarischen Tätigkeit Theobald Hofmanns dürfen wir uns Raffael nicht als Architekt in dem Sinne vorstellen, wie es Bramante und auch Michelangelo waren, sondern mehr als eine Art künstlerisch durchgebildeten Bauintendanten. Er leitete die Bauten, aber nicht als Baumeister, sondern indem er generelle künstlerische Direktiven, auch wohl Skizzen und Entwürfe als Unterlagen gab.

Bevor wir uns Raffaels Tätigkeit an St. Peter zuwenden, muß kurz seine sonstige Tätigkeit als Architekt erwähnt werden. Eine solche kommt wohl erst vom Beginn seines römischen Aufenthaltes an in Frage. Die ihm vielfach zugeschriebene Kirche St. Eligio degli Orefici, 1509 erbaut, stammt im wesentlichen von Peruzzi, kann aber in der Grundanlage auch auf Bramante zurückgeführt werden insofern, als sie die Idee einer der von Bramante für St. Peter geplanten Nebenkuppeln aufnimmt. Immerhin ist es ja möglich, daß Peruzzi auch auf dem direkten Wege von Bramante her diese Anregung aufnahm. Jedenfalls ist die kleine Kirche als Typus eines reinen Zentralbaus von guter und geschlossener kubischer Wirkung, die durch keine artfremden Zutaten gestört wird.

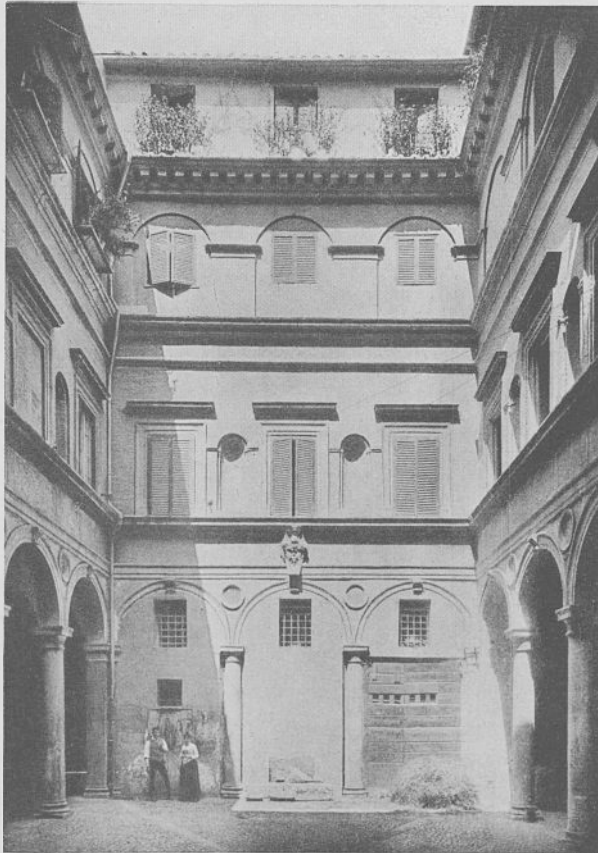


188. Rom, Villa Farnesina. (Photo Alinari.)

Dagegen geht aber unbedingt auf Raffael selbst, auf ihn allein, die architektonische Ausgestaltung der Villa Farnesina zurück. Gerade die innerlich unarchitektonische Anordnung der einzelnen Säle und Räume, die mangelnde Organik ihrer Verbindung, läßt diesen Bau in seiner losen Struktur durchaus als das Werk eines Malers erscheinen. Die Fassade bringt die innere Gliederung überhaupt nicht zum Ausdruck. Verglichen mit der Formensprache des Peruzzi, dem die Farnesina fast immer zugeschrieben wird, sind übrigens auch die Verhältnisse der einzelnen Teile zu schlank, die einzelnen Glieder zu wenig durchmodelliert. Es scheint, als habe sich der Architekt gewaltsam zur Nüchternheit gezwungen, die Magerkeit der Durchbildung aller Rahmungen und Pilaster, die spargelartige Überschlankheit der Ordnungen sollen offenbar den Mauerkubus weniger gliedern, als netzartig überfangen und zu einer Einheit zusammen-



189. Rom, Villa Farnesina. Grundriß.



190. Rom, Palazzo della Valle.

Pilasterarkatur im Erdgeschoß, besonders zierliche dorische Ordnung im Obergeschoß — für eine so späte Zeit zu unbewegt erscheint. Auffällig ist allerdings, daß die Archivolten des Erdgeschosses in diesem Falle nicht durch Halbkreise oder gestellte Halbkreise, sondern durch elliptische Korbbogen gebildet werden.

Auch in der Zusammenarbeit mit Raffael wird, wie schon oben erwähnt, der Anteil Peruzzis ständig unterschätzt. Fast alles, was Hofmann dem Raffael zuschreibt, geht auf Peruzzis Tätigkeit zurück, der vielleicht oder wahrscheinlich geschmacklich, d. h. also im Dekorativen, sicher aber nicht im architektonischen Detail sich von Raffael beeinflussen ließ.

Aller Wahrscheinlichkeit nach ist auch der entscheidende Schritt vom griechischen zum lateinischen Kreuz bei selbstverständlicher Berücksichtigung der Bramanteschen Vierung auf Peruzzi und erst in zweiter Linie auf Raffael zurückzuführen. Wenn auch Antonio da San Gallo in seinem bekannten Memoriale den Langhausentwurf als „aus gotischem Geist geboren“ ablehnt und ihn dabei als raffaelischen Entwurf bezeichnet, so glaube ich doch, daß vielleicht Skizzen von Raffael die Unterlagen gebildet haben, daß sich aber aus Peruzzis (Uffizien-Zeichnung Nr. 12, 14, 15) und den anderen von Frey zitierten Entwürfen die eigentliche Autorschaft Peruzzis nicht bestreiten läßt.

Die Vielfältigkeit der Beziehung, die zwischen dem jeweiligen Bauzustand, den verschiedenen, sich bekämpfenden, aber auch wieder sich untereinander anregenden Konkurrenzprojekten und

schließen. Für diese Behandlung der Wandflächen entschädigt auch das außergewöhnlich schöne Kranzgesims und der umlaufende Fries nicht.

Ebenso geht die Capella Chigi in St. Maria del Popolo auf Raffael selbst zurück. Unter dem unmittelbaren Einfluß raffaelischer Anschauung steht auch Lorenzo (Lorenzo Lotti), dessen Hauptwerk der Palazzo della Valle, 1530 fertiggestellt war. Lotto hatte nach den Angaben Raffaels die Ausführung des Palazzo Vidoni geleitet und hatte sich wohl so vom ausführenden zum schaffenden oder besser nachschaffenden Künstler entwickelt. Hier, im Palazzo della Valle, lehnt sich die Hofarkatur eng an die Architektur des Cancelleria-Hofes an. Auffällig ist die Klarheit der sehr glücklichen Verhältnisse zwischen den etwas gestelzten Bogen des Untergeschosses zur Arkatur der beiden Obergeschosse.

Der Palazzo des Offizio dell'Inquisitione, über den sichere Nachrichten fehlen, scheint auch der ersten Generation der Nachfolger Bramantes anzugehören. Letarouilly datiert ihn im Gegensatz zu Strack um 1570, während uns das System —

endlich den Fundamenten und Bauteilen aus früherer Zeit (Rosselino und schließlich die Lage des Petersgrabes selbst!) bestand, läßt sich heute überhaupt nicht mehr eindeutig entwirren. Im übrigen ist für die wesentliche Geschichte des Baus dieser Streit um die Urheberschaft von nebensächlicher Bedeutung. Entscheidend bleibt, daß um diese Zeit grundsätzlich mit der ursprünglichen Idee Bramantes gebrochen wird.

1516 wird Antonio da S. Gallo der Jüngere hinzuberufen, wahrscheinlich auf Grund der Einreichung seines kritischen Memorials, eines noch heute beispielhaften Musters sachlicher Architekturanalyse.

Mosso più a miserichordia e onore di Dio e di Santo Pietro, e onore e utile di Vostra Santità, che a utilità mia, per fare intendere chome li danari che si spendono in Santo Pietro si spendono chon poco onore e etile di Dio e di Vostra Santità, perche, sono buttati via. Le chagione sono queste infrascritte: In prima, bisogna chonchondare la pianta la quale è tutta difforme: fare che vi sia qualche chapella grande oltra alle magiore, per che non ci è se none chapellette; e fare che vi sia conformità, la quale non v'è, nè perfettione in molti luogi. Sechunda, li pilastri della nave sono più grossi che quelli della trebuna, che voriano essere mancho, o almancho eguali. Tertia, chochordare li pilastri di fuora, che sono dorichi, e sono più di dodici teste, et sogliono essere sette. Quarta, achordare quelli di dentro se àno avere zocholo o no, per li inchonvenienti che fanno nelle chapelle. Quinta, se segue chome è chomunicato, la nave grande sarà ischurissima; ecosi in molti altri luogi della chiesa seguita chosi, per che non li possono dare lumi buoni. Settima, la trebuna grande rimediare che non posi in falso, e fare chosa sopra alle archi, ch'è plastri (pilastri) possino chonportare, sendo fatti nel modo che sono fatti. Li ornamenti non parlo: se ne può fare quanto l'omo vole secondo la volontà del patrone. E a tutte queste chose sopraschritte se può rimediare e chregiere e acompagniare e choformare facilmente. Ancora, levare via le porte che passano dell'una chapella inell' altra, che so infame, che paiono balestre. Anchora dicho, che l'emicichlo che e'fanno nelle teste delle chroci è falso in questa opera: non ch'el lavoro non sia perfetto in se solo e bello; ma imperfetto in questa opera, perchè resta li, e non seguita, e chonpagnia l'opera; quale è chosa pessima. Item le chornige di marmo che à fatto Raffaello nelle chapelle sono false, perchè non vole eservi le risalite che vi sono. Item, le choringe che à fatte Rafaello di treverto (travertino) dico essere false in quello locho perchè e chornicie fregio e architrave è falso, e non stare quando non pò à sotto e pilastri cho'loro chapitelli e basa, quale qui nion è.

Mehr aus Demut und zu Gottes und Sankt Peters Ehre und zum Nutzen Eurer Heiligkeit als zu meinem Nutzen und zum Beweise dessen, der Art, in der die Gelder, welche für St. Peter ausgegeben wurden, die wenig zur Ehre Gottes und seiner Heiligkeit gereichen, da sie verschwendet wurden und dies aus folgenden Gründen:

Erstens: wäre der Grundriß zu ändern, der völlig verfehlt ist. Man sollte eine große Kapelle schaffen, die größer ist als die jetzige, da nur neun einzelne kleine Kapellen bestehen. Und es sollte mehr Harmonie herrschen, die überall, ebenso wie die Vollkommenheit der Durchbildung mangelt.

Zweitens: Die Pilaster des Schiffes sind viel größer als die der Tribuna, die wenigstens gleichmäßig sein sollten.

Drittens: Die Außenpilaster, die dorisch und deren mehr als zwölf sind, sollten nur sieben sein.

Viertens: Bei den Pilastern ist festzusetzen, ob sie nun Sockel haben sollen oder nicht,

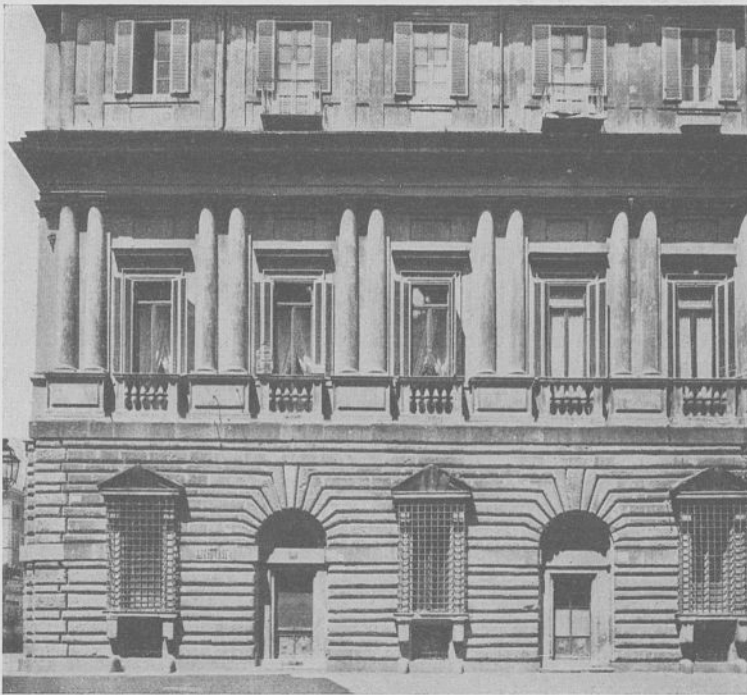


Abb. 191. Rom, Pal. Vidoni Cafarelli.

des Bauherrn. All diese oben erwähnten Dinge kann man sehr leicht hinzufügen, bzw. wegnehmen und in Übereinstimmung bringen. Ferner sind die Türen fortzunehmen, die von einer Kapelle in die andere führen und die abscheulich sind und wie Schießcharten erscheinen. Ich sage ferner, daß der Halbkreis, der an den Endpunkten der Kreuze angeordnet ist, auf diesem Bau falsch ist. Nicht etwa, daß die Arbeit an und für sich nicht ebenso schön und vollkommen sei, aber für diesen Bau ungeeignet, da sie für sich bleiben und keinerlei Übergang zu dem ganzen Bauwerk haben. Das ist die schlimmste Sache.

Ebenso sind die Marmorrahmen, die Raffael in den Kapellen gemacht hat, falsch, da keine Risalite da sein sollten, wie sie jetzt da sind. Ebenso nenne ich die Rahmen, die Raffael in Travertin ausgeführt hat, an dieser Stelle falsch, weil die Schlußleiste und die Architrave falsch sind und nicht bleiben können, wenn nicht darunter noch Pfeiler sind für ihre Kapitelle und Basen.

Außerdem werden im Laufe der letzten Jahre der Tätigkeit Raffaels noch Giulio Romano und drei weitere Mitglieder der Familie S. Gallo berufen (Battista, Giovan Francesco, Aristotile und schließlich Francesco di Giuliano da San Gallo).

Praktisch schreitet der Bau in diesen Jahren nicht im gleichen Maßstabe fort, wie in den vorangegangenen zu Lebzeiten Bramantes. Im wesentlichen werden die beiden seitlichen Apsiden höher geführt und ein Teil der Fundamente verstärkt. Trotz der Mitarbeiterschaft so zahlreicher und zweifellos individuell unterschiedlicher Künstler scheint es doch, als wenn ein Kunstwollen sie alle vereinige. Es ist immer noch, trotz der Abwandlung der Kreuzform, der Geist Bramantes, der aus ihnen spricht. Es ist dieselbe Auffassung vom Wesen der Baukunst, die sich in Raffaels Bildhintergründen und Gobelinentwürfen architektonisch fast noch klarer ausspricht als in seinen Architektur-Skizzen aus dieser Zeit.

wegen der Schwierigkeiten, die sich in den Kapellen zeigen. Fünftens: Wenn fortgefahren wird, wie begonnen ward, wird das Hauptschiff sehr dunkel sein und ebenfalls an vielen anderen Stellen der Kirche, falls so fortgefahren wird, weil kein gutes Licht hereinkommen kann.

Siebtens: Sollte man die große Tribuna in dem Maße beschränken, damit sie nicht falsch aufgesetzt ist und genau über den Bogen irgend etwas ansetzen, das die Pilaster, so wie sie nun einmal gemacht sind, tragen kann.

Von den Verzierungen spreche ich nicht. Man kann davon soviel anbringen, wie jemand will, gemäß dem Willen

So bedeutend auch die wesentlichen Veränderungen in der Gestaltung St. Peters sein mögen, eine grundsätzliche Neuauffassung vom Wesen des Raums und seiner Gestaltung ist nicht erkennbar. Immer noch herrscht das additive Prinzip der reinen Renaissance, immer noch werden die einzelnen Raumabschnitte als solche, in sich ruhende betrachtet. Ihrer Gestaltung gegenüber bleibt die Frage des Zusammenhangs und der Zusammenfassung der einzelnen Raumelemente immer noch sekundär.

Parallel mit der Tätigkeit Raffaels an St. Peter gingen die Entwürfe zu anderen Bauten in Rom. Auch wenn man der sehr weitherzigen Zuschreibungspolitik Hofmanns nicht beipflichtet, der zahlreiche nicht genau zu bestimmende Bauten auf Raffael zurückführt, sind doch zwei große römische Gebäude unbedingt auf ihn zurückzuführen: Der Palazzo Vidoni Caffarelli,

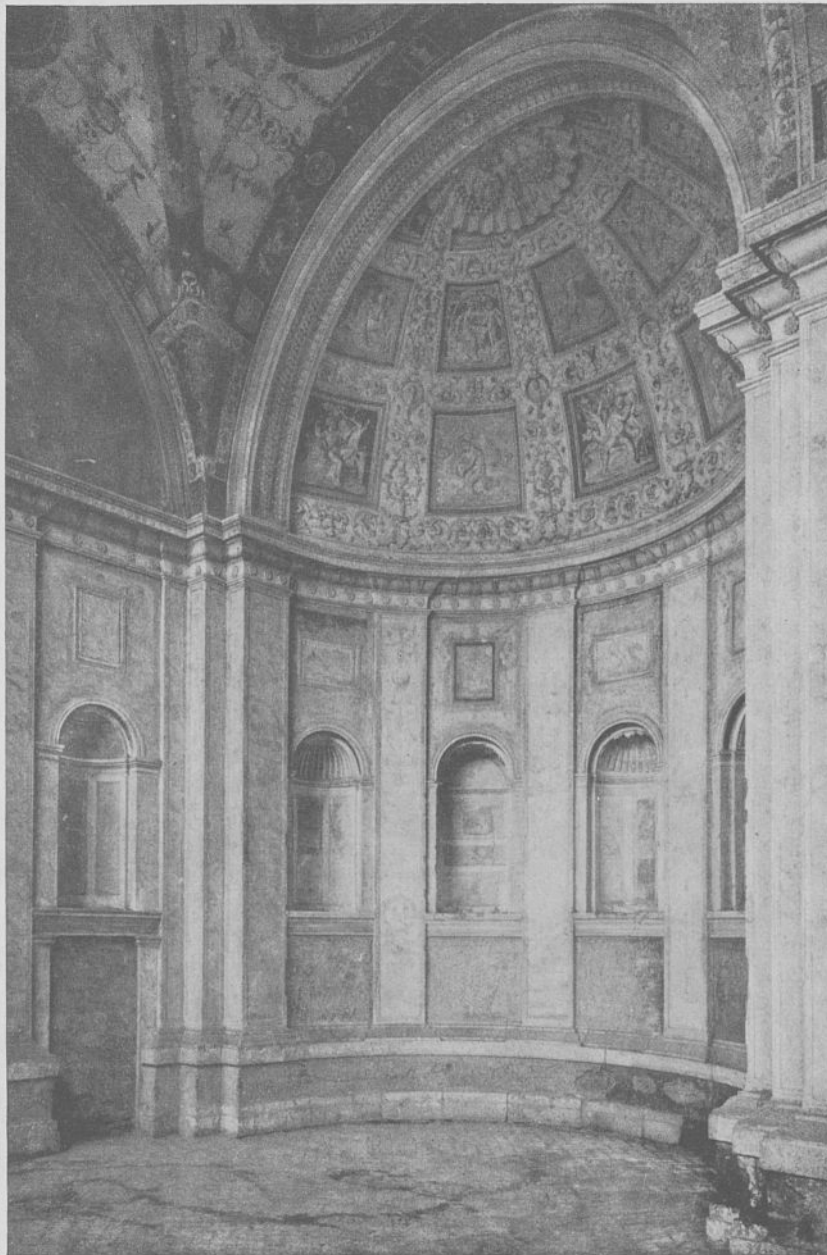


Abb. 192. Rom, Villa Madama. Nische. (Photo Alinari.)

nach Plänen von Raffael 1515 durch Pietro Lorenzetto ausgeführt, ursprünglich siebenachsig geplant, heute auf siebzehn Achsen verbreitert. Auch die Öffnungen im Rustikageschoß sind nicht mehr die ursprünglichen.

Bedeutender: Villa Madama. Raffaels Anteil scheint hier stärker zu sein, trotzdem der Bau erst nach seinem Tode, wahrscheinlich von Giulio Romano, zu Ende geführt wurde. Nach seiner Zerstörung 1527 wurde er 1530 von Antonio da S. Gallo d. J. beendet. Jedoch folgten beide ganz den Intentionen Raffaels, mit dem zusammen sie bereits beide zu seinen Lebzeiten

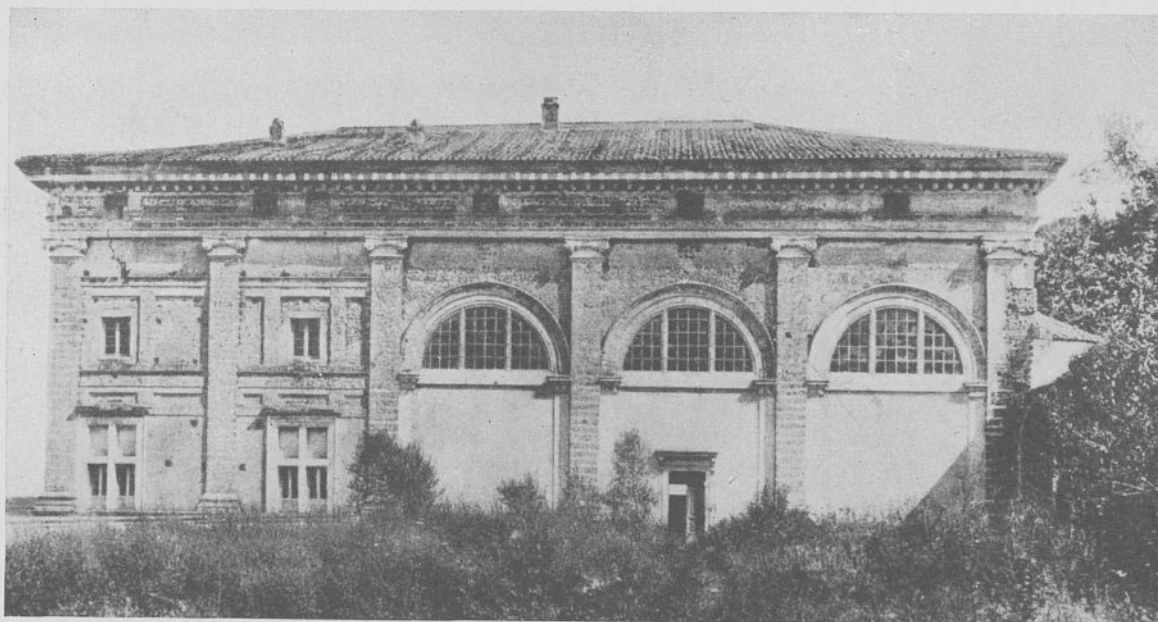


Abb. 193. Rom, Villa Madama.

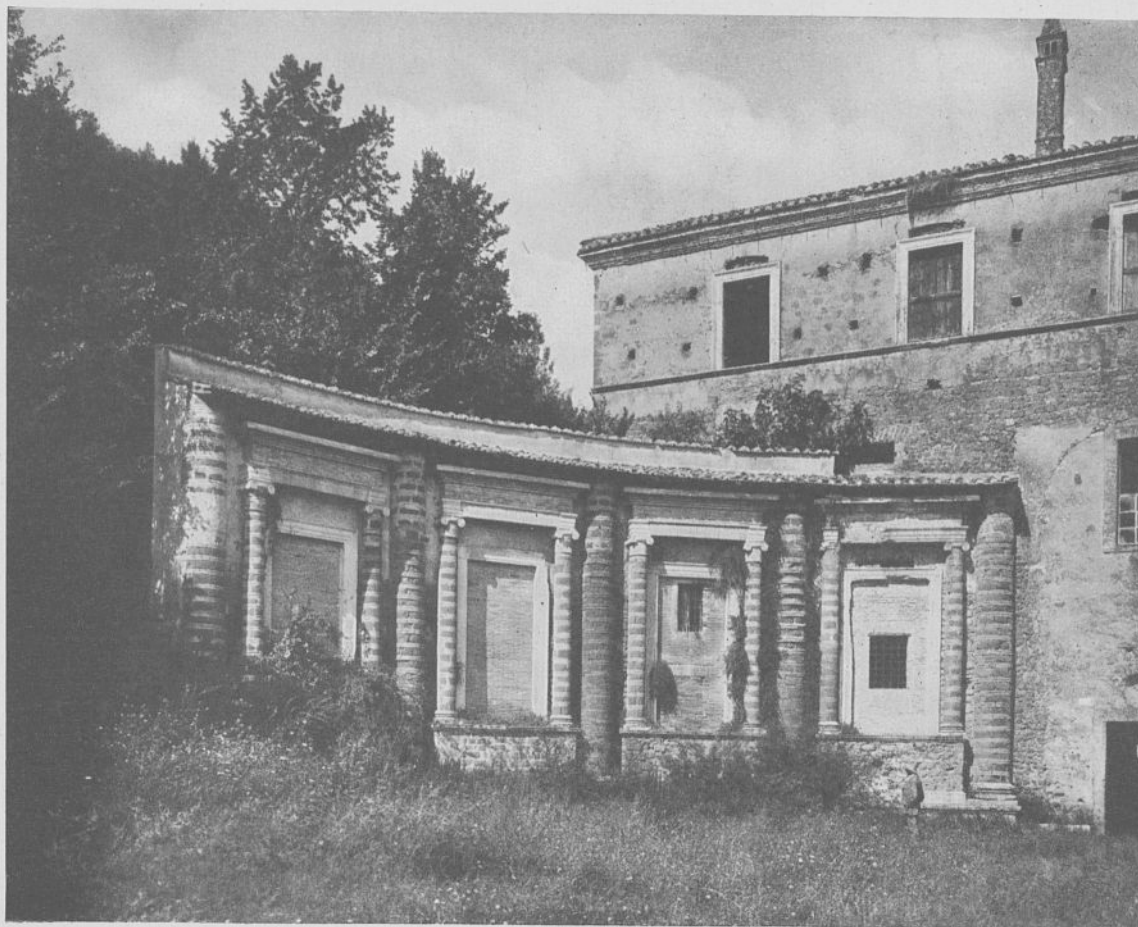


Abb. 194. Rom, Villa Madama. (Photo Alinari.)

auf dem Bau gearbeitet hatten. Außergewöhnlich streng axiale Architektur, die in der Bildung der Hofarkatur Anklänge an Bramantes St. Peter-Entwurf empfinden läßt. Die Größe der architektonischen Konzeption, der Fortschritt gegenüber der Fassadenaufteilung der Farnesina ist erstaunlich. Die Pilaster gehen hier durch zwei Geschosse, die Aufteilung der dazwischenliegenden Fläche geschieht völlig einfach und anspruchslos. Die Loggia — wenigstens diese geht bestimmt auf Raffael selbst zurück — ist denen des Vatikans in der Schönheit der Verhältnisse durchaus vergleichbar. Man achte beispielsweise auf die Ausbildung der Eckpilaster: einmal, Konvex, mit eingeschobenem Viertelkropf als Basis eines Kreuzgewölbes; im nächsten Abschnitt als Basis eines Pendentifs unter einer Hängerkuppel wird diese konvexe Form vermieden und zwischen die unter

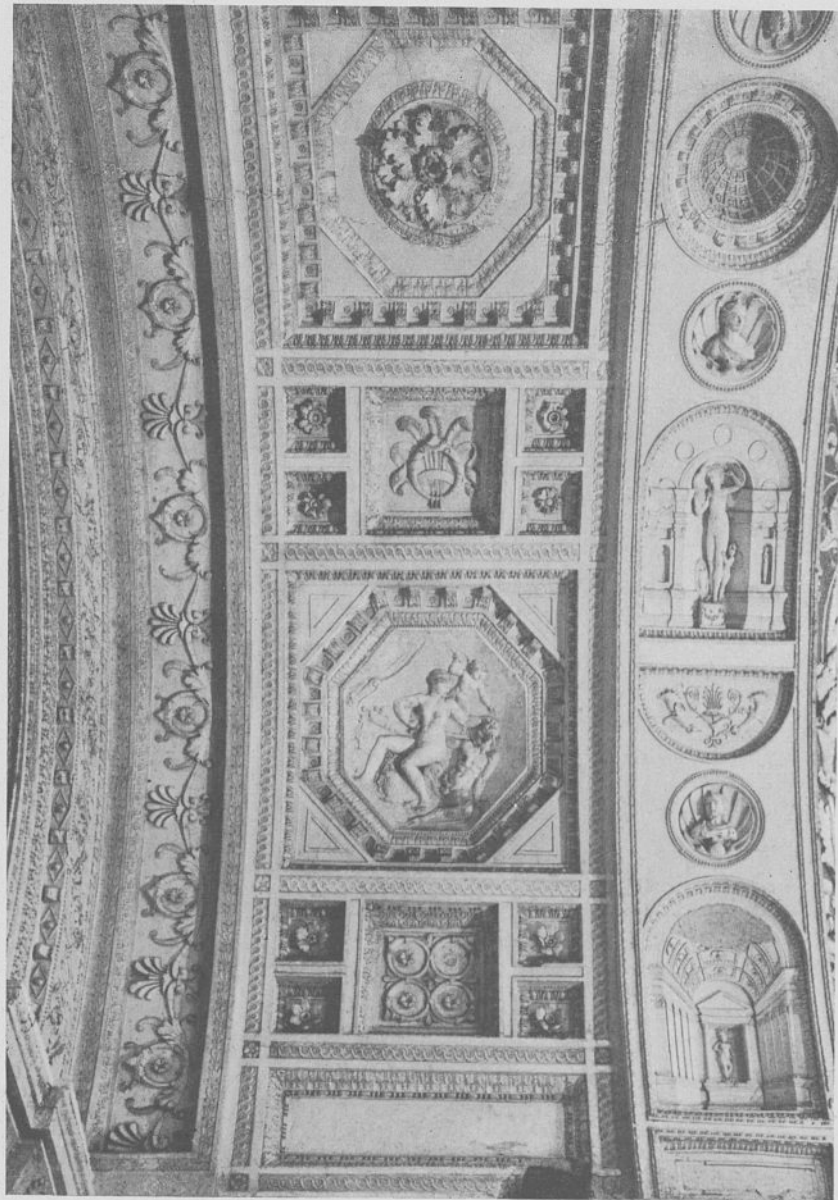


Abb. 195. Rom, Villa Madama, Detail der Innendekoration von Giulio Romano und Giovanni da Udine. (Photo Alinari.)

90° gegeneinander stehenden Pilaster nur noch eine flache isolierende Lisene eingeschaltet.

Man kann die Villa als Prototyp des ganzen späteren klassizistischen italienischen Villenbaus bezeichnen. Vor allem durch den dreischiffigen Grundriß des relativ kleinen Vestibüls, der wieder nur eine Folgeerscheinung der konsequent zu Ende gedachten axialen Beziehungen bedeutet.

Endlich sei noch kurz der Palazzo Pandolfini in Florenz erwähnt, für den der grundlegende Entwurf von Raffael stammt. Dieser übergab ihn dem Giovan Francesco da S. Gallo, der 1517 mit der Ausführung begann. Giovan Francesco hatte damals bereits unter Raffael bei St. Peter mitgebaut. Nach seinem Tode übernahm Aristotile da S. Gallo den Bau.



Abb. 196. Florenz, Palazzo Pandolfini. (Nach Stegmann-Geymüller.)

Wieweit selbständige Veränderungen des Giovan Francesco da San Gallo vorliegen, läßt sich nicht genau feststellen. Unzweifelhaft ist auch hier wieder der ungeheure Einfluß des Bramante. Allerdings ist er hier, verglichen mit der Villa Madama, ins Liebenswürdige und Gefälligere gewandt. Auffällig die Betonung des Hauptgesimses. Der Bau ist nicht so sehr im positiven Sinne durch die Vollkommenheit des Details und die Geschlossenheit seines Aufbaus bemerkenswert als im negativen Sinne wegen der Fehler, die er vermeidet. Er ist am Abschluß des zweiten Jahrzehntes außerhalb Roms das einzige Bauwerk, in dem die Fenster wirklich im Sinne der Hoch-Renaissance ohne die Hilfsmittel einer eingeschobenen Ordnung dem Gefühl der Zeit entsprechend in der Fläche sitzen. Mit anderen Worten: nur hier überwiegt die kontinuierliche Mauerfläche die eingeschnittenen Öffnungen wie bei den Bauten Bramantes und Peruzzis.

Der Bau ist sehr oft nachgeahmt worden, namentlich der auch hier wiederholte Wechsel der Fensterbekrönung (Dreiecksgiebel und Kreissegment) ist erst auf diesem Umweg nach Mittel- und Oberitalien gelangt.

Nach Raffaels Tod wird die Bauleitung bei St. Peter dem Antonio da San Gallo d. J. übertragen. Man darf hierbei aber nicht an völlig präzise abgegrenzte Befugnisse im Sinne eines modernen Beamtentums denken. Jeder dieser Bauleiter mußte sich im Kampf gegen seine Mitarbeiter und auch gegen außenstehende Architekten täglich von neuem durchsetzen. So trat also Antonio da San Gallo keineswegs etwa automatisch in sämtliche Funktionen Raffaels ein. Er hatte sich, nachdem er vorher in einer heute nicht mehr genau klarzulegenden, jedenfalls nicht allzu bedeutsamen Tätigkeit am Bau beteiligt gewesen war, durch sein kritisches Memoriale in

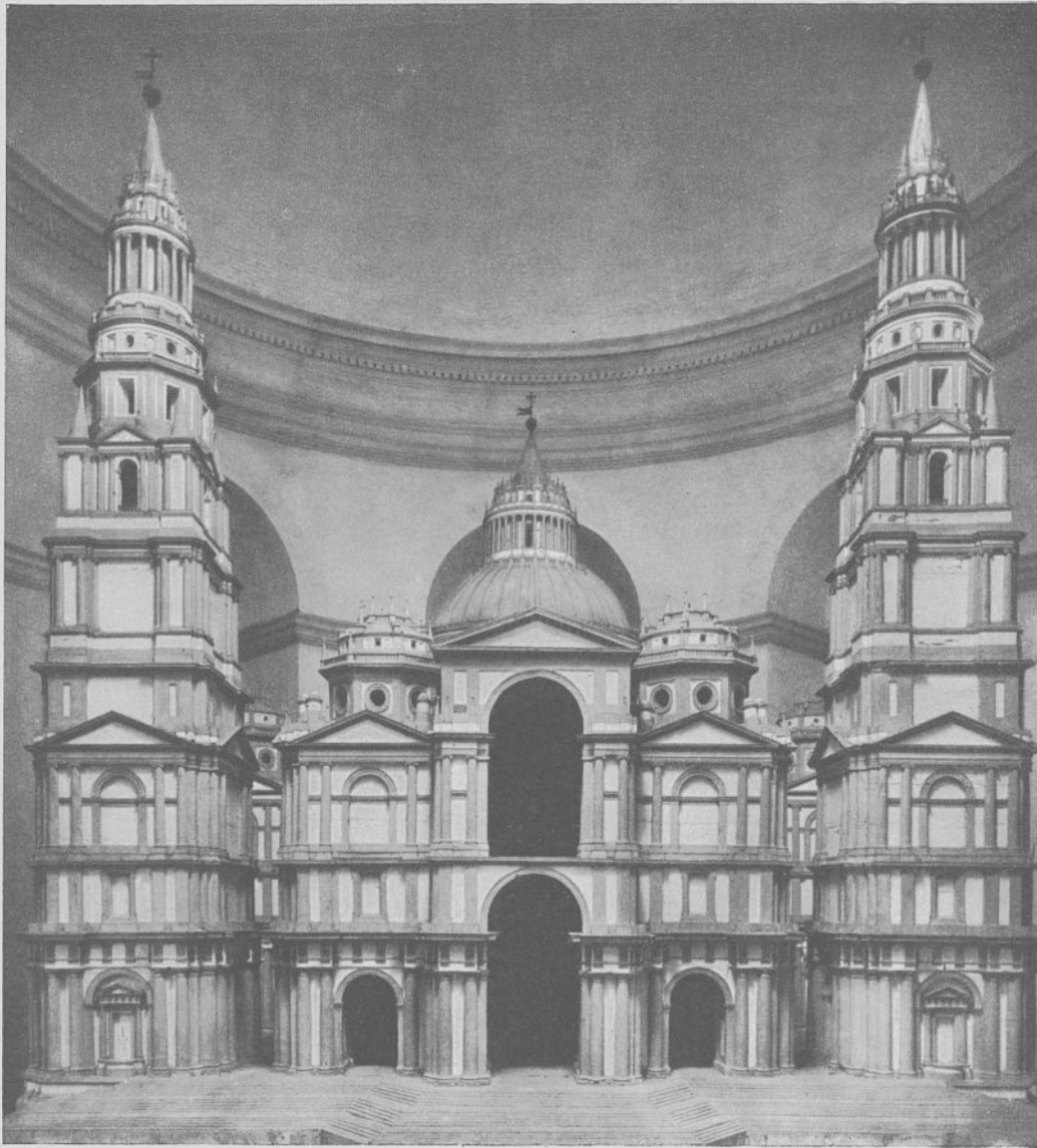


Abb. 197. Antonio de Sangallo. Holzmodell für St. Peter. (Photo Alinari.)

den Vordergrund geschoben und blieb vom Tode Raffaels an einige Monate lang allein in der Leitung. Sehr bald aber wurde ihm Peruzzi wieder zugeordnet, der ja, wenn auch in inoffizieller Stellung, schon ständig mitgearbeitet hatte.

Es war nun selbstverständlich, daß Antonio vor allen Dingen entsprechend dem Hauptinhalt seines Memoriale für eine Reduktion des lateinischen Kreuzes im Sinne einer Verkürzung des Langhauses bei gleichzeitiger Verbreiterung der Kreuzarme eintrat. Hierin begegnete er sich mit Peruzzi. Immerhin waren die Vierung und die Apsiden des Raffael jetzt schon vorhanden. Auch der Chor des Bramante wird jetzt schließlich vollendet.

In diesen Jahren schreitet der Bau aus politischen Gründen auch wieder nur sehr langsam fort. Erst in der Mitte des vierten Jahrzehntes wird er unter Paul III. wieder energischer auf-

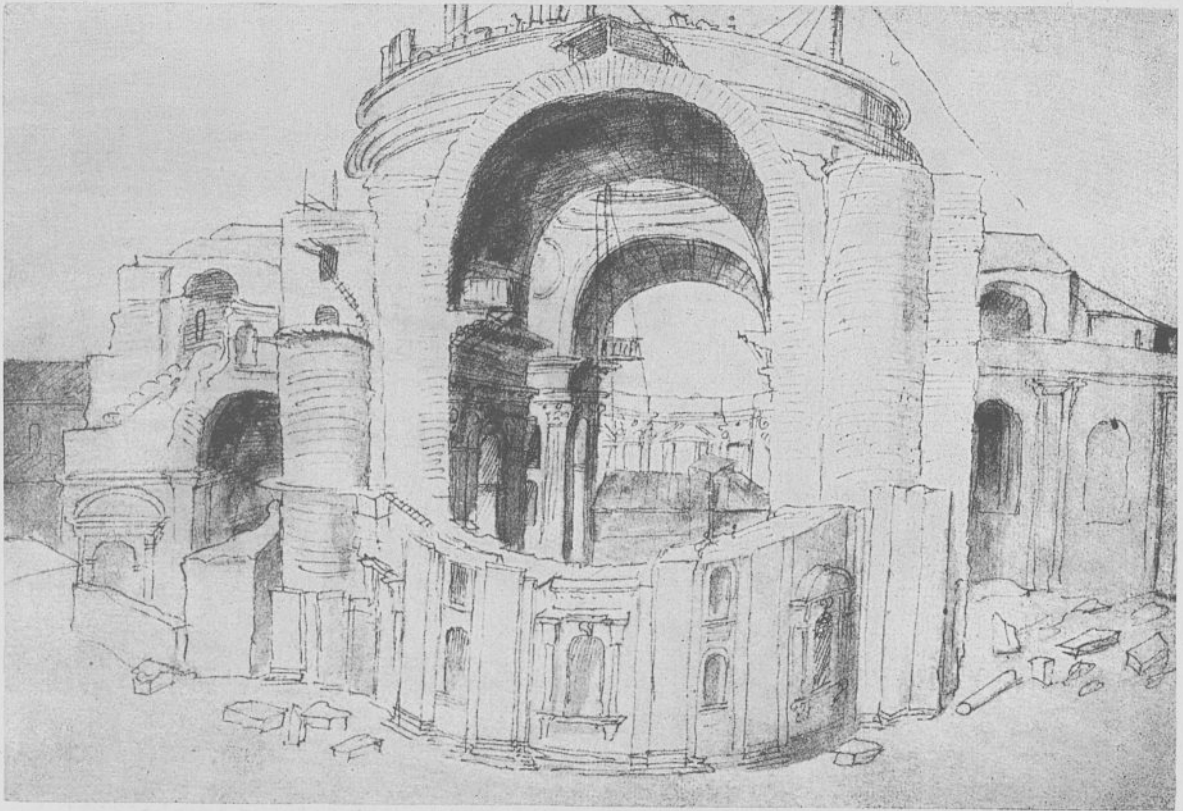


Abb. 198. Der Chor von St. Peter im Bau. Handzeichnung von Marten van Heemskerck.

genommen. In der Zwischenzeit scheint sich San Gallo gegen Peruzzi wieder entschiedener durchgesetzt zu haben und führt nun die Einwölbung der Kreuzarme offensichtlich ziemlich selbständig durch. Die intensivste Mitarbeit Peruzzis lag um das Jahr 1535.

Zwischen der alten Basilika und dem jetzigen Neubau wurde um 1538 jene Scheidewand errichtet, deren charakteristische Ansicht fast ein Jahrhundert lang auf allen Rombildern wiederkehrt. Bis zu seinem Tod 1546 blieb Antonio in einer relativ krisenfreien Zeit Oberleiter des Baues. Nach seinem Ableben wollte Paul III. — wie Vasari berichtet — Giulio Romano oder Jacopo Sansovino an seine Stelle setzen, doch kam die endgültige Berufung beider nicht zustande. So wurde denn der greise Michelangelo berufen.



Madonna delle Carceri, erbaut von Giuliano da San Gallo.

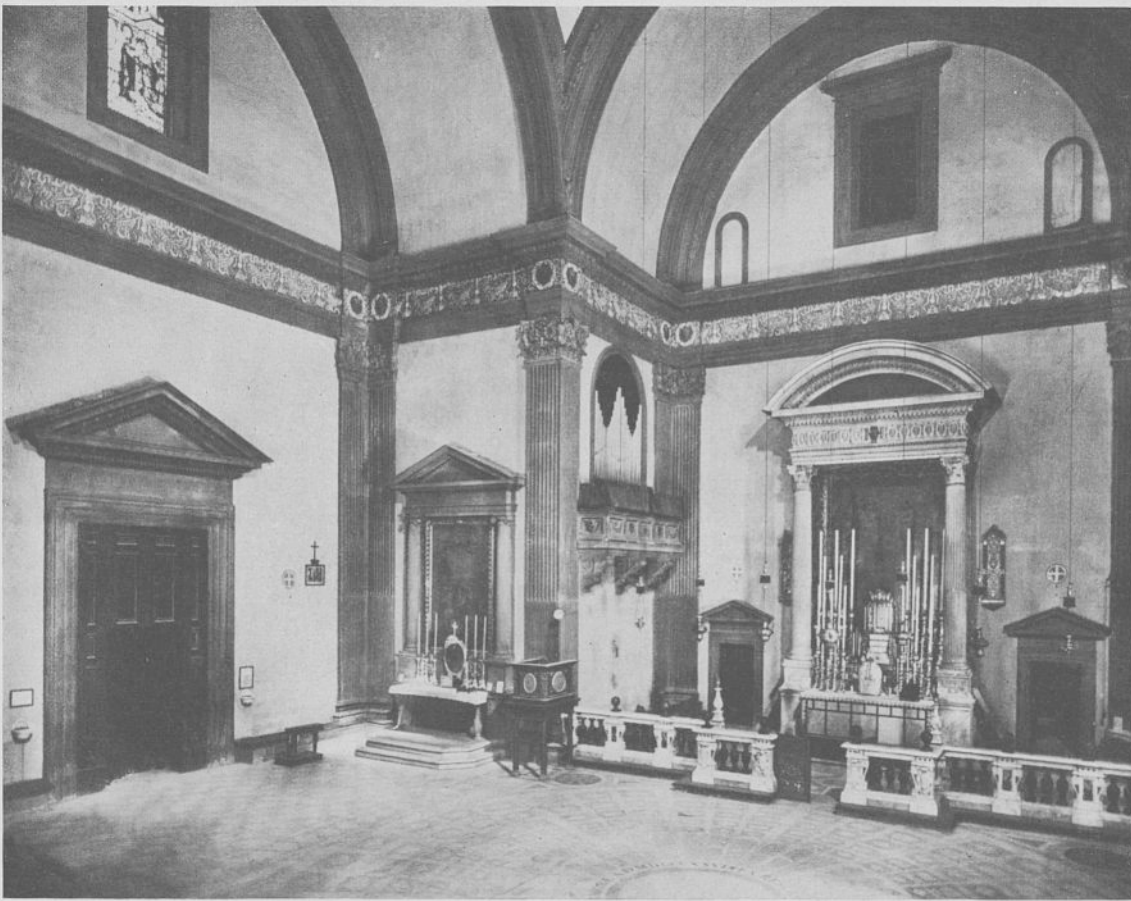
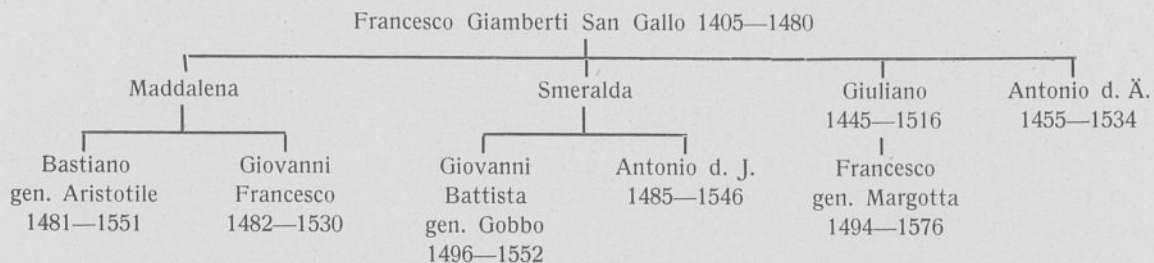


Abb. 199. S. Maria delle Carceri, erbaut von Giuliano da San Gallo. (Photo Alinari.)

An dieser Stelle wollen wir die Baugeschichte der Peterskirche unterbrechen und uns dem Schaffen einer Gruppe von Künstlern zuwenden, deren Namen wir beim Bau immer wieder begegnet sind.

Die San Gallo beherrschen ein halbes Jahrhundert hindurch maßgeblich das Kunstleben Roms. Wir sind über sie durch die ausgezeichnete Arbeit Clausses, der alle früheren Veröffentlichungen berücksichtigt, genau unterrichtet.



Die Eigenart und der feste künstlerische Zusammenhalt der Familie San Gallo bewirkte, daß im Schaffen dieser Künstler die Jahrhundertsseide nicht so deutlich in Erscheinung tritt, wie sonst in der baugeschichtlichen Entwicklung Italiens. So greifen denn auch die Arbeiten

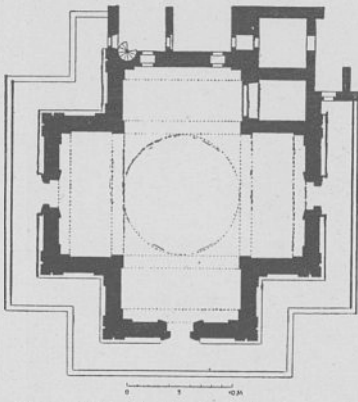


Abb. 200. S. Maria delle Carceri.
Grundriß.

der älteren und der jüngeren Generation ebenso ineinander über, wie sich der Anteil der Brüder nicht immer mit absoluter Sicherheit beim einzelnen Werk voneinander trennen läßt. Zweifellos war in der älteren Generation Giuliano der Führende. Als Schüler des Francesco di Giovanni, des Francione, steht er zunächst natürlich noch ganz im Vorstellungskreis des 15. Jahrhunderts. Aber schon das Hauptwerk seiner Mannesjahre — vielleicht das bedeutendste, das er überhaupt geschaffen hat — die Madonna delle Carceri in Prato weist über die Grenze des Jahrhunderts hinaus.

Madonna delle Carceri, gegründet 1485, geweiht 1492. Entscheidend die Form des Grundrisses als eines reinen Zentralbaus. Zum erstenmal tritt in der Renaissance das griechische Kreuz als grundlegendes Kompositionselement des Kirchenbaus in Erscheinung. Nie wieder hat es sich später in dieser Klarheit und Prägnanz dargestellt.

Schon dreißig Jahre später wandte sich das Interesse des Bramante und seiner Nachfolger fast mehr der Detaillierung der Kuppelpfeiler als der reinen Vorstellung des Zentralraums selbst zu.

Gegenüber der großartigen Konzeption des zentralen Grundrisses und der auf Pendentifs schwebenden Kuppel mit ihrem niedrigen Tambour enttäuscht der Aufbau.

Giuliano wird 1485 mit dem Bau beauftragt, 1491 vollendet er ihn bis auf die Fassade. 1508 liefert er noch ein Modell für den Hochaltar.

Einen weiteren Beweis dafür, daß wirklich Giuliano und nicht Bramante der eigentliche Wiedererwecker des Zentralbaugedankens gewesen ist, bietet auch die bemerkenswerte Sammlung

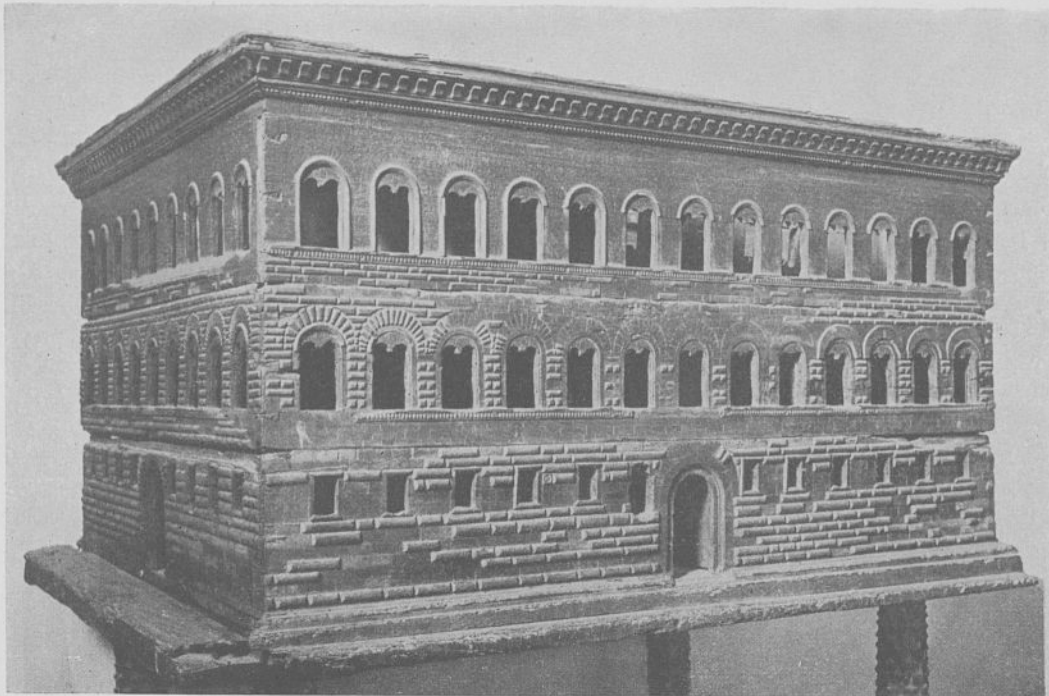


Abb. 201. Florenz, Palazzo Strozzi. Modell. (Nach Stegmann-Geymüller.)

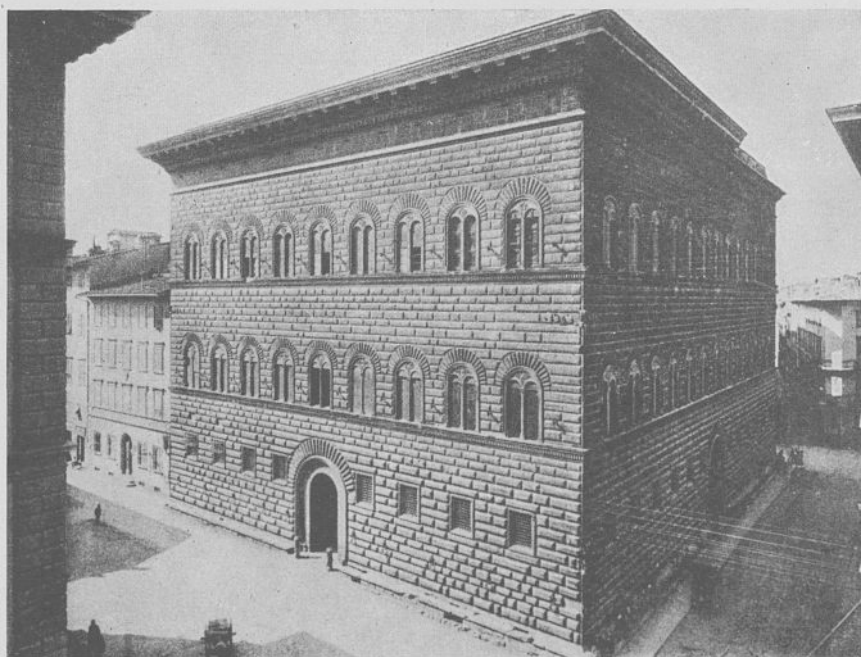


Abb. 202. Florenz, Palazzo Strozzi.

seiner Skizzen im Vatikan. Er beschäftigt sich in diesem Skizzenbuch fast nur mit Zentralbauten und widmet sich besonders dem Problem der Vierungspfeiler.

Aus dem letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts werden uns noch verschiedene nicht zur Ausführung gekommene Entwürfe von ihm überliefert, so für den königlichen Palast in Neapel, ferner gemeinsam mit seinem Bruder Antonio für den Palazzo Medici in Florenz, für die Sakristei von S. Spirito und den Klosterhof von S. Pietro in Vincoli.

Giulianos Anteil am toskanischen Palastbau ist nicht unumstritten. Der Palazzo Gondi mit einem Hof von besonders beschwingter Arkatur geht zweifellos auf ihn zurück, ist aber nicht unter seiner Leitung zu Ende gebaut worden. Ganz besonders bleibt die Frage offen, ob und wieweit — in Gegensatz zu Vasaris Überlieferung — das Modell des Palazzo Strozzi auf Giuliano zurückzuführen ist. Unabhängig von der Frage der Urheberschaft dieses Modelles läßt sich, da der wirkliche Bau in vielen Details erheblich von dem Modell abweicht, jedenfalls feststellen, daß der Einfluß Giulianos auf den Bau selbst nicht wesentlich gewesen sein kann.

Wesentlicher als diese Entwürfe zu städtischen Palazzi ist die Anregung, die er mit der Villa Reale in Poggio a Caiano dem italienischen Landhausbau gab.

Aus dem Wettbewerb verschiedener Architekten, an dem sich auch der Lehrer des Giuliano, Francione, beteiligt hatte, geht Giuliano als Sieger hervor. Der Bau wird im letzten Jahrzehnt des Jahrhunderts errichtet. Die Villa, eine der schönsten und besten frühen Renaissancevillen überhaupt, zeigt deutlich eine Verbindung toskanischer und römischer Elemente, mit anderen Worten: toskanischer Tradition des 15. Jahrhunderts und römischer, in die Zukunft weisender Ideen. Schon die Gestaltung des Grundrisses von alleräußerster Einfachheit und Klarheit hat mit dem üblichen toskanischen Villenschema nur wenig zu tun. Der ganze Baukörper ist von einer ringsumlaufenden Terrasse umgeben, eine Zurückstufung im Obergeschoß gliedert den an und für sich regelmäßigen Kubus in einzelne Risalite. (Die halbkreisförmige Treppe ist späterer



Abb. 203. Poggio a Caiano. Villa Reale.

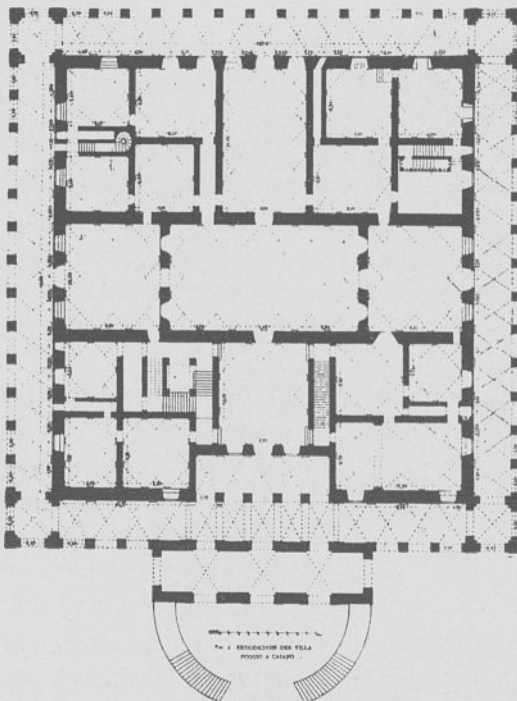


Abb. 204. Poggio a Caiano. Villa Reale. Grundriß.

Zusatz.) Auch die Ausgestaltung der Fassade hält sich von der verwirrenden Fülle toskanischer Gliederung und quattrozentistischer Freude an der Summierung von Details frei und zeigt ein einfaches Gegeneinander von Mauerfläche und Fensterdurchbruch.

Es ist Giuliano gelungen, zum erstenmal mit den Mitteln der Renaissance einen absolut heiteren Bau zu gestalten, die Einzelelemente: Säule, Archivolte, Baluster, Rustika und Gebälk ihres sonst so schweren und ernsten Charakters zu entkleiden und mehr als Dekoration, denn als Strukturglieder zu verwenden. Entscheidend für die Wirkung in der Landschaft ist die Verwendung der ringsum laufenden offenen Loggia gleichsam als Sockel des ganzen Gebäudes. Durch diese Auflockerung ist der geschlossene Mauerkubus des eigentlichen Hauses aufs vortrefflichste mit dem gewachsenen Boden der Landschaft verbunden. Diese Loggia dient gleichzeitig mit ihrer oberen Abdeckung auch als Terrasse und dieses Terrassenmotiv haben alle späteren Landhäuser und Gärten der Renaissance verschwenderisch

angewandt. Die eigentliche Entfaltung der Gartenkultur setzt ja erst fast ein Jahrhundert später ein, aber der entscheidende Schritt, nämlich nicht einen verkleinerten Palast, sondern einen neuen Typus des Landhauses zu schaffen, ist hier in Poggio a Caiano geschehen.

Die vielseitige Tätigkeit Giulianos kann hier nur angedeutet werden. In Florenz und Rom hat er sowohl in gutachtender Tätigkeit wie auch durch die Beisteuerung einzelner Entwürfe noch an zahlreichen anderen Bauten mitgewirkt. Selbst an den Entwürfen für St. Peter war er ja schon in den Jahren 1503/4, also vor der Hinzuziehung Bramantes, tätig.

Endlich sei noch die Einwölbung der Kuppel der Sa. Casa in Loreto erwähnt. Später wurde sie, da sie Risse aufwies, entweder von Bramante oder Antonio da San Gallo verstärkt, neue Stützpfeiler und Fundamente wurden hinzugefügt.

Erwähnt wurde schon S. Maria dell'Anima in Rom, vielfach Bramante zugeschrieben, von dessen Formensprache es aber wegen der Flauheit und Nüchternheit der Details erheblich absticht. Ob Giuliano da San Gallo als Urheber anzunehmen ist, erscheint zweifelhaft, jedenfalls war er durch Gutachten für die Gemeinde und Entwürfe daran beteiligt.

Giulianos Mitarbeit am Neubau von St. Peter liegt in seinen drei letzten Lebensjahren. Auf ihn sind sieben Langhausprojekte dieser Jahre (Uffizien-Zeichnungen) zurückzuführen. Doppelt merkwürdig, daß er, der erste und originelle Schöpfer eines kirchlichen Zentralbaus, jetzt die ersten Schritte vom Bramante-Plan zum lateinischen Kreuz tut. Oder sollten doch diese Pläne erst nach der Beeinflussung durch Raffael entstanden sein?

In seinen letzten Jahren beschäftigt er sich noch mit Entwürfen für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz, die nicht zur Ausführung kommen. Sie erinnern kaum mehr an seine florentinischen Anfänge, sondern zeigen reinsten römischen Stil. Die Idee einer Mitarbeit Michelangelos an diesen Entwürfen, der Beeinflussung durch ihn, die Stegmann verfißt, ist aus stilistischen Gründen zumindest nicht abzulehnen.

Antonio da San Gallo, der um 10 Jahre jüngere Bruder des Giuliano, kann mit diesem an Bedeutung und Kraft räumlicher Vorstellungsgabe nicht verglichen werden. Bis zur Wende des Jahrhunderts sind von ihm eigentlich nur Entwürfe, die nicht zur Ausführung gelangten, und die Mitarbeit an dekorativen Aufgaben bekannt. An der Entwurfsbearbeitung seines Bruders für den Palazzo Medici soll er ebenfalls beteiligt gewesen sein, ferner ist ein Entwurf für Sa Maria die Monserrato (Uffizien Nr. 720) von ihm erhalten. In Florenz war er im Palazzo Vecchio ebenfalls an dekorativen Arbeiten beteiligt.

Sein erster selbständiger Kirchenbau ist Sa. Annunziata, Arezzo.

Der Grundplan der Kirche geht auf Bartolomeo della Gatta zurück. Erst 1505 oder 1506 wurde Antonio zur Weiterführung von Gattas Plan berufen. Die Grundrißgestaltung entspricht durchaus dem Normalschema der Frührenaissance. Nur die Ausgestaltung des Chores läßt in Form eines griechischen Kreuzes gewisse Anregungen durch Entwürfe seines Bruders erkennen. Die ganze Gestaltung zeigt wenig Eigenart und ist auch an und für sich recht uneinheitlich. Sie läßt in nichts die Bedeutung seines Hauptwerkes ahnen, dessen Entstehungszeit allerdings auch mehr als zehn Jahre später liegt.

Die um 1516 entstandene Loggia an der Piazza dell'Annunziata interessiert vor allem in städtebaulicher Hinsicht. Ursprünglich sollte sie die Zusammenfassung der Vorderansichten von acht dahinterliegenden Häusern bilden. Es kamen jedoch im Laufe des Jahrhunderts nur drei von diesen zur Ausführung. So wenig die Loggia ein Beweis für selbständige architektonische



Abb. 205. Florenz. Loggia an der Piazza dell' Annunziata.

sicher weniger ein Verdienst der Persönlichkeit des Antonio, als der Tatsache zuzuschreiben, daß jetzt eben schon zwei Jahrzehnte hindurch fast alle bedeutenden Architekten Italiens sich unter Führung Bramantes mit der Idee des Zentralbaus beschäftigt, sie nach allen Seiten abgewandelt hatten. Dazu kommt noch die Gunst der vollkommen freien Lage, welche die Idee des Zentralbaus gleichsam in platonischer Abstraktion von allen sonstigen Verunklarungen der Umgebung sich darstellen läßt.

Die wundervolle Reinheit des griechischen Kreuzes tritt im Inneren, also im räumlichen Sinne, klar in Erscheinung und wird im äußeren, also im körperlichen Sinne, durch die Hinzufügung einer nur eingeschossigen Chorapsis nur wenig gestört. An und für sich ist das Verhältnis der Überwölbung der Kreuzarme zur Höhe der Mittelkuppel glücklicher als in St. Peter selbst. Der Raumeindruck ist — wie bei den minimalen Maßen ja weiter nicht verwunderlich — viel einheitlicher und beziehungsreicher in sich. Die beiden vorn rechts und links in den rechten

Schaffenskraft des Antonio ist, so interessant ist sie als Symptom der künstlerischen Selbstdisziplin der Zeit. Einer Zeit, die sich nicht scheute, trotz ihrer mächtigen eignen künstlerischen Potenz einfach die Form Brunellescos zu wiederholen. Die Abweichungen im Detail sind ganz geringfügig. Eigentlich ist es nur die kräftigere Profilierung und die stärkere Plastik der Details, welche beweisen, daß das Bauwerk fast ein Jahrhundert nach dem Gegenstück Brunellescos entstanden ist. Übrigens lassen sich die Grenzen der Tätigkeit Antonios gegenüber der Mitwirkung des Baccio d'Agnolo nicht genau fixieren.

Das einzige Werk, das uns berechtigt, hier im großen Zusammenhang Antonio als Architekten von Bedeutung aufzuführen, ist die Madonna di S. Biagio in Montepulciano, deren Bau ein nicht wegzudenkendes Zwischenglied in der Entwicklungsreihe der Zentralbauten darstellt. Sie ist selbst wieder zweifellos nicht denkbar ohne die Madonna della Carceri des älteren Bruders Giuliano. Daß sie sie an Klarheit und Prägnanz der formalen Durchbildung des Zentralbaugedankens so weit überragt, ist

Winkel der Kreuzarme selbständig hineingesetzten Campanili, von denen jedoch nur einer zur Ausführung gekommen ist, steigern noch die optische Geschlossenheit des Baues.

Die Ausführung des 1518 begonnenen und gegen Ende des 3. Jahrzehnts vollendeten Baus stand unter der dauernden persönlichen Kontrolle des Antonio.

Obwohl sonst grundsätzlich hier im großen Zusammenhang auf die formale Durchbildung der angeführten Bauwerke in bezug auf Einzelheiten nicht eingegangen werden kann, müssen hier ausnahmsweise zwei charakteristische Details noch erwähnt werden.

Zunächst die Ausbildung des gebrochenen Eckpilasters mit den beiden anschließenden Halbsäulen. Mit diesem Einfall umgeht Antonio gleichsam durch ein steno-graphisches Sigel die Problematik des Vierungspfeilers, um deren Lösung bei den Entwürfen zur Peterskirche alle beteiligten Künstler in unzähligen Varianten sich bemühten. Außerdem hat er den Vorteil, daß genau das gleiche Bauglied in den gleichen Verhältnissen aus dem Konvexen ins Konkave gewandt für die

Eckausbildung der Kreuzarmabschlüsse verwendet werden kann. So wird die Wand weit einheitlicher als in jedem andern gleichzeitigen Bauwerk gestaltet. Nicht nur die horizontalen Basen, Friese, Architrave und Gesimse laufen durch, sondern auch in der Senkrechten wird der Parallelismus bis in jede Einzelheit hinein durchgeführt.

Der Erfolg ist, daß wir in einem Grade gezwungen werden, die Wand als Ganzes zu sehen, der schon barockem Empfinden entspricht.

Die zweite formale Eigenart Antonios, die wir erwähnen wollen, wirkt im gleichen Sinne: nämlich barockisierend. Seine Biographen und Kritiker werfen ihm stets die Derbheit seiner Profilierung, die mangelnde Feinheit seines Details vor. Unseres Erachtens ist diese überkräftige primitive Gestaltung des Details auf eine ganz bewußte Absicht Antonios zurückzuführen. Sie ist ein Hilfsmittel, um die Einheitlichkeit der Wand sowohl im Innenraum wie im Außenaufbau nach Möglichkeit zu erhöhen. Daß diese Vereinfachung bewußt geschieht, beweist die Gestaltung des Außenaufbaus, namentlich der Vorderansicht. Die Sparsamkeit der Mittel, wie sie sich sogar an Tür- und Fensterumrahmungen, Portikus- und Giebelgestaltung und im Kuppelaufbau zeigt, ist für diese Zeit einzigartig.



Abb. 206. Montepulciano, Mad. di S. Biagio.

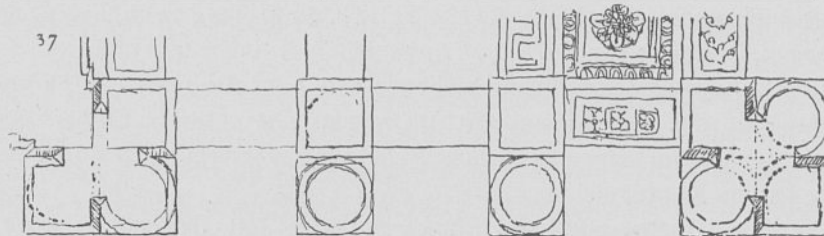


Abb. 207. Montepulciano, Mad. di S. Biagio. Studie von Stegmann.



Abb. 208 u. 209. Todi, S. Maria della Consolazione. Links Innenansicht; rechts Außenansicht.

Man kann also mit Recht die etwas paradoxe Formulierung aufstellen, daß dieser Bau, der in seiner Grundrißgestaltung die reinste Inkarnation des Kunstwillens der Hochrenaissance darstellt, im Aufbau bereits den ersten Schritt zum Barock tut.

Die ebenfalls von Antonio stammende Canonica und verschiedene andere Paläste in Montepulciano sind von keiner prinzipiellen Bedeutung. Dagegen muß noch der Palazzo del Monte in Monte Sansavino erwähnt werden, der — stark florentinisch im Gesamtaufbau — durch die Schwere der Einzelglieder über einem rustizierten Untergeschoß die Eigenart des Antonio und die auf ihn wirkenden römischen Einflüsse klar erkennen läßt. Die gegenüberliegende, ebenfalls von Antonio stammende Loggia ist mit dem Palast im städtebaulichen Sinn verbunden.

In der Reihe der Zentralbauten, die sich letzten Endes alle von der Madonna delle Carceri und der Madonna d. S. Biagio ableiten lassen und die deshalb in diesem Zusammenhang, im Anschluß an die ältere Generation der San Galli erwähnt werden müssen, ist das wichtigste und grundlegendste Werk: S. Maria della Consolazione in Todi. Man kann ohne Übertreibung sagen, daß diese von Cola da Caprarola begonnene und im 2. und 3. Jahrzehnt des Jahrhunderts durch Ambrogio da Milano vollendete Kirche die reinste Verkörperung des Zentralgedankens darstellt, die je in Italien errichtet wurde. Die absolute Einheit des Raumgedankens kann sich nicht vollkommener ausdrücken. Die Raumvorstellung gelangt noch klarer zum Ausdruck als selbst in Montepulciano.

Die Urhebererschaft des Planes ist lange Zeit Gegenstand einer heftigen wissenschaftlichen Kontroverse gewesen. So naheliegend die Idee auch ist, Bramante selbst als entwerfenden Archi-

tekten zu nennen, kann sie doch weder durch irgendwelche dokumentarische Unterlagen noch — was wichtiger ist — durch stilistische Details gestützt werden. Auch Peruzzi wird mit dem Plan in Verbindung gebracht, doch beruht diese Zuschreibung mehr auf der vermeintlichen Relation zwischen der Bedeutung des Baues und der des Architekten. Die wenigen erhaltenen Dokumente nennen verschiedene Künstler als *maestri*, ohne einen Unterschied zwischen entwerfenden Architekten, ausführenden Baumeistern und selbst dekorativen Ausgestaltern zu machen.



Abb. 210. Mongiovinò, Santuario. (Photo Alinari.)

Die Grundform des Baues ist von äußerster Einfachheit: an ein Quadrat schließen sich an allen vier Seiten Absiden an, deren Grundriß zwischen Halbkreis und halbem Zehneck vermittelt. Über den Gurtbögen des quadratischen Mauerkerne schweben auf Pendentifs der in Wirklichkeit erst später ausgeführte Tambour und die Kuppel, die vielleicht etwas zu lang erscheint. Auch die Abdeckung der seitlichen Absiden geschieht in Kalottenform.

Innen und außen ist die zweifache — außen korinthische, innen ionische — Pilasterordnung in ihrer Gliederung sehr einfach gehalten, das Profil ist durchweg sehr schlank, erst in dem oberen Teil etwas fülliger. Bemerkenswert ist die überaus glückliche Lage in der Landschaft, konsolenartig an einem Bergabhang, sowie die Homogenität des verwendeten edlen Travertinmaterials.

Von den vielen kleinen Zentralbauten — meist Dorfkirchen —, die aus der Ideenwelt Bramantes durch mehr oder weniger bedeutende Nachahmer entstanden, die schließlich alle mit Sa. Maria della Consolazione in Todi und Sa. Maria da Loreto (Sa. Casa) vergleichbar sind, seien als besonders typisch die Kirchen des Rocco da Vicenza erwähnt, die alle zwischen 1520 und 1530 entstanden. Zunächst gehen sie von der Anlage einer Kuppel über griechischem Kreuz aus, am reinsten die Chiesa della Madonna in Mongiovinò, 1524—1526 erbaut. Die Grundform des griechischen Kreuzes wird durch Eckkapellen zum Quadrat ergänzt, ein kleiner rundgeschlossener Chor schließt sich an. Auch der Madonna di Vico (Chiesa tonda) vor Spello liegt ein ähnliches Schema zugrunde, das dadurch variiert wird, daß drei Arme rund schließen, während sich an den vierten ein größeres quadratisches Raumelement anschließt. Eine stärkere Abweichung zeigt Sa. Maria del Glorioso in S. Severino, als deren Urheber Rocco da Vicenza urkundlich



Abb. 211. Rom, Palazzo Farnese. (Photo Wasmuth.)

nachgewiesen ist. Die Durchbrechung der grundlegenden Konstellation geht wohl auf eine spätere freiere Ausführung des ursprünglichen Planes zurück.

Für seine Zeitgenossen galt Antonio da San Gallo der Jüngere als der bedeutendste Architekt seiner Epoche. Er übertraf an Geltung und Reichweite nicht nur Raffael und Peruzzi, sondern selbst Michelangelo, — natürlich nur in seiner Tätigkeit als Architekt. Das beweisen außer den vielen auf uns gekommenen zeitgenössischen Berichten und Viten allein schon die Anzahl der ihm zuteil gewordenen Aufträge und der von ihm verlangten Gutachten zu den architektonischen Tagesfragen von damals.

Für uns, nach vier Jahrhunderten verrücken sich diese Akzente etwas. Uns scheint er, verglichen mit Bramante, aber auch selbst mit seinem Oheim Giuliano doch mehr ein glücklicher Erbe und Führer zur vollkommenen Reife, als eigentlicher Initiator. In die Reihe der ganz großen Architekten rückt ihn eigentlich nur ein einziges seiner zahlreichen Werke, der Palazzo Farnese.

Der Florentiner Antonio empfing seine entscheidenden Eindrücke durch Bramante, in dessen Werkstatt er eintrat eben zu der Zeit, als dieser begann, sich mit den Plänen zu St. Peter zu beschäftigen. Im ersten Jahrzehnt des Cinquecento arbeitete Antonio dann in Rom unter seiner Leitung; außerdem in Loreto an der Santa Casa — ungefähr um 1508. Unverkennbar der Einfluß seines Onkels Giuliano. Sie stellt eine ziemlich getreue Nachbildung von dessen Sakristei von S. Spirito in Florenz dar. Es ist ein Zentralbau, der außen als Quadrat, innen als

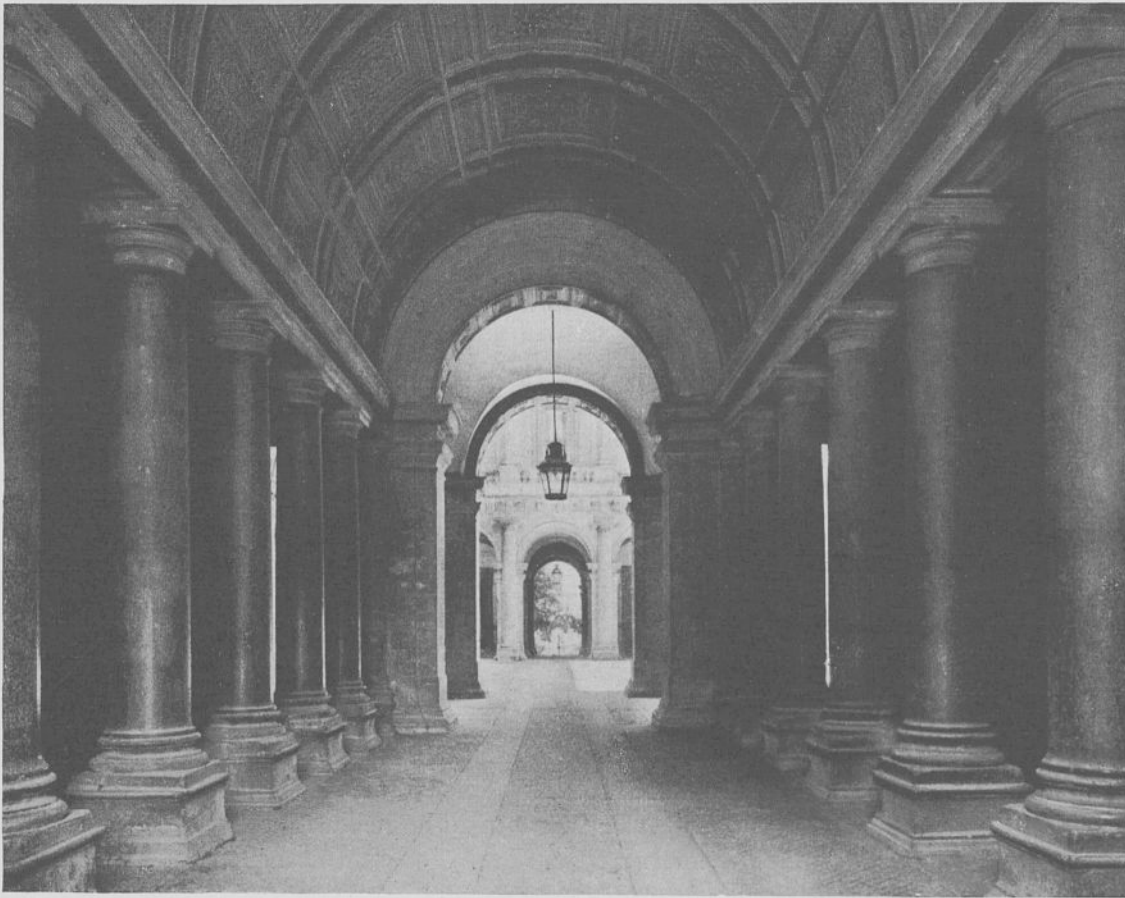


Abb. 212. Rom, Palazzo Farnese. Vestibül. (Photo Alinari.)

Achteck gestaltet ist. Der Bau wurde später und nicht mehr unter seiner eigenen Leitung vollendet.

Aus der Zeit der gemeinsamen Arbeit unter und mit Bramante, im Kreise Raffaels und Peruzzis sind noch mehrere Entwürfe für römische Paläste entstanden, wie der Palazzo Baldassini u. a.

Das Lustrum zwischen 1515 und 1520 ist das entscheidende für das Werden Antonios. Im Mittelpunkt des architektonischen Geschehens, das sich nun einmal um die Entwürfe für die Weiterführung der Peterskirche kristallisierte, spielte er sich durch sein einsichtsvolles Memoriale in die vorderste Reihe. Eine Tatsache, die sich ja auch in seiner Berufung als *aiutante* des Raffael und nach dessen Tod 1520 als oberster Bauleiter ausdrückt. Gleichzeitig fertigte er einen Entwurf für Caprarola an, der mit der späteren Ausführung des Erdgeschosses durch Peruzzi weitgehend identisch ist.

Im gleichen Jahrfünft ist er auch an der weiteren Ausgestaltung von Sa. Maria della Quercia in Viterbo beteiligt.

Sein Hauptwerk, nicht nur dieser Epoche, bleibt jedoch der Palazzo Farnese.

Der Bau dieses schönsten römischen Palastes wurde 1514 begonnen. Als man 1517 den Plan faßte, über die ursprünglich beabsichtigte Ausdehnung des Baues hinauszugehen, wandte man sich an San Gallo, der in den nächsten Jahren den Entwurf durcharbeitete. 1522 erweiterte er ihn

noch einmal. Die eigentliche Bautätigkeit kam jedoch erst 1534 recht in Fluß. Bei Antonios Tode 1546 waren jedenfalls die Hauptansicht zum Platze hin und die beiden Seitenansichten bis über die Fenster des Obergeschosses hinaus vollendet. Der Hof war über Erdgeschoßhöhe geführt.

Schon aus dieser Tatsache geht hervor, daß die Raumföugung des Grundrisses allein ihm zuzuschreiben ist. Es ist sein Verdienst, zum erstenmal in der Geschichte des Palastbaues die Haupträume auf eine Hauptachse hin aufgeteilt und die ganze Grundrißgestaltung dieser Rücksicht auf die axiale Anordnung untergeordnet zu haben. Damit hat er auf dem Gebiet des Palastbaues ebenso den entscheidenden Schritt zum Barock hin getan, wie es sein Onkel Antonio d. Ältere bei der Gestaltung des Aufrisses von Madonna di S. Biagio in formaler Hinsicht tat.

Die Formgebung der Fassade geht nur zum Teil auf San Gallo selbst zurück. Noch zu seinen Lebzeiten schrieb der Papst für die Ausgestaltung des Hauptgesimses einen Wettbewerb zwischen ihm, Vasari, Michelangelo, Perino del Vaga und Sebastiano del Piombo aus, der unentschieden blieb. Erst nach Antonios Tode wird Michelangelo auf Grund von Versuchen mit einem Holzmodell nach seinem Entwurfe zur Ausführung des Kranzgesimses berufen.

Die Wahl dieses schweren Gesimses veranlaßte weitgehende Veränderungen der Fassade. Zwischen die Oberkante der letzten Fensterreihe und die Unterkante des Kranzgesimses wird noch ein 2 m breiter, sehr drückend wirkender Streifen eingeschoben, die Fenster selbst durch ein kleines Horizontalgesims verbunden.

Auch die ganze überplastische Dekoration und Fenstereinrahmung mit ihren Pilastern und Halbsäulen, überhaupt der Reichtum an plastischem Detail ist nicht auf San Gallo selbst zurückzuführen. Ohne sie wäre die von Burckhardt so sehr getadelte Fassade die edelste Roms geworden. Gerade das Verhältnis der relativ kleinen Fensterform zu der sie völlig umschließenden Mauerfläche ist schon ganz im Sinne der neuen Zeit empfunden, selbst die nachträgliche Dekoration stört nur sehr wenig.

In der Gestaltung der Hoffassade ist die durch den zu frühen Tod Antonios bedingte Veränderung nicht allzu merklich. Das von Michelangelo nach seinen eigenen Plänen aufgesetzte zweite Obergeschoß geht gut mit dem von San Gallo aufgenommenen variierten Motiv des Marcellustheaters zusammen.

Wichtiger aber als alle diese Einzelheiten der formalen Durcharbeitung ist die zugrundeliegende Idee der achsialen Raumaufteilung. Die Idee der Achse wurde hier so weitgehend stabilisiert, daß sie von den Nachfolgern Michelangelos noch bis zum Tiber und auf das gegenüberliegende Ufer hinüber verfolgt wurde. Das Motiv zur Loggia der Rückseite entnahm Giacomo della Porta, der sie 1589 ebenso wie den Ausbau der ganzen Südseite vollendete, aus der Gestaltung der Hoffassade. Vignola, der so oft in nahe Beziehung zum Palazzo Farnese gebracht wird, arbeitete im wesentlichen unter Michelangelo. Nur einige Portale, Kamine und Türeinfassungen gehen unmittelbar auf ihn zurück. Er war dagegen weder auf die Plandisposition der Räume noch auf die grundsätzliche Gestaltung der Außen- oder Hauptfassade von irgendwelchem grundlegenden Einfluß.

Die Bedeutung des Palazzo Farnese kann überhaupt nicht überschätzt werden. Seine Wirkung auf den Palastbau der nächsten beiden Jahrhunderte kann nur noch mit der von Il Gesù für den Kirchenbau verglichen werden. Bis tief in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein stand dieser Baublock gleichsam als platonische Idee des Palastes schlechthin allen Gestaltern ähnlicher Aufgaben vor Augen. Und zwar war die streng axiale Durchkomposition des Grundrisses hierbei

entscheidend, besonders für den ganzen französischen Klassizismus. Diese Wirkung übertrug sich sogar von der Architektur auf die Schöpfung grundlegender Achsen im Städtebau. Daneben aber war es das trotz der obenerwähnten Einschränkungen immer noch besondere Verhältnis von Breite zur Höhe und insbesondere der Größe der Fenster zur umgebenden Mauerfläche. Das hierin niedergelegte Gefühl für Proportionen hat sich, so tiefgreifend auch die Veränderungen waren, die der Barock brachte, in dieser Beziehung wenigstens nicht sehr entscheidend geändert.

Während der beiden nächsten Jahrzehnte war die Hauptarbeitskraft Antonios St. Peter gewidmet. Zwar schritt der Bau, behindert durch politische und wirtschaftliche Verhältnisse, nur wenig fort, doch wurden die Entwürfe durch die verschiedenen zum Bau berufenen Architekten weiter gefördert und variiert. Erst 1535 setzte die wirkliche Bautätigkeit wieder energisch ein. 1538 wird Antonio erneut zum alleinigen Oberleiter ernannt und bleibt es bis zu seinem Tode 1546.

Kurz vor 1520 wurde für die Kirche S. Giovanni de' Fiorentini ein Wettbewerb zwischen Antonio, Peruzzi, Michelangelo, Raffael und Sansovino ausgeschrieben, in dem Sansovino den Sieg mit dem Projekt eines reinen Zentralbaus davontrug. Der Bau wurde nach seinen Plänen begonnen, jedoch nach seinem Weggang nach Venedig nicht mehr weitergeführt, wenn auch Antonio für kurze Zeit als sein Nachfolger berufen wurde. Erst gegen Ende des Jahrhunderts vollendeten ihn Giacomo della Porta und Carlo Maderna, wobei sie sich jedoch weder an die

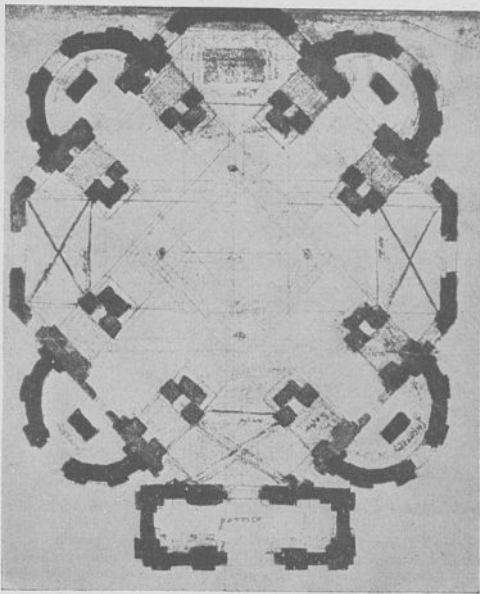


Abb. 213. Entwurf Michelangelos für S. Giovanni de' Fiorentini.

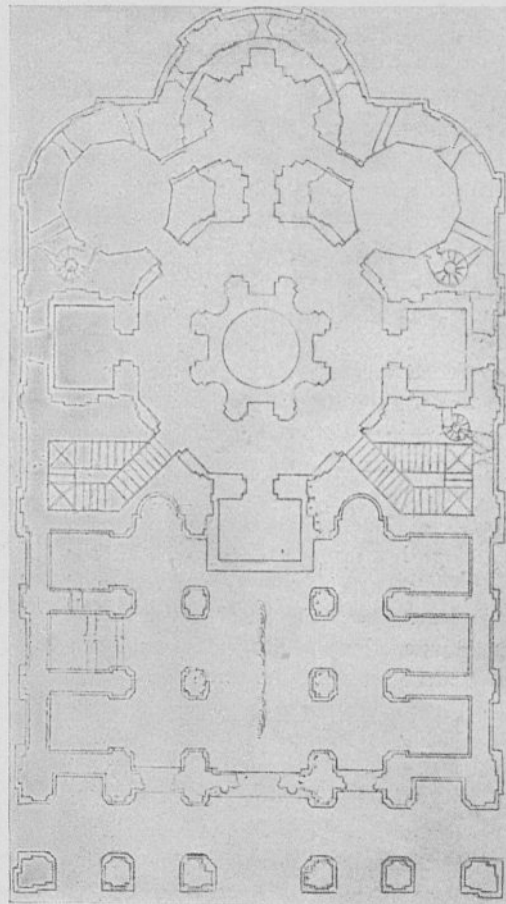


Abb. 214. Entwurf Antonios da Sangallo d. J. für S. Giovanni de' Fiorentini.

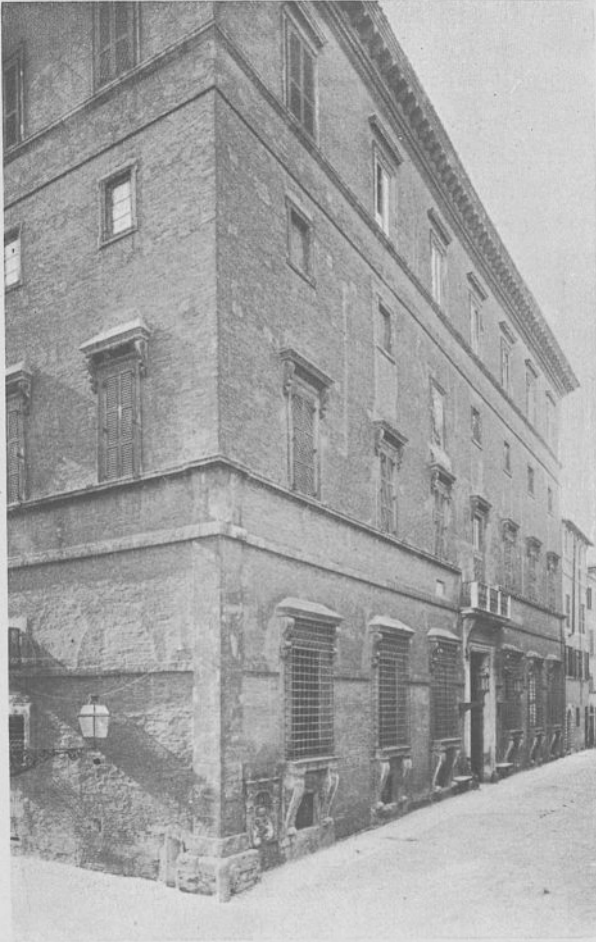


Abb. 215. Rom, Palazzo Sacchetti.

Pläne Sansovinos noch an das Modell Michelangelos hielten. Offenbar wurde von Giacomo della Porta ein neues Modell angefertigt. Für uns ist wichtig, daß die Studien Antonios zur Kirche der Florentiner mit den gleichen Motiven arbeiten, die sich auch in seinen Entwürfen für St. Peter finden.

Wie bei diesem Kirchenbau fast alle Meister der Zeit fast gleichzeitig mitarbeiteten, so auch beim Weiterbau des Vatikans. Bramante hatte die Loggia des Cortile di S. Damaso bis zum dritten Geschoß gefördert, wenn wir die Substruktionen des Untergeschosses mitrechnen. Das letzte Obergeschoß führte jedoch Antonio aus, ebenso wie er die Fundamente verstärkte. Diese Tatsache an sich steht fest, — weniger sicher erscheint, ob dieses dritte Obergeschoß bereits von Bramante geplant war oder auf eine Ergänzungszeichnung Raffaels zurückzuführen ist. Versuchen wir ohne archivalische Belege rein stilkritisch zu dieser Frage Stellung zu nehmen, so müssen wir zu dem Schluß kommen, daß eine derartige Massierung gleichartiger Motive vielmehr dem Gefühl der fortschreitenden Hochrenaissance entsprochen haben mag als der Vorstellungswelt Bramantes. Vielleicht war also Antonio, von den genannten Meistern zweifellos in der formalen Entwicklung der Vorge-

schriftenste, nicht nur der Ausführende, sondern auch der Schöpfer der Raffael zugeschriebenen Pläne.

Die Schließung der Bogen durch Mauerwerk erfolgt erst in einer späteren Zeit durch Peruzzi. Antonios Mitwirkung an der Villa Madama wurde schon oben erwähnt. Wichtiger als die Vollendung des Baues unter seiner persönlichen Leitung sind seine in den Uffizien erhaltenen Zeichnungen, die Raffael so weitgehend beeinflußt haben.

Die kleine Kirche S. Jacopo di Incurabili aus dem Jahre 1523 ist interessant als eine neue Variante des Zentralbaugedankens, diesmal über einem regelmäßigen Achteck. Die Ähnlichkeit mit Sa. Maria da Loreto ist unverkennbar.

Ebenfalls ein Zentralbau ist die kleine Grabkapelle Pietro di Medicis in Monte Cassino.

Nur zwei Bauwerke Antonios aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens sind noch von richtunggebender Bedeutung.

Zunächst ein Kirchenbau: S. Spirito in Sassia. Man kann in dieser Kirche die Urzelle des ganzen römischen Barockkirchenbaues sehen. Der Typus der in der Ansicht zweigeschossig

unterteilten Langhauskirche ist hier zum erstenmal rein ausgebildet. Auch Gesù von Vignola ist nur eine reichere Variante des gleichen Motivs. Alle Elemente, die römische Barockkirchen in den nächsten zwei Jahrhunderten zeigen sollten, finden sich hier bereits in nuce: Teilung in zwei Geschosse, starke Betonung des Untergeschosses durch ein abschließendes Gesims, Zusammenfassung des Mittelteils gegen die Seitenachsen durch leichte Verkröpfung, Vertikalabschluß durch Dreiecksgiebel, Rahmung eines Zentralmotivs im Obergeschoß entsprechend dem Haupteingang im Untergeschoß, seitliche Voluten zur Überleitung des breiteren Untergeschosses auf die geringere Breite des Obergeschosses und endlich streng vertikale Unterteilung der einzelnen in sich geschlossenen Geschosse.

Der Bau wurde nach den Entwürfen San Gallos 1538 begonnen, aber erst später unter der Leitung Ottavio Mascherinos vollendet. Das Innere in seiner besonders klaren Aufteilung stammt noch ganz von Antonio San Gallo selbst.

Von ebenso ausschlaggebender Bedeutung wie die Fassade von S. Spirito für den Kirchenbau ist das letzte Werk Antonios, der Palazzo Sacchetti für den Palastbau. Dieser von San Gallo für sich selbst gebaute Palast stellt in der Grundrißdisposition gleichsam noch einmal die Essenz des Palazzo Farnese dar. Hier wie dort eine streng achsiale Reihung der Räume, hier wie dort eine strenge Durchführung der im Hauptportal begonnenen Achse durch die Gartenanlage hindurch bis zum Fluß. Besonders die Anlage der Treppe beweist in ihrer Unterordnung unter den zentralen Baugedanken des Hofes, wie barock San Gallo bereits empfand. Die Fassade sehr schlicht, das Verhältnis zumal des Hauptgesimses zur Mauerfläche selbstverständlicher als im Palazzo Farnese.

Ebenfalls einen Beweis für die barocke Gestaltungsform Antonios bildet der als Ecklösung besonders interessante Palazzo del Banco di S. Spirito. Auch abgesehen davon, daß die Attika und einzelne Details erst später hinzugefügt sind, ist die Gesamtanlage schon durchaus barock. Alles spitzt sich auf die abgestumpfte Eckfront zu, das mächtige Triumphbogenmotiv in der Mitte fängt alles Interesse für sich ein, ja selbst die beiden Seitenfassaden scheinen nicht viel mehr zu sein als ein Rahmen für die leicht vorgekröpfte Mittelachse.

Daß San Gallo auch als Festungsarchitekt reiche Beschäftigung fand, beweisen zahlreiche erhaltene Entwürfe.

Antonio da San Gallo bedeutet stilistisch bereits das Einsetzen des Barock und zwar sowohl thematisch wie rein formal.

Thematisch: in der Organisation der achsialen räumlichen Beziehungen zwischen den Elementen im Palastbau.



Abb. 216. Rom, Palazzo del Banco di S. Spirito.



Abb. 217. Ascoli, Dom. (Photo Alinari.)

seiner Hand die Fassade von S. Bernardino in Aquila zu nennen. Gegenüber der hier zur Anwendung gebrachten primitiven Anordnung dreier voneinander unabhängiger Geschosse übereinander, deren jedes eine völlig in sich abgeschlossene Säulen- und Architravarchitektur darstellt, erscheint der Fortschritt bis S. Spirito in Sassia fast unvorstellbar. Während die Fassade von S. Spirito sich organisch dem Kirchenraum anlegt, steht hier die Schauseite völlig selbständig als eine Art Kulisse vor dem Baukörper und erweckt im statischen und architektonischen Sinn fast Beängstigungen. Im Verhältnis zu der sonst recht schlechten Flächenaufteilung, die sich durch eine merkwürdige Vorliebe für Kreisformen auszeichnet, ist die Gestaltung des untersten Geschosses in seiner plastischen Durchmodellierung geradezu raffiniert. In fast barocker Weise wird die Fassade reliefartig in einzelne Tiefenschichten zerlegt, so daß durch Vor- und Rücksprünge, Anordnung von Nischen und gerahmten Feldern, Vorsetzen der Portale vor Füllungen usw. sich ein reiches Leben der Fläche entfalten kann.

Wenn wir uns von Antonio da San Gallo Baldassare Peruzzi zuwenden, so gehen wir entwicklungsgeschichtlich damit gleichsam um eine Generation wieder zurück. Nicht dem Lebensalter nach, wohl aber formalgeschichtlich ist der Unterschied zwischen diesen beiden unmittelbaren Schülern Bramantes ein beträchtlicher. Antonio da San Gallo ist 1485 in Florenz geboren,

Formal: bei der Gestaltung der Palastfassade in der Gestaltung der Verhältnisse von Fensterdurchbruch zur geschlossenen Mauerfläche, bei der Kirchenfassade durch die völlig neuartige Aufteilung des Kopfes einer Langhausfassade bei S. Spirito in Sassia.

Ähnliche Weiterbildungen der Kirchenfassade, wenn auch nicht von gleicher Bedeutung wie Antonio da San Gallo bringt Cola dell'Amatrice. Außerhalb Roms, in den Marken, steht er offenbar nicht mehr ganz unmittelbar unter dem Einfluß Bramantes. Dennoch ist dieser Einfluß immer noch stärker als der Michelangelos, der nur in der Vorliebe Colas für gepaarte Säulen zum Ausdruck kommt. Neben der Fassade des Domes zu Ascoli, die er vor den schon älteren Bau um 1540 vorsetzt und der Sa. Maria della Carità in Ascoli, die ihm aber nicht mit unbedingter Sicherheit zugeschrieben werden kann, ist als besonders charakteristisches Werk

Peruzzi 1480 oder 1481 in Siena. Aber nicht diese 4 Jahre Altersdifferenz geben den Ausschlag, sondern die Tatsache, daß Peruzzi viel unmittelbarer unter dem Einfluß des Bramante stand als Antonio da San Gallo. Antonio war immerhin ein Gallo, Glied seiner Familie und als solcher mit der Werkstatttradition seines Hauses verbunden, einer Tradition, die sich keineswegs vollkommen mit dem Einfluß Bramantes identifizieren läßt. Peruzzi dagegen kam im Jahre 1503 aus seiner Heimat Siena nach Rom, also gerade zu einer Zeit, die den Beginn von Bramantes eigentlichem Lebenswerk bedeutet. Als Mitarbeiter und Gehilfe stand er mehrere Jahre hindurch in engster Beziehung zu ihm. Eine Beziehung, die wir uns keineswegs allzu einseitig vorstellen dürfen. Die Tatsache, daß aus den

ersten Jahren seines römischen Aufenthaltes keine selbständigen Arbeiten von ihm bekannt sind, spricht nur für die Intensität der Zusammenarbeit beider.

Die beiden erhaltenen Uffizienzeichnungen zur Villa Farnesina beweisen ebenfalls durchaus nicht etwa, daß der wirkliche Bau von ihm stamme. Sie sind vielmehr wahrscheinlich als Studienzeichnungen zur Unterstützung Raffaels aufzufassen, dessen malerische Konzeption bei der Ausführung nachher ja so sehr überwiegt.

Von seiner Beteiligung an dem Wettbewerb für San Giovanni di Fiorentini berichtet uns Vasari, — ein Beweis mehr, daß er schon vor 1520 zu den damals allgemein anerkannten Bau-meistern gehörte. Vermutlich ist sein Anteil an dem raffaelischen Entwurf für St. Peter auch erheblich größer als man gemeinhin annimmt.

Jedenfalls wird er 1520 zusammen mit Antonio da San Gallo der Nachfolger Raffaels. Diese



Abb. 218. Bologna, Palazzo Albergati.

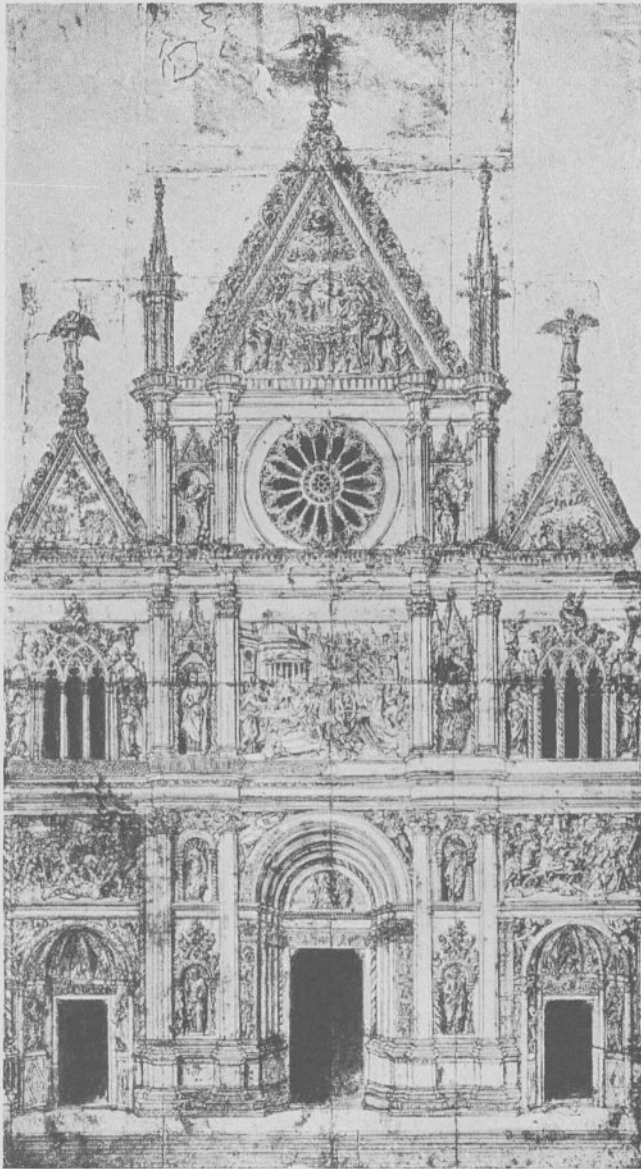


Abb. 219. Bologna. S. Petronio, Peruzzis Fassadenentwurf.
(Nach Stegmann-Geymüller.)

Tatsache hindert ihn nicht, da der Bau in den folgenden anderthalb Jahrzehnten infolge der politischen Wirren nur sehr langsam fortschreitet, auch zahlreiche andere Aufgaben zu bearbeiten. Die Rivalität des Antonio da San Gallo wird das ihrige dazu beigetragen haben, daß er nach Siena und Bologna geht, aber auch in Rom selbst eine große Anzahl von Adelspalästen baut.

S. Niccolò in Carpi, zwischen 1515 und 1520 errichtet, könnte wohl auf Peruzzi zurückgehen. Die Schlichtheit und Größe des außen von keinem Detail beschwerten Baus, die klare Gliederung und scharfe Absetzung der einzelnen Baukörper untereinander (Seitenschiffe gegen Mittelschiff, achteckiger Kuppelturm gegen die Apsiden usw.) entsprechen ganz dem, was wir uns als das Ideal der Formvorstellung der Bramantezeit vorstellen müssen. Auch die Innengestaltung mutet uns wie ein Musterbeispiel klassischer Abgrenzung an. Alle Wirkung geht von der Architektur (Bogen-, Pfeiler-, Wandgestaltung) aus, der dekorativen Ausgestaltung bleibt nichts überlassen, sie wirkt unwesentlich.

Der ihm in Bologna zugeschriebene Palazzo Albergati kann nicht von ihm ausgeführt sein, sondern ist — inschriftlich bezeugt — erst nach seinem Tode — wahrscheinlich von einem Schüler Serlios erbaut. Die spätere Datierung des Hauptgesimses ist zwar unbestreitbar, trotzdem ist die Uranlage des Fassadensystems auf Peruzzi zurückzuführen, sie wäre

in ihrer Einfachheit auch später gar nicht mehr denkbar. Raffaelische Formklarheit, ein fast hart zu nennendes Gegeneinander der Fenster- und Türfassungen gegen die Mauerfläche. Daß das Material dieser Mauerfläche — wie in Bologna selbstverständlich — aus Backsteinziegeln besteht, wird gewaltsam vergessen gemacht. Dagegen ist der heute stark veränderte Palazzo Lambertini durch Uffizienzzeichnungen für ihn gesichert.

In die gleiche Zeit fallen die Entwürfe für die Fassade von S. Petronio in Bologna.

1521 wird Peruzzi wegen der Fassade der seit Ende des 14. Jahrhunderts im Bau befindlichen Kirche befragt. Er liefert einen gotischen und zwei Renaissanceentwürfe, die alle drei von dem

Bologneser Baumeister Ercole Seccadenari gutachtlich abgelehnt werden. Kurz darauf wird dieser zum Dombaumeister ernannt, nach seinem Tode 1540 ist Ranucci sein Nachfolger, erst 1543 folgt Vignola.

Es scheint uns heute völlig unbegreiflich, daß es überhaupt 1520 noch möglich war, in Italien einen gotischen Entwurf, — *stilo barbaresco* —, anzufertigen. Noch unbegreiflicher, daß ein und derselbe Meister zwei Renaissance- und einen gotischen Entwurf geliefert haben kann.

Einem derartigen Historismus begegnen wir eigentlich sonst erst wieder im 19. Jahrhundert. Ein Jahrhundert hindurch war in Italien die Tatsache, daß der eigentliche Raumkörper einer Kirche gotisch war, niemals die Veranlassung

dazu gewesen, nun auch die später anzusetzende Fassade gotisch zu gestalten. Stets wählte man im Vollgefühl der künstlerischen Kraft der neuen Ideen die modernsten, also Renaissance-Formen. Welcher Einfluß Peruzzi bewogen haben mag, auch diesen Vorschlag zu machen, läßt sich heute nicht mehr feststellen.

Der Entwurf an und für sich kann nur in einem ganz äußerlichen Sinn als „gotisch“ bezeichnet werden. Tatsächlich sind nur die einzelnen Formen gotisierend, das Verhältnis von Öffnung und geschlossener Mauerfläche, die Aufteilung in Geschosse ist ausgesprochen nicht mehr mittelalterlich, sondern lateinisch-renaissancistisch. Daß hier gotische Dienste und Rippen die Stelle von Pilastern einnehmen, daß Blendarkaden Architrave und Gesimse ersetzen, beweist nicht das Gegenteil.

Wie unbefangen die damalige Zeit in solch formalen Fragen dachte, geht schon allein daraus hervor, daß über dem Portal, zwischen der Endigung des Spitzbogens und der darüber befindlichen Rose ein Zwischenfeld mit einer bildlichen Darstellung eingeschoben ist, deren Ausführung wohl in Sgraffittomalerei oder Mosaik gedacht war. Dieses Mittelfeld zeigt nun eine biblische Szene mit



Abb. 220. Rom, Palazzo Linotta. (Photo Alinari.)

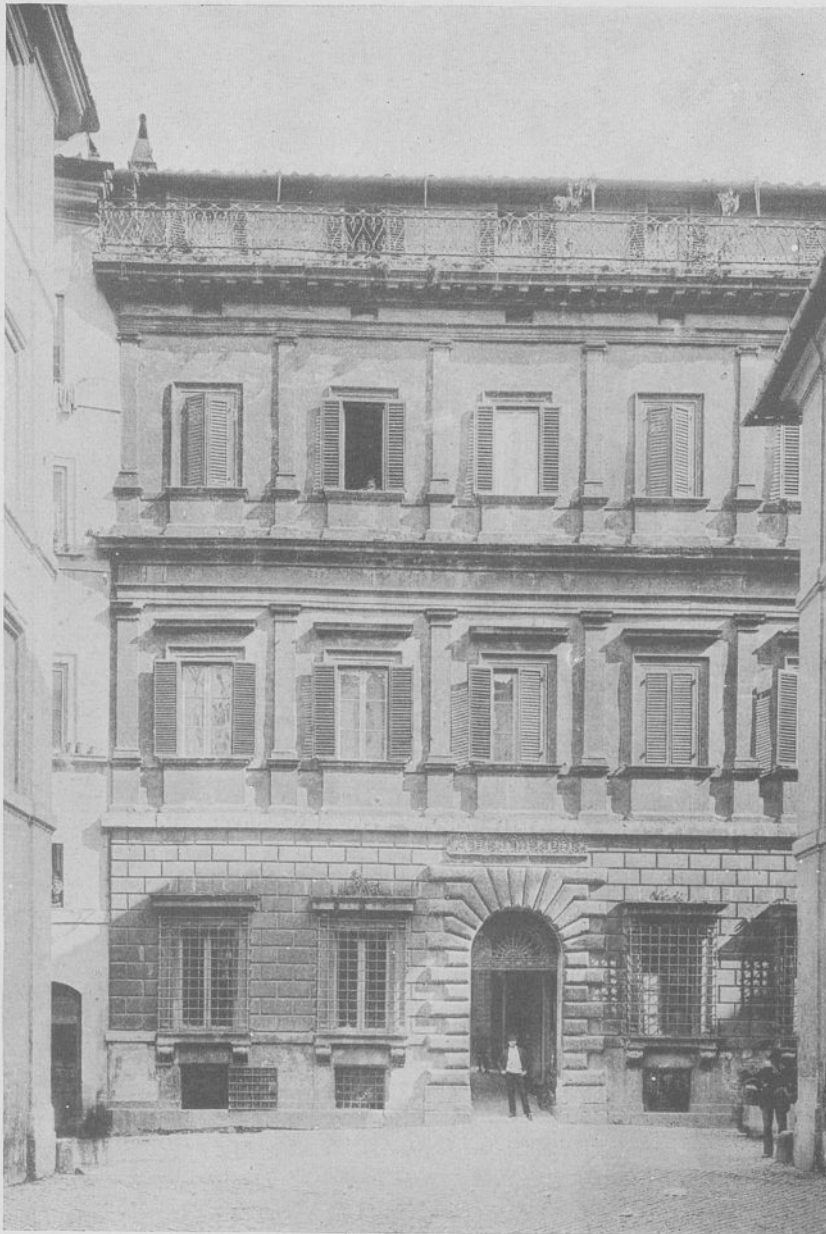


Abb. 221. Palazzo Ossoli.

einem architektonischen Bildhintergrund in reinsten Renaissanceformen, raffaelischen Bildarchitekturen vergleichbar. Der Architekt scheint also nicht den Widerspruch zwischen beiden Formenwelten empfunden zu haben, wie wir es heute tun. Die Gestaltung der Fassade kann danach für ihn lediglich ein Dekorationsproblem gewesen sein. Seine Renaissance-Entwürfe zu S. Petronio sind übrigens nicht erhalten.

Auch sonst beschäftigt sich Peruzzi in dieser Zeit mit rein dekorativen Aufgaben. Wir verdanken ihm die Entwürfe zu der kulturhistorisch wichtigsten Theateraufführung des ganzen Jahrhunderts, auf die wir jedoch an dieser Stelle nicht weiter eingehen wollen, da wir weiter unten eine zusammenfassende Darstellung der Entwicklung der Theaterdekoration durch Bramante und seine Schüler geben. Neben seiner Tätigkeit an St. Peter errichtet

Peruzzi in Rom mehrere Adelspaläste, doch ist die persönliche Urheberschaft bei den meisten von ihnen umstritten. Zweifellos sind aber alle unter mehr oder minder starkem Einfluß des Bramante-Peruzzi-Werkstattkreises entstanden.

Alle diese Paläste zeichnen sich durch große Einfachheit der Fassadenaufteilung aus, Fensterachse sitzt über Fensterachse, der Eingang nicht immer in der Mitte, wird aber im Gegensatz zur späteren barocken Akzentuierung kaum betont.

Typisch ist hierfür Palazetto Spada. Er entstand zwischen 1523 und 1530. Die Zuschrei-

bung an Vignola wohl irrtümlich, da die Formen der Profilierung zu früh. Vier Fensterachsen.

Der Palazzo Linotta ist merkwürdig durch die Anlage eines kleinen Ehrenhofes, der den Bau in zwei getrennte Flügel zerlegt, von denen der eine nur eine Achse hat. Auffällig ist der Mangel an Symmetrie und die exzentrische Lage der Fensterachsen. Vielleicht auf einen Entwurf Peruzzis zurückgehend, auch dem Antonio San Gallo zugeschrieben. Wahrscheinlich handelt es sich um einen mißverstandenen Entwurf des Peruzzi, der von einem untergeordneten Praktiker ausgeführt wurde.

Aus derselben Zeit — und wichtiger als diese beiden kleinen Palazzi — ist der Palazzo Ossoli. Typus eines fünfachsig-reinen Renaissance-Palastes mit Rustikaerdgeschoß. Das Portal weist auf florentinische Einflüsse, das darüber ein-



Abb. 222. Rom, Palazzo Lante.

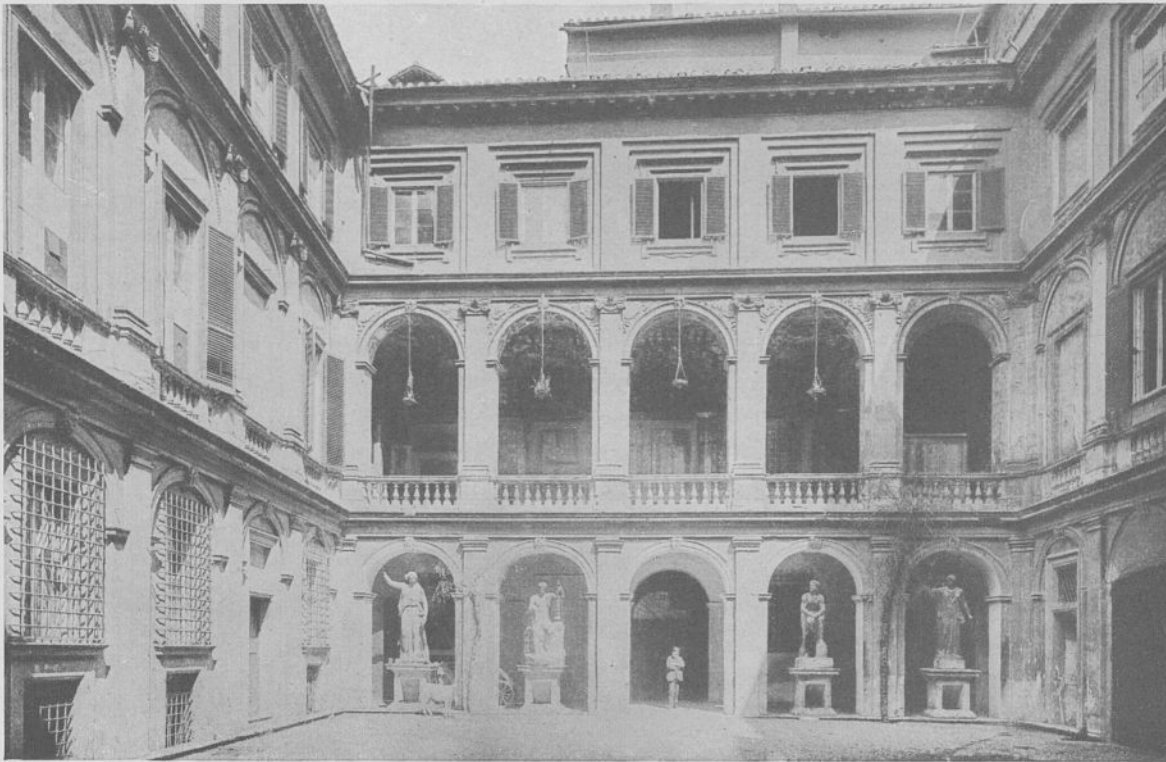


Abb. 223. Rom, Palazzo Altemps.

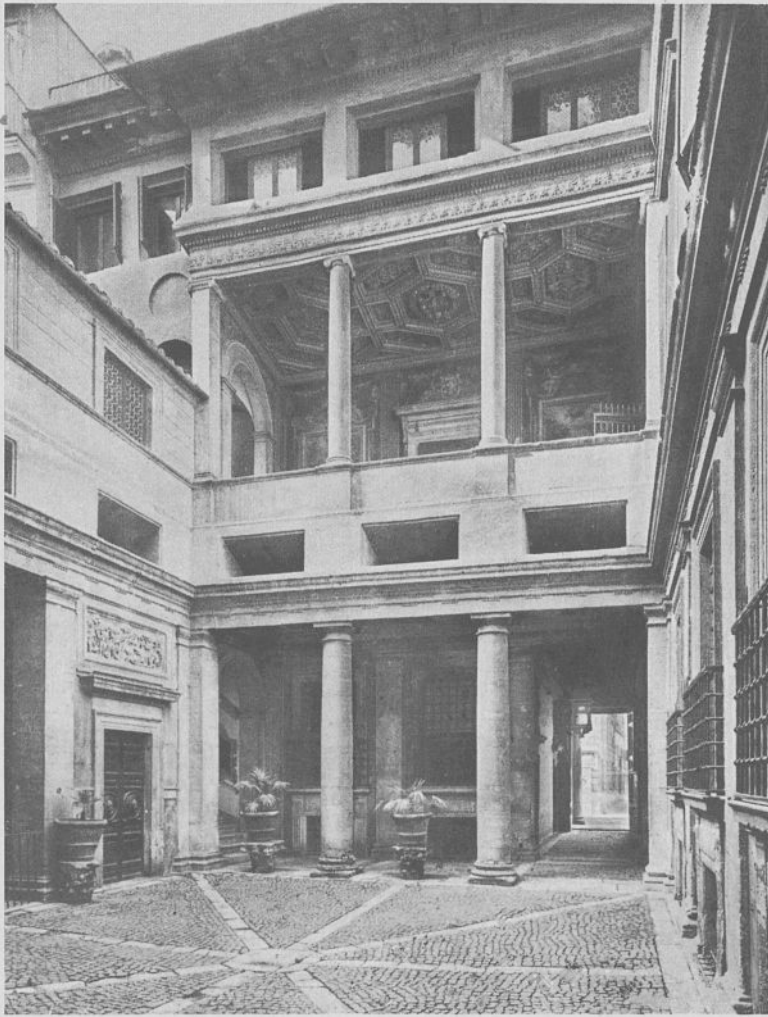


Abb. 224. Rom, Palazzo Massimi, Hof.

Der bedeutendste der römischen Palastbauten des Peruzzi ist zweifellos der Palazzo Massimi alle Colonne. Der Bau begann 1535, die Anfertigung der Pläne wohl schon ein oder zwei Jahre früher, gleich nach seiner Rückkehr aus Siena, wohin er wegen der politischen Verhältnisse und des unterbrochenen Baues von St. Peter sich begeben hatte. Der Palast ist in zweifacher Hinsicht interessant: einmal, weil wir seine Entwicklung an Hand der sämtlich in den Uffizien erhaltenen Pläne und Zeichnungen verfolgen können, sodann, weil das Grundstück völlig untypisch im Sinne der Renaissanceempfindung ist, da es sich um eine gekrümmte Straßenecke handelt.

Der erste Entwurf sieht noch eine gerade Front vor, später gewinnt Peruzzi gerade aus diesem Motiv der Krümmung die Anregung zur Gestaltung des ganzen Grundrisses. Er schafft nämlich eine für diese Zeit durchaus neuartige Vorhalle, die gleichsam aus der Not eine Tugend macht, d. h. mit anderen Worten: die aus dem Motiv der Krümmung Achse und Drehpunkt für die gesamte Fassade gewinnt. Allerdings muß er dieses Leitmotiv mit einem dahintergelegenen überlangen Korridor bezahlen. Trotz dieser Auflockerung ist der Bau an sich streng axial gehalten, die Fensterumrahmungen flach, ihr Profil überschneidet die Normalvorderfläche der Hauswand

gemauerte Fragment eines antiken Frieses ist vielleicht spätere Zutat. Wieder auffallend streng in der Durchführung des Verhältnisses der Pilaster des Piano nobile zu denen des darüberliegenden Geschosses.

Palazzo Costa, vielfach dem Peruzzi zugeschrieben, zeigt namentlich in den Fensterbekrönungen und in der Gliederung der Wandpilaster eine andere Formenbehandlung, als wir sie bei Peruzzi gewöhnt sind. Er wird wahrscheinlich unter dem unmittelbaren Einfluß des Raffael oder eines Raffaelgehilfen entstanden sein.

Der ebenfalls Peruzzi zugeschriebene Palazzo Lante scheint unter Leitung San Sovinos entstanden zu sein.

Palazzo Altemps rührt vielleicht im Entwurf von Peruzzi her, der Aufbau ist mindestens 30 Jahre später, da die Einzelformen schon stark barockisieren.

wenig. Da Peruzzi sonst gewöhnlich stärker profilierte, ist diese Zurückhaltung im Relief zweifellos ebenfalls ein bewußtes Kunstmittel: er will dadurch, daß er die Vorderfläche des Palazzo möglichst wenig zerreißt und unterbricht, die Krümmung des Baukörpers noch mehr hervorheben.

Daß dem Peruzzi in Siena mehrere Kloster- und Kirchenbauten zugeschrieben werden, sei nur kurz erwähnt, da eine Nachprüfung im einzelnen kaum möglich. Sicher ist nur, daß er an den Entwürfen für S. Domenico mindestens beteiligt ist. Ferner stammen von ihm verschiedene dekorative Arbeiten — Hochaltar und Bronzetüren — des Domes. Auch für die Befestigung der Stadt war er tätig.

Im Zusammenhang dieser Festungsbauten muß auch sein Entwurf für Caprarola erwähnt werden. Ob der ursprüngliche Plan des fünfeckigen Kastells auf Ant. Sangallo oder Peruzzi zurückgeht, wird sich schwer entscheiden lassen.

Die Ausführungszeichnung stammt jedenfalls von Peruzzi, vielleicht geht sie auf Anregungen Antonios zurück. Jedenfalls gedieh der Bau unter seiner Leitung bis zum Erdgeschoß. Da beide Meister auch bei der Peterskirche zusammen arbeiten, ist ja eine gegenseitige Befruchtung nur selbstverständlich. Es muß aber noch einmal betont werden, daß der aktive Anteil Peruzzis bei der Peters-

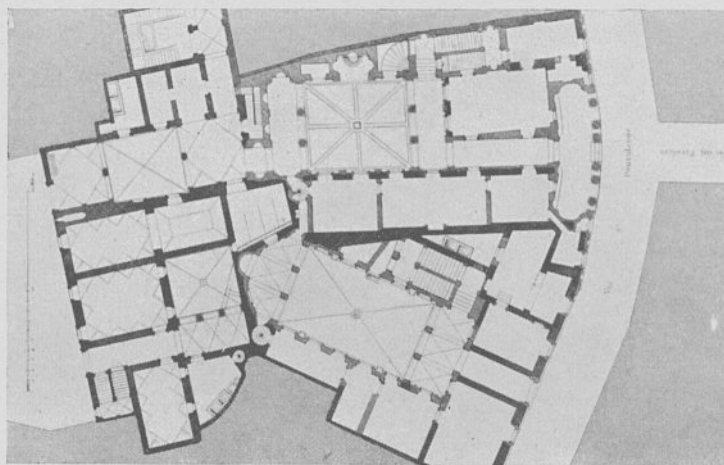
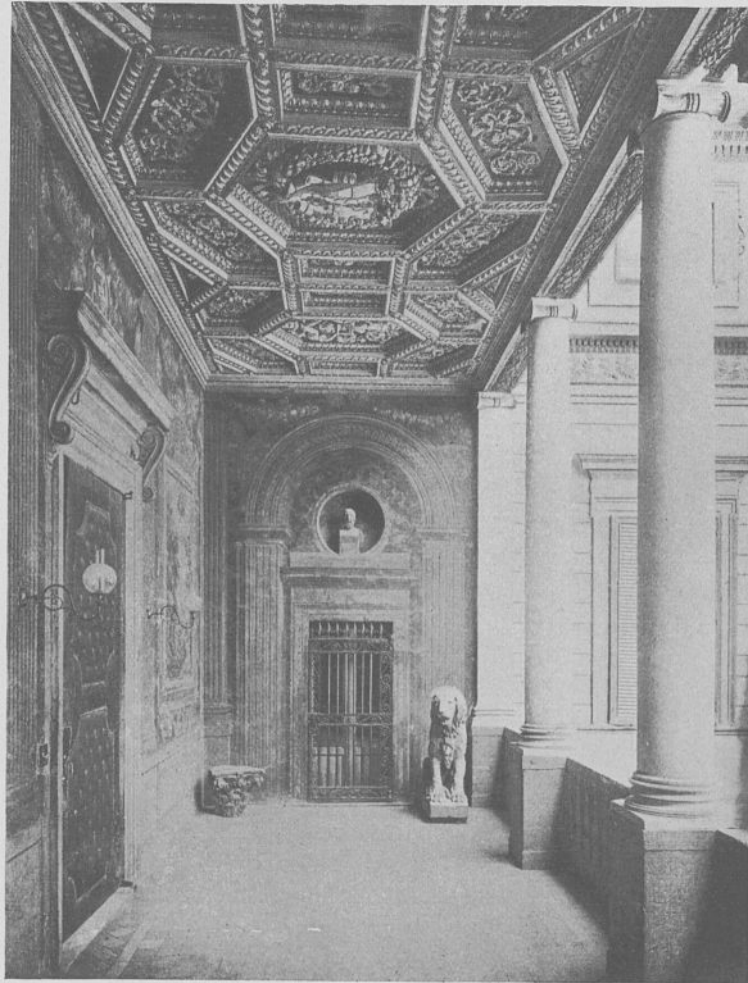


Abb. 225 u. 226. Rom, Palazzo Massimi. Halle im ersten Geschoß und Grundriß.

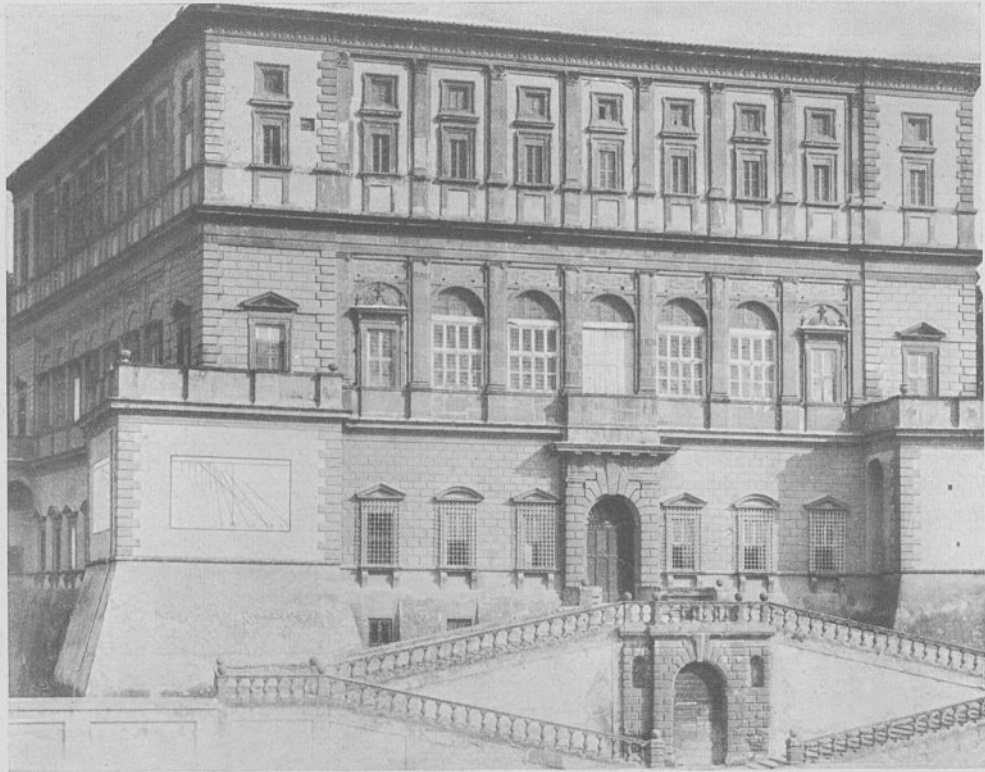


Abb. 227. Caprarola, Schloß.

kirche keinesfalls überschätzt werden darf. Die ihm zugeschriebenen Pläne sind, wie schon oben erwähnt, ja als Rekonstruktionen Serlios erkannt worden.

G irolamo Gengas architektonisches Lebenswerk ist nicht von so großer Bedeutung für die gesamte bauliche Entwicklung der Zeit, daß es hier im großen Zusammenhange erwähnt werden müßte. Aber er ist wesentlich als Theoretiker der Perspektive im architekturdekorativen Sinne, als Vertreter der im Laufe des Jahrhunderts sich immer mehr verstärkenden Tendenz zum Illusionismus. Wenn bei Peruzzi die Beschäftigung mit dem Theater neben seiner Tätigkeit als Architekt durchaus in zweiter Linie kommt, so ist für Genga das Theatralische bereits das primäre Element, das bestimmend auf sein ganzes übriges Schaffen einwirkt. Er ist in dieser Generation gleichsam der Architekt des „Als ob“, ein Wegbereiter für das illusionistische Kunstwollen des Barock. Als Festdekorateur und Theaterbaumeister der Montefeltre in Urbino ist er einer der Schöpfer der modernen Bühne.

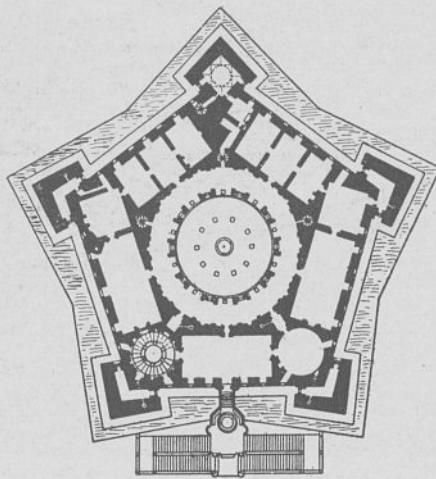


Abb. 228. Caprarola, Grundriß.

Die Bautätigkeit Gengas beschränkt sich auf wenige unselbständige Werke. So vollendet er den von Luciano da Laurana bereits 1465 begonnenen Palazzo Prefettizio



Der Hof des Palazzo Gondi in Florenz, erbaut nach dem Entwurf des Giuliano da San Gallo.

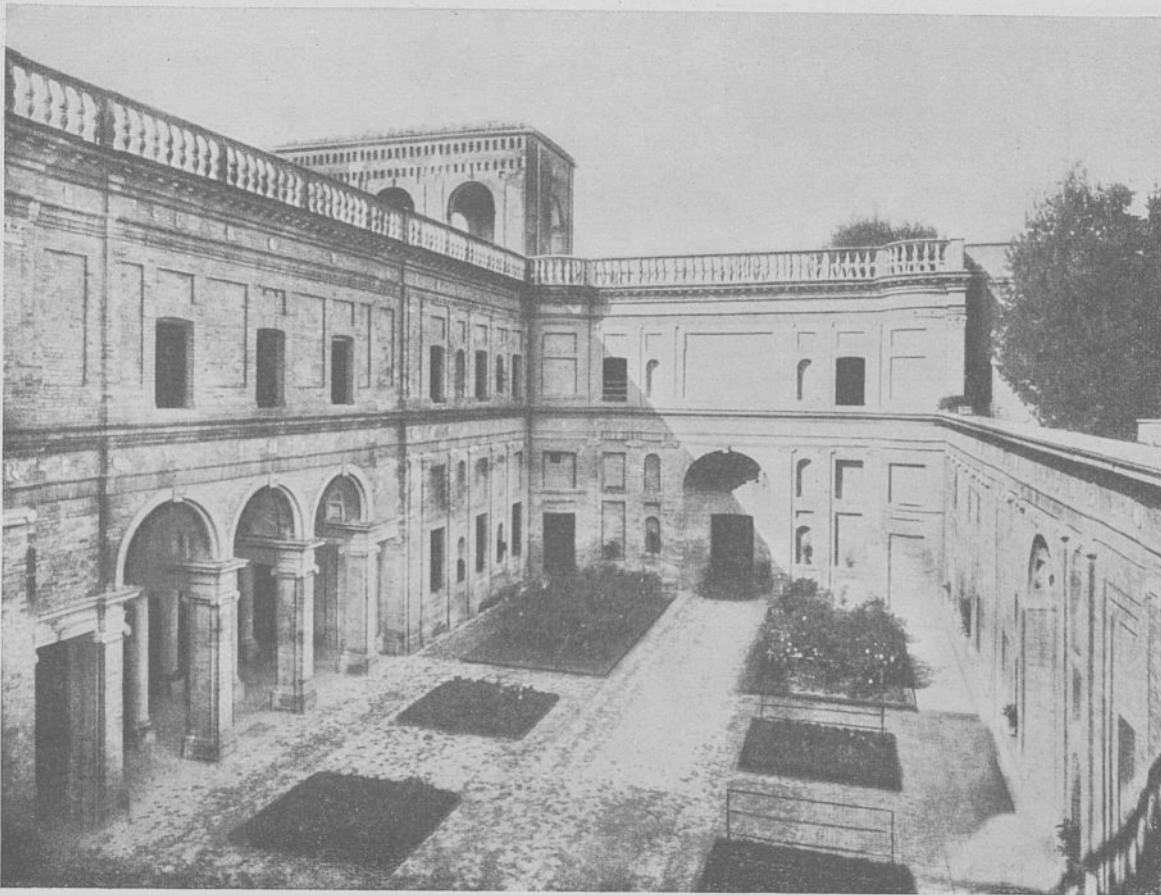


Abb. 229. Pesaro, Villa Imperiale. Hof.

in Pesaro zusammen mit seinem Sohn Bartolommeo Genga, der auch seinen Entwurf für S. Giovanni Battista in Pesaro um 1540 ausführt. Der Ausbau der Villa Imperiale bei Pesaro bleibt unvollendet. Die Architektur, namentlich die des Hofes, sehr nobel und einfach, von römischer Größe, einer der wenigen Fälle, wo man deutlich empfindet, daß das System ursprünglich bestimmt in Travertin gedacht war und die Übersetzung in Backstein nur unvollkommen gelungen ist. Charakteristisch für Genga ist auch hier wieder das Spiel mit perspektivischen Problemen bei der Ausmalung. Außer der Stadtbefestigung von Pesaro, die er 1523 zusammen mit Pierfrancesco da Viterbo errichtet, werden ihm verschiedene Bauten in der Nähe von Pesaro zugeschrieben, so der Palazzo Santinelli in S. Angelo in Vado und Villenbauten in Gradara und Monte Baroccio.

Die Kirche Sa. Maria delle Grazie in Sinigaglia, die Vasari ihm zuschreibt, ist wahrscheinlich schon 1491 von Baccio Pontelli gebaut.

S. Pietro in Mondavio ist das Werk seines Sohnes Bartolommeo, der sein Nachfolger als Intendant der herzoglichen Bauten ist. Auch er ist in erster Linie Theaterbaumeister und Dekorationsmaler, daneben ist er aber auch sehr lebhaft auf dem Gebiete des Festungsbaues beschäftigt. Von ihm stammt die Befestigung des Borgo von Rom.

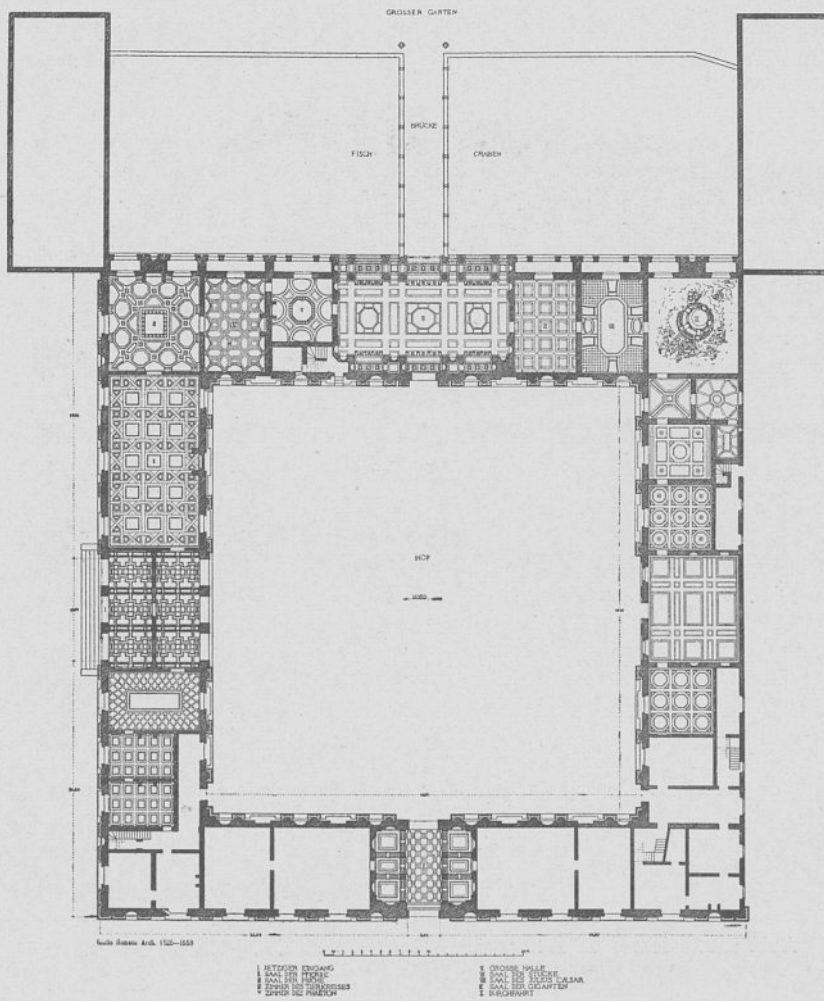


Abb. 230. Palazzo del Tè, Grundriß.

Auch Giulio Romano ist unmittelbarer Schüler des Bramante und des Raffael, aber ebenso wie Genga geht auch er mehr von dekorativen als von eigentlich architektonischen Vorstellungen aus. Und genau in der gleichen Art, wie er als Maler raffaelsche Kompositionsschemata und Einzelfiguren übernimmt, um sie zu vergrößern und in seiner fast niederländisch anmutenden breiteren Art vorzutragen, arbeitet er auch architektonisch. Aus seiner Frühzeit werden ihm in Rom das Casino der Villa Lante und die Palazzi Cicciaporci und Maccarami zugeschrieben, alle drei derber und anspruchsloser als die gleichzeitigen Bauten der Sangalli. Ihre Hauptwirkung suchen sie in der Rustizierung. Sein Anteil am Bau der raffaelschen

Villa Madama ist umstritten, zumindest aber die Vorhalle ist ihm mit großer Wahrscheinlichkeit zuzuschreiben.

Eigentliche Bedeutung gewinnt er als Architekt erst mit dem Übertritt in den Dienst des Federigo Gonzaga und seiner damit verbundenen Übersiedlung nach Mantua. Hier entsteht von 1525—1535 das Landschlößchen der Gonzaga, der Palazzo del Tè.

Der Grundriß ist von äußerster Einfachheit: um einen quadratischen Hof ist eine einschichtige Folge von Räumen angelegt, die nur in sich selbst, nicht aber durch Korridore verbunden sind. Der Bau ist eingeschossig mit einem kleinen Mezzanin darüber. Nach Norden, Osten und Westen ist der quadratische Gürtel durch genau achsial gelegene Eingangshallen unterteilt, alle dreischiffig und stark betont, in der Durchbildung zweifellos vom Vestibül der Palazzo Farnese beeinflusst.

Die Eigenart dieses Baues, der ursprünglich nicht mehr darstellen sollte als ein Gestüt mit ein paar Aufenthaltsräumen, und der erst während des Baus zu einem repräsentativen Lustschlößchen wurde, ruht einmal auf der derben Strenge der Fassade und zum anderen auf der Tatsache, daß die architektonische Gliederung in primitiven und gleichsam provisorischen Ma-



Abb. 231. Palazzo del Tè, Außenansicht.



Abb. 232. Palazzo del Tè, Ansicht des Hofes.

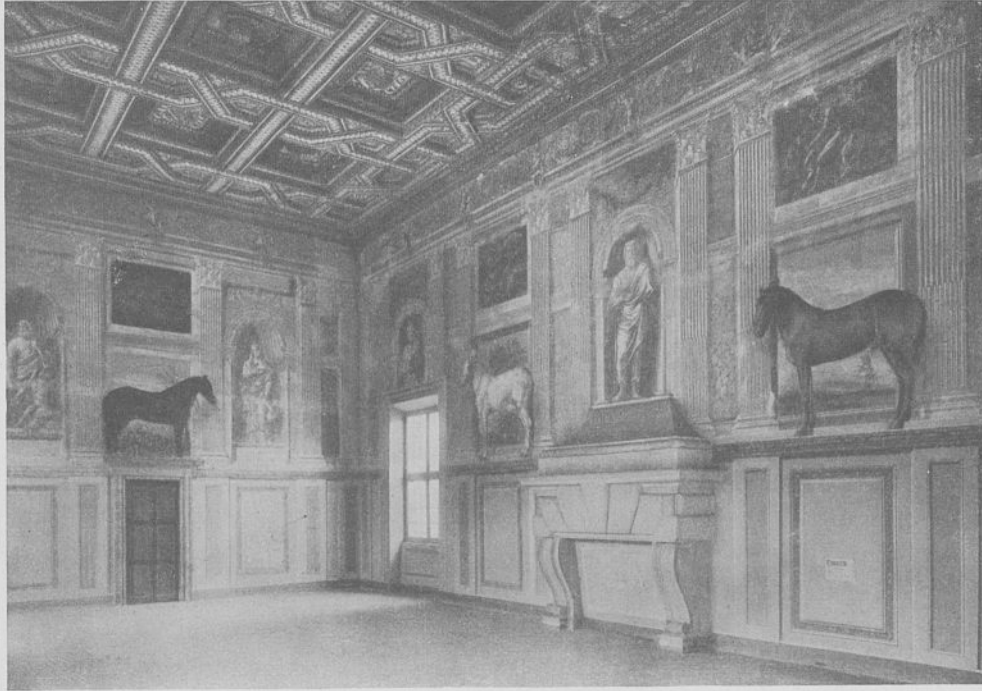


Abb. 233. Palazzo del Tè, Cortile del Cavallerizza.

terialien — in Backstein und Putz — durchgeführt ist. Verglichen mit gleichzeitigen römischen Bauten scheinen die Ansichten rein auf dekorative Wirkung gestellt. Die ihm zugrundeliegende Anschauung vom Wesen der Architektur stellt gleichsam den äußersten linken Flügel hochrenaissancistischer Gestaltungskunst dar. Die Strenge des Systems, die Starrheit symmetrisch-axialer Beziehung bleibt hiervon unberührt.

Allein schon die übermäßig häufige Anwendung von flachen Wandpilastern außen und innen, die Verwandtschaft der wirklichen Hallen- und Hofarchitektur mit der gemalten Architektur der Innenräume beweist, daß Romano in weit stärkerem Maße Dekorateur als Architekt war. Daß selbst eine derartige Begabung so streng komponierte, beweist die ungeheure raumgestalterische Kraft bramantischer Ideen. Wenn Haupt versucht, Giulio Romano gegen den „Vorwurf“, daß er barocke Einzelheiten geschaffen habe, zu verteidigen, so irrt er eben. Allein schon die Eckpilaster in der Innenarchitektur der Sala dei Cavalli zeigen, wie barock er mit den Einzelvokabeln architektonischer Formensprache umging.

Von seinen übrigen Bauten in Mantua sind noch zu erwähnen S. Benedetto al Polirone, ein um 1542 entstandener dreischiffiger Umbau eines älteren Kirchenkörpers. Die gewölbten Seitenschiffe mit je fünf Kapellen sind um den Chor herumgeführt und hier zu fünf Chorkapellen erweitert. Die achteckige Kuppel und die Sakristei sind selbständige neue Zutaten Giulio Romanos. Bei der Gestaltung der Fassade ist wieder die Vermittlung zwischen der Doppelhöhe des Mittelschiffes und der einfachen Höhe der Seitenschiffe überraschend gelöst: die hohe Attika der seitlichen Ansicht ist auch nach vorn zu durchgeführt — unverändert bei der Kopfansicht der Seitenschiffe, von einer Balusterreihe durchbrochen in der Fassade des Mittelschiffes. So ergeben sich hier zwei hohe Bogen übereinander, eine Wiederholung genau des gleichen Systems, unten als Abschlußmauer der Eingangshalle, oben als eine Art plastischer Kulisse. Der abschlie-



Abb. 234. Mantua, S. Benedetto al Polirone.

Bende Giebel und das Abgleiten des Mittelschiffes zu den Seitenschiffen muten schon völlig barock an. (um 1540!)

Palazzo Coloredo, der ihm häufig unverständlicherweise zugeschrieben wird, ist bedeutend jünger, schon stark barock.

Auch im Palazzo Ducale geht die Anlage und Ausgestaltung einiger Räume auf Giulio Romano zurück, so die Sala dei Marmi, die merkwürdig barocke Hofanlage des Cortile di Cavallerizza usw., doch ist hier seine Funktion als Dekorateur und Freskomaler bedeutender als die als Architekt.

Von seinem eigenen von ihm erbauten Wohnhaus ist es nicht mehr möglich, eine klare Vorstellung zu gewinnen, da zwar das Grundschema an der neunachsigen Fassade, nicht aber die Einzelheiten der Ornamentierung noch auf ihn selbst zurückzuführen sind. Eigenartig die ausführliche Verwendung einer besonders flachen Rustika und vor allem die Behandlung der Mittelachse: das Gesims, das Ober- und Untergeschoß trennt, faltet sich über der höher gezogenen Öffnung des Mittelportals dreieckig in die Höhe, jedoch ohne Kropf, und ohne seine eigene Kontinuität aufzugeben. Es ist schwer zu glauben, daß eine derartige Bildung schon 1544 auftauchen konnte. Auch die Einstellung der Tabernakel-Fenstergiebel in Rundbögen erscheint überreich. Das Ganze nicht sehr erfreulich.



Abb. 235. Mantua, Haus des Giulio Romano.

Auch das Innere des Doms von Mantua (nach 1545) geht auf ihn zurück. Geschickte dekorative Anlage, charakterisiert durch die Wölbung der Seitenschiffe gegenüber dem flachgedeckten Mittelschiff und der flachen äußeren Kapellenreihe. Auch dieses Werk mehr dekorativ als das Ergebnis strenger architektonischer Raumvorstellung.

Gerade weil in dieser Generation bei der universalen Begabung der bestimmenden Künstler architektonische und malerisch-dekorative Elemente nicht scharf genug getrennt werden können, muß kurz ein Gebiet gestreift werden, das bisher in der landläufigen kunsthistorischen Darstellung weder im Zusammenhang mit der Malerei noch innerhalb der Architektur gebührende Berücksichtigung fand. Nur Burckhardt ermaß die Bedeutung, die die Theaterdekoration und dekorative Scheinarchitektur gerade für diese Epoche der gleichsam unterirdischen Vorbereitung des kommenden Barock besaß.

Die Rolle der drei letzterwähnten Künstler Peruzzi, Girolamo Genga und Giulio Romano in der stilistischen Entwicklung ist ohne Betrachtung dieser Seite ihres Schaffens nicht zu verstehen. Sie soll deshalb hier kurz dargestellt werden.

Während die geistlichen Schauspiele des Mittelalters wegen ihrer großen räumlichen Ausdehnung im Freien spielten, war das moderne Theater seiner Entstehung als höfische Veranstaltung nach an das Innere der Gebäude gebunden. So mußte die Bühne entsprechend verkleinert werden. Bei den geistlichen Spielen dienten ja auch die Standorte, auch wenn sie dekorativ ausgestattet waren, neben dem neutralen Raum selbst als Schauplatz des Spieles, während bei der modernen Bühne im wesentlichen im Proszenium gespielt wurde und die Ausgestaltung der Bühne selbst nicht nach spieltechnischen Rücksichten, sondern allein auf die Bildwirkung hin erfolgte. So wurde für die moderne Bühne ein Begriff entscheidend, den die *Sacra Rappresentatione* gar nicht gekannt hatte: nämlich die Perspektive. Und das ist auch der tiefste Grund, warum sich die bildenden Künstler der Renaissance für die moderne, weltliche Bühne interessierten, die sich nach einer dreißigjährigen Zeit tastender Versuche nicht aus, sondern neben der Bühne der *Sacra Rappresentatione* entwickelte. Wie diese Entwicklung während des Quattrocento sich abspielte, kann hier nicht einmal gestreift werden. Zu Beginn des Cinquecento sind es vor allem Bramante, Raffael, Peruzzi, Girolamo Genga, Andrea del Sarto und Pellegrino da Udine, die diese Ansätze weiterführen.

Während der mittelalterliche Festzug noch Maskenzug, Festwagen und Theatervorstellung in sich schließt, ergeben sich während der Renaissance in Italien die polaren festen Formen des *Trionfo* und der *Scena*. Eben diese *Scena* wurde zur modernen stehenden Bühne. Dagegen umfaßt der Begriff des *Trionfo* alles Bewegliche, alles Prozessionshafte. Innerhalb dieser Festzüge werden nun durch die eingelegten Szenen und *Intermezzi* bestimmter Gruppen Abschnitte geschaffen, andererseits bildeten die Maskenwagen die Angelpunkte, um die sich eine bestimmte Handlung bewegte.

Auf eine moderne Bühne in unserem Sinn treffen wir zuerst bei der Erstaufführung der *Cassaria* des Ariost. Wir sind über diese Aufführung durch einen erhaltenen Brief an Isabella d'Este unterrichtet, in dem die Bühne ganz ausführlich behandelt und ihr Schöpfer auch mit Namen genannt wird: es ist Pellegrino da Udine, der von 1508—1518 als Theaterdekorateur am herzoglichen Hofe in Ferrara angestellt war. „Es ist eine Straße und die Perspektive eines Landes mit Häusern, Kirchen, Glockentürmen und Gärten, an denen man sich nicht sattsehen kann wegen der verschiedenen Dinge, die da sind, alle kunstreich und wohlverstanden.“

Es ist nun nicht anzunehmen, daß diese Erstaufführung einer modernen Komödie, die 1508 stattfand, zugleich auch wirklich zum erstenmal eine moderne Bühne gezeigt hätte, wenn es auch das erstemal ist, daß uns von einer solchen urkundliche Nachricht überkommen ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach müssen wir doch voraussetzen, daß nicht in dem kleinen Ferrara, sondern in Rom, wo ein weit reicheres Theaterleben herrschte, und zwar in dem Kreise des Bramante und Peruzzi, die neue Bühnenform gefunden und von Pellegrino da Udine von Rom nach Ferrara übertragen worden ist.

Auch in Mantua und in Urbino fanden schon im Anfang des Jahres Vorstellungen nach Plautus und Terenz statt, über deren Bühnengestaltung wir ebenfalls genau unterrichtet sind. Am bekanntesten von diesen Aufführungen wurde die der *Calandria* des Bibbiena am 6. Februar 1513 in Urbino. Die Bühnenbilder rührten von Girolamo Genga her. Auch hier unterrichtet uns über die Ausstattung ein erhaltener Brief des Grafen Baldassare Castiglione an den Grafen Lodovico Canossa:

„Man hatte angenommen, daß das Stück in einer Straße am äußersten Ende einer Stadt, zwischen der Umfassungsmauer und den letzten Häusern, spiele. Und so hatte man von der Decke des Theaters bis zum Fußboden die Stadtmauer mit zwei großen Türmen ganz genau nachgebil-



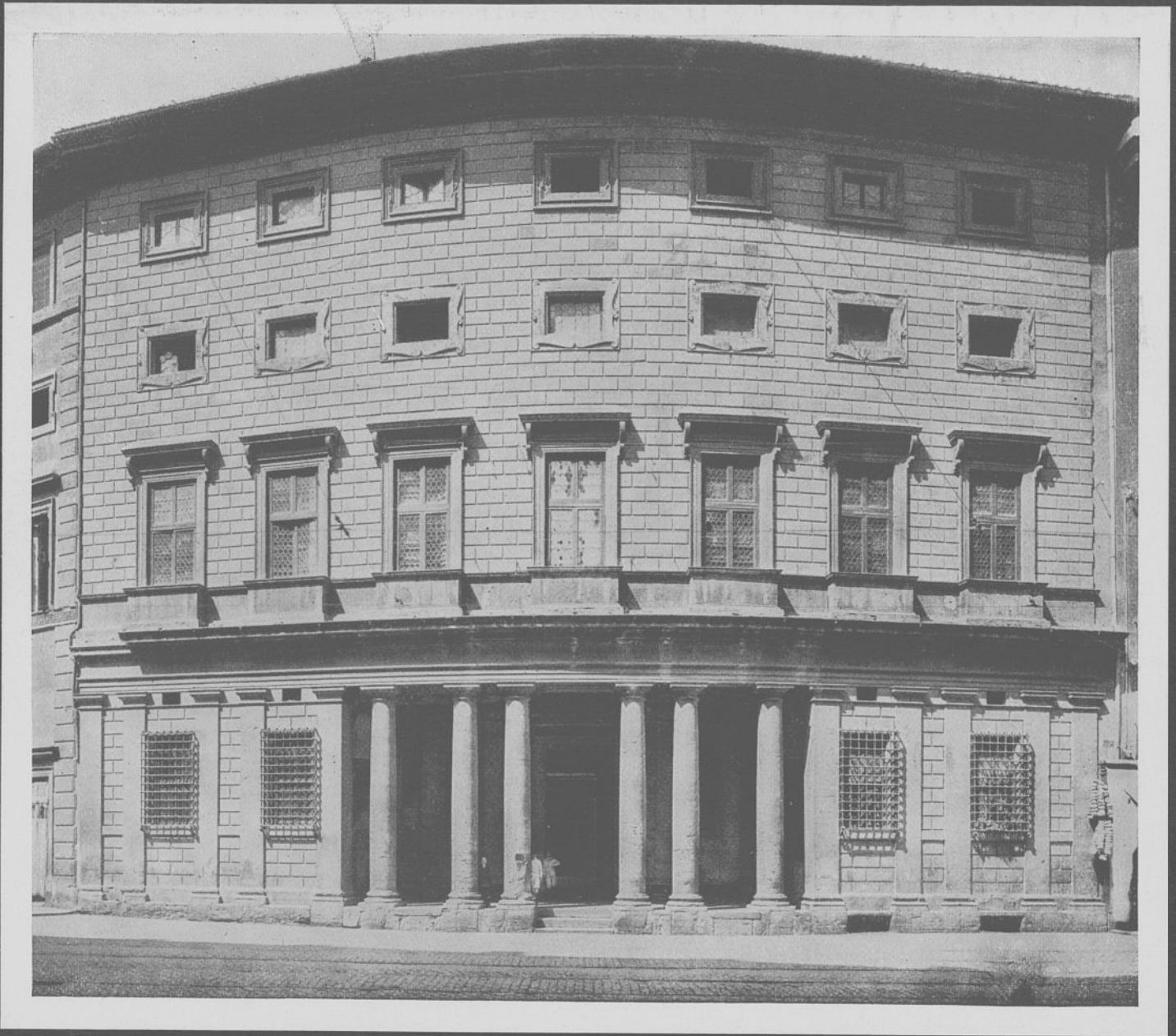
Abb. 236. Peruzzi, Bühnenedwurf. Florenz, Uffizien.

det . . . Die Bühne stellte eine sehr schöne Stadt dar mit ihren Straßen, Palästen, Kirchen und Türmen. Es waren wirkliche Straßen und alles in Relief, aber noch unterstützt von der trefflichsten Malerei und einer wohlverstandenen Perspektive.“

Die genaue Schilderung kann in diesem Zusammenhang nicht fortgesetzt werden. Wir erfahren aus den ausführlichen weiteren Schilderungen, daß es sich um die fast genaue Wiederholung eines raffaelischen Bildhintergrundes in Übersetzung für das Theater handelt. Genga als Schöpfer wird durch Serlio und Baldinucci sichergestellt. Charakteristisch für ihn als Schüler Bramantes und Raffaels ist die Vorliebe für den achteckigen Zentralbau als Hintergrundsarchitektur. Gerade dieser Typus des achteckigen Zentralbaus ist überaus charakteristisch für die italienische Theaterdekoration und erscheint weit in den Barock hinein, anderthalb Jahrhunderte lang, immer wieder auf der Bühne.

Neben der überreichen Verwendung von Statuen und Reliefnachbildungen, besonders kennzeichnend für das Bühnenbild des 16. und 17. Jahrhunderts, sind schon in dieser Zeit jene Beleuchtungseffekte durch imitierte Edelsteine und farbiges Glas zu erwähnen, die wir in jedem Bericht über eine Theatervorstellung während dieses Jahrhunderts immer wieder besonders hervorgehoben finden. Es waren dies überall angebrachte Lampen, deren Licht durch Gläser mit gefärbten Flüssigkeiten oder einfache bunte Glasscheiben fiel.

Wichtiger aber als alle diese Details des Bühnenbildes ist die Bemerkung, daß das Ganze



Palazzo Massimo alle Colonne in Rom, erbaut von Baldassare Peruzzi nach 1535.

Phot. Alinari.

„in Relief, aber noch unterstützt von der vorzüglichsten Malerei und in einer wohlverstandenen Perspektive“ wiedergegeben war. Es ist also, wie gar nicht genügend stark betont werden kann, das Bühnenbild durchaus plastisch, und zwar nach reliefperspektivischen Gesetzen in Übergängen von der Vollplastik über das Halbreief bis zum bemalten Hintergrund.

Auch Peruzzi entwirft für eine Aufführung der Calandria in Rom 1515 Dekorationen, die vermutlich eine Nachahmung derjenigen Girolamo Gengas in Urbino von 1513 darstellten.

Ob die Bühnenschilderungen des Vasari nach Schöpfungen des Peruzzi sich auf diese Aufführung beziehen bleibe dahingestellt. Auf jeden Fall sind noch einige Uffizienzeichnungen des Peruzzi erhalten, die deutlich Vorstudien zu einer architektonischen Theaterdekoration darstellen:

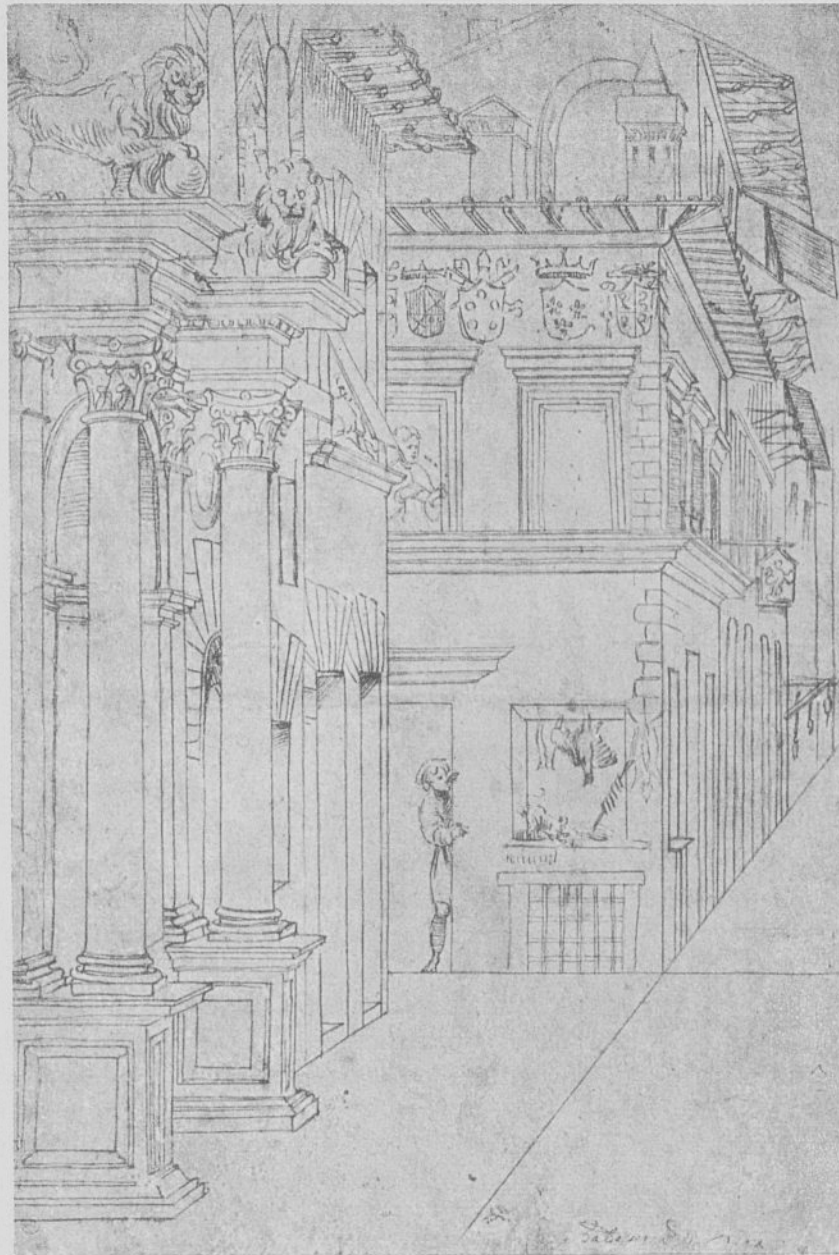


Abb. 237. Peruzzi, Bühnenentwurf. Turin, Palazzo Reale.

Öffentlicher Platz oder Straße. Die Fassaden der in geringen Zwischenräumen angeordneten bürgerlichen Häuser sind sehr ruhig in einfachen Renaissanceformen gehalten. Die einzelnen Systeme zwei- bis vierachsig. Alle diese Häuser liegen merkwürdigerweise in einer Ebene, ohne daß eines wesentlich aus ihr hervorträte. Mir scheint dieses Blatt die enthusiastische Schilderung Vasaris nicht zu rechtfertigen: „Man kann sich kaum vorstellen, wie er bei so beschränkten Raumverhältnissen so viele seltsame Tempel, Hallen und Gesimse anordnen konnte, die alle so vortrefflich gemacht waren, daß sie nicht künstlich, sondern ganz natürlich und der Platz nicht gemalt

und klein, sondern außerordentlich groß erschien, derart, daß man ihn in Wirklichkeit vor sich zu sehen glaubte. Ebenso ordnete er mit vielem Verständnis die Beleuchtung an, die Lichter im Innern, welche die perspektivische Wirkung unterstützen und alles andere, was notwendig war.“

Das Zeugnis Vasaris und diese Handzeichnungen sind die einzigen Belegstücke, die wir von der Tätigkeit Peruzzis als Theaterarchitekt haben.

Eine der berühmtesten Aufführungen der gesamten Geschichte der Theaterdekoration ist die Darstellung der „Suppositi“ des Ariost im Vatikan, am 6. März 1519, zu der Raffael die Dekorationen entworfen hatte. Es wird ausdrücklich in den zeitgenössischen Berichten erwähnt, daß die Bühne durch einen Vorhang abgeschlossen war, der bei Beginn der Aufführung fiel. Es ist dies das erstmal, daß von einem Vorhang berichtet wird. Von der Bühne wissen wir nur, daß sie die Stadt Ferrara naturgetreu in Perspektive darstellte. Uns ist es vor allen Dingen wichtig, daß, wie bei jeder bedeutenderen Aufführung aus der Zeit von 1505 bis 1520, auch hier, wo Raffael tätig ist, es immer wieder ein Name aus des Künstlerkreises des Bramante ist, der auftaucht, wo es sich um eine besonders merkwürdige, denkwürdige oder prächtige Theatervorstellung handelt.

Wir können daher, wenn wir auch einen einzelnen Namen nicht mit Bestimmtheit zu nennen vermögen, doch mit aller Sicherheit feststellen, daß die perspektivische moderne Bühne in dem römischen Kreise, der durch die Namen Bramante, Peruzzi, Raffael gekennzeichnet wird, erfunden wurde. Während Vasari die Erfindung dem Peruzzi zuschreibt, erwähnt Serlio, der doch Peruzzis Schüler war, ihn nur als unübertrefflichen Meister. Andererseits steht fest, daß die Dekorationen Girolamo Gengas 1508 in Urbino schon im modernen Sinn gestaltet waren. Es muß also die Erfindung vor 1508 in Rom, von wo Genga kam, gemacht worden sein. So kommen also nur Bramante und seine Schüler in Betracht. Für Bramantes Urheberschaft spricht, daß er sich schon anderweitig mit perspektivisch-illusionistischen Problemen beschäftigt hat. Der Chor der Kirche S. Satiro in Mailand ist durchaus als eine in dauerhaftem Material ausgeführte illusionistische Theaterdekoration aufzufassen. Raumangel veranlaßte ihn dazu, eine Tiefe des Raums, die in Wirklichkeit nicht vorhanden sein konnte, durch die Mittel eines perspektivisch angeordneten Flachreliefs vorzutäuschen. Dennoch kann nicht Bramante selbst der Erfinder gewesen sein, sondern die Übertragung der perspektivischen Raumdarstellung auf die Bühne geschah wahrscheinlich in den Jahren zwischen 1503 und 1506 durch den anonymen Kreis seiner Schüler, allerdings auf seine Anregung hin und unter seinen Augen. Sowohl die Falschzuschreibung durch Vasari an Peruzzi, wie der Mangel einer Erwähnung bei Serlio sprechen beide gegen Bramantes Urheberschaft. Zweifellos wäre es diesen beiden großen Historikern ihres Faches nicht unbekannt geblieben, wenn Bramante selbst eine Erfindung von dieser Bedeutung gemacht hätte.

Wie die Geschichte der Theaterdekoration nach der einen Seite eine unentbehrliche Ergänzung zur Geschichte der gleichzeitigen Architekturentwicklung darstellt, so muß auch ein, wenn auch flüchtiger Blick auf die Entwicklung des Gartens in diesen Jahrzehnten geworfen werden. Daß das Naturgefühl des Renaissancemenschen ein grundsätzlich anderes war als das des mittelalterlichen Menschen, darf als bekannt vorausgesetzt werden. Als Dokument dieser Veränderung des Naturgefühls kann jede in der Literatur dieser Zeit vorkommende Naturschilderung betrachtet werden, ebenso die uns erhaltenen Briefe der Epoche. Am unbefangenen und klarsten kommt die Einstellung zur Natur in den Reiseberichten zum Ausdruck.

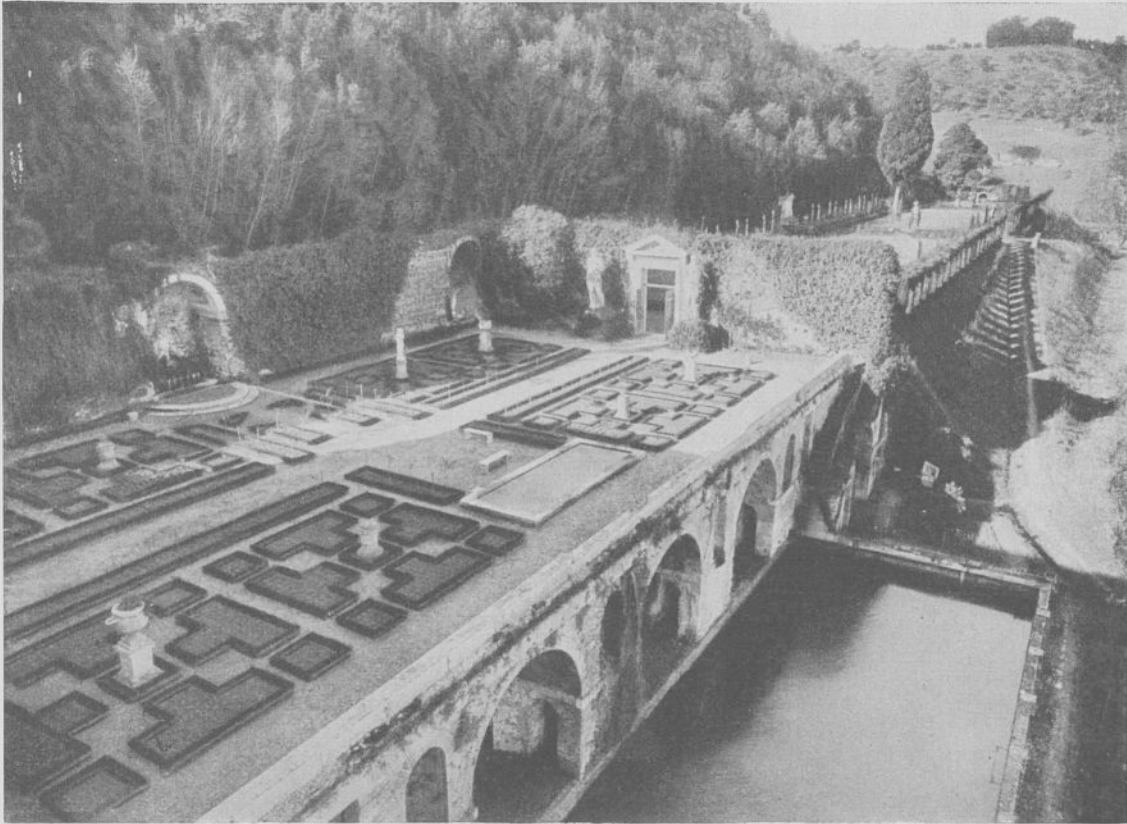


Abb. 238. Rom Garten der Villa Madama.

Man sollte annehmen, daß auch der italienische Garten dieser Zeit etwas von der neu gewonnenen Aufgeschlossenheit gegenüber der Natur, etwas von dem antiken Empfinden gegenüber Baum und Pflanze verspüren ließe. Dem ist aber nicht so. Auch für den Künstler und Bauherrn der Hochrenaissance ist der Garten lediglich Teil einer architektonischen Komposition. Er ist und bleibt Gestaltung aus Menschenhand und unterscheidet sich gegenüber dem Gebäude nur dadurch, daß das Material seiner Errichtung nicht Steine, sondern Gras und Pflanze, Baum und Strauch bilden. Der Versuch, natürlichen Wuchs und die Beherrschung der freien Landschaft nachzuahmen, wird niemals unternommen. Die Vorstellung des „Parks“ im Sinne unserer Zeit ist vollkommen unbekannt. Erst der unter dem Einfluß Rousseaus im 18. Jahrhundert entstandene englische Garten versuchte zum erstenmal derartige Wirkungen zu erreichen, die Natur nicht in Elemente baulicher Gestaltung zu „übersetzen“, sondern sie gleichsam unumgebildet wirken zu lassen.

Selbstverständlich sind nun zu Beginn des Cinquecento die Mittel architektonischer Gestaltung im Garten genau die gleichen wie im Kirchen- und Palastbau, oder, um von einem in diesem Zusammenhang näherliegenden Beispiel zu sprechen, wie im Bau der Villa, des Landhauses. Grundlegend bleibt die strenge achsiale Gestaltung, die Unterteilung und Rahmung der einzelnen Flächen einerseits, der Verzicht auf die erst im Barock vorherrschende große Gesamtwirkung andererseits.

Auch auf diesem Gebiet räumlicher Gestaltung finden sich die typischen Beispiele zunächst in Rom, im Kreise Bramantes. Denn der Garten des oben von uns erwähnten Lustschlößchens,

Poggio a Caiano von Giuliano da San Gallo zeigt, außer der Anlage eines wahrscheinlich mit Rasen bepflanzten Parterre, noch kein Charakteristikum der neuen Zeit.

Die wesentlichsten Gärten vom Anfang des Jahrhunderts sind der Gartenhof des Belvedere im Vatikan, der Garten der Villa Madama, des Palazzo Farnese, der Villa Lante. Ihnen allen gemeinsam ist die tiefe Lage des Parterre, die strenge axiale Bindung und die teppichartige Bepflanzung. Diese teppichartige Bepflanzung wurde ein beliebtes Spielmotiv der Gartenkomponisten. Wie Brinckmann mit Recht hervorhebt, werden in den Architekturtraktaten Beete dorischer, ionischer und korinthischer Ordnung dargestellt, wobei wir nicht vergessen dürfen, daß hier durchaus die Zeichnung und nicht etwa die Farbe der Blumen das Entscheidende war.

Von den Gärten der von uns behandelten Bauten kennen wir ganz genau den der Villa Madama und den sogenannten Gartenhof des Belvedere. Ihnen gemeinsam ist die Gleichmäßigkeit der Anlage, der Versuch, die Gärten durch Aufstellung antiker Sarkophage, Reliefs und freistehenden Statuen zu beleben und die starke Verwendung von Terrassen. Die Terrassen sollen räumlich ausgleichend wirken, Zufälligkeiten der Bodenunterschiede rhythmisieren und Gelegenheit zu eingeschobenen kleinen Parterres geben.

Hier liegen auch die Anfänge der Nischenarchitektur, die später ein wesentliches Element der barocken Gartenarchitektur ausmachen sollte. Besonders im Belvedere ist die Nische das Motiv, das Garten und Gebäude am innigsten miteinander verbindet.

Das Wasser mußte erst für den Garten entdeckt werden. In dieser Zeit kam das Wasser lediglich als ruhige Fläche in Bassins als Teilelement des Parterre zur Verwendung. Wasser in der Bewegung scheint noch nicht zu interessieren.

Im Grundriß treten immer wieder, am klarsten bei der Villa Madama, als Elemente der Flächengestaltung das oblonge Hippodrom, das quadratische Teppichbeet und die halbrunde Brunnenabschlußnische hervor.

Im Garten des Palazzo del Tè hat Giulio Romano die Ideen Bramantes und Raffaels weiter entwickelt. Das quadratische Landhaus ist hier dem Garten bewußt untergeordnet. Die gleiche strenge Regelmäßigkeit, die den Grundriß des Landhauses auszeichnet, findet sich auch in den quadratischen Beeten des Gartens. Die Achse der Vestibüle und des Innenhofes geht auch den ganzen Garten durch bis zum Abschluß in der halbkreisförmigen Loggiennische.

Schon eingangs war betont worden, daß im 16. Jahrhundert eine strenge Teilung zwischen Künstlerarchitekten und Unternehmerarchitekten im soziologischen Sinn noch nicht gemacht wurde, daß eine in den Urkunden als „Meister“ bezeichnete Persönlichkeit ebenso die Entwürfe für ein Bauwerk schuf wie auch die Ausführung nach fremden Zeichnungen übernahm. Wir erwähnten mehrfach die Tätigkeit von Künstlern, die zunächst nur nach fremden Entwürfen schufen und später selbst im rein künstlerischen Sinn schöpferisch entwerfend tätig waren. Ebenso war auch der Begriff des Künstlers gegenüber dem Kunsthandwerker und Handwerker schlechthin ebenfalls nicht genau abgegrenzt. Goldschmiede, Kunstschreiner, Steinmetzen waren architektonisch tätig, genau so wie umgekehrt auch Architekten Entwürfe für dekorative Plastiken, für reine Steinmetzarbeiten und Metallarbeiten schufen. Vasari und die zeitgenössischen Dokumente erwähnen zahlreiche derartige Fälle.

Deswegen kann die Betrachtung dieser Epoche römischer Baukunst nicht abgeschlossen werden, ohne wenigstens einen kurzen Blick auf die Leistungen des Kunstgewerbes in dieser Zeit, zumindest, soweit es im unmittelbaren Zusammenhang mit der Architektur steht, zu werfen.

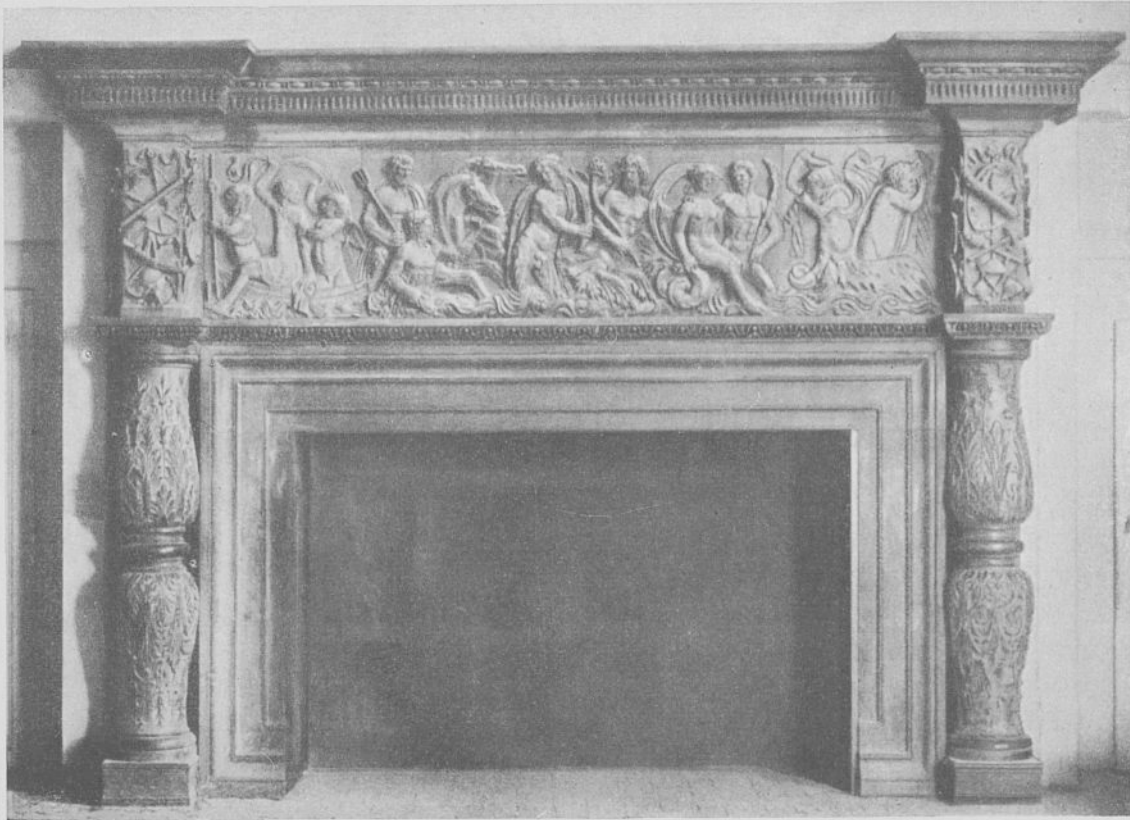


Abb. 239. Giuliano da San Gallo: Marmorkamin aus dem Palazzo Gondi, Florenz.

Wir sehen dabei von allen rein kunstgewerblichen Leistungen im Sinn der ornamentalen Verzierung, also der reinen Dekoration, ab und beschränken uns auf die Ausgestaltung des Innenraumes.

Die Innenausstattung der Kirchen und Paläste war selbstverständlich im gleichen Sinn ein Problem künstlerischer Gestaltung wie die Formgebung der Schauseiten. Waren auch die Anforderungen an die Ausstattung der Innenräume im allgemeinen selbst in Palästen unendlich viel bescheidener als wir sie heute auch nur vom Standpunkt einfacher bürgerlicher Wohnkultur aus zu stellen gewöhnt sind, so wurden doch an die einzelnen Stücke, d. h. an die Ausstattung der Wände und an die Möbel selbst im Sinne der Qualität sehr hohe Ansprüche gestellt. Der für unseren nordischen Geschmack unwirtliche Eindruck der Innenräume hängt nicht etwa mit einer angeblichen Primitivität der damaligen Zeit zusammen, sondern mit dem grundsätzlich geringeren Interesse, das nun einmal der Südländer auch heute noch dem Innenraum, in dem er sich ja auch viel weniger aufhält als der Nordländer, entgegenbringt.

Wir vermögen uns die Innenräume der damaligen Zeit an Hand zahlreicher erhaltener Holzschnitte und vor allen Dingen aus Bildhintergründen genau zu rekonstruieren. Es sei nur an die großen Freskenzyklen von Carpaccio, Ghirlandajo, Sodoma und später Tintoretto erinnert. Wir begegnen stets denselben Einzelementen:

Die Wand gliedert, der untere Teil fast stets paneeliert, der obere Teil verputztes Mauerwerk, bei reicherer Ausstattung mit Fresken, Reliefs oder Brokaten dekoriert. Von unten bis oben durchgehende Paneele stellen einen Ausnahmefall dar. Sehr häufig dagegen waren Male-

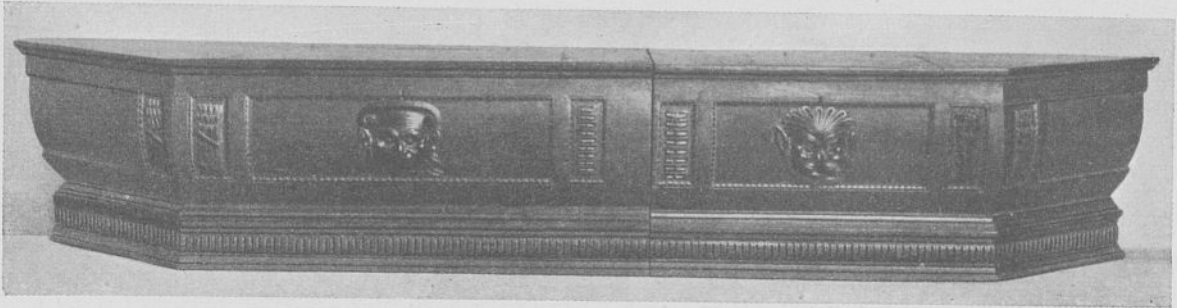


Abb. 240. Truhe, Florenz, erste Hälfte des 16. Jahrhunderts. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

reien, die einen Vorhang in dekorativer Art umstilisierten und gelegentlich auch den unteren Teil der Wandfläche mitdekorierten. Seltener kommen festgespannte Stoffe und Ledertapeten zur Verwendung, eine Form der Wanddekoration, die in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch zu den Ausnahmefällen zählte, um im Barock dann allgemeiner zu werden.

Die Decken zeigten die Gliederung durch die großen Balken als Unterzüge, mit kleineren, zarter dimensionierten Querbalken, die gleichsam als Stakung den Zwischenboden trugen. Gelegentlich wurden aus diesem Motiv Kassettendecken entwickelt. In Kirchen und repräsentativen Vorhallen von Privatpalästen waren die Decken aus echtem Stein oder reichem Stuck ausgebildet, als Motive vier-, sechs- oder achteckige Kassetten, zum Teil in genauer Kopie antiker Vorbilder. Handelt es sich nicht um flache Decken, sondern um Gewölbe, so finden wir bei Tonnengewölben und Kuppeln entweder Malereien oder auch radial angeordnete Kassettierungen. Gelegentlich beschränkt sich die Dekoration auch auf den Gegensatz zwischen dem in echtem Stein auszuführenden Gesimsen und Gurten und der weiß verputzten Fläche des eigentlichen Gewölbes. Doch waren für die Wohngemächer flache Holzbalkendecken mit sichtbarer Balkenkonstruktion das übliche.

Fußböden wurden, soweit Mittel zur Verfügung standen, in Kirchen und Repräsentationsräumen der Paläste in verschiedenfarbigem Marmor und edlen Steinen ausgeführt, in den unwesentlicheren Räumen der Paläste und bürgerlichen Wohnhäuser in gebrannten Ziegeln oder Terrazzo. Mosaikartig zusammengesetzte Fußböden bilden schon im 16. Jahrhundert die Ausnahme. Jedenfalls kommt lediglich Stein, niemals Holz als Fußbodenmaterial zur Verwendung.

Türumrahmungen im Inneren wurden mit liebevollster Sorgfalt bearbeitet und erhielten oft dieselbe architektonische Durchbildung wie Tür- und Fensterfaschen der Fassade. Auch hier kam als Material hauptsächlich Marmor und Travertin in Frage, die in einfacheren Fällen mit schlichten Profilen versehen, bei reicherer Ausführung mit Reliefdarstellungen oder kunstvoll durchmodellierten Ornamenten geschmückt waren.

Besonders sorgfältige steinmetzmäßige Behandlung fanden auch die Kamine. Ihre bildnerische Ausgestaltung war eine der Hauptaufgaben der Steinmetzen der damaligen Zeit. Reliefs mit ornamentalen oder figürlichen Darstellungen durften nicht fehlen, häufig zogen sich besonders ausgearbeitete dekorative Friese über die Kamine und angegliederten Bänke hin.

Was die Kamine für das Privathaus, war für die Kirchen die Ausbildung des Lettners, der Kanzel, der Kapellenschränke. Ihre mannigfaltige Ausgestaltung zu schildern, würde zu weit führen und bedürfte einer besonderen Darstellung. Die gesamte Entwicklung der Bildhauerkunst in Italien ist besonders von diesen Aufgaben abhängig und nicht ohne sie denkbar.

So streng durchgeführt auch die Ausstattung der Innenräume in bezug auf die mit dem Haus



Abb. 241. Tisch, Mittelitalien um 1550. Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum.

fest verbundenen Elemente wie Decken, Wände, Fußböden, Türen usw. war, so variabel war die Ausstattung durch Möbel. Tisch und Sessel, Bett, Cassabanca und gelegentlich auch die Cassone sind die Standardtypen, die immer wiederkehren. Eigenartig ist nur, daß diese einzelnen Stücke nicht nur in ihrer formalen Ausgestaltung, sondern auch in ihren absoluten Maßen stark unterschieden sind. Wir finden Bänke und Sessel mit differierenden Sitzhöhen, ebenso Truhen in ganz verschiedenen Formaten.

Bett und Truhe waren durchaus die wesentlichsten Möbel, deren Darstellung wir auch immer wieder auf Bildhintergründen begegnen. Im 16. Jahrhundert war ihr besonderer Schmuck ihre Profilierung, beim Bett die Ausgestaltung der Füße und der Tragestützen des Betthimmels. In der Einzelausbildung finden wir fast stets Übersetzungen der Außenarchitektur aus dem Material des Steins in das des Holzes, in entsprechender Umdimensionierung. Dagegen spielen Stoffe bei der Ausgestaltung des Bettes merkwürdigerweise keine große Rolle, lassen sich also etwa mit ihrer Funktion in der Barockzeit nicht vergleichen. Die Anordnung von Betten auf Podesten, die für unser Gefühl etwas allzu feierlich wirkt, hatte rein praktische Gründe. Die Stufen des Podestes waren als aufklappbare Truhen ausgebildet.

Die Truhen selbst hatten dieselbe Funktion wie die erst in der Barockzeit allgemeiner werdenden Schränke. Über die Aufgabe des Aufbewahrens und des Abschließens hinaus dienten sie häufig gleichzeitig zum Sitzen. Zu ihrer Dekoration dienten hauptsächlich Schnitzereien und Intarsien. Am allerhäufigsten begegnet man auch hier den Nachahmungen der Steinarchitektur mit entsprechender Umdimensionierung.

Gegenüber der reichen Ausstattung des Bettes und der Truhe blieben Tische und Sitzmöbel bis zu Beginn der Barockzeit relativ einfach. Allein auf die Ausgestaltung der Füße wurde Wert gelegt und auf die Profilierung der Tischplatte. Jedoch wurden gerade diese Möbel nur in seltenen Fällen als Schmuck- und Prunkstücke behandelt.

Diese kurzen Andeutungen mögen genügen, um dieses Gebiet, das eigentlich eine besondere Behandlung erforderte, kurz zu umreißen.

Kapitel V.

Toskana, Po-Ebene, Venedig und Genua in der ersten Hälfte des Cinquecento.

Die große und entscheidende Wendung hatte sich in Rom und nur in Rom vollzogen. Gleichgültig, ob Bramantes frühere Entwicklungsstadien sich außerhalb Roms abgespielt hatten: erst nachdem er Römer geworden war, wurde er zu dem Meister, dessen Einfluß das Bild des baulichen Schaffens eines Jahrhunderts bestimmt. Mit eben der gleichen Ausschließlichkeit, mit der die Entwicklung der Frührenaissance an Florenz gebunden, ist die klassische Periode der Renaissance in Rom beheimatet. Dabei ist es unwesentlich, ob wir diese Erscheinung rational durch den stärkeren, weil unmittelbareren Einfluß der antiken Fragmente erklären oder materialistisch auf die durch die Familienpolitik der Päpste gegebene besonders kunstfreundliche Konstellation zurückführen oder endlich alles auf die Gewalt der Einzelpersönlichkeiten des Bramante, Raffael und Michelangelo zurückführen — die örtliche Bindung bleibt unumstritten.

So werden wir denn auch, wenn wir uns jetzt anderen Bezirken Italiens zuwenden, erkennen, daß in diesen fünf Jahrzehnten die künstlerisch doch gewiß prägnanten mit einer langen und wertvollen Tradition verknüpften Regionen Toskanas, der Po-Ebene, Venedigs und Genuas keine im eigentlichen Sinne originalen Schöpfungen hervorbringen.

Und dies, obwohl, auch abgesehen von ihren geschichtlichen Traditionen, ja die Besonderheit der jeweiligen geographischen Gegebenheiten, der amphitheatralische Boden Genuas, die Kanäle und Inseln Venedigs doch gewiß zu grundsätzlich neuen und eigenen Schöpfungen hätten hinführen können. Aber — um von den Kirchen ganz zu schweigen — selbst die Paläste Genuas und Venedigs zeigen gegenüber römischen Vorbildern nur örtliche, gleichsam dialektische Verschiebungen im Akzent zwischen den einzelnen Raumelementen (wie Treppe und Vestibül), keineswegs aber eine grundsätzlich neuartige Raumföpfung.

Um die Richtigkeit dieser Behauptung nachprüfen zu können, müssen wir uns noch einmal ganz kurz vergegenwärtigen, was denn eigentlich die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts überhaupt gegenüber dem Quattrocento an Neuem gebracht haben.

Kirchenbau: Stärkstes Hervortreten des Zentralbaugedankens, Steigerung der Kuppelwirkung durch Betonung des eingeschobenen Tambours, Isolierung der einzelnen Raumelemente wie Kapellen, Apsiden usw. gegen den einen Hauptraum, während mit dem Einsetzen der barocken Entwicklung bereits die Grenze zwischen Haupt- und Nebenraum bewußt verwischt wird.

Typisch ist hierfür die Entwicklung des Zentralbaugedankens von St. Peter und die große Reihe der obenerwähnten kleineren Zentralbauten. Nicht ganz so betont ist diese Absperrung der Kapellen, Apsiden und des Chores bei den Langhauskirchen, bei denen überhaupt in diesen Jahrzehnten kein eigenartiger Raumgedanke klar in Erscheinung tritt. Besonders evident wird dieses durch die Beziehungslosigkeit zwischen der Abdeckung der Hauptschiffe und der Seitenschiffe. Wir finden nämlich ebensogut flachgedeckte Hauptschiffe zwischen überwölbten Seitenschiffen, wie gewölbte Hauptschiffe, an die sich flachgedeckte Seitenschiffe und Kapellenreihen anschließen.

Erst nach der Jahrhundertmitte wird im Langhausbau die große Raumwirkung bewußt erstrebt und zu diesem Zwecke das Verhältnis zwischen Seitenschiffen, Kapellen und Apsiden zum Hauptschiff eindeutig für zwei Jahrhunderte im Sinne der Unterordnung festgelegt.

Werden mittelalterliche Baukörper von Kirchen in dieser Zeit neu mit einer Fassade dekoriert, so sind die einzelnen Geschosse, in Ordnungen aufgelöst, scharf voneinander getrennt, dabei



Andrea del Sarto, Geburt der Maria (1514). Fresko in Florenz, SS. Annunziata.
Beispiel eines Wohnraumes vom Beginn des XVI. Jahrhunderts.
Phot. Anderson.

der Masse nach möglichst gleichmäßig gegeneinander abgewogen. Erst S. Spirito in Sassia bricht mit diesem Prinzip.

Im Innern, verglichen mit der Frühzeit, ist ein grundsätzliches Zurücktreten des Dekors, klare Profilierung und Herausarbeitung alles Rahmenwerks festzustellen. Die Gestaltung der Kuppelpfeiler und der Pendentifs der Vierung werden zu den wesentlichen Problemen.

Paläste und Villen: Im kubischen Aufbau — ganz im großen gesehen — bleibt die körperliche Kontur des Hauses unverändert: das Haus ist ein Kasten, eine geschlossene Masse mit flachem, allenfalls leicht geschrägtem Dach, dessen Winkel niemals 30 Grad überschreiten. Die Außenhaut bleibt ein kontinuierliches Ganzes, in das Fenster- und Türöffnungen als betonte, dabei aber untergeordnete Unterbrechungen hineinschneiden. Dieses Verhältnis verschiebt sich mit dem Fortschreiten des Jahrhunderts immer mehr, um sich, im 17. Jahrhundert, fast umzukehren, da sich dann später die Durchbrechung in Bewegung und die Außenhaut in ein System von Stützen, Trägern und Rahmen auflöst. So spiegelt sich auch in diesem Detail die oft ausgeführte Parallele zwischen dem 15. und 16. Jahrhundert und der Romanik einerseits und dem 17. und 18. Jahrhundert und der Gotik andererseits.

In den Hoffassaden löst sich das strenge Gegeneinander zwischen umbauten Raum und der ihn umgebenden Luft. Die Arkatur der drei Geschosse versucht zwischen Innen und Außen zu vermitteln, die Luft des Außen in das Haus hineinzuziehen und andererseits den Hof seines Charakters als Freiluftraum zu entkleiden und ihn gleichsam zum unüberdachten Innenraum zu machen. Ein Unterfangen, das bei den florentinischen und auch den kleineren römischen Palästen wohl gelingen mag, aber bei den großen römischen Palasthöfen zu Paradoxien führt.

Wenn irgend möglich, wird der Grundsatz der axialen symmetrischen Ausgewogenheit gewahrt, ein ideales Schulbeispiel dafür: der Palazzo del Tè. Sprechen Lage und Schnitt des Baugrundstückes dagegen, so wird doch zumindest in der Ansichtsseite die axiale Aufteilung durchgeführt, selbst wenn dies nur durch Opfer an Zweckmäßigkeit und Schönheit der Gesamtraumdisposition erkaufte werden kann. Typisches Beispiel hierfür: der Palazzo Massimi.

Während also Innenhof und Vestibül als im doppelten Sinne des Wortes zentrale Raumelemente des inneren Aufbaues erkannt werden, tritt die Ausgestaltung der Treppe noch zurück. (Wir sehen hier bewußt von dem nicht in diesen Zusammenhang gehörigen Beispiel der Laurenzianatreppe ab.) In der ersten Hälfte des Jahrhunderts ist in Rom das Treppenhaus im Grundriß nicht mehr als ein beliebiges, durch zwei oder mehr Geschosse geführtes Zimmer gleich den anderen.

Eine Verklammerung oder Verschränkung, wie sie in der Raumvorstellung des Hochbarock charakteristisch für die innere Beziehung der Einzelräume ist, kann vorläufig ebensowenig festgestellt werden wie auch nur die leiseste Rücksichtnahme auf die raumbildnerische Kraft von Licht und Schatten.

Es wäre eine willkürliche Konstruktion, im florentinischen Palastbau einen betonten Einschnitt zwischen Früh- und Hochrenaissance finden zu wollen. Neben der überragenden Neuschöpfung des obenerwähnten Palazzo Pandolfini bedeuten die meisten der auch noch in diesen Jahren sehr zahlreichen neu errichteten Palastbauten keinen wesentlichen Fortschritt mehr. Sie sind fast alle auf Baccio d'Agnolo oder seine Söhne zurückzuführen.

Baccio d'Agnolo, ursprünglich Kunstschreiner, stellt im Gegensatz zu Raffael und Michelangelo den Typus des durchaus bürgerlichen, mehr handwerksmäßig gerichteten Künstlers dieser Zeit dar. Er arbeitet als Unternehmer nach den Entwürfen anderer — so führt er Holz-

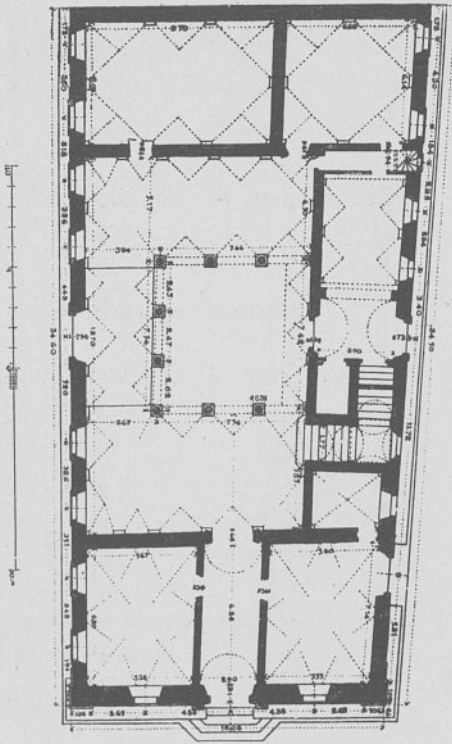


Abb. 242 u. 243. Florenz, Palazzo Bartolini. Grundriß und Außenansicht.



modelle im Auftrag Michelangelos und Sansovinos aus —, aber, wo es verlangt wird, liefert er auch selbst die Entwürfe. Zwar sind in diesen die durch Raffael nach Florenz übertragenen Einflüsse Bramantes und seines römischen Kreises unverkennbar, sie sprechen sich aber mehr im formalen Detail aus, als etwa in einer Veränderung der grundsätzlichen Planung des Hauses. Im großen gesehen baut er den typischen Florentiner Palast des Quattrocento weiter und geht nur selten über das im vorigen Jahrhundert Geschaffene hinaus.

Lediglich an zwei Stellen geht dieser Einfluß über die Anregung zur Anwendung bestimmter Einzelformen hinaus und erstreckt sich auch auf die Gestaltung des Grundrisses. Aus den Grundrissen des Palazzo Bartolini und der Villa Castellani kann man ablesen, daß die Tendenz zur axial symmetrischen Gestaltung über Rom hinaus weiter nach Norden durchgedrungen war.

Der Palazzo Bartolini liegt blockartig nach drei Seiten frei, so daß die Fassade allein schon durch diese Tatsache von größerer Bedeutung für die Gestaltung des gesamten Baukörpers ist als sonst. Und diese Fassade läßt sich eindeutig vom Palazzo Pandolfini ableiten. Beweis hierfür ist nicht nur die Dekoration der Fensterbekrönung, abwechselnd durch Segmentbogen und Dreiecksgiebel, sondern auch das Verhältnis des Gebälks zu der von ihm abgeschlossenen Mauerfläche. Charakteristisch ist auch die auf Bramante zurückgehende Verwendung von Nischen als Instrument der Flächenaufteilung.

Der Hof zeigt die typische florentinische Anlage: zwei offene Arkaturen über einem geschlosse-

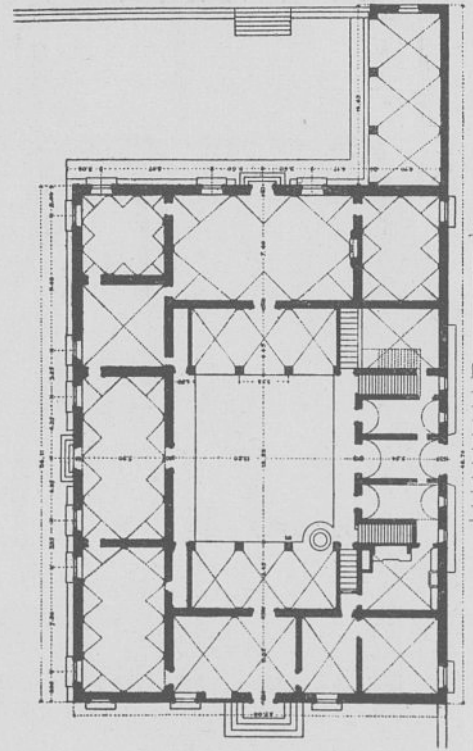


Abb. 245. Florenz, Villa Castellani.
Grundriß.

Abb. 244. Florenz, Palazzi Ginori
und Taddei.

nen Erdgeschoß. Die Profilierung ist hier aber so frei und zierlich wie bei wenigen florentinischen Palasthöfen sonst.

Ähnlich im Typ der Palazzo Torrigiani (früher ebenfalls Bartolini) und einige andere Paläste.

Auch die beiden nebeneinander gelegenen Palazzi Ginori und Taddei werden auf Baccio zurückgeführt. Sie wirken durch ihre Fassadengestaltung — besonders der Palazzo Ginori durch Verwendung einer schweren Rustika im Erdgeschoß — ganz als der Formenwelt des Quattrocento zugehörig. Allerdings liegen sie wohl auch um zehn Jahre früher als der obenerwähnte Palazzo Bartolini. Sieht man aber genau zu, so läßt sich die freiere und feinere Profilierung des beginnenden Cinquecento feststellen.

Ein wirklich vollkommenes Kunstwerk gelang Baccio d'Agnolo in der Villa Castellani in Bellosguardo, für den gleichen Bauherrn (Borgherino) errichtet, für den er in der Stadt auch den jetzigen Palazzo Roselli del Turco erbaut hat, der wegen der auf originelle Weise aus Quadern gebildeten Ecken und der eindringlichen formalen Durchbildung des Details erwähnenswert ist.

Wir wollen annehmen, daß auch die besonders glückliche Wahl des Bauplatzes dieses in seiner Grundstruktur durchaus modernen Landhauses auf die Wahl des Architekten zurückgeht. Be-

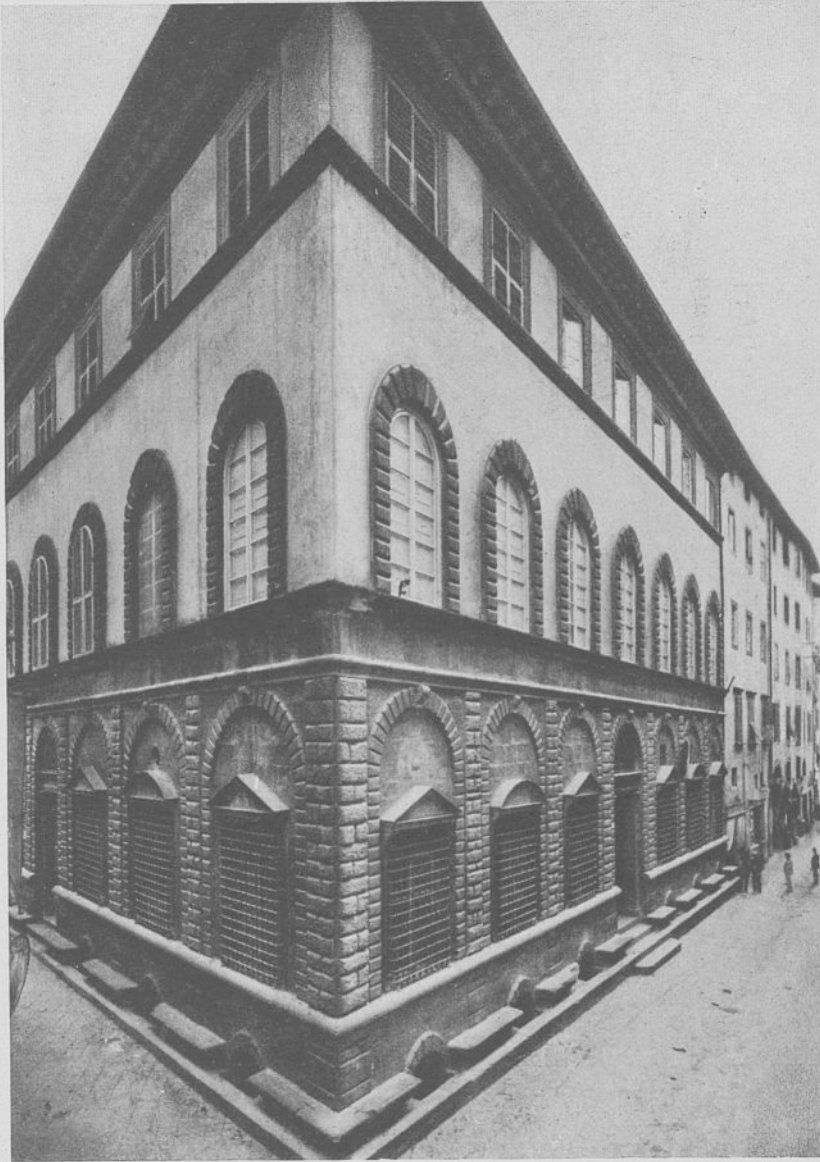


Abb. 246. Lucca, Palazzo Cenami. (Photo Alinari.)

wundernswert ist der gelockerte Grundriß, trotz der bis ins letzte gehenden Symmetrie der ganzen Anlage. Ein Grundriß, der von der Mittelachse aus nur ein Spiegelbild darzustellen scheint.

Einen neuen Baugedanken stellen die an den beiden Kurzseiten des rechteckigen Hofes angeordneten dreiachsigen offenen Loggien dar, auf deren Arkatur im Obergeschoß eine auffallend niedrig gehaltene flachgedeckte Halle ruht, ein Baugedanke, der unseres Wissens in dieser freien Form später keine Nachahmung gefunden hat. So streng auch im Grundriß die axiale Symmetrie durchgeführt ist, so frei und eigentlich landhausmäßig ist die Fassade nach außen hin behandelt.

Auch die Villa des Zanobi Bartolini in Rovezzano geht zweifellos auf Baccio zurück, doch ist sie durch Zutaten des 17. Jahrhunderts stark verändert. Sie teilt dieses

Schicksal mit der ebenfalls von Baccio erbauten Villa Bartolini in der Via Valfonda, die 1638 durch Silvani vergrößert und verändert wurde.

Neben diesen von ihm allein und selbständig entworfenen und durchgeführten Bauten schuf Baccio auch gemeinsam mit anderen Meistern. So arbeitet er zusammen mit Cronaca und Antonio Sangallo dem Jüngeren an der Kassettendecke des „Saals der Fünfhundert“ und erbaut zusammen mit Antonio da San Gallo die Loggia gegenüber der des Ospedale degli Innocenti.

Auch an der weiteren Ausgestaltung der Kuppel des Florentiner Domes ist er seit 1506 beteiligt. Gemeinsam mit Cronaca und Giuliano San Gallo entwirft er die in den Jahren 1508—1515 nur teilweise zur Ausführung gelangende Umkleidung der Domkuppel. Neben anderen kunstgewerblichen Arbeiten wird ihm auch der Fußboden des Domes zugeschrieben.



Abb. 247. Lucca, Palazzo Pretorio. (Photo Alinari.)

Der einzige bekannte Kirchenbau Baccios, S. Giuseppe, blieb unvollendet, wie auch die von ihm begonnenen Kirchtürme von S. Miniato und S. Spirito.

Nach Baccios Tode entfaltete seine Werkstatt unter der Leitung der vier Söhne, die zu Lebzeiten des Vaters nur bei kleinen dekorativen Arbeiten erwähnt werden, eine reiche Tätigkeit. Auf Giuliano d'Agnolo geht neben der Capella Turini, die sich eng an die Pazzikappelle anlehnt, der Palazzo Grifoni in S. Miniato al Tedesco zurück, ein villenartiger Bau mit durchlaufender Loggia in zwei Geschossen. Neben kunstgewerblichen Arbeiten wie den Türen des Palazzo Vecchio erbaut er ferner den Palazzo Campana in Colle di Val d'Elsa, dessen Zugang durch eine breite im 17. Jahrhundert erneuerte Brücke mit dem gegenüberliegenden Hügel verbunden ist. Die Gesamtwirkung des Baues ist zerstört, da der Plan nur teilweise zur Ausführung kommt.

Dem zweiten Sohn Baccios, Domenico d'Agnolo, werden die Paläste Buturlin, Martinelli und Stiozzi già Nasi zugeschrieben.

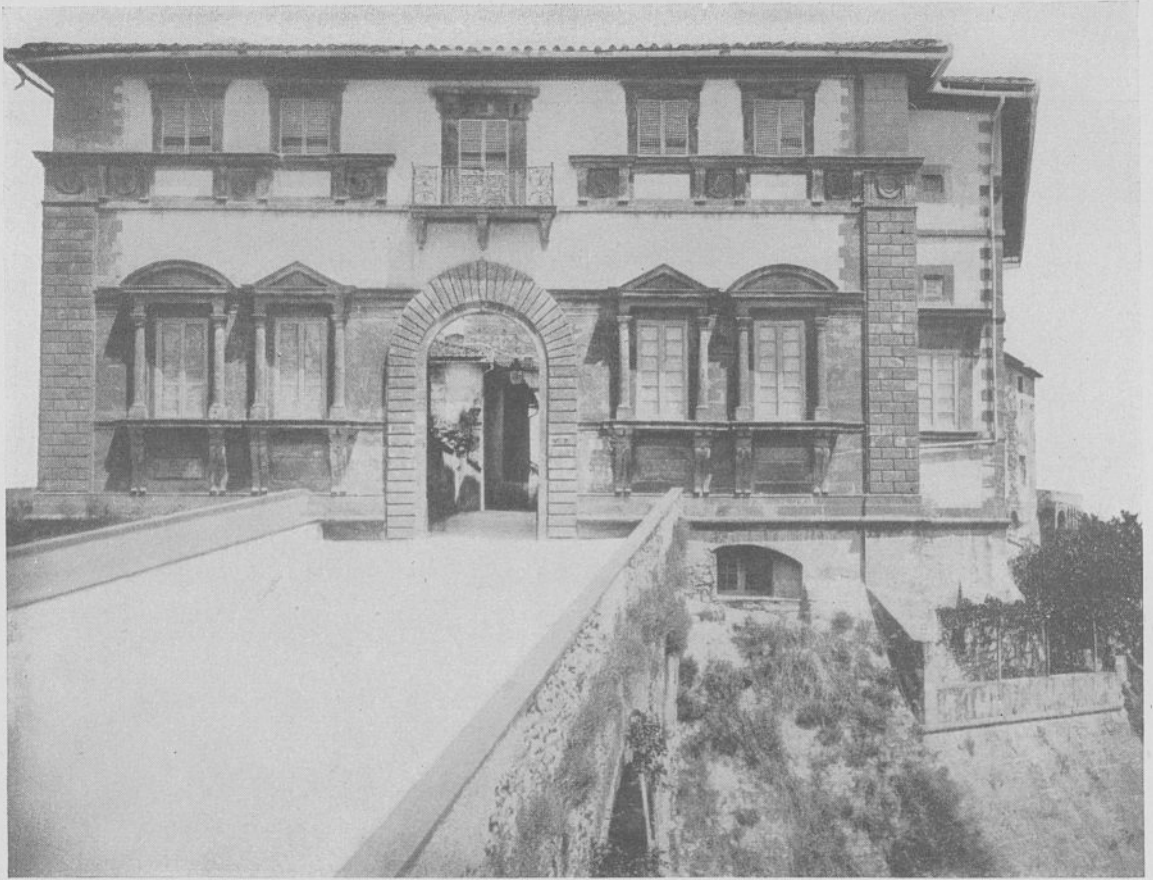


Abb. 248. Colle di Val d'Elsa, Palazzo Campana.

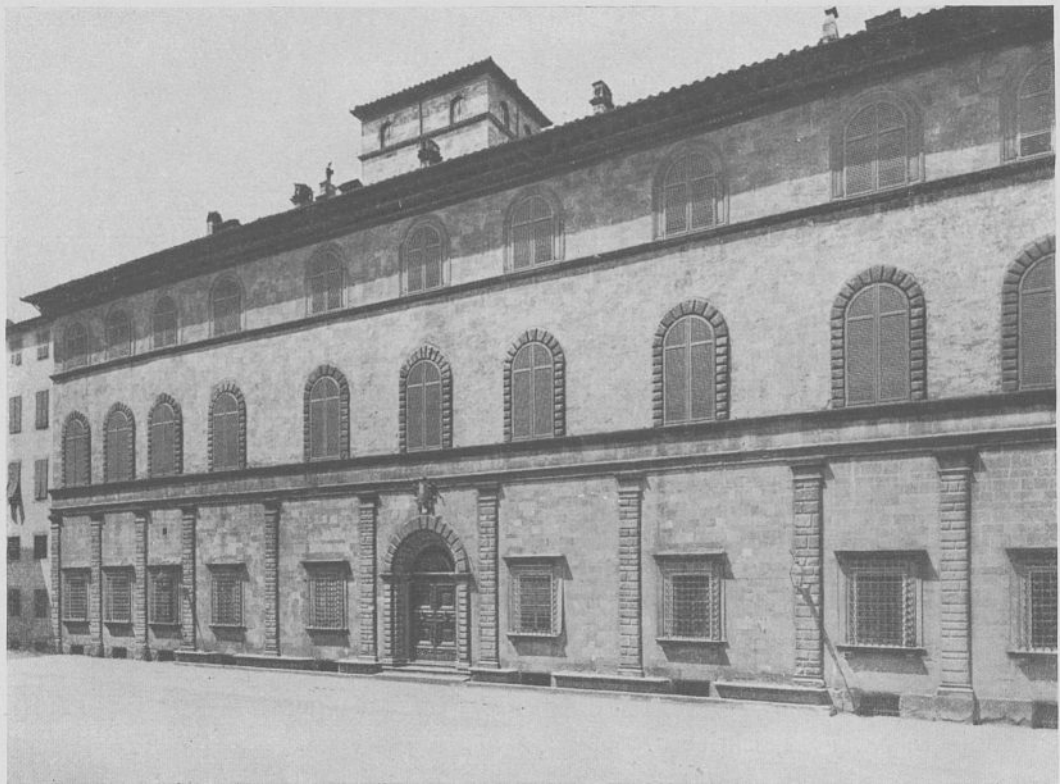


Abb. 249. Lucca, Palazzo Bernardini. (Photo Alinari.)

Benedetto da Ravezzano, ein Zeitgenosse des Baccio d'Agnolo, tritt nur in dekorativen Arbeiten hervor. Seine Detailform erscheint in ihrem Überreichtum als ein direkter Übergang von der Frührenaissance zum Barock. Charakteristisch für seine Manier ist das Grabmal des Piero Soderini in S. Carmine in Florenz.

Ungefähr in der Formvorstellung Baccio d'Agnolos und seiner Söhne bewegen sich die kurz nach der Jahrhundertwende in Lucca fertiggestellten Paläste, die den Meistern Nicola Civitali (Sohn des Matteo Civitali), Francesco Marti und Baccio da Montelupo zugeschrieben werden. Es handelt sich um die Paläste Gigli, Pretorio, Bernardini, Cenami u. a. m. Mit ihnen verglichen sind die florentinischen Paläste fast römisch zu nennen — so matt erglänzt hier der Wiederschein Bramanteschen Gestaltungsvermögens. Eine Fülle schöner Details entschädigt nicht für das Fehlen originaler Raumvorstellung.

Obwohl hier ängstlich vermieden werden soll, in irgendeiner Art schulmeisterlicher Besserwisserei Kunstwerken der Vergangenheit Prädikate zu erteilen, so muß doch kurz auf eine beispielhaft unarchitektonische Lösung in diesem Umkreise aufmerksam gemacht werden. Es ist der Palazzo Bernardini, der entweder von Francesco Marti oder von Nicolo Civitali stammt. Man möchte an der urkundlich nachgewiesenen Datierung nach der Jahrhundertwende zweifeln, so befangen sind die Anregungen der Zeit aufgenommen. Ein völlig gedrücktes Obergeschoß, in dem die Fenster fast die ganze Fläche zwischen einem zu schweren Kranzgesims und dem Gurtband einnehmen, sitzt unmittelbar über einem Hauptgeschoß, dessen Fensterauschnitte wieder viel zu klein in der umgebenden Fläche stehen. Im Obergeschoß wird eine Be-



Abb. 250. Lucca, S. Paolina.

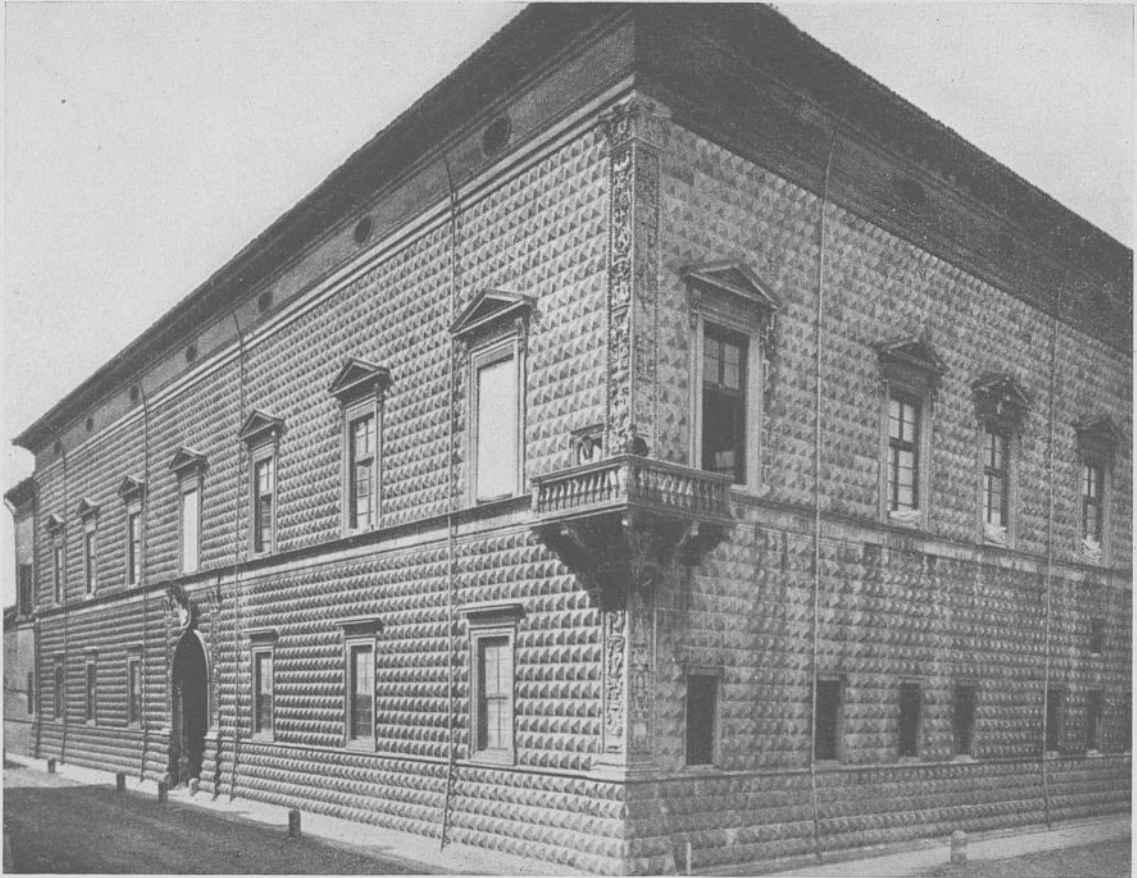


Abb. 251. Ferrara, Palazzo dei Diamanti. (Photo Alinari.)

lebung durch Flachpilaster versucht, deren Plastik dadurch erhöht wird, daß die ganze Fläche in eine stark bossierte Rustika aufgelöst ist. Auch hier sitzen die Fenster wieder völlig unrythmisch in der umgebenden Fläche. Die merkwürdige Mischung frührenaissancistischer Flächenaufteilung mit hochrenaissancistischer Detaillierung und einer barocken Durcheinandermengung aller Elemente ergibt im Gesamtergebnis einen höchst unerfreulichen Eindruck.

Gegenüber dieser banalen Lösung ist die Kirche S. Paolina, deren Zuschreibung an den Bildhauer Baccio da Montelupo nicht bestritten wird, fast interessant zu nennen. Die Fassade zeigt das in dieser Zeit doch immerhin seltene Schema von S. Spirito in Sassia, sie ist im Detail sehr schlicht und flächig gehalten, Profile und Einzelglieder von besonderer Strenge. Der etwas rustikale aber sehr würdige Eindruck wird nur durch ein zu hohes Obergeschoß herabgemindert, das unmöglich in der Absicht des ersten Erbauers gelegen haben kann.

In Ferrara ist vor allen Dingen der Palazzo dei Diamanti entscheidend, der, obwohl schon 1492 von Biagio Rossetti begonnen, doch eine reine Schöpfung des beginnenden 16. Jahrhunderts darstellt. Allerdings wurde er auch erst 1567 vollendet. Das Motiv, dem er Ruhm und Namen verdankt, ist die Auflösung der Fassade in Diamantquadern. Dieses Motiv taucht übrigens hier nicht zum ersten Male auf, sondern fand schon zwanzig Jahre früher in Bologna Ver-

wendung. Merkwürdigerweise wirkt die Aufrauung der Oberfläche weder unruhig noch spielerisch, sondern durchaus monumental. Sie läßt die Einschnitte der Fenster um so bedeutender erscheinen.

Der kleine Balkon, der sich an die Eckpilaster, die noch frührenaissancistisch zierlich behandelt sind, angliedert, ist von entscheidender Bedeutung für die Wirkung der Fassade. Seine Baluster und die auf ihn führende Schlupftüre tragen den menschlichen Maßstab als Vergleichsmoment in die Fassade hinein. Unwillkürlich wird das Auge gezwungen, die Dimensionen der Fenster und auch der einzelnen Diamantquadern daran zu messen und so die absoluten Größenmaße zu erkennen. Das Gebäude ist für den Palastbau von so ausschlaggebender Bedeutung nicht durch die Wahl des Motivs gerade der Diamantquader, sondern durch den grundsätzlichen Unterschied der Oberflächenbehandlung der Schauseiten gegenüber früheren Palastbauten.

Bisher waren Gliederung und plastisches Dekor zwei getrennte Faktoren, erst hier fallen sie zusammen. Mit anderen Worten: früher wurden Lisenen, Pilaster, Halbsäulen, Gesimse und Balusterreihen zur Gliederung im großen verwandt, die plastische Belebung jedoch durch ornamentale oder figürliche Gestaltungen geschaffen, wenn nicht die gliedernden Teile selbst plastisch durchgearbeitet wurden. Der Untergrund blieb aber unverändert stets die gerade ebene Fläche des Steins oder Putzes. Selbst die Rustikageschosse der florentinischen Paläste zeigen noch diesen Gegensatz. Erst hier wird die Oberfläche gleichmäßig plastisch durchgeknetet und hebt damit den eigentlichen Grundsatz der Renaissance, die Fläche nach bestimmten Grundsätzen aufzuteilen



Abb. 252. Bologna, Palazzo Fantuzzi.

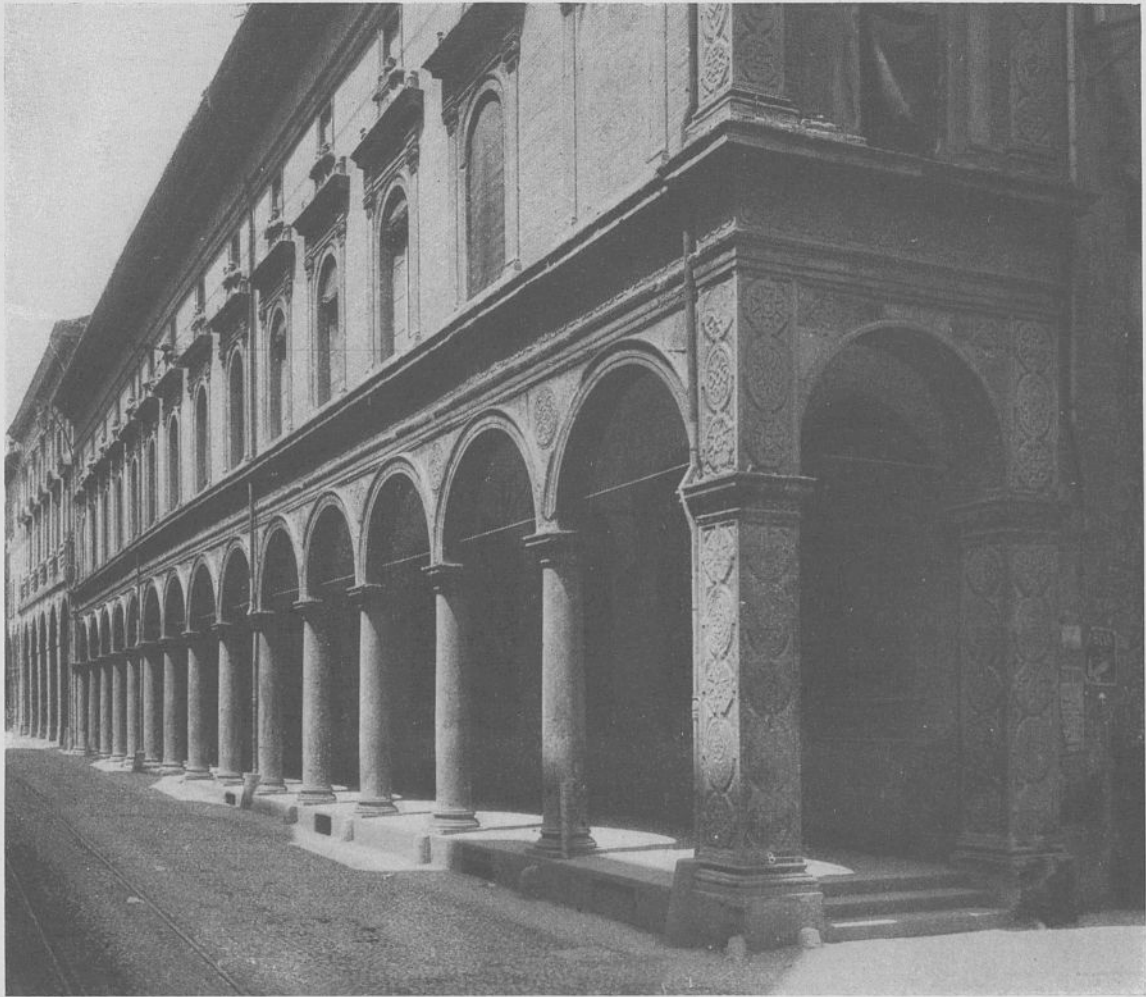


Abb. 253. Bologna, Palazzo Malvezzi Campeggi. (Photo Alinari.)

und zu gliedern, wie wir es seit dem Cancelleriabau gewohnt sind, schon wieder im barocken Sinne auf.

Ungefähr aus der gleichen Zeit stammen die Palazzi Roverella und Lodovico il Moro. Beide sind im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts angelegt und in den beiden ersten Jahrzehnten des folgenden vollendet oder zumindest provisorisch fertiggestellt worden.

Bemerkenswert die wahrscheinlich aus der Not geborene souveräne Gleichgültigkeit gegenüber dem Material: Kombinationen von Marmor mit Putzgesimsen, von Terrakotta mit Backstein, Putz mit Marmor usw. Wie bedingt unsere Vorstellungen von „Materialgerechtigkeit“ und aus dem Material geborener Form sind, beweist hier schon eine relativ frühe Zeit. Man nahm bis jetzt an, daß nur die Gestaltung des Barock diesem Grundsatz widersprochen habe, ohne dabei zu berücksichtigen, daß ja auch die ursprünglich in römischem Travertin vorgestellten Formen der Hochrenaissance schon kurz nach 1500 mit der größten Unbefangenheit in Oberitalien in Backstein und Putz nachgeahmt wurden. Und doch ist noch ein gewaltiger Unterschied zwischen dem Verhalten der klassischen Zeit und dem des Barock gegenüber dem Material festzustellen. Der

Barock imitierte ohne weiteres mit dem billigeren, schlechteren Material die Wirkungen des kostbareren. (Nachbildung der

Werksteinarchitektur durch Putz, des Marmors durch stucco lustro, der Marmoroberfläche durch Holzbemalung usw.) Aber er hob diese Täuschung durch eine gewisse Selbstironie wieder auf, so wenn er die Bossen einer Werksteinquader in der Durchmodellierung einer Putzfläche nachahmt, gleichzeitig aber im Strich der Kelle und beim Eingraben des Stichels doch deutlich zeigt, daß er in einem weichen, knetbaren und nicht in einem steinharten Material arbeitet. Ebenso wenn er in stucco lustro nicht nur die natürliche Äderung des Marmors nachahmt, sondern Farbe und Form der Äderung so intensiviert, wie sie in Wirklichkeit gar nicht vorkommen — oder endlich indem er eine Holzarchitektur in der schlanken Dimensionierung des Hol-

zes ruhig farbig als Marmor behandelt und sich dabei nicht einmal bemüht, durch die andere Dimensionierung die Illusion hervorzurufen, als ob das Material wirklich Stein wäre.

Ganz anders in der klassischen Zeit. Sie imitiert weder um zu täuschen, wie es der Barock tut, noch erstrebt sie besondere Wirkungen aus dem Material heraus, sondern sie beachtet es überhaupt nicht. Sie sieht nur die abstrakte Form, gleichsam graphisch ohne Rücksicht auf Farbqualitäten und Qualität der Oberfläche. Sie ist diesen beiden Faktoren gegenüber in ihrer großartigen Weise gleichgültig zugunsten der formalen Gliederung, wie sie sich durch den Wechsel von Licht und Schatten kund tut. Nur eine völlig unmalerische Zeit konnte sich der formalen Seite der Architektur gegenüber so verhalten.

Merkwürdig ist nur, daß in einer Epoche, in der die Malerei selbst schon den Übergang zum



Abb. 254. Bologna, Palazzo Bolognini. (Photo Alinari.)

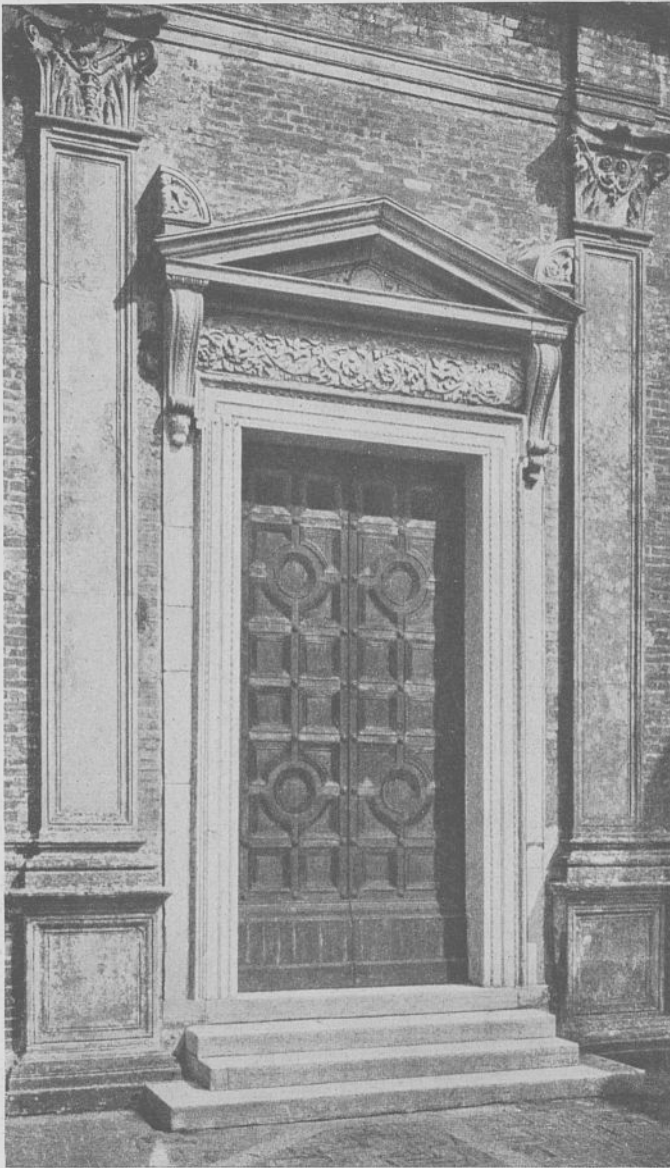


Abb. 255. Bologna, S. Michele in Bosco.

Malerischen kannte, das Auge der Zeit gerade in der Architektur nur lediglich lineare Werte suchte.

In Bologna ist der bedeutendste Palastbau in diesem Jahrzehnt, der Palazzo Fantuzzi, 1517—1523 von Andrea Marchesi, gen. Formigine, errichtet. Das Innere wurde 1648 durch einen schönen Treppenbau bereichert. Die schon beim Palazzo Bernardini auffallende Paradoxie der rustizierten Pilaster findet sich hier fast schon barock überspitzt wieder in dem Motiv zweier gekuppelter rustizierter Säulen. Dieses Säulenpaar trennt sowohl im Oberwie im Untergeschoß die Fensterachsen voneinander, aber selbst ihre übertriebene Plastik genügt nicht, um die Fensterbekrönung — im Obergeschoß dreieckige Tabernakel, im Untergeschoß wagerechte Stürze — in ihrem Relief zu mildern; sie zersprengen mit ihrer starken Vorkragung völlig die flächenmäßige Einheit der Front. Auch die Gesimse beider Geschosse scheinen in ihrer Plastik übertrieben. Dazu kommt noch die Verschiedenartigkeit des Materials, die Kombination von Putz und echtem Stein, so daß die ganze Front mehr einer Musterkarte architektonischer Motive als der Begrenzungsfläche eines architektonisch empfundenen Körpers gleicht.

Der von 1520—1549 errichtete Palazzo Malvezzi-Campeggi geht wohl auch auf Formigine zurück, wurde aber erst von seinem Sohn Giacomo Marchesi vollendet. Die römischen Einflüsse dringen hier stärker erkennbar durch, obwohl auch dieser Bau für seine Entstehungszeit, zumal in der Schauseite, reichlich früh wirkte.

Das Verhältnis der anderthalb Obergeschosse zur Erdgeschoßloggia entspricht zwar durchaus römischer Anschauung, dagegen ist die Ornamentierung der Pilaster und der Gesimse in Unter- und Obergeschoß sowie die dekorative Überladung der Fensterbekrönungen noch völlig aus dem Geist der Frührenaissance geboren. Dabei darf aber nicht vergessen werden, daß diese Bauten in der Photographie noch verhältnismäßig geschlossener und ruhiger wirken, während in Wirk-

lichkeit das Gegeneinander der Backsteinfläche und der vortretenden eigentlichen „Architekturteile“ schwer einen einheitlichen architektonischen Eindruck zustande kommen läßt.

Gegenüber dieser Fassadenlösung wirkt der 15 Jahre später entstandene Palazzo Bolognini reifer und klassischer. Namentlich sind hier Kapitelle, Medaillenköpfe, Pilaster und Gesimse in ihrer reichen Ornamentierung viel klarer gegen die Backsteinfläche abgegrenzt. Das in Bologna immer wieder auftauchende Problem des Zusammenklangs zweier verschiedener Baumaterialien ist hier am glücklichsten gelöst.

Auch der Formigine zugeschriebene Palazzo del Monte-Fioresi wirkt durch eine gerade für Bologna höchst auffällige Ruhe recht früh, obwohl er in Wirklichkeit 1517 errichtet wurde. Die Wandsäulen, die das Gerüst der Architektur bilden, sind stark hineingezogen, das Gebälk für die flächige und dünne Wandarchitektur reichlich schwer.

Sehr glücklich dagegen das Aufsetzen des schweren Obergeschosses auf das Erdgeschoß, das durch die für Bologna typische Durchgangsbogenhalle eingenommen wird.

Gleichzeitig mit diesen Palästen entstehen in Bologna auch einige Kirchenbauten, wenn auch naturgemäß auf diesem Gebiet die Bemühung um den Weiterbau von S. Petronio alle anderen Kirchenbauprojekte im Interesse der Bürger in den Schatten stellt. Besondere Erwähnung

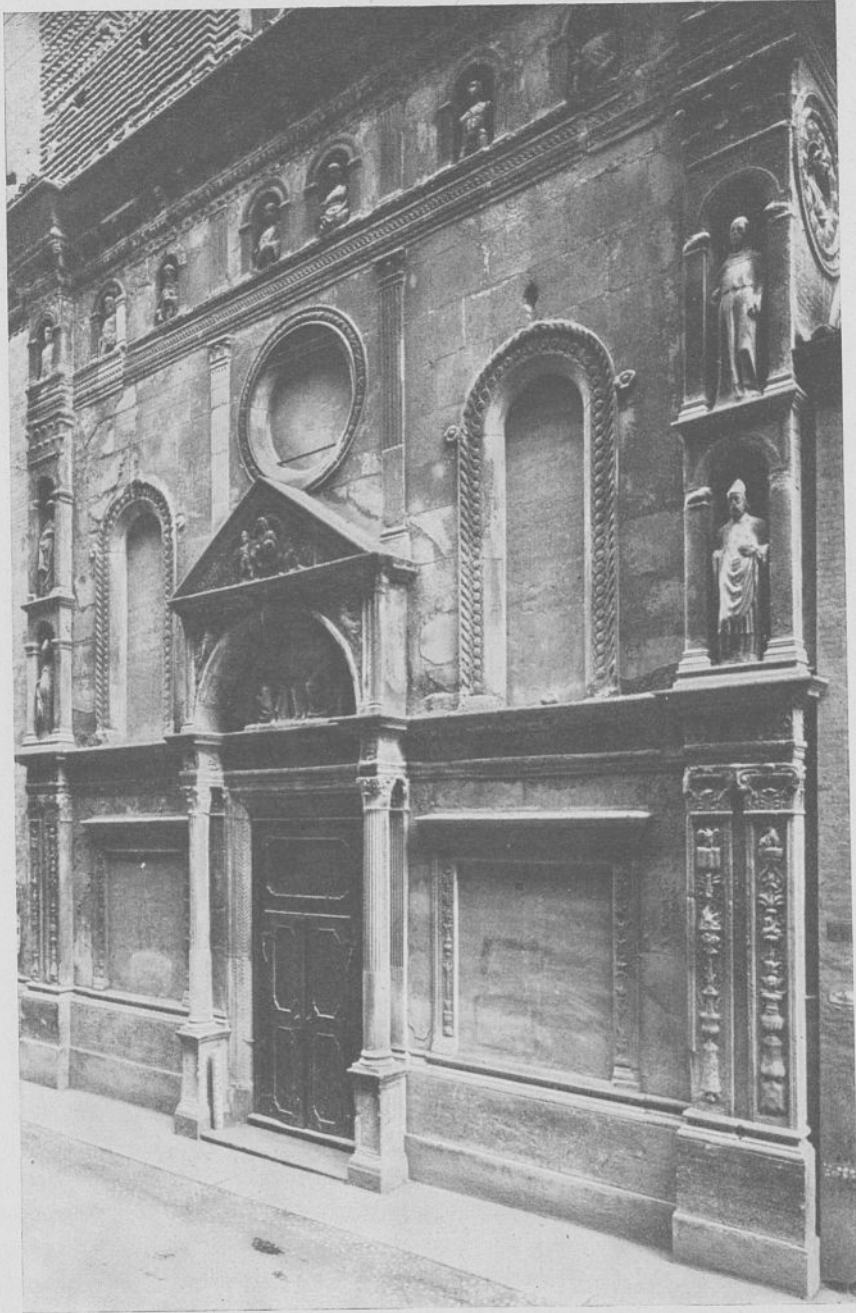


Abb. 256. Bologna, Madonna di Galliera. (Photo Alinari.)



Abb. 257. Cremona, Palazzo Dati. (Photo Alinari.)

verdient eigentlich nur der sehr klare Bau von S. Michele in Bosco, vielleicht von Bernardino da Milano. Möglicherweise ist auch Peruzzi an den Plänen, die dem ungefähr um 1520 entstandenen Bau zugrunde liegen, beteiligt. Ein Portal geht jedenfalls mit Sicherheit auf ihn zurück. (Entwurfszeichnung erhalten.)

Verglichen mit S. Michele erscheint die Madonna di Galliera in ihrer vielfach aufgeteilten Backsteinarchitektur dem Empfinden nach um zwei Generationen zurückzuliegen, obwohl ihr Schöpfer, Donato di Gaio da Cernobbio, sie nur fünf Jahre früher entwarf, als S. Michele entstand. Allerdings darf nicht vergessen werden, daß das in Bologna bodenständige Material des Backsteinziegels eine detaillierte, ja sogar klein-

liche Behandlung der Einzelform begünstigte. So behalten alle Bologneser Bauten über die stilistischen Verschiedenheiten ihrer Entstehungszeit hinaus eine eigentümliche kunstgewerbliche Verspieltheit, wie sie einmal als Zeitausdruck ein wesentliches Charakteristikum der Frührenaissance war.

Bei Antonio Morandi di Terribilia leitet diese angeborene Bologneser Spielfreudigkeit ohne weiteres von der Frührenaissance zu Barockanklängen über, so daß die klassische Periode scheinbar übersprungen wird. Vor allem verdienen seine Klosterhöfe aus dem fünften Jahrzehnt, wie S. Domenico und S. Giovanni in Monte, Erwähnung. Sie beweisen eine unbefangene Wiederaufnahme florentinischer Ideen.

Der Palazzo Bevilacqua des Terribilia — nicht zu verwechseln mit dem typisch frührenaissancistischen Palazzo Bevilacqua-Sanuti — zeigt schöne Details, wie die Kapitelle des

Bogengeschosses, ist aber unklar und verspielt im Aufbau vor allem durch die Art, wie die Fenster in die Fläche einschneiden.

In den noch weiter nördlich gelegenen Gegenden, in Cremona, Bergamo, Verona und Brescia ist die Ausbeute dieser Jahrzehnte noch spärlicher. Erst um die Mitte des Jahrhunderts beginnt hier unter den großen Meistern des Barock, vor allem durch die Werke des Palladio, eine neue Formenwelt selbständig sich zu entwickeln; was zwischen 1500 und 1540 entsteht, ist nur eine ziemlich anorganische Kompilation römischer und florentinischer Motive. Allein Padua macht eine Ausnahme.

In Cremona stehen zwar der Palazzo Pagliari des Antonio Campi und der Palazzo Dati des Fa-

ustino Dattaro noch deutlich unter dem Einfluß der Generation Raffaels, Giulio Romanos und Alessis, sie sind aber erst im 7. und 8. Jahrzehnt des Jahrhunderts entstanden. Palazzo Stagna und Palazzo Raimondi-Soldi, wahrscheinlich von Bernardo de Leva (Lera) erbaut, sind, obwohl ihre Entstehung unmittelbar um 1500 fällt, dagegen noch rein frührenaissancistische Schöpfungen in ihrem Überreichtum dekorativer Motive und weisen — wenigstens was den letzten angeht — in der Kombination weißer und roter Marmorblöcke mehr auf Venedig als auf Rom hin.

Ebenso deutlich ist der Einfluß Venedigs bei dem kleinen Monte di Pietà in Brescia, der 1484 von Filippo Grassi begonnen und erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts vollendet wird, und der um 1500 entstandenen Casa dell'Arciprete in Bergamo.

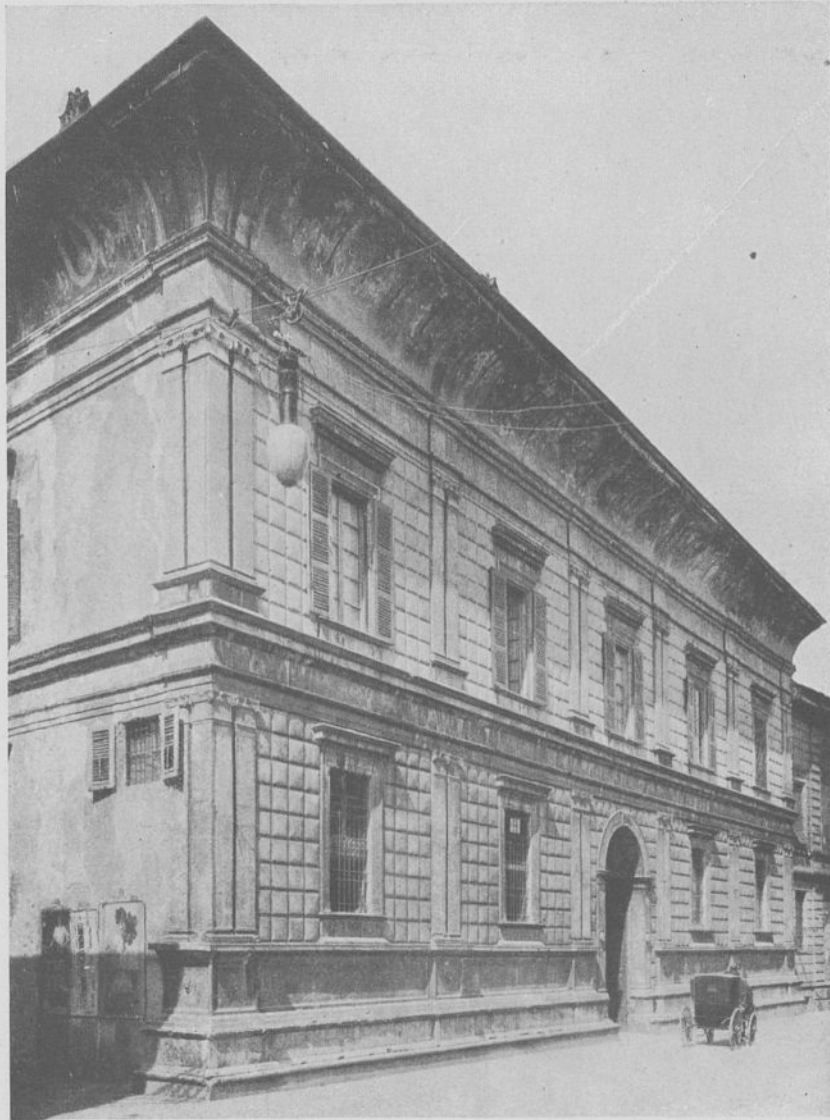


Abb. 258. Cremona, Palazzo Raimondi-Soldi.



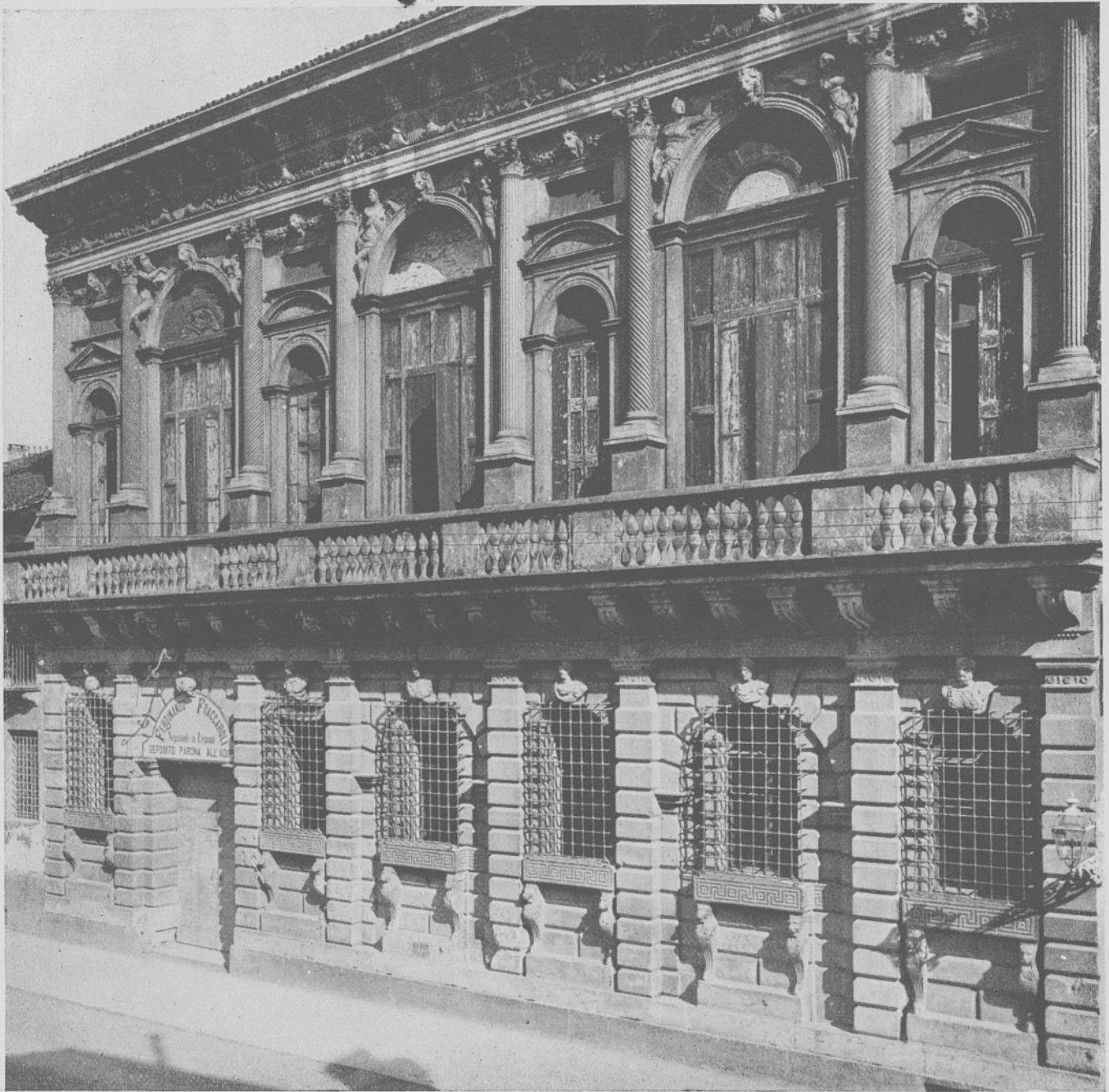
Abb. 259. Cremona, Palazzo Stagna.

Anders in Padua: der Palazzo Giustiniani des Giovanni Maria Falconetto (1485 bis 1534), 1524 begonnen, ist eine Schöpfung, die den guten römischen und florentinischen Palästen durchaus gleichzusetzen ist.

Der Bau stellt den edelsten Typus eines Landschlößchens dar, der eigentliche Palast selbst ist durchaus Nebensache, die beiden Gartenhäuser (vgl. Grundriß) sind das entscheidende Moment. Bemerkenswert ist für diese Zeit die Freiheit der Grundrißgestaltung: daß Falconetto es wagte, die Loggia als symmetrisches Gegengewicht gegen den so viel massigeren Palast zu stellen. Dabei ist zu bedenken, daß der eigentliche Palast wohl aus dem Mittelalter stammt und nur wenig durch Falconetto umgestaltet wurde. Den Mittelpunkt der Anlage bildet das zweigeschossige Kasinogebäude, dessen Loggien in einen

achteckigen Kuppelraum von besonders ausgewogenen Verhältnissen führen.

Das Fassadensystem beider Häuser ist — wenn man von der Voraussetzung ausgeht, daß es sich um Garten- und Lusthäuser handelt — auffallend streng, durch die Zierlichkeit der Verhältnisse aber nicht unliebenswürdig. Die Anzahl der architektonischen Vokabeln, mit denen Falconetto hier arbeitet, ist aufs äußerste beschränkt, immer wieder treffen wir die Archivolten, Dreiecks- und Segmentgiebel, zwischen den Bogenstellungen vorgekröpfte, einzeln stehende Säulen und sehr bescheidene Gesimse. Und doch erreicht er mit diesen geringen Mitteln Wirkungen, die durchaus mit denen der Schöpfungen der großen römischen Meister zu vergleichen



Palazzo Bevilacqua in Verona, erbaut von Michele San Micheli nach 1540.
Phot. Alinari.



Abb. 260. Padua, Palazzo Giustiniani. Gartenhäuser.

sind. Vor allem ist es merkwürdig, wie wenig die geographische Nähe Venedigs, die sich doch in allen anderen oberitalienischen Städten dieser Zeit so stark auswirkt, hier von Einfluß geblieben ist.

Nicht ganz gleichwertig, aber aus einer ähnlichen Kunstanschauung heraus, entsteht der ebenfalls um 1530 erbaute Palazzo Speroni eines unbekanntenen Meisters. Das Grundschema seines Aufbaues ist deshalb wichtig, weil es für die Familienpaläste Paduas aus dieser Zeit absolut typisch ist. Unten die hochgestelzte Bogenhalle (Laubengang) ähnlich wie in Bologna, darüber das eigentliche Hauptgeschoß von sehr großer Höhe und zwischen diesem und dem abschließenden Gesims noch ein untergeordnetes Geschoß. Weniger wichtig der Palazzo del Capitano, seit 1532 von Falconetto umgebaut, repräsentativ, aber ohne eigentliches architektonisches Gesicht. Charakteristischer ist die unmittelbar an diesen Palast anschließende Loggia del Consiglio, die 1493 von Annibale Bassano begonnen, 1523—1526 wahrscheinlich von dem Erbauer des Palazzo De' Diamanti, Biagio Rossetti, vollendet wurde. Das Obergeschoß ist wohl von einem späteren Nachfolger hinzugefügt.



Abb. 261. Padua, Palazzo Speroni.

Verona.

Al diese zahlreichen Palastbauten in oberitalienischen Städten zeigen die von Rom ausgehende Wandlung des Geschmackes nur sehr unvollkommen, mit starken zeitlichen Verschiebungen und gleichsam widerwillig. Die Tatsache, daß die Anregungen eben nicht unmittelbar von Rom übernommen werden, sondern erst auf einem Umwege — meist über Florenz — nach Oberitalien gelangen, ist unverkennbar. Alles wird ins'Zierliche übersetzt, aus der tektonischen Idee wird in den meisten Fällen ein kunstgewerbliches Motiv. Der beste Beweis, wie wenig eigentlich das Kunstwollen gegenüber den früheren Jahrzehnten sich verändert hat, ist durch die Tatsache gegeben, daß fast bei allen Palast- und Kirchenbauten die Grundrißlösungen der Frührenaissance unverändert beibehalten wurden. Die räumliche und körperliche Erscheinung des Baues als solche wandelt sich kaum.

Nur zweimal verkörperte sich der Geist der neuen Zeit noch außerhalb Roms in architektonischen Individualitäten, die an Kraft und Unmittelbarkeit des Ausdrucks, wie an intuitiver Erfindung mit den großen Römern vergleichbar sind. Ihre Werke waren anders als die ihrer Vorgänger, nicht, wie fast alle bisher

erwähnten oberitalienischen Bauten infolge einer allmählichen Infiltration der Menge mit neuen Formvorstellungen, also mittelbar, sondern, weil sie selbst Anderes, Neues wollten. Wir sprechen von Michele San Micheli in Verona und Galeazzo Alessi in Genua.

Es ist ein Irrtum, in Michele San Micheli aus Verona vor allem den Festungsbaumeister zu sehen, als der er in die Kunstgeschichte eingegangen ist. Seine Paläste stehen durchaus auf der Stufe der besten Leistungen des römischen Palastbaues aus gleicher Zeit. Daß auch er ein unmittelbarer Schüler Bramantes ist, bedeutet weniger, als daß er Veroneser ist. Die grundlegende Anschauung vom Wesen der Architektur vermitteln ihm die antiken Denkmäler seiner Heimat: Bramante und seine Schule verhelfen ihm nur dazu, diese Impressionen in die Schöpfung einer zeitgenössischen Architektur umzusetzen. Es ist gewiß nicht eine nachträgliche Konstruktion, wenn man den Einfluß der Veroneser Antiken stärker in seinen Bauten zu spüren meint als den der typisch römischen Anregungen, die sonst das Schaffen der ganzen Epoche bestimmen. Mit anderen Worten ausgedrückt: seine Formensprache verglichen mit der Bramantes und seines römischen Kreises ist mehr klassizistisch als klassisch. Es ist eine Antike, die gleichsam noch durch einen Filter mehr gegangen ist als die Bramantes und Raffaels. Symptomatisch hierfür ist das Verhältnis von Säule, Pilaster, Fenstersturz und Kranzgesims zur Gesamtfläche des Hauses: sie sind weniger Einzelkörper, enger mit der Mauer verbunden, mehr reliefartig verknüpft, als

im gleichzeitigen römischen Palastbau. Dabei sind die Einzelheiten nicht etwa blasser und verwischer, sondern durchaus plastisch und stark profiliert. Daß die Strenge seiner Festungsbauten, also — um in der Terminologie unserer Zeit zu bleiben — reiner Ingenieurzweckbauten, auf seine übrigen Profanbauten abfärbt, ist dabei nicht verwunderlich.

Sein erster Palastbau in Verona, der Palazzo Canossa, zeichnet sich durch die Behandlung des Untergeschosses aus: das Hauptmotiv ist eine dreibogige offene Durchgangshalle, von ihr nach rechts und links je zwei Achsen. Ein römisches Mezzaningeschoß ist noch in die Rustika des Untergeschosses mit einbezogen. Sehr fein ist eine besondere horizontale Unterteilung, welche die Kämpferhöhe der Portale auf die ganze Breite der Fassade projiziert. Im Obergeschoß eine Ordnung schlicht gehaltener Doppelpilaster, welche ebenfalls die Fenster mit dem darüberliegenden kleinen Geschoß zusammenfassen. Die Attika über dem Gesims zweifellos eine spätere Zutat. Ebenso sind die beiden Seitenflügel Jahrhunderte später errichtet.

Der Palazzo Bevilacqua wirkt heute infolge der gänzlichen Beziehungslosigkeit der Fassade zum dahinterliegenden Raum wie eine Theaterkulisse, allerdings wie eine, die nur einem Baumeister von durchaus originaler Gestaltungskraft einfallen konnte. An Stelle der heutigen sieben Achsen hätte das vollendete Gebäude elf umfaßt. Der Eingang ist selbstverständlich als Mittelachse zu betrachten. Von dem ganzen Bau ist im Untergeschoß nichts weiter als eine schmale Vorhalle erhalten, im Obergeschoß ein auffallend flacher, galerieartiger Saal, neben dem noch ein zweiter zweiachsiger Raum liegt. Das eigentliche, heute nicht mehr erhaltene Gebäude schloß sich wohl erst hinter einem kleinen Innenhof an diesen selbständigen Vorbau an.

Aber nicht diese Frage der Raumgestaltung entscheidet, sondern der Aufbau der Fassade.

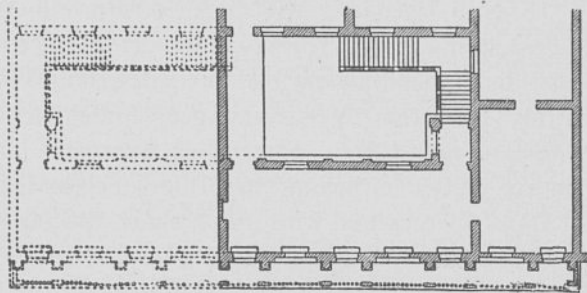
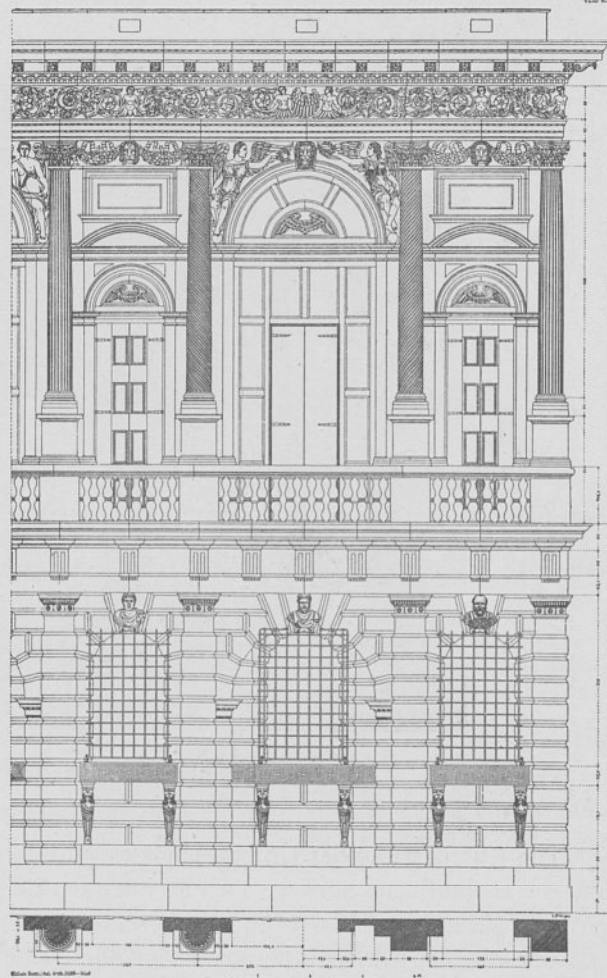


Abb. 262 u. 263. Verona, Palazzo Bevilacqua. Fassadensystem und Grundriß.

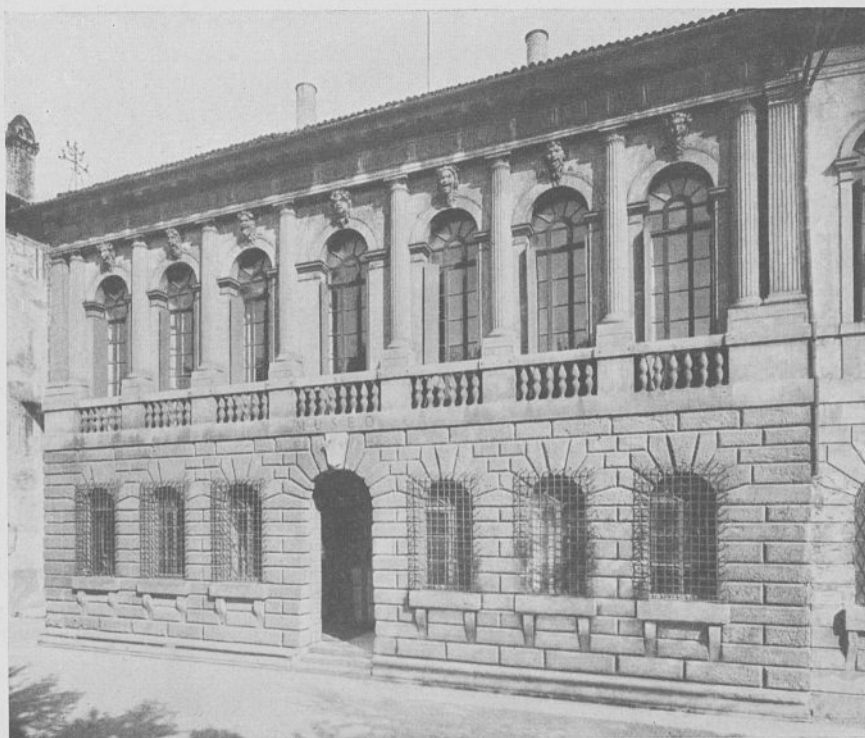


Abb. 264. Verona, Palazzo Pompei. (Photo Anderson.)

Die Rustizierung des Untergeschosses geht gleichmäßig über die kräftigen dorischen Pilaster und die Grundfläche hinweg. Der Steinschnitt der Halbsäulen bildet neben den als Hermen von geringer plastischer Bedeutung ausgebildeten Schlußsteinen das einzige Schmuckmotiv. Die mäanderverzierten Fensterbänke treten nur wenig gegenüber den rahmenden Pilastern zurück, wogegen die Sockel der Fensterstürze stärker hereinspringen.

Ebenso eigenartig wie diese Reliefprofilbeziehung, ist die Behandlung der Quadern: die Fugenteilung durch Schrägschnitt der einzelnen Bossen besonders betont. Eigenartigerweise kehrt die Horizontale des Kämpfers des Hauptportales jeweilig nur in den geraden Fensterachsen wieder. Derartige „Verspannungen“ finden sich über die einzelnen Systeme hinweg noch mehr beim Bau und hätten, namentlich wenn der linke Teil auch ausgeführt worden wäre, wesentlich zur Vereinheitlichung des Bildes beigetragen.

Das Obergeschoß wird durch einen, die ganze Front entlang laufenden galerieartigen Balkon vom Untergeschoß getrennt, der die ästhetische Funktion eines besonders betonten Gesimses übernimmt, so daß das Kranzgesims nur ein Abklingen des plastisch viel reicheren Obergeschosses darstellt. Den Basen der unterteilenden Halbsäulen entspricht bei der Balkongalerie jeweilig ein geschlossenes Mauerstück zwischen den Balustern.

Unübertrefflich ist das römische Triumphbogenmotiv in der Abwechslung des weitgespannten großen Mittelbogens mit zwei kleinen Nebenbogen durchgeführt. Die Kämpferhöhe der großen Mittelbogen entspricht der Höhe des Untergliedes der Fensterbekrönung der Nebenbogen. Die heutige Ausfüllung der Fläche der großen Fenster durch eine provisorische Holzarchitektur ist selbstverständlich nicht maßgebend, obwohl hierdurch die durchgehende

gleiche Größe der wirklichen Fensterdurchbrüche gut demonstriert wird.

Dieser detaillierte Hinweis auf einige wenige Einzelheiten der Fassadengestaltung ist in diesem Fall nicht überflüssig, weil nicht nur die klassizistische Architektur des 17. und 18. Jahrhunderts in den nördlichen Ländern, sondern — mit bedeutend geringeren künstlerischem Erfolg — auch die eklektizistische Architektur von der Mitte des 19. Jahrhunderts an mit besonderer Vorliebe von diesem und anderen Palästen Michele San Michele's gezeitet hat. Die Monumentalität ihrer Wirkung beruht aber eben nicht auf den Details, z. B. nicht auf der Abwechslung der spiralisch gewundenen und gerade kannelierten Säulen des Obergeschosses, sondern auf der von uns als „Verspannung“ bezeichneten horizontalen und vertikalen Bezugnahme der einzelnen Fassadenelemente untereinander und aufeinander.

Aus den letzten Jahren stammen von Michele in Verona noch die Palazzi Pompei, Malfatti und Della Torre. Von ihnen ist der weitaus bedeutendste der Palazzo Pompei, um 1550 errichtet.

Auch dieser Bau hat fast drei Jahrhunderte hindurch immer wieder als Anregung und Vorbild gedient. Namentlich die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Deutschland errichteten Bank- und Verwaltungspaläste Sempers und seiner Nachfolger sind ohne dieses Beispiel nicht denkbar. Wenn man versucht, von dieser Trivialisierung abzusehen und vermag Formen und Verhältnisse neu und unbefangen auf sich wirken zu lassen, muß man allerdings gestehen, daß auch Palladio diese großzügige Meisterschaft nur noch erreichen, aber nicht mehr übertreffen konnte.

Die Gestaltungskraft Michele's spricht sich hier nicht nur in der Schöpfung der Fassade, sondern auch in der räumlichen Anlage des ganzen Palastes aus. Von der Eingangshalle gelangt man zu einem zentralen Hof, der nach allen vier Seiten durch Säulenstellungen sich fortsetzt, obwohl die von ihm durch diese Säulenstellungen abgetrennten Freiräume an sich untereinander ganz ungleichwertig sind.

Die Fassade zeigt im Erdgeschoß eine kräftig bossierte Rustika mit starker Betonung des Steinschnittes. Sieben gleichmäßige Rundbogenachsen, die Mittelachse als Eingang etwas weiter und höher gespannt. Im Obergeschoß ebenfalls eine Reihe von rundbogigen Fenstern durch kannelierte dorische Halbsäulen voneinander getrennt. Kein Mezzanin oder Zwischengeschoß. Kranzgesims mit bescheidenem Metopenfries. Trennung zwischen Ober- und Untergeschoß durch zwischen den Säulen eingespannte Baluster, ihre obere und untere Abgrenzung: vollkommen schlicht behandelte, horizontal durchlaufende Platten. Auch die Fensterbänke im Untergeschoß nur als gerade Platten behandelt.

Ein einfacherer und klarerer Aufbau ist nicht mehr denkbar. Die antiken Bauelemente sind hier mit einer Großzügigkeit behandelt, die ihrem Ursprung entsprach und so zu einer neuen Klassik wurde.

Gleichzeitig mit dem Palazzo Pompei entstand der Palazzo Malfatti mit der aufgelockertsten

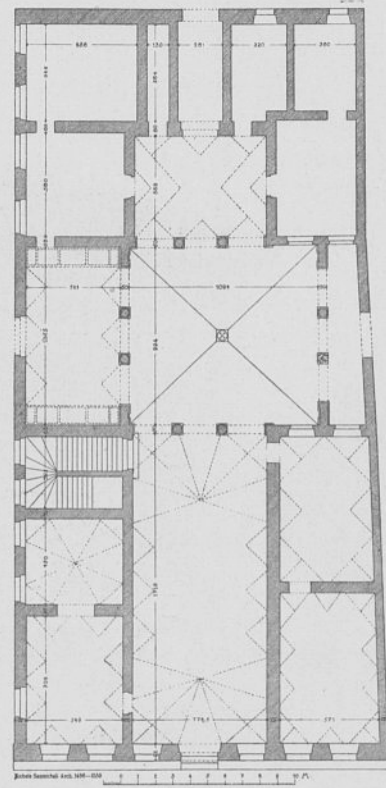


Abb. 265. Verona, Palazzo Pompei. Grundriß.



Abb. 266. Verona, Palazzo Malfatti.

Fassade, die er geschaffen hat. Der freundliche, fast ländliche Eindruck wird im wesentlichen dadurch bedingt, daß die Zwischenteilung hier nicht durch Halbsäulen, sondern durch flache dorische Pilaster geschieht und daß diese Pilaster nicht nur die Fensterreihe eines Geschosses teilen, sondern durch zwei Geschosse hindurchgehen — eine Vorahnung der grundlegenden Ideen Palladios und Alessis. Der bei Palazzo Bevilacqua noch über die ganze Breite der Fassade sich erstreckende Balkon ist hier nur den drei Mittelachsen vorgelagert, sehr leicht, schwebend, zierlich. Auch die Rustika des Erdgeschosses in relativ flachem Relief. Diese Rustika und andere Details lassen ohne weiteres das Vorbild der Veroneser Antiken erkennen.

Die Tatsache, daß Michele Sanmicheli auch außerhalb seiner Heimatstadt Verona Palastbauten geschaffen hat, führt uns an ein Problem heran, dessen Erörterung immerhin einiger Worte bedarf: Bramante, Raffael, Peruzzi sind nicht in Rom geboren, Sansovino nicht in Venedig, Alessi nicht in Genua. Aus dieser ganzen Generation ist Michele Sanmichelo der einzige, dem es vergönnt war, sein künstlerisches Werk in seiner Heimatstadt zu vollbringen. Wie eng sein Schaffen mit der in Verona bodenständigen Antike verknüpft war, haben wir gesehen, wir

erwähnten, wie einer seiner letzten Paläste unmittelbar die rustizierte Bogenstellung des römischen Amphitheaters wieder aufnahm.

Wie wird sich nun seine Formensprache wandeln, wenn er Aufträge außerhalb Veronas ausführt? Das ist ein Problem, das für die anderen Führer seiner Generation nach der Gesamtentwicklung ihres künstlerischen Schaffens überhaupt nicht bestanden hat. Gab es damals schon etwas, was wir heute mit dem Wort „Heimatschutz“ bezeichnen würden, d. h. die Tendenz, individuelle Gestaltung dem vorhandenen Ortsbild unterzuordnen? Oder ist diese Bescheidenheit nur ein Resultat des eklektizistischen Niedergangshistorismus des 19. Jahrhunderts?

Der Palazzo Grimani in Venedig (Abb. bei Brinckmann, Barockbaukunst, S. 23) gibt uns hierauf die Antwort: seine Erbauungszeit ist identisch mit der der Palazzi Pompei und Malfatti. Michele Sanmicheli hat seine Handschrift in keiner Beziehung verleugnet, und doch erkennen wir sofort, daß der Bau, so wie er sich uns heute darstellt, nicht in den Straßen Veronas errichtet sein könnte. Im Gegensatz zu seinem Zeitgenossen Sansovino macht Michele zwar kaum Konzessionen an den Spieltrieb und die überflutende Dekorationslust der Venetianer. Er spinnt keine Motive der Frührenaissance weiter aus, wie dies hier, in Venedig, doch noch vielfach im 16. Jahrhundert der Fall war, und doch wirkt der Bau unveronesisch. Warum? Zunächst die Proportionen: die Höhe im Vergleich zur Breite ist ungewöhnlich. Zwar ist das zweite Obergeschoß erst über hundert Jahre später aufgesetzt worden, jedoch ziemlich getreu nach den vorliegenden Entwürfen Micheles. Sodann die große Anzahl der verwandten Einzelmotive, während sich doch sonst Michele auf die wiederholende Verwendung ganz weniger Bauelemente beschränkte. (Man denke an den gleichzeitigen, durchaus vergleichbaren Palazzo Pompei!) Hier wird der Eindruck festlicher, eben venezianischer Pracht nicht, wie bei Sansovino, durch eine Überfülle dekorativer Elemente, sondern nur durch Pilaster und Säulenverdoppelungen, durch zwischen die einzelnen Ordnungen eingezogene Horizontalunterteilungen, kurz durch die Einschachtelung von Ordnungen zweiten und dritten Grades in das große, beherrschende System erreicht. Auch finden wir sonst bei Michele nicht derartig weitgehende Größendifferenzen wie hier, wo das Mittelportal durch zwei Geschosse geht und so die beiden danebenliegenden eingeschossigen Nebenportale fast völlig unterdrückt. Wir werden später, bei der Betrachtung der anderen gleichzeitigen Paläste Venedigs, besonders der Bauten Sansovinos, sehen, wie stark Michele sich behauptet hat, wie gering hier und am Palazzo Corner-Moncenigo die Konzessionen waren, die er dem ganz aufs Dekorative gerichteten Geist Venedigs gemacht hat.

Kehren wir wieder nach Verona zurück, um noch kurz die Kirchenbauten zu erwähnen, die ihm zugeschrieben werden. Nicht genau bestimmt ist sein Anteil an der *Madonna di Campagna*, die nach seinem Tode unter geringer Berücksichtigung seiner Pläne vollendet wurde und an S. Giorgio in Braida, von dem wohl nur Turm und Kuppelraum auf ihn zurückzuführen sind. Gegenüber diesen unbedeutenden Arbeiten beweist die Pellegrinikapelle bei S. Bernardino ganz seine reife Meisterschaft. Sie beweist, daß er als Architekt keineswegs thematisch etwa nur auf Festungs- und Palastbau festgelegt war. Er weiß auch der Eigenart dieser Bauaufgabe durchaus gerecht zu werden:

Die Ähnlichkeit des Grundrisses mit S. Pietro in Montorio ist überraschend. Erstaunlich, mit welcher Unbefangenheit er fünfzig Jahre später die grundlegende Konzeption Bramantes aufgenommen hat. Die einzige Variation, die er sich gegenüber Bramante erlaubt, ist, daß er vor den Rundbau noch ein kleines, tonnenüberwölbtes Atrium setzt. Um so reicher entfaltet sich dagegen seine Eigenart in der Ausgestaltung des Inneren. Wir finden fast alle Motive seiner

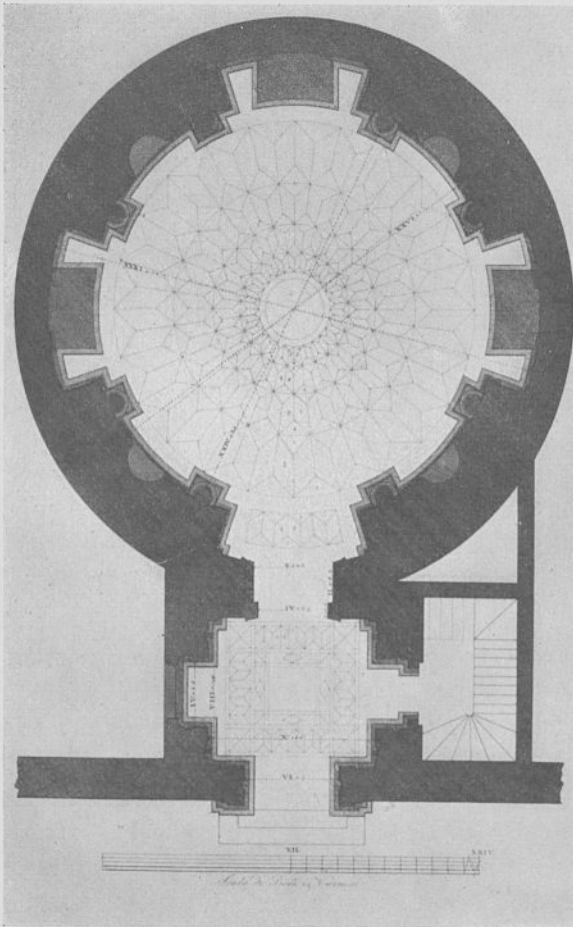


Abb. 267. Verona, Capella Pellegrini.

Palastbauten wieder, von der Vorliebe für das Triumphbogenmotiv bis zur Abwechslung von spiralig mit gerade kannelierten Säulen, der Horizontalteilung durch die Balustergalerie usw. Gewiß wird man einwenden können, daß fast alle diese einzelnen Formelemente genau wie die Kassetten der Decke, die Dreiecksgiebel und die Nischen- und Tabernakelarchitekturen Allgemeingut dieser Zeit waren: aber ihre Zusammenfügung in so streng disziplinierter Systematik, selbst bei dieser doch nur aufs Dekorative ausgehenden Gestaltung einer Innenfassade, ist durchaus Eigentum Michele Sanmichelis. Sein Geheimnis ist die ununterbrochene innere Bezugnahme der Wandteilung in der Horizontalen und in der Vertikalen, die strenge Zuweisung des Platzes für das einzelne Motiv. Die beigegebene Tafel läßt in der geometrischen Darstellung des Durchschnitts diese Beziehungen noch klarer erkennen, als es eine Photographie vermöchte.

Und nun zu seinen reinen Zweckbauten: den Festungsbauten, die er für seine Vaterstadt und in ganz Italien errichtete.

Daß der gleiche Künstler, der so durchaus original in der Schöpfung seiner Palastbauten war, dessen Werke in der rücksichts-

losen Unterordnung des Grundrisses unter die Aufteilungsgesetze der Fassade eher ein Zuviel an Rücksichtnahme auf die Gesetze der Form als auf die rationalen Anforderungen des Zweckbaues zeigen, daß eben dieser gleichzeitig der bedeutendste Ingenieur seiner Zeit auf dem Gebiet des ausgesprochensten Zweckbaues, des Festungsbauwes, war, darf uns nicht verwundern.

Diese Erscheinung ist nun keineswegs nur, wie es allgemein geschieht, auf die universale Befähigung des Renaissancemenschen schlechthin zurückzuführen, sondern auf viel konkretere und realere Gründe, die im Soziologischen liegen. Ohne damit Erscheinungen wie Lionardo, den Ingenieur, Naturphilosophen, Maler, Plastiker, Architekten und Festungsbaumeister, ohne damit Michelangelo — den Maler, Architekten, Bildhauer und Dichter — auch nur im entferntesten streifen zu wollen, deren geistige und künstlerische Erscheinung eine so starke und eigenartige war, daß sie mit dem Typus zeitgenössischer, noch so großer Talente natürlich nicht verglichen werden konnten, darf man doch sagen, daß die Vielseitigkeit der Betätigung etwa der Florentiner Künstler des 15. Jahrhunderts und auch der römischen Gruppe aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts nicht nur durch die Mannigfaltigkeit ihrer Begabung zu erklären ist.

Sehr viel trug vielmehr dazu bei, daß ihre Zeit unsere, d. h. also die ursprünglich romantische Auffassung vom Wesen des Künstlers, nicht kannte. Vor allen Dingen nicht auf dem Gebiet



Säulenordnung der Bibliothek in Venedig, erbaut von Sansovino nach 1540.
Phot. Alinari.

der bildenden Kunst. Der Kunstschreiner, wie der Holzbildhauer, der Bronzegießer wie der Maler, der freie Bildhauer wie der Architekt wurden als eine Art höchstqualifizierter Handwerker angesehen, als Angehörige eines Berufes, von dem — ganz im Gegensatz zur modernen Auffassung — sehr wesentliche und entscheidende Teile erlernbar waren. So war für die Wahl eines Architekten und Malers denn auch allzu oft Tradition, Name und Ruf der Werkstatt, aus der er hervorgegangen war, entscheidend, wie aus der Geschichte der vielen Wettbewerbe und Aufträge dieser Zeit ersichtlich ist. Ein gewisses Mindestmaß am Können — nach unseren Begriffen sogar ein Höchstmaß — war stillschweigende Voraussetzung. Die Unterschiede der Begabung traten erst später im Verlauf eines langen Lebens an einer Kette von Aufträgen für die Außenwelt, für die Auftraggeber sichtbar in Erscheinung.

Aus dieser soziologischen Situation des Künstlers ergab sich, daß seine Ausbildung weniger artistisch, sondern mehr technisch handwerklich angelegt war, er also die realen Aufgaben des Lebens keineswegs aus seinem Schaffen ausschloß. Die Künstlergeschichte des 15. und 16. Jahrhunderts bietet hierfür Hunderte von Beispielen.

So war Michele Sanmicheli sicher genau wie Michelangelo mit der gleichen Hingabe und Intensität Festungsingenieur wie Palastbaumeister, vermutlich ohne daß ihm diese beiden Aufgaben als verschiedenen Kategorien angehörig erschienen wären.

Voraussetzungen und Lösungen seiner Festungsbauten können in diesem Zusammenhang nur von der ästhetischen, nicht aber von der technischen Seite betrachtet werden. Denn hierzu wäre eine ausführliche Erörterung der ungeheuren Umwälzungen nötig, denen das Fortifikationswesen gerade in diesem halben Jahrhundert ausgesetzt war, in dem die allgemeine Verbreitung der modernen Schußwaffe endgültig die kriegstechnischen Begriffe des Mittelalters zum Erlöschen brachte. Eine Entwicklung, die ihren Abschluß erst in der Aufstellung der auch städtebaulich so wesentlichen Zitadellenschemata durch Pietro Cataneo in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts fand.

Anfang des Jahrhunderts gibt Francesco di Giorgio Martini in seinem Werk: *Trattato de Architettura Civile e Militare* die ausführliche Disposition einer großen Stadt. Einundzwanzig genau präzierte Forderungen, wo die Hauptgebäude, Kirche usw. zu stehen haben, welche Beziehung zwischen ihnen obwalten soll usw. Er gestaltet im wesentlichen unter Berücksichtigung wirtschaftlicher und technischer Notwendigkeiten, ohne besondere ästhetische Forderungen zu betonen. Er nimmt auch als selbstverständlich an, daß der Hauptplatz in der Mitte liegt, „wie der Nabel beim menschlichen Körper“, da von dort die Ernährung usw. ausginge. Der Hauptplatz wiederholt die Achtecksform der Peripherie. Eine Eigenart seiner Vorstellung, die in mancher späteren Stadtgründung wieder aufgenommen wird, besteht darin, daß die Häuserblöcke zwischen seinen Radialstraßen entsprechend den Achteckseiten gebrochen wurden, die Radian also auf der Mitte der Polygonalseiten treffen und nicht auf die Ecken. Er empfiehlt diese gebrochene Häuserfront wegen des besseren Wetter- und Windschutzes und um immer wieder neue Häuserfronten vor das Auge zu stellen. In diesem Zusammenhange muß besonders betont werden, daß er besondere Angaben über die Art der Befestigungen nicht macht, aber eindeutig eine solche stillschweigend voraussetzt.

Wir müssen als sicher annehmen, daß Michele sein Traktat gekannt hat.

Um die Mitte des 16. Jahrhunderts finden wir in Italien — Dürer kann in diesem Zusammenhang nicht erwähnt werden — merkwürdigerweise die entscheidenden Theorien des Festungsbauens nicht in den großen Traktaten der vitruvianischen Akademie, nicht bei Serlio und Palladio, sondern bei einem ganz außerhalb dieses Kreises stehenden Gelehrten, bei Pietro Cataneo.

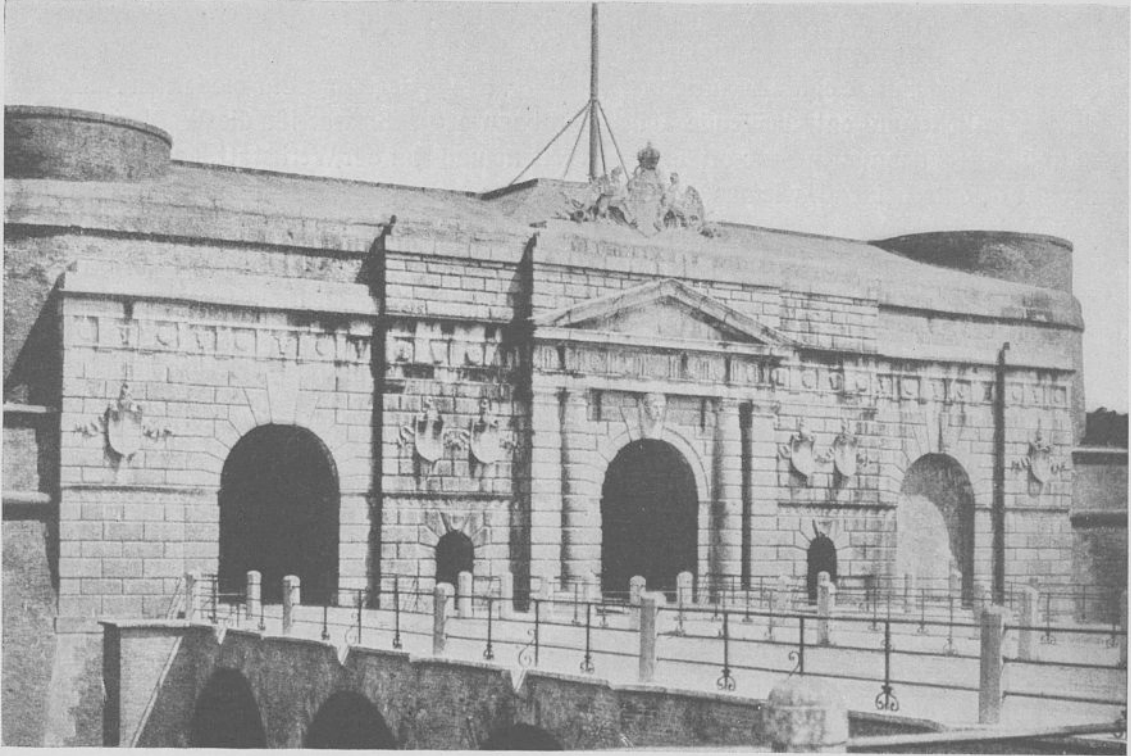


Abb. 268. Verona, Porta Nuova.

Der Traktat dieses Zeitgenossen Sanmichelis ist für die beiden nächsten Jahrhunderte die scheinbar unerschöpfliche, übrigens von späteren Theoretikern immer wieder plagierte Quelle von Anregungen. Viele seiner Gestaltungen sind von späteren Generationen in die Wirklichkeit übersetzt worden. Die Reihe der eigentlichen großen Befestigungslehren eröffnet gegen Ende des Jahrhunderts Maggi, von dem dann viele spätere Traktate, die in diesem Zusammenhange nicht mehr erwähnt werden können, ihren Ausweg nehmen.

Von den zahlreichen Befestigungsarbeiten, die Michele Sanmicheli für die Päpste im dritten und vierten Jahrzehnt des Jahrhunderts vornahm, wissen wir nicht viel, um so mehr von denen, die er ungefähr seit 1527 im Dienst der Republik Venedig ausführte, an erster Stelle in Verona. Prinzipiell bestand die Methode Sanmichelis in der Anlage einer Doppelmauer, deren Elemente Kurtine und Bastion waren. Diese Bastionen ragten in einer ganz bestimmten Form vor, die dann später im Lauf des Jahrhunderts immer komplizierter wurde, bei Sanmicheli noch verhältnismäßig einfach aus zwei im Winkel gegeneinander gestellten Mauern bestand.

Selbstverständlich waren von diesem Festungswerk nur die Tore von künstlerischer Bedeutung. Die Gegenüberstellung von zweien dieser Tore beweisen uns Umfang und Entwicklung seines Könnens. Bei beiden, der Porta Nuova (um 1538) und der Porta Stupa (1557) ist die Instrumentierung die gleiche. Von den antiken Baudenkmalern wird vor allen Dingen einmal die Bossierung übernommen, die ja schon rein thematisch zwangsläufig zum künstlerischen Ausdrucksmittel des Festungsbaues werden muß. Ebenso ist die außerordentliche Bevorzugung der dorischen Ordnung, die Verwendung einfacher Triglyphenfrieße, die Gipfelung in Dreiecksgiebeln und Verdeutlichung der ganzen Struktur durch einen peinlich genau durchgeführten

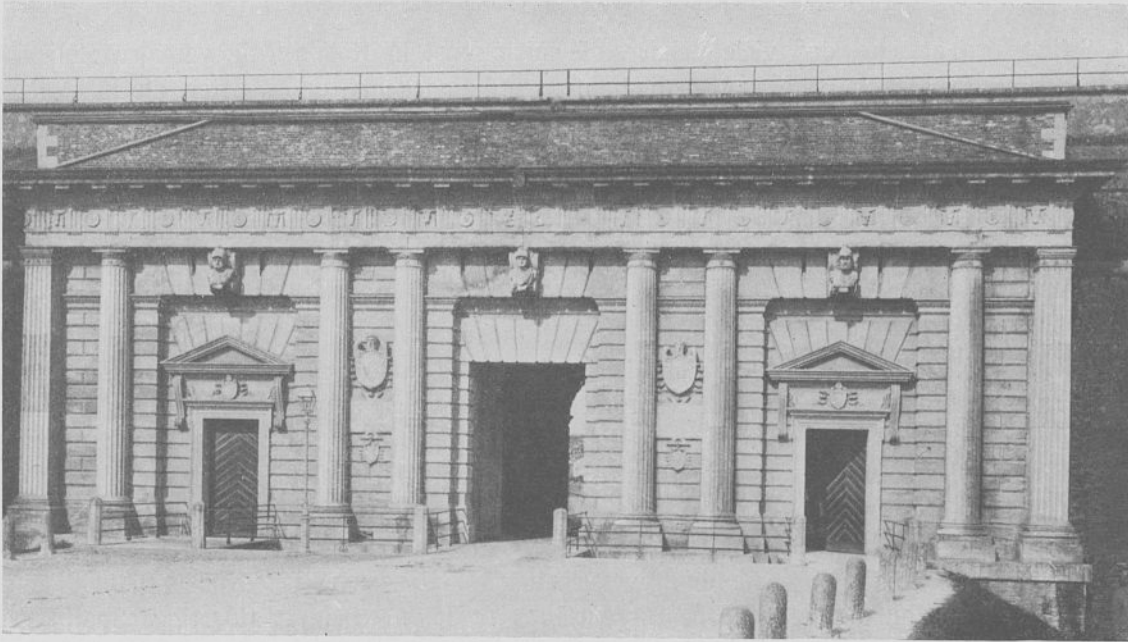


Abb. 269. Verona, Porta Stupa. (Photo Alinari.)

Steinschnitt auf dieses Vorbild zurückzuführen. Gerade diese Art, die Elemente der Antike wiederaufzunehmen, wird von uns als klassisch im strukturellen Sinn empfunden, als eine von der Manier aller anderer Zeitgenossen grundsätzlich verschiedene Form architektonischen Gestaltens. Nur hier können Gilly und Schinkel ihre Anregungen empfangen haben, wenn ihnen überhaupt je ein Meister der Renaissance etwas sagen konnte und sie nicht unmittelbar zu den Müttern hinabstiegen.

Die Porta Nuova ist charakterisiert durch die auch sonst von Michele so häufig verwandten bossierten Säulen. Er ist übrigens nicht — wie Burckhardt behauptet — der erste Erfinder dieser etwas problematischen Form. Wir fanden bossierte Halbsäulen gleichzeitig bei Formigine. Micheles Entwicklung zeigt sich im Vergleich dieser durch zwei Jahrzehnte getrennten Tore völlig klar.

Eine Analyse erübrigt sich durch die Gegenüberstellung der Bilder. Man wird zugeben müssen, daß die Porta Stupa an Einfachheit und Klarheit nicht mehr übertroffen werden kann. Wenn je der Begriff „System“ in der Architektur Sinn gehabt hat, dann hier. Die Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Palästen Micheles, vor allem mit dem Palazzo Pompei, ist unverkennbar, und doch bleibt die Porta Stupa ein völlig sachlicher, rein zweckbestimmter Ingenieurbau, eingeordnet in den Zug der Mauer. Sieht man genauer zu, so findet man auch hier wieder die von uns als „Verspannung“ bezeichnete Vorliebe für horizontale und vertikale, die ganze Architektur umfassende Beziehungen. Auf der Innenseite die gleichen dorischen Säulen, die er schon an der Porta Nuova verwendete, nur wesentlich schlanker.

Außerdem schuf Sanmicheli noch im Dienste Venedigs die Befestigungsanlage des Lido und zahlreiche Fortifikationen Oberitaliens, auf den griechischen Inseln, Korfu und Cypern, und an anderen venezianischen Positionen.

Venedig.

Selbst die Tatsache, daß viele Meister, die auch sonst in Italien tätig waren, wie Michele Sanmicheli und später Palladio, in Venedig bauten, und umgekehrt, daß Meister, die in Venedig tätig waren, gelegentlich auch im übrigen Italien Bauten errichteten — selbst diese unbestreitbare Tatsache kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die venezianische Architektur dieser Zeit nur mit alleräußerster Mühe mit der Entwicklung im übrigen Italien in Einklang gebracht werden kann. Stets war hier der bestimmende Einfluß des Genius loci stärker als die stilbildende Komponente des Zeitwillens. Nicht dialektische Verschiedenheiten der gleichen Sprache, sondern wirklich eine andere Sprache wurde hier vom Architekten gefordert. Niemals aber klafften die Gegensätze zwischen dem Festland und Venedig stärker, als gerade in der klassischen Epoche der Renaissance, denn Venedig war alles andere, nur niemals „klassisch“.

Versucht man über die wechselnden romanischen, byzantinischen, gotischen und anderen Zeitabschnitte hinweg ganz allgemein die Eigenart venezianischer Architektur zu definieren, so kann man gewisse zeitlose ortgebundene Eigentümlichkeiten feststellen:

Es bleibt — solange Venedig lebendig baut — jenseits der Romanik und der rein byzantinischen Epoche die Vorliebe für farbige Inkrustationen, für ein hartes Gegeneinander der Baumaterialien, für mosaikartige Behandlung verschiedener Steinsorten usw. Konstant bleibt über Byzanz und Gotik hinaus die Tendenz zur Auflösung der Flächen, zu rißartigen Spaltungen innerhalb des Gerahmten, zur spielerischen Durchziselierung des einzelnen Motivs, zur Überplastik im Detail. Konstant bleibt der durch die geographische und handelspolitische Situation bedingte immer wieder sich erneuernde Einfluß aus dem Osten und Südosten, das Kokettieren nicht nur mit der byzantinischen Formenwelt, sondern mit allen östlichen Dekorationen in ihrem allerweitesten Umkreis. Dies alles waren Grundelemente, die dem formalen Empfinden der klassischen Epoche der Renaissance schnurstracks zuwiderliefen. Und immer wieder sehen wir, wie der Einfluß des Lokalen der stärkere bleibt. Wir konnten das selbst am Palazzo Grimani des Michele Sanmicheli feststellen, wo der Meister zu einer bei ihm ganz ungewohnten, fast etwas protzigen Verreichlichung seiner Mittel gezwungen war, wo er eine Art quellender Heiterkeit zur Schau trägt, die seinem Wesen sonst wenig lag. Das heiter Dekorative ist stärker als das Funktionelle, das Kostüm wichtiger als die Anatomie.

Aus all diesen Gründen nimmt es nicht wunder, daß selbst für diese nur widerwillige und zögernd erfolgende Umstellung sich erst sehr spät Anzeichen finden. Die späte Gotik kommt in Venedig erst nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts zum Abschluß. Die typischen reinen Renaissanceformen, die auf dem Festland um 1420 auftauchen, finden wir hier erst nach der Jahrhundertwende, und auch dann noch werden sie durch byzantisierende Marmorrahmen, Bänder usw. bereichert, der Spitzbogen entschließt sich nur schwer zum Übergang in den Rundbogen. Im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts fand diese Entwicklung ihre Hauptdarsteller in Antonio Rizzo, Mauro Conducci und den Mitgliedern der Familie Lombardi. In dem Schaffen dieser ganzen Generation läßt sich eine scharfe Grenze zwischen architektonischer Gestaltung und dekorativem Beiwerk nicht ziehen.

Die in unserem Zusammenhang interessierende Zeitspanne wird in Venedig eindeutig durch einen Meister bestimmt, Jacopo Tatti, genannt Sansovino (1486—1570), dem fast alle wichtigen Staatsaufträge und eine große Zahl privater Paläste und Kirchen zufielen. Geht man die Reihe seiner Bauten durch, so wird man immer wieder durch die schier unfaßliche Tatsache überrascht, daß ein Schüler Bramantes, der durch Geburtsdatum, Werkstättentradition und per-

sönlichen Umgang mit Bramante, Raffael, Peruzzi und den anderen großen Meistern verbunden war, sich in einem anderen Milieu derart nach einer anderen Richtung hin entwickeln konnte. Als Gegenbeispiel gegen diese fast servile Anpassungsfähigkeit eines Architekten an die malerisch-dekorative Lokaltradition kann nur wieder auf den Palazzo Grimani des Sanmicheli hingewiesen werden oder später auf die Werke Palladios in Venedig. Es darf dabei nicht vergessen werden, daß Sansovino erst 1527 infolge der politischen Wirren in Rom nach Venedig kam, also in seinem einundvierzigsten Jahr! Vergessen wir auch nicht, daß er in Rom immerhin nicht

unbedeutende Innendekorationen und auch einige Bauten ausführte, daß er aber vor allen Dingen (vgl. S. 199) unter den bedeutendsten Meistern seiner Zeit den Preis um die Konkurrenz für S. Giovanni Fiorentini davontrug und daß dieser Bau sechs oder sieben Jahre lang tatsächlich unter seiner Leitung ausgeführt wurde.

Nach seiner Ankunft in Venedig war er zuerst mit Arbeiten an S. Marco beschäftigt, dann wurde er nach zwei Jahren, also 1529 zum Leiter der staatlichen Bauten gemacht. Sein erster größerer Palast-Bau ist der Palazzo Cornèr della Cà Grande. Nur dieses sein erstes selbständiges Werk in Venedig erlaubt noch eine leise Erinnerung an römische und veronesische Bauten.

Der erste Eindruck der recht monumentalen Fassade scheint Sansovino noch als Römer zu legitimieren. Die durchgeführten Gebälke, die in Venedig so seltene regelmäßige Achsenaufteilung, die Rustika des Erdgeschosses und Mezzanins scheinen dem, was oben über den Einfluß Venedigs auf ihn gesagt wurde, zu widersprechen. Sieht man aber genauer zu, insbesondere, vergleicht man diesen Palast mit der Schöpfung Sanmichelis, so wird der Unterschied sofort klar.

Wenn in den beiden Obergeschossen die drei Mittelachsen durch eine gemeinsame Balusterreihe zusammengefaßt werden, die äußeren Achsen ihre eigenen balustergefaßten Austritte behalten, so ist das eine Konzession an das typisch venezianische Motiv der durch drei Bogen betonten Mittelachse. Nicht, daß dieses alte venezianische Motiv der Fassadenaufteilung eine an und für sich architektonisch nicht durchführbare Idee wäre — aber es widerspricht den über die ganze Fassade geführten Gesimsen, die logischerweise auch eine kontinuierliche Durchführung der Balusterreihe verlangt hätten. Das gleiche Schwanken zwischen zwei grundsätzlich

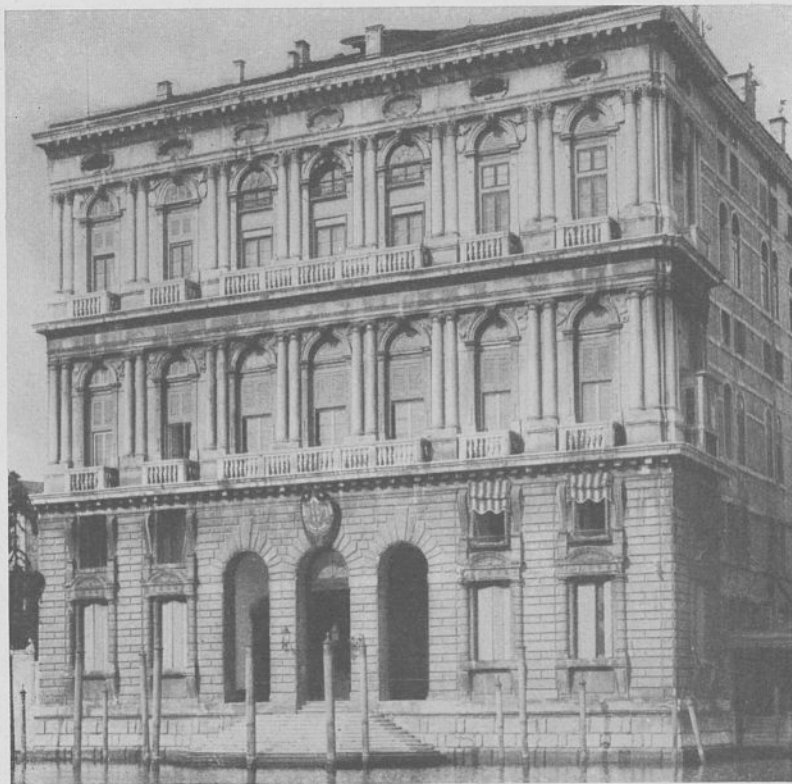


Abb. 270. Venedig, Palazzo Cornèr della Cà Grande. (Photo Alinari.)

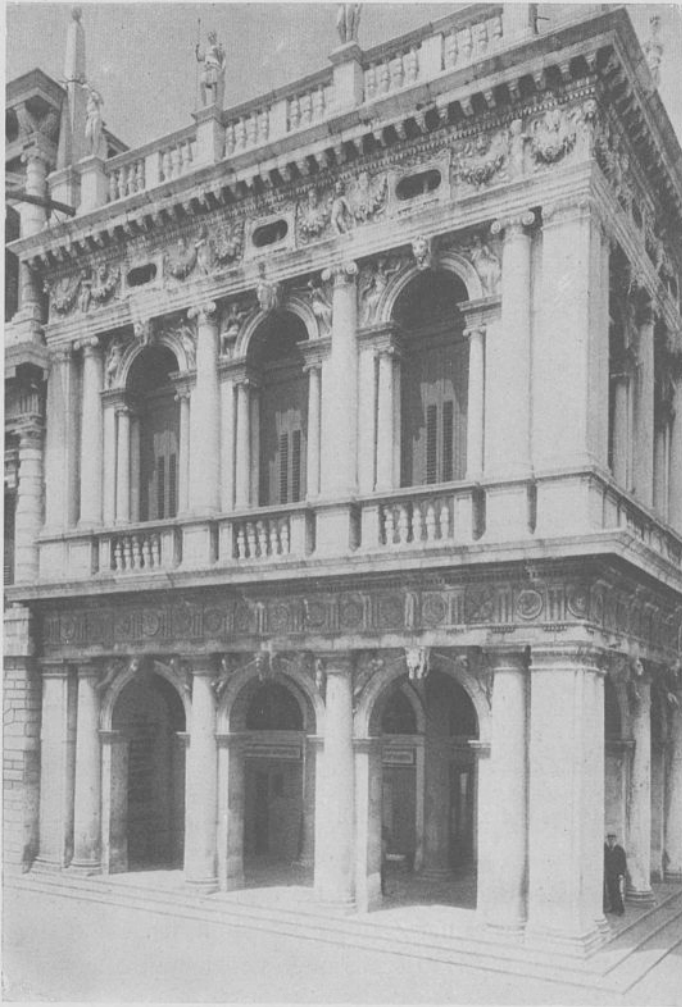


Abb. 271. Venedig, Bibliothek. (Photo Alinari.)

verschiedenen, geradezu antithetischen Formvorstellungen können wir feststellen, wenn die Bogenstellungen der Fenster zwischen den gekuppelten Säulen in keiner Weise mit der Fläche verbunden sind, und der Ausgleich durch Verlegenheitsfüllungen der Zwickel vorgenommen wird. Aus ähnlich uneinheitlicher Empfindung sind die Fensterbegrünungen des Erdgeschosses deutlich als Fremdkörper innerhalb des vertikalen Achsenaufbaus geboren.

Die große Aufgabe seines Lebens wurde Sansovino zuteil, als er 1532 den Auftrag erhielt, gegenüber dem Dogenpalast das Gebäude der venezianischen Staatsbibliothek zu errichten, mit dessen Ausführung 1536 begonnen wurde. Die Bedeutung des Baues, die unbestreitbar ist, liegt nicht zuletzt im Städtebaulichen. Die ganze linksseitige Platzwand der Piazzetta wird von der einundzwanzigachsigen Fassade des Gebäudes eingenommen, dessen Seitenfassaden zum Meer und zum Markusplatz hin drei bzw. vier Achsen haben. Der Bau bildet also vom Meer aus gesehen das genaue Gegenstück zum Dogenpalast. Mit viel städtebaulichem Takt hat

Sansovino es verstanden, sich dem Wahrzeichen der Staatsmacht unterzuordnen in der Ausdehnung des Baublocks, im kubischen Gefüge gegenüber der Masse des Dogenpalastes, trotzdem sein Werk an Plastik der Außenhaut und dekorativem Beiwerk den Dogenpalast quantitativ überragt. Durch die relativ niedrige Höhe bei ausgesprochener Breitenentwicklung, durch die Öffnung in wirkliche Arkaturen unten, in scheinbare Arkaturen oben wird der Anschein der geringeren Masse und der größeren Leichtigkeit erreicht.

Merkwürdigerweise waren es nicht diese Eigenschaften, die den Ruhm dieses Werkes Sansovinos bei seinen Zeitgenossen ausmachten. Diese bewunderten vielmehr den Reichtum an dekorativer Prachtentfaltung, die Befolgung vitruvianischer Regeln (die jedoch nur eine scheinbare war), die „Erfindung“.

Wir vermögen in all dem mehr eine Pervertierung römischer Bauideen, eine Konzession an einen gewissen venezianischen Manierismus zu sehen, wir können beim besten Willen nicht einmal die von uns so oft und gern festgestellte Vorwegnahme von Barockformen sehen. Denn die Art, wie hier die klassischen Elemente weiter entwickelt werden, bedeutet keine Intensi-



Abb. 272. Venedig, Zecca. (Photo Alinari.)

vierung im Sinne stärkeren Ausdruckes oder größerer Bewegtheit, sondern lediglich eine leere Expansion. Ein kleines Moment, das hierfür typisch ist: die Verdopplung der kleinen kanneierten ionischen Säulen, die in der Fensterleibung stehend im Obergeschoß die Archivolte tragen. Zweifellos kam es hierbei Sansovino doch nicht darauf an, die Dicke der Außenmauer zu unterstreichen, die Verdopplung geschieht also lediglich, um ein leeres Mehr an Formen zu geben.

Trotzdem die Bibliothek neben ihrer städtebaulichen Funktion einerseits und ihrer ornamental-dekorativen Bedeutung andererseits im eigentlich architektonischen Sinn inhaltlos, vielleicht sogar unwahr ist, war der künstlerische Erfolg größer als der irgendeines anderen Bauwerkes ihrer Zeit. Noch ein halbes Jahrhundert später wird das System von Scamozzi ohne weiteres für die Neuen Prokurazien übernommen, nur um ein Stockwerk bereichert. Wenn Burckhardt, Mothes und Raschdorff finden, daß dieses dritte Geschoß den Bau verderbe, so müssen wir dem aufs schärfste widersprechen. Erst die Hinzufügung dieses dritten Geschosses — wobei Scamozzi den Mut hatte, eine derbere Profilierung einzuführen als sie sich konsequenterweise aus der Weiterführung der unteren Geschosse ergeben hätte, und wobei er bewußt darauf verzichtete, jeden Zwickel und jede freie Fläche durchzuornamentieren — erst diese Hinzufügung, bezogen auf die unendliche Folge der vielen Achsen, verleiht dem ganzen Gebäude eine Würde, die der Bibliothek noch völlig fehlt.



Abb. 273. Venedig, Loggetta. (Photo Alinari.)

Ebenfalls auf Scamozzi geht die Ausstattung der Bibliothek in den Jahren 1570—1582 zurück. Der Ausbau war bereits im Jahre 1548 beendet, nachdem Sansovino im Jahre 1545 wegen des Einsturzes eines Teiles der Decke entlassen, im folgenden Jahr aber wiederberufen worden war.

Anschließend an den Bau der Bibliothek begann Sansovino wenig später die dreigeschossige Münze, die Zecca, zu errichten, bedeutend strenger im Stil, gleichsam am wenigsten venezianisch. Wir begegnen hier einer Verwendung der Rustika, wie wir sie sonst in Venedig nicht feststellen können. Selbst die Bogenstellungen des Erdgeschosses waren früher alle durch eine Rustikafläche zugemauert, so daß nur die Lünetten als Halbkreisbögen offen blieben. Offenbar wollte Sansovino damit den Eindruck des sicheren Gewahrsames, der Abwehr, für die Münze erwecken. Im Obergeschoß begegnen wir wieder den bossierten Säulen Sanmicheles usw. Die Verbindung mit der daneben liegenden Bibliothek, die stimmungsgemäß das Gegenteil besagen will — ebenso offen, frei, heiter wie die Zecca geschlossen, schwer, ernst —, liegt in dem gemeinsamen starken Wechsel von Licht- und Schattenwirkungen.

Um 1540 entstand auch die dreiachsige Loggetta am Fuße des Markusturmes. Eine leerere, kulissenhaftere Architektur ist kaum denkbar, sie wirkte — auch vor der Restaurierung zu Beginn unseres Jahrhunderts — fast parodistisch durch die Überfülle der einzelnen Motive und die Sinnlosigkeit ihrer Proportionen.

Kaum erscheint es glaublich, daß im gleichen Jahrzehnt, in dem Sansovino die venezianische Bibliothek und die Zecca baute, er auch in Padua den Umbau der Universität leitete. Während wir uns von der Fassade kein klares Bild machen können, ist der Hof mit seiner unten dorischen, oben ionischen Säulenstellung noch von einer wahrhaft bramantesken Würde. Es gelingt San-



Hof der Universität in Padua, erbaut von Sansovino 1540.



Abb. 274. Padua, Palazzo del Municipio.

sovino bei dieser Gelegenheit, seine venezianische Schmuckfreudigkeit und Zuchtlosigkeit zu bändigen. Oder war auch hier wieder nur seine Anpassungsfähigkeit nach der anderen Richtung ebenso groß wie vorher in Venedig? Wenn auch die Erinnerung an Bramantes Hof von S. Maria della Pace unverkennbar ist, so wird hier durch das Fehlen der Rundbogen die zusammenhaltende Kraft der horizontalen Gesimse noch stärker betont.

Weniger wichtig ist in Padua der Palazzo del Municipio, der etwas anorganisch wirkt. Eigenartig ist das Verhältnis der beiden durch Flachpilaster zusammengefaßten oberen Geschosse zu den beiden unteren Geschossen. Zuschreibung nicht unangefochten.

Gegenüber seiner Tätigkeit als Palastbaumeister tritt die als Kirchenbauer zurück. Von den vier oder fünf Kirchen, die er in Venedig errichtete, ist die bedeutendste S. Giovanni dei Greci, die noch im dritten Jahrzehnt begonnen, später, im letzten Drittel des Jahrhunderts, genau nach seinen Plänen vollendet wurde. Immerhin ist hier der einschiffige Bau noch klar gegliedert und wird noch nicht durch die venezianische Hypertrophie der Dekoration in seiner Wirkung als Innenraum zerrissen. Dagegen läßt sich bei S. Giuliano und seinen späteren Bauten, S. Francesco della Vigna, S. Martino und vielleicht auch S. Giuliano, irgendeine architektonische Grundvorstellung nicht mehr herauslesen.

Gegenüber dem Lebenswerk Sansovinos und der venezianischen Einzelleistung Sanmichelis tritt das Schaffen der anderen venezianischen Baumeister der Hochrenaissance quantitativ und qualitativ weit zurück. Die Hauptaufgaben dieser Zeit lagen nun einmal in den Händen dieser beiden Meister. Am Dogenpalast wurde hauptsächlich an der Ausgestaltung des Hofes und der Innenausstattung des 1485 vollendeten Ostflügels gearbeitet. Pietro Lombardo schuf hier als Nachfolger Antonio Rizzos bis 1511, dann übernahm, nach einem längeren Interregnum, 1546 Antonio Scarpagnino die Leitung aller dekorativen Arbeiten nach einheitlichen Gesichtspunkten. Von eigentlicher architektonischer Gestaltung kann hier kaum die Rede sein.

Die beiden Untergeschosse des Hofes öffnen sich in Arkaden: das Erdgeschoß in Rundbogen, das Obergeschoß in Spitzbogen. Dann faßt ein überreich ornamentiertes Gesims die Horizontale in der ganzen Breite des Gebäudes zusammen. Es folgt ein Geschoß mit ungleich verteilten und ungleich gerahmten Fenstern, dann wieder ein durchgehendes Horizontalgesims. Im obersten, vierten Geschoß ist nicht einmal mehr die Höhe der Fenster in den einzelnen Bauabschnitten identisch, ganz abgesehen von der Ungleichheit der Rahmung und Verteilung der Öffnungen. Die Ornamentierung, im einzelnen wundervoll durchgearbeitet, aber ohne Rücksicht auf die Gesamtarchitektur rein kunstgewerblich.

Als ein weiteres Beispiel der völligen Hilflosigkeit, die sich aus dem Zusammenprall der venezianischen optischen Einstellung mit den Ideen der Hochrenaissance ergab, sei der Palazzo Contarini a. S. Samuele angeführt, vielleicht von einem der letzten Lombardi. Die Disposition der Geschoßhöhe, die Fensterverteilung zwischen dem traditionellen venezianischen dreiachsigen Mittelteil und den Seitenteilen sind ebenso verunglückt, wie die Anwendung der damals auf dem italienischen Kontinent gebräuchlichen Renaissanceformen. Der Dreiecksgiebel — von Burckhardt zartfühlend als „unglücklich“ bezeichnet — vermag nur eine sanfte Heiterkeit auszulösen, die durch das Mißverhältnis der in die Länge gezogenen kannelierten korinthischen Säulen noch gesteigert wird. Die Fassade erweckt den Anschein, als ob irgendein biederer Handwerker Vorlageblätter der damals „modernen“ Einzelformen zur Hand genommen hätte und diese Motive wahllos über eine gotische Grundstruktur des Baues gezogen hätte.

Die für Venedig so charakteristischen Gebäude der Bruderschaften, die sogenannten Scuole gehören eigentlich ihrem ganzen Wesen nach noch durchaus ins Quattrocento. Die reichste, die Scuola di S. Marco, ist ein Werk der Lombardi, typisch für den Geist der dekorativen Kunstschreinerei, die in Venedig mit Architektur gleichgesetzt wurde. Wenngleich sie zunächst unter der Leitung des Moro Coducci, später auch noch von anderen erst im dritten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts vollendet wurde, steht sie doch außerhalb der neuen Bauideen. Genau das gleiche gilt für die Scuola di S. Giovanni Evangelista. Das letzte und prächtigste dieser Bruderschaftsgebäude, die Scuola di S. Rocco, ist ganz im 16. Jahrhundert entstanden. Der Entwurf ist auf Bartolomeo Buon zurückzuführen, dem in der Bauleitung verschiedene kleinere Meister folgten. Antonio Scarpagnino führte den Bau 1527—1550 zu Ende.

Die Architektur ist nicht ganz so spielerisch wie die der anderen Scuole. Die dekorative Instrumentation ist überlaut, Rahmung und Krönung der Fenster sowie das Profil der vorgekröpften Säulen im Verhältnis zur Höhe und Breite der Fassade übertrieben — ein Orchester, das im wesentlichen mit Paukenschlägen arbeitet. Die Inkrustationen der dekorativen Füllungen, die über die ganze Fassade hinweggehen, übersteigern in ihrer Buntheit diese Überplastik noch. Das gleiche Moment, das die innere Echtheit der Renaissancearchitektur in Venedig so stark gefährdete, trug ja auf der anderen Seite wieder zu einer unerhörten Blüte der dekorativen Kunst dieser Zeit

bei. Steinmetzarbeiten, Metallguß- und Metalltreibarbeiten, Holzschnitzereien und Intarsien überwucherten förmlich das eigentliche architektonische Gerüst. Altäre, Kanzeln, vor allem Grabmäler gestalteten den Innenraum der Kirchen fast im gleichen Maße wie die raumabschließenden Elemente der eigentlichen Architektur. Und ebenso verdeckten Ornamente, Inkrustationen, Steinintarsien die eigentliche Gliederung der Fassade vollkommen.

Schon in der Capella del Santo in Padua stoßen wir auf ein zu dieser Zeit sonst in Italien unbekanntes Verhältnis zwischen Architektur und Dekoration. Beide gehen hier auf zwei verschiedene Meister zurück, von denen die Dekorateure Giovanni und Antonio Minello gegenüber dem eigentlichen Architekten Andrea Ricci zweifellos die stärkere Wirkung für sich haben.

Ebenso ist es bei der obenerwähnten Loggetta des Sansovino in Venedig. Auch hier tritt die an und für sich allerdings sehr schwache Rahmenarchitektur völlig hinter der Überfülle des dekorativen Beiwerks zurück. Auch Fassade und Inneres des Dogenpalastes werden ebenso wie die Fassaden der Scuolen durch den Überreichtum des dekorativen Beiwerks fast erdrückt.

Um die Wende des Jahrhunderts und kurz nachher sind es immer wieder Mitglieder der Familie Lombardi, auf die diese Arbeiten zurückzuführen sind, die eigentlich untergeordnete und unterstützende Glieder einer Architektur sein sollten und in Wirklichkeit die Architektur zu ihrem Rahmen degradierten. Nur dort, wo die Bildungen dieser Dekorateure mit keinem architektonischen Gefüge verbunden waren, kommt man zu reinem Genuß und erkennt die qualitative Höhe der künstlerischen Faktur, wie bei den Fahnenhaltern des Alessandro Leopardi auf dem Markusplatz.

Genua.

Geht man von der wohl selbstverständlichen Voraussetzung aus, daß die wesentliche und eigentliche Leistung der fünf ersten Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts in Rom konzipiert, erarbeitet und erreicht wurde, so bedeutet die Wanderung nach dem italienischen Norden eine Entfernung von der architektonischen Grundvorstellung der Zeit, die fast völlig proportional der geographischen Breite verläuft. Den Tiefpunkt stellt Venedig dar, Verona bedeutet gleichsam eine Insel, eine Kolonie der reinen Klassik. Etwas anderes ist es mit Genua: von hier strömt ein neues außerrömisches Element in die Hochrenaissance, aber nicht, wie in Venedig, ein fremdes und unreines, sondern aufs tiefste verwandt jenen Form- und Raumvorstellungen, die in Rom, als Erbe der Antike empfangen, in den Werken der großen römischen Meister ihren Ausdruck fanden. Was in Rom die Antike als Anregung gab, gibt in Genua der italienische Boden, die Natur selbst. Wäre es möglich, geologische Formationen stilistisch einzuordnen — etwa den Aufbau des Dolomitgebirges als gotisch zu bezeichnen —, so könnte man mit Recht behaupten, daß die amphitheatralische Struktur Genuas und seiner Umgebung, der Abfall des Gebirges zum Meer hin durchaus klassisch wäre. Wir sind uns dabei darüber klar, daß diese Anschauung auf sehr billigen und nahen Analogieschlüssen beruht, glauben aber doch, daß diese formale Verwandtschaft auch in anderen Epochen empfunden worden ist.

Es sei z. B. an französische Reiseschilderungen des beginnenden 18. Jahrhunderts erinnert, in denen Felsenschluchten, Gebirge und gotische Gebäude stets mit den gleichen Worten abgelehnt werden, ferner an das „barbaresco“ der italienischen Kunstschriftsteller, das ebenfalls auf die germanische Gotik wie auf die alpine Natur Anwendung findet usw. Aus der noch immer ungeschriebenen Geschichte des Naturgefühls würden sich für die Wechselbeziehungen zwischen Landschaft und Kunstursprung noch eine Reihe von Konsequenzen ergeben, die weit



Abb. 275. Genua, S. Maria in Carignano.

über die Theorien Taines hinausgehen dürften, weniger schematisch und rationalistisch, komplexer, aber absolut beweisbar.

Zweifellos ist die Bodengestaltung Genuas zumindest als günstige Disposition für die Entwicklung eines Raumgefühls zu werten, das in den großartigen Hof- und Treppenanlagen seiner Hochrenaissancepaläste seinen Ausdruck findet. Dieser Ausdruck konnte aber wieder nur in dieser Zeit gefunden werden, nachdem einmal, ursprünglich von Rom her, die kleinlichere noch latent mittelalterliche Auffassung des Quattrocento überwunden worden war.

Würde man die Funktion Roms und Genuas als stilbildende Faktoren der Hochrenaissance in einer einfachen Antithese formulieren, so könnte man behaupten, daß in Rom das neue Gefühl für die Gliederung der Baumassen in kubisch-plastischem Sinne entstanden ist, während in Genua das neue Gefühl für Gliederung im kubisch-räumlichen Sinn geboren wurde. Für die nächste Phase der kommenden Baukunst gibt also Rom gleichsam die Hülle, die Schale, das Formenkleid, Genua den Inhalt, und im Gegensatz zum Körperlichen die räumliche Verknüpfung.

Wir sind uns wohl bewußt, daß wir mit dem Eingehen auf die Schöpfungen Alessis eigentlich die unserer Arbeit gesetzten zeitlichen Grenzen überschreiten. Es ist aber undenkbar, sich von der Phase der Hochrenaissance ein Bild zu machen, wenn man das Schaffen des Genueser Architekten außer acht lassen wollte. So sehr er der kommenden Barockgeneration den Weg ebnet, so wenig schafft er selbst, auch bei der liberalsten Ausdeutung des Begriffes, schon barock, genau wie Michele Sanmicheli und der letzte San Gallo. Vignola, Serlio und Palladio sind zwar nicht den Jahrzehnten nach, aber stilgeschichtlich eben schon

deutlich eine andere, spätere Generation. Das Problem Michelangelo kann füglich in diesem Zusammenhang als ein vorwiegend individuelles außer acht gelassen werden.

Den entscheidenden Schritt tut auch hier, in Genua wieder ein einzelner, ein einziger, Galeazzo Alessi (1512—1572), angeblich ein Schüler Michelangelos. Sein Aufenthalt und seine Tätigkeit sind in Rom mit Sicherheit nicht nachzuweisen, jedenfalls hat er dort bedeutendere Werke selbständig nicht ausgeführt. Erwähnt wird er erst 1542 bei seiner Rückkehr in seine Vaterstadt Perugia, also als Dreißigjähriger. Hier scheint er im Sinne Antonio da Sangallos die von diesem begonnenen Festungsbauten der Cittadelle (Cittadella Paolina) vollendet zu haben. Außerdem entstanden in dieser Zeit kleinere Kirchenentwürfe für Perugia wie S. Chiara und Nostra Donna del Popolo. Wesentlich wird er — wie merkwürdigerweise diese ganze Generation von Architekten — erst mit Eintritt in das fünfte Jahrzehnt, als er um 1550 nach Genua kommt. In dieser Hinsicht unterscheidet sich merkwürdigerweise diese Generation der Sanmicheli, Sansovino, Alessi von der Jünglingsgeneration der Raffael, Peruzzi, Sangalli usw. Der Grund hierfür wird nicht in einer Summe von Zufälligkeiten zu suchen sein — etwa daß gerade an diese Architekten große Aufträge erst später herangetreten wären —, er liegt tiefer: Für sie war Architektur eine Art souveräne Regieleistung, für die erste Generation der Hochrenaissance aber war sie ein Zweig der bildenden Kunst, eine der vielen Möglichkeiten, sich bildnerisch aus-

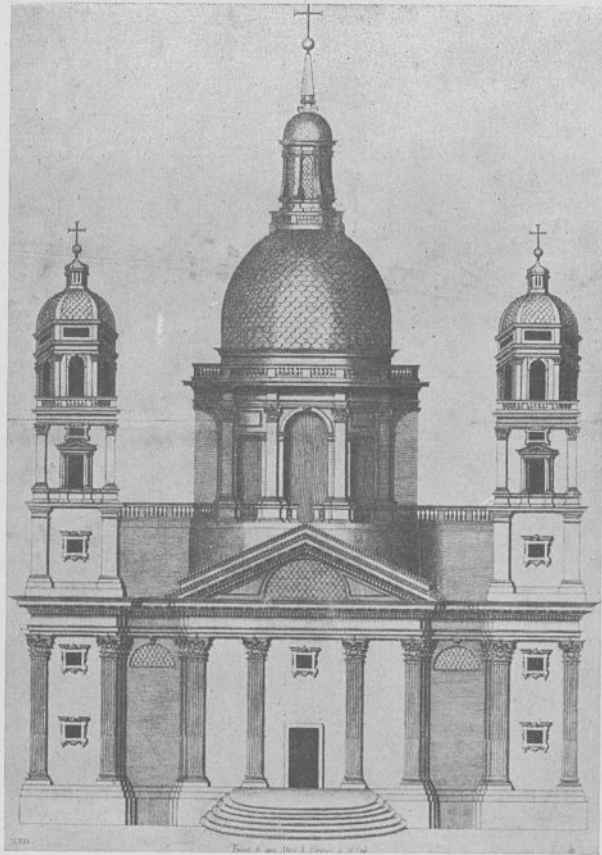


Abb. 276. Genua, S. Maria in Carignano.

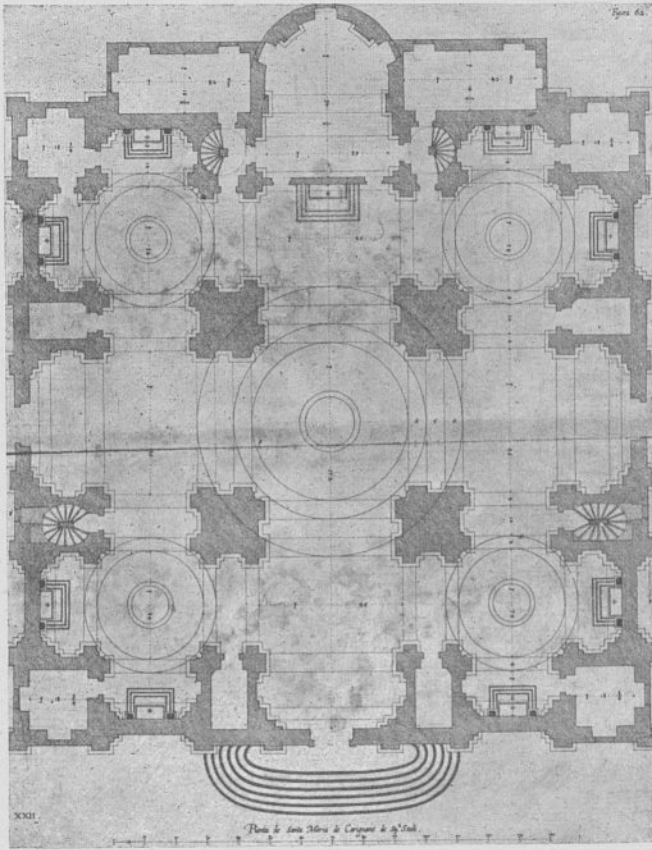


Abb. 277. Genua, S. Maria in Carignano.

zudrücken. Für die zweite Generation der Versuch, ihr Leben — ihr eigenes und das ihrer Mitwelt — im Raume zu gestalten. Vielleicht kann man aber, weitergehend auch in diesem Unterschied schon überhaupt eine Veränderung zwischen dem Kunstwillen der Renaissance und des Barock sehen.

Alessis erster größerer Bau in Genua, zugleich sein einziger Kirchenbau von wesentlicher Bedeutung, ist gleichzeitig ein indirekter Beweis für seinen römischen Aufenthalt, für seinen unmittelbaren Zusammenhang mit der römischen Idee des Zentralbaus.

Der Grundgedanke der S. M. di Carignano ist unmittelbar aus dem Grundriß der Peterskirche entwickelt. Er stellt eine zentrale Kuppel über griechischem Kreuz dar. Die Arme sind allerdings hier stark verkürzt, an die Stelle der Eckkuppeln treten Ecktürme, von denen übrigens nur zwei zur Ausbildung gekommen sind. Die heutige Fassade ist selbstverständlich in ihren klassizistischen Formen später entstanden. Auch die bei Rubens abge-

bildete gibt — wenn sie auch vielleicht auf Alessi zurückgeführt werden kann — seine Absicht nur ungenau und vom Standpunkt des Späteren aus modernisiert wieder.

Die Ausführung des Baues geschah bestimmt nicht unter Alessis Leitung, Einzelheiten weisen deutlich auf eine, zum mindesten teilweise spätere Entstehungszeit hin. Ebenso ist auch die Kontur der Kuppel eindeutig barock. So zeigt sich die römische Tradition im wesentlichen im Innern. Hier sind die Einzelelemente des Zentralbaus allerdings mit fast didaktischer Klarheit herausgearbeitet, die Idee der Vierungskuppel tritt um so klarer in Erscheinung, als im Größenverhältnis das zentrale Quadrat hier die Seitenarme so wie bei keinem anderen Renaissancebau überragt.

Der Bau bedeutet die letzte Manifestation der Hochrenaissance im engeren Sinne. In seinen Palastbauten geht Alessi nicht nur bereits von einem durchaus anderen Raumgefühl aus, sondern er gliedert auch die abschließenden Flächen plastisch in einer ganz anderen Art, als es noch im Inneren von S. M. di Carignano geschieht. Ein Beweis dafür ist schon die Anlage der Tore und Hallen des Hafens von Genua, deren Ausbau er um die Mitte des Jahrhunderts vornimmt. Säulenhalle und Tore zeigen eine fast an Sanmicheli gemahnende Strenge.

Die Porta del Molo vecchio zeigt die charakteristische überschwere dorische Ordnung, die starke Betonung des Steinschnittes und die durchgehende Rustizierung.

Wie in Perugia war Alessi auch in Genua städtebaulich tätig. Es war ihm vergönnt, einen

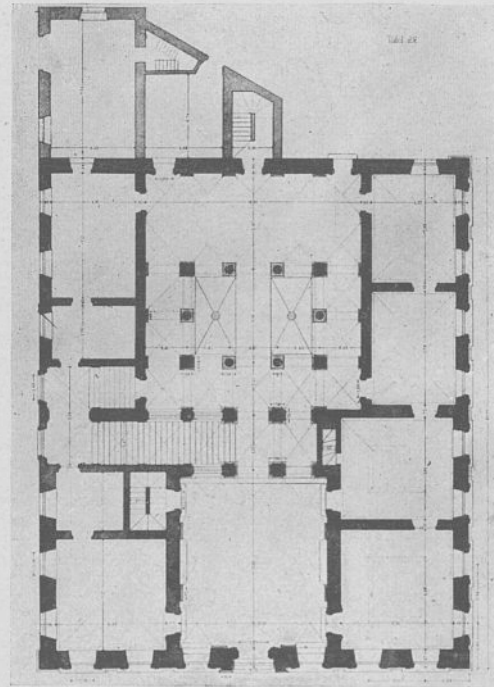
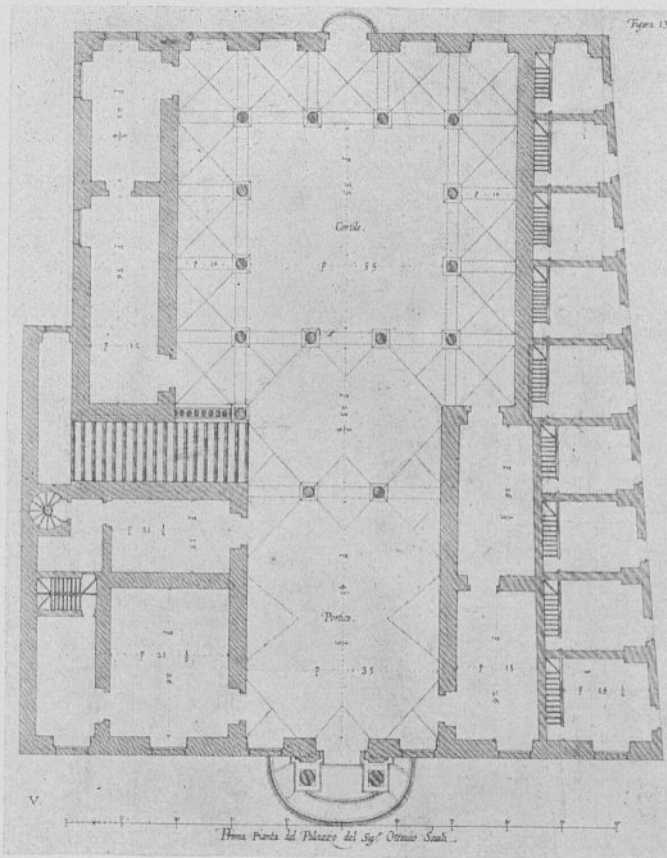


Abb. 279. Genua, Palazzo Cambiaso.
Erdgeschoß. (Nach Reinhardt.)

Abb. 278. Genua, Palazzo Sauli. Grundriß.

ganzen neuen Straßenzug anzulegen: die jetzige Via Garibaldi. Wohl die meisten Paläste dieser Straße gehen auf ihn zurück, wenn sie auch durch spätere An- und Umbauten stark verändert sind. Über ihren ursprünglichen Zustand können wir uns jedoch teilweise aus den Aufnahmen des Rubens, die er in seinen „Palazzi die Genova“ herausgab, ein Bild machen.

Diese Veröffentlichung, die Rubens mehr als ein halbes Jahrhundert nach dem Entstehen dieser Paläste vornahm, beweist, daß auch noch die nächste Generation sich der grundsätzlichen Bedeutung der Schöpfungen Alessis wohl bewußt war. Sie stellt im gewissen Sinne Gegengewicht und Ergänzung zu den Architekturtraktaten dar, die von der Generation Palladios und Serlios herausgegeben wurden. Natürlich dürfen wir nicht vergessen, daß Einzelheiten zweifellos — bewußt oder unbewußt — von Rubens schon im Sinn der inzwischen weiter fortgeschrittenen Barockisierung wiedergegeben sind.

Palazzo Cambiaso zeigt noch nicht ganz den charakteristischen Innenaufbau. Vestibül, Hof und Treppenanlagen sind zwar schon, verglichen mit römischen und florentinischen Vorbildern, stark betont, doch ist der Aufgang zur Treppe noch seitlich angelegt und die räumliche Verbindung noch unklar. Die Fassade ist streng gehalten, ohne besondere Eigenart, das Kranzgesims im Verhältnis zur Enge der Straße recht schwer. Die durchgehende Rustizierung kann nicht über die Indifferenz der Flächenaufteilung hinweghelfen.

Palazzo Sauli, um 1555 erbaut, ist heute nicht mehr erhalten. Er ist erwähnenswert, weil der von Alessi geschaffene Palasttyp hier schon klar zum Ausdruck kommt. Die Längsachse beginnt mit dem genau zentral gelegenen Hauptportal, der Durchblick führt durch das besonders

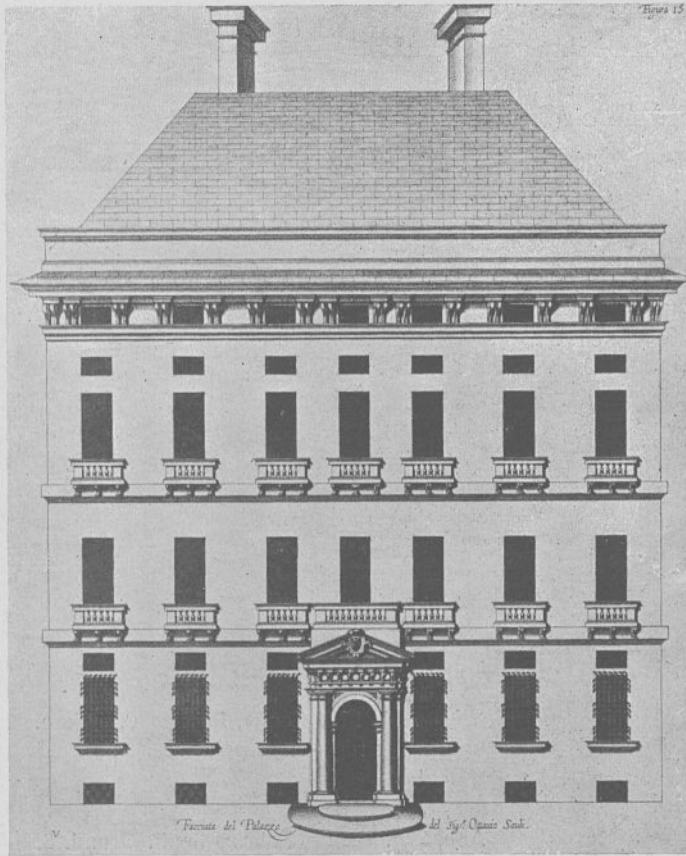


Abb. 280. Genua, Palazzo Sauli. Aufriß. (Nach Rubens.)

geräumig angelegte Vestibül und einen vermittelnden zweiten Vorraum auf den quadratischen fünfsichtigen Haupthof mit einer kleinen Apsis als Blickabschluß. Das Verhältnis von Hof zu umgebendem Raum ist typisch genuesisch, das heißt mit anderen Worten: der freie Luftraum überwiegt durchaus. Die Treppe, typisch links vom Eingang, räumlich sehr großzügig disponiert, aber noch nicht als Zentralmotiv aufgefaßt. Eigentlich raumbildende Funktion hat die Treppe hier noch nicht.

Über die Fassade läßt sich nach der Rubensschen Zeichnung nichts Authentisches sagen.

Der Palazzo Lercari-Parodi — Baubeginn 1567 — stellt nicht nur im architektonischen, sondern auch im städtebaulichen Sinn am reinsten die Bagedanken Alessis dar. Städtebaulich deshalb so besonders bedeutend, weil er mit dem ihm auf der anderen Seite der Straße entsprechenden Palazzo Carega-Cataldi auf eine Mittelachse hin komponiert ist, so

daß sich über die Straße hinüber eine reiche Folge von Durchblicken ergibt. Die Idee, die in Rom beim Palazzo Farnese nicht zur Ausbildung gelangte, ist hier einmal durchgeführt.

Von entscheidender Bedeutung ist, daß hier der Hof als Ehrenhof vorn angeordnet wurde und sich in weitgespannten zweigeschossigen Arkaden gegen die Straße öffnet, daß man durch das zentral hinter dem Hof gelegene Vestibül zur Treppe und auf dieser zu den wieder zentral liegenden offenen Loggien des Obergeschosses gelangt. Der stufenförmige Aufbau der zentral gelegenen Räume tritt also deutlich in Erscheinung, die ungedeckten Freiräume werden architektonisch als den geschlossenen völlig gleichwertig behandelt. Es ist ein ständiges Gegeneinander und Ineinander von offenen, nur durch Arkaturen eingegrenzten und von allseitig von Mauern umgebenen Kuben. Zwar ist ganz offensichtlich die Wirkung perspektivischer Durchblicke hier das Endziel künstlerischer Gestaltung, aber niemals in malerischem, illusionistischem Sinne, sondern lediglich zwecks Klarstellung der eigentlichen architektonischen Beziehungen. Die räumlichen Elemente sollten gleichzeitig — gesehen und nacheinander — durchschritten werden, die architektonische Wirkung sich aus der Koordination der optischen Gleichzeitigkeit und des motorischen Nacheinander ergeben. Gegenüber dieser wohlberechneten Steigerung der eigentlichen Raumeindrücke ist die architektonische Ausgestaltung der Fassade unwesentlich. Kaum kann man von einer eigentlichen Schauseite sprechen, so aufgelöst ist sie. (Die Rekonstruktion Reinhardts ist völlig zu Unrecht





Palazzo Doria-Tursi in Genua, erbaut von Rocco da Lurago 1564.
Phot. Alinari.

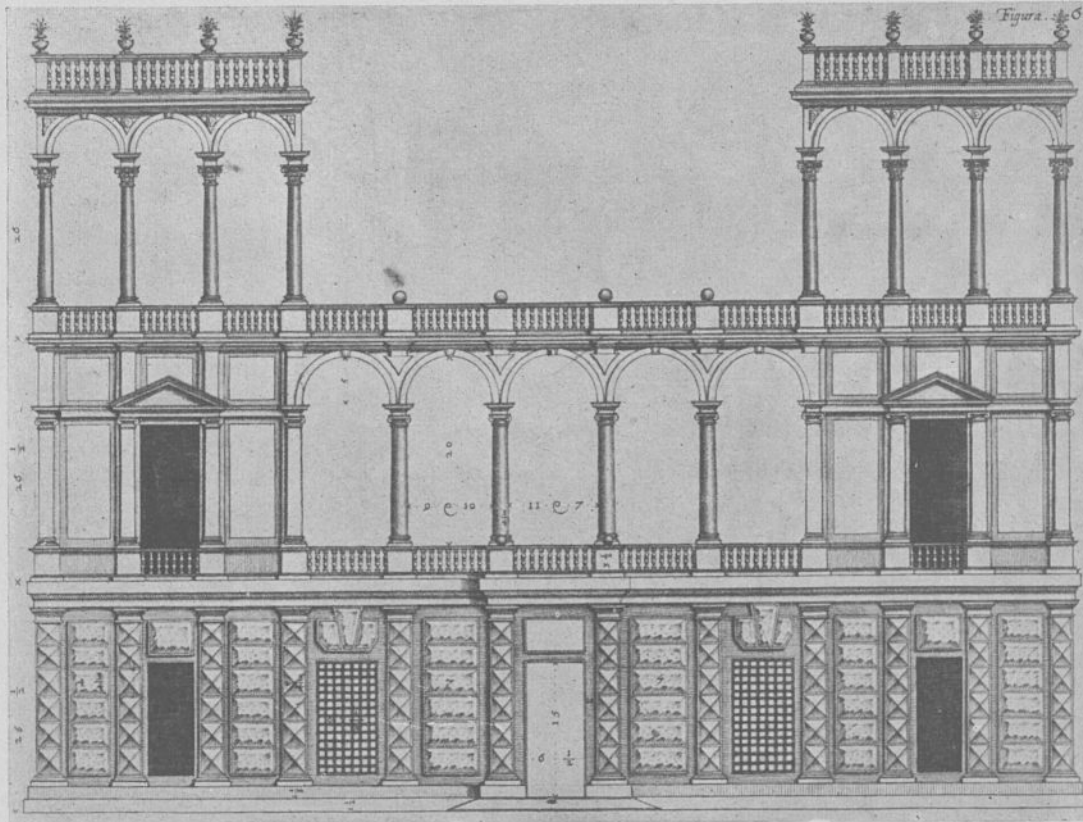


Abb. 281. Palazzo Lercari-Parodi. Aufriß. (Nach Rubens.)

klassizistisch verzerrt, zweifellos kommt die Darstellung Ruben's der Wirklichkeit erheblich näher.) Die Bossen des Untergeschosses, die Arkaturen und Balusterreihen des Obergeschosses wollen sichtlich mehr den Blick weiterleiten als ihn auf sich verweilen lassen.

In diesem Zusammenhang seien auch gleich noch der dem Palazzo Lercari-Parodi gegenüberliegende Palazzo Carega-Cataldi und der Palazzo Doria-Tursi erwähnt, trotzdem damit die zeitliche Grenze unserer Betrachtung ganz wesentlich überschritten wird. Doch stellen beide, auch wenn sie nicht von Alessi selbst herrühren, eine ganz unmittelbare und logische Weiterentwicklung seiner architektonischen Grundvorstellung vom Palastbau dar.

Der Architekt Giovanni Battista Castello Bergamasco (1509—1569) war Mitarbeiter und wahrscheinlich Schüler Alessis, der ihm bei seinen häufigen Reisen die Ausführung verschiedener Paläste übertrug. Nur der Palazzo Carega-Cataldi geht mit Sicherheit ganz auf ihn allein zurück.

Der 1560 erbaute Palast steht, wie oben erwähnt, im Achsenzusammenhang mit dem Palazzo Lercari-Parodi. Die Treppe ist hier vorn angeordnet, unmittelbar hinter dem Vestibül, dann kommt die Masse des eigentlichen Baukörpers, dahinter der Hof mit der getrepten Gartenanlage. Die Verbindung zwischen Vestibül und Treppe, deren steigende Seitenansichten die räumliche Struktur des Vestibüls recht eigentlich gestalten, ist ganz im Sinne Alessis empfunden. Die Fassade ist weniger geglückt, allzu gedrängt. Typisch für Genua ist das Mezzanin über dem Erdgeschoß, diesem völlig untergeordnet und dementsprechend ein zweites Mezzanin über dem



Abb. 282. Genua, Villa Cambiaso.

Hauptgeschoß. Die Anordnung der Pilaster wirkt beklemmend, da die Fläche, die sie unterteilen sollen, infolge des geringen axialen Abstandes der Fenster einfach nicht vorhanden ist.

Der Palazzo Imperiali ist erst später nach Plänen des Castello erbaut und fällt schon durch seine Dekorationsweise aus dem Kreise unserer Betrachtungen.

Auch der Palazzo Podestà (Raggio) ist nach Castellós Plänen 1563 erbaut und später verändert worden. Sehr wichtig ist, daß das Vestibül hier schon ovale Grundform zeigt, daß hierdurch also in den Palastbau bereits eine Raumgestaltung eingeführt wird, die allgemein erst in einer viel späteren Stufe des Barock auftritt.

Der Palazzo Doria Tursi (del Municipio) von Rocco da Lurago 1564 erbaut, brachte die Ideen Alessis am reinsten zur Entwicklung. Die Raumfolge: Vestibül, Hof, Treppe, Apsis ist hier, der Unebenheit des Terrains folgend, aufs großartigste gesteigert. Es erscheint undenkbar, einen Stadtpalast, der eine große Menge von geschlossenen Räumen enthalten soll, noch weitergehend aufzulösen. Der Übergang zwischen überdecktem und nichtüberdachtem Raum wird durch offene Bogenhallen überall hergestellt. Selbst die seitlich angrenzenden Gärten sind durch flügelartige offene Bogenhallen mit in die Raumkomposition einbezogen. Dabei ist die Fassade — wieder mit der typisch Genueser Anordnung zweier Zwerggeschosse über den beiden Hauptgeschossen — von höchster Einfachheit, nicht überladen und durchaus nicht zu gedrängt. Die im unteren Geschoß bossierten, oben kannelierten Pilaster haben hier nicht mehr nur eine dekorative, sondern wirklich eine flächengliedernde Funktion zu erfüllen.

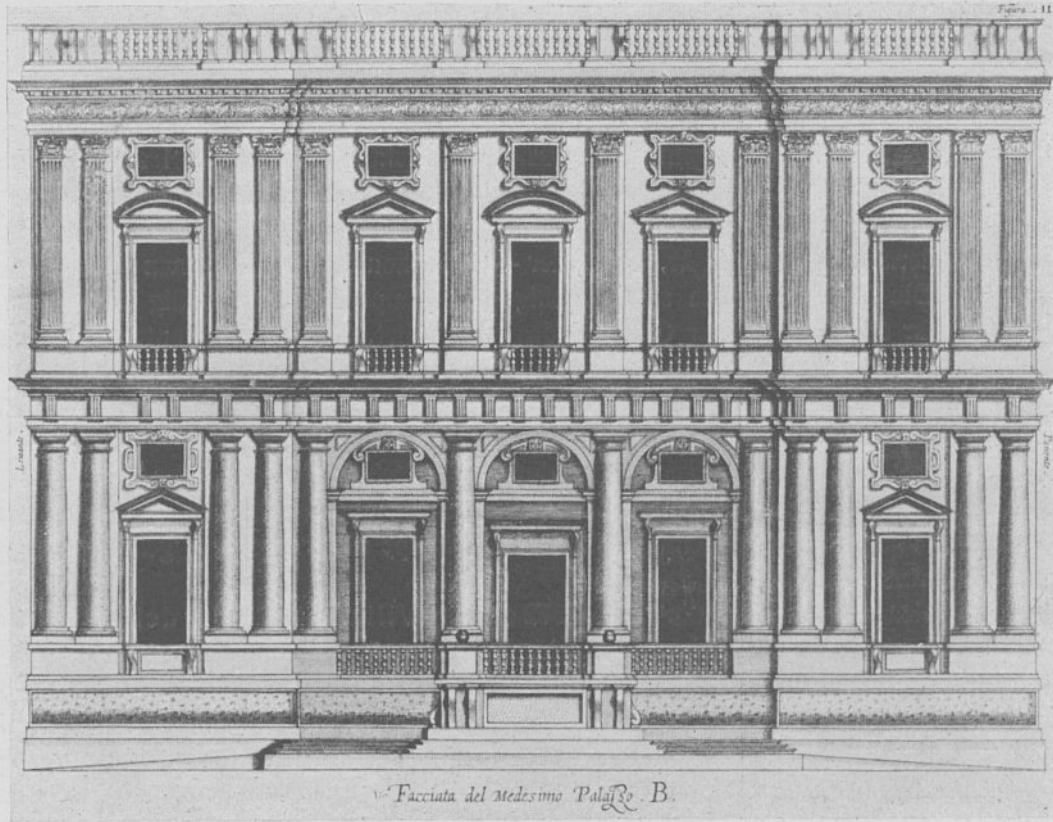


Abb. 283. Genua, Villa Cambiaso. (Nach Rubens.)

Über die Grundgestaltung dieses Palastes hinaus war eine weitere Steigerung nicht mehr möglich, wenigstens nicht innerhalb der Voraussetzung der Renaissance. Hier ist der Schlußpunkt gesetzt. Räumlicher Aufbau und Fassadengestaltung beweisen zwar schon ganz deutlich eine neue architektonische Vorstellungsform, aber die Zucht der Tradition ist hier — letztmalig im Genueser Palastbau — so stark, daß ihre Instrumentation keine neuen Formelemente benötigt.

Gerade im Gegensatz zu Castello, bei dem die Weiterentwicklung lediglich im Sinne der Vergrößerung vor sich ging, vollzieht sich hier der Fortschritt nur durch die stärkere Artikulierung und weitergehende Auflösung der einzelnen Raumelemente, die zu einem unmittelbaren Ineinandergreifen der einzelnen Raumabschnitte führt.

Grundsätzlich sind die Villen Genuas von seinen Palazzi, wie sie von Alessi und seinen Nachfolgern ausgebildet wurden, zu unterscheiden. Die Besonderheit des genuesischen Stadthauses lag in der Anpassung an die Bewegtheit des Bodens einerseits, an der Enge der Straßen andererseits. Diese beiden Faktoren fallen bei der Villa fort, da sich hier der Bauherr den Platz ja sozusagen frei aussuchen konnte. Trotz dieser grundsätzlichen Verschiedenheit zeigen aber die beiden erhaltenen Villen Alessis einige Ähnlichkeit mit seinen Stadtpalästen. War doch sein erster Bau in Genua die Villa Cambiaso, bereits 1549 begonnen. Schon in ihrer Gestaltung zeigt sich die gleiche Tendenz, der wir später bei den Stadtpalästen begegnen: der Versuch durch Loggien und unüberdeckte Hallen die Masse des Baukörpers selbst aufzulockern. Allerdings ist, wie das bei einem im freien Luftraum ragenden Bau selbstverständlich ist, der Kubus als solcher in der Silhouette völlig geschlossen. Die überdeckten Loggien, im Erdgeschoß drei-

bogig am Vordereingang, im oberen Geschoß auf der entgegengesetzten Seite, werden gleichsam nur aus der Baumasse herausgeschnitten. Im Grundriß ist die Verwandtschaft mit den römischen Vorbildern einerseits, mit den wenig späteren Schöpfungen Palladios andererseits unverkennbar. Es ist die typische dreischichtige zentrale Anlage der Räume.

Merkwürdigerweise ist die eigentliche Fassadenarchitektur hier eine viel strengere als in der Stadt selbst. An der Vorderseite sind die Eckkrisalite durch gekuppelte dorische Säulen im Erdgeschoß, oben durch gekuppelte kannelierte korinthische Pilaster bestimmt. Die gleichen Ordnungen gliedern dreiachsig den Mittelteil, der — wie schon bemerkt — unten offen, oben geschlossen ist. Die Zwerggeschosse sind jeweilig den Hauptgeschossen völlig untergeordnet. Auffällig das sehr starke Profil der Gesimse, das dazu führt, daß die Horizontalgliederung, in beiden Fällen unterstützt durch Balusterreihen — den freistehenden Bau in fast michelischer Weise straff gürtet und gegenüber der Vertikalaufteilung dominiert. Rein formal spricht sich hier unter allen Werken Alessis der römische Einfluß am stärksten aus.

Ein ganz einfaches Raumgefüge ist hier durch glückliche Stellung in der Landschaft bei sparsamster Verwendung architektonischer Einzelformen zu überaus festlicher Wirkung gesteigert. Grundriß und Fassadenaufteilung könnten überhaupt nicht einfacher gebildet sein, das Rechteck als Grundform herrscht absolut.

Fast den gleichen Typus zeigt die 1560—1572 erbaute Villa Pallavicini delle Peschiere. Auch hier der geschlossene dreischichtige quadratische Baukörper dadurch modelliert, daß die Mittelschicht des Eingangs etwas gegen die Seitenteile zurückgezogen ist. Sonst wird der Baukörper wie bei der Villa Cambiaso durch eine Eingangsloggia unten und durch zwei halboffene flankierende seitliche Loggien oben unterbrochen. Auch an der Vorderseite sind — nach Rubens — Loggien anzunehmen, die später zugemauert worden sind. Die Aufteilung der Geschosse in eigentliche Hauptstockwerke und untergeordnete Mezzanine ist die gleiche wie in der Villa Cambiaso, nur daß diesmal anstatt der dorischen Säulen im Untergeschoß ionische Pilaster angeordnet sind. Auch fehlt die Kuppelung an den Ecken.

Bei beiden Villen war der Baukörper des Hauses nicht so entscheidend wie die Anlage der weitschichtigen Gartenterrassen, die heute nicht mehr erhalten sind.

Versucht man sich einmal von der Renaissanceauffassung des „gebildeten Bürgertums“, die im wesentlichen die Erkenntnisse der Gelehrtenarbeit aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts popularisiert, freizumachen, versucht man weiter einmal die Geschichtsauffassung Jacob Burckhardts zu vergessen, so ergibt sich für uns ein Bild der Renaissance, das von dem der vorangegangenen Generation erheblich abweicht. Wir wollen uns nicht vermessen, es dem objektiven Wahrheitsgehalt nach für „richtiger“ zu halten, als das durch Burckhardt bestimmte unserer Eltern und Großeltern. Wir wollen uns nur darüber klar werden, daß es weniger einheitlich, weniger eindeutig, komplexer ist und deswegen vielleicht ein wenig umfassender.

Enthalten wir uns aller kulturgeschichtlichen und soziologischen Betrachtungen und bleiben auf unserem Gebiete, bei der Welt des optisch Erfassbaren, des räumlich und plastisch Gestalteten. Wir vermögen im Verfolg der Jahre von 1400—1550 nicht mehr einen Fortschritt, eine geradlinige Entwicklung, zu sehen, die damit beginnt, mittelalterliches gotisches Gefüge zu überwinden und in Anlehnung an die Antike und die wiedergefundene Natur zu immer klarerer und vollkommener Klassik allmählich aufsteigt, um dann, getrieben von der Suche nach immer neuen und reicheren Effekten zu „entarten“. An die Stelle dieses sehr einfachen überschaubaren Ver-

laufes tritt in unserem geschichtlichen Bilde ein dauerndes Nebeneinander und Übereinander. Daß das typisch mittelländische, in der Antike zur klarsten Erscheinung gewordene Raumgefühl nicht im späteren Mittelalter einfach aussetzt, bewies schon Burckhardt durch den Hinweis auf die sogenannten protorenaissancistischen Bildungen. Wir können deswegen die Wiederaufnahme antiker Ornamentik und antiker Detailformen nicht als entscheidend für den Beginn der Renaissance auffassen. Wir sehen — wir sprechen selbstverständlich an dieser Stelle nur von der Geschichte der Architektur —, wie in Florenz in der ersten Hälfte des Jahrhunderts trotz der Verwendung antikisierender Einzelemente grundsätzlich doch noch durchaus mittelalterlich gebaut wird, natürlich nicht im germanisch-gotischen Sinn! Auch die ganze Generation der sogenannten „Bildhauerarchitekten“, unmittelbar nach der Mitte des 15. Jahrhunderts bewies noch, daß die Wandlung mehr im plastisch-dekorativen, als im räumlichen Empfinden sich vollzogen hatte. Von einem durchgehenden Vorstellungswandel im Raumgefühl kann eigentlich erst in den letzten zwei Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts gesprochen werden.

Ein halbes Jahrhundert lang findet nun dieses Raumgefühl seine klassische Formulierung, vor allem durch Bramante und die unmittelbar unter seinem Einfluß stehenden Persönlichkeiten, aber, wie nicht vergessen werden darf, in einem lokal eng um Rom geschlossenen Kreis. Und als es weiter nach Norden vorzudringen beginnt, entwickelt sich in Rom schon sehr früh ein Neues, dessen Vorzeichen wir bei einzelnen Bauwerken, die wir weiter oben erwähnten, schon feststellen konnten. Verona und Genua bringen die römischen Anregungen mit geringen dialektischen Verschiebungen zur vollen Entfaltung, Verona um einige Grade antikischer, Genua, indem es um einige Grade im räumlichen Sinne bewegter arbeitet. Ungefähr zwei, drei Jahrzehnte später setzen dann auch dort die barocken Strömungen ein.

Um 1580 gestaltet ganz Italien bereits barock, sofern man mit diesem Wort den Oberbegriff sowohl der michelangelesken Richtung im Sinne stärkerer plastischer Bewegtheit, wie der auf Vignola und Palladio zurückzuführenden strengen rationalistischen Richtung bezeichnet.

Literaturangaben.

Annellini, Mariano, *Le Chiese di Roma*. Roma 1891. — *Architettura Minore in Italia: Roma I und II*. Torino (1927). — d'Arco, Carlo, *Istoria della vita... di Giulio Romano*. Mantova 1842. — Baglione, Giov., *Le nuove chiese di Roma*. Roma 1639. — Baglione, Giov., *Vite de... 1642*. — Baldinucci, Filippo, *Notizie dei professori del disegno*, ed. F. Ranalli, Firenze 1846/47. — Barbault, Jean, *Les plus beaux édifices de Rome moderne*. Rome 1763. — Barozzi, Jacomo da Vignola, *Nuova... aggiunta delle Porte d'Architettura di Michel Angelo Buonarrotti*. Roma 1602. — Bartsch, Adam, *Oeuvre de Jean Pierre Ligorio*. In: *Peintre-Graveur* 1870. — Baum, Julius, *Baukunst und dekorative Plastik der Frührenaissance in Italien*. Stuttgart 1920. — Bellori, Gio. Pietro, *Le Vite... Roma 1672*. — Beltrami, Bramante, In: *Rassegna d'Arte* 1901. — Biancolini, Giambatista, *Dei vescovi e governatori di Verona... Verona 1757*. — Blaeu, Joannes, *Nouveau théâtre de Italie* (4 vol). *La Haye 1704* (und 1724). (Vol 4 „Rome ancienne et moderne“.) — Bochhi, M. Francesco, *Le bellezze della città di Firenze... Firenze 1677*. — Brinckmann, A. E., *Handbuch der Kunstwissenschaft; Schöne Gärten*. München 1925; *Platz und Monument als künstlerisches Formproblem*. Berlin 1908; *Plastik und Raum als Grundformen künstlerischer Gestaltung*. München 1922. — Burckhardt, Jacob, *Der Cicerone*, 10. Aufl., Leipzig 1909. — Braun, Georg, *Simon Novellanus und Franz Hogenberg: Beschreibung und Contrafactur der vornembsten Stät der Welt*. (6 Bde.) Cöln 1574ff. — Burckhardt, Geschichte der Renaissance. Stuttgart 1904. — Burger, Fritz, *Die Villen des Andrea Palladio*. Leipzig (1909). — Calzini, E., *Einzelaufsätze in: Rassegna Bibliografica 1900—1915*. — *Cappella della Famiglia Pellegrini... di Verona*. Verona 1816. — Campori, G., *Notizie per la vita di Lodovico Ariosto*. Modena 1871. — Carlevariis, Luca, *Le fabbriche e vedute di Venetia... Venetia 1703*. — Cataneo, Pietro, *L'Architettura* (8 libri). Venetia 1567. — Celio, Gaspare, *Memoria... delli nomi dell'Artefici... Napoli 1638*. — Chevalier, Pietro, *Memori architettoniche... Padova 1831*. — Chiapelli, A., *Il ritrovamento d'un modello inedito di Baccio d'Agnolo*. In: *Bolletino d'Arte*, 1921. — Clause, Gustave, *Les Sangallo*. Paris 1900. — Cose, Le... dell'alma città di Roma... Venetia 1588. — Courajod, Louis, *Estampes attribués à Bramante*. In: *Gazette des Beaux Arts*, 1874. — Davari, S., *Descrizione... Palazzo del Tè*. In: *L'Arte* 1899. — *Descrizione della chiesa di S. Giustina*. Padova 1853. — *Descrizione di Roma Moderna... Roma 1719*. — Doegen, Mathias, *Architectura militaris moderna*. Amsterdam 1647. — Ebhardt, Bodo, *Wehrbauten Veronas*. Grunewald-Berlin 1911. — Egger, Hermann, *Entwürfe Baldassare Peruzzis*. *Jahrbuch der Sammlung*. Wien 1902. — Ermers, M., *Die Architekturen Raffaels in seinen Fresken, Tafelbildern und Teppichen*. Straßburg 1909. — Falda, Giovanni Batista, *Il nuovo teatro delle fabbriche et edificii*. Roma 1665—1739. — Felini, Pietro Martire, *Trattato nuove... dell'alma città di Roma*. Roma 1610. — Flechsig, *Die Dekoration der modernen Bühne in Italien*. Diss. Leipzig 1894. — Foresti, Philippus, *Suppl. chronicarum* (Hain 2807) Venedig 1486. — Frey, Dagobert, *Bramantes St. Peter-Entwurf*. Wien 1915; *Michelangelo-Studien*. Wien 1920. — Fulvio, Andrea, *L'Antichità di Roma... Venetia 1588*. — Furttenbach, Joseph, *Newes Itinerarium Italiae... Ulm 1627*. — Gaye, Giovanni, *Carteggio inedito d'Artisti... Firenze 1839/40*. — Geymüller, Heinrich von, *Raffaello Sanzio studiato come Architetto*. Milano 1884; *Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter*. Wien 1875/80. — Geymüller vgl. auch Stegmann. — Giorgio Martini, Francesco di, *Trattato d'Architettura civile e militare*. Hrsg. v. Carlo Promis. Torino 1841. — Gothein, M. L., *Geschichte der Gartenkunst*. Jena 1914. — Gurlitt, Cornelius, *Die Geschichte des Barockstils in Italien*. Stuttgart 1887. — Guoli, D., *Bramante in Roma*. In: *Rivista d'Italia*. Roma 1898. — Hammitzsch, M., *Der moderne Theaterbau*. Berlin 1906. — Haupt, Albrecht, *Palastarchitektur in Oberitalien und Toscana*. Berlin 1908/11. — Hiersche, Waldemar, *Pellegrino de'Pellegrini*. Parchim i. M. 1913. — Hofmann, Theobald, *Raffael als Architekt*. Zittau, Leipzig 1900/11; *Bauten des Herzogs Federigo di Montefeltre*. 1905; *Entstehungsgeschichte des St. Peter in Rom*. Zittau 1928. — Huelsen, Christian, *Il libro di Giuliano da Sangallo*. Leipzig 1910; *Ein Skizzenbuch des Gianantonio Dosio*. In: *Sitzungsberichte der Akademie*. Berlin 1915. — Huelsen, Christian, und H. Egger, *Die römischen Skizzenbücher des Marten van Heemskerck*. Berlin 1913. — Hübner, Paul S., *Dosio*. In: *Monatshefte für Kunstwissenschaft* 1911. — Jovanovits, C., *Forschungen über den Bau der Peterskirche zu Rom*. Wien 1877. — Kent, William Winthrop, *The Life and Works of Baldassare Peruzzi of Siena*. New York 1925. — Kerckhoff, E. van, *Oud italianische Villa's en Parken*. Rotterdam 1923. — Labo, M., *Giovanni Battista Castello*. Roma 1925. — Lanciani, R., *Il codice Barberianiano XXX, 189*. In: *Archivio della società Romana di storia patria*, VI. 1883. — Laspeyres, Paul, *Kirchen der Renaissance in Mittelitalien*. Berlin, Stuttgart 1882. — Letarouilly, Paul, *Edifices de Rome moderne... Liège 1853; Le Vatican et la Basilique Saint Pierre*. Paris 1882. — Limburger, Walther, *Die Gebäude von Florenz*. Leipzig 1910. —

Luppigini, Antonio, *Architettura militare*. Firenze 1582. — Maggi, Girolamo, und Giacomo Castriotti, *Della fortificazione della città . . . Venezia* 1583. — Malaguzzi-Valeri, Francesco, *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*. Bologna 1899; Bramante. Roma 1924. — Marchi, Francesco de, *Del'Architettura militare*, libr. III. Brescia 1599. — Marieschi, *Magnificentioris . . . urbis Venetia prospectus . . . Venetia* 1741. — Mariotto, Cesare, *Einzelaufsätze* in: *Rassegna Bibliografica* 1900—1915. — Martinelli, Fioravante, Roma ricercata nel suo sito . . . Roma 1658. — Martini, Francesco di Giorgio, *Trattato de Architettura civile e militare editio del Cavaliere Cesare Galuzzo*. Torino 1841. — McComb, Arthur, *The Life and Works of Francesco di Giorgio*. In: *Art Studies*, Princeton. New Jersey 1924. — Michaelis, A., *Römische Skizzenbücher Marten van Heemskercks*. In: *Jahrb. des archäologischen Institutes* 1891. — Milizia, Francesco, *Roma delle belle arti del disegno*, parte I. Bossano 1787; *Memorie delle architetti usw.* 1827. — Münster, Sebastian, *Cosmographie, Beschreibung aller Länder durch Sebastian Münster*. Basel 1544. — *Mirabilia Romae*, Mantua o. J. (ca. 1450). — Moroni, Eredi, *Notizia delle cose più osservabili della città di Verona*. Verona 1795. — Palladio, Andrea, *Descrizione de le chiese . . . di Roma . . . Roma* 1554. — Palladio, Andrea, *I quattro libri del'Architettura*. Venezia 1570. — Paoletti, Pietro, *L'Architettura e la Scultura in Venezia*. Venezia 1893. — Pascoli, Lione, *Vite dei pittori . . . percyrini*. 1732. — Pastor, Ludwig v., *Geschichte der Päpste*. Freiburg seit 1885; *Die Stadt Rom am Ende der Renaissance*. Freiburg 1925. — *Praecipuorum aliquot templorum, quae Roma . . . exhibet, Ichonographia . . . Norimbergae* 1694. — *Raccolta di lettere sulla pittura . . . Roma* 1754—1773. — Raschdorff, Otto, *Palastarchitektur von Venedig*. Berlin 1903. — Ratti, Carlo Giuseppe, *Istruzione di quanto può verdersi . . . in Genova*. Genova 1780. — Redtenbacher, Rudolf, *Baldassare Peruzzi*, In: *Dohme, Kunst und Künstler*. 1887; *Mitteilungen aus der Sammlung architekt. Handzeichn. in der Galerie der Uffizien*. 1875; *Die Architektur der italien. Renaissance: Bald. Peruzzi*. Frankfurt a. M. 1886; *Baldassare Peruzzi*. — Reinhardt, Robert, *Palastarchitektur von Genua*. Berlin 1886. — Reymond, Marcelle, *Bramante et l'architecture italienne . . . Paris s. a.* — Ricci, Amico, *Storia dell'Architettura in Italia*. Modena 1857/59; *Memoire delle Arti della Marca*. — Ricci, Corrado, *Baukunst und dekorative Plastik der Hoch- und Spätrenaissance in Italien*. Stuttgart 1923. — Richter, J. P., *Giulio Romano*, In: *Dohme, Kunst und Künstler*. 1879. — Riegl, Alois, *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*. Wien 1908. — *Ritratti di Roma moderna*. Roma 1638. — Ronzani, Francesco und Girolamo Luciolli, *Le fabbriche . . . di Michele Sanmicheli*. Verona 1823. — Rose, Hans, *Kommentar zu H. Wölfflin, Renaissance und Barock*. München 1926. — Rosenberg, A., *Andrea Sansovino*, In: *Dohme, Kunst und Künstler*. 1879; *Jacopo Sansovino*, In: *Dohme, Kunst und Künstler*. 1879. — Rossetti, Gianbattista, *Descrizione delle . . . architettura di Padova*. Padova 1776. — Rossi, Filippo de, *Ritratto di Roma antica . . . Roma* 1654. — Rossi, A., *Giornale di erudizione artistica. Verschiedene Einzelaufsätze*. 1873/74. — Rubens, P. P., *Palazzi di Genova*. Antwerpen 1620. — Sansovino, M. Francesco, *Venetia, città nobilissima . . . descritta in XIV libri*. Venetia 1581. — Scamozzi, Vincenzo, *L'idea della Architettura universale*. Venezia 1615. — Schottmüller, F., *Wohnungskultur der italienischen Renaissance*. Stuttgart 1921. — Serlio, Sebastiano, *Della Architettura, il terzo libro*. Venetia 1551; *Della Architettura, il secondo libro di Prospettiva*. Venezia 1560. — Soprani, Raffaele, *Vite de' Pittori . . . Genovesi*. Genova 1732. — Springer, Anton, *Raffael und Michelangelo*. Leipzig 1883. — Stegmann, Carl von, und H. v. Geymüller, *Die Architektur der Renaissance in Toscana*. München 1885—1908. — Stein, Otto, *Die Architektur-Theoretik der italien. Renaissance*. Diss. Karlsruhe 1914. — Steinmann, Ernst, *Michelangelo-Bibliographie*. — *Storica dimostrazione della città di Padova*. Padova 1767. — Strack, Heinrich, *Baudenkmäler Roms des 15. bis 19. Jahrhunderts*. Berlin 1891. — Suys, F. T., et L. P. Haudebourt, *Palais Massimi à Rome*. Paris s. a. Taine, H., *Voyage en Italie*. Paris 1901. — Temanza Tommaso, *Vita di Michele Sanmicheli*. Venezia 1778; *Vita di Jacopo Sansovino*. Venezia 1752. — Tescara, Sante, *Il tempio di S. Giustina*. Padova 1853. — Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*. Leipzig. — Thode, Henry, *Michelangelo, kritische Untersuchungen über seine Werke*. Berlin 1908/13. — Titi, Filippo, *Descrizione delle pitture . . . in Roma*. Roma 1763. — *Trasmondo-Frangipani, E., Descrizione storica-artistica di Caprarola*. Roma 1869. — Valle, Guglielmo, *Lettere Sanesi*. 1786. — Vasari-Milanesi, *Le vite de' più eccellenti Pittori . . . Firenze* 1885. — Vasi, Giuseppe, *Indice storico . . . di Roma*. Roma 1765. — Volkman, L., *Padua*. Leipzig 1904. — Vogel, J., *Bramante und Raffael*. Leipzig 1910. — Weber, L., *San Petronio in Bologna*. Leipzig 1904. — Willich, Hans, *Baukunst der Renaissance in Italien; Giacomo Barozzi da Vignola*. Straßburg 1906. — Wölfflin, Heinrich, *Renaissance und Barock*. München 1888. — Zeiller, Martin, (Matthaeus Merian): *Topographiae. Beschreibung und Abbildung der vornehmsten Örter*. Frankfurt 1642—1672. — Zucker, Paul, *Raumdarstellung und Bildarchitekturen*. Leipzig 1913. — Zucker, Paul, *Die Brücke*. Berlin 1921.

Ortsregister.

- Aachen**, Münster 29
Abbate Grasso, S. M. Nuova 160, Abb. 177
Aquila, S. Bernardino 202
Arezzo 65, Badia 68, 69, 70, Abb. 73
 — Karmeliterkirchlein 75, Abb. 81
 — Misericordia 100
 — S. Annunziata 191
Ascoli, Dom 202, Abb. 217
 — S. M. della Carità 202
- Belluno**, Dom 140
 — Pal. dei Rettori 140
Benevent, Triumphbogen 114
Bergamo, Casa dell' Arciprete 241
 — Dom 149
 — S. M. Maggiore, Cap. Colleoni 146, Abb. 158
 — S. Spirito 146
- Bologna** 123, Corpus Domini 122
 — Franziskanerkloster (heute Militärspital) 123
 — Kloster S. Martino Maggiore 123
 — Madonna di Galliera 240, Abb. 255
 — Palazzino della Viola 124
 — Pal. Albergati 204, Abb. 218
 — Pal. Bevilacqua 123, 126, 147, 240, Abb. 131, 132
 — Pal. Bolognini 239, Abb. 253
 — Pal. Fantuzzi 124, 238, Abb. 251
 — Pal. Fava 123, Abb. 129
 — Pal. Felicini-Pallavicini 123, Abb. 128
 — Pal. Ghislieri 123
 — Pal. Guastavillani 123
 — Pal. Isolani 123
 — Pal. Lambertini 204
 — Pal. Malvezzi-Campeggi 124, 238, Abb. 252
 — Pal. del Monte Fioresi 239
 — Pal. del Podestà 124
 — Pal. Saraceni 123
 — S. Annunziata 122
 — S. Domenico 240
 — S. Giacomo Maggiore 122
 — S. Giovanni in Monte 122, 240
 — S. M. di Galliera 123
 — S. Michele in Bosco 123, 240, Abb. 254
 — S. Petronio 10, 71, 72, 122, 204, 206, 239, Abb. 76, 219
 — Spirito Santo 122, Abb. 130
- Brescia**, Gefängnis 145
 — Leihhaus 145
 — Loggia del Monte di Pietà 145, Abb. 156
 — Monte di Pietà 241
 — Pal. del Comune 144, 145, Abb. 157
 — S. M. dei Miracoli 132, 145, Abb. 155
Busto Arsizio, Madonna di Piazza 159, Abb. 174
- Carpi**, S. Niccolò 204
Caprarola, Schloß 197, 209, Abb. 227, 228
Castiglione d'Olona, Chiesa di Villa 65, 147, Abb. 67
Cesena, Bibliotheca Malatestiana 126, Abb. 135
Charleval 150
Chiavarella 151
Cividale, Dom 140
Civita Castellana, Dom 28
Colle di Val d'Elsa, Pal. Campana 231, Abb. 247
Como, Dom 148, 162
- Constantine in Algier**, Palasthof 50, Abb. 50
Cortona, Dom 68
 — Madonna del Calcinajo 119
Crema, S. M. della Croce, Wallfahrtskirche 158, 159, Abb. 175, 176
Cremona, Oratorio di Christorisorto 147
 — Pal. Dati 241, Abb. 256
 — Pal. Fodri (jetzt Monte di Pietà) 146, Abb. 159
 — Pal. Pagliari 241
 — Pal. Raimondi-Soldi 241, Abb. 257
 — Pal. Stagna 147, 241, Abb. 258
 — Pal. Trezzi-Raimondi 147
 — S. Sigismondo 147
 — Taufkirche 12
- Empoli**, Collegiata 83
 — Dom 5
Escorial 150
- Faenza**, Dom 39, 69, 70, 87, 104, 125, 133, Abb. 72
Ferrara, Dom 125
 — La Madonnina 132
 — La Scandiana (Schifanoia) 125, 143
 — Pal. dei Diamanti 126, 234, 235, 243, Abb. 250
 — Pal. Lodovico il Moro 236
 — Pal. Roverella 126, 236, Abb. 134
 — Pal. Scrofa Calcagnini (auch Costabili) 126
 — S. Benedetto 70
 — S. Christoforo (Certosa) 70, 125, Abb. 133
 — S. Francesco 70, Abb. 74
 — S. Maria in Vado 70
 — S. Spirito 132
- Fiesole**, Badia 6, 7, 22, 37, 51, 52, Abb. 37, 38
 — Dom 6, 7, 25
 — S. Domenico 37
- Florenz** 54, 60
 — Baptisterium 5, 7, 10, 12, 16, 22, 24, 28, 41, 51, 154, Abb. 4 und 5
 — Monument für Papst Johann XXIII 41, Abb. 40
 — Campanile 1
 — Cap. Medici 48
 — Capitolo di S. Croce, s. Pazzikapelle
 — Dom 40, 71
 — Kuppel 1, 3, 8, 12, 16, 19, 22, 31, 32, 230, Abb. 10, 33
 — Kuppellaterne 36, Abb. 32
 — Orgeltribüne 43, Abb. 42
 — Findelhaus 8, 12, 16, 17, 20, 21, 24, 26, 49, 50, 51, 52, 119, Abb. 19, Taf. 1
 — Haus Apollonio Lapi 17, 19
 — Kloster von Ognissanti 51
 — Kloster von S. Marco 50, Abb. 51
 — Laurenziana 126, 227
 — Loggia dei Lanzi 6, 8, 22, 49
 — Loggia an Piazza dell' Annunziata 191, 230, Abb. 205
 — Loggia Rucellai 82
 — Loggia di S. Paolo 35
 — Loggia dei Tessitori 35
 — Or S. Michele 22, 41, Abb. 41
 — Pal. Antinori 61, Abb. 63
 — Pal. Bardi-Canigiani 18, Abb. 17, 18
 — Pal. Bardi-Serzelli s. Pal. Busini
 — Pal. Bartolini 228, 229, Abb. 241, 242
- Florenz**, Pal. Busini 17, 19, 49, 54, 56, Abb. 15, 16
 — Pal. Buturlin 231
 — Pal. Capponi 19, 56
 — Pal. Corsi 59
 — Pal. Davanzati (richtiger Davizzi) 56
 — Pal. Ginori 229, Abb. 243
 — Pal. Gondi 56, 62, 189, Abb. 238, Taf. XIII
 — Pal. Guadagni 62
 — Pal. Lenzi (heute Pisani) 62, Abb. 64
 — Pal. Martinelli 231
 — Pal. Medici 49, 59, 81, 89, 100, 191, Abb. 57, 58, 59, Taf. 111
 — Pal. Minerbetti 56, 61, Abb. 56
 — Pal. Pandolfini 183, 227, 228, Abb. 196
 — Pal. di Parte Guelfa 26, 61, 145, Abb. 25, 26
 — Pal. Pazzi-Quaratesi 33, 56, 57, 59, 60, 117, Abb. 34
 — Pal. Pitti 33, 60, 88, 89, 90, 136, Abb. 94, 95, 96, Taf. VI
 — Pal. Ricasoli 61
 — Pal. Roselli del Turco 229
 — Pal. Rucellai 56, 60, 81, 89, 90, 100, 101, 102, 108, 110, Abb. 85, 86, 95
 — Pal. Stiozzi già Nasi 231
 — Pal. Strozzi 18, 56, 62, 66, 189, Abb. 201, 202
 — Pal. Taddei 229, Abb. 243
 — Pal. Torrigiani (früher Bartolini) 229
 — Pal. Vecchio 17, 19, 55, 59, 191, 231, Abb. 60
 — Pazzikapelle 2, 3, 13, 14, 23, 28, 29, 36, 37, 39, 52, 64, 65, 80, 86, 156, Abb. 3, 27, 28, Taf. II
 — SS. Annunziata 20, 36, 51, 84, 89, Abb. 89, Taf. XV
 — SS. Apostoli 5, 25, Abb. 1, 3, 6
 — S. Carmine, Grabmal des Piero Soderini 233
 — S. Corce 6, 41, 52, Abb. 52, 53
 — Grabmal des Lionardo Bruno 45, 100, Abb. 44
 — Kanzel 42, Taf. IV
 — Verkündigungsrelief 43, 52, Abb. 43
 — S. Felice 39
 — S. Felicità, Sakristei 39, 64, Abb. 39
 — S. Giuseppe 231
 — S. Jacopo in Campo Corbolini 19
 — S. Jacopo Soprarno 6
 — S. Lorenzo (alte Kirche) 5, 25
 — S. Lorenzo 6, 7, 12, 16, 22, 24, 25, 28, 30, 31, 36, 40, 51, 68, 191, Abb. 20, 23
 — Kanzel 46
 — Sakristei, alte 13, 16, 23, 24, 28, 36, 39, 41, 64, 65, 156, Abb. 21, 22, 24
 — S. M. degli Angeli 2, 6, 29, 39, Abb. 29
 — S. M. di Monserrato 191
 — S. M. Novella 6, 16, 51, 81, 103, 152, Abb. 9, 14, 88
 — Kanzel 36, Abb. 35
 — S. Marco, Bibliothek 126
 — S. Miniato 5, 6, 7, 16, 22, 25, 52, 73, 81, 83, 231, Abb. 7, 8
 — S. Pancrazio, Kapellenanbau, jetzt Vorhalle 82, Abb. 87
 — S. Piero Scheraggio 5
 — S. Spirito 3, 6, 7, 12, 13, 16, 28, 30, 36, 68, 231, Abb. 30, 31
 — Sakristei 29, 39, 189, 196
- Florenz**, Villa Bondi 59, Abb. 61
 — Villa Careggi 48, 49, Abb. 49
 — Villa Castellani 228, 229, Abb. 244
 — Villa Petraia 17
 — Villa Torre del Gallo 60, Abb. 62
- Genua**, Dom, Johanniskapelle 162
 — Pal. Cambiaso 265, Abb. 278
 — Pal. Carega-Cataldi 266, 267
 — Pal. Doria-Tursi 267, 268, Taf. XIX
 — Pal. Imperiali 268
 — Pal. Lercari-Parodi 266, 267, Abb. 280
 — Pal. Podestà (Raggio) 268
 — Pal. Sauli 265, Abb. 279
 — Porta del Molo vecchio 264
 — S. Annunziata 71
 — S. M. di Carignano 264, Abb. 274, 275, 276
 — S. M. delle Vigne 71
 — S. Siro 71
 — Villa Cambiaso 269, 270, Abb. 281, 282
 — Villa Pallavicini delle Pescchiere 270
- Gradara**, Villen 211
Gubbio, Pal. Ducale 119
- Hünigen** 149
- Imola**, Madonna del Piratello 124
- Karlsruhe** 149
- Lastra a Signa**, S. Martino a Gangalandi 91
Legnano, S. Magno 159
Lille, Salome-Relief 17, 45, Abb. 45
Lodi, S. M. Inconata 158, 159, 169, Abb. 171, 172
London, Whitehall 150
Loreto, Dom 11
 — Pal. Apostolico 173
 — Santa Casa 173, 191, 195, 196, 200
 — Wallfahrtskirche 72, Abb. 76, 77
- Lucca** 65
 — Pal. Bernardino 233, 238, Abb. 248
 — Pal. Cenami 233, Abb. 245
 — Pal. Gigli 233
 — Pal. Pretorio 233, Abb. 246
 — S. Paolina 234, Abb. 249
- Lucignano**, Madonna della Quercia 68
Lugano, S. Lorenzo 162
- Mailand**, Banco Mediceo 63, 147, 148, 149, Abb. 65
 — Casa Carmagnola 162
 — Casa Griffi 162
 — Casa Pozzobonello 162
 — Dom 147
 — Erzbischöflicher Palast 162
 — Kastell 149, 162
 — Ospedale Maggiore 63, 149, Abb. 160, 161, 162
 — Porta Giovia 149
 — S. Ambrogio, Canonica 161, Abb. 178
 — S. Bernardino dei Zoccolanti 119
 — S. Eustorgio, Portinari-Kapelle 63, 65, 147, 157, Abb. 66
 — S. Lorenzo 160, 166

- Mailand**, S. M. delle Grazie 156, 160, 166, Abb. 168, 169
 — S. M. della Passione 159
 — S. M. presso S. Celso 160
 — S. M. presso S. Satiro u. Cappella della Deposizione 131, 153, Abb. 165, 166, 167
 — S. M. bei Saronno 160
 — S. Maurizio (Monastero maggiore) 160
 — S. Satiro 169, 220
 —, Sakristei 154, 158
- Mantua**, Dom 216
 —, Cap. dell' Incononata 91
 — Haus des Giulio Romano 215, Abb. 234
 — Haus des Mantegna 144, Abb. 153
 — Pal. Coloredo 215
 — Pal. Ducale 215, Abb. 154
 — Pal. del Tè 212, 214, 227, Abb. 229, 230, 231, 232
 —, Garten 222
 — Reggia 143
 — S. Benedetto al Polirone 214, Abb. 233
 — S. Andrea 86, 87, 88, 89, 95, 107, 130, 132, 143, 144, 152, 154, Abb. 91, 92, 93, Taf. V
 — S. Sebastiano 85, 89, 143, Abb. 90
- Modena**, Dom 150
 — S. Pietro 122
- Mondavio**, S. Pietro 211
- Mongiovinò**, Chiesa della Madonna 195, Abb. 210
- Monte Baroccio**, Villen 211
- Monte Cassino**, Grabkapelle Pietro di Medicis 200
- Montepulciano**, Aragazzi-Denkmal 41
 — Canonica 194
 — Dom 41
 — Madonna di S. Biagio 192, 194, 198, Abb. 206, 207
 — S. Agostino 74, 75, Abb. 79
- Monte Sansovino**, Loggia 194
 — Pal. del Monte 194
- München**, Verkündigung des Fra Filippo Lippi 47
- Neapel**, Brancacci-Denkmal 41
 — Castel Nuovo 113.
 — Certosahof 53
 — Dom, Cap. Carafa 115
 — Miracoli-Kirche 115
 — Pal. Acquaviva 115
 — Pal. Capua 115
 — Pal. Colubrano (Santangelo) 115
 — Pal. Cuomo 115
 — Pal. Galbiati 115
 — Pal. Gravina 115
 — Pal. Sanseverino 115
 — Poggio Reale 115, 189
 — Porta Capuana 62, 115, Abb. 123
 — S. Angelo a Nilo, Grabdenkmäler 62
 — S. Filippo Neri 71
 — S. M. della Stella 115
 — Triumphbogen Alfons I. 62, 91, 113, 115, Abb. 122
 — Villa Duchesca 115
- Neubreisach** 149
- Nocera**, Rundbau 12
- Orange**, Triumphbogen 86
- Orvieto**, Dom 152
- Ostia**, S. Andrea 104, 111, Abb. 112
- Padua**, Capella del Santo 261
 — Loggia del Consiglio 141, Abb. 151
 — Pal. del Capitano 243
 — Pal. Giustiniani 242, Abb. 259
 — Pal. del Municipio 259, Abb. 273
 — Pal. Speroni 243, Abb. 260
- Padua**, S. Antoino 141
 —, Cap. del Santo 141
 —, Geizhalswunder 46
 —, Hostienwunder 17, 46, Abb. 46
 —, Zeugnis des Neugeborenen 46
 — S. Giustina 133
 — Universität 258, Taf. XVIIII
- Palmanova** 149
- Paris**, Pantheon 30
 — Tuileries 150
- Parma**, Dom 150, 155, 161
 — S. Giovanni 70
- Pavia**, Dom 11, 72, 159, Abb. 76, 78
 — Certosa 115, 148, 150, 151, 157, 158, 159, 162, Abb. 163, 164, Taf. IX
 — Pusterla 151
 — S. M. Coronata (auch Canepanova gen.) 151, 158, 159, Abb. 173
- Perugia**, Cittadelle 263
 — Nostra Donna del Popolo 263
 — Oratorio di S. Bernardino 74, 75, Abb. 80
 — S. Chiara 263
- Pesaro**, Pal. Prefettizio 117, 118, 210, Abb. 124
 — S. Giovanni Battista 211
 — Stadtbefestigung 211
 — Villa Imperiale 211, Abb. 228
- Pescia**, Kapelle Cardini in S. Francesco 36
 — Oratorium der Madonna a piè di Piazza 36, Abb. 36
- Philippeville** 149
- Piacenza**, Dom 150, 154, 161
 — Madonna della Campagna 132
 — Pal. Comunale 147
 — Pal. dei Tribunali 147
 — S. Sepolcro 133, Abb. 142
 — S. Sisto 70, 71, 132, 133, Abb. 75
- Pian di Mugnone hinter Fiesole**, Klosterkirche 39
- Pienza**, Dom 75, 101, 102, 111, Abb. 105, 107, 108, 109
 — Bischofspalast 102, Abb. 110
 — Kommunalpalast 102, Abb. 110
 — Pal. des Kardinals von Pavia (jetzt Newton) 102
 — Pal. Piccolomini 100, 102, 110, Abb. 105, 106
- Pisa** 65
 — Dom 8, 71
- Pistoia**, 65
 — Madonna delle Grazie 35
 — Madonna dell' Umiltà 29, 36
- Poggia a Caiano**, Villa Reale 189, 190, 191, Abb. 203, 204
 —, Garten 222
- Prato**, Dom 36, 42, 43
 —, Außenkanzle 42, Taf. IV
 — Madonna delle Carceri 35, 175, 188, 192, 194, Abb. 199, 200, Taf. XII
- Quaracchi bei Florenz**, Villa des Giovanni Ruccellai 91
- Ragusa**, Pal. dei Rettori 140
- Rimini**, Augustusbogen 80
 — S. Francesco 79, 87, 105, 113, Abb. 82, 83, 84
- Riva**, S. Croce 159
- Rom**, Borgo 211
 — Cancellaria 98, 106, 107, 108, 110, 111, 112, 136, 168, 178, Abb. 117, 118, 119
 — Cap. Sixtina 105
 — Colosseum 106, 108, 139, Abb. 116
 — Gesù 198, 201
 — Haus des Bramante 111, 172
 — Haus des Notar Sander 173, Abb. 183
- Rom**, Haus des Schreibers Turchi 173, Abb. 184
 — Marcellustheater 198
 — Minerva Medica 29, 85, Abb. 89
 — Pal. Altemps 106, 208, Abb. 223
 — Pal. dell' Arciprete 99
 — Pal. Baldassini 197
 — Pal. del Banco di S. Spirito 201, Abb. 216
 — Pal. Biaggio 172
 — Pal. Capranica 106
 — Pal. Cicciaporci 212
 — Pal. Costa 208
 — Pal. Doria Pamphili 109
 — Pal. Farnese 66, 98, 196, 198, 201, 212, Abb. 211, 212, Taf. VIII
 —, Garten 222
 — Pal. Giraud oder Torlonia 110, Abb. 120
 — Pal. del Governo Vecchio 106
 — Pal. Lante 208, Abb. 222
 — Pal. Linotta 207, Abb. 220
 — Pal. Maccarami 212
 — Pal. Massimi alle Colonne 208, Taf. XIV, 227, Abb. 224, 225, 226
 — Pal. des Offizios dell' Inquisitione 178
 — Pal. Ossoli 207, Abb. 221
 — Pal. Sacchetti 201, Abb. 215
 — Pal. di Sora 173
 — Pal. Spada 206
 — Pal. della Valle 178, Abb. 190
 — Pal. Vaticano 98, 108, Abb. 181
 —, Gartenhof des Belvedere 172, 222
 —, Giardino della Pigna 161, 171
 —, Loggia des Cortile di S. Damaso 170, 200, Abb. 182
 — Pal. di Venezia 95, 96, 97, 98, 99, 102, 109, 136, Abb. 99, 100, 101
 — Pal. Vidoni Caffarelli 178, 181, Abb. 191
 — S. Agostino 103, 111, Abb. 111
 — SS. Apostoli 96, Abb. 103
 — S. Eligio degli Orefici 176, Abb. 187
 — S. Giovanni dei Fiorentini 30, 199, 200, 203, 255, Abb. 213, 214
 — S. Jacopo di Incurabili 200
 — S. Lorenzo in Damaso 107
 — S. Marco 95, 98, 99, Abb. 102
 — S. M. dell' Anima 111, 112, 173, 191, Abb. 121, 183
 — S. M. degli Angeli 52, 109, 157
 — S. M. della Pace 105, 168, 169, 170, 259, Abb. 115, Taf. XI
 — S. M. del Popolo 103, 111
 —, Cap. Chigi 178
 — S. Pietro 69, 71, 72, 88, 94, 132, 143, 148, 149, 154, 157, 159, 169, 170, 172, 173, 175, 183, 191, 192, 196, 197, 199, 200, 203, 206, 208, 209, 226, Abb. 185, 186, 197, 198
 — S. Pietro in Montorio (Tempietto) 104, 111, 168, 169, 170, 171, 249, Abb. 180
 — S. Pietro in Vincoli 97, 189
 — S. Spirito in Sassia 200, 202, 227
 — Spital zum Hl. Geist 104, 109, Abb. 113
 — Villa Belvedere 107
 — Villa Farnesina 177, 183, 203, Abb. 188, 189
 — Villa Lante, Casino 212
 —, Garten 222
 — Villa Madama 181, 184, 200, 212, Abb. 192, 193, 194, 195
 —, Garten 222, Abb. 237
- Rovezzano**, Villa Bartolini 230
- Rusciani**, Villa 33
- Sabbionetta** 149
- S. Angelo in Vado**, Pal. Santinelli 211
- S. Miniato al Tedesco**, Pal. Grifoni 231
- S. Severino**, S. M. del Glorioso 195
- Sebenico Dalmatien**, Dom 130, 140
- Settimo bei Florenz**, Badia 39
- Siena** 60, 65
 — Dom 8, 71, 152, 209
 — Haus eines Piccolomini in Via Bandini 67, Abb. 70
 — Loggia del Pal. Pubbico 66
 — Loggia del Papa 66
 — Monte Oliveto, Bibliothek des Klosters 126
 — Pal. Nerucci 66
 — Pal. Piccolomini 56, 66, Abb. 68
 — Pal. Spannocchi 56, 66, Abb. 69
 — Pal. Turchi, Kapelle 75
 — S. Domenico 209
 — S. Francesco, Klosterhöfe 66
 — S. degli Angeli 68
 — S. della Neve 75
 — S. dell' Osservanza 68
 — S. M. in Porticu (Fontegiusta gen.) 102
 — S. Miniato al Tedesco 68
 — Serviten-Kirche 68, Abb. 71
- Signa**, S. Martinone 39
- Sinigaglia**, S. M. delle Grazie 211
- Spalato**, Palast 86
- Spello**, Madonna di Vico 195
- Tirano**, Marienkirche 162
- Todi**, S. M. della Consolazione 194, 195, Abb. 208, 209
- Triviso**, Dom 140
- Turin**, Dom 162
- Udine**, Pal. Civico 140
- Urbino**, Pal. Ducale 117, 118, Abb. 125, 126, 127, Taf. VII
 — S. Domenico 117
- Val d'Ena**, Certosa, Kreuzgang 53, 109, Abb. 54
 — Christo dei Conversi 53
- Venedig** 50, 54, 55
 — Arsenal 129
 — Bibliothek 256, Abb. 270, Taf. XVII
 — Cà Doro 138, 147
 — Dogana 141
 — Fondaco dei Turchi 138
 — Loggetta 258, Abb. 272
 — Lido, Befestigungsplan 253
 — Mater Domini 132
 — Pal. Angarani-Contarini (auch Manzoni oder Montecucoli) 138, Abb. 148
 — Pal. dei Camerlenghi 138
 — Pal. Contarini delle Figure 138
 — Pal. Contarini a S. Samuele 260
 — Pal. Corner della Cà Grande 255, Abb. 269
 — Pal. Corner Moncenigo 249
 — Pal. Corner-Spinelli 140
 — Pal. Dario 138
 — Pal. Ducale 135, Abb. 146, Taf. X
 — Pal. Grimani 249, 254, 255
 — Pal. Grimani a. S. Polo 138
 — Pal. Loredan oder Dandolo 138
 — Pal. Minelli 140, Abb. 149
 — Pal. Sforza 128
 — Pal. Vendramin-Calergi 139, 140, Abb. 150
 — Prokuratien (alte) 136

- Venedig, Prokuratien (neue)** 257
 — Redentore 88
 — S. Christostomo 145
 — S. Barbara, Campanile 134
 — S. Fantino 132, 133, Abb. 143
 — S. Felice 132
 — S. Francesco della Vigna 259
 — S. Geminiano 132
 — S. Giacometto di Rialto 131
 — S. Giobbe 65, 130
 — S. Giorgio dei Greci 130, 259
 —, Campanile 134
 — S. Giorgio Maggiore 88
 — S. Giovanni Christostomo 132, Abb. 141
 — S. Giovanni Elemosinario 132
 — S. Giovanni Evangelista 135
 — S. Giuliano 259
- Venedig, S. Marco** 130, 132, 133, 136, 158, 255
 —, Campanile 134
 — S. M. Formosa 130
 — S. M. dei Miracoli 130, 141, Abb. 139, 140
 — S. M. dell'Orto, Campanile 134
 — S. M. della Visitazione 130
 — S. Martino 259
 — S. Michele 130
 —, Campanile 134
 — S. Pietro in Castello, Campanile 134
 — S. Salvatore 132, 133, Abb. 144
 — S. Sebastiano 130
 — S. Zaccaria 130, 140, Abb. 137, 138
 — Scuola di S. Giovanni Evangelista 260
- Venedig, Scuola di S. Marco** 134, 138, 141, 260, Abb. 145
 — Scuola di S. Rocco 135, 260
 — Torre del Orologio 134
 — Torricella 136
 — Zecca 258, Abb. 271
- Verona** 50
 — Dom 161
 — Loggia del Consiglio 142, Abb. 152
 — Madonna di Campagna 249
 — Pal. Bevilacqua 245, 248, Abb. 261, 262, Taf. XVI
 — Pal. Canossa 245
 — Pal. Malfatti 246, 247, 249, Abb. 265
 — Pal. Pompei 246, 249, 253, Abb. 263, 264
 — Pal. della Torre 246
- Verona, Porta dei Borsari** 106, Abb. 114
 — Porta Nuova 252, 253, Abb. 267
 — Porta Stupa 252, 253, Abb. 268
 — S. Bernardino, Pellegrinikapelle 249, Abb. 266
 — S. Giorgio in Braida 249
 — S. M. in Organo 142
- Vicenza** 50
 — Basilika 142
 — Pal. della Ragione 142
- Vigevano, Kastell** 162
- Viterbo, S. M. della Quercia** 197
- Volterra, Pal. del Podestà** 56, Abb. 55
 — Paläste am Hauptplatz 56, Abb. 55

Namenregister.

- A**gincourt 113
 Agnolo, Baccio d' 32, 192, 227, 228, 229, 230, 231, 233
 —, Domenico d' 231
 —, Giuliano d' 231
 Alberti, Leon Batt. 3, 4, 7, 27, 33, 47, 56, 60, 61, 62, 74, 77, 78, 79, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 98, 99, 102, 105, 107, 110, 111, 113, 114, 117, 119, 120, 132, 133, 136, 141, 143, 144, 148, 154, 161, 168
 Alessi, Galeazzo 244, 248, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269
 Amatrice, Cola dell' 202
 Ambrogio da Milano s. Milano
 Angelico da Fiesole, Fra 47
 Anonimo Gaddiano 3, 17, 33
 Antonio, Bartolomeo di Francesco d' 168
 —, Battista d' 20
 Arnold, F. 118
 Arnolfo di Cambio s. Cambio
- B**accio d'Agnolo s. Agnolo
 Balducci 218
 Ballarati 159
 Banco, Nanni di 19
 Bartoli 92
 Bartolommeo, Maso di 27, 117
 Bassano, Annibale 243
 Battagio, Giovanni 147, 148, 154, 158, 159, 160
 Baum, J. 118, 144.
 Bellano, Bartolommeo 141
 Bergamasco, Guglielmo 129, 130
 Bergognone 154
 Bernich 113
 Bernini, Giov. Lorenzo 15
 Bertheaux 113
 Bisticci, Vespasiano 37
 Borrmann 78
 Botticelli, Sandro 47
 Bramante, Donato 35, 65, 72, 77, 89, 93, 94, 95, 107, 108, 110, 119, 123, 132, 148, 149, 150, 153, 156, 157, 158, 159, 161, 162, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 183, 184, 188, 191, 192, 194, 196, 197, 200, 202, 203, 206, 212, 217, 220, 222, 226, 228, 248, 249, 254, 259
 Bramantino 154
 Brinckmann 95, 222
 Brioschi, Benedetto 148, 153
 Briosco, Andrea gen. Riccio 141
 Brunellesco, Fil. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 44, 45, 47,
- 49, 50, 51, 52, 54, 62, 63, 64, 68, 69, 70, 71, 75, 77, 78, 86, 89, 91, 119, 120, 145, 156, 160, 192
 Budinich, C. 118
 Buon d. A., Bartolommeo 128, 129, 138
 — d. J., Bartolommeo 129, 134, 135, 137, 260
 —, Giovanni 129, 138
 Buontalenti 90.
 Burckhardt 1, 2, 8, 38, 74, 97, 109, 116, 123, 127, 145, 165, 169, 173, 198, 216, 253, 257, 260, 270, 271
- C**accini, Giov. Batt. 51
 Cambio, Arnolfo di 8
 Campi, Antonio 241
 Candi, Giovanni 140
 Caprarola, Cola da 167, 194
 Caprina, Meo del 103, 104, 120
 Carpaccio 223
 Castagno, Andrea del 47
 Castelli 150
 Castello Bergamasco, Giovanni Battista 267, 268, 269, 270
 Cataneo, Pietro 251
 Cavalluci 26
 Cernobbio, Donato di Gaio da 123, 240
 Choisy 11
 Cicognara 129, 132
 Civitali, Matteo 233
 —, Nicola 233
 Coducci, Moro 129, 130, 132, 134, 135, 139, 140, 260
 Cola da Caprarola s. Caprarola
 Conducci, Mauro 254
 Cronaca 56, 66, 93, 230
 Crossa, Franc. 47
- D**attaro, Faustino 241
 Dehio 94
 Delorme 150
 Dolcebuono, Giovanni 148, 153, 158, 159, 160, 161
 Dolci, Giovannino de' 103, 106
 —, Marco de' 103
 Donadio, Giovanni di (Morman-
 no) 115.
 Donatello, Donato di Nicc. di
 Betto Bardi 1, 2, 15, 16, 17, 19, 20, 23, 35, 36, 40, 42, 43, 45, 46, 47, 48, 52, 62, 78, 100, 113, 120, 141
 Dozza, Francesco di 124
 Duccio, Agostino di 74, 120
 Ducerceau 149
 Dürer 149, 251
 Durm 10, 67, 130
- F**abriczy 10, 15, 18, 27, 29, 33, 89, 113
- Falconetto, Giovanni Maria 242, 243
 Fancelli, Luca 85, 86, 89, 114, 144
 Fansago, Cosimo 53, 110, 115
 Federighi, Antonio 66, 67
 Fichard, Johann 166
 Filarete, Antonio Averlino, gen. 40, 58, 63, 120, 148, 149, 150, 153, 157
 Firenze, Sebastiano da 103
 Folnesics, Hans 91
 Fontana, Domenico 108
 Formentone, Tommaso 142, 144, 145
 Formigine (Andrea Marchesi) 124, 238, 239, 253
 Fra Angelico da Fiesole s. Angelico
 Fra Giocondo s. Giocondo
 Francione (Francesco di Giovanni) 188, 189
 Frey, Carl 3
 —, Dagobert 174, 175, 178
- G**agini, Domenico 162
 —, Elia 162
 —, Giov. 162
 Gambello, Antonio di 130
 Gatta, Bartolomeo della 191
 Gazza, Bartolommeo 147
 Genga, Girolamo 118, 167, 210, 211, 212, 216, 217, 219, 220
 —, Bartolommeo 211
 Geymüller 10, 19, 33, 58, 62, 75, 78, 89, 91, 93, 95, 170, 173, 174
 Ghiberti, Lor 1, 2, 15, 19, 20, 23, 40, 48, 67
 Ghini, Giovanni 8
 Ghirlandajo 223
 Gilly 253
 Giocondo, Fra 78, 113, 115, 116, 142, 143, 149, 164, 176
 Giorgio Martini, Francesco di 93, 113, 115, 116, 119, 251
 Giotto di Bondone 1, 15
 Gozzoli, Benozzo 59
 Grassi, Filippo 145, 241
 Graul 78
 Gruner, L. 148
 Guasti 10
 Gurlitt 14
- H**aupt 214
 Hemskerk, Martin 99, 166
 Hoepli, U. 157
 Hofmann, Th. 118, 176, 178, 181
 Holtzinger 3
- J**anitschek, H. 78
 Jones 150
 Juvara 86
- K**ern, Josef 16
- L**ampugnani, Giacomo 159
 Lanfranco, S. 151
 Lapo Portigiani, Pagno di 124
 Laspeyres 10, 68, 75
 Laurana, Francesco 113, 117
 —, Luciano de 62, 93, 117, 118, 119, 143, 158, 161, 210
 Lazzaro Cavalcanti, Andrea di (gen. Buggiano) 36
 Leopardo, Alessandro 261
 Létarouilly 111, 150, 178
 Leva (Lera), Bernardo de 241
 Lionardo da Vinci 157, 250
 Lippi, Filippino 47
 —, Fra Filippo 47
 Lombardi, Familie 254, 260, 261
 Lombardo, Antonio 129
 —, Martino 129
 —, Moro 129
 —, Pietro 65, 129, 130, 135, 136, 139, 140, 260
 —, Sante 130, 135
 —, Tullio 129, 133, 140
 Lonati 159
 Londi, E. 78
 Lorenzetto, Pietro (Lorenzo Lotti) 178, 181
 Luna, Francesco della 20
 Lurago, Rocco da 268
- M**aderna, Carlo 95, 99, 199
 Maffei, Don Timoteo 37
 Maggi, Annibale 141, 149, 252
 Majano, Benedetto da 34, 40, 42, 62, 65, 75, 113, 116
 —, Giuliano da 39, 40, 52, 65, 66, 68, 69, 72, 112, 115, 116
 Malaguzzi-Valeri 124
 Malvito, Tommaso 115
 Mancini, G. 78
 Manetti, Antonio di Tuccio 3, 5, 13, 15, 16, 17, 19, 20, 35, 45, 78, 107
 —, Antonio (Antonio di Manetto Chiaccheri) 31, 35, 36, 85
 —, Gianozzo 94, 95
 Mantegazza, Antonio 153
 —, Christoforo 151, 153
 Mantegna, Andrea 46, 47, 120, 143, 144
 Marchesi, Andrea gen. Formigine s. Formigine
 —, Giacomo 238
 Marti, Francesco 233
 Martino, Pietro di 65, 113
 Masaccio, Tommaso 1, 16, 23, 46, 47, 65
 Mascherino, Ottavio 104, 201
 Masolino, Tommaso 65
 Melozzo da Forlì 47
 Meyer, Alf. Gotth. 147, 148, 153

- Michelangelo Buonarroti 30, 44, 52, 66, 77, 88, 89, 91, 93, 94, 109, 126, 161, 164, 167, 186, 191, 196, 198, 199, 200, 202, 226, 227, 228, 250, 251, 263, 271
- Michelozzo di Bartolommeo 18, 35, 38, 40, 42, 43, 48, 50, 51, 52, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 74, 75, 81, 85, 113, 120, 126, 140, 148, 157
- Milanese, Gaetano 3
- Milano, Ambrogio da 119, 194
—, Bernardino da 240
—, Pietro da 158
- Minello, Antonio 261
—, Giovanni 141, 261
- Montanari, Gilio 123
- Montanaro, Giov. Ant. 159
- Montelupo, Baccio da 233, 234
- Moro 65
- Mothes 129, 257
- Müntz, E. 58
- N**uzio, Matteo 126
- v. **N**ettingen, W. 58, 149
- Omodeo, Giovanni Antonio 146, 148, 151, 153
- Ordini, Pietro di Benvenuto degli 125
- Orto, Vinc. dell' 160
- Oswaldo, Paoletti d' 129
- P**alazzo, Laz. 158
- Palladio, Andrea 88, 93, 120, 128, 129, 144, 145, 160, 248, 251, 254, 263, 265, 270, 271
- Palma, Giovanfrancesco 115
- Paravicini, T. V. 148
- Pasti, Matteo da 79
- Peruzzi, Baldassare 115, 116, 167, 176, 177, 178, 184, 185, 186, 195, 196, 197, 199, 200, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 216, 217, 219, 220, 240, 248, 255, 263
- Pietrasanta, Giacomo da 96, 97, 103
- Pietro da Brensa, Giovanni di 124
- Pietro da Milano s. Milano.
- Piombo, Sebastiano del 198
- Piranesi 166
- Pisano, Andrea 1
—, Nicolo 2
- Poggio 78
- Polært 174
- Poliziano, Angelo 34
- Pollajuolo, Ant. 47.
- Pontelli, Baccio 103, 104, 119, 211
- Porta, Antonio della 153
—, Giacomo della 198, 199, 200
- Q**uercia, Jacopo della 67
- R**affael 69, 123, 164, 165, 167, 170, 171, 172, 173, 176, 178, 180, 181, 183, 184, 185, 191, 196, 197, 199, 200, 203, 208, 212, 217, 218, 220, 222, 226, 227, 228, 241, 248, 255, 263
- Ranucci 205
- Raschdorff, O. 129, 257
- Raude, Pietro da 147
- Raverti, Matteo 138
- Reber 119
- Reinhardt 266
- Rhoffs 113
- Ricchini 150
- Ricci, Andrea 261
- Rizzo, Antonio 129, 135, 143, 254, 260
- Robbia, Andrea della 22
—, Lucca della 40, 42
- Rocchi, Christoforo 72, 159
- Rocco da Vicenza s. Vicenza
- Rodari, Tommaso 148 167
- Romano, Giulio 167, 180, 181, 186, 212, 214, 215, 216, 222, 241
- Rosselli, Domenico 119
- Rossellino, Antonio 40, 62, 65, 113
—, Bernardo 32, 40, 45, 62, 65, 66, 82, 89, 94, 100, 101, 102, 103, 154, 174, 175
- Rossetti, Biagio 70, 126, 234, 243
- Rovezzano, Benedetto da 233
- Rubens 265, 270
- S**angalli, Familie 187, 194, 212
- Sangallo, Antonio da der A. 68, 189, 191, 192, 193, 194, 198, 230
—, Antonio da, der J. 171, 173, 178, 179, 181, 184, 185, 186, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 207, 209, 230, 263
—, Aristotile 180, 183
—, Battista 180
—, Francesco di Guiliano 180
—, Giovan Francesco 180, 183, 184
—, Giuliano 3, 40, 56, 62, 66, 72, 97, 98, 103, 116, 174, 176, 188, 189, 190, 191, 192, 196, 222, 230
- Sanmichelì, Michele 93, 120, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 258, 260, 263, 264
- Sansovino 128, 129, 133, 135, 145, 186, 199, 200, 208, 228, 248, 249, 254, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 263
- Sarto, Andrea del 217
- Scamozzi 93, 257, 258
- Scarpagnino, Antonio 129, 130, 133, 135, 260
- Schinkel 253
- Schumacher, F. 78
- Sebastiano da Firenze s. Firenze
- Seccadenari, Ercole 205
- Serlio, Sebastiano 16, 29, 115, 204, 210, 218, 220, 251, 263, 265
- Settignano, Desiderio da 39, 40
- Silvani 230
- Simone, Antonio di 124
—, Francesco di 124
- Sodoma 223
- Solari, Christoforo 148, 159, 162
—, Giovanni 148
—, Giuniforte 148, 150, 152
- Soufflot, Jacques-Germain 30
- Spavento, Giorgio 129, 133, 134
- Speckle 149
- Sperandio 157, 160
- Squarcione 120
- Stauris, Rinaldo 151
- Stegmann 10, 19, 58, 62, 75, 78, 191
- Strack, H. 148, 173, 178
- T**aramelli, Alessio 70, 133
- Terribilia, Antonio Morandi di 240
- Theuer, M. 78, 91, 92
- Thiersch, A. 108
- Tintoretto 223
- Turchi 111
- U**dine, Pelleno da 217
- V**aga, Perino del 198
- Vanvitelli 145
- Vasari, Giorgio 13, 15, 20, 33, 69, 75, 94, 107, 171, 186, 189, 198, 203, 219, 220
—, Giovane 149
- Verona, Giovanni da 145
- Verrocchio, Andrea 41
- Vicenza, Rocco da 195
- Vignola 97, 108, 198, 201, 205, 207, 271
- Viterbo, Pierfrancesco da 211
- Vitoni 29, 36, 40
- W**illich 167, 168
- Wölfflin 108, 165
- Z**accagni, Bernardino 70

Inhalt.

Erster Teil. (Von Professor Dr. Hans Willich.)

	Seite		Seite
Einleitung. Das Werden des Stils in Florenz und seine Grundlagen	1	6. Die Langhauskirche mit großer Kuppel	71
1. Die Antike	2	7. Kirchenfassaden	73
2. Die Protorenaissance	5	II. Die Anfänge der Theorie und des Studiums der Antike	77
3. Die Gotik	8	1. Leon Battista Alberti	77
4. Die byzantinische Baukunst	11	2. Alberti und die ersten römischen Werke	94
I. Die ersten Florentiner Meister und ihr Gefolge	15	3. Pienza	100
1. Brunellesco	15	4. Spätere römische Werke	103
2. Donatello und die Florentiner Bildhauerarchitektur	40	5. Neapel und Urbino	112
3. Michelozzo di Bartolommeo	48	III. Die Ausbreitung der Renaissance in Oberitalien	120
4. Ausbreitung des Florentinischen Stils über Italien	62	1. Bologna und Ferrara	122
5. Der Kirchenbau unter dem Einfluß der Brunelleschi-Schule	68	2. Venedig	127
		3. Das venezianische Festland und der zentrale Teil Oberitaliens	140
		4. Mailand und das westliche Oberitalien	147

Zweiter Teil. (Von Dr. Paul Zucker.)

IV. Rom nach der Jahrhundertwende	163	Literaturangaben	272
V. Toskana, Poebene, Venedig und Genua in der ersten Hälfte des Cinquecento	226	Register	274





BIBLIOTEKA GŁÓWNA

347946L/1