

Biblioteka Główna i OINT  
Politechniki Wrocławskiej



100100377198















---

Gesamtanordnung und Gliederung des „Handbuches der Architektur“ (zugleich Verzeichnis der bereits erschienenen Bände, bezw. Hefte) sind am Schlusse des vorliegenden Bandes zu finden.

---

Jeder Band, bezw. Halbband und jedes Heft des „Handbuches der Architektur“ bildet ein Ganzes für sich und ist einzeln käuflich.

---



HANDBUCH  
DER  
ARCHITEKTUR.

Begründet von † Dr. phil. u. Dr.-Ing. EDUARD SCHMITT in Darmstadt.

---

Zweiter Teil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.


5. Band:

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

---

ZWEITE AUFLAGE.

---



J. M. GEBHARDT'S VERLAG IN LEIPZIG.

1914.

# DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

DES

HANDBUCHES DER ARCHITEKTUR

ZWEITER TEIL.

---

5. Band:

**Die Baukunst der Renaissance in Italien.**

Von

Dr. phil. h. c. u. Dr.-Ing. h. c. **Josif Durm**,  
Geheimerat u. Profeffor an der Technifchen Hochschule in Karlsruhe.

---

ZWEITE AUFLAGE.

Mit 963 in den Text eingedruckten Abbildungen, fowie 8 in den Text eingehafteten farbigen Tafeln.



LEIPZIG

J. M. GEBHARDT'S VERLAG.

1914.



1609 911

25

BIBLIOTEKA INSTYTUTU  
HISTORII ARCHITECTURY SZTUKI  
I TECHNIKI

1082 / 2

Alle Rechte vorbehalten.

Copyright 1914 by J. M. GEBHARDT's Verlag, Leipzig.



353706/1

Druck von BÄR & HERMANN in Leipzig.

4133

2011/0489/D

# Handbuch der Architektur.

II. Teil:

## DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

5. Band.

(Zweite Auflage.)

### INHALTSVERZEICHNIS.

Dritte Abteilung:

Die Baukunst der Renaissance.

I. Abschnitt.

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

Von Dr. phil. h. c. und Dr.-Ing. h. c. Josef Durm.

	Seite
Vorwort . . . . .	IX
Allgemeiner Teil.	
I. Abschnitt. Einleitung. Allgemeines und Geschichtliches . . . . .	I
II. Abschnitt. Entstehung und Ausbreitung der Renaissance, ihre Meister und Bauwerke . . . . .	19
III. Abschnitt. Baustoffe und technische Vorgänge . . . . .	99
IV. Abschnitt. Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüste und Aufzugsvorrichtungen . . . . .	106
V. Abschnitt. Der Backsteinbau (Backsteinrohbau und Backsteinkunstbau) . . . . .	131
VI. Abschnitt. Fassadendekorationen durch Putz, Kratzmalerei ( <i>Sgraffito</i> ) Ton- und Buntmalerei ( <i>Chiaroscuro, al fresco</i> ), Stuck, Mosaik und Inkrustation . . . . .	155
VII. Abschnitt. Holzarchitektur . . . . .	169
VIII. Abschnitt. Steingewölbe und Holzdecken in Gewölbeform . . . . .	179
IX. Abschnitt. Dachkonstruktionen . . . . .	205
X. Abschnitt. Treppen und Treppenhäuser . . . . .	212
XI. Abschnitt. Säulenordnungen und zugehörige architektonische Einzelheiten, Schlußbetrachtung . . . . .	232
Die fünf Säulenordnungen . . . . .	234
a) Die toskanische Ordnung . . . . .	234
b) Die dorische Ordnung . . . . .	234
c) Die jonische Ordnung . . . . .	236
d) Die korinthische Ordnung . . . . .	238
e) Die lateinische Ordnung . . . . .	239



Spezieller Teil.		Seite
A. Profanbauten . . . . .		269
XII. Abschnitt. Einleitung. <i>Alberti's</i> und <i>Filarete's</i> Ansichten über die Stellung des Architekten . . . . .		269
XIII. Abschnitt. Der Palastbau . . . . .		275
XIV. Abschnitt. Die Villen . . . . .		369
XV. Abschnitt. Die Wohnhäuser . . . . .		470
XVI. Abschnitt. Einzelheiten und innerer Ausbau (Sockel, Gesimse aus Holz und Stein; Vorkragen der Stockwerke; Fenster, Eingangstore, Nischen, Balkone, Erker, Loggien, Balustraden und Attiken; Giebel und Belvedere; Schornsteine; Dachgaupen und Dachdeckungen; Wappenschmuck und Metalldekorationen) . . . . .		486
XVII. Abschnitt. Hofanlagen im Wohnhaus und Palastbau. Galerien und Terrassen . . . . .		529
XVIII. Abschnitt. Innerer Ausbau (Türen, Wandflächen, Decken, Fußböden, Kamine, Aborte, Hausbäder) . . . . .		549
XIX. Abschnitt. Ausstattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunst (Möbiliar, Prachtgefäße, Statuetten, Schaufstücke, Spiegel, Kunstgläser, Tafelbilder, Teppiche, Handarbeiten ufw.) . . . . .		571
B. Öffentliche Bauten . . . . .		588
XX. Abschnitt.		
a) Schloßbauten . . . . .		588
b) Theatergebäude . . . . .		621
c) Universitäten, Museen und Bibliotheken . . . . .		641
d) Verwaltungsgebäude, Banken, Geschäfts- und Warenhäuser . . . . .		657
e) Rathäuser. Glocken- und Uhrtürme . . . . .		661
f) Spitäler und Armenhäuser . . . . .		676
g) Gefängnisse . . . . .		684
h) Getreidespeicher, Börsen, Markthallen und Loggien . . . . .		685
i) Staatliche Werkstätten, Docks, Magazine, Arsenale, Gasthöfe und Bäder . . . . .		689
k) Öffentliche Brunnen . . . . .		692
l) Denkmäler . . . . .		703
m) Stadttore und Brücken . . . . .		718
n) Friedhöfe . . . . .		729
XXI. Abschnitt. Städteanlagen und öffentliche Plätze. Anordnung der Straßenzüge . . . . .		730
C. Sakralbauten . . . . .		753
XXII. Abschnitt. Allgemeines . . . . .		753
XXIII. Abschnitt. Einschiffige und basilikale Anlagen, Gestaltung des Außenbaues und der Innenräume, mit Beispielen aus den verschiedenen Epochen . . . . .		802
XXIV. Abschnitt. Zentralanlagen und Kuppelkirchen . . . . .		871
XXV. Abschnitt. Kirchliche Einrichtungsgegenstände und Kirchenmöbiliar . . . . .		913
XXVI. Abschnitt. Grabmäler innerhalb der Kirchen, Epitaphien und Kenotaphien . . . . .		964
XXVII. Abschnitt. Kloster- und Bruderschaftsgebäude . . . . .		981
Verzeichnis der Tafelwerke und Bücher, auf die in diesem Bande besonders Bezug genommen ist		989
Textillustrationen . . . . .		995

Verzeichnis der in den Text eingelehteten farbigen Tafeln.

Tafel I. Orientierungskarte (Landkarte) . . . . .	43
„ II. Apfide von der <i>Certosa</i> bei Pavia nach <i>Gruner</i> . . . . .	134
„ III. Bogenstellung und Gesimse aus dem Hofe der <i>Certosa</i> bei Pavia nach <i>Gruner</i> . . . . .	139
„ IV. Pendentif aus der <i>Marien-Kapelle</i> des Domes in Lugano . . . . .	194
„ V. Bemalte Holzkassettendecke aus dem Mittelschiff des Domes in Pisa und Fassade des <i>Palazzo Pitti</i> in Florenz . . . . .	284
„ VI. Wanddekoration in den Hallen des Erdgeschosses der <i>Villa Lante</i> bei Bagnaja mit Rahmen von Grotteskornamenten des <i>Giovanni da Udine</i> . . . . .	402
„ VII. Gartenplan der <i>Villa d'Este</i> in Tivoli . . . . .	408
„ VIII. Kassettendecke der Kirche von <i>S. Marco</i> in Rom . . . . .	834

HANDBUCH DER ARCHITEKTUR.

II. Teil:

DIE BAUSTILE.

HISTORISCHE UND TECHNISCHE ENTWICKELUNG.

---

DRITTE ABTEILUNG.

DIE BAUKUNST DER  
RENAISSANCE.

---





## Vorwort.

Was im nachstehenden gefagt wird, gründet sich auf Beobachtungen und Studien, die bis in die Zeit zurückreichen, in der ich erstmals im Winter 1866 die Alpen, zwecks einer längeren Studienreise, überschritt. Was beschrieben ist, habe ich auch selbst gesehen, untersucht und gezeichnet. Nur das wenigste von dem im Laufe der Jahre gesammelten Material konnte im gegebenen Rahmen verwertet werden; bei dem Hinweis auf größere bekannte Monumente mußte ich für Gesamtansichten, oder wo es sich darum handelte deren gegenwärtigen Zustand treu wiederzugeben, wie auch bei verschiedenen Details aus dem gleichen Grunde, photographische Aufnahmen zu Hilfe nehmen.

Dieser Band bildet den naturgemäßen Abschluß zweier früher veröffentlichten Bände dieses „Handbuches“ (Teil II, Band 1: Die Baukunst der Griechen — und Band 2: Die Baukunst der Etrusker und Römer), die wohl als ein zusammenhängendes Ganzes angesehen werden dürfen; denn aus dem ersten Buch bauten sich die anderen in historischer Reihenfolge auf.

Wenn im Vorgetragenen den konstruktiven Vorgängen ein größerer Wert beigelegt, manches davon etwas umständlicher behandelt ist, so wolle nicht vergefien werden, daß hier in erster Linie der Architekt zum Architekten sprechen will, der aber auch andererseits höhere und reinere Empfindungen zu erwecken nicht verfäumen durfte, ohne welche jede Kunst ihr Dasein verwirkt: durch entsprechendes Betonen geschichtlicher Vorgänge und ästhetischer Momente.

So etwa lauteten die einführenden Worte in der ersten Auflage des folgenden Bandes im Jahre 1902.

Die Baukunst der Griechen hat inzwischen drei, die der Etrusker und Römer zwei solcher erlebt, jeweils bei stark ausgesprochener Umarbeitung des ersten Textes und bedeutender Vermehrung der Aufnahmen und Illustrationen.

Den gleichen Wandel zeigt die vorliegende zweite Auflage der Baukunst der Renaissance in Italien.

Zehn Jahre sind seitdem verflossen, die Wertfchätzung der alten Kunst war in dieser Zeit im Deutschen Reiche den verschiedensten Schwankungen unterworfen. Man glaubte durch Negation und Verächtlichmachung des Glaubens an das gute Alte, Neues schaffen zu können. Was damals in Wort und Bild durch Berufene und Unberufene gefündigt wurde, wir wollen es mit dem Mantel der christlichen Liebe zudecken. Vieles davon ist ja ohnehin nicht mehr verständig und hat sich von selbst gerichtet.



Viel reicher sind wir durch die Bewegung im ganzen nicht geworden, wenn wir auch deren Notwendigkeit nicht bestritten wollen. Das Interesse für die mittelalterliche Kunst war verflüchtigt, als wir uns der trockenen palladianischen — englischen Renaissance, dem Empire mit feinen Ausläufern in Deutschland und dem Biedermeier in die Arme warfen. Dafür hat aber die antike Kunst wieder mehr Wurzel gefaßt und gewonnen.

Nach dem unglücklichen Versuch mit dem Jugendstil als deutschem Nationalstil, scheint zurzeit der Zug in der Baukunst mehr den Charakter einer gewissen Einheitlichkeit annehmen zu wollen, wobei die Moral *Schopenhauer's* nicht unberücksichtigt geblieben ist (siehe Voratz zur Einleitung dieses Bandes).

Das Studium und die Verehrung für eine verfloffene Kunstrichtung schließt das Suchen neuer Wege nicht aus. Es ist für die Produktion unentbehrlich. Wir müssen das, was vor uns geleistet wurde, wissen und kennen.

„Nicht die Tadellosigkeit eines Werkes ist sein Hauptreiz, sondern die Originalität innerhalb der Grenzen der Wahrheit und Möglichkeit. — Eigenfinn ist nicht Willenskraft, Mangel an Logik ist nicht Originalität und Geschicklichkeit darf nicht mit Talent verwechselt werden.“

So wolle die gebotene Arbeit aufgenommen und beurteilt werden.

Karlsruhe — Dezember 1913.

Josif Durm.

II. Teil, 3. Abteilung:  
DIE BAUKUNST DER RENAISSANCE.  
I. Abschnitt.

Die Baukunst der Renaissance in Italien.

Von Dr. phil. u. Dr.-Ing. JOSEF DURM.

Allgemeiner Teil.

I. Abschnitt.

Einleitung. Allgemeines und Geschichtliches.

„ . . . Daher werden wir stets uns ebenfoweit vom guten Geschmack und der Schönheit entfernt haben, als wir uns von den Griechen entfernen; zu allermeist in Skulptur und Baukunst; und nie werden die Alten veralten. Sie sind und bleiben der Polarstern für alle unsere Bestrebungen, sei es in der Literatur, oder in der bildenden Kunst, den wir nie aus den Augen verlieren dürfen. Schande wartet des Zeitalters, welches sich vermeßen möchte, die Alten beiseite zu setzen. Wenn daher irgend eine verdorbene, erbärmliche und rein materiell gefärbte „Jetztzeit“ ihrer Schule entlaufen sollte, um im eigenen Dünkel sich behaglicher zu fühlen, so fäet sie Schande und Schmach.“

SCHOPENHAUER, A. Parerga und Paralipomena.  
Bd. II. 4. Aufl. Leipzig 1878. S. 436.

Kaum hatten sich die Stürme der Völkerwanderung, welche die italienische Halbinsel durchtobten und die antike Kultur wegzufegen drohten, gelegt, so meldete sich mit dem Aufhören der Barbarei bei dem noch halb antiken Volke die Erkenntnis seiner großen Vergangenheit; es feierte sie und wünschte an sie wieder anzuknüpfen<sup>1)</sup>.

1.  
Überficht.

Das Vorspiel bei diesem gewaltigen Vorgange übernahmen Gelehrte, Dichter und Gewalthaber (*Petrarca, Mussato, Boccaccio, Dante, Cola Rienzi*); die bildenden Künstler traten erst nach jenen in die Schranken, dafür aber mit einem um so glänzenderen Erfolge, wobei Architekten und Bildhauer leichter dem Einflusse der Antike unterlagen, weil die Maler weniger Nutzen von ihr hatten, da beinahe alle großen Vorbilder für sie verschwunden waren.

Oberitalien und Toskana schlossen sich zunächst noch bei ihren architektonischen Aufgaben dem mitteleuropäischen romanischen Baustil an, während Venedig mehr der byzantinischen Weise huldigte und mit ihm fast ganz Unteritalien. Die frühesten Versuche zur „Wiederbelebung“ der Bauformen des alten Rom wurden in der ewigen Stadt selbst und in Toskana gemacht.

Schon bei der dreischiffigen Basilika von *Maria in Trastevere* (1140—1198) mußte im Innern bei der Überspannung der Freisützen der Bogen dem Architrav

<sup>1)</sup> Vergl.: BURCKHARDT, J. Cultur der Renaissance. 4. Aufl. Leipzig 1885. Bd. I, S. 197.



weichen; am Äußeren der Vorhalle von *San Lorenzo fuori le mura* (1216—1227) und bei *Giovanni e Paolo*, das im XII. Jahrhundert nach der Plünderung durch

Abb. 1.

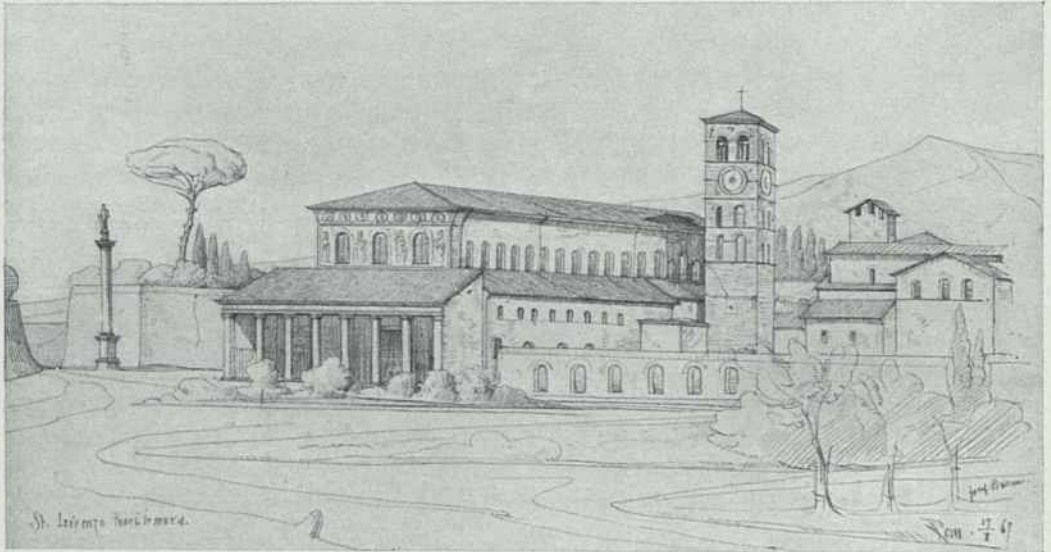
Kirche *San Lorenzo fuori le mura* in Rom.

Abb. 2.

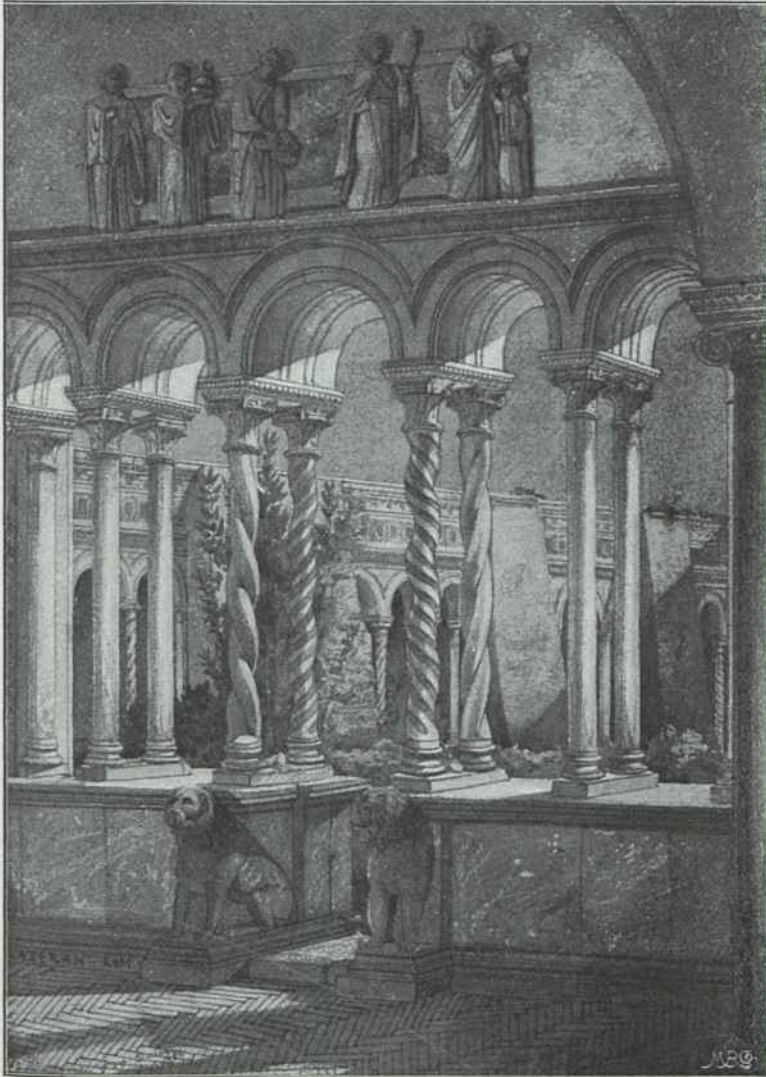
Kirche *S. S. Giovanni e Paolo* in Rom.

*Robert Guiscard* wiederhergestellt wurde, erhielt der antike Architrav wieder fein altes gutes Recht (Abb. 1 u. 2). Die römischen Steinmetzen und Mosaizisten —



die Künstlerfamilie der *Cosmaten* — schaffen im XII. (*S. Lorenzo*) und im XIII. Jahrhundert die prächtigen Fußböden in *S. Maria maggiore* und *S. Maria in Trastevere*, dann die köstlichen Klosterhöfe in *S. Sabina*, im *Lateran* und in *S. Paolo fuori le mura*, Werke, die von antikem Geiste durchweht sind und an

Abb. 3.

Vom Klosterhof im *Lateran* zu Rom.

feiner Empfindung und Schönheit der Einzelformen den Schöpfungen der Alten nicht nachstehen, wobei ihre Meister aber doch ihre Eigenart zu wahren wußten. Es ist kein sklavisches Nachsingen alter Melodien, Note für Note. Nicht an Größe und Mächtigkeit oder an Wucht in der Ausführung reichen die Werke der *Cosmaten* an jene heran, wohl aber in den gut abgewogenen Verhältnissen, in der geistvollen Zusammenstellung der Bausteine mit ihrer köstlichen farbigen Ornamentation. Kein Besucher dieser Höfchen (Abb. 3) wird sich dem Zauber ihrer Wirkung entziehen können; heiterer Friede, nicht dumpfe nordische Klosterluft herrscht in diesen Hallen! Auch die

Vorhalle der Kathedrale von Civita Castellana, von *Laurentius*, *Jacobus* und *Cosmus Romanus* um 1210 erbaut, wäre hier noch zu nennen.

Mächtiger tritt die toskanische Hauptstadt Florenz auf, die auch berufen war, beim späteren Wandel der Dinge die Führerschaft zu übernehmen. Sie bietet uns das *Battistero* in der Tieffstadt, den ruhig und vornehm wirkenden Achteckbau (1150 n. Chr.) mit feinen von *Verde di Prato* umfäumten weißen Marmorfeldern, Portalpäulen, feinen mit Blendbögen überspannten Polygonpfeilern

und den zierlichen korinthischen Wandpilastern. Die vollständig antik gedachte Wandgliederung des Innern mit Flachnischen und Freifäulen, ihren vergoldeten korinthischen Kapitellen, dem antiken Gebälke darüber (vergl. die Anordnung im Pantheon), über diesem die Wandpilaster mit den zwischengestellten Doppelbogen auf Säulchen, und dem die Kuppel

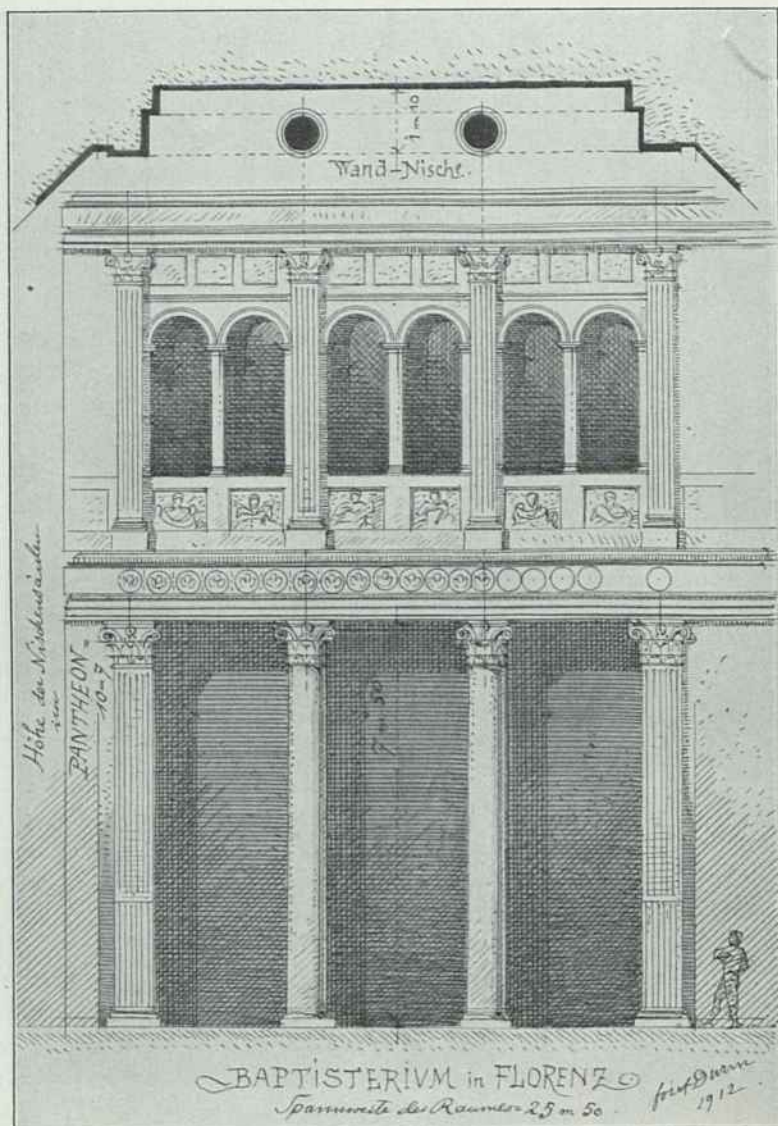
aufnehmenden, durchlaufenden Hauptgesimse — sind Leistungen, die wohl kein antiker Meister besser gemacht haben würde (vergl. Abb. 4).

Auf der Höhe jenseits des Arno ragt der wunderbare Kirchenbau von *San Miniato* (1207) mit feiner originellen, dem *Battistero* ebenbürtigen Fassade; wobei die Schaufseiten von *S. Andrea* zu Empoli (1093), *S. Salvatore del Vescovo*, *la Badia Fiesolana* nicht vergessen werden sollen.

Aber auch die streng romanischen Bauten Toskanas (Pisa, Lucca) zeigen oft die schönsten antiken oder antikisierenden Einzelformen und die Architekturen auf den Bildern *Giotto's* und feiner Schüler rein antike Bildungen. Mit solchen Leistungen beehrte die „Protorennaissance“ Einlaß, die ihr aber durch den neuen, im XIII. Jahrhundert in Frankreich entstandenen „gotischen Stil“ noch verwehrt wurde.

Deutsche Meister brachten die französische Weise nach Italien, und sie siegte nicht durch die Vorzüge ihrer dekorativen Erscheinung, vielmehr „als gewaltigste Form des gewölbten Hochbaues mit möglichst wenig Material“. (Vergl.

Abb. 4.



Wandgliederung im Innern des Baptisterium in Florenz.



den Abschnitt über Sakralbauten.) Beim Kirchenbau übertraf die Gotik Italiens in der Folge, was Raumgestaltung anbelangt, ihre Lehrmeisterin; denn kein Dom diesseits der Alpen kann ein Inneres wie *San Petronio* zu Bologna aufweisen, trotzdem es nur halbfertig und zur Zeit ohne Farbenschmuck dasteht<sup>2)</sup>. Aber dem Profanbau des Stils fehlt in Italien das lieblich phantastische Formenpiel unserer nieder- und norddeutschen Bauten mit ihren Dachzieraten, Erkern, Treppentürmchen usw., das hohe, die wirkungsvolle Umrißlinie des Baues bedingende Dach, das auch der französischen Gotik eigen ist und welches die Renaissancemeister dieses Landes bei ihren Schöpfungen beibehalten und diesen so einen weiteren eigenartigen Reiz verleihen. Noch trotzig und burgartig im Aussehen erweisen sich in den Städten Italiens die frühen Renaissance-Paläste des Adels und des emporkommenden reichen Bürgerstandes; regelmäßig und symmetrisch sind ihre Fassaden angeordnet, die Fenster auf einer durchgehenden Gurte ruhend, in regelmäßigen Abständen das Mauerwerk durchbrechend, das Erdgeschoß meist geschlossen oder mitunter durch kleine Fenster belebt, zur Sicherheit der Bewohner und zur Verteidigung eingerichtet. Das Wohngeschoß liegt nicht mehr, wie im antiken Hause, zu ebener Erde: es wird in das erste Obergeschoß gelegt; der „*Piano nobile*“ verändert seinen Platz; die Treppen und Zugänge zu ihm verlangen entsprechend bedeutendere Ausbildung. Zinnen zur Verteidigung bekronen die Fassadenmauern oder erheben sich über den nur mäßig ausladenden Bogengiebeln.

Vielfach treffen wir auch die aus dem Holzbau abgeleitete Überkragung der Stockwerke in Stein überfetzt, die Fassadenmauern auf Steinkonsolen oder Steinbogen ruhend, um bei der durch den gesteigerten Verkehr auf den Straßen bedingten, größeren Straßenbreite die dafür abgegebene Bodenfläche in den Obergeschoßen wieder einzubringen.

Im XV. Jahrhundert hatte die große Kunst des XIII. u. XIV. Jahrhunderts ihre Kraft aufgebraucht; die Gotik hörte auf; sie hatte die Grenzen ihres Systems erreicht, und eine Rückkehr zu einfacheren Formen war das einzige Mittel, die Kunst zu verjüngen. Man griff auf die antiken Ordnungen zurück.

Der Rundbogen trat wieder an Stelle des Spitzbogens, und wo jener am gotischen Baue vorkommt, ist er das erste sichere Anzeichen des Absterbens dieser Stilrichtung.

Der gotische Stil arbeitete eine Zeitlang in gewissen Gegenden noch neben der Renaissance freiwillig weiter, aber müde und ohne die heitere dekorative Ausartung in den nordischen Ländern, wie in Frankreich, Deutschland und England. Hierzu gefellte sich oft der unfreiwillige Weiterbau im alten Stil bei unvollendeten Bauten, besonders bei Kirchen. Noch 1514 wollte man die Fassade von *San Petronio* in Bologna gotisch ausbauen, und fogar der große Renaissancemeister *Baldassare Peruzzi* lieferte hierfür zwei Entwürfe in gotischem Stil.

Schon *Niccolo Pisano* und *Arnolfo* arbeiteten nach Belieben im alten und neuen Stil und trugen dadurch nicht wenig zur Unsicherheit im Urteil der Bauherren und des Publikums bei<sup>3)</sup>. Der Bologneser Architekt *Ariguzzi* klagte in diesem Sinne noch um 1514: „Leute jeder Art, Priester, Mönche, Handwerker, Bauherren, Schulmeister, Weibel, Geschirrmacher, Spindelmacher, Facchine und selbst Wasserträger tun sich als Baukünstler auf und fagen ihre Meinung —

3. Übergangstil.

<sup>2)</sup> Die Bemalung des Innern aus der gotischen Zeit wurde später gelblich-weiß überfüncht. An einem Mittelschiffpfeiler wurde sie in neuerer Zeit zum Teil wiederaufgedeckt und festgesetzt.

<sup>3)</sup> Vergl.: BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878. S. 24 u. 30.



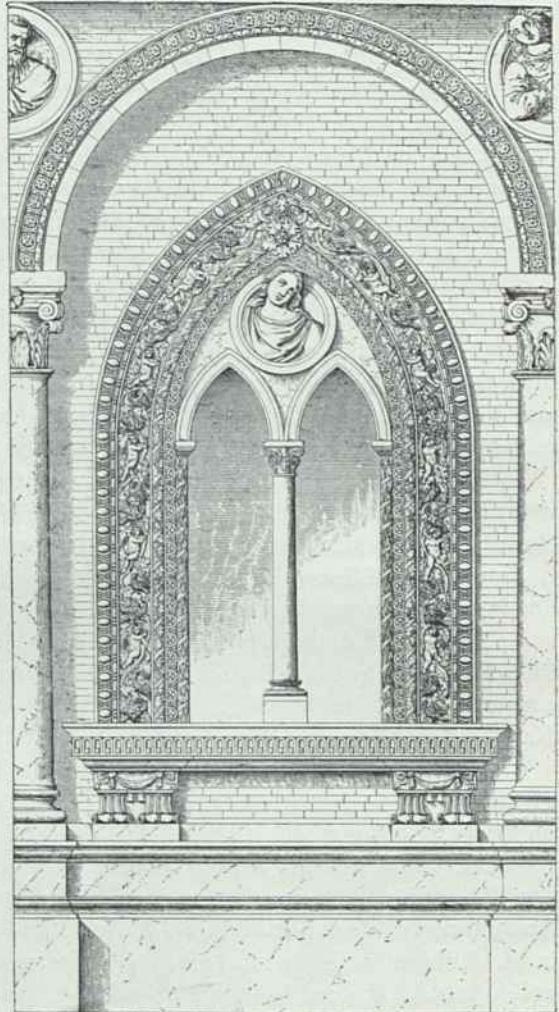
aber keiner tritt mit Modellen oder Zeichnungen auf!“ Erscheinungen, die auch in unserer, künstlerisch so unsichern Zeit sich zeigen, nur daß die Zahl der Unberufenen um ein bedenkliches vermehrt worden ist, die das bauende und kritische Publikum noch mehr irreführen. (Man vergleiche die sog. Kunstfeuilletons in den meisten politischen Journalen und Handelsblättern, in denen Damen und Herren aller Berufsklassen und Glaubensbekenntnisse ihren Gefühlen Ausdruck verleihen.)

Die frühe Renaissance ist meist duldfamer als der entwickelte Stil; sie achtet noch die Leistungen ihrer Vorgänger; sie beseitigt nichts, und so entstehen eine Anzahl von Bauten, bei denen der malerische Reiz und die Naivität in der Mischung und im friedlichen Beisammenwohnen von Altem und Neuem miteinander wetteifern und noch herzerfreuende Blüten treiben. Der Malerei und der Plastik wird schon bei diesen eine freiere und größere Mitwirkung — die höchste in der Blütezeit des Stils — zugestanden bei bedeutenderer Raumentfaltung nach dem Satze, daß man gewölbte Gelasse nicht hoch und geräumig genug machen könne; „denn eines der herrlichsten Dinge im Bauwesen ist die Höhe der Stockwerke“.

Und wenn *Filarete* (1460) über die Gotik sagt: „Verflucht, wer diese Puscherei erfand; ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen“ — so war er, wie mancher andere aus der ersten Zeit, doch wieder so gutmütig, den Spitzbogen in seine Fassadenarchitektur aufzunehmen, und gab seiner Unzufriedenheit den besten, eines Künstlers würdigen Ausdruck nur dadurch, daß er die ihm widerlichen Konstruktionsformen mit den reizvollsten Einzelheiten umkleidete, welche die Renaissance geschaffen (vergl. Abb. 5).

Zu diesen Schöpfungen des Übergangstils rechne ich von kirchlichen Bauten ohne weiteres auch das Innere von *San Francesco* in Rimini (1445) und die *Maria della Catena* in Palermo, im XV. Jahrhundert auf Grund einer alten Kirche neu erbaut<sup>4)</sup>. An der Vorhalle und im Innern sind die flachen Bogen, die sich bei den Bauten des Überganges von der Gotik zur Renaissance öfter finden, be-

Abb. 5.

Vom *Spedale maggiore* in Mailand.

(Spätere Ausführung.)

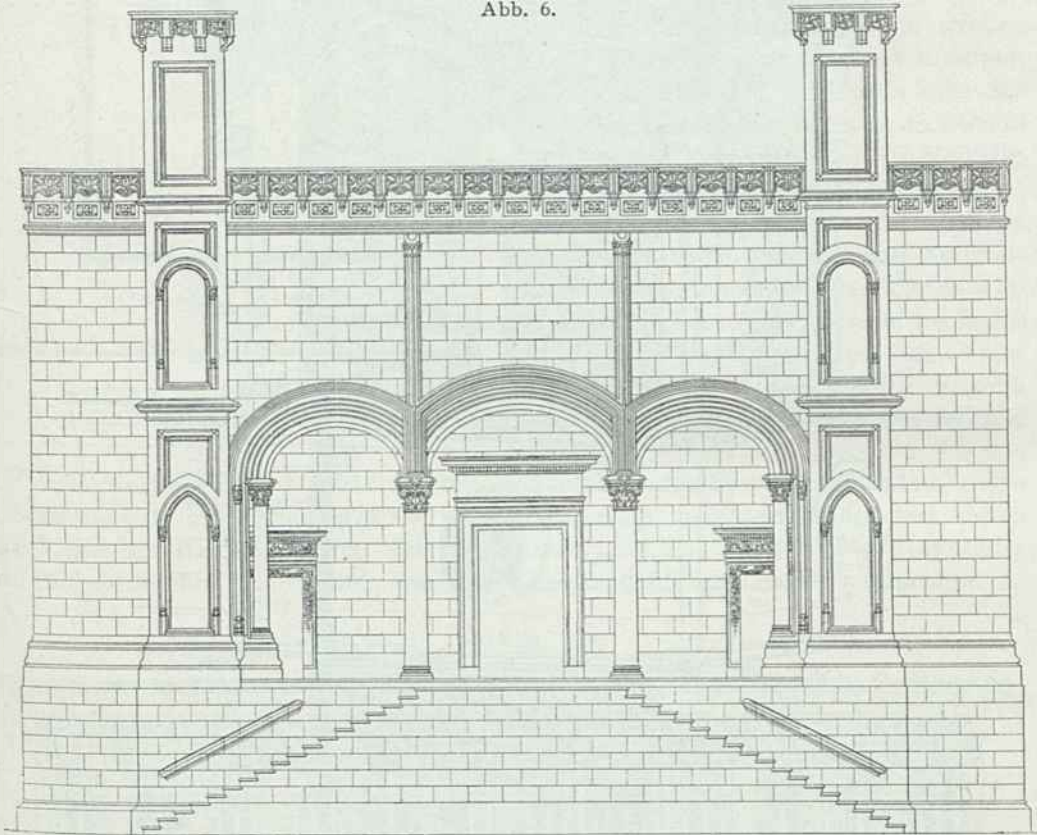
4.  
Beispiele.

<sup>4)</sup> Fakt.-Repr. nach: HITTORFF, J. J. u. L. ZANTH. *Architecture moderne de la Sicile*. Paris 1835.

fonders originell profiliert und an die lotrechten Flächen eigenartig anfallend ausgeführt (vergl. Abb. 6). Ferner sind einzelne Teile der Dome in Como und in Sebenico hierherzusetzen; ebenso der Klosterhof von *Maria della Quercia* bei Viterbo, mit dem gotischen Untergeschoß und der Rundbogenstellung auf jonischen Säulen im Obergeschoß (Abb. 7). Auch die einst in Gold und Schmelz strahlenden Türen des *Filarete* für *St. Peter* in Rom (1445) können auf dem Gebiete der Kleinkunst hier als Erzeugnisse von Ruf genannt werden.

Von Profanbauten sind anzuführen: Teile des *Spedale maggiore* in Mailand (Abb. 5) sowie die Fassade der einstigen *Mediceer-Bank*<sup>5)</sup> daselbst, beide von *Filarete*

Abb. 6.

Kirche *Maria della Catena* in Palermo<sup>4)</sup>.

(1457; Abb. 8, 9 u. 10); dann der *Palazzo Bolognini*, früher *Isolani*, in Bologna (1454) mit Rundbogenhallen, darüber Spitzbogenfenster und Konfolengefimfe mit Muscheln; der leider im Jahre 1782 zerstörte *Palazzo Marliani* (vergl. Abb. 11), nach einem alten Kupferstich im unten genannten Werk<sup>6)</sup> veröffentlicht, mit Spitzbogenfenstern zwischen Pilastrern und sonstigem Beiwerk, welches alles die Grazie und die ganze Phantasie der Renaissance atmet; ferner die *Casa Trovatelli* in Pisa (1450), der *Palazzo Vitelleschi* in Corneto<sup>7)</sup> (*Vitelleschi* starb zu Corneto 1440) mit feinen

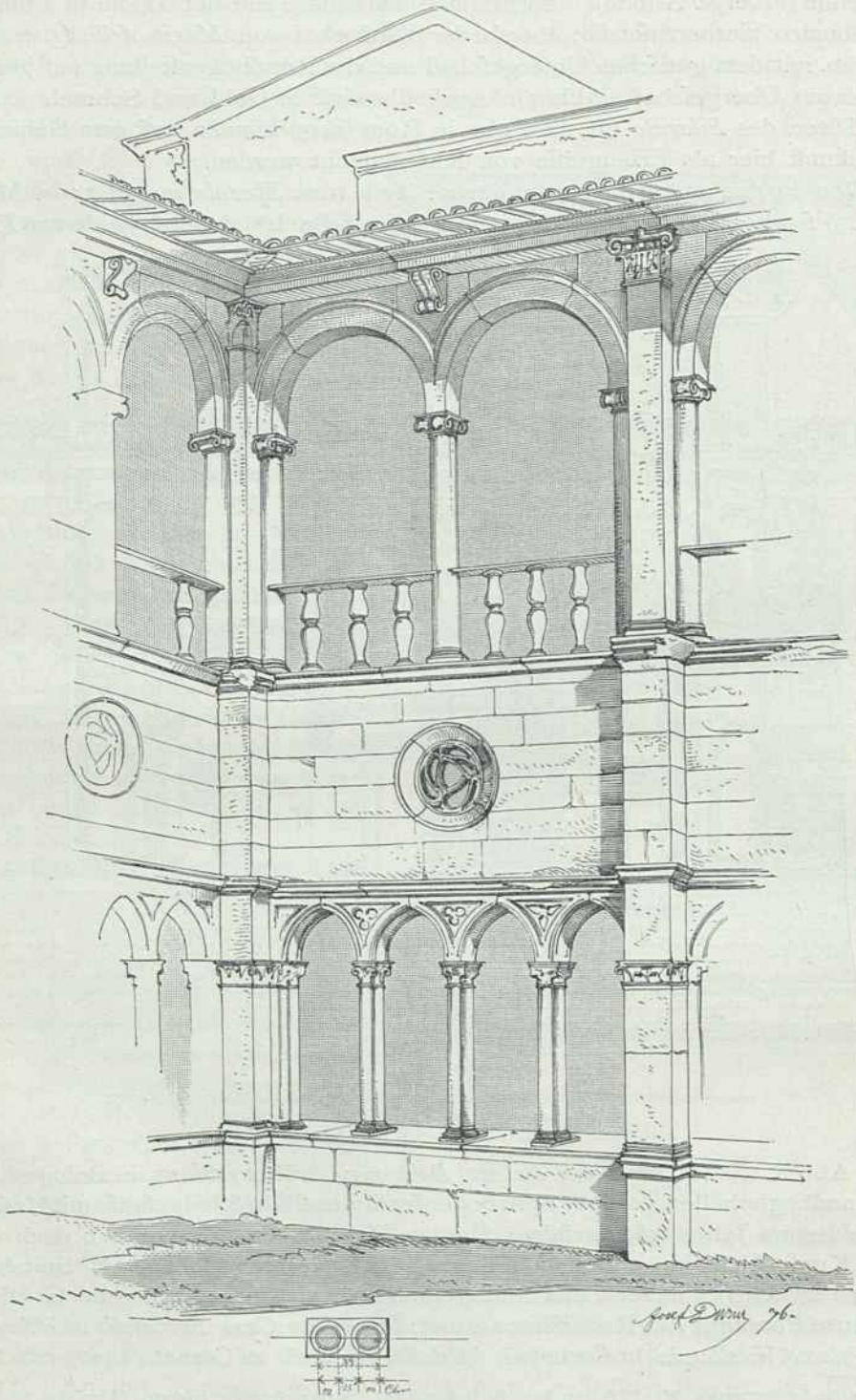
<sup>5)</sup> Nach: OETTINGEN, W. v. Traktat über die Baukunst des *Antonio Averlino Filarete*. Wien 1890. S. 681 und CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1840. Das Portal ist z. Zt. im *Castello* zu Mailand eingemauert.

<sup>6)</sup> MÜNTZ, E. *La Renaissance en Italie*. Paris 1885.

<sup>7)</sup> Nach: BOFFI, L. *Il Palazzo Vitelleschi in Corneto Tarquinia*. Mailand 1886.



Abb. 7.

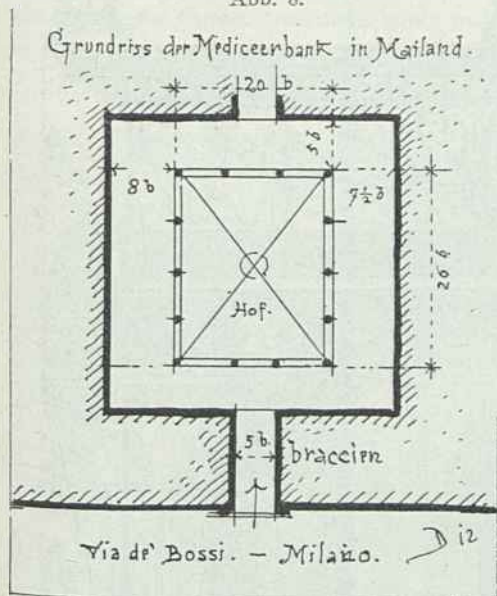


Klosterhof der Kirche *Maria della Quercia* bei Viterbo.



zwei mächtigen gotischen Maßwerkfenstern und feinen antiken Einzelformen an Türen und Fenstern, und dem Konfolengefünfe (Abb. 12, 13a, b, c u. 14); der Hof des *Palazzo del Comune* in Ancona (1470) mit Spitzbogenarkaden und Eckfäulen an den mächtigen Pfeilern, mit Palmettenkapitellen an den Pilastern, welche in

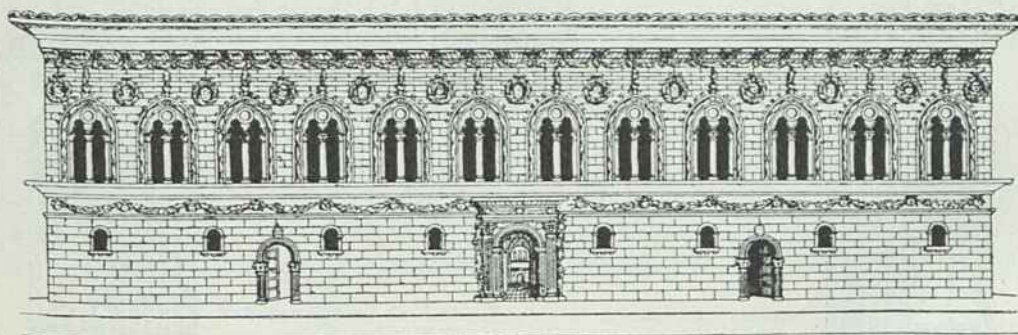
Abb. 8.



dieser Detailbildung die Frührenaissancearbeit erkennen lassen; dabei sind auch die Archivolte der Spitzbogen antik gegliedert — das Ganze ein Werk des *Francesco di Giorgio*. Auch die *Loggia dei Lanzi* des *Orcagna* (1380; Abb. 15, 16 u. 17), die wieder den Rundbogen in großen Abmessungen zu feinem Rechte kommen läßt, möchte ich mit als Vorläuferin der Renaissancebewegung bezeichnen, ebenso den Hof des Dogenpalastes zu Venedig (1505), wo Rund- und Spitzbogen über- und nebeneinander vorkommen, dabei Rundbogen im Erdgeschoß und Spitzbogen im Obergeschoß und über diesen wieder Rundbogen. Schließlich sei noch der von *La Cava* begonnene und von *Orsini* vollendete *Palazzo rettorale* in Ragusa (1435—1465) als hochinteressantes Beispiel erwähnt.

Die vorstehend genannten Bauten mögen als bedeutame Repräsentanten des Übergangsstils angesehen werden; abgeschlossen ist selbstverständlich mit diesen die Reihe der Beispiele nicht. Sie kann aber genügen, um sich eine Vorstellung im Bilde von dem zu machen, was der Übergangsstil zu schaffen vermochte.

Abb. 9.

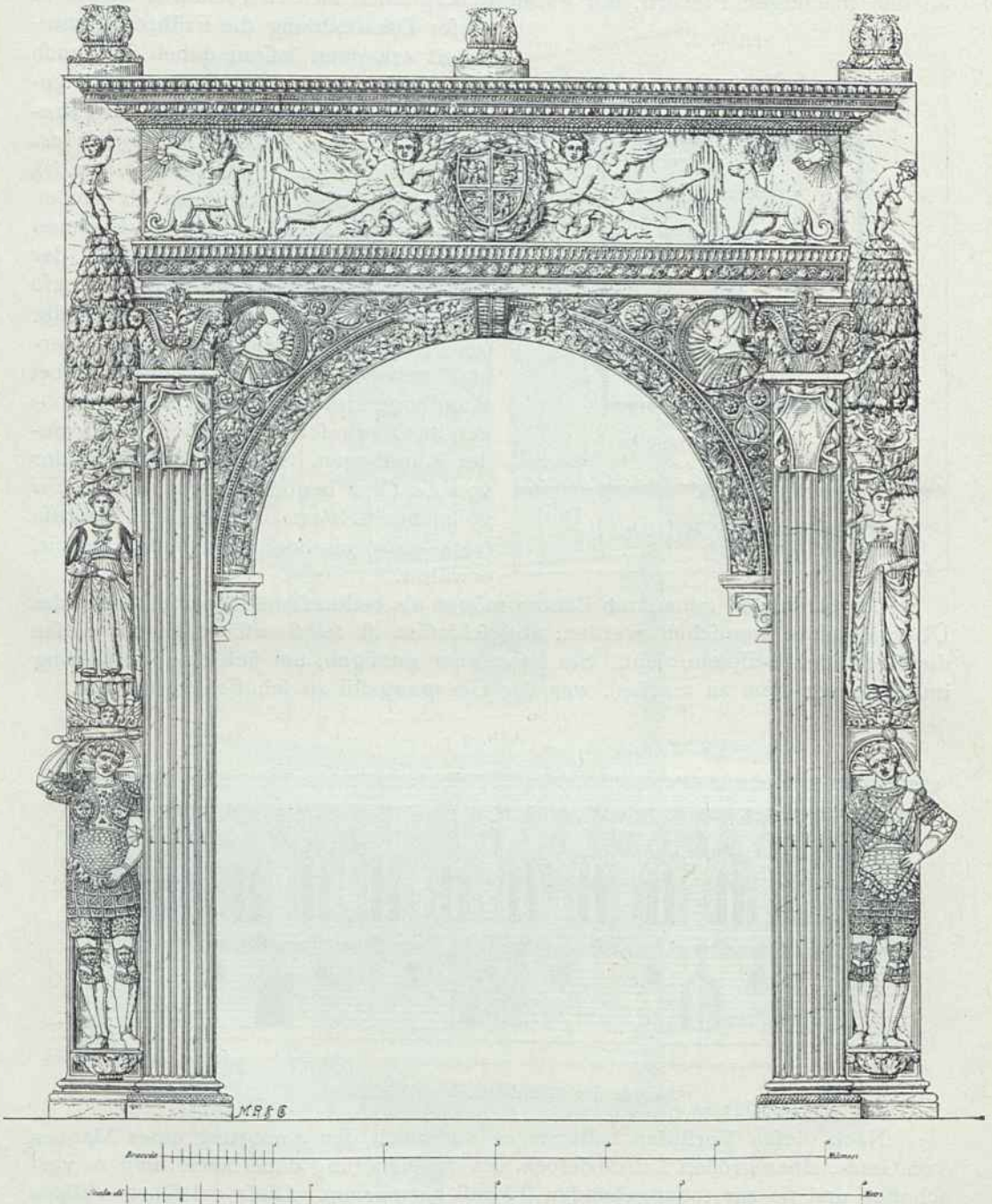
Fassade der Mediceerbank in Mailand<sup>5)</sup>.

Nach diesen Vorstufen bedurfte es nur noch der Anregung eines Mannes von Genie, einer großen Tat desselben, um der Neuerung dauernd Geltung zu verschaffen und sie zur tonangebenden überall zu machen. Diese vollführte *Filippo Brunellesco* mit feinem Entwürfe und der Ausführung der Domkuppel zu Florenz.

Die Wirkung dieser Tat wird am leichtesten charakterisiert durch den Brief des besten Mannes in jener hochbegnadeten Zeit, des großen *Leon Battista*

Alberti an Filippo di Ser Brunellesco, den er seinem Traktate über die Malerei als Vorwort und Widmung für Brunellesco vorsetzte<sup>8)</sup>. Er lautet:

Abb. 10.

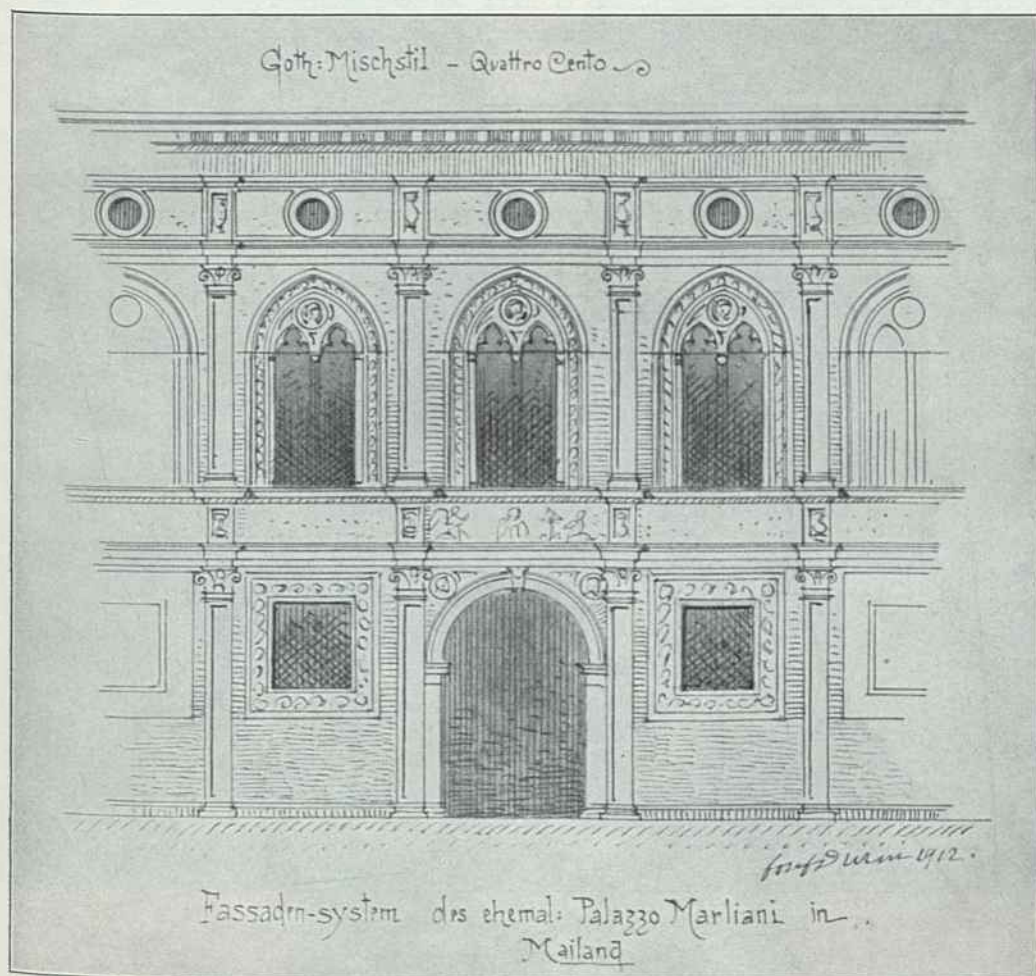
Eingangportal der Mediceer-Bank in Mailand<sup>8)</sup>.

<sup>8)</sup> Vergl. die Übersetzung und das italienische Original in: JAMITSCHKE, H. Quellenchriften für Kunstgeschichte. Wien 1877. S. 46-49.



„Verwunderung und Betrübniß zugleich pfl egte es in mir hervorzurufen, daß so viele treffliche und erlauchte Künfte und Wissenschaften, die nach dem Zeugniß der Geschichte und der noch sichtbaren Werke bei den von der Natur so hochbegabten Alten in solcher Blüte standen, gegenwärtig so selten geübt, ja fast gänzlich verloren gegangen sind. Maler, Bildhauer, Architekten, Musiker, Geometer, Rhetoren, Auguren und ähnliche edle und bewundernswerte Genien trifft man heute nur sehr selten und (dann) nur wenig find zu loben. So dachte ich denn — und viele bestätigten mich in diesem Gedanken — die Natur, die

Abb. 11.

Fassaden-System des ehemal. *Palazzo Marliani* in Mailand.

Meisterin aller Dinge, schon alt und müde geworden, bringe nun ebenfowenig mehr Giganten als große Geister hervor, wie sie dies in ihren (gleichsam) jugendlichen und ruhmreicheren Zeiten in bewundernswerter Fülle getan.

Dann aber, als ich nach langer Verbannung, in der wir *Alberti* gealtert sind, in unser vor allen anderen ausgezeichnetes Vaterland zurückgekehrt war, erfuhr ich es, daß in vielen, besonders aber in dir, o *Filippo*, und in dem uns so eng befreundeten *Donato*, dem Bildhauer, und in jenen (anderen) *Nencio* und *Luca* und *Masaccio* ein Geist lebt, der zu jeder rühmlichen Sache fähig ist, und der durchaus keinem der Alten, wie berühmt er auch in



diefen Künften gewefen fein mag, nachzufetzen ift. Nun aber fah ich ftets, daß es nicht minder Sache unferes Fleißes und unferer Sorgfalt, als Gabe der Natur und der Zeiten fei, fich in irgend welchem Dinge den Ruhm der Tüchtigkeit zu erwerben. So bekenne ich dir denn, wenn es jenen Alten bei dem tatfächlichen Reichtum deffen, wovon fie lernen und was fie nachahmen konnten, minder fchwer war zur Kenntnis jener höchften Künfte, deren Ausübung uns heute fo mühfam wird, zu gelangen, fo muß deshalb auch unfer Ruhm größer fein, wenn wir ohne Lehrer und ohne Vorbilder Künfte und Wiffenfchaften, von welchen man früher nichts gefehen und nichts gehört, auffinden. Wer vermöchte je fo hochmütig oder fo neidifch zu fein, daß er nicht den Architekten *Pippo* rühmte, wenn er deffen Bau hier fieht, fo gewaltig, himmelragend, groß genug, um mit feinem Schatten

Abb. 12.

Fassade des *Palazzo Vitelleschi* in Corneto Tarquinia 7).

alle Völker Toskanas decken zu können, und aufgerichtet ohne jede Hilfe von Holzstützwerk; ein Kunstwerk meinem Dafürhalten nach, das vielleicht von den Alten ebenfowenig gewußt und gekannt war, als deffen Ausführung der Gegenwart unglaublich erschien. Doch es wird anderen Ortes fein, über deine Vorzüge und zugleich die Tüchtigkeit unferes *Donato* und der anderen, die mir durch ihren Charakter fo teuer find, zu fprechen. Du aber fahre fo fort, wie du es tuft, Tag um Tag Dinge auszufinnen, durch welche dein bewundernswerter Genius fich ewigen Ruhm und Namen erwirbt, und wenn dir einmal Muße zufällt, fo wird es mich freuen, falls du dieses mein Werkchen über die Malerei durchlefen würdest, das ich in toskanifcher Sprache deinem Namen widme . . . . ufw.“

Er fchließt den Brief mit dem befcheidenen Satze:

Abb. 13a.



Abb. 13b.

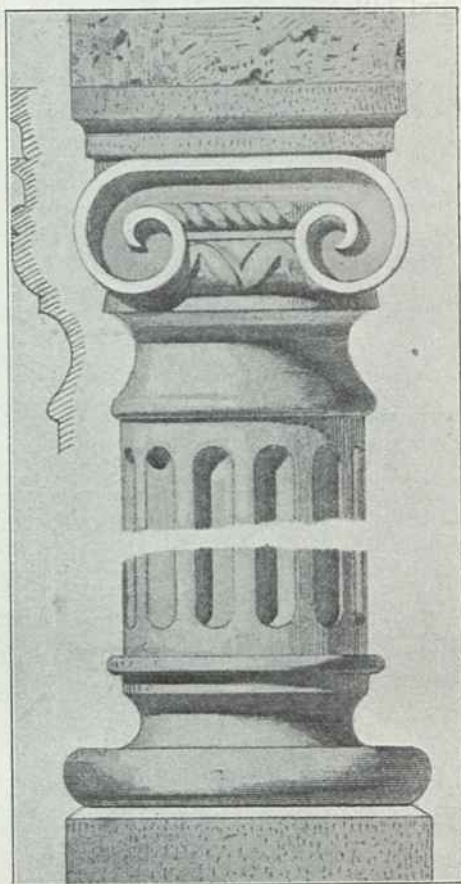
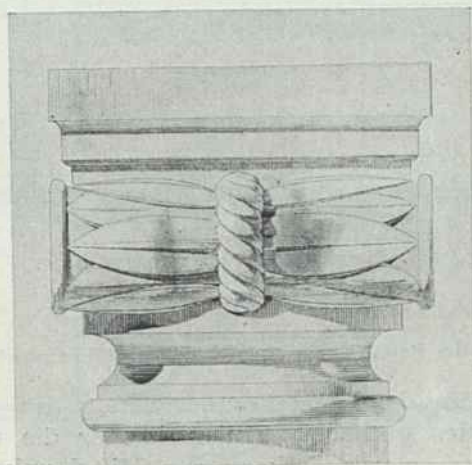


Abb. 13c.

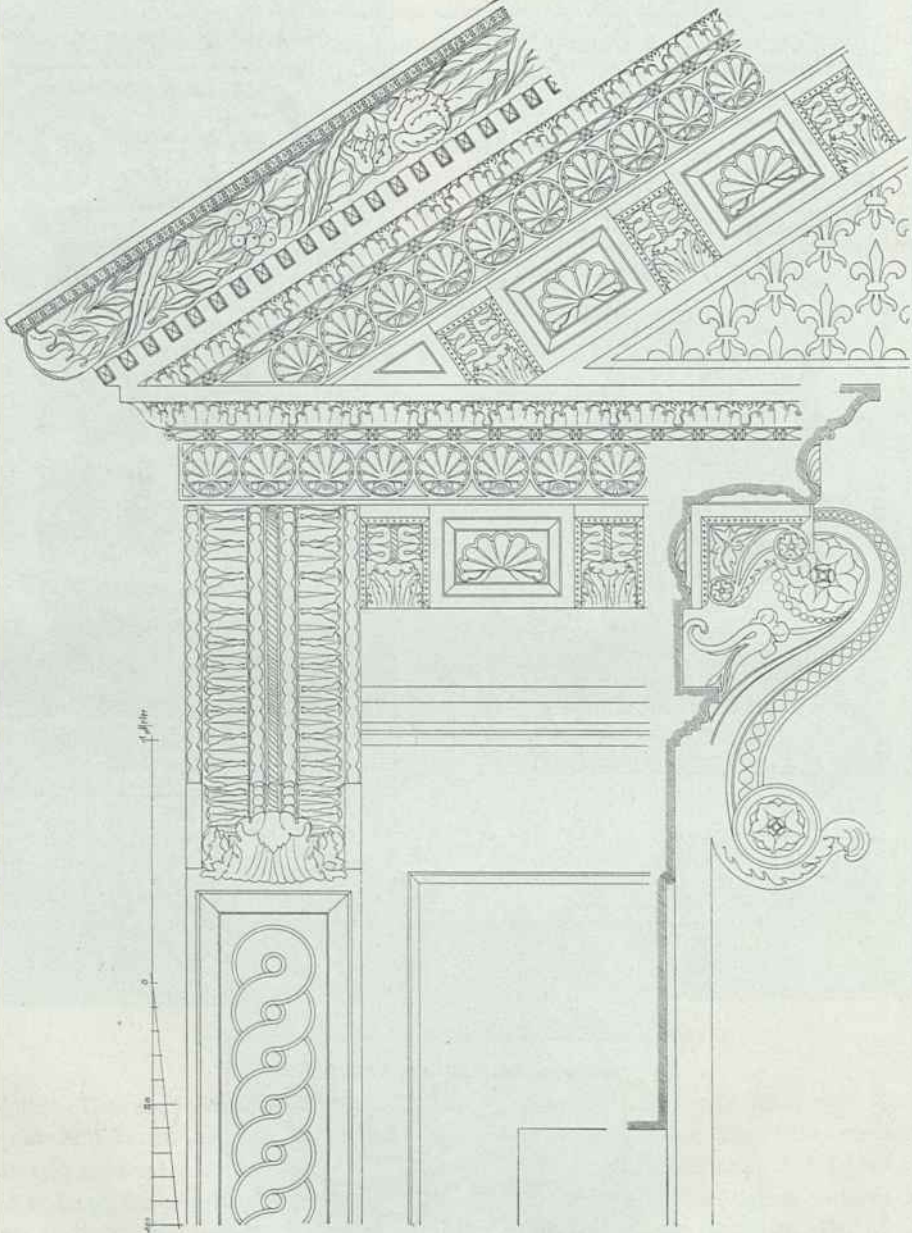


Säulen und Kapitelle vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto Tarquinia.



„Niemand war ein Schriftsteller so gelehrt, daß ihm gebildete Freunde nicht von größtem Vorteile gewesen wären“  
und bittet um etwaige Verbesserungen.

Abb. 14.



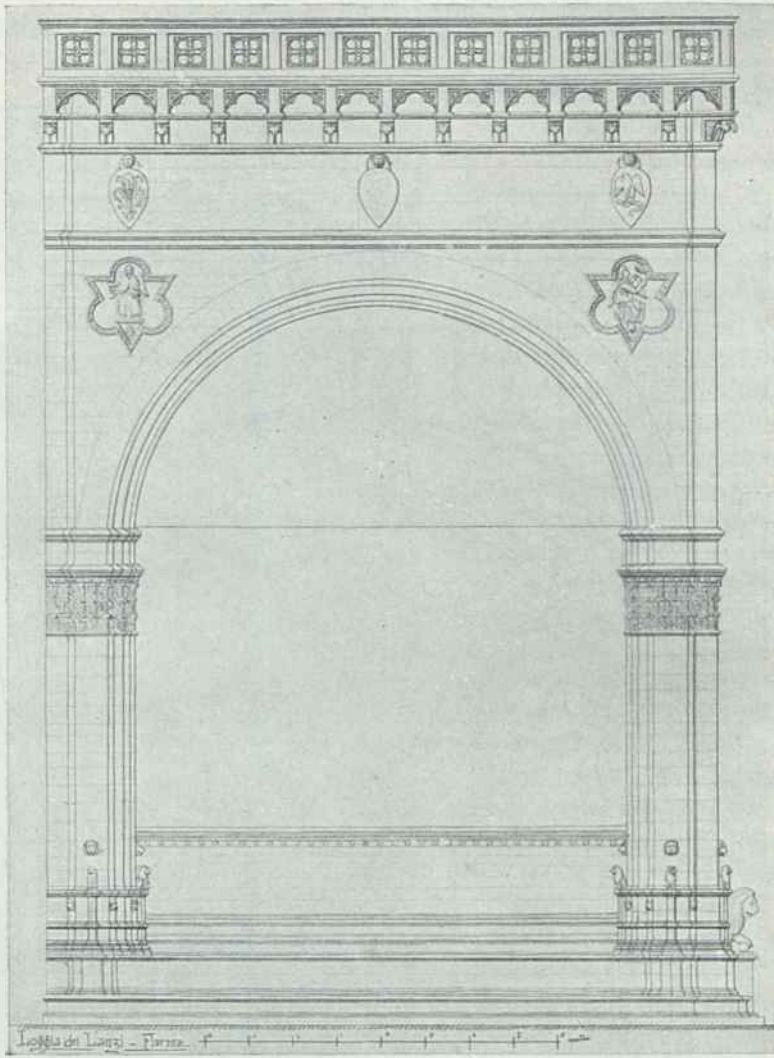
Einzelheiten des Portales vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto nach *Boffi*<sup>9)</sup>.

In der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts setzt der große *Brunellesco* unter *Cosimo I.* an Stelle des gotischen Pfeilers wieder die römische Säule (vergl. *Pazzi-Kapelle*, 1430); er macht Toskana zum Mittelpunkt der Renaissancebewe-

<sup>9)</sup> Siehe Fußnote 7.

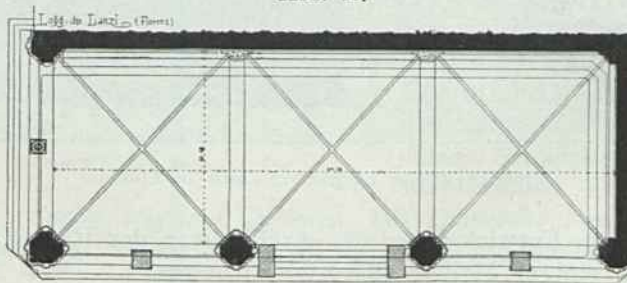


Abb. 15.



Seitenansicht.

Abb. 16.

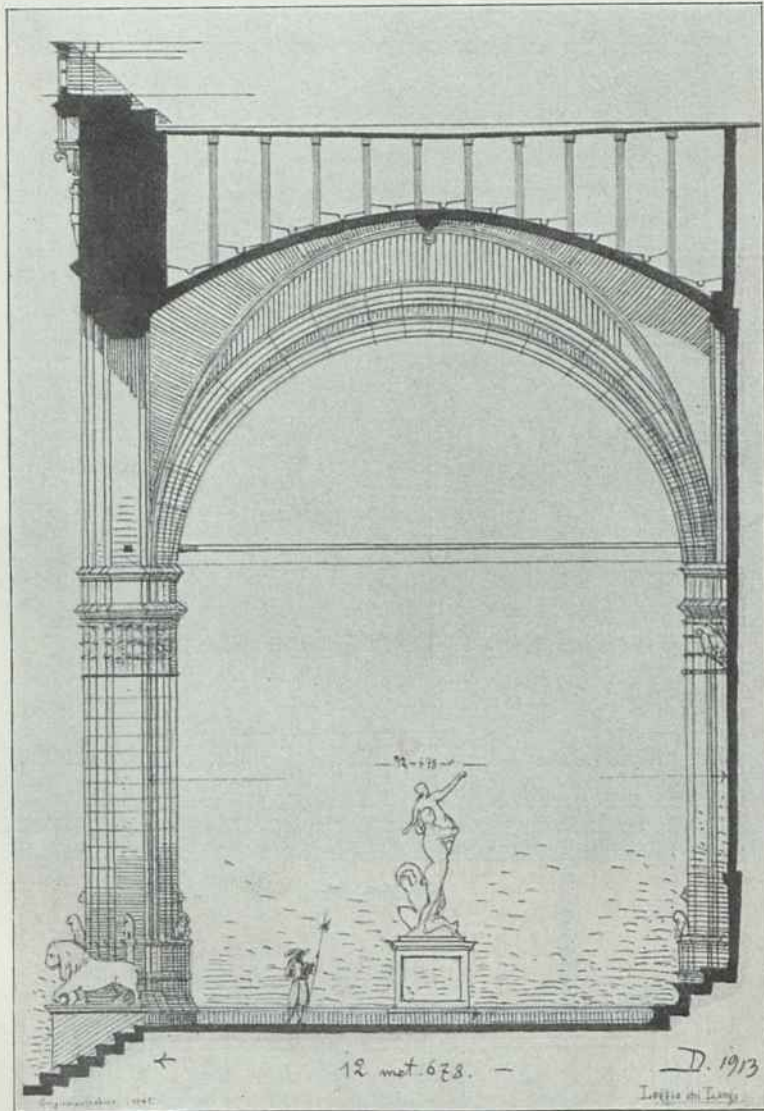


Grundriß.

Loggia dei Lanzi in Florenz.

gung. Er weckt das Gefühl für schöne Verhältnisse der Stockwerke und leitet mit *Michelozzo* eine gefetzmäßige Abstufung der Rustika, der Fenster und der Gesimsgliederungen ein, welchen Fortschritten die Sienerer weitere hinzufügten, namentlich in der Bildung der Gesimse und in ihrem Verhältnis zum Ganzen; in der Bildung der Kapitelle übertreffen sie sogar die Florentiner.

Abb. 17.

Querschnitt der *Loggia dei Lanzi* in Florenz.

6.  
Früh- und  
Hoch-  
renaissance.

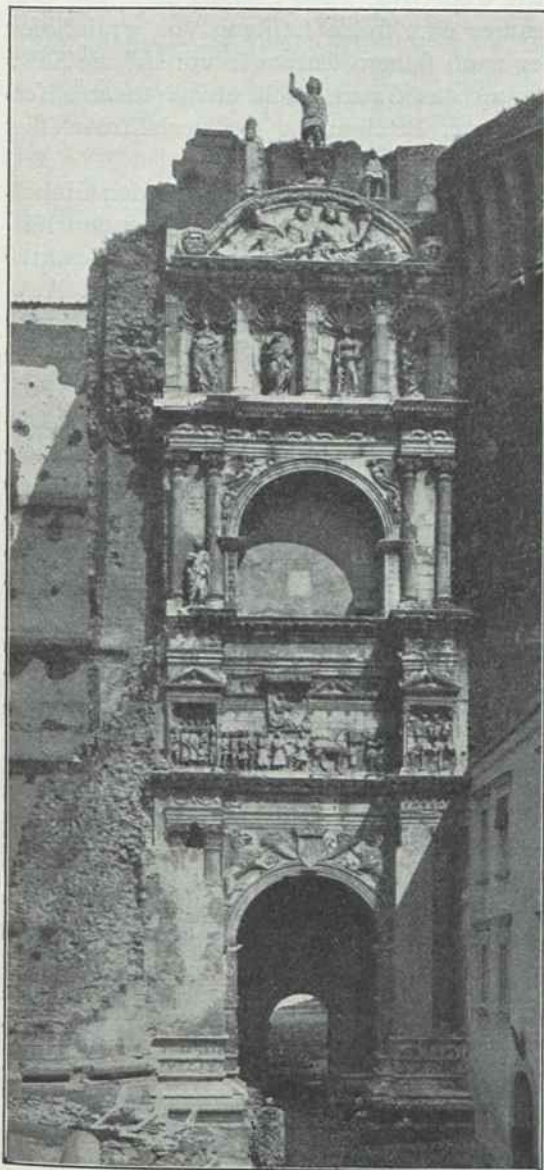
So beruht die Entwicklung der Architektur der Renaissance vor allem auf dem Wirken einiger Meister allerersten Ranges<sup>10)</sup>. Diese sind in der Zeit des Suchens, in der ersten Periode von 1420—1500 (Frührenaissance): *Brunellesco*,

<sup>10)</sup> Vergl. auch: BURCKHARDT, J. *Der Cicerone*. 7. Aufl. Leipzig 1898. S. 300 ff.



*Michelozzo* und *Alberti*. Der Triumphbogen des *Alfonso I.* in Neapel, das Hauptportal des *Castelnuovo*, das Werk des *Pietro da Milano* war der früheste Monumentalbau der italienischen Renaissance, bei dem — allerdings nur für einen besonderen Fall

Abb. 18.



Triumphbogen *Alfonso I.* von Aragonien in Neapel.  
Zustand vor der Wiederherstellung.

Hauptvertretern: *Serlio*, *Vignola*, *Palladio*. Mit *Domenico Fontana*, einem Nachtreter der Genannten schließt die Kunst das XVI. Jahrhundert ab.

<sup>11)</sup> Vergl.: *FABRICZY, C. v. Filippo Brunelleschi. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1892. S. 39 u. ff.* Siehe auch den Sonderabdruck seines Aufsatzes über den gen. Triumphbogen in dem Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1899. Heft I u. II.

— die Architektur des alten Rom rückhaltslos verwendet wurde (vergl. Abb. 18 und Fußnote 11).

Denn von der Renaissance *Brunellesco's* und seiner Schule ist in diesem Zusammenhange ganz abzusehen; ihr Ziel war nicht die „Wiedererweckung der Antike“, sondern die Verwendung ihrer Formen zur künstlerischen Belebung und Bekleidung ganz selbständiger Konzeptionen. Deshalb suchten wir auch in ihren Schöpfungen vergebens nach einem engen Anschluß an den Organismus römischer Bauten oder gar nach dem Bestreben, ihn wörtlich wieder aufleben zu lassen. *L. B. Alberti* war der erste, der die Regeln der antiken Baukunst mit der Absicht bewußter Erneuerung ihres ganzen Organismus und künstlerischen Wesens ergründete und aufzeichnete<sup>11)</sup>. In der zweiten Periode (1500—1540), der goldenen Zeit der Renaissance (Hochrenaissance), der Zeit der Harmonie zwischen Haupt- und Einzelformen und der in ihre Grenzen zurückgewiesenen Dekoration, war es der große Urbinate *Bramante* und seine Schüler.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts übernimmt der größte der Florentiner, gleich groß als Maler, Bildhauer und Architekt, *Michel Angelo Buonarroti*, die Führerschaft; mit ihm erreicht der Subjektivismus in der Kunst seinen Gipfelpunkt. Es folgt das akademische Zeitalter mit den



In der Folge gewinnt die Art *Michelangelo's* die Oberhand, und die Meister des nun beginnenden Barockstils, *Bernini* und *Borromini*, treten an die Spitze, auf welche im XVIII. Jahrhundert die beiden mächtigsten Architekten dieser Zeiten: *Juvara* (1685—1735) und *Vanvitelli* (1700—73), folgen.

Man mag über *Bernini* urteilen wie man will, seine Säulenhallen um den *St. Peters-Platz* in Rom (1617) bleiben immer eine stolze Leistung von grandiofer Wirkung, und vollends wird niemand der nach seinem Entwürfe von *Nicola Salvi* (1735—62) ausgeführten *Fontana Trevi*, mag das Ganze auch etwas theatralisch gedacht sein, eine gewisse Großartigkeit in der Erscheinung bei verhältnismäßig guten Einzelformen abprechen wollen.

Die gebrochenen, aufgebäumten, nach allen Richtungen schwingenden Giebel, die gewundenen Säulen, das starke Relief und die daraus sich ergebenden lebhafteren Schattenwirkungen werden bei den kirchlichen Bauten zur Charakteristik des Stils, wie auch der Umstand, daß man von der Dekoration den Ausdruck von Kraft und Leidenschaft verlangte, die man durch Vervielfältigung und Derbheit zu erreichen suchte, wodurch aber das Auge für alle feineren Formgebungen abgestumpft wurde.

Doch vergeße man bei all' dem Tadel *Burckhardt's* seine Worte nicht: „Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renaissance, aber einen verwilderten Dialekt davon“ — und a. a. O.: „Bei gebildeten Architekten wird man eine Verachtung auch dieses Stils nicht bemerken. Sie wissen recht wohl Intention von Ausdruck zu unterscheiden und beneiden die Künstler des Barockstils von ganzem Herzen ob der Freiheit, welche sie genossen und in welcher sie bisweilen großartig fein konnten.“

Schon früher beschäftigte sich *R. Redtenbacher* in seinem verdienstvollen Buche<sup>12)</sup> mit dem Wesen, der Charakteristik und der Frage der Entstehung der italienischen Renaissance und kommt zum Schlusse, daß vier Elemente diese bedingen:

- a) die römische Konstruktionsweise,
- b) die antiken Säulenordnungen (die *Brunellesco* einführte[?]),
- c) der Naturalismus in der Bildhauerei,
- d) die naturalistische Ornamentik neben der antiken,

wobei die Hauptsache die römische Konstruktionsweise sei und bleibe, im Gegensatz zur nordischen Renaissance, die das mittelalterliche Konstruktionsystem beibehalte, und dieses mit den Ornamentenformen der Renaissance schmücke.

Die erste große Tat auf konstruktivem Gebiete des Mitbegründers der italienischen Renaissance *Fil. Brunellesco*, der Entwurf und die Ausführung der Florentiner Domkuppel, hat mit der römischen Wölbekunst nichts zu tun, sie ist vielmehr abhängig von dem *Battistero* zu Florenz; weder am *Palazzo Pitti* noch am Florentiner Dome hat er sich als Meister, der die guten antiken Ordnungen zu fördern berufen war, betätigt. Den Naturalismus in der Bildhauerei hatte *Niccolò Pisano* bereits aufgenommen und das naturalistische Pflanzenornament haben schon die Griechen der alexandrinischen Zeit und die Römer der Kaiserzeit geübt. Meinen Untersuchungen über das Zustandekommen der Renaissance gab ich in der Auflage von 1902 Ausdruck, als ich sagte, daß die mittelalterliche Baukunst doch auch ihren natürlichen, ehrlichen Teil an der Geburt der Renaissance in Italien habe.

<sup>12)</sup> REDTENBACHER, R. Die Architektur der italienischen Renaissance. Ein Lehr- und Handbuch für Architekten und Kunstfreunde. Frankfurt 1886. S. 61.



Unbefritten dürfte die Fortführung der Renaiffancebewegung nach *Brunellesco*<sup>13)</sup>, *Michelozzo*<sup>14)</sup> und *Alberti*<sup>15)</sup> durch die drei Meister *Giuliano da Majano* (1432—1490), *Benedetto da Majano* (1442—1497) *Simone Pollajuolo*, genannt *Cronaca* (1457—1508) fein.

Zu der Frage nahm auch fpäter *H. v. Geymüller* Stellung in feiner Schrift: „*Friedrich II. von Hohenstaufen* und die Anfänge der Renaiffance in Italien. — München 1908.“

Für ihn treten die Anfänge am Florentiner Dom, nach *W. Bode* 1296 begonnen, mit *Arnolfo di Cambio* auf. Für mich machen fie fich bei den Werken der *Cosmaten*, am *Battistero* zu Florenz und bei *San Miniato*, fchon bemerklich.

Die Wiege der Renaiffance fand in Sizilien am Hofe des Hohenftaufifchen Kaifers *Friedrich II.* Ihre „Idealquellen“ find: das Wirken des *Niccolò Pisano* und die Renaiffance „unter gotifierendem Gewande“ bis zur Zeit *Brunellesco's.* In ihr wohnten drei Seelen: 1) die des griechifch-römifchen Altertums, 2) die des Chriftentums und 3) die der nordifchen Völker. Sie ift ein Bund zwischen nordifchen und füdlichen Idealen, eine Verfchmelzung beider Er rungenschaften. (Fauft und Helena?)

Zu diefem Schluffe bin ich unabhängig von meinem verftorbenen Freunde *H. v. Geymüller* fchon vor dem Jahre 1902 gekommen. Wir hielten beide an ihm feft.

Er ftützte fich noch auf den Franzofen *A. Bertaux*<sup>16)</sup>, der a. a. O. ausführte, daß fich das Wirken der kaiferlichen Schule in die Nachahmung der franzöfifchen (gotifchen) und der antiken Kunft teile. *Bertaux* läßt auch den *Niccolò Pisano* in Apulien geboren fein, den man mit feinem Vater nach Toskana fchickte, um das Schloß in Prato zu bauen.

In Italien tritt die erſte Reaktion gegen die Gotik auf, bezw. deren Umgeſtaltung im Sinne der Antike. Die erſten direkten Übergänge vom Romanifchen zur Renaiffance erkennt *v. Geymüller* (in obengen. Schrift, Abf. VI) am Baptifterium zu Pifa. Die Zeit der Renaiffance unter gotifierendem Gewande, von *Friedrich II.* bis *Brunellesco* geht von 1250—1420. Man wollte nicht die nordifche Gotik, fondern nur deren Alphabet, um italienifche Gedanken auszufprechen. „Es hat in Italien fo gut wie keinen italienifchen Stil gegeben, vielmehr nur eine gotifche Mode der Renaiffance“ (in obengen. Schrift, Abf. VII, S. 23). An Stelle des Spitzbogens tritt der Rundbogen. Im Gegenſatz zur Gotik wird die Renaiffance zum Weltſtil, indem fie die horizontale und die vertikale Kompoſitionsweiſe zu verbinden wußte.

## II. Abſchnitt.

### Entſtehung und Ausbreitung der Renaiffance, ihre Meister und Bauwerke.

Was in diefem Abſchnitt geboten werden foll, ift nicht die Geſchichte des Wirkens und der Werke der einzelnen Baumeiſter der Renaiffance — dieſe kann ja bei *Vasari* und anderen nachgeleſen werden — es foll keine Baugeschichte nach Meiſtern geordnet vorgeführt und ſollen nicht deren Taten gepriefen, vielmehr dasjenige zuſammengefaßt werden, was fie uns im ganzen gegeben,

8.  
Überſicht.

<sup>13)</sup> 1379—1466. — <sup>14)</sup> 1396—1472. — <sup>15)</sup> 1404—1472.

<sup>16)</sup> BERTAUX, H. *L'art dans l'Italie méridionale*, Paris 1904. I.



wobei Museen und Archive mit ihren Schätzen etwas in den Hintergrund treten mögen; nur der Stein gewordene Baugedanke erscheint in erster Linie für uns fruchtbringend und beachtenswert. *Saxa loquuntur* — die Ausführungen sollen sprechen.

Daß nicht stets das höchst Gedachte, das Ideal verkörpert wurde — es wäre ja sonst keines mehr —, daß so vieles an der Hartköpfigkeit der Bauherren scheiterte, anderes aus Mißgunst, schlechter Zeiten und mißlicher Umstände oder des leidigen Geldes wegen nicht gebaut oder nur verkümmert ausgeführt wurde, wissen wir alle, wie auch, daß oft die heiligsten Eingebungen nur auf dem Papier das Licht der Welt erblicken, um dann als schätzbares Material in Mappen zu verschwinden, oder um dereinst Zeugnis zu geben von dem, was eine von Gott begnadete Künstlerfee wollte, aber nicht vollbringen konnte oder durfte.

So war es damals, so ist es heute noch, und kaum war es einem Architekten je vergönnt, im Steingebilde der Welt zu zeigen, wie hoch der Flügelschlag seiner Phantasie und sein Können ging bei der Lösung einer ihm gestellten großen Aufgabe!

Und doch darf es nicht unterlassen werden, die Namen derer vorausschicken, welche das geschaffen, von dem erzählt werden soll, wobei indes von einer vollständigen Aufzählung derselben abgesehen werden mußte.

Die Vielseitigkeit und Schaffenskraft der Renaissancekünstler, die bei guter allgemeiner Bildung beinahe durchweg Maler, Bildhauer und Architekten zugleich waren, manche von ihnen noch Schriftsteller, Mathematiker und Festungsbaumeister gewesen sind, müssen wir aufs höchste bewundern, es darf daher die Frage aufgeworfen werden, welche Lebensdauer ihnen von der Vorsehung vergönnt war. Die Antwort gibt die folgende Meisterliste, wobei wir übrigens als bekannt voraussetzen, daß keiner der Genannten die letzten Jahre seines Lebens in beschaulichem Pensionsstande zugebracht hat. Sie starben alle, um mit *Bismarck* zu reden, wie ein gutes Pferd in den Strängen. Ihre Bauherren haben sie auch nicht vorzeitig zum alten Eisen geworfen; man ließ sie ausreifen und ihre Erfahrungen im langen Leben in der Kunst verwerten.

Die kürzeste Lebensdauer weisen *Raffael* und *Giulio Romano* mit 37 und 48 Jahren, die längste *Fra Giocondo*, *Sansovino* und *Michelangelo* mit 99, 91 und 89 Jahren auf. Die mittlere Lebensdauer der Renaissancearchitekten ist zwischen 69 und 70 Jahren, ein Alter, das auch die Spezialkünstler unserer Tage bei eingrenzterer Fachtätigkeit, bei viel geringerem Umfang ihres Könnens und wenn sie rechtzeitig zur Ruhe kommen, zu erreichen pflegen<sup>17)</sup>.

Der in Fußnote 17 gemachte Hinweis fordert eine Erklärung und kurze Auseinandersetzung. Nicht immer sind die Namen der Architekten sicher und verbrieft, die den Bauwerken der Renaissance in Italien angehängt sind. Was ist diesem oder jenem unter den Großen schon angedichtet, was ihnen durch die Forschung wieder entzogen worden! Es gab eine Zeit, in der *Brunellesco*,

<sup>17)</sup> Ein vollständiges, sehr fleißig zusammengetragenes Register der Architekten der Renaissance in Italien, unter Aufführung ihrer Werke ist in dem Lehr- und Handbuch: „REDTENBACHER, R. Die Architektur der italienischen Renaissance.“ (Frankfurt a. M. 1866), S. 383–451 enthalten. Diesem ist weiter noch ein chronologisches Register (S. 452–508), ein Namensregister (S. 509–538), ein Sachregister (S. 539–540) und endlich ein Ortsregister (S. 541–568) beigegeben; diese bilden zusammen wohl die wichtigste Hälfte des Inhaltes des genannten Werkes. Mit vielem Eifer und Bienenfleiß ist hier ein Material zusammengetragen, das eine rasche Orientierung ermöglicht.

Zu diesem Umfange von 185 Druckseiten durfte und konnte ich im vorliegenden Bande die Aufzählung der Meister nicht ausdehnen, und bei der Nennung ihrer Werke mußte ich mich auf diejenigen in Kürze beschränken, welche dem Meister den Namen gemacht haben. Um so lieber verweise ich auf die Arbeit *Redtenbacher's*, weil sie einst dem „Handbuch der Architektur“ zugehört war.



*Bramante, Michelangelo* für jedes Kunstwerk, das nach etwas ausfah, verantwortlich gemacht wurden; man wollte Namen auch an kleineren Orten, und ich erinnere mich noch mit Vergnügen daran, als ein Kustode mir im Dome zu Siena beim Zeichnen der Weihwasserbecken allen Ernstes erklärte: „*Opera di Phidias*“!

Wir wollen's den Leuten nicht verargen, aber jetzt ist ein Umschwung eingetreten, der den bisher verehrten Großen Stück um Stück abzufprechen sucht und der uns ebenso gefährlich erscheint, wie das früher eingehaltene Verfahren, besonders wenn man nichts Positives an die Stelle setzen kann. Was man bei den „Bildertaufen“ in unseren großen Galerien z. Zt. erlebt, soll nun auch an Werken der Architektur durchgekostet werden.

Für die Bestimmung der Monumente steht uns folgendes offen:

1) Die mündliche Überlieferung im Volke, 2) Schriftliche Zeugnisse von zeitgenössischen Berichterstattern (Chronisten), 3) Urkunden in Form von Bauinschriften oder Niederschriften, Bauverträge, Abmachungen und Rechnungen, und 4) der Vergleich von Werken unsicherer Herkunft mit solchen, deren Meister beglaubigt sind.

10.  
Bestimmung  
der Monumente.

Von alledem sind für mich nur die quittierten Rechnungen, sowie Beschlußfassungen und Verträge untrüglich, vorausgesetzt daß letztere auch wirklich gehalten worden sind, was ja nicht von allen gefagt werden kann.

Es kann nun nicht in meiner Absicht liegen, das im einzelnen noch in den Kreis von Betrachtungen zu ziehen, dem ich bei dieser Arbeit aus dem Wege gehen zu müssen glaubte. Doch es könnte falsch gedeutet werden, wenn ich ohne Erklärung die bekannten alten Namen der Meister — *faute de mieux* — bei Hauptwerken beibehalten habe, die neue Leute absetzen zu müssen glauben.

Einige wenige Beispiele müssen hier genügen. Als eine Tücke des Schicksals wird es hingestellt, daß dem großen *Bramante* im Volksmunde und auch von vielen Unterrichteten Werke zugeschrieben werden, an denen er keinen Anteil hatte. Umgekehrt soll *L. B. Alberti* unter einer solchen leiden, weil er einst schrieb: „*L'architetto per conservare riputazione, deve dare i soli modelli — facendoli eseguire da altri*“ — was die Wirkung hatte, daß der größte Teil der von ihm entworfenen Bauten, den ausführenden Steinmetz- oder Maurermeistern zugeschrieben wurde. Einen ersten Angriff auf *Bramante* gestattete sich *Conte Domenico Gnoli* in einer Abhandlung im „*Archivio storico dell'Arte*“ (1892) unter dem Titel: *La Cancelleria ed altri Palazzi di Roma attribuiti a Bramante* und einen zweiten in der *Rivista d'Italia* am 15. April 1898: in beiden Artikeln spricht er dem *Bramante* sein Anrecht als Meister der *Cancelleria* in Rom ab. Er führt dabei aus, daß kein zeitgenössischer Schreiber die *Cancelleria* und den *Palazzo Giraud* als Werke des *Bramante* erklärt habe — *Vasari* ausgenommen — und auch dieser nur bedingungsweise, denn er gesteht ihm nur die Teilnahme an Beratungen über den Bau der *Cancelleria* zu.

*Titì* (*Guida di Roma*) schrieb 1686 von der *Cancelleria*: „*architettato dal Sangalli*“; *Roffini* (1693): „*architetture del Sangalli*“; *Martinelli* (1761): „*architettato da Bramante o come altri vogliono dal Sangallo*“, *Fonesca* (1743): „*architettato da Bramante e da altri architetti eccellenti*“ und dazu noch: „*la facciata principale da Vignola*“ — daher sei die Tradition nicht für *Bramante*. Wohl aber auch nicht ganz gegen ihn!



Urkundliche Beweise für oder gegen *Bramante's* Autorfchaft bei der *Cancelleria* find nach den Durchforschungen des Familienarchives der *Riario* (des inschriftlich beglaubigten Bauherrn) in Neapel nicht zu erbringen gewesen, wir stehen also auch hier vor geschlossenen Türen.

Doch dafür haben sich andere aufgetan: In der „*Rassegna d'Arte, Milano 1901*“ gibt *Ettore Bernich* auf Grund eines neuerdings aufgefundenen Briefes, der nach der Ansicht *Fabriczy's* aber nicht die *Cancelleria*, sondern das Haus der *Riario* in Neapel betreffen soll, den Miniaturmaler *Gasparo Romano* als Architekten der *Cancelleria* an, der aber von *Gnoli* abgelehnt wird. Dafür macht *Gnoli* bekannt, daß er einen Schuldschein vom 15. Mai 1496 aufgefunden habe für Lieferungen von Kalk und Holz, den ein am Baue der *Cancelleria* angestellter Architekt *Bastiano da Bologna* ausgestellt hat, wodurch sich dieser als Meister des Werkes dokumentiert habe.

Das ist wohl etwas wenig, um ihn als Meister eines solchen Werkes zu proklamieren.

Doch, was erzählen uns die bekannten Inschriften am Baue, deren zwei vorhanden sind? Die eine, in dem Friese über dem Primo Piano in großen Lettern gemeißelte, lautet: *Raphael Riarius Savonensis S. Georgii Cardinalis S. R. E. Camerarius Sixto IV. Pontifice Maximo honoribus ac fortunis honestatus templum divo Laurentio Martyri dicatum et aedes a fundamentis sua impensa fecit. MCCCCXCV. Alexandro VI. P. M.* Sie nennt das Baujahr (1495).

Die andere, später aufgefundene, über dem Mittelfenster des Primo Piano, die auf einer rechteckigen Tafel unter einem Wappen des *Leo X.* oder *Clemens VII.* verborgen war, heißt: *R. Card. Riarius. Sixti IV. Pronep. Cam. Aedes fecit. Anno Salut. 1489.* (*Ciacconico* gibt zwar für diese 1589 an, was aber auf einem Schreibfehler beruhen soll!)

Der Bau dürfte also der Hauptfache nach gegen das Ende des Quattrocento fertiggestellt gewesen sein, wenn auch *Ferrerio* das Jahr 1512 als das seiner Vollendung angibt.

*Bramante* war geboren 1444 und starb 1514 und war demnach im besten Mannesalter, ein Fünfziger und auf der Höhe seines künstlerischen Schaffens, als die Inschriften an den Bau kamen. *Vasari* — den *Gnoli* als „*una guida mal sicura in quanto all'arte del Quattrocento a Roma*“ bezeichnet — erzählt, daß *Bramante* erst nach dem Sturze des *Moro* in Mailand (1499), um das Jahr 1500 nach Rom gekommen sei, woraus derselbe *Gnoli* folgert, daß *Bramante*, weil er erst 1499—1500 nach Rom kam, den Bau der *Cancelleria* nicht gemacht haben könne. Andere ziehen daraus den Schluß: wenn *Vasari* unzuverlässig ist, dann darf wohl die Übersiedelung *Bramante's* etwas früher angenommen werden, oder auch, daß er, wie in vielen andern Fällen, seine Entwürfe nicht alle am Orte ihrer Ausführung gemacht hat. Zu dieser Ansicht neigt *Le Tarouilly*<sup>18)</sup> (Textband, Fußnote, S. 220): „*D'après toutes ces considérations, je serais donc porté à croire, que son arrivée à Rome est antérieur à l'an 1500.*“ *Redtenbacher* läßt ihn den Entwurf zur *Cancelleria* vor 1492 in Mailand machen, dessen Ausführung nach *Vasari Antonio Montecavallo* übernommen hatte. — Auch die unter 3) genannte Behandlung oder Methode verfaßt demnach. Versuchen wir nun noch die unter 4) verzeichnete Vergleichung, so könnte das Ergebnis wohl zugunsten *Bramante's* gedeutet werden, aber das ist Sache des Sehens und Empfindens und nicht für jeden greifbar, besonders was die Detailbildungen anbelangt.

<sup>18)</sup> *Le Tarouilly, Edifices de Rome moderne etc.* Paris 1859.



Die ganze Ornamentation erinnert in vielen Fällen doch wieder zu sehr an die Bildhauerarbeiten der zweiten Hälfte des Quattrocento in Rom.

Der Name des *Bramante* ist für den Dom in Como abgetan, da er in den Bauakten nirgends vorkommt und *Rodari* seinen Namen in die Steine des Baues eingemeißelt hat; auch *Maria delle Grazie* in Mailand, der *Palazzo Giraud* in Rom sollen ihm nicht mehr angehören, dagegen sollen ihm *San Satiro* in Mailand und der Bau in Abbiategraffo(?) bleiben. (Vergl. *Gotthold Meyer*, *H. Strack* und *Santo Monti*). Aus der ersten Zeit des Auftretens *Bramante's* in Rom stammen eine Anzahl von Gebäuden, die unter sich in der Ausführung die gleiche künstlerische Handschrift zeigen. Hierher wären etwa zu rechnen: aus dem Jahre 1500 das Haus *Via del Governo vecchio* Nr. 653 mit der Inschrift: *Jo Petrus Tarcius a litteris apostolicis scribendis dictandisq. anno Saeculi M. D. fecit*, dann das Haus *Via dell'Orso* Nr. 524, ferner das des Notars *Sander* mit der Inschrift: *Jo Sander Northusanus Rotae Notarius fec. MDVI (1506)* u. a. m. Ich nehme auch neben der *Cancelleria* den *Palazzo Giraud* mit hinzu, der 1504, noch unvollendet, der englischen Gesandtschaft vom Papst geschenkt wurde. Der 1502 vollendete *Tempietto* in *San Pietro in Montorio*, der Hof von *Maria della Pace* (1504) und die nach 1506 begonnenen großen Vaticanischen Hofbauten haben eine andere Prägung. Die erstgenannten weisen als Kriterium die schöne Wechselwirkung zwischen Öffnungen und Massen bei feinsten, durchgeistigster Bildung der Einzelformen auf. Nicht unrichtig sind die Beobachtungen *Gnoli's*, wenn er bei den Pilastern, Gesimsen, Fenstern und Balkonen die gleiche Kunst und Behandlungsweise wieder erkennt, die an der *Porta Sant'Agostino*, an dem Chor der Sifinischen Kapelle, bei *S. Giacomo*, an der *Anima*, an den verschiedenen Altären und Grabmälern in den Kirchen aus der zweiten Hälfte des Quattrocento in Rom auftritt. Nirgends sind dort die wohl eleganten, aber doch kräftigeren Profile, und die lebensvolleren Zierformen der Bauten des *Cinquecento* zu finden, die *Bramante* erwiesenermaßen am *Tempietto* und im Hofe von *S. Maria della Pace* zur Ausführung brachte, dafür aber feinste, ruhige, mehr flächenartige Behandlung der Einzelformen. Und wenn *Gnoli* auf Grund dieser Tatsachen zum Schlusse kommt, daß: „*Il Palazzo della Cancelleria è l'ultimo e gentile prodotto di quell'arte toscana e quattrocentistica che Bramante uccise, sostinandovi l'arte Romana del Cinquecento*“, so kann man dies wohl verstehen. Dabei soll aber nicht übersehen werden, daß die *Cancelleria* und der *Palazzo Giraud* die rhythmische Travée und die Keime der großen Ordnung geben, und sich frei gemacht haben von der toskanischen Anordnung der Fensterbankgurten als einzige horizontale Unterteilung der Mauermassen oder Stockwerke bei der Fassadenentwicklung. Somit dürfte es wohl erlaubt sein, die genannten Paläste nicht als Zeichen einer absterbenden Kunstepoche anzusehen, die im letzten Ringen des Todeskampfes vergebliche Anstrengungen macht die geschwundenen Lebenskräfte zurückzurufen.

*Gnoli* sagt, es sei die *Cancelleria* eine letzte Konsequenz der Bestrebungen des *Alberti* auf dem Gebiete des toskanischen Palastbaues der frühen Renaissance. Wenn aber der Organismus des *Palazzo Rucellai* für identisch erachtet wird mit dem der *Cancelleria*, so ist dies doch nur bedingungsweise richtig. Der Gang der Dinge im großen wurde durch den Bau nicht aufgehalten, der Wechsel mußte sich vollziehen. Und wenn *Gnoli* bei dem Schlusse seiner Ausführungen, die überzeugend wirken können, die Frage stellt: „*Ma chi è dunque l'architetto della Cancelleria? Questa questione sarà argomento d'un altro studio*“,



fo können wir nur fagen: *dunque, bisogna d'aspettare*, bis der Name des Meisters gefunden wird, der als neuer Stern unter den vielen am Himmel der Kunst in Italien zu strahlen bestimmt ist. Fällt für die *Cancellaria* der Name *Bramante* als Baumeister, dann fällt er auch für die ganze Gruppe der angeführten römischen Bauten.

Wenn andere auf die erwähnte Tücke des Schickfals zurückgreifen und nun alle dem *Bramante* abgeprochenen Bauten auf Baumodelle des *L. B. Alberti* oder des *Luciano da Laurana* zurückführen, so wollen wir auch dies zunächst noch den Betreffenden überlassen und haben auch nichts dagegen, wenn seit 1895 für die von *Vasari* dem *Sangallo* zuerkannte Kaffettendecke in *Maria maggiore, Alberti* als Erfinder glaubhaft gemacht wird.

Und noch ein zweites: in dem in Berlin 1901 erschienenen Werkchen des Dr. *Paul Wenz*: „Die Kuppel des Domes *Santa Maria del Fiore* zu Florenz“, das gerne als eine solide, interessante Arbeit anerkannt wird, findet sich eine Ehrenrettung des *Ghiberti*, die nur angenehm berühren kann „denn sowohl theoretisch in seinem Architekturtraktat als auch praktisch in seinen Modellen der Jahre 1418—1420 und in der Gestaltung der architektonischen Hintergründe seiner Bronzereliefe, erwies sich *Ghiberti* als ein Baumeister von feinstem Verständnis“. Aber gebt dem Kaiser was des Kaisers ist und Gott was Gottes ist — *Ghiberti* wird gewiß seinen Anteil an der Sache niemand schmälern wollen, aber wenn *Alberti* in seinem Briefe (S. 9 bis 14) an *Brunellesco*, diesen als den Architekten des Baues rühmt, und ihn mit dem höchsten Lob überschüttet, dann brachte er wohl die öffentliche Meinung zum Ausdruck und wir müssen ihm glauben.

Einer Ehrenrettung der Meister des Trecento in bezug auf die Priorität des Kuppelbaues bei italienischen Kirchen, habe ich früher schon Ausdruck verliehen und sie in diesem Buche wiederholt bekräftigt.

Weiter: eine absolute Gewißheit, ein aktenmäßiger Nachweis, daß *Brunellesco* den *Palazzo Pitti* erbaut habe, besteht nicht. Nicht einmal das Jahr seiner Erbauung ist gesichert. 1440 wird dafür angenommen, aber von 1440—1443 fehlen alle urkundlichen Nachrichten über *Brunellesco*.

Der Mediceerpalast (*Riccardi*), 1430 begonnen, sei entweder von *Brunellesco* selbst oder von *Michelozzo* nach des ersteren Plänen erbaut worden. Auch hier nichts Positives!

*R. Redtenbacher* (a. a. O. S. 89) hebt hervor, daß über *Cronaca* urkundlich nur verbürgt sei, daß er für seine Tätigkeit von der Bauverwaltung des Florentiner Domes und der von *S. Spirito* bezahlt wurde. Wann er von Rom nach Florenz zurückkehrte, ist nicht bestimmt, ebensowenig die Zeit, wann er den *Palazzo Strozzi* mit dem Hauptgesimse verfaß und wann er den Hof dort baute. Es ist sogar nicht ausgeschlossen, daß er den Plan zu diesem in seinem 32. Lebensjahre selbst entwarf und nicht *Benedetto da Majano*.

Nach *Raschdorff*<sup>19)</sup> hat aber doch *Benedetto da Majano* den Bau begonnen, zu dem der Grundstein 1489 gelegt wurde. Nach ihm und *Redtenbacher* war der Bau 1491 bis zur Höhe der Türklopfer — also erst bis zur halben Höhe des Erdgeschosses gediehen — *Cronaca* soll aber trotzdem den Hof und das Kranzgesimse ausgeführt haben, das schon zur Zeit *Vasari's* ob seiner großen Ausladung und seiner eigentümlichen Konstruktion bewundert wurde. *Redtenbacher* sagt, es sei einem antiken, bei *Spogliachristo* in Rom gefundenen Gesimsteil nachgebildet, aber im Verhältnis zur Fassade vergrößert worden.

<sup>19)</sup> RASCHDORFF, J. Palast-Architektur von Oberitalien usw. Berlin 1883.



Daß wir es mit der Nachbildung eines normalen korinthischen Konfolengefimses mit Zahnschnitten, Eierstäben, kassettierter Hängeplatte und Sima zu tun haben bedarf wohl nicht erst einer Aufklärung. Aber darauf hätte wenigstens aufmerksam gemacht werden können, daß es sich nur um Teilstücke des antiken Hauptgefimses handelt, um Corona und Fries, letzterer in bescheidenster Form, daß aber der Architrav mit richtigem Gefühl für das Strukture unterdrückt ist, und einem kräftigen Wulst Platz macht. Das ist neu, ein Fortschritt und ein Verdienst des Meisters, wie auch der Umstand, daß er die Höhe des Gefimses auf die Gesamthöhe des Rumpfes, auf seine drei Stockwerke zusammengefaßt, gestimmt hat und nicht in antikem Sinne auf das oberste Geschoß.

Im Jahre 1504 war der Palaß zur Hälfte fertig und erst 25 Jahre nach *Cronaca's* Tod — also 1533 — wurde der Bau vollendet, aber ohne daß das berühmte Kranzgefimse ringsum durchgeführt worden wäre. Darnach wäre es *Cronaca* nicht bechieden gewesen, den Bau zu Ende zu führen, obwohl *Vasari* das Gegenteil berichtet. Darf man darnach *Cronaca* als Meister der Gefimsekonstruktion annehmen? Im großen Toskanawerk von *v. Stegmann* und *v. Geymüller* wird nunmehr *Giuliano da Sangallo* (1445—1516) als Erfinder des Baues bezeichnet auf Grund des hölzernen Baumodelles und der von *Jodoco del Badia* veröffentlichten Baurechnungen.

Nach der Angabe des letzteren wurde der Bau so gefördert, daß im Juli 1500 die Konfolen des Hauptgefimses auf der Seite gegen den *Mercato vecchio* versetzt, und am 15. September des gleichen Jahres dieser Teil vollendet war: *Giuliano da Sangallo* hat also seinen Kollegen *Cronaca* noch um 8 Jahre überlebt. Der letztere hätte also doch noch das Glück gehabt, die Wirkung seines Hauptgefimses zu erproben und *Vasari* hätte Recht behalten.

Für die Tätigkeit der toskanischen Meister sei bezüglich ihrer Lebensstellung und Bautätigkeit auf das große Toskanawerk verwiesen, das in den wenigsten Fällen verfaßt. Für das Leben und Wirken der drei größten Meister der Renaissance in Italien sind die Untersuchungen *H. v. Geymüller's* in seinem Werke über die ursprünglichen Entwürfe für *St. Peter* in Rom und seine große, vor seinem Tode noch der Hauptsache nach vorbereitete Arbeit über *Bramante* (die wohl in nicht zu langer Frist der Öffentlichkeit übergeben werden wird) zur Zeit noch maßgebend, und über *Brunellesco*, sein Leben und Wirken, *C. v. Fabriczy* (Stuttgart 1892). Der nach neuen Quellen von *H. v. Geymüller* bearbeitete Stoff: „*Michelagnolo Buonarroti* als Architekt“ ist als Sonderdruck der *Michelangelo*-Monographie aus dem Werke „die Architektur der Renaissance in Toscana“ (München) erschienen, so daß diese grundlegende Arbeit auch weitem Kreisen zugänglich gemacht worden ist. Wir bewegen uns hier auf einem noch nicht erschöpfend durchforschten Boden. Das Studium der Archive mag noch manches zutage fördern, wobei die eine oder andere, heute noch felsenfest dastehende Meinung stürzen wird.

Und wenn *H. Wölflin* in seinem Büchlein „Renaissance und Barock“ (II. Aufl. München 1907) sagt: „Es ist Aufgabe der Künstlergeschichte, den ganzen Reichtum der schaffenden Kräfte aufzuzählen und den ‚Individualitäten im einzelnen‘ nachzugehen“, so möchte ich das nicht bestreiten, aber für uns ist dieses Nachgehen zunächst belanglos. Wir könnten dies nur kurz oder „oberflächlich“ beforgen und würden in diesem Falle ebensowenig über die Fragen des Wesens der Stilwandelungen ins Reine kommen, als es den Geschichtschreibern der Kunst und Künstler gelungen ist. Wir wollen es der Einfachheit wegen lieber mit einer



Einordnung der Renaissance- und Barock-Architektur, nach der Zeitfolge ihrer Werke versuchen, wobei wir auf den in Fußnote 17 genannten *R. Redtenbacher* und *Giorgio Vasari* verweisen. Das entscheidende Urteil und das „Warum“ in baukünstlerischen Dingen, wird nicht mit Worten außerhalb des Faches Stehender erfochten, auch nicht mit problematischen Unterstellungen, an die der ausführende Künstler wohl nie gedacht hat. Sicher ist, daß uns der Techniker *Brunellesco* in seinem schlichten Baubefcheid mehr über die Gründe bei der Formgebung seiner Domkuppel sagt, als es ein anderer, später geborener, mit volltönenden Worten zu tun imstande wäre.

Sonst wolle nicht vergessen werden, daß das Ende einer Kunstperiode nirgends und zu keiner Zeit schroff abschließt, daß vielmehr Übergangsstufen beim Beginn einer neuen allenthalben bestehen. Der Meister einer solchen Zeit kann somit der absterbenden und der neu auflebenden Weise angehören und will darnach beurteilt werden. Nicht immer sind die Grenzen leicht zu ziehen.

Ist es aber wirklich notwendig, alles was auf dem Gebiete der Kunst geschieht, auch zu klassifizieren, überall die verschiedenen Erscheinungen und Wandlungen innerhalb eines Stiles in Gefachen unterzubringen? Entstehen, Blühen und Vergehen sind zu allen Zeiten zu verzeichnen und werden immer wiederkehren auf unserer Erde. Die Übergänge vollziehen sich bei einer Schöpfung früher, bei einer andern später, schroffer oder weniger schroff. Für das Ganze bleibt dies gleichgültig. Ist es wirklich für den Gang der Geschichte so unbedingt notwendig, den einen Meister in das Gefach A, den andern in das Gefach B oder C zu stecken? Hängt davon allein Wohl und Wehe der Kunstgeschichtschreibung und die Wertung der Werke und ihrer Meister ab? Geht denn alles in der Kunst in einer ununterbrochen glatten, schiefen Ebene auf- oder abwärts? Gibt es keine Seitensprünge oder Entgleisungen? Wer sind denn die Herren der Schöpfung die beweisen wollen, daß dieses oder jenes Kunstwerk besser sei als ein anderes oder was das alleinrichtige ist? Wie viel geht dabei auf Rechnung der Koterien, der Mode, der Mache oder der Gegenseitigkeit?

Glaubt man wirklich, daß der *Palazzo del Consiglio* in Verona weniger schön sei, seitdem ihn *Bernasconi* dem *Fra Giocondo* abgeknüpft und dem Veroneser *Rizzo* zugesprochen hat, daß das *Pantheon* des *Agrippa* an seinem konstruktiven Wert etwas eingebüßt hat, seitdem es dem *Hadrian* zugesprochen wurde? Ich glaube kaum. Auch werden für mich die Palasthöfe in Urbino und Gubbio nicht schöner, seitdem wir sicher wissen, daß man sie in dem Gefache für „Hochrenaissance“ künftig suchen soll.

Sind Unterteilungen überhaupt nötig? Vielleicht tut man besser, die Renaissancebewegung, nach *Wölflin*, durchzuführen bis zum Barock und diesen für sich zu behandeln, wobei man aber nicht vergessen darf, daß sein Auftreten eine Folgeerscheinung und nicht etwas absolut Neues bedeutet.

In der ersten Auflage (1903) dieses Buches wurde, dem Vorgange *J. Burckhardt's* folgend (Cicerone 1. Aufl. Basel 1860), die erste Epoche der Renaissance in Italien als Frührenaissance, die zweite als Hochrenaissance bezeichnet, in eine dritte die Werke der Künstler von 1540—1580 verwiesen — „die Zeit der großen Theoretiker *Vignola*, *Serlio*, *Palladio* und *Scamozzi*“ — und in einer vierten, die Barockmeister und deren Bauten erledigt.

Die erste Epoche (1420—1500) bezeichnet *Burckhardt* als die Zeit des Suchens. In ihr käme die Verzierungsflucht der Künste im allgemeinen zum Ausdruck, die auch in der Architektur sich fortsetze. Die Zeit des Suchens? — Ja; aber es wird doch niemand eine besondere Verzierungsflucht am *Palazzo Pitti*,

11.  
Epochen der  
Renaissance.



*Medici, Strozzi* oder *Gondi* und *Rucellai* in Florenz, oder am *Palazzo di Venezia* in Rom erkennen wollen? Nur an kirchlichen Bauten wäre eine solche zuzugestehen, nicht aber an Profanbauten. Außerdem ist die Frührenaissance in der Lombardei und Venetien total anders als in Toskana! Als führende Meister werden *Brunellesco, Michelozzo, Cronaca, Alberti* und *Laurana* genannt.

Die zweite Epoche geht bis zum Jahre 1540 — „die goldene Zeit der modernen Architektur“ — die bei ihren Bauten auf das „Einfachgroße“ ihr Schwergewicht lege. Wohl ohne Widerspruch. Ihre Repräsentanten sind *Bramante, Rafael, Giulio Romano, San Gallo* und *Peruzzi* in Rom, *San Sovino* in Venedig, *Baccio d'Agnolo* in Florenz, *San Micheli* in Verona, *Falconetto* und *Ricci* in Padua und der dieser und der folgenden Epoche angehörige *Michelangelo* (1475—1564).

Die Bauten der dritten Epoche weichen im Charakter von denen der zweiten etwas ab. Es sind mehr verständige als phantasievolle Leistungen, die ein reines, aber kaltes Detail zeigen, sicher aber kein widerfinniges. Es beruht auf dem Studium und dem feinen Verständnis und guten Geschmack, der den antik-römischen Architekturen eigen ist und richtig erfaßt wurde. Der größte Meister dieser Epoche bleibt *Vignola* mit feinen Bauten und dem, in feiner Art, klassischen Detail. Den Reigen schließt hier der große *Andrea Palladio*, vornehm und ablehnend gegen die sich bietenden Verlockungen zur freiesten Ausdrucksweise der Architekten der Folgezeit.

Die vierte Epoche beginnt etwa um das Jahr 1580. Die stilistische Ausdrucksweise an den Bauten dieser Zeit wird als „barock“ bezeichnet, die Weise selbst der Barockstil genannt. Sein französisch-deutsches Ende heißt das Rokoko, das Italien, England und die Niederlande ablehnten, mit ganz wenig Ausnahme. „Es ist die Epoche, die das Detail mißhandelt, wegläßt oder vervielfacht.“

Der einflußreichste Meister nach dem gefeierten *Bernini* ist *Giacomo della Porta*, der tollste ist der aus Modena stammende Theatinermonch *Guarino Guarini* (1624—1683) mit feinen Bauten in Messina und Turin. Zu den letzten Vertretern der Renaissancebewegung zählen *F. Juvara, L. Vanvitelli* und *Nicola Salvi*, die übrigens von widerfinnigen Einzelformen nichts wissen wollen und als strenge und ernste Meister zu nehmen sind, wie deren Hauptwerke die *Superga* bei Turin, das Schloß in Caserta und die *Fontana Trevi* in Rom zur Genüge beweisen. Während sich sonst der Barockstil an die Massen und Verhältnisse hält, treibt der genannte *Guarini* die Willkürlichkeiten auf die Spitze. Bei dieses Künstlers Wirken mag die abfällige Kritik über den Stil zum Teil am Platze sein, wogegen der Trentiner *Pater Pozzo* (1642—1705) heute noch die Welt durch seine kunstvollen perspektivischen Decken- und Wanddekorationen, durch die Virtuosität seiner Mache entzückt, und die *Bibienna* sich immer noch einer hohen Anerkennung für ihre Schöpfungen in der Theaterbaukunst erfreuen.

An Stelle der vier Unterteilungen *J. Burckhard's*, könnte man sich auch mit dreien, unter dem Titel: Früh-, Hoch- und Spätrenaissance, wie *C. Gurlitt* es will, begnügen. Und wenn er *Michelangelo* (1475—1564) und *Palladio* (1518—1580) an die Spitze der Baugeschichte der letzten Renaissancezeit stellt: „Michelangelo den Titanen des individuellen Willens“, wodurch er zum Vater des Barocco wird, denn von ihm rühren die ersten Wunderlichkeiten in der *Laurenziana* und der *Mediceer-Kapelle* in Florenz her — und „Palladio den Meister innerer, auf dem Studium der Antike basierenden Gesetzmäßigkeit“, so könnte man damit auch zufrieden sein. Hier sagt *Gurlitt* mehr als sein Kritikus *A. Riegl* und verschiedene andere es vermocht haben.



Wenn *J. Burckhardt* der Vorwurf gemacht werden will, daß er den Barockstil schlecht behandle, so muß denn doch nochmals hervorgehoben und daran erinnert werden, daß er ihm wieder das höchste Loblied fingt (vergl. Cicero, S. 366 u. 368), das außer ihm, im Jahre des Heils 1860, wohl noch niemand gewagt haben würde. Heute sind die Götter von damals abgetan, und mehr als verlangt wird, beschäftigen sich unsere Künstler und Kunstgelehrten mit dem Barock, den Urfachen seiner Entstehung, dem Inhalt seines Wesens und seinen charakteristischen Eigentümlichkeiten usw.

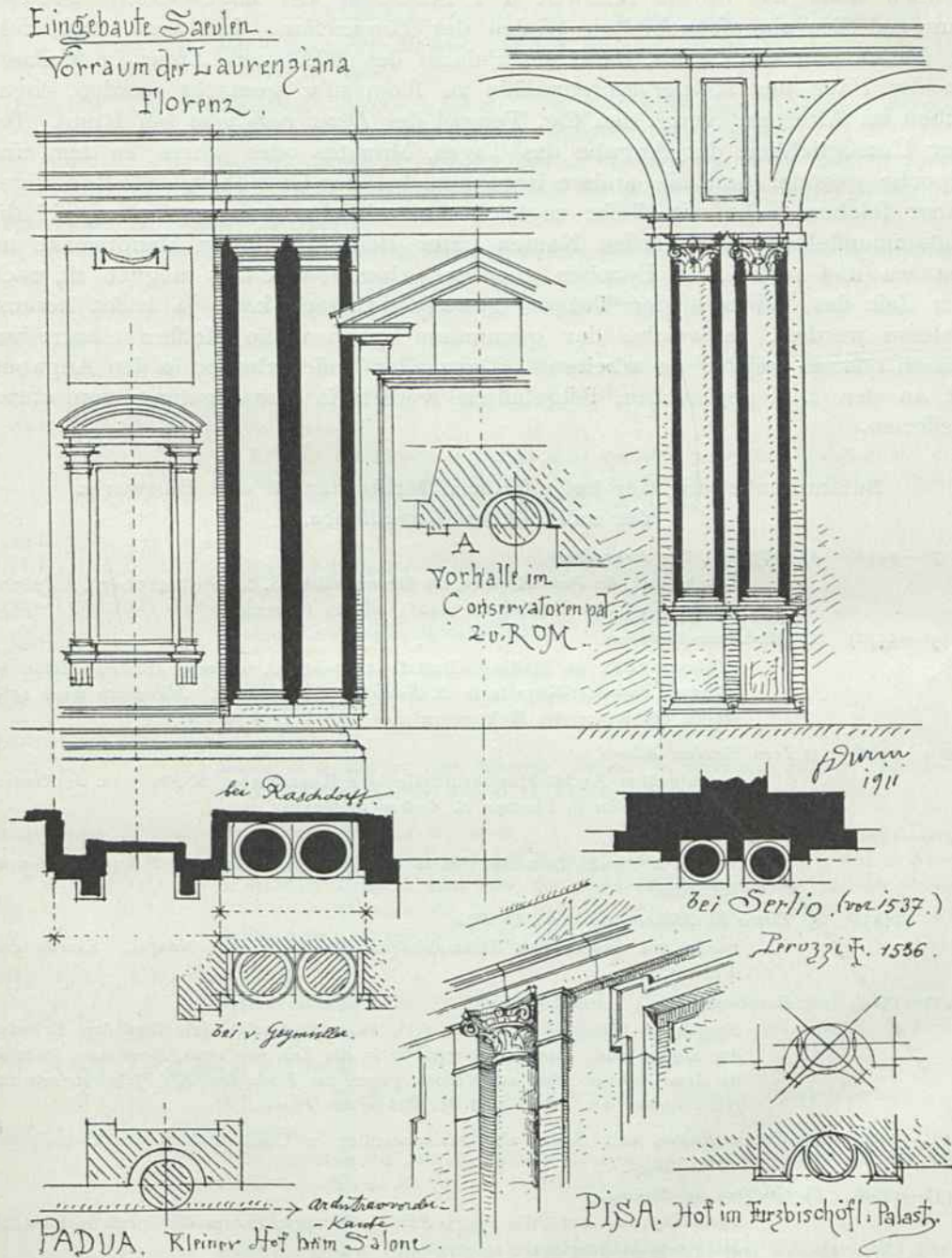
Vergl. auch die neueste Bekanntgebung einer Äußerung *Jacob Burckhardt's* in dem eben erschienenen Buche: *Jacob Burckhardt, Briefe an einen Architekten 1870—1889*. München 1913. S. 6. „Mein Respekt vor dem Barocco nimmt stündlich zu und ich bin bald geneigt, ihn für das eigentliche Ende und Hauptresultat der lebendigen Architektur zu halten. Er hat nicht nur Mittel für alles, was zum Zweck dient, sondern auch den schönen Schein. Worüber einst mündlich mehreres.“ Rom, den 5. April 1875.

*C. Gurlitt* sieht in dem Barock den Stil, der von antikisierender Basis ausgeht, durch bewußte freie, modern vielgestaltige Behandlung des Baudenkens wie des Details zu einer gesteigerten, am Schluffe bis zur Tollheit übertriebenen Ausdrucksform führt. Dies fühlt auch *Burckhardt* heraus und man läßt sich beide gefallen.

Wenn man sich vergegenwärtigt, daß der ganze Renaissancestil unorganisch ist, wobei nur die toskanischen Paläste der ersten Epoche und ein Teil der römischen Barockpaläste auszunehmen wären, so wird man sich auch mit manchen, im Barockstil gebotenen Ausartungen abfinden können, solange sich diese in einem ansprechenden Linienfluß bewegen. „Wo ein Reiz für das Auge vorhanden ist, da liegt auch ein Element der Schönheit. Und es werden im Barocco oder in der Renaissance im allgemeinen, Aufgaben gelöst, die in der griechischen und in der nordisch-gotischen Baukunst, also in den rein organischen Stilen, niemals glückten.“ Was nun aber der Barocco alles fein soll, aus was seine charakteristischen Merkmale bestehen, der Stil „der sich aus dem Vorhergehenden nicht ableiten läßt“ (sic), der eine breite schwere Massenhaftigkeit verlange, der als wesentliches Merkmal einen malerischen Charakter trüge (z. B. *Palazzo Ruspoli* oder *Farnese* in Rom?), der Licht und Schatten seine eigensten Elemente nenne (wie wenn andere Stile ohne sie zu denken wären), der dem Marmor ausweicht und fast durchweg den Travertin aufnimmt, „seitdem dieser durch den Farnesischen Hof, durch *Michelangelo* geädelt worden sei“, dessen Straßenfassaden aber aus verputztem Backsteingemäuer bestehen, und den *Bramante* doch wohl auch nicht durch seine Verwendung bei den Fassaden der *Cancellaria* und des *Pal. Giraud* in den Kot gezogen hat, der empfindlich die Säulenhöfe meidet und nur in Pfeilerhöfen sich ergeht, obgleich *Bramante* im Hofe von *Maria della Pace* zu Rom den Pfeilerhof etwas früher für sich in Anspruch nehmen kann, wer das alles erfahren will, der möge sich an den ansprechenden Ausführungen *Wölflin's* und *Riegl's* u. a. erfreuen. Und wenn der letztere auch sagt, daß der Barock zuviel Bildwerk zur Dekoration benutze und darin mit der Gotik in die gleichen Fehler ver falle, so mag das eine Sache für sich bleiben, auch wenn noch hinzugefügt wird „daß die Absicht des Barocco eine überwiegend fernsichtige sei“, wobei er wohl sagen wollte, daß die Bauten auf Fernwirkung berechnet seien und wenn davon gesprochen wird, „daß die Berge unten endigen“ (wir pflegen vom Fuße eines Berges zu reden), so sei dies nur nebenbei bemerkt. Zeit und Papier wären zu kostbar für die Aufzählung weiterer Proben.

Wir lassen es uns gefallen, wenn jemand sagt: der Barock will packen mit der Gewalt des unmittelbaren Affektes; auch der Satz mag zu recht

Abb. 19.



Weitere eingebaute Säulen in Florenz, Padua, Pisa, Mailand und Rom.

bestehen, daß wir von ihm momentan eine starke Wirkung erfahren, daß wir aber bald mit einer gewissen Ödigkeit entlassen werden. Woher er kam



der Fahrt und wie fein Nam' und Art — wissen wir, auch ohne Begleitung von Schellengeläute. Was *Michelangelo* an widerfinnigen Formen verbrochen hat, läßt sich wohl kurz zusammenfassen. Was uns immer bei diesen verfühnen muß, das ist die Klarheit und Schönheit der angewandten Profilierungen. Die eingefachachtelten Säulen der *Laurenziana* sind auch sonst z. B. in Padua und von *Serlio*, dann am Palazzo des Bildhauers *Lioni* in Mailand, in der Halle der Konservatorenpaläste zu Rom usw. gemacht worden, sogar schon im Altertum (vergl. den sog. Tempel des *Deus ridiculus* bei Rom). Bei der Unmöglichkeit der Angabe des Tages, Monats oder Jahres, an dem eine Epoche geendet und die andere begonnen, bei der Gewißheit, daß die Träger einer solchen nicht mit dieser zugleich das zeitliche gefegnet haben, sei die Zusammenstellung der großen Namen unter Beifügung ihrer Hauptwerke im Ganzen und nicht nach Epochen geordnet, aber, soweit dies möglich ist, nach der Zeit des Wirkens der Träger, gewagt. Danach kann ja leicht herausgelesen werden, in welche der genannten Epochen die Meister einzureihen wären oder in welcher sie arbeiteten. Trotz aller Unsicherheiten in den Angaben ist an den z. Z. geglaubten, festgehalten worden in Ermangelung von etwas besserem.

#### Zusammenstellung der bedeutendern Meisternamen und Bauwerke der italienischen Renaissance.

- (1379—1446) 1) *Filippo di Ser Brunellesco*.  
Domkuppel, die *Pazzi*-Kapelle, die Säulenbasilika *S. Lorenzo* (1425 beg.), *S. Spirito*, *Palazzo Pitti*, das Findelhaus (1421), alle in Florenz.
- (1396—1472) 2) *Michelozzo-Michelozzi*.  
*Mediceer*-Bank in Mailand (Portal) 1457—1470, *Palazzo Riccardi-Medici* in Florenz, *Portinari*-Kapelle in *S. Eustorgio* in Mailand. *Michelozzo* wird 1464 wegen des Baues des Rektorenpalastes nach Ragusa berufen.
- (1404—1472) 3) *Leon Battista Alberti*,  
bedeutendster Architekturschriftsteller der Renaissance. *S. Francesco* in Rimini, *Palazzo Rucellai* in Florenz, *S. Andrea* in Mantua.
- (1409—1464) 4) *Rossellino, Bernardo*.  
Bauten in Pienza, Dom und *Palazzo Piccolomini* daselbst, sowie *Palazzo Piccolomini* in Siena.
- (1445) 5) *Pietro da Milano* und *Isaia da Pisa*  
bauen mit andern den Triumphbogen des *Alfonso* zu Neapel. Einzug des Fürsten 1443.
- (1433—1519) 6) *Fra Giocondo*.  
*Loggia del Consiglio* in Verona (?). *Vasari* schweigt sich über den Erbauer der *Loggia* aus, *Burckhardt* setzt sie in die Zeit vor 1500, *Bernasconi* schreibt sie dem *Antonio Riccio* aus Verona gegen das Ende des XV. Jahrhunderts zu. Herausgeber des *Vitruv* und der Briefe des *Plinius*.
- (1485—1522) 7) *Tomaso Rodari* und *Solari* als Dombaumeister in Como und an der *Certosa* bei Pavia tätig.
- (1432—1490) 8) *Giuliano da Majano*.  
*Porta Capuana* und *Villa Poggio Reale* in Neapel; *Palazzo di Venezia* in Rom (?). Meister nicht gesichert.
- (1442—1497) 9) *Benedetto da Majano*.  
Vorhalle der Kirche *S. Maria delle Grazie* bei Arezzo (?).
- (1457—1508) 10) *Simone Pollajuolo, detto il Cronaca*.  
Hauptgesimse des *Palazzo Strozzi* und *Palazzo Guadagni* zu Florenz.

- (1445—1516) 11) *Giuliano da Sangallo*.  
*S. Maria delle Carceri* zu Prato, *Palazzo Gondi* zu Florenz, Halle gegenüber dem Findelhaus dafelbst. 1466 auch an der *Certosa* tätig.
- (1410—1479) 12) *Antonio Averlino*, genannt *Filarete*.  
 Architekturschriftsteller (Traktat). Der in seinem Traktat geschilderte Palaſt des *Banco Mediceo* in Mailand. *Spedale maggiore* dafelbst und Bronzetüren für *St. Peter* in Rom.
- (1447—1522) 13) *Giovanni Antonio Omedeo (Amedeo)*. „1522 die XXVII. Aug. Jo. Antonius Amedeus annorum 75 ex decrepitate“ (vergl. *Malaguzzi Valeri*. S. 281).  
*Cappella Colleoni* zu Bergamo, auch an der *Certosa* bei Pavia tätig als Architekt und Bildhauer. Beherrscht lange Zeit die ganze lombardische Architektur.
- (1439—1502) 14) *Francesco di Giorgio*.  
 Festungsbaumeister in Siena; in Urbino und Gubbio an den Bauten des *Federigo di Montefeltro* und am *Palazzo del Comune* in Ancona tätig, machte das Modell für die Kirche *Madonna del Calcinajo* zu Cortona.
- (1450—1492) 15) *Baccio Pontelli*.  
 Mitarbeiter am Herzogspalaſt zu Urbino und Gubbio, neben *Luciano Laurana*, später in Rom unter *Sixtus IV.* viel beſchäftigt.
- (1468—1482) 16) *Luciano da Laurana*  
 als Erbauer des *Palazzo* in Pefaro nicht erwiesen, aber Hauptarchitekt bei den Schließern in Urbino und Gubbio, auch als Erbauer des Luftſchloſſes *Poggio Reale* bei Neapel (?) genannt. *Rocchetta* bei Pefaro.
- (1442—1522) 17) *Ventura Vittoni*.  
*Madonna dell' Umiltà* zu Piſtoja. Die Kuppel von *Vasari*.
- (1455—1534) 18) *Antonio da San Gallo*.  
 Kirche *S. Biagio* in Montepulciano.
- (1480) 19) *Martino Lombardi*.
- (1481—1489) 20) *Pietro Lombardi*.
- (1504—1516) 21) *Santi Lombardi*.  
*Scuola di S. Marco*, *San Zaccaria*, *Maria dei Miracoli*, *Palazzo Vendramin Calergi*, *Palazzo Correr Spinelli* in Venedig, *Santa Giustina* in Padua.
- (1444—1514) 22) *Donato d'Angelo*, genannt *Bramante*.  
 Architekt vieler oberitalienischer Bauten; *Maria delle Grazie* (?) und *S. Satiro* in Mailand, *S. Maria della Pace*, der *Tempietto*, die *Cancelleria* und der *Palazzo Giraud*, der *Vatikanische Palaſt* und *St. Peter* in Rom. (Nicht alle ihm zugeſchriebenen Bauten gefichert.)
- (1483—1520) 23) *Raffaël Sanzio*.  
 Beim Vatikan und an *St. Peter* beſchäftigt, *Chigi-Kapelle* in *Maria del Popolo*, *Villa Madama* bei Rom, *Palazzo Pandolfini* in Florenz, Privatpalaſte in Rom.
- (1506) 24) *Giovanni Dolcebuono*.  
 Atrium der Kirche *S. Maria presso S. Celso* in Mailand. Baubeginn 1490.
- (1498—1546) 25) *Giulio Romano*.  
*Villa Madama* bei Rom, *Palazzo Cicciaporci* in Rom, *Palazzo del Tè*, fein Haus und *Palazzo di Giuſtizia* in Mantua.
- (1476—1551) 26) *Girolamo Genga*.  
 Palaſt in Pefaro, Biſchöflicher Palaſt in Sinigaglia, neuer Teil der *Villa Imperiale* bei Pefaro mit Terraffen- und Gartenanlagen.
- (1446—1523) 27) *Baldassare Peruzzi*.  
*Farnesina*, *Palazzo Linotta*, *Palazzo Pietro ed Angelo Massimi* zu Rom. Architekturschriftſteller.



- (1486—1570) 28) *San Sovino, Jacopo Tatti.*  
*Palazzo Corner, Cà Grande, Bibliothek an der Piazzetta, Scala d'oro, Loggia beim Campanile in Venedig.*
- (1482—1546) 29) *San Gallo, Antonio Giovane.*  
*Palazzo Farnese (ohne das Hauptgefimfe) in Rom. Gefimfe von Michelangelo.*
- (1460—1543) 30) *Baccio d'Agnolo.*  
*Palazzo Bartolini (Hôtel du Nord) und Palazzo Torrigiani in Florenz.*
- (1475—1522) 31) *Sebastiano Serlio, Bolognese.* Schüler des *Peruzzi.*  
 Architekturschriftsteller. Von besonderem Wert sein Werk über Architektur (1537—1540). Venezianer Ausgabe: Lib. I—VII. 1584.
- (1458—1534) 32) *Giov. Mar. Falconetto.*  
*Palazzo Giustiniani und Porta S. Giovanni in Padua.*
- (1533) 33) *Giovanni Dosio.*  
*Palazzo Larderel und Cappella Gaddi in S. Maria Novella in Florenz.*
- (1484—1559) 34) *Michele San Micheli.*  
 Dom in Montefiascone, *Palazzo Canossa, Bevilacqua, Cappella Pellegrini* und Stadttore in Verona, Zara und Sebenico.
- (1475—1564) 35) *Michel Angelo Buonarroti.*  
 Architekt von *St. Peter* in Rom, Kuppelmodell, Sakristei und Bibliothek von *S. Lorenzo* in Florenz, Umbau des Kapitols in Rom. Pläne zu den Konseratorenpaläften.
- (1507—1573) 36) *Giac. Barozzi da Vignola.*  
*Vigna di Papa Giulio* bei Rom, Hallen bei Araceli, *Farnese-Palaft* in Caprarola und Palaft in Piacenza. Bedeutender Architekturschriftsteller. Buch über die antiken Säulenordnungen.
- (1491—1580) 37) *Pirro Ligorio.*  
 Kirche *S. Maria sopra Minerva* und die päpftliche *Villa Pia* beim Vatikan, im Vatikanifchen Palaft und an *St. Peter* tätig.
- (1511—1574) 38) *Giorgio Vasari.*  
 Kuppel der *Umiltà* in Pistoja, *Uffizien* in Florenz, Bauten in Arezzo.
- (1511—1592) 39) *Ammanati, Bartolomeo.*  
 Hofanlage des *Palazzo Pitti* und Schöpfer des Neptunbrunnens in Florenz, *Palazzo Pucci, Vitali* u. a., dann *Palazzo Ruspoli* in Rom.
- (1522—1592) 40) *Pellegrino Pellegrini Tibaldi.*  
 Univerfität, Hof des *Arcivescovado, Palazzo Magnani* (mit Wandmalereien des *Mantegna*) in Bologna.
- (1506—1563) 41) *Montorsoli, Fra Giovanni.*  
*Palazzo Doria* in Genua, Marmorbrunnen in Messina.
- (1511—1572) 42) *Galeazzo Alessi.*  
 Das *Municipio* in Mailand, *S. Maria di Carignano, Palazzo Imperiali, Palazzo Brignole, Palazzo Spinola, Palazzo Pullavicini* in Genua.
- (1518—1580) 43) *Andrea Palladio.*  
*Basilika, Palazzo Porto, Villa Rotonda* in und bei Vicenza, Kirche *S. Redentore* in Venedig.
- (1552—1616) 44) *Vincenzo da Scamozzi.*  
 Neue *Procurazien* in Venedig, *Palazzo Trissino* in Vicenza, *Palazzo Cornaro* am *Canale Grande* und Vollendung der Bibliothek *San Marco* in Venedig. Architekturschriftsteller, *Architettura universale*. 1625 (nach seinem Tode veröffentlicht).
- (1599—1667) 45) *Francesco Borromini.*  
*Palazzo Spada, Türme von S. Agnese, die Sapienza, Andrea delle Fratte, Palazzo Barberini*, alle in Rom.

- (1556—1639) 46) *Maderna, Carlo*.  
Langschiff von *St. Peter, Palazzo Mattei, Palazzo Barberini* zu Rom.
- (1598—1680) 47) *Giovanni Bernini*.  
An *St. Peter* in Rom tätig, Tabernakel in *St. Peter, Palazzo S. Apostoli, Palazzo Barberini, Fontana* auf *Piazza Navona*, Kolonnaden vor *St. Peter* in Rom.
- (1543—1607) 48) *Domenica, Fontana*.  
Portal der *Cancelleria, Acqua Paolina*, Aufstellung des Obelisken auf dem Petersplatz in Rom.
- (1541—1604) 49) *Giacomo della Porta*.  
*Villa Aldobrandini* in Frascati, *S. Annunziata* in Genua, die Fassade von *Luigi dei Francesi*.
- (1685—1735) 50) *Filippo Juvara*.  
Domkuppel zu Como, die *Superga* bei Turin.
- (1624—1683) 51) *Guarino Guarini*.  
Mathematiker und Architekturschriftsteller, Theatinermönch aus Modena. *S. Gregorio* zu Messina, *Palazzo Carignano, S. Lorenzo* in Turin, verschiedene Entwürfe für Kuppelkirchen. (Bücherausgaben: 1686 I. Aufl., 1737 II. Aufl. mit Text.)
- (1700—1773) 52) *Luigi Vanvitelli*.  
Schloß in Caserta bei Neapel.
- (1642—1705) 53) *Pater Pozzo*.  
Idealentwürfe von Architekturen. Berühmtester Kirchenmaler. Verfasser des Buches: *Perspectivae pictorum atq. architectorum*. 1706. Der Mahler und Baumeister *Perspectiv*. Kleinformat-Ausgabe.
- (1625—1665) 54) *Giovanni Maria Galli*, genannt *Bibienna*,  
und 1769.  
Künstlerfamilie, Theaterbaumeister, Festdekorationen. Größeres Werk über: *Architettura e Prospettiva da Giuseppe Galli Bibiena*. 1740.

Was mich weiter für das Aufgeben der beliebten Unterteilungen bei der Baugeschichte der Renaissance in Italien bestimmen könnte, ist das neuerdings verführte Hervorheben eines Meisters des Quattrocento durch Professor *Th. Hofmann* in feiner Schrift: Die Bauten des Herzogs *Federigo di Montefeltro* als Erstlingswerke der Renaissance, Leipzig 1905<sup>20)</sup> (vergl. auch die Besprechung der Schrift in der Deutschen Bauzeitung, Jahrg. 1905); eines Meisters, den ein kunstfinniger Fürst, unter Ablehnung der damaligen Florentiner Baukünstler, für seine Schloßbauten in Urbino und Gubbio berief, den *Luciano da Laurana* aus Dalmatien. Seine Anstellung ist durch das nachstehende Patent bekräftigt, dessen Original sich in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom befindet. Sein Wortlaut in deutscher Übersetzung gab uns 1857 *Fried. Arnold*<sup>20)</sup>. Es soll Zeugnis ab-

<sup>23</sup>  
*Luciano da Laurana.*

<sup>20)</sup> ARNOLD, F. Der Herzogliche Palaß von Urbino. Leipzig 1857. — Original des Patentes in der Vatikanischen Bibliothek zu Rom. Trotzdem kennt *Vasari* den Meister nicht. Ob er es „abfichtlich oder nicht“, veräußerte ihn zu erwähnen, mag hier unerörtert bleiben. Die Angaben *Reposatis*, nach denen mit dem Palaßbau 1447 begonnen worden sein soll, sind danach zu korrigieren, oder sie beschränken sich auf Arbeiten unterhalb des Bodens, die mit dem Namen *Luciano's* nichts zu tun haben.

Über seine frühere Tätigkeit ist nur wenig mit Bestimmtheit zu berichten. (Vergl. *F. Arnold* a. a. O.). *Baldi* sagt, daß er den *Poggio Reale (Ducale?)* zu Neapel erbaut und auch als Maler nicht unbedeutendes geleistet habe. Er sei vom Neapler Hof an den Herzog *Federigo* empfohlen worden. *Serlio* berichtet über den Bau, daß ihn König *Alfons* „per suo diletto“ ausführen ließ und nennt den Planfertiger seinen „prudente architetto“.

Trifft dies zu, dann muß die Erbauung des Schloßes *Poggio Reale* durch *Giuliano da Majano* (1481) abgesetzt werden. Bestimmt wissen wir, daß der Schloßbau in Urbino in seiner heutigen Vollendung von *Laurana* nicht erlebt wurde. Man soll sich von einer schlechten Laune nicht hinreißen lassen; das meiste korrigiert sich von selbst oder durch die Macht der Umstände. So ging es dem großen *Federigo von Montefeltro*, als er sich über die Florentiner Baumeister ärgerte. Für seine Verhältnisse und Zwecke konnte er wohl kaum Nachbildungen oder Anlehnungen an den *Palazzo Pitti* oder *Riccardi* brauchen, aber sie verächtlich zu machen, war deswegen noch nicht nötig. Und daß sein Dalmatiner Freund und alter ego in Baufachen noch bei Lebzeiten einen Adlatus aus der Umgegend von Florenz erhielt, der auch nicht bis zur Vollendung am Schloßbau blieb, war ein Treppenwitz des Schicksals.



legen von dem selbständigen Urteil des Fürsten und dessen Wertschätzung der Architektur und deren Vertreter zu damaliger Zeit. Es lautet:

„Jene Männer, urteilen wir, müssen geehrt und gerühmt sein, die sich finden ausgezeichnet an Geist und Fähigkeiten, die immer im Wert standen bei den Alten und bei den Neueren, wie es ist das Verständnis der Architektur, gegründet auf die Kunst der Arithmetik und Geometrie, welche sind von den sieben freien Künsten die ersten, weil sie im höchsten Grad von Gewißheit sind, und ist die Kunst — die Architektur — von großer Wissenschaft und großem Genie und von uns sehr geachtet und gebilligt; und haben wir gesucht überall besonders in Florenz, wo der Quell der Architektur ist, und haben keinen Mann gefunden der wahrhaft befähigt ist in dieser Kunst; zuletzt haben wir gehört und später durch Erfahrung gesehen und erkannt, wie der vortreffliche Mann *Luciano Ostensore* hiervon sei gelehrt und unterrichtet in dieser Kunst; und habend beschlossen zu machen eine Wohnung schön und würdig unferrn Stand wie dem löblichen Ruf unferrer Voreltern, haben wir erwählt und bestimmt den genannten Meister *Luciano* als Ingenieur und Haupt aller Meister, welche am genannten Werk arbeiten werden, so der Maurer und der Meister der Steinschneider, der Meister der Holzarbeiter, der Schmiede und jeder andern Person, wessen Grades sie ist und welche Beschäftigung sie am genannten Werke haben wird; und so wollen und befehlen wir unferrn Meistern und Arbeitern und jedem von unferrn Offizianten, welche die Aufsicht haben und irgend etwas beim genannten Werke verrichten, dem genannten *Luciano* zu gehorchen in jeder Sache und zu machen, was ihm von diesem wird befohlen sein, nicht anders als unferrer eigenen Person; und besonders befehlen wir *Andrea Catoni* unferrn *Cancelliere* und Verwahrer der eingehenden Bestimmungen wegen des genannten Hauses, und ebenso Herrn *Matteo dell'Isola*, Kassierer bei genannter Arbeit, daß sie in den Bezahlungen sich streng den Bestimmungen des Meisters *Luciano* zu fügen haben. Ebenso hat Meister *Luciano* unumschränkte Gewalt, Freiheit und Kraft zu entfernen und anzunehmen die Meister und Arbeiter, ihren Lohn zu bestimmen und innezubehalten, so die Arbeiten nicht zu seiner Zufriedenheit sind, in Akkord oder Tagelohn arbeiten zu lassen, zu bestrafen, zu verurteilen, vom Lohn innezubehalten, wer nicht seine Schuldigkeit getan hat, und jede andere Sache zu machen, die sich gehört für einen beauftragten Architekten und Obermeister, und daselbe was wir machen könnten, wenn wir gegenwärtig wären. Zur Beglaubigung dessen haben wir dieses Patent machen und mit unferrm großen Siegel versehen lassen.

Gegeben im *Castell Papiae* den 10. Juni 1468<sup>20</sup>). (*Datum in Castello Papiae die 10. Junii 1468.*)

Mit ihm, und später wohl allein, war *Baccio Pontelli* an den beiden Schloßbauten in Urbino und Gubbio tätig, der nach *Laurand's* Tod Oberarchitekt bei *Federigo* wurde. In der *Milanesi*-Ausgabe *Vasaris* wird berichtet, daß *Pontelli* als Mann von 29 Jahren am Pifaner Dom tätig gewesen war, von wo er in des Herzogs Dienste kam. Nach dessen Tod 1842 verzog er sich nach Rom, wo er unter *Sixtus IV.* namhafte Bauten ausführte (*S. Pietro in Montorio, S. Agostino* u. a.) und dort oder in Urbino 1492(?) starb. Es wird angenommen, daß der Palaß in der Hauptfäche 1482 vollendet, also von *Pontelli* zu Ende geführt worden war. Unter ihm sollen *Ambrogio Barocci* die Steinornamente an den Türen und Kaminen und *Gondolo Tedesco* die Holzarbeiten gefertigt haben, beide gleich vorzüglich in der Komposition wie in der Ausführung.



Hauptfassade des *Palazzo Prefettizio* in Pefaro.

3\*



Angenommen, daß *Luciano da Laurana* wirklich das Schloß zu Poggio Reale bei Neapel erbaut habe, so wird dies wohl vor seiner Abreise nach Urbino geschehen sein. Er stirbt 1482 oder 83? Legen wir das durchschnittliche Lebensalter auch dieses Renaissancemeisters zu 70 Jahren hier zugrunde, so war er 1412 geboren und etwa 8 Jahre älter als *L. B. Alberti*. Sie waren also engere Zeitgenossen und beide wohl in gleichem Sinne tätig, d. h. im Sinne der Antike, deren Rechte in der neueren Baukunst zur Geltung zu bringen.

Was hat nun *Laurana*, von dem wir annehmen wollen, daß er mit 25 Jahren schon ausführender Baukünstler war, in der Zeit von 1437—1468 (im Zeitraum von 31 Jahren) außer dem Schloß zu Poggio Reale bei Neapel gemacht? Letzteres soll ihn 8—10 Jahre vor seinem Tode in Anspruch genommen haben, dann bleiben immer noch über 20 Jahre Berufstätigkeit übrig, die noch ein verriegeltes Buch sind. Etwas mehr muß doch von ihm vorhanden gewesen sein, was zu dem Vergleich mit den Florentiner Meistern und deren Geringschätzung durch *Federigo* Veranlassung gab.

Die Reifehandbücher lassen den alten Herzogspalast in Pesaro, jetzt *Palazzo Prefettizio* (Abb. 20 u. 21), 1465 von *Luciano* erbaut sein, der für die *Sforza* begonnen, im XVI. Jahrhundert von den beiden *Genga* für die *Rovere* vollendet worden sei<sup>21)</sup>.

Nach *P. Schubring* (Stätten der Kultur, Leipzig ohne Datum) wäre der Palast von *Laurana* 1465 erbaut worden, das wäre 2½ bis 3 Jahre vor dessen Installation (10. Juni 1468) in Urbino.

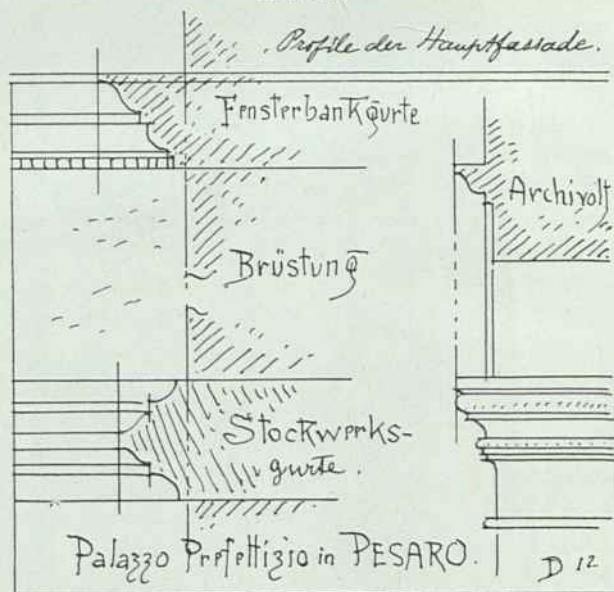
Dann hatte *Federigo* nicht weit zu gehen, um seinen Schloßarchitekten zu finden, der Weg nach Neapel war ihm erspart.

*Jacob Burckhardt* setzt die Zeit seiner Erbauung (siehe I. und V. Auflage des *Cicerone*) in die Jahre 1518—1558 und nennt als Meister die beiden *Genga* (Vater und Sohn), die ja auch die nahe gelegene *Villa Imperiale* entworfen haben; deren älterer Teil 1466 oder 1468 unter *Alexander Sforza*, nach der Wappentafel über dem Haupteingang, erbaut wurde. Die Vollendung dieses älteren Baues fällt mit dem Jahre der Anstellung des *Laurana* in Urbino zu-

<sup>21)</sup> *Budinich* soll nach *Dr. B. Patzak* („Die *Villa Imperiale* in Pesaro, Leipzig 1908“) den Nachweis erbracht haben, daß *Laurana* im Mai einen Umbau des *Palazzo Prefettizio* in Pesaro vorgenommen habe. Das wäre also 3 Jahre vor seiner Tätigkeit bzw. Berufung nach Urbino gewesen. Dann hätte allerdings *Federigo* die Möglichkeit gehabt, diesen Herrn einige Jahre in der Nähe zu betrachten.

Die von den *Sforza* erbaute alte *Villa Imperiale* bei Pesaro fiel ihm dann wohl auch zu; aber dieser Bau hatte damals wie heute noch, weder im Äußeren noch im Innern empfehlenswerte architektonische Eigenschaften, aus denen eine Berufung an eine hohe Stelle abgeleitet werden könnte. Das Anstellungspatent *Laurana's* vom Juni 1468 ist für verschiedene Ausführungen ein fatales Dokument und die Namen *Arnold* und *Laspeyres* werden von gewissen Herren nicht gerne angerufen.

Abb. 21.

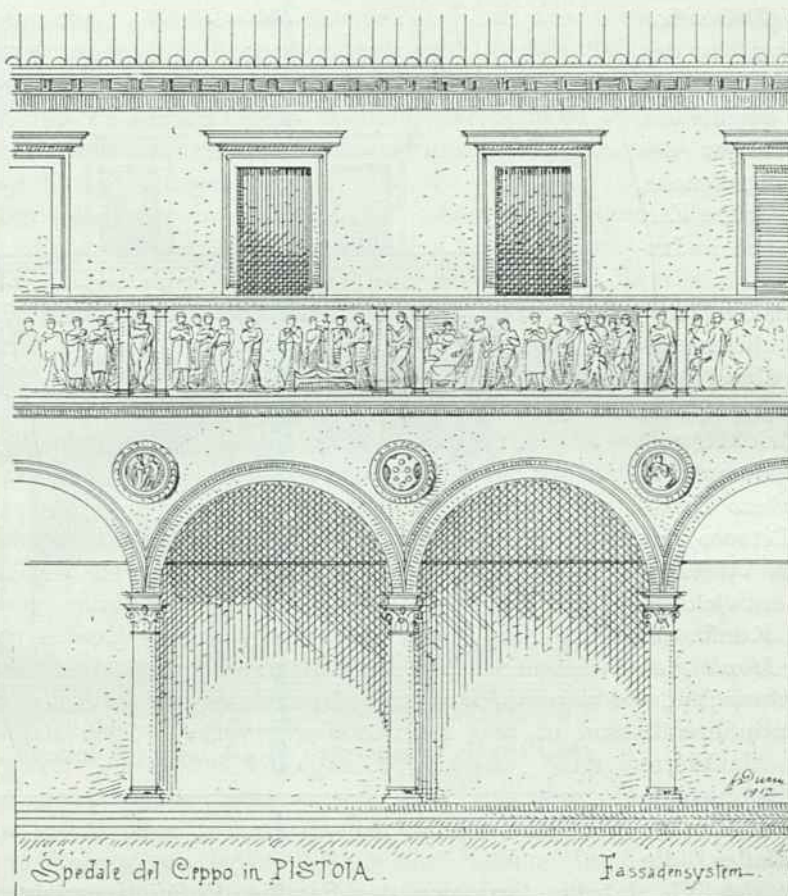


Profile des Palazzo Prefettizio in Pesaro.

fammen. Will man daraus Schlüsse ziehen? Dann wäre die ältere *Villa Imperiale* die Zwischenstation zwischen Pefaro und Urbino.

*Burckhardt* (V. Aufl.) nennt den Palaft in Pefaro einen großartigen Bau von 2 Gefchoffen mit 5 Kolossalfenstern auf 6 Arkaden „mit harmonifcher Wirkung angeordnet“. Sehr „harmonifch“ ift die Faffade mit ihrem wackeligen Achfenfyftem nun gerade nicht. *Schubring* meint, daß fie eine gänzlich „unflorentinifche Bauweife“ verrate. So fehr fcheint mir dies nicht der Fall zu fein, wenigftens der Organifation nach nicht, wenn wir beifpielsweife das Faffaden-

Abb. 22.

Fassadensystem des *Spedale del Ceppo* in Pistoja.

fyftem der Halle an *Piazza S. Maria Novella* in Florenz (vergl. Abb. 23) oder die Faffade des Findelhauses dafelbst (1425), oder die des *Spedale del Ceppo* in Pistoja (vergl. Abb. 22) daraufhin anfehen. „Unflorentinifch“ find nur die Rusticapfeiler, die einen früheren Mann als *Laurana* verraten. Was fonft *Schubring* über die Faffade mitteilt, ift vollständig unzutreffend und durch die von ihm (a. a. O.) beigestellte Photographie schon widerlegt. (Vergl. auch Abfchnitt XIII, Palaftbau d. B.).

Aus den Bergfeften bei Urbino mit ihren mächtigen Wehrtürmen, die gewiß fehr interessante Gaben find, werden doch keine Vorstufen für die Hochrenaissance

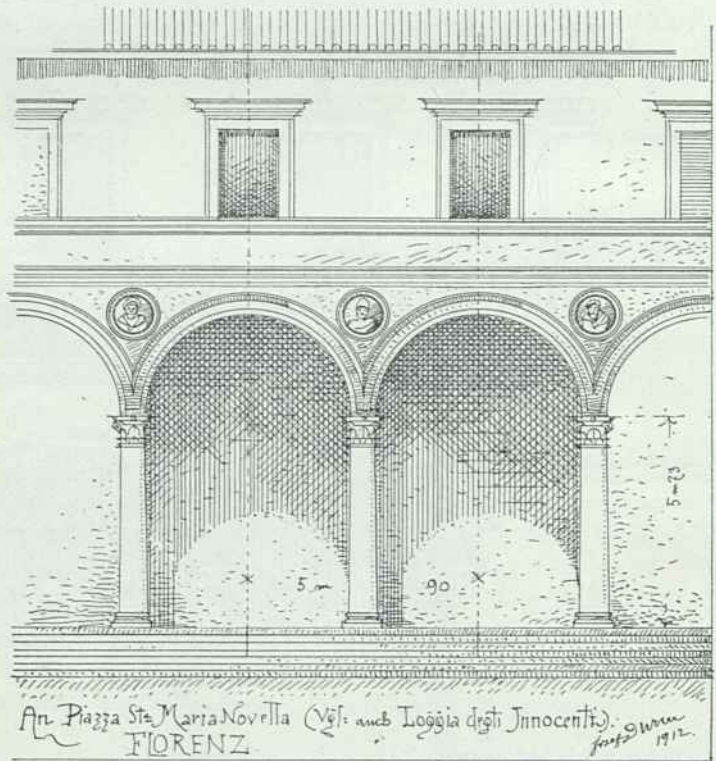


abgezogen werden wollen, auch wohl nicht aus dem Portal und Vorhof der Burg *Piobiccio* von Urbino u. a. Von den Prachthöfen der Schloßbauten von Urbino und Gubbio wird mehrfach angenommen, daß sie überhaupt Werke des *Pontelli* seien. Was bleibt hier noch ficherer für den *divino Maëstro* aus Laurana übrig? Immerhin noch einiges Bemerkenswertes! Die Föhlung mit der antiken Kunst ging in Italien auch längs der Adria nie verloren; man hatte zu viele feste Zeugen und gut erhaltene Monumente an beiden Ufern. (Brindisi, Ancona, Rimini, Spalato, Salona, Pola ufw.). Auch die beiderseitigen Bewohner blieben im Kontakt miteinander. Im Jahre 1464 erhielt *Michelozzo* in Florenz den Auftrag mit feinem Schüler *Georgio (Dalmatico)* den Wiederaufbau des Rektorenpalastes in Ragusa einzuleiten, beide als Träger des baulichen Ausdrucks, wie ihn die frühe Zeit der Renaissance in Italien schuf<sup>22)</sup>.

Mehr als die Bergfesten in Umbrien zeigen das *Castel del Monte*, das Jagdschloß Kaiser Friedrich II. (1240) und der schöne Schloßhof des *Palazzo Syro-Lobini* in Bitonto das Gepräge von Vorstufen einer sich entwickelnden neuen Kunst: im *Castel del Monte* das giebelgeschmückte, durch korinthisierende Halbsäulen flankierte Portal, in Bitonto die kleine Portikus des genannten Palastes, die gegen Ende des XV. Jahrhunderts von der Familie *Vulpioni* errichtet wurde. Ihr Architekt gehörte der toskanischen Schule an<sup>23)</sup>.

Was im vorstehenden entwickelt wurde, ist nichts Neues, es ist zum Teil schon 1857 (*Arnold*), 1860 (*Burckhardt*), 1881 (*Laspeyres*) und 1896 (*Redtenbacher*), anderes noch später von *v. Reber* und *Schmarsow* bekannt gegeben worden. Und doch glaubte ich, wenn auch in etwas anderer Form, darauf hinweisen zu sollen oder zu müssen, weil 1905 von *Th. Hofmann* (a. a. O.) ausgeführt wurde, daß der Dalmatiner Meister *Luciano da Laurana* (der wohl gut italienisch geschult war),

Abb. 23.



Fassadensystem der Halle an Piazza S. Maria Novella in Florenz.

<sup>22)</sup> Vergl.: BERLEPSCH, H. v. u. F. WEISSER. Bauten in und um Ragusa. Zeitschr. f. Bauw. Berlin 1894.

<sup>23)</sup> Vergl.: Aus dem klassischen Süden. III. Studienreise badischer Gymnasiallehrer, mit Aufsätzen von SCHMITT und LEONHARD. Lübeck 1896. Für den Schloßbau in Gubbio ganz besonders die Aufsätze und Abbildungen über den dortigen *Palazzo Ducale* von LASPEYRES in der Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1881.



„unabhängig von der toskanischen Vorstufe“ mit dem *Palazzo Prefettizio* in Pefaro (was nicht zu beweisen ist und aus andern Gründen kaum glaubhaft), und mit den Schloßbauten in Urbino und Gubbio aufträte. Zwei Strömungen seien es gewesen, die um 1500 in der ewigen Stadt zusammenfloßen. Die eine mit dem schmückenden „Formentum“ in Verbindung mit „Tektonischen Elementen“ (ohne letztere ist doch eine Architektur überhaupt nicht zu denken?) sei durch *Luciano* von Oberitalien über Pefaro und Urbino schon 1470 zu gewaltiger Macht gelangt. Sie wurde von *Bramante* für die Lombardei und von *Raffael* für Mittelitalien aufgenommen. Die andere Strömung sei aus dem engern Florentiner Kreise; Säulen und Pilasterwerke hätte *Giuliano da Sangallo* nach Rom gebracht. (Wohl weil damals in Rom aus dem Altertum keine mehr vorhanden waren?!) Unter *Bramante* und *Raffael* strömten dann die gesamtten Kräfte zusammen. Für beide Strömungen sei in dem Lebenswerk des *Laurana* der Ausgang zu suchen. Sein Anhängerkreis habe die Elemente teils in „gedanklicher“, teils „antikischer“, teils „naturalistischer“ Art ins ganze Land und in alle Welt hinausgetragen.

„Der Palastbau von Urbino sei aber der Urquell der Hochrenaissance, weshalb diese um 100 Jahre früher zu legen wäre“. Und vieles, was jetzt unter der Marke eines „bramantesken Stiles“ gehe, sei der Entwicklungszeit *Luciano's* (die wir nebenbei nicht kennen) zuzuschreiben; *Luciano da Laurana* sei allein der baukünstlerische Bahnbrecher vor *Bramante* gewesen. Wenn *Pontelli* die Schloßhöfe in Urbino und Gubbio nicht gemacht haben sollte, verdiente die Botchaft Gehör. Aber neben *Luciano* stehen noch andere Leute, von denen besonders ein Mann mit ihm gleichalterig(?) ist — der große *Leon Battista Alberti* — auch ein Bahnbrecher und geistvoller Vorläufer *Bramantes*, der in gedanklicher, antikischer und naturalistischer Beziehung von vornherein andere Wege eingeschlagen hatte, als seine Florentiner Miterfinder der Renaissance in Toskana, der als einer der Ersten bewußt die Antike als Ganzes und im einzelnen wieder aufnahm.

Von *Alberti* wissen wir, daß er schon 1447 (andere wollen 1450) für seine Arbeiten an *S. Francesco* in Rimini Modelle und Pläne fertigte — also schon 15 Jahre vor dem Beginn der Arbeiten in Urbino-Gubbio. Was er dort geleistet, ist antikisch erfaßt, ausgereift konzipiert und in einer Weise detailliert, daß kein anderer jener Zeit dagegen aufkommt. Was er vorträgt, ist gesunde, römische Quadersteinarchitektur und kein von dem oberitalienischen Backsteinkunstbau beeinflusstes Dekorationsstück, unter dessen Druck die *Bramante'schen* Bauten in Rom (*Cancelleria*) vielfach noch stehen. Ihr flaches Relief, die timiden Ausladungen, so schön und vollendet sie sonst sind, dürften Rückstände aus feiner Mailänder Backstein-Bauzeit sein.

Im Jahre 1467 (durch die Bauinschrift beglaubigt) hatte *Alberti* seine Jerusalem-Grabkapelle bei *S. Pancrazio* in Florenz schon vollendet — also ein Jahr vor der Anstellung *Laurana's* in Urbino. 1470 hatte *Alberti* das Portal von *Maria Novella* in Florenz ausgeführt und zwei Jahre später beginnt er mit seinen Arbeiten an *S. Andrea* in Mantua, mit seinem großartig entworfenen Mittelschiff und der rhythmischen Travée auf den Wänden „eine Vorahnung von *St. Peter* in Rom!“ Zwischen 1460 bis 1466 liegt der Bau des *Palazzo Rucellai*. Nicht auszulöfchen sind die um diese Zeit entstandenen Werke seines Mitarbeiters *Rossellino* in Pienza (1453, 1460, 1462, 1464). Im Jahre 1470 hatte *Pietro da Milano* seinen Triumphbogen in Neapel für *Alfonso* fertiggestellt, in Perugia

14.  
Leon Battista  
Alberti.



wird die *Porta S. Pietro* mit ihren korinthischen Eckpilaftern (1448 begonnen) bis zum Hauptgesimse (1475) vollendet, und 1484 die *Porta Capuana* in Neapel durch *Giuliano da Majano*.

Es sind durchweg Werke, formvollendet und ersten Ranges, die doch auch einiger „gedanklicher“ Vorbereitungen bedurften und nicht aus dem Ärmel geschüttelt wurden; sie alle liegen in ihren Anfängen in einer früheren Zeit als die, in welcher *Laurana* seine Hauptwerke schuf.

Und so hoch man auch die Schöpfungen *Laurana-Pontelli's* in Gubbio und Urbino in bezug auf Verhältnisse und Details einschätzen mag, die Arbeiten *Alberti's* und seiner Schule stellen sie nicht in Schatten. Er ist und bleibt grundlegend und tonangebend für alle Werke der neuen Kunst, die ein anderes Bild zeigen als die nach halbgotischen Prinzipien aufgebauten Florentiner Paläste des *Brunellesco* und seiner Genossen.

Ist das, was im Hofe von Urbino an Bauformen geleistet wurde „beginnende Hochrenaissance“, dann verdienen eben die Architekturen der Fassade von *S. Francesco* in Rimini und der andern genannten Werke die gleiche Einreihung, nur mit dem Unterschiede, daß diese noch um verschiedene Jahre älter sind.

Nach *Vasari* war *Bramante* der Schüler des *Fra Bartolomeo (Fra Carnovale da Urbino)* und mehr wie wahrscheinlich ist es, daß *Bramante* seit 1468 durch *Luciano da Laurana* Anregung zum Architekturstudium erhielt (*Bramante* war damals 24 Jahre alt), sogar bei ihm arbeitete, wie *H. v. Geymüller* annimmt.

Von 1476 an wird *Bramante* in Mailand genannt — also 9 Jahre nach seinem Eintritt bei *Laurana*; möglich daß er durch den am Schloßbau in Urbino arbeitenden *Barocci Ambrogio da Milano* Beziehungen dorthin fand. Er war daselbst als Maler und Architekt tätig. Von 1476 bis 1495 baute er *San Satiro* um. Ist das, was er bei diesem Kirchenbau gab, auf *Laurana's* Schule gegründet? — Kaum! Ornamentierte Rahmenpilafter als strukturelle Elemente oder Fassadenflächenteiler sind bei *Laurana* nicht zu finden — als Tür- und Fenstereinfassungen — ja. Bogenstellungen auf Säulen hat *Laurana* auch nicht erfunden, das haben andere schon vor ihm besorgt. Die Innendekorationen in Urbino sind Mailändischer Provenienz, die Hofarchitektur vielleicht von dem Pisaner *Pontelli* — was bleibt also für den *divino Maestro da Laurana* noch übrig, das den *Bramante* zum *Laurana*-Schüler stempeln könnte? Das einzige, was er von ihm profitieren konnte, war die Anregung zur Architektur und die Erweckung seiner innern Eigenschaften für diese. Das ist schon viel.

Nehmen wir aber den Fall praktisch, so bleibt dem Schüler *Bramante* nur der große Lehrmeister *Alberti* und die römische Antike als Vorbild, sonst aber niemand. Sein eigener Genius hat ihm weiter geholfen. Die Verzierungsluft beim Fassadenbau nahm auch bei dem ersten Auftreten der sog. Hochrenaissance noch lange nicht ab; sie ist auch kein ausschließliches Charakteristikum oder Merkmal der Frührenaissance, denn noch um 1500 erscheint die Prunkfassade des *Palazzo del Consiglio* zu Verona, etwas früher die der *Maria dei Miracoli* (von *Beretta*) und die des Rathauses in Brescia; auch an der Fassade der *Certosa* bei Pavia wird über diese Zeit hinaus noch mit überreichen Verzierungsmittein weiter gearbeitet.

Strenge Scheidungen sind, wie gesagt, schwer durchzuführen und nach dem Entwickelten möchte ich nochmals betonen, daß wir besser daran tun mit *Wölflin* die Renaissancebewegung, unter dem von mir gegebenen Vorbehalt, in zwei große Epochen zu spalten, in eine solche vom Beginn derselben bis zum Auf-

treten des Barocco und in eine zweite von da bis zum Ausleben der neuen Kunst ums Jahr 1800. Das Andenken *Laurana's* wird dadurch nicht abgechwächt, wenn er in ein anderes großes Gefach gelegt werden muß. Auf geficherte Ansprüche bezüglich der Priorität einiger Werke wird er aber dabei wohl verzichten müßen.

Zur Erleichterung der Übersicht, wie sich nach den Jahresläufen die Werke aufreihen, ist eine Tabelle dieser von 1416—1484 beigegeben. Ein chronologisches Register aller Vorgänge auf dem Gebiete der Architektur der italienischen Renaissance, so sorgfältig als es bei der Unsicherheit der Angaben möglich ist, von 1100—1798 gehend, wurde von *Rud. Redtenbacher*<sup>12)</sup> veröffentlicht. Wir verweisen diejenigen darauf, die sich rasch orientieren wollen.

Eines wollen wir dabei nicht vergessen und nicht übersehen, daß sich die Renaissance in ihren Anfängen nicht in allen Landesteilen in gleicher Weise äußert. Die Anfänge der nordisch-lombardischen und venezianischen Schule haben eine andere Ausdrucksweise und reden einen anderen Dialekt als die mittelitalienischen in Toskana, in Umbrien und der Mark Ancona, anders ist sie am Küstengebiete bei Pefaro und Rimini, und wieder anders zu Bologna, Perugia und Siena, Rom und Neapel. Und was von der einen als Charakteristikum gilt, ist für die andere noch lange nicht zulässig und darf nicht verallgemeinert oder auf alle bezogen werden.

#### Aufzeichnung wichtiger Daten in der Baugeschichte vom Beginne der Renaissance in Italien bis zum Jahre 1484.

Jahreszahl.	Nach urkundlichen Daten.
1416.	<i>Jacopo della Quercia</i> wird das Taufbecken in Siena übertragen.
1423.	<i>Brunellesco</i> wird für das Modell der Holzverankerungen an der Domkuppel zu Florenz bezahlt.
1421—1425.	<i>Brunellesco</i> baut in Florenz das sog. <i>Spedale degli Innocenti</i> (Findelhaus), die <i>Passi-Kapelle</i> , <i>Palazzo Quaratesi</i> .
1431.	<i>Brunellesco</i> läßt sein Kuppelmodell abbrechen.
1431. 21. Juni.	Vollendung der Kuppel in Florenz.
1436. 31. Dez.	Wird das Modell zur Laterne genehmigt.
1440—1443.	Fehlen Urkunden über <i>Brunellesco</i> . <i>Palazzo Pitti</i> .(?)
1424—1425.	Erste Bronzetüre am <i>Battistero</i> in Florenz vollendet, die zweite bei <i>Ghiberti</i> bestellt.
1428—1434.	<i>Alberti</i> in Florenz.
1430—1431.	<i>Brunellesco</i> in Mailand, Mantua und Ferrara.
1433.	Die Renaissance durch <i>Michelozzo</i> nach Venedig übertragen.
1434.	<i>Alberti</i> in Rom. Widmung seines Traktats an <i>Brunellesco</i> .
1435.	<i>Alfons I.</i> von Neapel Regierungsantritt.
1437.	<i>Federigo da Montefeltro</i> wird Herzog von Urbino.
1437—1443.	<i>S. Marco</i> von <i>Michelozzo</i> erbaut in Florenz.
1439—1485.	Dom in Como.
1443.	Triumphbogen des <i>Alfonso</i> zu Neapel.
1484.	Die Renaissance durch <i>Pietro di Martino</i> aus Mailand nach Neapel übertragen. <i>Porta Capuana</i> .
1446.	<i>Brunellesco's</i> Tod in Florenz.
1447.	Die Renaissance kommt durch <i>Alberti</i> nach Rimini. <i>S. Francesco</i> .
1450.	Die Renaissance wird durch <i>Alberti</i> , <i>Bernardo di Lorenzo</i> und <i>Bernardo Rossellino</i> nach Rom weitergetragen.



## Nach urkundlichen Daten.

- Jahres-  
zahl.
1450. Eroberung von Konstantinopel.
- 1451—1553. Florenz, *Palazzo* und *Loggia Rucellai*.
1451. *Bernardo Rossellino* in Diensten *Nikolaus V.*
1452. *Alberti's* Traktat »*de re aedificatoria*«.
1452. *Pietro Pontelli* geboren.
1455. *Palazzo Venezia* in Rom begonnen (?)
1456. *Francesco Sforza* schenkt *Cosimo de Medici* seinen Palaß in Mailand.
- 1456—1471. Viele Bildhauer am Triumphbogen des *Alfonso*.
1458. Stirbt *Alfonso* von Neapel.
1459. *Pius II.* darf seinen Palaß in Pienza erbauen.
1460. Die Renaissance kommt durch *Alberti* nach Mantua.
1462. *Palazzo Piccolomini* in Pienza.
1464. *Michelozzo* in Ragusa.
1464. *Francesco di Giorgio* arbeitet in Siena und Rom.
1465. *Giuliano da Sangallo* in Rom.
1465. *Maria delle Grazie* in Mailand begonnen.
1466. *Giovanni Omedeo* bei der *Certosa* zu Pavia tätig.
1466. *Palazzo Venezia*, Vertrag mit *Bernardo di Lorenzo*.
1468. *Luciano Martini da Laurana* nach Urbino berufen.
1468. *Bramante* durch *Luciano Laurana* zum Architekturstudium angeregt.
1476. Von diesem Zeitpunkt an wird *Bramante*, als in Mailand anwesend, genannt. Nach *H. v. Geymüller* soll dies aber schon 4 Jahre früher (1472) geschehen sein, da er die von *Solari* begonnene Kirche *S. Satiro* in Mailand (Chor und Sakristei) zu dieser Zeit umbaute. Es folgten der Chor von *S. Maria delle Grazie*, der Kapitelfaal von *S. Ambrogio*, 1486 ein Modell zur Domkuppel, das Schloß zu *Vigevano* (1492) (wohl nur zum Teil) und weitere Paläste in der Umgegend. Eine große Anzahl von Kirchenbauten außerhalb Mailands werden ihm dort noch zugeschrieben. Nach dem Sturze der *Sforza* (1499) geht *Bramante* von Mailand weg und läßt sich auf Anregung des *Ascanio Sforza*, auch um die Ruinen der Stadt zu studieren, in Rom nieder.
1500. Von hier ab gehört sein Wirken zumeist der ewigen Stadt an bis zu seinem Tode.
1514. Am 11. März 1514 stirbt *Bramante*. Von 1468 an, also im Alter von 24 Jahren, soll er unter dem Einfluß *Luciano's* gestanden haben und erst mit 56 Jahren wurde er selbständig schaffender Künstler in Rom, nachdem er vorher viele Jahre lang in Oberitalien praktisch tätig war.

## Die Liste weiter führend, sei noch gesagt, daß:

1470. *Alberti* seine Bauten für Mantua entwarf. Von 1460 ab ist sein Einfluß dort dokumentiert, da *Alberti* schon 1472 starb.
1472. Ist das Sterbejahr *Michelozzo's*.
- 1474—1482. Läßt *Federigo* den herzoglichen Palaß in Gubbio von *Luciano da Laurana* bauen.
1475. Wird die *Porta S. Pietro* in Perugia von *Agostino di Duccio* erbaut.
1475. Wird *Michelangelo* geboren und
1476. *Girolamo Genga*.
1481. Soll das Schloß *Poggio Reale* von *Giuliano da Majano* bei Neapel erbaut worden sein für den Herzog *Alfonso* von Kalabrien, wogegen *Baldi* verifiziert, daß *Laurana* der Autor dieses Schlosses *Poggio Reale* gewesen sei. Der Palaß ist zerstört.
1482. Stirbt *Luciano da Laurana* und
1484. *Federigo* von Urbino.





Vielleicht läßt sich auch der Werdegang der neuen Kunst in Italien noch in anderer Weise darstellen und wohl noch übersichtlicher durch ein geographisches Bild (vergl. Tafel I), auf dem zunächst die Orte angegeben sind, in denen griechisch-römische Denkmäler heute noch stehen und zur Zeit der beginnenden Renaissance noch in größerer Anzahl erhalten waren.

Besonders wichtig werden sie durch den Umstand, daß in ihnen der Anstoß für die Wiederaufnahme der antiken Kunstformen und der großen Baugedanken sicher, wenn auch nicht einzig und allein, gegeben worden ist.

Dabei sei wiederholt, daß die „griechische Antike“ im Peloponnes (die *Acciajuoli* waren 1394 Herzöge von Athen), auf Sizilien und in Unteritalien (Egesta, Selinus, Agrigent, Syrakus, Paestum, Croton, Tarent, Metapont) von den ersten und letzten Meistern der Renaissancebewegung unbeachtet geblieben ist. Einzig und allein war es die „römische Antike“, der man entgegenkam, der man ja auch in den Bauwerken der vorausgegangenen Jahrhunderte den Zutritt nie ganz verwehrte, wie die Pisaner und Lucchenser Bauten (1063—1118) dort, die Werke der *Cosmaten* in Rom, die Kirche *San Miniato* bei Florenz und besonders das 1200 umgebaute, klassische *Battistero* in der toskanischen Hauptstadt (in seinen ersten Anfängen wohl aus dem VII. oder VIII. Jahrhundert stammend), mit seiner ruhigen, einfachen Außenarchitektur und seinem reichen Innenbau zeigen.

Sizilien bleibt dabei in baulicher Beziehung auf die Entwicklung der neuen Kunst der italienischen Halbinsel, wenn man einen Einfluß der Hohenstaufenschen Hofhaltung darauf, die wohl doch zu manchem Anregung gegeben hat, nicht zugestehen will, ganz außer Betracht. Aber nicht nur die alt-römischen Denkmäler auf italienischem Boden sind es, die stets die Erinnerung des Volkes und seiner Führer an seine große Vergangenheit wach gehalten haben, es sind auch die durch die Adria von der italienischen Halbinsel getrennten Landstriche von Pola bis Spalato, die mit ihren reichen Schätzen den sogar z. Z. noch relativ gut erhaltenen Bauwerken, den Sinn gefangen hielten.

Die Ostküste Italiens von Brindisi bis Ravenna hat so manche gute Zwischenstation aufzuweisen, wie z. B. in Ancona den Ehrenbogen des *Trajan*, in Rimini den *Arco d'Augusto* und gegenüber noch die stolzen Reste des Kaiserpalastes zu Spalato, die Bauten von Salona. Von besonderem Wert aber und von weittragender Wirkung waren die Bauten in Pola, Tempel, Triumphbogen und Amphitheater.

Spalato und Pola sind es, welche die Bewohner der italienischen Ostküste stets erinnern mußten und zum Weiterstreben auf alter Grundlage ermahnt haben mögen. Spalato gerade gegenüber liegt die Küstenstrecke: von Pefaro-Ancona-Rimini und von Pola nach Udine, Venedig bis Ravenna läßt sich ein ganzes Strahlennetz nach der genannten Ostküste ziehen. Was der eigene Boden nicht gab, das bot die allernächste, weniger berührte Nachbarschaft.

In Süditalien waren es in der nächsten Umgebung von Neapel die Bauten von Pozzuoli, Bajae, Capua und besonders der schöne, gut erhaltene Triumphbogen von Benevent (dem *Trajan* 115 errichtet), eine der bedeutendsten Leistungen dekorativer römischer Kunst, die nicht unbeachtet bleiben konnte.

Dann in Mittelitalien „die ewige Roma“, mit ihrem ausgiebigen, glänzenden Materiale.



Im Norden die Plätze: Turin, Aosta, Sufa, Mailand und Verona mit ihren großartigen Resten.

Was die afrikanische Küste noch bot, können wir hier unberücksichtigt lassen.

Umgeben und inmitten von den großartigen Werken ihrer Vorfahren, waren es doch nicht die Bezirke, die am meisten mit solchen bedacht waren, von denen der Anstoß zur Neuerung ausging.

Wir werden dabei an einen Sang *Heinrich Heine's* erinnert, der da sagt: die schönsten Frühlingslieder werden im Winter hinter dem Ofen gemacht. Die Sehnsucht nach dem Frühling in der Kunst wirkte ferne von diesem, so viel mächtiger und die Erinnerung und der Glaube an sein Wiedererfcheinen lockte zum neuen Tun.

Das rauhere Toskana, arm an altrömischen Vorbildern, gebar die ersten Meister, die ihrer Sehnsucht einen monumentalen Ausdruck zu geben wußten, wobei wiederholt werden muß, daß wir Dichtern, Gelehrten und Politikern (*Dante, Petrarca, Mussato, Rienzi* ufw.) die Initiative verdanken; sie waren es, welche die Begeisterung dafür schufen, ihnen kam dabei der Wandel im gesellschaftlichen Verkehr, die veränderten Ansprüche an das Leben und der höhere Bildungsgrad von Machthabern und Bürgern, die Begabung der Rasse, deren natürliches Schönheitsgefühl und die Fähigkeit diesem Ausdruck zu verleihen, zu Hilfe.

Der Norden gab hier zunächst mehr als der reiche Süden. Die Anwohner der Alpenseen und die der Poebene, die der ligurischen Küste bis nach Pisa lieferten das durch die mittelalterlichen Bauwerke geschulte, technische Material, die zu Künstlern in ihrem Arbeitsfache ausgereiften Arbeitsmeister und Gefellen.

Der Tessin, Como und Bergamo, besonders aber Mailand und Pisa zeichneten sich dabei aus; sie schickten ihre Leute bis nach Urbino und Neapel, die bei den ersten und größten Bauten der jungen Renaissance Proben ihres Könnens ablegten. Bei den ersten Versuchen fallen bei den Trägern derselben schon erhebliche Dissonanzen auf. Der Ausgangspunkt ist nicht bei allen der gleiche. Sie lassen sich in bestimmte Gruppen zusammenfassen. Die erste, verhältnismäßig kurzlebige segelt im Fahrwasser des Mittelalters und verwendet mehr zufällig ein antikes Detail, was sich besonders beim Wohn- und Palastbau auspricht. „Es ist noch keine neue Kompositionsweise im Großen, nur vielmehr eine neue Ausdrucksweise im Einzelnen.“ (Vergl.: *Meyer, Dr. A. G. Oberitalienische Frührenaissance. I u. II. Berlin 1897—1900.*)

Repräsentanten dieser sind die Florentiner *Brunellesco* († 1446) und *Michelozzo* († 1472) mit ihren Hauptwerken der Domkuppel von Florenz, des *Palazzo Pitti* (?), der Kirche *S. Spirito* und des *Palazzo Riccardi-Medici*; zu denen noch *Simone da Pollajuolo* († 1508) gen. *Cronaca* gerechnet werden darf, der aber den Quaderbau aufgab und dafür am *Palazzo Guadagni* den Putzbau mit Sgraffittomalereien an seine Stelle setzte. Der nur wenige Jahre später gestorbene *Giuliano da San Gallo* († 1516) nahm die Rustika, mit nach bestimmter Schablone gearbeiteten Boffenquadern, bei durchdachtester Abstufung am *Palazzo Gondi*, wieder auf. Es ist die absolute Symmetrie bei der Anordnung der Fenster, eine Einteilung der aufsteigenden Mauermaffen in Sockel, Rumpf und Corona (abschließendes Hauptgesimse), Unterteilung durch Fensterbankgurten, das Hauptgesimse, seine Höhe und Ausladung in feiner Wirkung auf das Ganze gestimmt, ein Erkennungszeichen bei den Palästen dieser Epoche. Keinerlei Gliederung



oder Belebung der Mauerflächen zeigt sich, das Ornament ist auf das Notwendigste beschränkt, nur durch die Wechselwirkung zwischen Öffnungen und Maffen wirkt die Fassade, deren Verhältnisse beinahe mathematisch bestimmt und abgewogen sind.

Anders äußert sich die frühe Renaissance in Oberitalien. Sie zeitigt einen stark gotifizierenden Mischlingsstil, der hauptsächlich in Mailand und Venedig seine Hauptvertreter hat, aber auch in den Zwischenstationen und herab bis über Bologna hinaus bedeutsame Spuren seiner Tätigkeit hinterlassen hat.

Als Vorkämpfer erscheint in Mailand *Antonio Averlino*, genannt *Filarete* († 1479?), ein von den *Mediceern* an die *Sforza* gut empfohlener Florentiner Meister, der sich auch durch seinen Traktat über die Baukunst einen Namen gemacht hat. Er verläßt 1465 die Lombardei, um in Rom seinen Wohnsitz zu nehmen, und war von dieser Zeit ab für jene tot. Seine Werke: die *Mediceerbank* in Mailand (1455) und sein *Spedale maggiore* daselbst (1448 Planfertigung) bleiben, wenn auch nicht in allen ihren Teilen, für die Nachwelt von dauerndem Wert. Seinen in Mailand eingefessenen lombardischen Berufsgenossen war er nicht immer ein willkommener Gast.

Denn auch sie waren von ihrer Mission ebenso überzeugt, als die Toskaner, und konnten mit Stolz und Genugtuung auf ihre Leistungen blicken. Außerdem hatten sie „den fördernden Willen eines energischen Oberhauptes“ für sich. Die Dome in Mailand und Como, sowie die *Certosa* bei Pavia waren Aufgaben, die ihre Männer suchten, und die zu lösen Oberitalien auch hervorbrachte. *A. Omedeo* baute (1470—1473) die *Colleoni-Kapelle* in Bergamo, *Solari-Rodari* stellte 1487 das jetzt noch erhaltene, im *Museo civico* zu Como aufgestellte Holzmodell für den Dom daselbst her. Gotisch angefangen, im neuen Stil weitergeführt und 1542 in den wesentlichsten Teilen vollendet, zeigt sich der weit-schichtige Bau der *Certosa* bei Pavia, mit seiner marmornen Prachtfassade, unter der Leitung des *Giovanni Antonio Omedeo* (1466, auch *Amadeo* geschrieben), und andern mitwirkenden Künstlern ausgeführt.

In Venedig wird unter *A. Rizzo* der Hof des Dogenpalastes seit 1477 gebaut, durch *Martino Lombardi* unter Mitwirkung von *Pietro* und *Tullio Lombardi* 1485 die *Scuola San Marco*, und weitere öffentliche Bauten von 1496—1517 durch *Pietro Lombardo*, *Bartolomeo Buon*, *Guglielmo Bergamasco* und *Girolamo Tedesco*.

In Padua führt *Biagio Rossetti* aus Ferrara den *Palazzo del Consiglio* aus; Verona bietet in dem *Palazzo del Consiglio*, früher dem *Fra Giocondo* zugeschrieben, eine der reizvollsten bemalten Marmorfassaden der oberitalienischen Frühzeit der Renaissance, Vicenza gleichfalls um die Wende des XV. bis XVI. Jahrhunderts den köstlichen Hof des Erzbischöflichen Palastes; Brescia das Prunkstück der *Maria de' Miracoli*, 1500—1513 durch *Pedoni* erbaut, und die Mitte haltend zwischen Mailänder und Venezianer Einwirkungen, dann noch den schönen *Palazzo Comunale* (1508), von *Formontone* und *Thomasius* aus Vicenza 1489 entworfen.

Crema, Cremona und Bologna mit ihren Zwischenstationen kultivieren bei ihren Backsteinkunstabauten die gleiche neue Stilweise in ansprechendster und auch hervorragender Weise. Hier möchte ich für Oberitalien die Grenze ziehen. Bis zum Jahre 1500 ungefähr beherrschte es den neuen Stil in eigener Weise und kaum beeinflusst durch die genannten „Großen“ in Florenz. Seine Schöpfungen liegen also zeitlich nicht weit ab von dem was Florenz bot, aber



sie haben weder mit dem Prinzip ihrer Fassadengliederung, noch dem Detail derselben etwas zu tun. Es sind auch keine Quaderkolosse, vielmehr meist zierliche Marmor- oder Backsteinbauten mit reicher Ornamentik. Oft und viel ist der Frühzeit der Renaissance ohne Einschränkung als allgemeines Erkennungszeichen, die Überfülle von Ornamenten auf allen Baugliedern zugesprochen worden und auch *Dr. A. G. Meyer* sagt in seinem kunstwissenschaftlich so vortrefflich gearbeiteten Buche (a. a. O. II. S. 63) „daß die Frührenaissance aller Orten ein köstliches, berückend reiches Gewand über ihre Bauteile zu breiten pflege, aber sie webe daselbe oft aus zufällig aufgelesenen antiken und aus neu geschaffenen Formen zusammen, und vergeffe dabei nur zu häufig, daß der tektonische Kern und die ornamentale Verkleidung in einem innern, organischen Zusammenhang stehen müsse. Auch verkenne sie den aus der „wahren“ Antike abgeleiteten Grundsatz: Des Körpers Form sei seines Wesens Spiegel“. Über den von *Meyer* an dieser Stelle aufgenommenen Schlußsatz aus *Carl Bötticher's* Tektonik, der weder beim Menschen noch beim neuesten Eisenbetonbau zutrifft, kann man wohl verschiedener Ansicht sein; für Oberitalien entspricht das Zitat den Tatsachen am Platze. Nicht aber ist es für Toskana zutreffend. Man wird vergebens in Florenz bei Monumentalbauten nach einem bestrickenden Überzug von Ornamenten suchen. Schon das dort gebotene Baumaterial, der Sandstein, verbietet diesen und nur die Backstein-Kunstabauten machen, gestützt auf die Eigentümlichkeiten des Baumaterials, eine Ausnahme. Man wird also bei einer kritischen Betrachtung der neuen Weise die Landesteile, in denen sie auftritt, auseinanderhalten müssen. Nicht eines gilt für alle.

Die Mailänder Ornamentisten, Steinbildhauer und Keramiker waren zwar so überzählig vorhanden, daß sie den Bedarf für ganz Italien decken konnten, doch „Florenz wird für alle Zeiten der strahlende Mittelpunkt der frühen Zeit der Renaissance bleiben.“ Es kam auch ohne sie aus.

Aber zurück nach Florenz! Einer von dort verbannten Familie wurde 1404 in Venedig ein Sohn geboren, der mit seinem 1409 zur Welt gekommenen Genossen *Rossellino* und seinen Schülern von der gleichen Sehnsucht nach Neugestaltung der Architektur durchdrungen war, wie der 25 Jahre ältere *Brunellesco*. Der gleiche Wunsch befeelte beide, wenn auch die Wege zum Ziele von vornherein andere waren. Dort noch Zugeständnisse an das Mittelalter, hier die volle, rückhaltslose Anerkennung der römischen Antike, als Vorbild für das aufstrebende und zu erreichende. Er wird neben *Brunellesco* und *Michelozzo* gerne als der dritte große Meister der neuen Richtung bezeichnet, gleichgroß als Theoretiker wie entwerfender und ausführender Architekt — *Leon Battista Alberti* — ein Sterblicher, dem auch nicht alle Wünsche erfüllt wurden.

Im Jahre 1465 waren die Errungenschaften der Florentiner Renaissance schon Gemeingut geworden. (Vergl. *Meyer* a. a. O.)

*Alberti's* erste Arbeiten gehen rund auf das Jahr 1450 zurück; er tritt als schaffender Architekt in Rimini (*S. Francesco*), in Florenz am *Palazzo Rucellai* (1446—51), in Mantua 1459 bzw. 1472 (*S. Andrea*) und in Pienza am *Pal. Piccolomini* (1459—63) auf, wenn ihm bei letzterem die Autorschaft nicht bestritten werden könnte. In seinem Florentiner Palaste geht er auf die antike Theaterfassade zurück: „Bogenfenster zwischen Pilastern“, das Hauptgesimse gestimmt auf die Ordnung des obersten Stockwerkes, die Teilgesimse der Stockwerke aus Architrav, Fries und Deckgesimse bestehend. Die Mauerflächen sind aus bearbeiteten Quaderschichten, durch rechteckig eingesenkte Falze voneinander getrennt, und



haben mit dem beliebten Ausdruck „Ruftika“ nichts zu tun. Ruftikaquader sind roh behauene Steine mit oder ohne Kantenschlag, aber ohne nach bestimmter Schablone bearbeitete Spiegel!

Das am schwersten wiegende neue Moment ist die Dekoration der Mauerflächen, nicht etwa durch Malereien, sondern durch architektonische Elemente, die dabei aber einen konstruktiven Zweck nicht haben, so wenig wie die aus der Antike aufgenommenen Halb- und Dreiviertelfäulen. Die vertikale Teilung der Mauerflächen geht dabei, wenigstens beim Palastbau, immer nur durch je ein Stockwerk.

*Alberti* und seine Schule treten bewußt und sans phrase für die Wiederaufnahme der Antike ein, wenn sie auch zunächst noch ihre großen Bogenfenster, wohl eines praktischen Verschlusses wegen, zum Teil durch Kleinbogenstellungen ausfüllen. Bei der Vorderfassade von *San Francesco* in Rimini ist *Alberti* der Mann von antiker Denkweise und Empfindung in der Monumentalkunst. Und doch steht er mit seiner Schule nicht allein da, wenn er auch als erster, die durch Pilaster gegliederte Palastfassade schuf (1451).

Unabhängig von ihm bleiben die sieben Meister des Triumphbogens, den König *Alfonso von Aragonien* zur Erinnerung an seinen Einzug in Neapel (26. Febr. 1443) errichten ließ und mit dessen Aufbau 1445 begonnen wurde unter der Leitung des *Pietro da Milano* und *Isaia da Pisa*, zwei Oberitalienern, die das erste von mittelalterlichen Reminiscenzen freie Monumentalwerk der italienischen Renaissance, also nicht bloß der in Süditalien, schufen! Sie kommen demnach 5 Jahre früher zum Wort als *Alberti*.

Die Komposition steht, wenigstens beim Aufbau des Untergeschoßes, wohl den algerischen Ehrenportalen zu Haïdra und Tebeffa am nächsten, durch das Zusammenfassen oder Kuppeln der Säulenpaare bei den Ecken. Das Emporführen des Bogens durch mehrere Stockwerke war wohl durch seine Lage zwischen zwei hohen Festungstürmen bedingt, ist aber geschickt entwickelt und mit tadellosem bestimmten, nichts weniger als ängstlich nachgeahmten Detail geschmückt. Die Plastik ist vollendet schön. (Vergl. darüber *C. v. Fabriczy* in den Jahrbüchern der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1899—1902 und *Alfonso Avena, Il restauro dell'arco d'Alfonso d'Aragonia a Napoli. Roma 1908*).

Etwas später treten in gleichem Sinne *Agostino di Duccio* in seiner Fassade des *Oratorio di S. Bernardo* in Perugia (1457—1461) und etwa um dieselbe Zeit (1450) *Polidoro di Stefano* mit der *Porta S. Pietro* in Perugia auf. Trotz der Nähe von Benevent haben es die genannten Lombarden verschmäht, auch nicht einmal bei den Einzelheiten, etwas von dem dortigen Ehrenbogen an ihrem Neapler Triumphbogen „nachzuempfinden“. Bei der *Porta Capuana* in Neapel läßt sich *Giulio da Majano* (1485) von den gleichen Grundsätzen leiten. Wie der gleichfalls bei Neapel erbaute Palast von *Poggio Imperiale* ausgehen, erfahren wir nur noch durch *Serlio's* Grundriß. Seine Fassade dafür bleibt problematisch und unwahrscheinlich.

Am *Palazzo Tabassi* in Sulmona, einem der interessantesten Baudenkmäler der frühen Renaissance, ist am Portal zu lesen: »*Mastro Petri da Como fece questa Porta 1448.*« Diese Persönlichkeit dürfte demnach identisch sein mit der des Erbauers des Alfonsobogens. Sichere Kunde von der Anwesenheit *Pietro's* in Neapel haben wir seit 11. Januar 1455. Er war nacheinander in Siena, Padua und Orvieto tätig von 1446 an bis 1458. —

Ein Mann erscheint nun in der Baugeschichte der italienischen Renaissance, den *Vasari* auffallender Weise totgeschwiegen, und der *L. B. Alberti* seinen Ruhm



der Einführung der reinen Antike in die neue Kunst streitig machen könnte. Es ist *Luciano Laurana*, angeblich aus La Vrana bei Zara und nicht aus dem istrischen Städtchen Lovrana. Er darf auch nicht verwechselt werden mit *Francesco Laurana*, der von *C. v. Fabriczy* (a. a. O. S. 113, Fußnote 1) genannt wird und unter *Alfonso I.* in Neapel, dann im Dienste des Königs *Réné*, dann 1468—71 in Sizilien und 1474 am Hofe *Friedrich I.* und dann wieder in Frankreich tätig war. Beide dürften wohl miteinander verwandt gewesen sein. *Luciano* starb 1479. *A. G. Meyer* (S. 50 a. a. O.) nennt ihn den entschlossenen Vorkämpfer des Klassizismus; *F. v. Reber* (München 1889) macht ihn zum Begründer der Hochrenaissance-Architektur und vor ihm hat *Schmarsow* schon geschrieben, daß seine Schöpfungen in Urbino die Geburtsstätte des Stiles seien, den wir uns in feiner Vollendung, wenn von *Bramante* und *Rafael* die Rede sei, vorstellen. (Wohl etwas dunkel!) „Am Schlosse von Urbino sei die siegreiche Wandelung der Frührenaissance zur klassischen Reinheit vollzogen worden.“ Welche ist nun gemeint? Die des *Brunellesco*, die lombardisch-venezianische, die des *Alberti*, oder die von Lombarden und Florentinern nach dem Süden eingeführte? Und was hat *Luciano Laurana* nun gebaut? Man schreibt ihm den *Palazzo Prefettizio* in Pefaro zu, der von ihm vor 1465 für die *Sforza* begonnen und im XVI. Jahrhundert von *Genga* vollendet worden sei. *Budinich* (nach *Schubring* ein „Triester Architekt“) macht durch einen von ihm erstmals veröffentlichten Brief (vergl. *Il Palazzo Ducale d'Urbino. Studio storico-artistico, illustrato da nuovi documenti. Trieste 1904. S. 52*). *Lettera di Luciano Dellauranna a Barbara di Brandenburgo, Marchesa di Mantova. Documento inedito*, glaubhaft, daß *Laurana* im Mai 1465 in Geschäften zu Pefaro war. Die Mantuanische *Marchesa* will von *Alessandro Sforza* den *Magistro Luciano* nach Mantua zurück haben . . . . . »per avere il consiglio e parere suo circa quelle sue fabbriche e promettendo di lasciarlo partire presto«. Das Antwortschreiben des *Luciano* an die Frau des *Ludovico* (1444—1478 *Marchesa di Mantua*) ist von ihm unterzeichnet: »humil servidor lutiano dellauran(n)a. — Data Pisauri die XVII maij 1465«. — Zum ersten Male begegnen wir seiner eigenhändigen Namensunterschrift.

Danach war *Luciano* (1465) im Dienste des Mantuaner Hofes, und nur auf einige Tage nach Pefaro entlassen, wobei nicht ausgesprochen ist, ob sich seine Tätigkeit in Pefaro auf den dortigen *Palazzo Prefettizio* bezog.

Viele Einzelheiten an diesem tragen den Florentiner Stempel und nicht die Weise des *Laurana*, wie sie in Urbino und Gubbio festgestellt ist, besonders was das Erdgeschoß des Palastes betrifft. Überraschend sind dagegen die Fenster im Obergeschoß, hier mag vielleicht *Laurana* seinen Rat erteilt haben, in seiner Totalität hat der Bau mit *Laurana* nichts zu tun.

Was er in Mantua gebaut, kann wohl einmal gesagt werden, aber zur Zeit nicht. Mantua war damals, wie *Budinich* richtig bemerkt, ein Zentrum der humanistischen Kultur und nicht eines der letzten, wie das frühzeitige Auftreten eines *Andrea Mantegna* und *L. B. Alberti* am Platze beweisen. 1465 waren die Arbeiten für den *Marchese Ludovico* in Mantua beendet und sofort ging *Luciano* nach Urbino in die Dienste *Federigo's*. Sein Anstellungspatent vom 10. Juni 1468 ist eine spätere Bekräftigung der Rechte und Pflichten *Laurana's* am Schloßbau, andern gegenüber (vergl. *Budinich* a. a. O.). In den Akten der Stadt Sinigallia wird er auch *Lutiano da Urbino* genannt.



*Budinich* stellt weiter fest, daß *Luciano* von 1476—1479 sich nicht mehr in Urbino befand, wohl aber im Dienste des *Costanzo Sforza* in Pefaro, beim Bau der *Rocca* dafelbst. Des »*Magistri Lutiani Testamentum, habitator civitas Pisauri*« trägt das Datum vom 7. September 1479. Sein Tod dürfte bald nach dem Abschluß des Testaments erfolgt sein.

Daß *Luciano* ein Schüler *Brunellesco's* gewesen, wäre nicht unwahrscheinlich; ob er in Venedig das Portal des Arsenals entworfen, und ob er im Auftrage des *Federigo, Re di Napoli*, die *Villa Poggio Reale* gebaut, läßt sich jetzt schwer beantworten.

Über den Palast zu Pefaro berichtete f. Zt. *W. Lübke* in der Zeitschrift für bildende Künfte (Jahrgang 1870). Sein Reisebegleiter war der Architekt Prof. *G. Lasius* in Zürich. Der Bericht ist kurz und gut; nur sind die geschilderten Bogenpfeiler nicht aus Rustikablöcken, sondern aus sorgfältig behauenen Polsterquadern (ähnlich wie am *Palazzo Gondi* zu Florenz) zusammengesetzt. Die Profilzeichnungen sind eine gute Beigabe zur Stilkritik, die meinen Aufzeichnungen entsprechen. Das untere Gurtprofil zeigt die Form einer spätgotischen, birnförmigen Gewölberippe; auch das Pfeilerkapitell weist keine Renaissanceprofile auf. Nur die Archivolte und die Brüstungsurte erinnern an ähnliche der Florentiner frühen Renaissance. Die 6 Bogenachsen der Halle gehen mit den Achsen der Saalfenster nicht zusammen, was gut beobachtet ist. Seine Angaben über die letztern, deren Form, Gliederung und Bekrönung sind richtiger, als dies bei *A. G. Meyer* (S. 52 a. a. O.), der den Bau schlechtweg dem *Laurana* zuschreibt, der Fall ist. „Daß diese Fenster oben eine Wappen haltende Krönung tragen“, trifft nicht zu (vergl. Abb. 20). Beide Berichterstatter haben auch übersehen, daß vier von den Fenstern eingebaute Rahmen von Quaderfächern haben, die oben mit einem scheinrechten Bogen von Hackenquadern abgeschlossen sind und so das Lichtmaß der Fenster verringern. Nur bei dem Balkonfenster ist von dieser Vorrichtung abgesehen, wo die Pilaster mit ihren glatten Begleitprofilen die Lichtfläche begrenzen. Die scheinrechten Bogen auf den gequadrerten Gewändtreifen dürften sicher eine spätere Zugabe sein. Nicht ausgeschlossen scheint mir zu sein, daß das vorhandene Hauptgesimse auch nicht das ursprünglich geplante ist, daß an seiner Stelle vielmehr eine Zinnenbekrönung, ähnlich wie am *Palazzo Venezia* in Rom, vorgesehen war, was bewiesen werden kann. Den Fassadenbau verlegt *Lübke* in die Zeit der frühen Renaissance, in das Sterbejahr 1508 des *Guidobaldo*, Herzogs von Urbino.

Nach dem *Archivio Storico dell'Arte diretto da Domenico Gnoli Anno III. 1860. Roma 1891. S. 239—240: Luciano da Laurana e il Palazzo Prefettizio di Pesaro*, glaubt *C. v. Fabriczy*, daß man ohne Rücksicht auf Schriftzeichen, aus dem Stil der Ornamente auf eine Erbauungszeit im Cinquecento schließen müsse. Die Fassade nach dem Platze zeige zwar architektonische Zugeständnisse an das Quattrocento durch die Loggia mit Bogen zu ebener Erde, durch die Blättergirlande und Früchte in den Zwickeln, den großen Flächenraum, der zwischen den beiden Gesimsen gelassen ist, durch die Ornamente und die Putten mit den Festons, die mit den Wappenschilden verbunden sind. Das schwere Hauptgesimse (*sobrio e maestoso*) und das Aufgeben der Durchführung der Bogen- und Fensterachsen seien in einer späteren Zeit ausgeschlossen. Hier möchte ich daran erinnern, daß das „majestätische“ Hauptgesimse sehr viel neuern Datums ist und am ursprünglichen Bau als Zinnenkranz ausgebildet war (vergl. Abchn. XIII, der Palastbau) und daß noch der *Palazzo Riccardi* von *Michelozzo* (1404—1472) unstimme Fensterachsen in den verschiedenen Stockwerken hat, wie auch die eine Langseite im Hofe des Dogenpalastes zu Venedig (vergl. Abb. 28). Das Motiv der Saalfenster mit Pilastern, Epistyl, Fries und Deckgesimse, soviel verwendet in der antik-römischen Architektur, soll hier zuerst in der Renaissance bei *Laurana* vorkommen — es gäbe kein früheres Beispiel dafür als die Paläste in Pefaro, Urbino und Gubbio und die Rechte *Laurana's* dürften nicht geschmälert werden! Gewiß nicht. Nur darf nicht übersehen werden, daß am *Palazzo Letimi* zu Rimini und auch an der Villa zu Rusciano bei Florenz, die 1478 von der *Signoria* angekauft, dem *Federigo* zum Geschenk gemacht und von *Lucca Pitti* (1440?) erbaut wurde, das genannte Motiv zur Ausführung gebracht und gut erhalten noch vorhanden ist. Der Bauherr ließe auf *Brunellesco* als Architekten schließen, und das Fenster wäre somit sein Werk und dann früher als die von *Laurana* gebotenen (vergl. *H. v. Geymüller* im großen Toskanawerk und Abb. 24a). *Budinich* meint dagegen, daß das Fenster von Rusciano nicht eine ursprüngliche Arbeit *Brunellesco's* sei, daß es vielmehr als eine Restaurationsarbeit der Architekten des *Federigo* angesehen werden müsse, die dann unterbrochen worden sei. Die Urbinatische Bauweise sei in den Marken und der Romagna auch sonst genügend zu finden. Bewiesen ist aber damit noch nichts. Ein weiteres schönes Beispiel findet sich an einem mittelalterlichen Hause zu *Toscanella* (vergl. Abb. 24b).

Auf einigen der aufs sorgfältigste ausgeführten Bildern, bei denen die Architekturen so schön und verständnisvoll gezeichnet sind und in diesem Sinne beinahe unübertroffen dastehen, des *Florenzo*



di Lorenzo (tätig von 1472—1520) in der Gemälde-Galerie zu Perugia sind Fassaden- und Fensterbildungen dargestellt, von denen besonders eine mit dem *Palazzo Prefettizio* in seiner Anordnung der Stockwerke, Gesimse, Bogenstellungen mit Medaillons ziemlich übereinstimmt, während ein anderes Fensterverdachungen mit Bekrönungsornamenten wiedergibt, wie sie am *Letimi-Palast* in Rimini noch vorhanden sind. Der obige Satz über die Ausbeutung der Urbinatisehen Bauweise dürfte durch jene Darstellungen weiter bekräftigt werden.

Wenn *Patsack* in seinem Buche über die *Villa Imperiale* bei Pefaro aus den Angaben von *Budenich* herausliest, daß er den *Laurana* beschuldigt den *Palazzo Prefettizio* zu Pefaro 1465 ausgeführt zu haben, so glaube ich das Gegenteil behaupten zu müssen. Auch die Auffassungen und Angaben bei *Burckhardt-Holsinger* und *Springer-Philippi* (1908) über den Architekten des Palastes, entsprechen nicht den Tatsachen. Die Formensprache und sonstigen Anordnungen am Bau, weisen eher auf einen früheren Baumeister als auf *Laurana* und seine Zeit hin.

16.  
Urbinatisehe  
Bauweise.

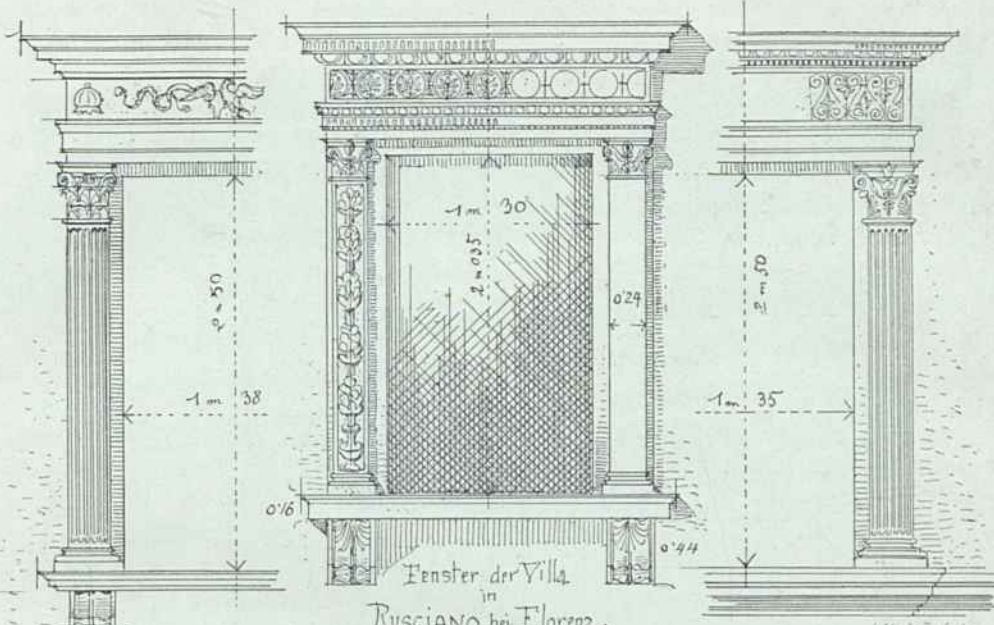
Bei den Palästen von Urbino, Gubbio und *Passionei* zu Urbino ufw. find es aber, wenigstens an den Hoffassaden, nicht die Fensterbildungen allein, welche als Charakteristikum für die Urbinatisehe Bauweise zu gelten haben, es find vielmehr noch die Vertikalgliederungen der Mauerflächen zwischen den Fenstern der einzelnen Stockwerke durch Pilaster. Am *Palazzo Passionei* zu Urbino sind sie nur aufgemalt, in den Höfen der Herzogsschlösser zu Gubbio und Urbino (1480—1490) plastisch, wenn auch nicht stark vortretend. Hierbei folgt *Laurana* (die Urheberchaft bleibt ihm bei den genannten Bauten unbestritten) dem Vorgange *L. B. Alberti's* am *Palazzo Rucellai* zu Florenz (1446—1451), wobei Meister in Verona und Brescia nicht zurück bleiben. Die entsprechenden Straßen-Fassadenflächen des Palastes in Urbino mit den mächtigen Prachtfenstern find dagegen ohne jede Vertikalgliederungen ausgeführt und darin folgt *Laurana* dem Vorgange (?) seines Lehrmeisters (?) *Brunellesco* und des Meisters *Michelozzo* bei ihren Florentiner Palastfassaden, wenn auch die Form ihrer Fenster mittlerweile unter feinen Händen eine andere geworden ist.

„Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken,  
Das nicht die Vorwelt schon gedacht.“ (Faust II.)

Was *F. v. Reber* und *Schmarsow* vor 1889 schon über die Stellung *Laurana's* gefagt haben, wird von *Th. Hofmann* in seinen Schriften von 1890—1892 und 1904—1905 bestätigt und dann auch von andern aufgenommen.

Im Prinzip Neues bietet *Laurana* in seinen Fassaden nicht, aber formal Neues gibt er in seinen Fensterbildungen, wenn ihm auch hier nicht *Brunellesco* mit seinem Ruscianofenster den Rang ablauft, den Ruhm der Priorität bestreitet. *Paravicini* (a. a. O. VI. Profanbauten, S. 11, Taf. 46) macht unter den vielen, in Bergamo noch vorhandenen Privathäusern aus dem Ende des XV. und Anfang des XVI. Jahrhunderts besonders auf die reichen Hoffenster im Patrizierhause *Maffei* aufmerksam, welche die Rechteckform zeigen und von Rahmenpilastern korinthischer Ordnung, aber ohne ornamentierte Flächen seitlich begrenzt sind und oberhalb ein volles Gebälke tragen mit einem krönenden Aufsatz, bestehend aus Füllhörnern, Delphinen und Rankenwerk, alles in vollendeter Schönheit und Reife. Den Urheber zu bestimmen, ist nicht gelungen, aber der Urbinatisehen Schule dürfte er nahe stehen, nach der Zurückhaltung im Ornament bei den Pilasterflächen (vergl.: Freie Bekrönungen von Fensterverdachungen und Abb. 24a u. 24b). In einem Sockelfeld ist die Schrift eingemeißelt: *Hoc. Fac. E. Vivens, MDXV* (1515). Die Ausbreitung dieses Fenstermotives dürfte nach alledem keine sehr beschränkte gewesen sein, es wurde auch in Oberitalien und in Bologna in der Folgezeit bei größeren Aufgaben gerne beibehalten. (Bologna: *Palazzo del Podestà* [1492—1494], Untergeschoß Vertikal-





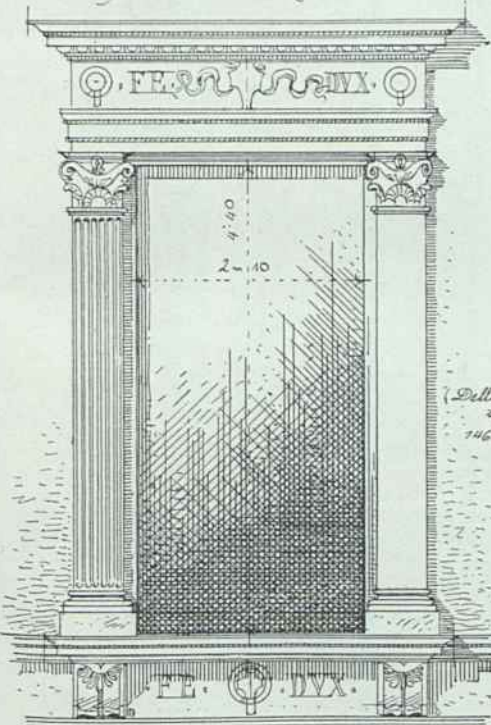
Kleines Fassadenfenster

Fenster der Villa  
in  
RUSCIANO bei Florenz.  
(Brunelleschi - 1377-1446).

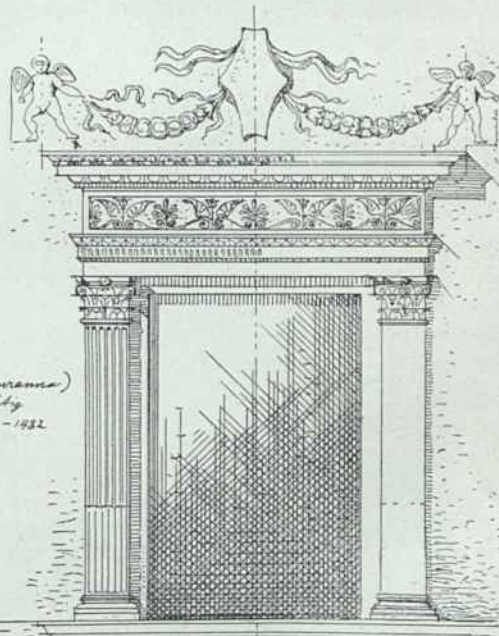
Fenster im Obergeschoss  
des Hofes im

am  
Schloss zu VRBINO.

Schloss zu GVBIBIO.



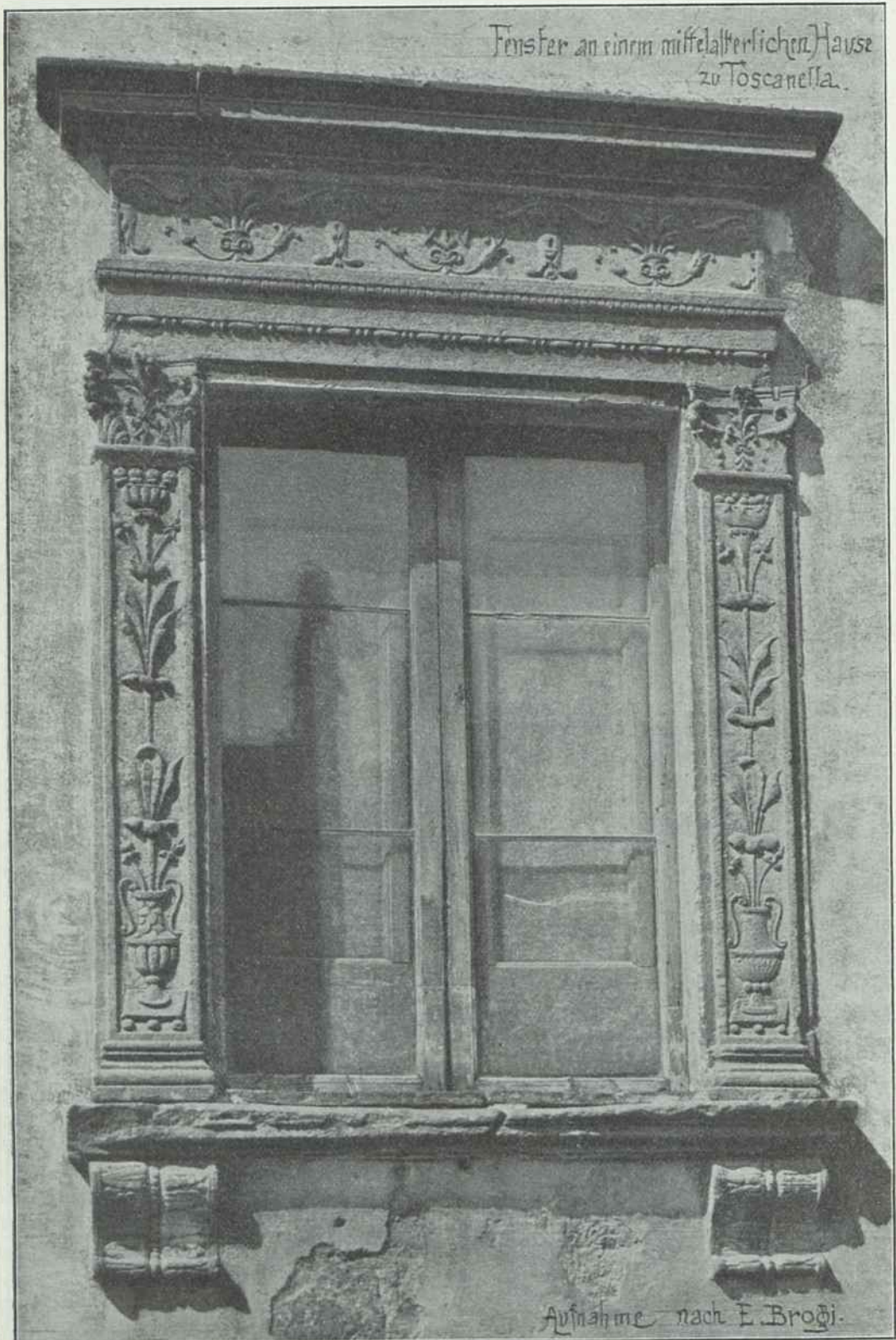
Grosses Saalfenster.



Palazzo Prefrizzio zu PESARO.

Grosses Saalfenster. *1911*

(Dell'Orama)  
1465-1482



Fenster mit Pilasterumrahmungen der Frührenaissance aus Toscanella.



gliederung durch Halbfäulen, Obergefchoß durch Pilafter; *Palazzo Bolognini* [1525], *Palazzo Bevilacqua già Zucchini* [XVI. Jahrhundert]). Wir dürfen die Betrachtungen über den Schloßbau in Urbino nicht schließen, ohne der Mitarbeiter am großen Werke zu gedenken, die sich in den Ruhm teilen. Es sind der Florentiner *Baccio Pontelli* und *Francesco di Giorgio da Siena*. Der Erstgenannte arbeitete von 1474—1478 als Intarsiakünstler in Pisa und 1479 ist seine Ankunft in Urbino verbürgt. Hervorragend ist auch die Tätigkeit des *Ambrogio Barocci da Milano*. Er war vorher in Venedig tätig, wann er nach Urbino kam, ist wiederum ein »non si sa«. Ein erstes Zeichen seiner künstlerischen Tätigkeit in Urbino ist vom 4. Mai 1479 datiert. Mit seinen Ausführungen ruft er eine wahre Revolution unter den eingefessenen Bildhauern hervor. Florentiner und Lombarden sind die Getreuen.

Eine Würdigung des Urbinatfchen Stiles kleidet *H. v. Geymüller* in die Worte »... non conoscendo io nè maestro più illustre di Luciano, nè edifizii anteriori più magnifici dei Palazzi d'Urbino e di Gubbio, ove queste forme, per quanto sappia, vennero per la prima volta messe in opere«. *Budenich* spendet ihm Lob und Anerkennung für diesen Ausspruch (a. a. O. S. 109).

*H. v. Geymüller* glaubt feststellen zu können (vergl. Nachtrag zu *L. B. Alberti* im großen Toskanawerk), daß *Laurana* eine große Bewunderung für das Werk *Alberti's* in Florenz gehabt habe, der auch öfters in Urbino weilte und ihm mit gutem Rat beigeftanden habe (?).

„Getragen von feinem hohen Geifte, von der Vielseitigkeit feiner Bildung, von der Harmonie feiner reichen Künstlerseele, und obgleich hochbegabt für die Architektur, begnügt er sich weder mit dem Reichtum feiner Phantasie, noch mit feinen praktischen Erfahrungen. Er forfcht nach den Gefetzen der Architektur, studiert das Wesen ihrer Formen, sammelt die Erfahrungen des Altertums. Hierdurch verzehnfacht er die Kraft und die Ausdehnung feiner Schöpferkraft, belebt sie stets aus neuen Quellen und setzt feiner Phantasie jene Grenzen, ohne welche die höchste Begabung auf Abwege geraten muß.“ Gerade deshalb sei *Alberti* mit *Brunellesco*, *Bramante* und *Palladio* als einer der vier Großmeister anzusehen, auf deren Schultern hauptsächlich die schöpferische Entwicklung der Baukunst der Renaissance beruht. Als in feinem Geifte arbeitend wären hier noch *Ventura Vittoni* und *Antonio da Sangallo* (1455—1534) zu nennen.

Nach dem Tode *Federigo's* (1482) und *Laurana's* (1479 Testament), mit dem Sturze der *Sforza* in Mailand (1499) tritt dann nach 18jähriger Dauer einer gefegneten, künstlerisch sich so reich äußernden Zeit eine weitere Wandelung in der Kunst der Renaissance in Italien ein. Die Kräfte zerstreuen sich und *Laurana's* wohl begabtester und am meisten für die Architektur begeisterter Schüler, der Urbinatfche Maler *Donato Bramante* (1444—1514) wendet sich nach Norden, nach dem für Künstler ausichtsreichern Mailand, wo er 1476 oder schon 1472 erstmals genannt wird, wahrscheinlich zur Fahrt und zum Platzwechsel durch den mit ihm in Urbino arbeitenden Mailänder *Broccio Ambrogio* angeregt. Auf feinem Wege berührte er wohl die Orte Arezzo, Florenz, Prato, Pistoja und Lucca, Pietrafanta, Sarzana und Pontremoli, und passierte den Apennin für feinen Gang nach Mailand. Es sind die Plätze, die an der großen mittelalterlichen Heerstraße lagen, und die er berühren mußte. Dort dürfte er wohl zuerst eine ähnliche Aufnahme gefunden haben wie einst der Florentiner *Filarete*. Wir sehen ihn in der Schule *Mantegna's* und bei feinen architektonischen



Arbeiten beeinflußt durch die feingliederigen, schmuckreichen Backsteinarchitekturen der lombardischen Städte.

Ihm war es bestimmt in der Baukunst der Renaissance eine neue Etappe zu schaffen, anknüpfend an das, was *Alberti* gelehrt und *Rossellino* gebaut, was *Laurana* von diesen übernommen und an das, was er in der Lombardei vorfand, wo sich die *Rodari*, *Solari*, *Omedeo* (*Malaguzzi-Valeri* schreibt *G. A. Amadeo*), *Pedoni* u. a. das Heft nicht so leicht aus der Hand winden ließen.

In Mailand lernte er in *San Lorenzo* und an dem römischen Porticus die römische Antike großen Stils noch besser kennen, denn es darf wohl vorausgesetzt werden, daß er von seinem ersten Wirkungskreis aus in dem nicht gerade entfernt von diesem gelegenen Ancona und Rimini (*Trajans*-Bogen, *Augustus*-Bogen) wenigstens einen Schein von dieser erhalten hatte.

Was hat dieser Heros der italienischen Renaissance auf dem Gebiete der Architektur bei seinem Aufenthalt in der Lombardei in der Zeit von 1476—1499, also innerhalb 23 Jahren, geschaffen? Vieles wurde und wird ihm heute noch zugeschrieben, aber wenigens nur hat sich vor den kritischen Untersuchungen halten können. (Vergl. auch *D. Santo Monti. La Cattedrale di Como. Como 1897. S. 80—81.*)

*A. G. Meyer* (a. a. O.) meint, man müsse die wenigen beglaubigten, persönlich von *Bramante* geleiteten Werke von denen trennen, zu welchen er nur Pläne oder Modelle gemacht oder gar nur mit Rat und Tat beigefanden habe. Wenn man das ohne weiteres könnte, so wäre der Architekturgeschichte ein guter Dienst erwiesen.

Was brachte *Bramante* an architektonischen Kenntnissen in die Lombardei mit? Doch wohl nur das, was er in Urbino und dessen Umgegend erlernt hatte, wobei er auf dem Boden *Laurana's* gestanden haben mußte und nicht auf dem eigenen Schaffens. Als Mann von 32 Jahren tritt er, zuerst als Maler, in Mailand auf. Wenn er vom 20. Jahre ab sich auch mit Architektur befaßt hat und durch *Laurana* dafür begeistert wurde, dann war er bis zu seinem Auftreten in Mailand 12 Jahre in dieser Kunst tätig und zwar bis zum Scheiden seines Meisters (1476) aus dem Amte in Urbino. Er hielt solange am gleichen Platz aus wie sein Lehrer. Die meisten der für *Bramante* glaubwürdig gemachten Bauten in der Lombardei tragen aber durchaus nicht den Stempel der Werke *Laurana's* in Urbino und Gubbio, sie zeigen vielmehr die Signatur der oben angegebenen Meister von Mailand, Pavia, Como, Brescia, Cremona usw., vielfach schon mit Rücksicht auf das veränderte Baumaterial: gebrannter Ton an Stelle des natürlichen Gesteines. Die Gestaltung der Fenster, Portale und der monumentalen Türumrahmungen im Innern ist in Urbino wesentlich anders. Die unvermeidlichen Kandelaberstützen an den lombardischen Bauten sind keine Mitbringsel aus Umbrien, wo Pilaster oder breite Rahmen die Türbekleidungen in so wundervoller Weise ausmachen. *Bramante* mußte seine von Urbino mitgebrachten Anschauungen ganz verloren haben, wollte man ihm z. B. am Dome zu Como bestimmte Teile zuschreiben.

Auch *D. Santo Monti* (a. a. O. S. 80—81. Jahrg. 1897) bekräftigt, daß *Bramante* 1476 nach Mailand kam, in der Lombardei Kirchen in Legnano, Bufo Arfizio und Canobbio (vergl. *Burckhardt-Bode, Cicerone, S. 119*) baute, daß er 1510 bei *St. Peter* in Rom die Aufsicht hatte und ohne je wieder in die Lombardei zurückzukehren, vier Jahre später dort starb. Die Archive ergeben, daß *Rodari* als einziger Meister für die Renaissance-teile des Domes in Como



angefprochen werden kann. Die Zugänge zum Langhaus auf der Nord- und Südseite waren von altersher, und nur die dekorativen Umkleidungen wurden später im Stile der Zeit geändert. Im Innern der einen steht über dem Architrav die Jahreszahl 1509. Die Angaben im Cicerone *Burckhardt-Bode's* (5. Aufl. 1884) erscheinen ebenso zweifelhaft wie die, daß „Urnenträger“ allein den Wasserablauf vom Dache vermitteln, und die ausgesprochenen Vermutungen über die Kathedrale in Lugano, die kleine Kirche *Santa Croce* zu Riva, wobei wohl die in Riva San Vitale am Luganersee gemeint sein dürfte, die aber sicher nicht von *Rodari*, vielmehr ein reicher Kuppelbau aus dem XVI. Jahrhundert oder noch später ist, und jetzt dem *Andrea Christofano Solari* gen. *il Gobbo* († 1525) zugeschrieben wird, wohl richtiger aber als Werk des *Pellegrini Pellegrino* (1527—1598) anzusehen ist. In Mailand pflegen ihm die Arbeiten an *S. Maria presso S. Satiro*, d. h. die achteckige Taufkapelle dafelbst, die Reliefperspektive im Chor der Kirche hinter dem Hauptaltar des *S. Satiro* — was nicht gerade zum gelungensten zu zählen ist — das Quer- und Langhaus, dann die Anbauten (Kuppelraum über quadratischem Grundriß mit 3 halbrunden Apfiden) von *Santa Maria delle Grazie* bedingungsweise zugestanden zu werden, ihm dem »*più grande inventore di nuove idee architettoniche*«, dem »*riformatore dell'architettura in Lombardia*«.

Treu und ehrlich geben die beiden Florentiner Meister *Michelozzo* und *Filarete*, was sie von der neuen Kunst in ihrer Heimat wußten, nach Mailand ab, aber schon hatte auch der Lombarde *Amadeo* (*Omedeo*) Proben von dieser abgelegt. Die *Colleoni*-Kapelle in Bergamo war schon 1475 hochgeführt! Der ersten Gabe *Bramante's* für Mailand wird die Anerkennung nicht verweigert, auch die Autorschaft bleibt ihm unbefritten, anders verhält es sich mit der zweiten, er bleibt sich nicht selbst getreu. Nach *Burckhardt-Bode* (Cicerone 1884) sehen wir den vermeintlich felsenfesten Neuerer „neben dem edeln Stil des Palastes von Urbino, mit jener reichen üppigen Renaissance wetteifern, wie sie an der 1491 begonnenen Fassade der *Certosa* bei Pavia ihren Triumph feiert“. Die Genannten nehmen für *Maria delle Grazie* an, daß nur der untere Teil des Neubaus unter der Leitung *Bramante's* (1492—1499) hergestellt worden sei, der obere nach seiner Zeichnung. „Das Äußere spräche den echten Geist der frühen Renaissance mit seiner anmutigen Kühnheit (sic) aus. Elegant abgestufte Einrahmungen (sic) teilten den meisterlich profilierten Unterbau bei feiner Eleganz der Pilaster, Wandkandelaber, die »größtenteils« aus Marmor oder Terrakotta (was gilt davon?) beständen und kaum ihresgleichen hätten. Hier sollte man *Bramante* dem *Omedeo* gegenüber würdigen lernen!“

Dagegen konstatiert *F. Malaguzzi-Valeri* (*Italia artistica*, 35, Milano I, 1906, S. 112), daß für die künstlerische Vaterchaft des *Bramante* an diesem Bau sich keinerlei Dokumente gefunden hätten, er gehöre ungefähr in die Zeit von 1492. Er beklagt dann die Unsicherheit des Stiles, die traurige Ornamentik und in einigen Fällen widerfinnige Verstöße gegen die Art des *Bramante*, um schließlich zu dem Ergebnis zu gelangen, daß verschiedene Architekten, ohne jeden Zusammenhang schaffend, diese Arbeit vollbracht hätten. Dann sagt er mit Beziehung auf die Untersuchungen *H. v. Geymüller's*, daß wegen der Genialität, die sich in der Verteilung der einzelnen Partien ausdrücke, man auch ohne Dokumente an die Vaterchaft *Bramante's* glauben dürfe und gibt dann noch ein Dokument vom Juli 1497 bekannt, nach welchem der Herzog dem Sekretär *Stanga* den Auftrag gibt, zur Fassade ein Modell machen zu lassen,



bei dem aber der Name *Bramante's* nicht genannt wird. Ehrlich währt am längsten!

Professur *Tito Vespasiano nobile Paravicini*, Architekt in Mailand, sagt in seiner „Renaissance-Architektur in Mailand“ (Deutsch bei Gilbers in Dresden, ohne Jahreszahl), daß alles am Bau verfehlt erscheine, und daß die Tätigkeit *Bramante's* sich auf die Erteilung von guten Ratsschlüssen beschränkte, ist auch der Ansicht, daß der Bau die Arbeit verschiedener Architekten sei. Ihm stimmt *César Daly* in seiner *Revue générale de l'architecture* (Paris 1887) in gleicher Weise zu. *S. Satiro* überläßt er dem *Bramante* als Umbau einer sehr viel älteren Taufkapelle; *Maria delle Grazie* sei ohne jede architektonische Einheit. Sein Landsmann *Pasquier le Moine*, der im Gefolge *Franz I.* 1515 Mailand besuchte, war entusiastiert von dem Bau und erklärte die Kirche *S. Maria delle Grazie* für die schönste der Stadt. Wer ist hier der bessere Richter, der Höfling von damals oder der Architekturkritiker von heute? Hier ist noch die weitere Frage, ob vom Innern oder vom Äußern die Rede ist.

Beim Umbau des Kapitelhauses von *S. Ambrogio* in Mailand wurde *Bramante* gefragt; auch hatte ihm *Ascanio Sforza*, Bischof von Cremona und Pavia den Umbau der Kathedrale zu Pavia überwiesen, so daß er bei dem vielen anderen, was ihm zufiel, die Hände nicht in den Schoß legen konnte. „Von manchen Chronisten werden auf populäre Überlieferungen hin dem *Bramante* viele andere Werke zugeschrieben, von denen aber, nach seitdem gefundenen Dokumenten, feststeht, daß sie ganz anderen Künstlern angehören.“ Jedenfalls war es damals wie heute, daß auch Künstler dahin gehen, wo der Hase läuft.

Als bemerkenswerte angebliche Bauten *Bramante's* wurden oben die Kirchen *S. Magno* zu Legnano, *Busto Arsizio*, *Canobbio* angeführt; als weitere „vielfach traditionell, doch ohne sichern Nachweis dem *Bramante* zugeschrieben“ seien noch genannt die *Canepanova* in Pavia, die *Incoronata* zu Lodi, *S. Maria della Croce* bei Crema und *S. Maria* in *Abbiategrafso*. Diese und so viele andere auf ihren Urheber untersuchen zu wollen, würde hier zu weit führen, und doch müssen wir, der landläufigen Unsitte wegen, bei einigen berechnete Zweifel noch zum Ausdruck bringen.

Nach dem Archive von *S. Magno* rührt der Plan der Kirche von *Giacomo Lampugnani* her. Sie wurde 1504 begonnen, 1518 vollendet und nach der Bauinschrift 1529 erst geweiht.

Die Kirche *Santa Maria di Piazza* in *Busto Arsizio* wurde nach dem Lokalschriftsteller *Luigi Ferrario* nach der Zeichnung eines gewissen *Ballarete*, „der ein Schüler *Bramante's* genannt wird“ 1518 begonnen und in 5 Jahren vollendet. Ursprünglich hatte die Kirche ein geradflächiges Zeltdach mit Ziegeln gedeckt und war mit einer einfachen Laterne bekrönt. Das jetzige geschweifte Dach (*forma a capello chinese*) mit seiner Metalldeckung rührt wie die Doppellaterne und die sämtlichen kandelaberartigen Aufsätze von einem Umbau (1610) her, nach einem Brande von 1598. Die Malereien im Innern sind nach einer Jahreszahl auf der Gewölbefläche (1532) von *G. Crespi* ausgeführt. Im Jahre 1699 wurde die Laterne ganz erneuert.

Dazu sagen *Burckhardt-Bode* im *Cicerone* (1884): Die Kirche sei „nach *Bramante's* Abreise“, von *Lonati* (1517) erbaut worden, außen quadratisch, innen achteckig, „doch habe die Kuppel mit achteckiger Galerie die Gestalt einer Pyramide (sic) mit sanft geschwungener Linie, wie sie *Bramante* für *S. Maria delle Grazie* (in Mailand) beabsichtigte“. Zwischen der Absicht *Bramante's* und



dieser Kuppel *a capello chinese* liegen aber beinahe 100 Jahre! Schade daß der schöne Gedanke *Bramante's* erst so spät fruchtbar geworden ist.

In *Abbategraffo* find an *S. Maria* zwei Perioden zu unterscheiden: die Zeit von 1480 (Jahreszahl im Bogen 1497) und die Zeit von 1497—1615. Die Zahlen am Bau geben die Grenzen der Bauzeit an. Die Kirche besitzt keine darauf bezüglichen Dokumente. Die Tradition will *Bramante*, und *Burckhardt-Bode* fagen a. a. O., „daß er mit dieser Komposition alle seine Zeitgenossen überflügelt habe“ und „damit habe *Bramante* schon frühe den Schritt ins Einfache getan. Ein einziger gewaltiger Bogen, der auf je zwei gekuppelten Säulenpaaren ruht, bilde die Front, deren Giebelabschluß nach oben fehlt. Mit dem Erdgeschoß sei 1477 begonnen worden. Die mächtige Rundform des Vorhallenbogens und des anschließenden Tonnengewölbes sei später am Vatikanischen Palaß zu einer riesigen Nische umgebildet worden.“

Ernst kann man diese Ausführungen wohl kaum nehmen. Der angeführte gewaltige Bogen mißt 7,60<sup>m</sup> im Lichten. Dieses Kunststück hatte *L. B. Alberti* bei der Vorhalle von *S. Andrea* in Mantua schon vorgemacht, aber die Spannweite um 40<sup>cm</sup> verringert. Die riesige Nische in Rom mißt 14,90<sup>m</sup>, hat aber weder nach ihrer Bestimmung oder nach dem Gedanken, aus dem sie entstanden ist, mit der tonnengewölbten Vorhalle in *Abbategraffo* etwas zu tun, auch nicht mit der in Mantua. Dort ist der Bogenscheitel 15,5<sup>m</sup> über dem Fußboden, in *Abbategraffo* nur 14,5<sup>m</sup>. In Mantua bilden die Widerlager für den Bogen entsprechende, übrigens durchbrochene Mauermaffen, die durch schlanke, glatte Pilaster gegliedert sind, groß und einfach durchgehend ohne Unterbrechung vom Boden bis zum Bogenscheitel. In *Abbategraffo* muß eine fauldicke Eisenschlauder den Stirnbogen gegen ein Ausweichen sichern, den ein Steingiebel mit Sparrengefimfen überragt, in Mantua ist es ein durch Steingefimfe umzogener Dreiecksgiebel. Die gekuppelten und auch noch übereinandergestellten Säulenpaare, die schließlich den Bogen aufzunehmen haben, sind schon beim Triumphbogen des *Alfons* 1443, als Einrahmung des Torbogens, von einem Lombarden ausgeführt worden, nicht mehr und nicht weniger einfach als es in *Abbategraffo* geschehen ist (vergl. Abb. 27).

Die Architektur der an das Portal in *Abbategraffo* anstoßenden Bogenhallen, die fast noch eine mittelalterliche Form hat, gehört dem Übergangsstil an. Die Details des Bogens bzw. der tonnengewölbten Vorhalle sind von ungleichem Wert. Der Bogen trägt die Jahreszahl 1477 (?) (richtig 1497). Dieser Zeit entspricht der größere Teil der unteren Säulenordnung, deren Schäfte starke Schwellungen und an den Basen noch mittelalterliche „Basenknollen“ an den Wulsten zeigen. Die Kapitelle der Säulen sind schön und verraten den geschulten Bildhauer. Die Pfeiler der unteren Ordnung und die Details der ganzen oberen Ordnung sind schematisch und gehören in eine spätere Zeit, die Wappen und Nischen und Umrahmungen sind barock (1615). Nichts weniger als schön sind die geschlossenen Flankenmauern oberhalb der unteren Säulenstellung, soweit sie über den Dächern der Umgangshallen vorragen. Was bleibt für *Bramante* noch übrig? Die Großartigkeit des Motives? Meister *Martino* und Meister *Alberti* haben es schon früher, schöner und konstruktiv gefünder vorgetragen und die Einfachheit des Details beruht auf der gleichen Illusion, wie die Neuheit des Gedankens.

Zur Ausführung der *Maria della Croce* in Crema berief man den Architekten *Giovanni Battaglio* „*principe degli architetti del suo tempo*“ aus Lodi,



der in Mailand anfällig war und von 1488—1489 den Bau der *Incoronata* zu Lodi leitete. Durch *Bramante* beeinflusst (von welchem Bau?) soll er die Pläne der Kirche zu Lodi und die für Crema entworfen haben. *Battaglio* fertigte ein Modell und sollte kontraktlich den Bau in 3 Jahren fertig haben, wofür er 300 Golddukatun erhielt (ein Dukaten = 4 Lire, 10 Soldi). Im Jahre 1490 wurde der Grundstein gelegt, dann gab es Streit zwischen den *Deputati* und dem Architekten, der im Verdruss seine Zeichnungen zerriss (1463). Den Weiterbau leitete ein Comaske, *G. A. Montanaro*, und 1500 wurde der Bau fertig. Zu erkennen ist an dem Formalismus, von wo ab *Montanaro* seine Arbeit begonnen hat. Die unschönen Säulen, die Gliederungen im Innern und die Ornamente gehören der Zeit vor 1700 an. Hier muß es also die Schule und nicht der Meister getan haben.

Auch in Canobbio wird *Bramante* für den Kirchenbau verantwortlich gemacht. Das Archiv der dortigen Kirche enthält über seine Mitwirkung keinerlei Nachrichten. Der aus dünnen Granitplatten hergestellte Kuppelungang mit feinem dürrtigen und ungelenten Detail weist nicht auf *Bramante*. Ein Manuskript in der *Bibliotheca comunale* zu Canobbio aus der Zeit um 1600 nennt den *Pellegrino de' Pellegrini* als Architekten der *Madonna della Pietà*<sup>24</sup>).

Wir wollen es bei diesen Proben bewenden lassen. Es ist nicht alles Gold, was glänzt! Nach dem Sturze ihres fürstlichen Brodherrn schüttelten *Lionardo da Vinci* und *Bramante* aus Urbino den Staub der lombardischen Ebene von den Füßen, der eine über Mantua, Venedig nach Florenz, der andere auf der großen mittelalterlichen Heerstraße nach Rom pilgernd; der letztere wahrscheinlich auf Anregung des *Ascanio Sforza*, seine Forschungsreise bis nach Neapel ausdehnend, die antikrömischen Bauwerke studierend durch Aufmessungen und Zeichnungen.

Hier schuf der Genius *Bramante's*, in nur 15 Jahren, zu Rom eine für die Folgezeit einflußreiche Stilweise (1499—1514); (vergl. *A. G. Meyer*, III. a. a. O.).

Die Quellen für die Entstehung seiner Werke fließen hier etwas klarer als in der Lombardei, wenn auch nicht ganz rein.

Der lombardische Kunststein, der ligurische Marmor treten zurück, die sedimentären und weniger dichten Kalksteine nehmen deren Stelle ein, wie vor ihnen schon in Toskana der feinkörnige Sandstein jedes andere Material verdrängt hatte. Backsteine und vulkanische Steinarten, Tuff und Peperin, werden nur mehr als konstruktive Hilfsmaterialien verwendet, bei denen dann der Putz die Unterlage für eine künstlerische Ausgestaltung der Fassadenflächen abgeben mußte. Hierbei ist aber der Backsteinkunstbau auch in dieser Phase der Renaissance nicht ausgeschlossen, indem er in Bologna und andern Orten, bis herab nach Siena bei vollwertigen Bauwerken sich hält.

*R. Redtenbacher* (a. a. O. S. 188) glaubt, daß *Bramante* bei seinen Palastbauten in Rom an seine Vorgänger *L. B. Alberti* und *B. Rossellino* angeknüpft habe, wobei er wohl zu sagen vergesse, daß den unmittelbarsten Einfluß auf sein Tun, die Antike ohne jeden Beigeschmack hoch zu bringen, der Dalmatiner *Laurana* in Urbino und Gubbio gehabt hatte, der allerdings wieder auf den Schultern *Alberti's* steht.

Eine Reihe von mächtigen Palästen und Privatbauten ersteht in Rom um die Wende des Cinquecento, um 1500 unserer Zeitrechnung. Was an diesen gezeigt und gewollt ist, hängt mit der lombardisch-venezianischen Frührenaissance

<sup>24</sup>) Vergl.: STRACK, H. Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882. Vollwerk und Nachtrag.



nicht zusammen, aber umfomehr mit der toskanischen und der Baukunst des alten Rom. Der Norden entwickelt sich noch für sich auf der angeftammten Grundlage weiter und Toskana nimmt wenig unmittelbar von feinem großen Sohne *Leon Battista* auf, um fo mehr aber das päpftliche Rom durch die Vermittlung *Bramante's*. (Vergl. dagegen *Gnoli*, S. 176 u. 331<sup>25</sup>).

Zwei Werke, die *Cancelleria* und der *Palazzo Giraud* treten hier in den Vordergrund und find die mächtigften Zeugen der neuen Richtung im Wandel baukünstlerischen Schaffens. Durch Gruppierung der Maffen, wenn auch nur leicht erst angedeutet, durch die stärkere Betonung der Horizontal- und Vertikalgliederungen, durch das Einfügen von Stockwerksgurten zu den Fensterbankgurten, durch die Verdoppelung der Vertikalglieder (Pilafter, Halbfäulen), durch das Aufgeben des feither üblichen Verhältniffes des Hauptgefimfes zur ganzen Bauhöhe, im Sinne einer fein abgeftimmten proportionellen Entwicklung der hochgeführten Bauteile, endlich durch das Zurückgehen auf die antike Tradition, find neue Momente hereingetragen worden. Dazu kommt noch die feinste Profilierung der Bauglieder, bei deren Entwicklung und Funktion nach antiken Begriffen verfahren wurde, und weiter noch die Befchränkung der Ornamentik auf die Fensterumrahmungen bei Zuhilfenahme von verschiedenartigem Material, unter Bezugnahme auf antike Vorbilder. So find z. B. die Fenster der *Cancelleria* beinahe wortgetreue Nachbildungen von einem antiken Torbau zu Verona und aus weißem Marmor ausgeführt, während die anftehenden Mauerflächen, Pilafter, Gurten und Gefimfe aus gelblichem Travertin und die Mauerflächen über den Hofarkaden aus hellroten Backfteinen hergestellt find. Die Bogenfenster werden nicht, wie dies vor ihm *Laurana* getan, durch die Rechteckfenster mit geradem Sturz ersetzt, vielmehr wird die Bogenumrahmung zur Horizontalen durch Fries und Verdachung ausgeglichen. Die einfache Pilaftergliederung der Mauerflächen des *Alberti* und *Laurana* wird durch die „rhythmische Travée“ eretzt, die für den Kirchenbau (*S. Andrea* in Mantua) übrigens *Alberti* schon aufgenommen hatte.

Zur Bramantefrage äußert fich *Eugène Müntz* in feinem Werke: *La Renaissance en Italie et en France*, Paris (1885), S. 168, wie folgt:

»Puis la Lombardie entre en scène, et le magicien, qui s'appelle Bramante nous séduit et nous éblouit tour à tour par sa grâce et sa fantaisie inexprimable, qualités auxquelles viendront s'aller la majesté et l'éclat après que l'artiste se sera fixé à Rome«. Als feine Hauptwerke, die den Aufschwung der neuen Architektur — »ce nouvel essor de l'art de bâtir« — herbeigeführt haben, werden die Sakristei von *S. Satiro* und die Kirche *S. Maria delle Grazie* in Mailand und der Dom zu Pavia genannt, wobei die neue Richtung zeige, daß sie ebensogut wie die vorausgegangenen Epochen den Eigentümlichkeiten der natürlichen und künstlichen Gesteinsarten Rechnung zu tragen wiffe. Nebenbei bemerkt, verstehen die franzöfischen Techniker, darunter der große *Rondelet* unter dem Ausdruck »l'art de bâtir« die Kunst zu bauen, technisch genommen. Für Baukunst haben sie das Wort »l'architecture«.

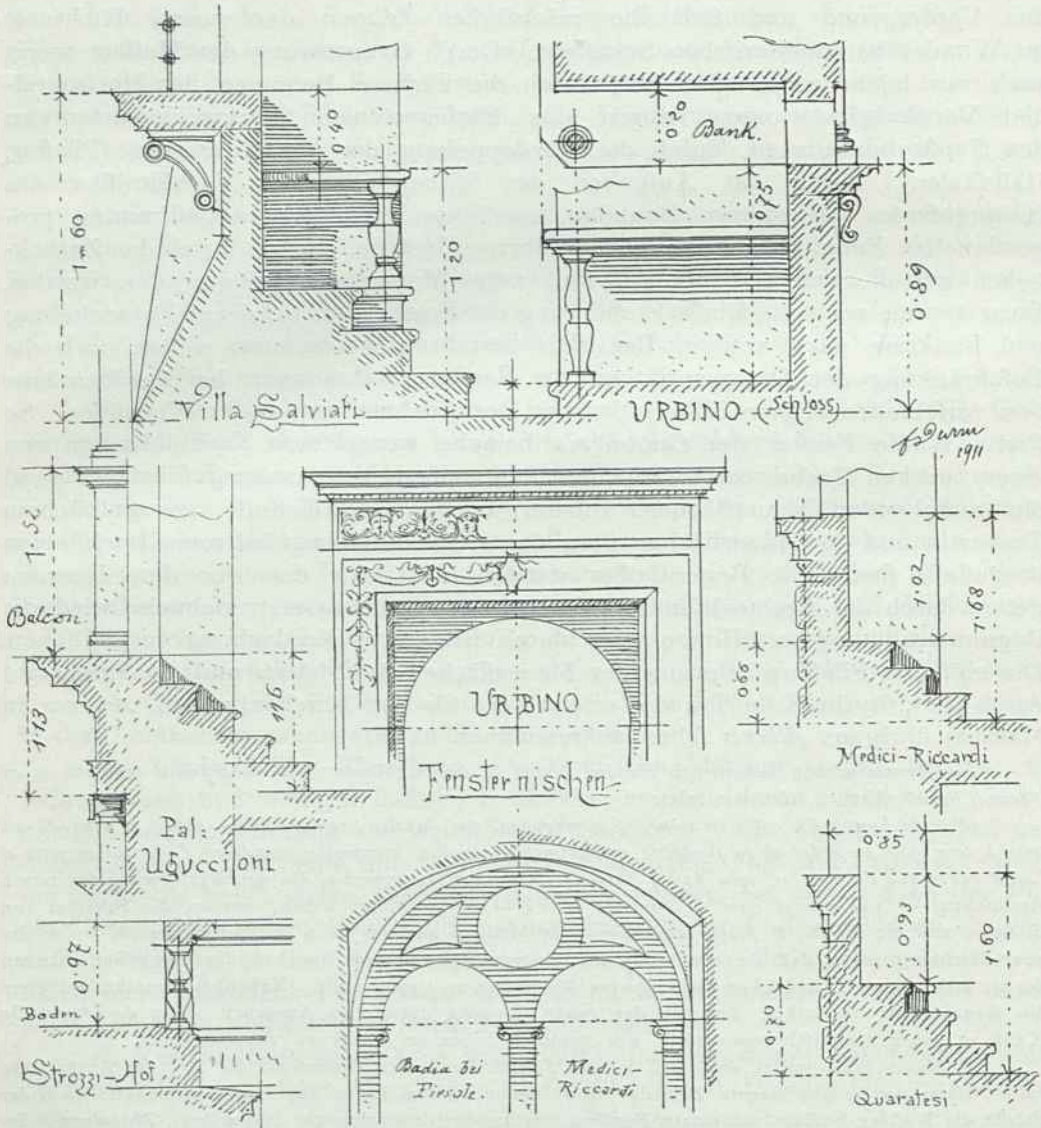
*E. Müntz* führt weiter aus, daß in der Zivilbaukunst der Florentiner die Art der Ausführung beim *Palazzo vecchio* auf längere Zeit das Ideal bleibe, indem sie an der Tradition fefthält: nach der Straße die Ruftika-Fassade mit wenig Fenstern, im Innern den Schmuck (*Brunellesco*, *Michelozzo*). Im Gegenfatz zu diefer Auffaffung stehen die Meister *Alberti* und *Rossellino*, die den Schmuck der Straßenfassaden nicht miffen wollen und nach antik-römischer Sitte die Gliederung der Mauerflächen durch Pilafter verlangen bei einer größern Anzahl von Fenstern: »façades si élégantes et si riantes«.

In Urbino gehe *Luciano da Laurana* einen Schritt weiter, durch die Verwertung feiner Details und durch die größere Harmonie des Ganzen. Er bereite die Ankunft des *Bramante* in der Lombardie vor (Mailand, Vigevano), wird fo zum Johannes (*Battista*) des kommenden Heilands, der nach dem Sturze der *Sforza*, in Rom mit gleichem Erfolg aufträte. Soweit gehen wir einig, wobei ich

<sup>25</sup> Archivio storico dell'arte. Anno V. Roma 1892. *La Cancelleria ed altri Palazzi di Roma attribuiti a Bramante I u. II*. S. 176 u. 331 u. ff.

darauf hinweisen möchte, daß schon 1885 — also früher wie *v. Reber* und *Schmarsow* und andere — *E. Müntz* die Stellung *Laurana's* gegenüber seinen Vorgängern und Nachfolgern festgestellt hat. Auch in seiner Beurteilung *Michelozzo's* und *Filarete's* und deren Auftraggeber in Florenz und Mailand sind wir der gleichen Ansicht. Letztere sind die Förderer und Beschützer der Künste und Wissenschaften, die *Visconti* und *Sforza* in Mailand, die *Mediceer* in Florenz. Der eine Protektor ein

Abb. 25.



Fensterbrüstungen mit Stufen in den Leibungen in Florenz und Urbino.

Finanzgenie, der andere ein ritterlicher Kriegsheld, dessen Einkünfte jährlich 30 Millionen Francs betragen — *Ludovico il Moro*. »Sans lui, l'Italie de la Renaissance compterait probablement un joyau de moins. Par ses soins, le génie encore latent des artistes indigènes est fécondé au contact du grand Urbinate et du grand Florentin Léonard« — meint *E. Müntz*.

Jeden Augenblick mußten *Bramante* und *Lionardo da Vinci* seiner Befehle bei den Hoffesten gewärtig sein. Dafür bezahlte er sie unregelmäßig und *Leonardo* sagte ihm einmal, er müsse unter diesen Verhältnissen ein anderes Metier ergreifen; dann honorierte er wieder ihre Leistungen königlich.



*Bramante* läßt sich (nach Müntz) 1472—1474 in Mailand nieder. Frei von archäologischen Voreingenommenheiten »jouant avec les problèmes les plus ardu de l'art de construire et modelant un monument avec la même liberté . . . il honore la Lombardie de ces créations exquises, églises, monastères, palais villas, dont on n'a pas caractériser le charme indéfinable qu'en les désignant sous le style bramantesque«. Daß es mit seiner »art de construire« nicht immer zum besten stand, dürfte wohl durch verschiedene Vorgänge bezeugt sein; die Behauptung indes, daß die Lombardei mit Kirchen, Villen, Schlössern und dergl. von ihm überflutet sei, kann nur mit Einschränkung aufrecht erhalten werden, wie man auch der Ansicht *H. v. Geymüller's*, daß die aus lombardischen Bauwerken aufgenommene Verbindung von Pfeilern und Bogen eine Eigentümlichkeit feiner Bauten sei, nur mit Vorbehalt zustimmen kann. Die *Canonica* bei *S. Ambrogio* in Mailand, die *Loggia* des Palastes in *Vigevano*, die *Cancellaria*, der kleine Hof von *Maria delle Grazie* in Mailand und verschiedene andere ihm zugeschriebene Bauten zeigen Rundbogen auf Säulen.

Nach Müntz soll *Bramante* gemeinschaftlich mit *Leonardo* 1490 den Auftrag erhalten haben, ein Kuppelmodell für den Dom in Mailand zu fertigen; eine Entscheidung wurde aber nicht herbeigeführt. Unter den Künstlern, welche den Ausbau des Kastells fortführen sollten, wird auch *Bramante* genannt.

Es werden nun das Baptisterium von *S. Satiro*, die Marien-Kirche *presso S. Celso*, das Kloster bei *S. Ambrogio*, das Spital und die Vollendung von *S. Maria delle Grazie* als Hauptwerke in Mailand genannt, die von *Ludovico il Moro* zur Ausführung vorgesehen waren. Diefen folgten nicht minder zahlreiche Privatbauten wie z. B. der 1782 zerstörte *Palazzo Marliano*(?). Weiter wird das Schloß in Pavia, das mit dem in Mailand an Pracht wetteiferte, durch *Ludovico* verschönert, die Kathedrale zu Pavia von *Cristoforo Rocchi* 1488 begonnen, bei welcher *Bramante's* Rat eingeholt worden zu sein „scheint“; vielleicht auch noch für die *Certosa* bei Pavia. Von *Bramante* soll auch die *Loggia* zu sieben Öffnungen (jetzt vermauert) am Kastell zu *Vigevano* herrühren, wie die Säulen, Basen, Kapitelle, die Schlußsteine der Bogen und die Archivoltprofile bewiesen. Auf Grund des Zeugnisses von *H. v. Geymüller* sei dies außer Zweifel gestellt: »ne permettent aucun doute sur l'auteur«. Auch die Kunstschriftsteller *Baedeker's* (*Springer*, † 1891, Dr. *Propping* in Godesberg) teilen diese Ansicht, sie begegnen auch dem Stile *Bramante's* in der Lombardei bei *S. Maria* in *Busto Arsizio*, *Abbategraffo*, *Maria della Croce* in *Crema*, bei der Kathedrale und der Kirche *Canepanova* zu Pavia, bei der *Incoronata* in *Lodi*.

Müntz will auch die Mitwirkung *Bramante's* beim Dom in Como gewahrt wissen »sous l'inspiration du moins indirecte de Bramante«. Aus der römischen Periode, nach dem Sturze des *Ludovico il Moro*, führt er nur an, daß im Auftrage des Kardinals *Castellesi* der *Palazzo Giraud*, im Auftrag des Kardinals *Riario* die *Cancellaria*, sowie *S. Maria dell'Anima* und *S. Pietro in Montorio* »avec l'exquis petit temple circulaire« durch *Bramante* erbaut worden seien. Damit hat die Bautätigkeit *Bramante's* in Rom für ihn ein Ende. Sie macht ihm, wie die der Lombardei, nicht viel Kopfzerbrechens. Beide zeigen eine bestimmte Stellungnahme und gesicherte Forschungsergebnisse nicht.

In einem Aufsatze der Zeitschrift: *The Royal Institute of British Architects, The School of Bramante* by *Baron H. v. Geymüller*, London 1891, nimmt der genannte Architekturforscher Stellung zur *Bramante*-Frage, in einem illustrierten, in englischer Sprache verfaßten Aufsatz und führte dabei aus:

*Bramante in Lombardy* (S. 95). Von Florenz beeinflusst, sind vor *Bramante's* Ankunft an Bauwerken zu nennen: die *Porta Giovia* beim Kastell, die *Cappella Portinari* und das *Spedale maggiore* zu Mailand (die Ankunft *Bramante's* 1472—1474—1476 angenommen).

Von *Bramante* wurde nach seiner Ankunft dann ausgeführt:

- |   |               |
|---|---------------|
| 1) <i>S. Maria presso S. Satiro</i>   | } in Mailand. |
| 2) Sakristei zu <i>S. Maria presso S. Satiro</i>  |               |
| 3) <i>S. Maria delle Grazie</i> (?)   |               |
| 4) Die <i>Canonica</i> von <i>S. Ambrogio</i>   |               |
| 5) Weiterbau des <i>Spedale maggiore</i> (1485)(?)  |               |
| 6) Die Kirche <i>S. Maria</i> in <i>Abbategraffo</i> (?), als neues Element im neuen Stil.            |               |
| 7) Kathedrale zu Pavia 1488. Beratung.  |               |
| 8) Aufforderung zum Modell für den Vierungsturm des Domes zu Mailand.                                 |               |
| 9) Das Portal der Kathedrale von Como (1491)(?) und die <i>Loggia</i> im Kastell zu <i>Vigevano</i> . |               |

*Bramante* baut in Rom. (S. 166).

- 10) *Palazzo della Cancellaria*.
- 11) *Palazzo Giraud*.
- 12) *Tempietto* bei *S. Pietro* in *Montorio*.
- 13) Hof von *S. Maria della Pace*.

Und in feiner *ultima maniera*:

- 14) *St. Peter*, den Vatikanifchen Palaß, *Palazzo S. Biagio (S. Blasius)*, die *Casa Santa* zu Loreto, den päpftlichen Juftizpalaß.

Was von alledem wegzubleiben hat oder was noch dazukommt, muß die Zeit lehren.

Das Werk von *Ferdinando Cassina* — *Le fabbriche più cospicue di Milano (Milano 1840)* — enthält nur wenige, dürftige Notizen über bramanteske Bauten in der Stadt und nichts was zur Aufklärung über *Bramante's* Tätigkeit in Mailand beitrüge.

Die Pilaster auf den Mauerfassaden verlieren die Rahmenprofile und die Ornamentierung der Füllungen, die Konfolenform bei den Hauptgeffimfen wird die denkbar einfachste, ähnlich wie am Koloffeum. So bei der *Cancelleria* und im Hofe der *Maria della Pace*. Fruchtgehänge und ähnliche Zieraten find verschwunden.

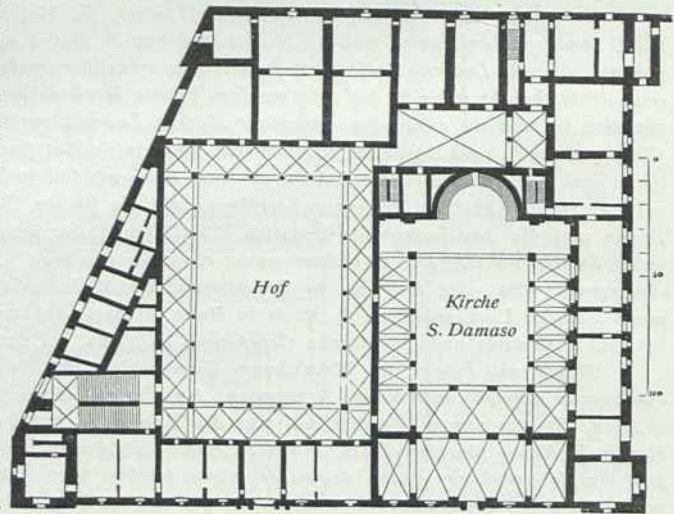
Das find weittragende Änderungen bei den Palaß- und Wohnbauten, mit denen hier vorgegangen worden ist; fie gelten aber nur

für Rom und nicht für die oberitalienifche Renaissance. Eine Freiheit gestatteten sich die Meister dieser Zeit, die von Urbino ausgenommen: fie ließen sich durch die Gebäkkelagen und die normalen Höhen der Fensterbrüstungen im Innern der Wohnräume nicht binden und nicht beirren, gegenüber dem, was die gewollten Verhältnisse am Äußern verlangten (vergl. Abb. 25). Der große *Federigo von Urbino* wollte vom Zimmerboden aus, in der Fensternische sitzend, auf die Straße fehen können; die Bewohner der *Cancelleria*

mußten erst, wie bei den zeitlich vorausgehenden Bauten, den Sitzplatz durch eine Stufenanlage erklimmen, wollten fie den Ausblick auf die Straße haben. Auf Kosten der Bequemlichkeit des Bauherrn behielt der Architekt bei der Festlegung der Unterteilungen an der Fassade auf diese Weise freie Hand, er legte seine Gurten wie es ihm gefiel oder paßte; wie er es auch über sich gewinnen konnte, eine Kirche (vergl. Abb. 26<sup>26</sup>), *San Damaso* bei der *Cancelleria* hinter einem Gang mit normalen Wohnzimmerfenstern, der Einheit der Fassade zulieb, zu verstecken. Aus dem Bedürfnis herausarbeiten, kann man dies nun gerade nicht nennen! Logifch gedacht ist es auch nicht. Mag der Schöpfer dieser Neuerungen im Palaßbau nun *Bramante* heißen oder nicht; ein obfkurer Maurermeister aus Bologna oder ein Florentiner Bauunternehmer war er sicher nicht, wie man zurzeit gerne annehmen möchte, auch wenn die Jahreszahlen und die Dokumente für *Bramante* verfagen. Als Kunstwerk kann überhaupt nur die Fassade mit den beiden Eingangsportalen zum Hof und zur Kirche in Betracht kommen.

Wer den Hof der *Cancelleria* mit feinen Arkaturen auf den stolzen dorifchen Säulen mit ihren Prunkkapitellen, den Stockwerksbau darüber mit feinen

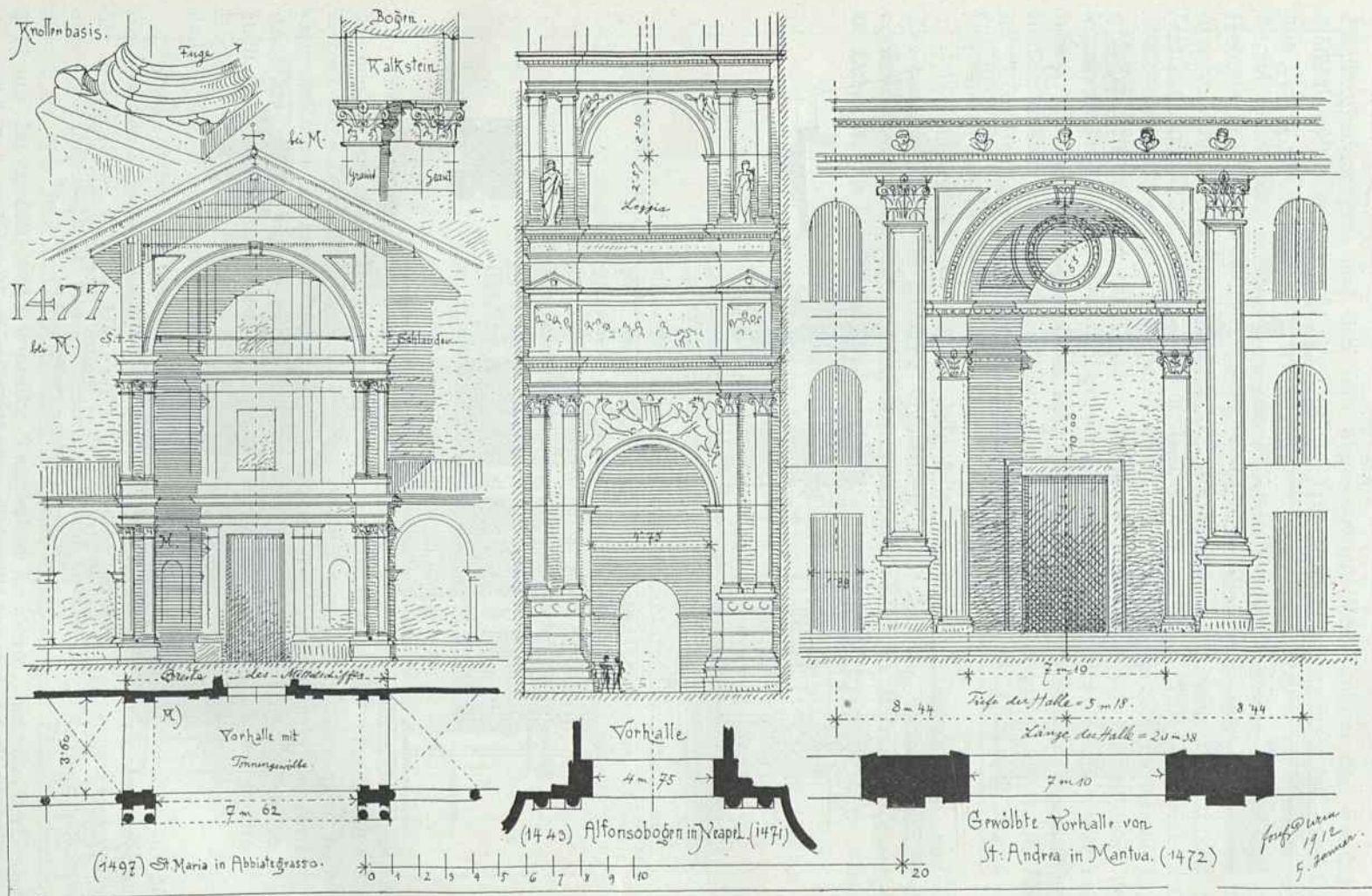
Abb. 26.



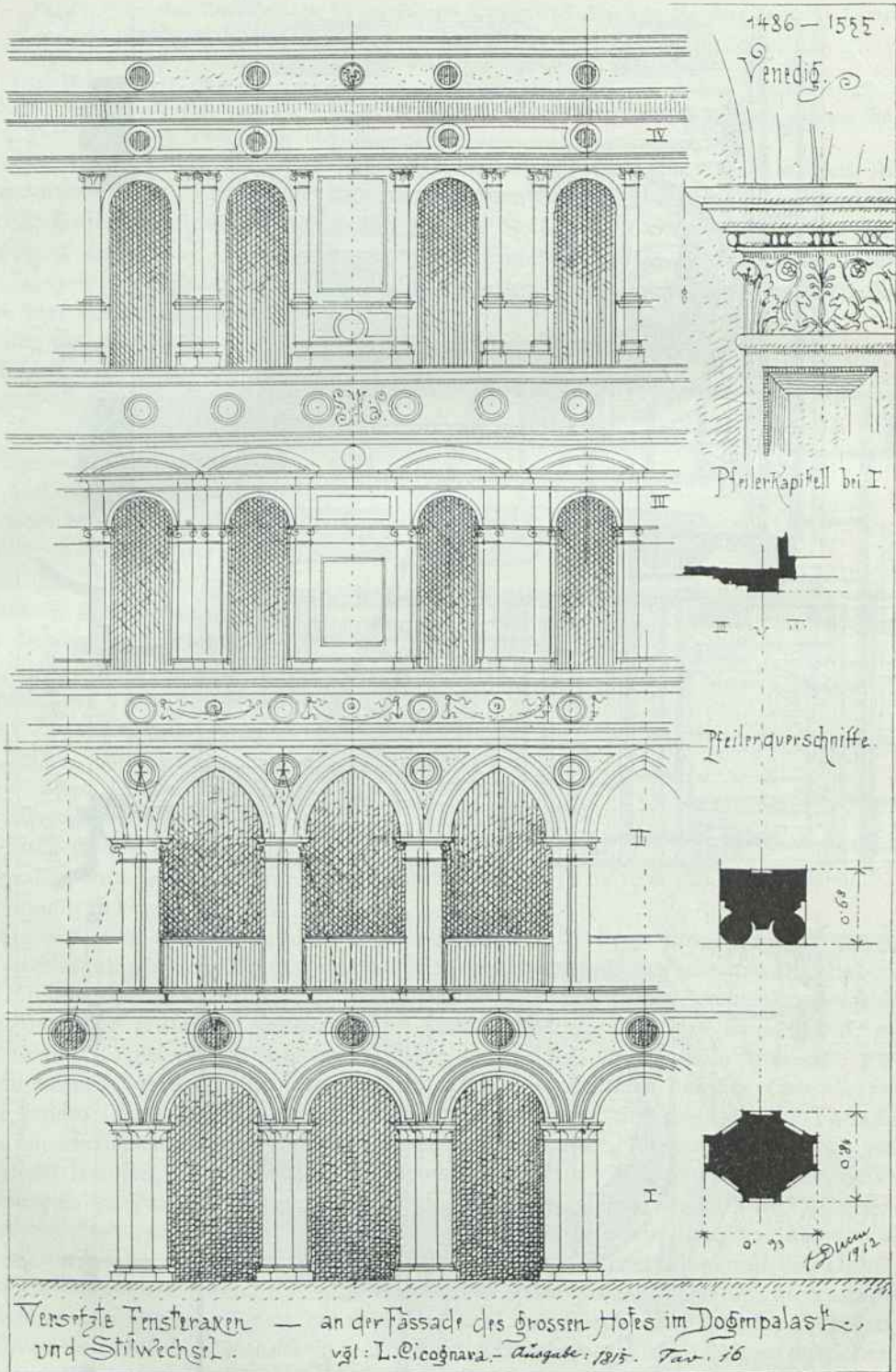
Grundplan der *Cancelleria* in Rom nach *Letarouilly*<sup>26)</sup>.

<sup>26)</sup> Aus: LÜBKE, Geschichte der Architektur. Leipzig 1886.





Vergleichende Zusammenstellung der Portalbogen in Abbiategrasso, des Alfonso-Bogens in Neapel und der Vorkalle von S. Andrea in Mantua.



Verfetzte Fensterachsen und Stilwechsel an der Hoffassade des Dogenpalastes in Venedig.



Pilastergliederungen und den fein abgewogenen Verhältnissen der Fenster in diesem geschaffen, wer die rhythmische Travée so fein verwertet hat, bleibt für alle Zeiten ein Baukünstler ersten Ranges, den keine Kritik verkleinern oder stürzen kann. Man müßte schon jedes guten Geschmackes und jedes künstlerischen Gefühles bar sein, wollte man hier nörgeln. Was ihm aber, abgesehen von den wenigen, sicher beglaubigten Werken bleibt, das ist seine Bautätigkeit am Vatikan, am Palaß sowohl, als bei dem wunderbarsten Bau der Christenheit der Welt, dem Dome von *St. Peter*, wenn auch beide von ihm nicht zu Ende geführt wurden, und nicht alles bei diesen den Grad von technischer Vollkommenheit aufweist, was billigerweise verlangt werden muß. Er wollte rasch bauen und baute infolgedessen nicht immer solid: seine Nachfolger am Werke hatten vielfach die Sünden wieder gut zu machen. *Bramante* plante *St. Peter* im Zusammenhang mit dem Vatikanischen Palaß, am 18. April 1506 wurde der Grundstein zu ersterem gelegt.

Die Lehrsätze, die *Alberti* aufgestellt, *Laurana* aufgenommen und die *Bramante* in Rom zur höchsten Vollendung gebracht hat, blieben auch in den anderen Landesteilen Italiens nicht unbeachtet, wie der *Palazzo del Consiglio* zu Bologna, die Loggia in Verona und das Rathaus in Brescia u. a. m. dartun.

*Bramante's* geistvollste Schüler und Mitarbeiter bleiben:

- 1) *Dolcebuono* . . . . . († 1506)
- 2) *Raffaelle Sanzio* . . . . . († 1520)
- 3) *Vittoni* . . . . . († 1522)
- 4) *Peruzzi* . . . . . († 1523)
- 5) *Dosio* . . . . . († 1533)
- 6) *Falconetto* . . . . . († 1534)
- 7) *Baccio d'Agnolo* . . . . . († 1543)
- 8) *Giulio Romano* . . . . . († 1546)
- 9) *Antonio da Sangallo* . . . . . († 1546)
- 10) *Genga Giovane* . . . . . († 1551)
- 11) *San Micheli* . . . . . († 1559)
- 12) *Michelangelo Buonarroti* († 1564)
- 13) *Sansovino* . . . . . († 1570).

Sie arbeiteten bald zaghaft, bald freier das Erbe ihres Meisters aus, wucherten mit dem hinterlassenen Pfund und mehrten das künstlerische Vermögen ihrer Zeit. Die Grenzen wurden erweitert, die Aufgaben aber zugleich vielgestaltiger, bis endlich unter dem letzten großen Florentiner, dem gewaltigen *Michelangelo Buonarroti* († 1564) die Renaissance das Höchste erreichte, aber auch, auf der Spitze angelangt, zum Niedergang sich anschicken mußte. Als Architekt von *St. Peter* in Rom erfüllte er mit seiner Domkuppel die „Sehnucht Italiens auf dem Gebiete des Kirchenbaues“.

Diese neue und letzte Periode der italienischen Renaissance hat auf dem Gebiete des Palaßbaues wieder Besonderheiten aufzuweisen: es ist die Einführung der gekuppelten Pilaster als Vertikalgliederung in den einzelnen Stockwerken, aber bei ihrem Hang zum Bedeutenden und Großen in der Ausdrucksweise macht sie sich frei von der Stellung der Kleinpilaster nach Stockwerken und geht auf das zurück, was der antike Tempelbau sie lehrte, auf die Verbindung von Halbfäulen oder Pilastern mit dem Stockmauerwerk, durchgehend vom



Stylobat bis zum Geiffon, und die Anordnung von Fenstern und Nischen zwischen diesen.

(Vorbilder: Inneres des *Jupiter*-Tempels in Baalbek, des Tempels der *Roma* und *Venus* zu Rom, die Außenseiten des Tempels zu Tebeffa, die *Maison carrée* in Nîmes, der *Vesta*-Tempel zu Tivoli mit Fenstern in der Umfassungsmauer, der Tempel der *Fortuna virilis* zu Rom usw.).

Sie schafft mit anderen Worten die große Ordnung und damit das Übergewicht der Vertikalen bei der Gliederung der Fassade. Aber auch dies vollzieht sich wieder nur durch Übergangsstufen; die Neuerung tritt nicht unvermittelt und plötzlich in die Erscheinung.

Schüchtern tritt der Meister der *Cancellaria* sowohl an den Hof- als an den Straßenseiten mit der großen Ordnung auf, die dort ein Hochgeschoß und ein Kleingeschoß umfaßt und ebenso beim *Palazzo Giraud*. Etwas sicherer bringen *Peruzzi* an der *Farnesina* zu Rom, *Raffaell* bei der *Villa Madama* und *Giulio Romano* am *Palazzo del Tè* zu Mantua das Motiv zum Ausdruck und in vollem Umfang geschieht dies — es ist kein Taften mehr zu nennen, vielmehr in vollendeter Weise vorgetragen — bei den Konservatorenpalästen und beim Kapitol in Rom, beim *Municipio* und *Palazzo Porto* in Vicenza, am Schlosse bei Caprarola, durch *Michelagnolo*<sup>27)</sup> († 1564), *Vignola* († 1573) und *Andrea Palladio* († 1580). Auch der Schüler *Peruzzi's*, *Serlio*, nimmt sie in seinem Entwurfe für eine »*casa fuori di città*« (vergl. Beispiel XVII in Abschn. XIV) auf. Es sind die der Gefolgschaft *Michelagnolo's* angehörigen Meister und Theoretiker von 1540—1580, die damit die höchsten Trümpfe auspielten.

<sup>20.</sup>  
*Michelangelo.*

„*Michelangelo* wird ein neuer Herold und Verteidiger der Rechte der künstlerischen Freiheiten und deren Pflichten — er ist der Verteidiger der Vorrechte des Geistes gegenüber der Materie der Technik, des Idealen gegenüber dem Realismus.“

Er verdankt, wie gesagt, seinen Weltruhm als Architekt vor allem dem Ausbau der Peterskirche. *H. v. Geymüller* spricht sich über diesen zutreffend und schön aus, wenn er ausführt: „Hier hat *Michelagnolo* geerntet, was einst *Bramante* gesät.“ Innen, mit Ausnahme der Kuppel, sind alle wirklichen Herrlichkeiten dieses Wunderbaues die Reste *Bramante's*, die seine Nachfolger nicht zu „verhunzen“ imstande waren. *Michelagnolo* sagte öfters zu *Vasari*, „daß er der Ausführende des Entwurfs und der Anordnungen *Bramante's* sei“. Man sehe hieraus wenigstens, wie »*Jupiter tonans*« über *Bramante* dachte, was sich die Kunstgeschichtler endlich merken möchten. In der Peterskuppel siege der Künstler über den „Sucher-Stürmer“, hohe Ordnung über die Anarchie, der Himmel über die empörte Erde. Er habe zu der Klasse von Menschen gehört, die voll Seelenadel und Herzensgüte und voll der besten Absichten sei, auf Schritt und Tritt aber durch ihre Handlungen andere wieder aufs tiefste kränke und durch bitterböse Worte und verletzende Vermutungen ihren Nächsten blutende Wunden schlage, die endlich das Talent besitze, unaufhörlich sich und die anderen unglücklich zu machen. Sein „*Moses*“ sei deshalb so groß und einzig auf der Welt, weil er in ihm die Liebe, den Zorn, die Empörung und Stürme seiner eigenen großen Seele schildern konnte.

<sup>27)</sup> Schreibweise nach *Gaye, Carteggio*.



Das Toskana-Werk von *Stegmann-Geymüller* bietet so prachtvolle Aufnahmen und Abbildungen, man bewundert sie und freut sich darüber — aber wie viele lesen die schön geprägten Gedanken und Sätze *v. Geymüller's*? Wie viele Techniker haben den Textband *Le Tarouilly's* studiert?

Mit *Michelagnolo* und seiner Schule und den sog. Theoretikern schließt 1580 die Zeit der Renaissance in Italien ab. Was nun kommen mußte — kam. Und wieder als Folgeerscheinung von Vorausgegangenem: die Ungebundenheit und vollste Subjektivität beim Schaffen auf baukünstlerischem Gebiete, wie sie in dem sog. Barockstil zum Ausdruck gebracht ist, der keine neue Kunst darstellt. Er spricht, wie gesagt, noch die gleiche Sprache wie die Renaissance, nur einen verwilderten Dialekt davon und der gleiche *Burckhardt* sagt 1875: „mein Respekt vor dem Barocco nimmt stündlich zu (vergl. S. 28).

Seine vornehmsten Träger sind:

<i>Giacomo della Porta</i> . . . . .	(† 1604)
<i>Domenico Fontana</i> . . . . .	(† 1607)
<i>Carlo Maderna</i> . . . . .	(† 1639)
<i>F. Borromini</i> . . . . .	(† 1667)
<i>G. Bernini</i> . . . . .	(† 1680)
<i>Nicola Salvi</i> . . . . .	(† 1735)
<i>F. Juvara</i> . . . . .	(† 1735)
<i>L. Vanvitelli</i> . . . . .	(† 1773)

und der weitgehendste von allen *Guarino Guarini* mit seinen Bauten in Messina, Turin u. a. O. († 1683). Wir sind zum Schlusse gekommen.

Die Renaissance ist Weltstil geworden und geblieben bis zur Stunde und sie wird noch weiter durchprobiert werden, bis sie von dem reinen Nutzbau oder dem Kolonialstil abgelöst werden wird oder bis, nach *Auburtin*, „die Kunst stirbt“.

In der jüngst erschienenen Bilderfibel von *Corrado Ricci* tun die Herausgeber kund und zu wissen, daß jetzt die letzte Phase der Renaissance — der Barockstil — mit seinem inhaltsreichen Gebiete durch wissenschaftliche Untersuchungen erschlossen worden sei, daß aber diesen das erschöpfende Abbildungsmaterial fehle. Mit Staunen und Bewunderung erfahren wir, daß die in der Barockzeit geschaffenen Werte mit dem modernen Leben innig verbunden seien, so daß der Barockstil mit allen seinen Kunstschöpfungen das Forschungsgebiet der „Jungen“ — *Gurlitt, Wölflin, Schmarsow* und der verstorbene *Riegl* — geworden sei. Was die Welt Neues bringt, werden wir ja erleben. Vom Alten wollten wir hier das zum Verständnis Notwendige geben.

Die Gruppe *Brunellesco-Michelozzo*, die Vorkämpfer der Renaissance in Toskana; *Pietro da Milano* (1435—1443) in Neapel; *Alberti* und mit diesem die Brüder *Bernardo* und *Antonio Gamberelli* genannt *Rossellino*; *Laurana, Bramante, Leonardo* in Ober- und Mittelitalien, von denen sich der Lombarde *Pietro* und der Florentiner *L. B. Alberti* rückhaltslos die Antike zunutze machten und sich zu ihr bekannt haben, sind Persönlichkeiten, mit denen sich die Geister zurzeit in erhöhtem Maße wieder beschäftigen. Ihre Herkunft, ihren Bildungsgang und die ihnen wirklich zufallenden oder nur angedichteten Werke, will man, gestützt auf sichere Angaben und Dokumente, endlich kennen. Man ist auf der Suche nach Positivem. Glücklicherweise findet. Neben den Quellenforschungen läuft auch die Berufung auf das, was sich das Volk erzählt. Manches ist dabei, was Beachtung verdient. Was die erstgenannten Toskaner geleistet, wissen wir

21.  
Gruppe  
*Brunellesco-  
Michelozzo.*



ungefähr, aber doch nicht foviell, daß wir für den *Palazzo Pitti*, diesen Markstein in der Geschichte des italienischen Palastbaues, dokumentarisch den Meister gefichert hätten. Was jetzt dasteht, ist das Produkt von vier Jahrhunderten (vergl. *Palazzo Pitti*, beim Abschnitt Palastbau). Den Triumphbogen des *Alfonso* in Neapel, das Werk des *Pietro da Milano*, wurde erst in den letzten Jahren als frühestes Werk der Renaissance für einen besonderen Fall, an dem die Architektur Roms rückhaltslos verwertet wurde, festgestellt.

<sup>22.</sup>  
L. B. Alberti.

Was sagt man über den großen *L. B. Alberti* von gelehrter und ungelehrter Seite? Auch die Meinungen sonst verlässlicher Forscher gehen mit den Werten seiner Arbeiten nicht einig. Die einen nennen ihn einen hochbegabten, ruhmbedürftigen, unermüdlichen Schriftsteller und Dilettanten der Künste, insbesondere der Architektur, der groß war als Theoretiker und ganz hervorragend als erster gelehrter Schriftsteller über Architektur, der aber seither überschätzt wurde und erst den neuesten Forschungen sei es gelungen, seinen Ruhm und den Umfang seiner Tätigkeit einzuschränken. Er habe keinen großen Einfluß auf die Architektur seiner Zeit gehabt und doch sei ihm die großartige Entfaltung der Architektur der Renaissance im Anschluß an die antik-römische Architektur vielfach zu danken.

• Diese Komplimente alle aus dem gleichen Munde! (vergl. v. *Stegmann* im Toskanawerk). Im Nachtrag zum gleichen Werke sagt der frühere Mitherausgeber *H. v. Geymüller* ungefähr das Gegenteil und wohl mit Recht.

<sup>23.</sup>  
B. Rossellino.

Zum Stellvertreter *Alberti's* ist nun *Bernardo Rossellino* erhoben worden, der als „Schule bildender Architekt viel höher als *Alberti* stehe“. — Was *Rossellino* in Pienza geleistet, ist bekannt und verbrieft. Ich glaube, daß es ihm, trotz vielem Schönen, *Alberti* bei Lebzeiten nicht abgestritten haben würde; daß man aber dem *Alberti* jetzt den *Palazzo Rucellai* in Florenz abknöpfen will, ist hart; fast ebenso hart als die Behauptung, daß *Rossellino* die Renaissance in Toskana von der dem Quattrocento anhaftenden „Dekorationsfreudigkeit“ befreit haben soll. Wo ist denn diese Freudigkeit an den Erstlingswerken der Renaissance in Toskana zu finden? Gefichert ist sie in dem nicht gerade schön bemalten Hofe des *Palazzo Piccolomini* in Pienza, der doch als unbefrittenes Werk des *Rossellino* gilt! Um diesen Mann hoch zu bringen, verspricht der Träger dieser Ansicht „zunächst kurz die Lebensverhältnisse des Künstlers bekanntgeben zu wollen“. Die Schilderung beginnt mit den Worten: „Leider wissen wir von diesen und insbesondere von der Jugend- und Ausbildungszeit foviell wie gar nichts! Das ist in diesem Falle bedauerlich.“ — Ich bin der gleichen Ansicht, es wird aber darum nicht besser. — Lassen wir daher *Alberti* die Ehre! Und wenn wir noch gar die Urteile des Genannten über die Details der in Rede stehenden Paläste *Rucellai* in Florenz, *Piccolomini* in Pienza und *Piccolomini* in Siena uns zu Gemüte führen, werden wir noch mehr in unserer Ehrenbezeugung für *Alberti* bestärkt. Getreue Verehrer und Mitarbeiter des großen Meisters *Alberti* mögen ja die beiden *Rossellino* gewesen sein, aber übertroffen haben sie ihn in ihren Werken nicht. Wie in der Renaissance in praxi die Stellung und Arbeitsteilung einzelner bei einem Baue gewesen sein mag, im Vergleich zu unseren Verhältnissen, wissen wir nicht genau; wenn auch *Alberti* sagt, man solle einem Bauherrn nicht nachlaufen und sich um die Detailausführung am Platze nicht kümmern, vielmehr solle der Architekt als Künstler sich nur mit der Herstellung genauer guter Zeichnungen und Modelle befassen. Auch in unserer Zeit ist ja der Modus bei den Bauausführungen nicht allerorts der gleiche. Die



Leipziger Illuftrierte Zeitung (Nr. 3563, November 1911) brachte den Bau des neuen Kölner Juftizpalafes mit der Beifchrift: „Nach den im Minifterium der öffentlichen Arbeiten feftgeftellten Entwürfen unter der technifchen und künftlerifchen Oberleitung des Königl. Baurats . . .“, und die *Westermann'schen* Monatshefte (3. Heft, November 1911) die Evangelifche Kirche in Skarzinnen mit der lakonifchen Unterfchrift: „Architekt: Minifterium der öffentlichen Arbeiten“. Dabei knüpft man filiftifch an die Barockzeit, an die Periode, wo der Subjektivismus alleinherrfchend war, an.

*Filarete* faßt dagegen die Stellung des Architekten und die Sachlage beim Bauen bekanntlich etwas hausbackener auf. Der Architekt muß alles beforgen und meint vom Bauherrn, daß diefer vorher Zeichnen lernen folle, ehe er etwas anfängt und Pläne verftehen will (vergl. Abfchnitt über Profanbauten, Vorwort).

Und nun erft der große *Bramante*, dem nichts verbleiben foll als die vier Pfeiler der *Peters-Kirche* mit ihrem Bogen, der *Tempietto* in *S. Pietro in Montorio*, der Hof von *Maria della Pace* und die Höfe des Vatikanifchen Palafes in Rom und in Oberitalien der Umbau der Sakriftei von *S. Satiro*, der Hof der *Canonica* von *S. Ambrogio* und mit geringer Wahrfcheinlichkeit der Portikus der Kirche *S. Maria presso S. Celso* in Mailand, für den *Dolcebuono* verantwortlic gemacht wird. Die *Cancelleria* und der *Palazzo Giraud* zu Rom find (nach *Baedeker*), in der Zeit von 1486—1495 nach den Entwürfen eines toskanifchen Meifters in frenger Durchführung der antiken Ordnungen erbaut worden, wohl von dem befonders in den Mufeen gut vertretenen »*Ignoto*«, in Deutfchland „Unbek.“ genannt. Wie verhält fich die *Vox populi* dazu? In einem Büchlein: »*Diverse lettere del Conte Gaspare Gozzi*. Rom 1836«, das zwar keinen Anspruch auf exakte Quellenforfchung machen kann, aber fonft in einem guten Italienifch gefchrieben ift, kann man etwa folgendes lefen, was nicht ohne Intereffe ift:

*Bramante* lernte die Anfänge der Kunst in Urbino, ging dann in verfchiedene Städte der Lombardei, man weiß nicht mit wem und warum. Nahm dann feinen Wohnfitz in Mailand und begann mit der Malerei. Er war in Rom, in Florenz, in Ferrara. In Mailand wurde er mit *Leonardo da Vinci* von dem Herzog *Ludovico Sforza* gefchätzt und bevorzugt. Man fagt, daß die *Canonica* von *S. Ambrogio*, die Sakriftei von *S. Satiro* und der *Portikus* der Kirche *S. Maria presso S. Celso* Arbeiten von ihm feien »*Sieno lavori di lui*«. Bei dem Einfall der Franzofen in die Lombardei ging er nach Rom, wofelbft er die antiken Bauwerke prüfte und maß, zu gleichem Zwecke auch nach Tivoli, nach der *Villa Hadriana* und nach Neapel. Man fagte ihm nach, daß er über eine »*gran facilità d'inventare e somma speditezza di fabbricare*« verfüge. Er war imftande, die großen Baugedanken des Papftes *Julius II.* zu erfaffen. Er baute fchnell, ließ es aber an der nötigen Solidität fehlen. Das Ungefüm des Papftes drängte ihn dazu, die »*irrequieta veemenza di Giulio*«. Für den Vatikanifchen Palaft lieferte er »*un magnifico e arteficiofo difegno*«. Er baute den Rundtempel bei *S. Pietro in Montorio*. »*La fabbrica del Tempio vaticano fu cominciata sotto la cura e direzione di Bramante*«. Mit unglaublicher Schnelligkeit wurden die alten Bauten niedergeriffen, um Platz für den Neubau zu gewinnen.

*Andrea Guarina da Salerno* (1517) wagte drei Jahre nach dem Tode *Bramante's* eine Schmähschrift unter dem Titel: »*Simia sulla fabbrica di S. Pietro*«, in der er den *Bramante* als einen »*furioso artefice, distruggitore dell'antico Tem-*



pio, anzi di Roma e del mondo tutto, se avesse potuto» bezeichnete, herauszugeben. Die Leichenfeierlichkeiten beim Tode *Bramante's* werden vom *Conte Gozzi* als großartig geschildert, indem der ganze päpstliche Hof und die Professoren der schönen Künfte sich daran beteiligten.

24.  
*Leonardo*  
*da Vinci.*

Und was sagen die Wanderprediger für Kunstwissenschaft dem großen *Leonardo* z. Z. nach: Er sei eine Zaubererscheinung, „die nicht mit dem Verstand, kaum mit dem Gefühl begriffen werden könne“. Er war Maler, Bildhauer und Architekt, Ingenieur, Mechaniker, Musiker usw. gewesen, als letzterer wurde er an den Hof nach Mailand berufen. Was er als Architekt geleistet, ist unbekannt geblieben. Er war wie *Alberti* ein uneheliches Kind, seine Jugendarbeiten sind verschwunden, sonst sei auch die Zahl der sicherbeglaubigten Werke dieses Mannes sehr gering. Sein Modell für die Reiterstatue des *Sforza* wurde zerschlagen, von seiner Konkurrenzarbeit mit *Michelangelo* sind nur Fragmente übrig, doch sein Abendmahl in *S. Maria delle Grazie* in Mailand ist geblieben, ein Werk bewundernswert für alle Zeiten und kommende Geschlechter, und eine Kopie davon in der Kirche bei Tesserete, in Ponte Capriosca <sup>28)</sup>. Seine schriftstellerischen Arbeiten sind im *Codice Atlantico* niedergelegt, der in der jüngsten Zeit eine Drucklegung erfahren. Aus Nichts hat Gott die Welt geschaffen, aber soviel ist doch für den Historiker übrig geblieben, um ihn zu einem der Größten der Renaissance zu stempeln.

Über das Leben und Schaffen der Spätergeborenen ist das Material gesicherter, wenn auch die Bau- und Werkzeichnungen der Meister fehlen, so sind doch Entwurfzeichnungen vieler noch vorhanden und an verschiedenen Orten die meist schön ausgeführten Holzmodelle öffentlicher und privater Bauten (Como, Pavia, Bologna, Florenz, Rom usw.). Die Verworrenheit im Urteil über den Wert so mancher Arbeit, über die Art ihrer Entstehung und die Persönlichkeit des Künstlers kann nur die Zeit lösen.

Zur Orientierung mußte das Vorstehende gegeben werden, erschöpfend ist es selbstverständlich nicht.

Die Namen: *Donatello* und *Mantegna* — *Bramante* und *Leonardo* erstrahlen über der lombardischen Renaissance!

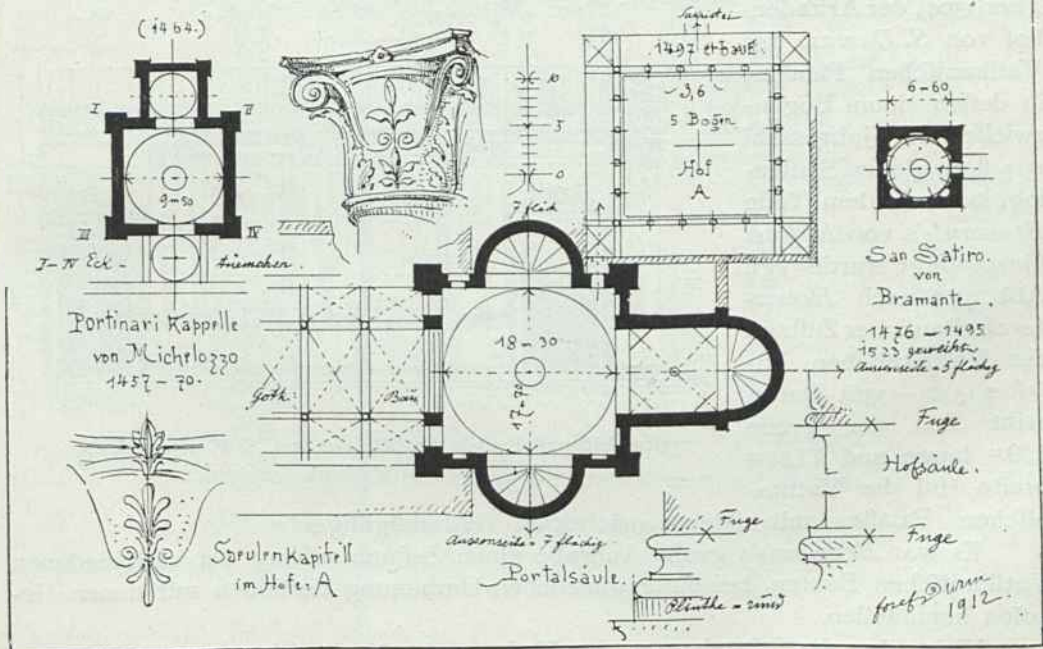
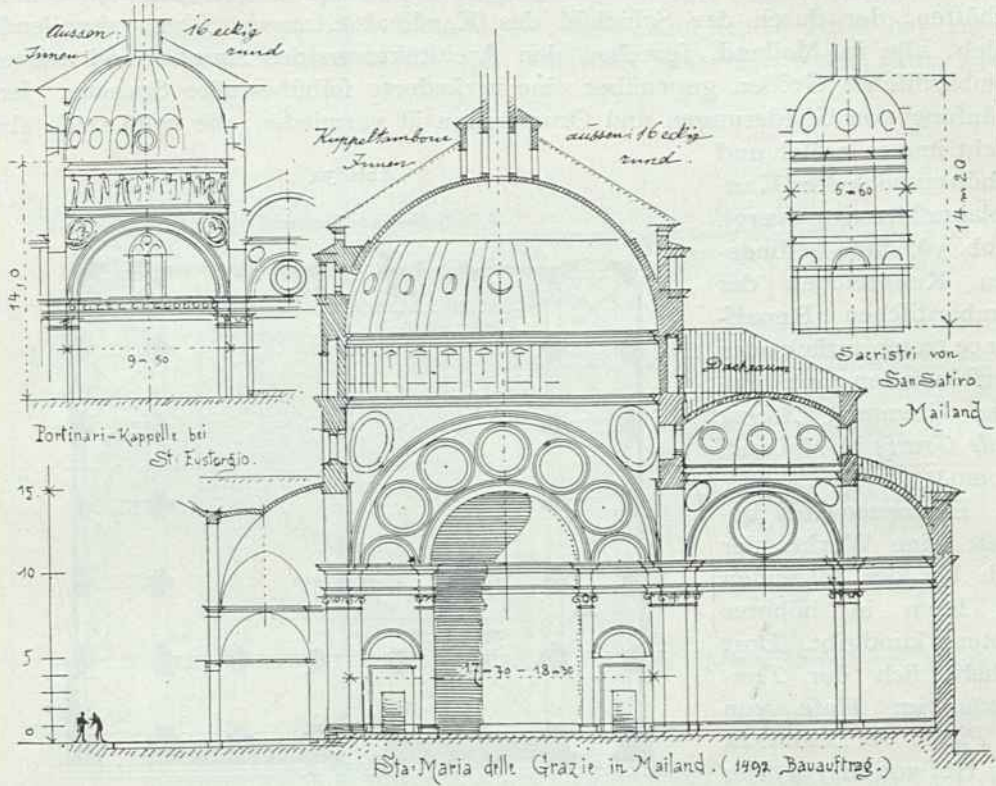
Der letztere schrieb in seinem berühmten Brief an *Ludovico Moro*: „In der Baukunst glaube ich jedem andern gewachsen zu sein“. Dieses Zitat wird von *Gotthold Meyer* (a. a. O. S. 125) mit den Worten begleitet „daß kein Bauwerk von ihm bekannt geworden sei — und dennoch rühme er sich auch hierin mit Recht, was durch seine Skizzenbücher, mit den zahlreichen, winzigen, schnell hingeworfenen Zeichnungen für Nutz- und Kunstbauten beglaubigt werde, die mehr Baugedanken enthielten, als die steinernen Lebenswerke mancher vielbeschäftigter Renaissancearchitekten“ — was allerdings durch Beispiele noch bewiesen werden müßte, wenn es nicht zur Phrase werden will. Zunächst ist das Diktum für den Architekten nichts anderes. Die dem *Bramante* feither zugeschriebenen Werke in Oberitalien, besonders in der Lombardei, sind, wie gesagt, zum geringen Teil dokumentarisch beglaubigt; nur die Sakristei von *S. Satiro* (vergl. Abb. 29), das Atrium der *Chiesa della Beata Vergine presso S. Celso* (vergl. Abb. 30; nach andern von seinem Schüler *Dolcebuono* 1490 begonnen, vergl. auch *Cassina, F. Le fabbriche più cospicue di Milano. 1840*), der

25.  
*Bramante's*  
Werke in  
Oberitalien.

<sup>28)</sup> Vergl.: RAHN, R. Kunst- und Wanderstudien in der Schweiz.



Abb. 29.



Grundrisse und Querschnitte von S. Maria delle Grazie, der Portinari-Kapelle und der Sakristei von S. Satiro in Mailand.

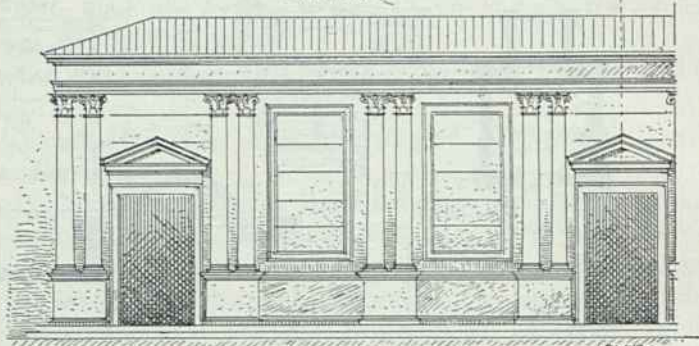
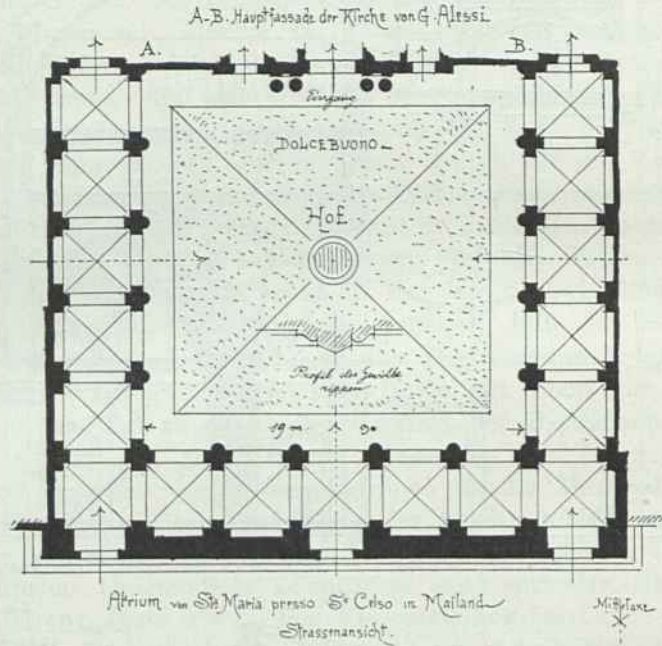
Hof der *Canonica* von *S. Ambrogio* (vergl. Abb. 31) mit einigen geäfteten Säulenschäften, der durch das Schickfal des Kardinals *Ascanio Sforza* unvollendet blieb, alle in Mailand, sprechen den Architekturen des *Amadeo* und anderer lombardischer Größen gegenüber eine veränderte selbstbewußte Sprache. Jede Häufung von Gliederungen und Ornamenten ist vermieden, die wohl reich aber nicht immer logisch und schön entwickelten Kandelaberfüßen (vergl. Abb. 32), diese besonderen Kennzeichen der lombardischen Renaissance treten zurück oder verschwinden ganz. (Pavia, Cremona, *Maria delle Grazie* in Mailand, Como.)

Ein neuer Geist befeelt feine Werke, der sich bei den folgenden zu Rom in höherer Potenz kundgibt. Dort erhebt sich der *Tempietto* im Hofe von *S. Pietro in Montorio*, der Hof von *Maria della Pace* (1504), der Arkadenhof von *S. Damaso* des Vatikanischen Palastes, in dessen einem Bogenzwickel die Jahreszahl 1513 steht, dessen Säulengloggia nach dem Tode *Bramante's* von *Raffael* hinzugefügt wurde (vgl. Abb. 33a nach *Heemskerck*: Baulicher Zustand des Vatikanischen Palastes 1532—1536). Daran reiht sich der große 220<sup>m</sup> lange und 71,50<sup>m</sup> breite Hof des Vatikanischen Palastes mit feinen mächtigen Wandelgängen.

Es war *Bramante's* große Aufgabe einen Zusammenhang der verschiedenen Vatikanischen Bauten, bei einer gänzlichen Umbauung derselben mit neuen Gelaffen herzustellen.

Nicht aber die Seitenbauten des Hofes, vielmehr die schmale Abschlußwand beim *Belvedere* bildet das Hauptmoment der Gesamtanlage, mit dem *Nicchione*, der 14,50<sup>m</sup> weiten mit einer Viertelkugel überspannten Nische, im jetzigen hintern Hofe mit dem *Giardino della Pigna*, über der sich die feierliche, halbbrunde

Abb. 30.

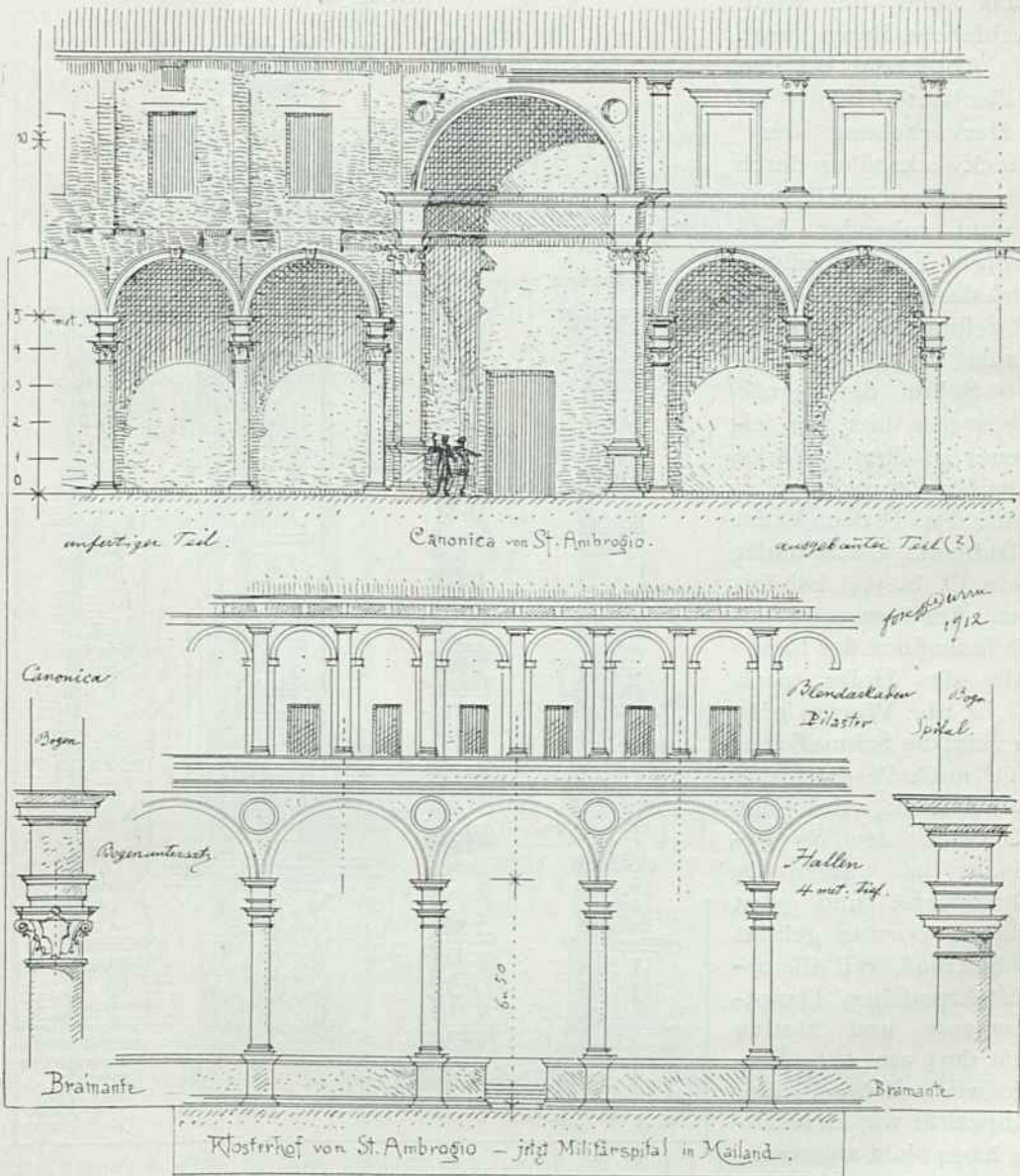


Grundriß und Fassade des Atriums von *S. M. presso S. Celso* in Mailand.



Säulenhalle und ihre tempelartigen Abschlüsse erheben. Eine Zeichnung von *Dosio* (geb. 1533) gibt uns den Zustand des Hofes und seiner Terrassenanlagen mit den anstehenden Bauten in der Zeit zwischen 1514—1558 (vergl. Abb. 33 b).

Abb. 31.

Die beiden Klosterhöfe von *St. Ambrogio* in Mailand.

(Die von *Dosio* gezeichneten Ansichten Roms wurden 1566 gestochen und herausgegeben). Die große Nische ist bis zur Kämpferhöhe aufgemauert und auf die gleiche Höhe sind die anstoßenden Flügelbauten gebracht. Der rechte Seitenbau ist ein Stock hoch geführt, die Treppen und Gartenkolonnaden durch drei

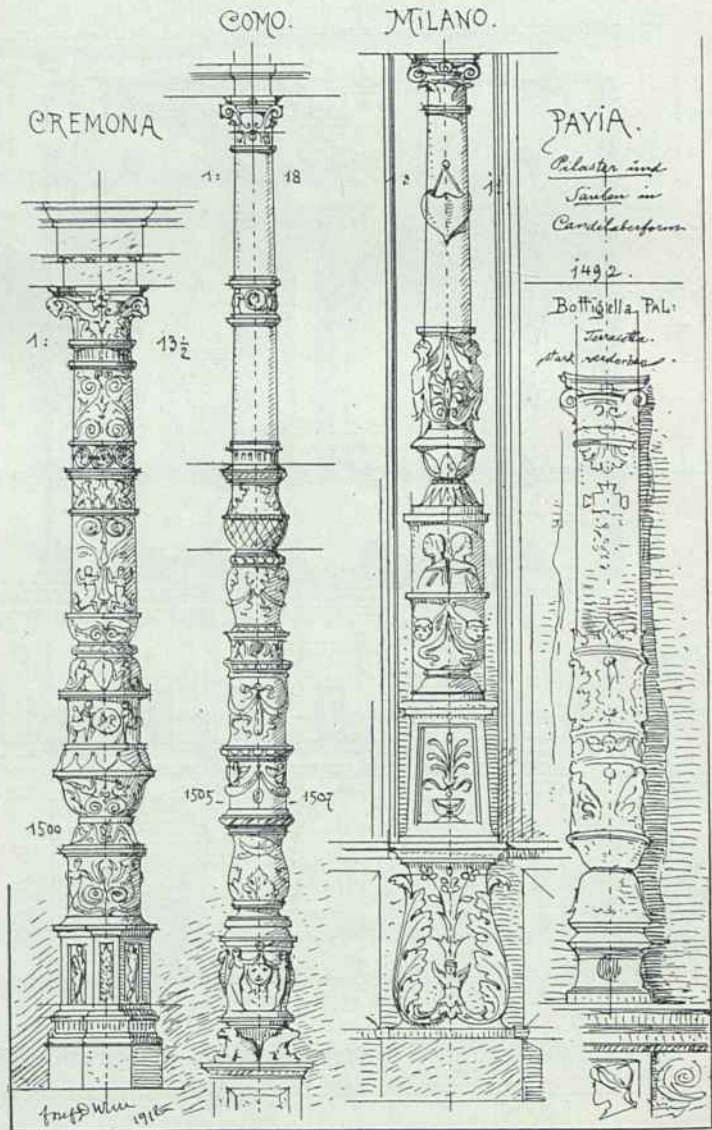
Stockwerke: diese Teile waren zu *Bramante's* Lebzeiten allein fertig geworden (vergl. *Simil* und *Geymüller* und darnach die beifolgende Abb. 34 a, b, c). Die Architektur der schmalen Abflußseite zeigt uns nach dem genannten Bilde, rechts und links der Nische im wesentlichen die der *Cancelleria*: die rythmische Travée, die große Ordnung und die weite Achsfeneinteilung (vergl. die Abbildung bei den Villenbauten), sowie die

Hervorhebung der Stockwerkshöhen durch ein antikes Gebälke mit darauf ruhender dreiteiliger Fensterbrüstung und das zur Pilafterhöhe abgestimmte Hauptgesimfe.

Sollte der große *Bramante* hier bei seinem größten Werke zum Plagiator geworden sein? Das ist doch kaum glaubhaft! *Gnoli* bildet (a. a. O. S. 344) bei seinen Ausführungen ein Fassadenstück der Langseite des Hofes, nach *Simil*, ab. Warum gibt er nicht die Schmalseite? Für mich ist diese das Beweisstück, daß der Künstler, der sie gemacht hat, auch die *Cancelleria* und den *Palazzo Giraud* gebaut haben muß, weil alle architektonischen Hauptmomente und Motive von dort am *Belvedere-Hof* wiederkehren. Einer Kapazität wie *Bramante*, kann nicht angedichtet werden, daß sie nach den Heften anderer arbeitete, namentlich nicht mit einer solchen Unverfrorenheit! Lassen wir dem Kaiser, was des Kaisers ist!

Und nun zum Größten, was die italienische Renaissance geschaffen, zu *St. Peter's Dom* in Rom. *Serlio* (Lib. III, Bl. 64. Ausgabe 1584) meldet über seine Baumeister:

Abb. 32.

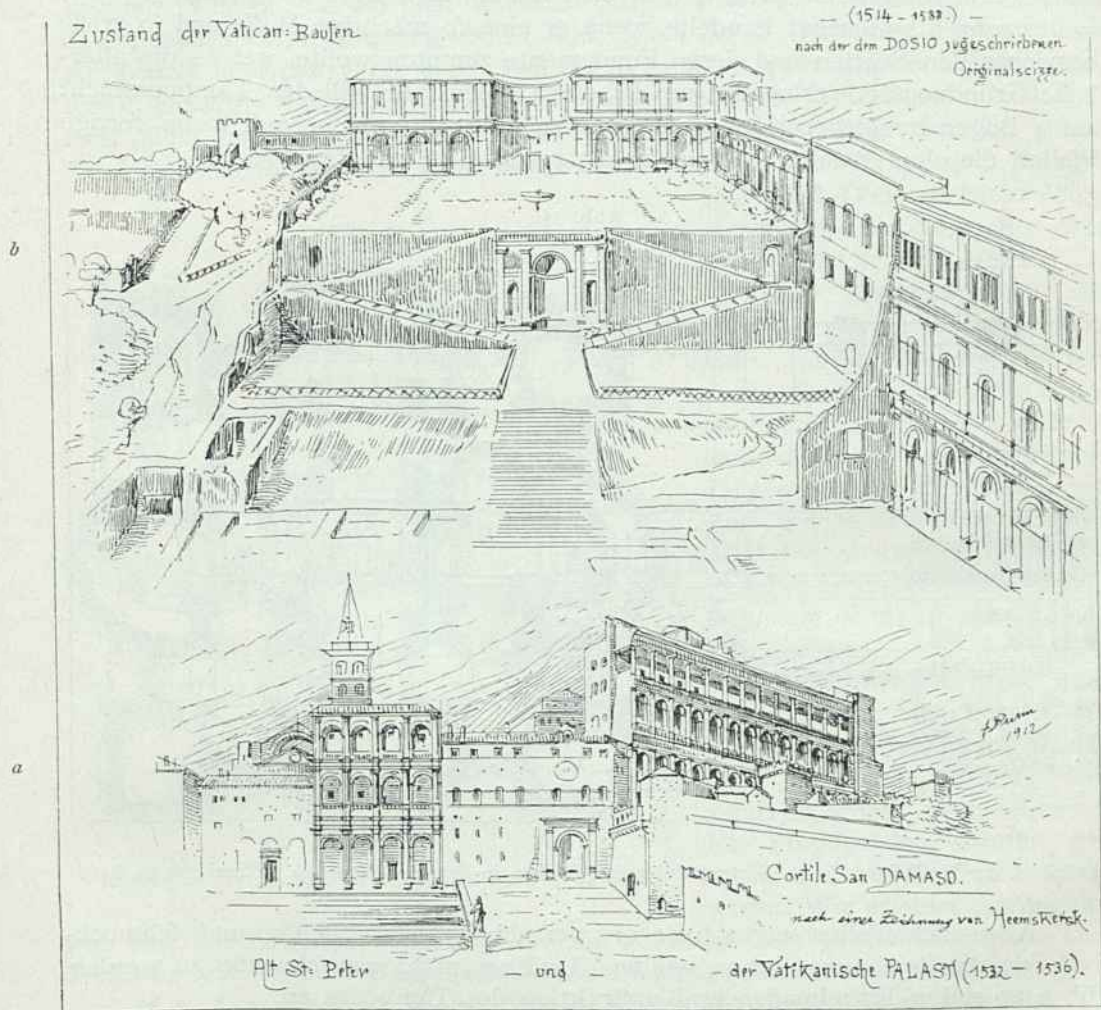


Kandelaberstützen in Cremona, Como, Mailand und Pavia.



Es war zur Zeit des Papstes *Julius II.*, ein *Bramante* aus Casteldurante im Herzogtum Urbino, ein Mann von außerordentlichem Verständnis auf dem Gebiete der Architektur, der unter der Beihilfe und Autorität, die ihm der genannte Papst zuteil werden ließ, der wie man fagen kann, die gute Architektur auferweckt hatte, der von den Alten bis zur Zeit, wo er begraben wurde, derselbe *Bramante*, der den Anfang zu dem glänzenden Bau-

Abb. 33.



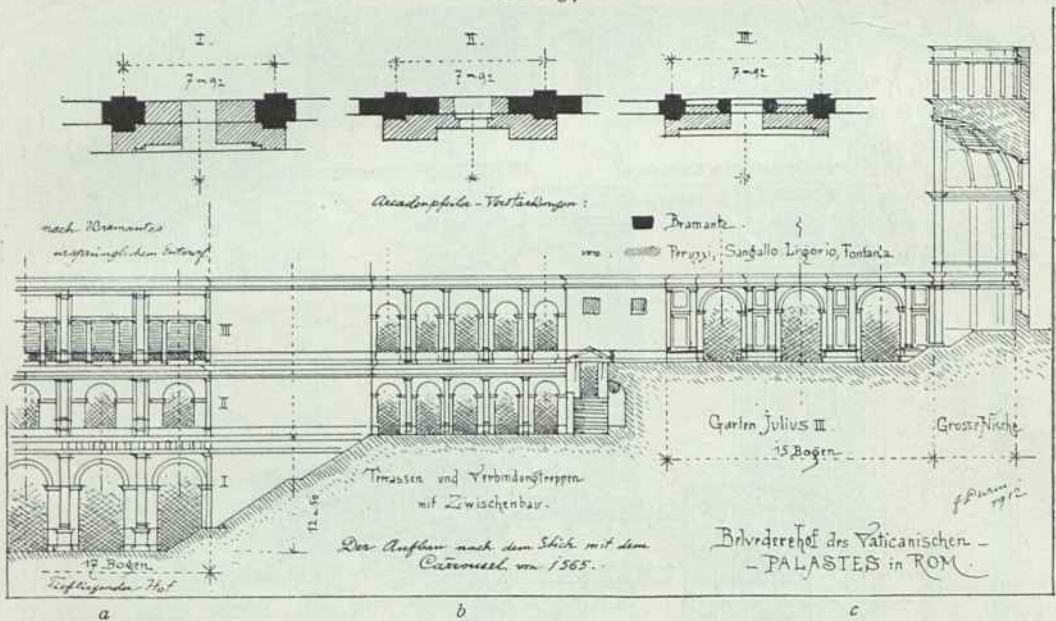
Zustand der Ansichten der Vatikanischen Bauten nach *Dosio* und des Vatikanischen Palastes nach *Heemskerck* 1514—1588 und 1532—1536.

werk von *St. Peter* in Rom gemacht hat. Aber bei seinem Tode hinterließ er nicht nur den Bau unvollendet, sondern auch das Modell in verschiedenen Punkten, so daß an feiner Stelle sich einige geniale Männer mit der Sache beschäftigen mußten, unter andern der Maler *Raffaello* aus Urbino, der auch in der Architektur bewandert war und im Sinne *Bramante's* eine, nach *Serlio's* Meinung, sehr schöne Zeichnung fertigte (Kuppel mit Langhaus), in der alle Maße des angefangenen Gotteshauses beibehalten waren, was um so leichter geschehen konnte, als im Plane *Bramante's* alles gut proportioniert war und daher von einem Teil der Maße das Ganze abgeleitet werden konnte.

Auf 4 mächtigen Pfeilern, die durch halbkreisförmigen Bogen miteinander verpannt und die in den Ecken durch Pendentifs verbunden waren, sollte sich eine Tribuna (Tambour?), mit Säulen geschmückt erheben, welche die große Kuppel zu tragen bestimmt war. Dies alles ordnete *Bramante* vor seinem Tode an!

Die beistehenden Abbildungen nach *Serlio* (Abb. 39 a u. 37 a) zeigen den Grundplan des Tambours, den Schnitt durch diesen und die Kuppel, woraus man (nach *Serlio*) begreifen lernt, daß in diesem Falle *Bramante* mehr kühn (beherzt = *animoso*) als überlegt handelte, wenn er eine so mächtige Masse und so große Gewichte den Stützen und deren Fundamente zumuten wollte, welche die allerbeste Gründungsart verlangten um sicher zu gehen. Er will den Tambour nicht auf 4 Bogen in solcher Höhe gesetzt wissen, und auch nicht auf kaum fertige Pfeiler, die ohne Belastung schon an einigen Stellen geborsten seien.

Abb. 34.



Ansichten der Hoffassaden bzw. Gartenfassaden im Vatikan in den verschiedenen Höhenlagen (a, b, c).

Aber nichtsdestoweniger habe er, weil die Erfindung schön und schmuckvoll sei, die Zeichnung geben wollen. Und um nicht weitfchweifig zu werden, führe er einige Einzelmaße der Konstruktion des Tambours an:

Die erste äußere Säulenmasse in der Höhe	= 5	Palmi
die der zweiten innern Säulenstellung	= 4	„
die der dritten im Innern	= 3 <sup>3</sup> / <sub>4</sub>	„
Das Lichtmaß der Tribuna ( <i>il netto della Tribuna dentro</i> )	= 188	„
Der Durchmesser der Laterne	= 36	„

Dabei ist gesagt »*il detto tempio è misurato a palmo Romano antico*« (wozu bemerkt sei, daß der *Palmo Romano* = 0,223 . . . m mißt).

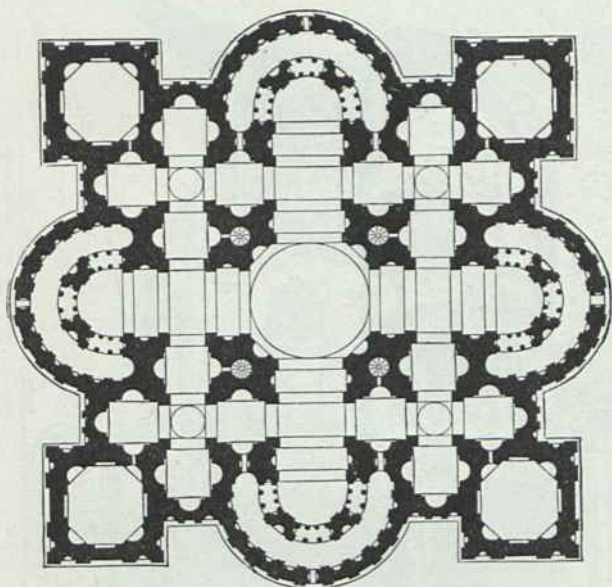
Die von *Serlio* angeführten Lichtmaße des Tambours in Meter überfetzt, ergeben  $(188 \times 0,2234) = 42$  m.



Die Messungen von *Le Tarouilly-Simil* wollen 41,40<sup>m</sup>, die Maßangaben *Serlio's* dürften danach wohl als zuverlässig angenommen werden. Nicht ganz so die etwas unklare Zeichnung seines Schnittes, in der die einzelnen Höhen der Tambourfäulen mit den angegebenen Maßen nicht stimmen.

*Bramante* fußt nach dem Grundplane des Tambours auf dem Prinzip der Ausführung des römischen Pantheons — 8 Pfeiler getrennt durch 8 zwischenliegende Nischen, die bei dem Entwurfe für *St. Peter* als Fensteröffnungen, mit Säulenpaaren ausgestellt, umgebildet sind. Nach *Serlio* erscheinen letztere durch Architrave überspannt, die einen Teil der Kuppellaft aufzunehmen hätten. Letztere ist nicht gleichmäßig, vielmehr auf einzelne Punkte der Unterlagen verteilt und zwar nicht im günstigsten Sinne. Die 4 Pfeiler sind nicht direkt belastet, indem die Mauermassen des Tambours mehr auf die Spann- oder Tragbogen übergeführt sind. Diese ungleichmäßige Verteilung der Gewichte war keine glückliche Vorkehrung.

Abb. 35.

Grundplan für *St. Peter* von Petrucci nach *Serlio*<sup>29)</sup>.

Die Tatsache, daß die Pfeiler vor ihrer Belastung schon Risse zeigten, nachdem sie nur durch die Tragbogen der Kuppel überspannt waren, ist nicht zu leugnen. Nach dem Stiche von *Dupérac* waren die Bogen vor 1565 geschlossen, die Kuppel *Michelangelo's* wurde 1588—1589 gewölbt. 1547 übernahm er den Bau, dem er bis zu seinem Tode 1564 vorstand.

Auf einem Stich bei *Simil* a. a. O., der ein Turnier im Vatikanischen Hofgarten aus dem Jahre 1565 darstellt, sind auch außerdem noch die den Hof umgebenden Bauten gezeichnet, soweit sie damals fertig waren. Wir ersehen aus diesem,

wie weit die Arbeiten *Michelangelo's* am *St. Peter*-Dom gediehen waren. Der Tambour war bis zum Hauptgesimse damals fertiggestellt (vergl. Abb. 38).

*H. v. Geymüller* in seinem Werke über die ursprünglichen Projekte von *St. Peter* zeigt uns den Zustand des Baues in der Zeit von 1520—1536 nach einer Handzeichnung aus der Sammlung *Destailleurs* in Paris (vergl. Abb. 36). Pfeiler und Bogen sowie die Pendentifs, letztere wenigstens zum Teil, waren zur Zeit dieser Aufnahmezeichnungen vollendet. Daran wird wohl nicht zu zweifeln sein, ob aber das ihnen unterstellte Datum zwischen 1520—1536 richtig und nicht konstruiert ist, müßte bewiesen werden können.

Die Bogen sind schräg abgedeckt gezeichnet zum Schutz gegen Wind und Wetter, also ein Merkmal, daß die Arbeiten am Bau damals wohl stille standen und daß *Michelangelo* im Jahre 1547 sie in diesem Zustande übernahm. Dann unterläge es keinem Zweifel, daß nach dem Todesjahre *Bramante's* (1514) nach

<sup>29)</sup> AUS: BURCKHARDT-LÜBKE. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1878. Paul Neff Verlag.

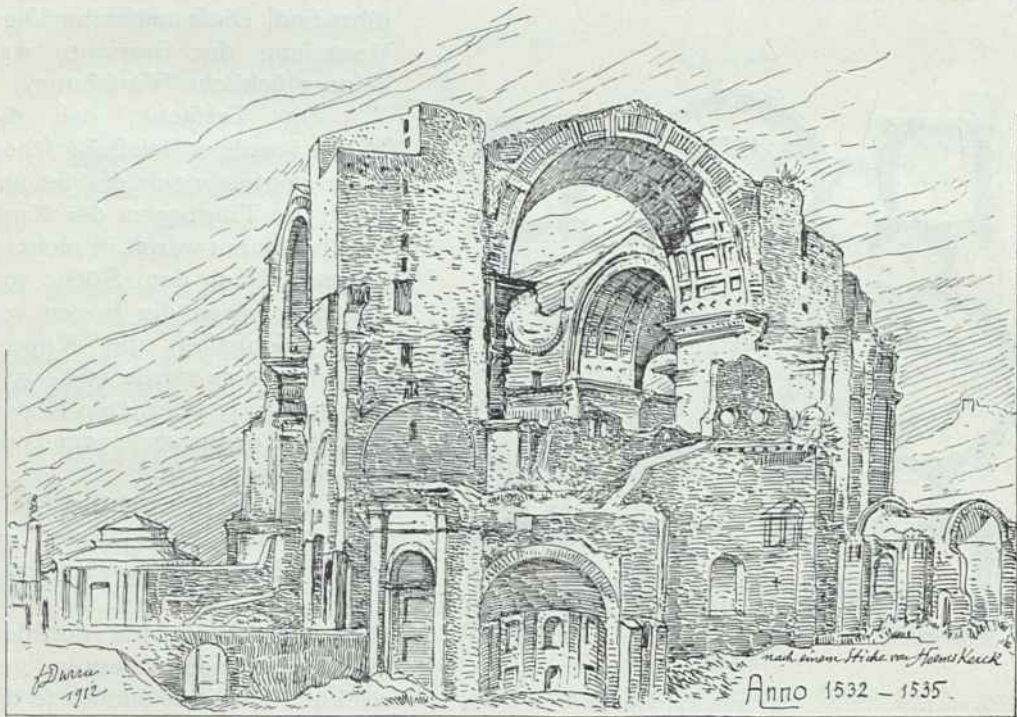


deffen Plänen weitergearbeitet wurde und daß *Michelangelo* mit den grundlegenden, fertigen Tatfachen, foweit sie die Konftruktion betreffen, zu rechnen hatte.

28.  
*Petrucchi's*  
Modell  
für *St. Peter*.

Der gleiche *Serlio* berichtet a. a. O., daß in der Zeit des *Julius* in Rom auch ein Sienefer *Baldassar Petrucci* gelebt habe, nicht nur ein großer Maler, sondern auch ein bedeutender Architekt, der ebenfalls den Fußtapfen *Bramante's* folgend, ein Modell für *S. Pietro* gemacht habe, das einen Zentralbau aufwies und im großen und ganzen sich mit dem Plane *Bramante's* deckt (vergl. Abb. 35<sup>20</sup>). Nur fieht er von den loggienartigen Bildungen bei den Apfiden ab, nimmt vier Eingangstüren zum Innern an, will den Hauptaltar in der Mitte der

Abb. 36.



Zustand des Baues von *St. Peter* in der Zeit von 1532—1535 nach *Heemskerck*.

großen Kuppel aufstellen, und verwertet die vier Eckbauten zu Sakristeien, über denen sich vier Glockentürme (*Campanili*) erheben sollten als Schmuck, besonders wegen der äußeren Fassade, gegen die Stadt. Der Durchmesser der Hauptkuppel ist auf 188 *palmi romani* festgesetzt, der der kleinen Kuppeln auf 65 *palmi*. Die 4 Tragpfeiler der Kuppel entsprechen in der Stärke ungefähr der jetzigen Ausführung. Der Grundriß ist schön, aber weniger klar und einfach im Innern, als die von *Bramante* und *Michelangelo* ausersehene Anlage und kommt hier nicht weiter in Betracht, mit Ausnahme der Angaben über die Pfeiler. Die von *Serlio* als wenig „tragfähig“ bezeichneten vier Kuppelpfeiler werden z. Z. auf Grund der Zeichnungen aus der *Coll. Destailleur's* als das Werk *Bramante's* angesehen. Sie sollen durch drei große Halbrundnischen und zwei sehr kleine, und durch größere Treppenanlagen im Innern verschwächt worden sein nach der Darstellung auf den unfixeren Grundplänen *Bramante's*;







wobei übrigens nicht vergeffen werden wolle, daß wir es nicht mit hohen, durchgehenden, fondern mit zwei wenig hohen Nifchenanordnungen übereinander zu tun haben.

*Antonio da Sangallo* († 1534) foll fie vermauert und zu Flachnifchen umgewandelt fowie die Treppenhäuser im Innern verkleinert haben. Ob, wie und durch wen dies bewiefen werden will, muß dahin gefteht bleiben. *v. Geymüller* gibt a. a. O. ein Bild in farbiger Darftellung von diefer Prozedur. (Pl. 45).

Die Druckflächen der 4 Pfeiler würden dadurch an bestimmten Stellen etwas vergrößert, aber dafür auch die Fundamente mehr belaftet.

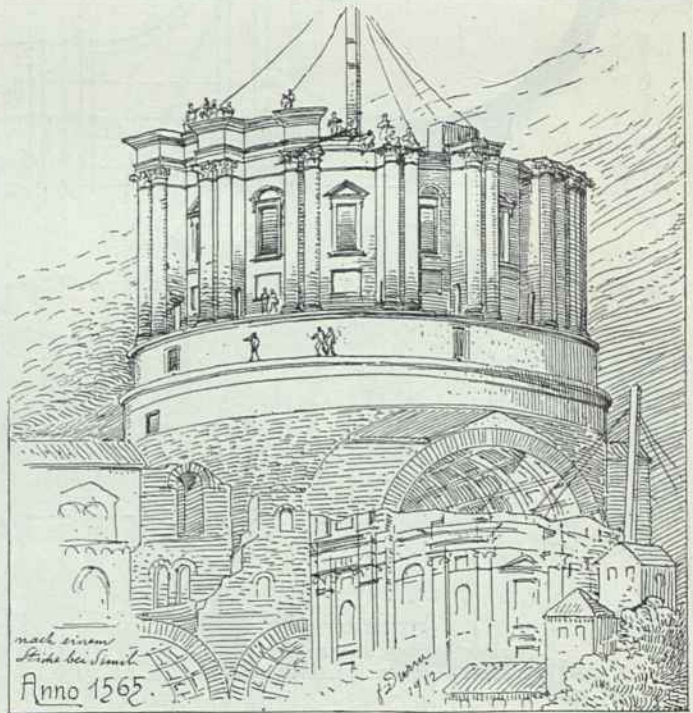
Wenn früher dem *Bramante* die Worte in den Mund gelegt wurden „er wolle bei feinem Baue das *Pantheon* auf Säulen ftellen“, fo dürfte diefe Ausfage beffer fo gedeutet werden, daß er das *Pantheon* auf vier, durch Bogen verfannte Pfeiler fetzen wollte.

Das Nachfüllmauerwerk des *Sangallo* hatte alfo mindeftens (1534—1547) 13 Jahre Ruhezeit bis *Michelangelo* die Arbeiten am Baue wieder aufnahm. Daß derartige nachträgliche Um- und Zumauerungen nur eine geringe Wirkung im gewünschten Sinne haben, zeigen als naheliegendes Beifpiel die vermeintlichen Verftärkungen der Vierungspfeiler von *San Francesco* in Bologna und ähnliche Vorgänge auch im deutichen Reich.

*Michelangelo* hat in feinem Entwurf die Laft des Tambours, der Kuppel und Laterne gleichmäßig auf die Pendentifs, die Bogen und Pfeiler verteilt, das Tambourmauerwerk durch die 16 Strebepfeiler verftärkt und fein Aufbau hätte in Ruhe bleiben müffen, fobald er einheitliches Material — alfo nur Quaderkalkfteine oder nur Backfteine — verwendet haben würde und wenn der kreisrunde Gang innerhalb des Sockeltambours unterblieben oder anders gefaltet worden wäre.

Im Tale zwifchen dem *Monte Aureo* und dem *Monte Vaticano* erhob fich einft der Zirkus des *Nero*, außerhalb der Stadtmauern, der mit feiner Längsachfe auf den *Ponte Trionfale* des Tiber gerichtet war. Auf den Fundamenten der öftlichen Langfeite des Zirkus ftanden einft die weftlichen Langmauern von *Alt-St. Peter* und auf der Stelle beider find die weftlichen Langmauern von *Neu-St. Peter* eingefenkt.

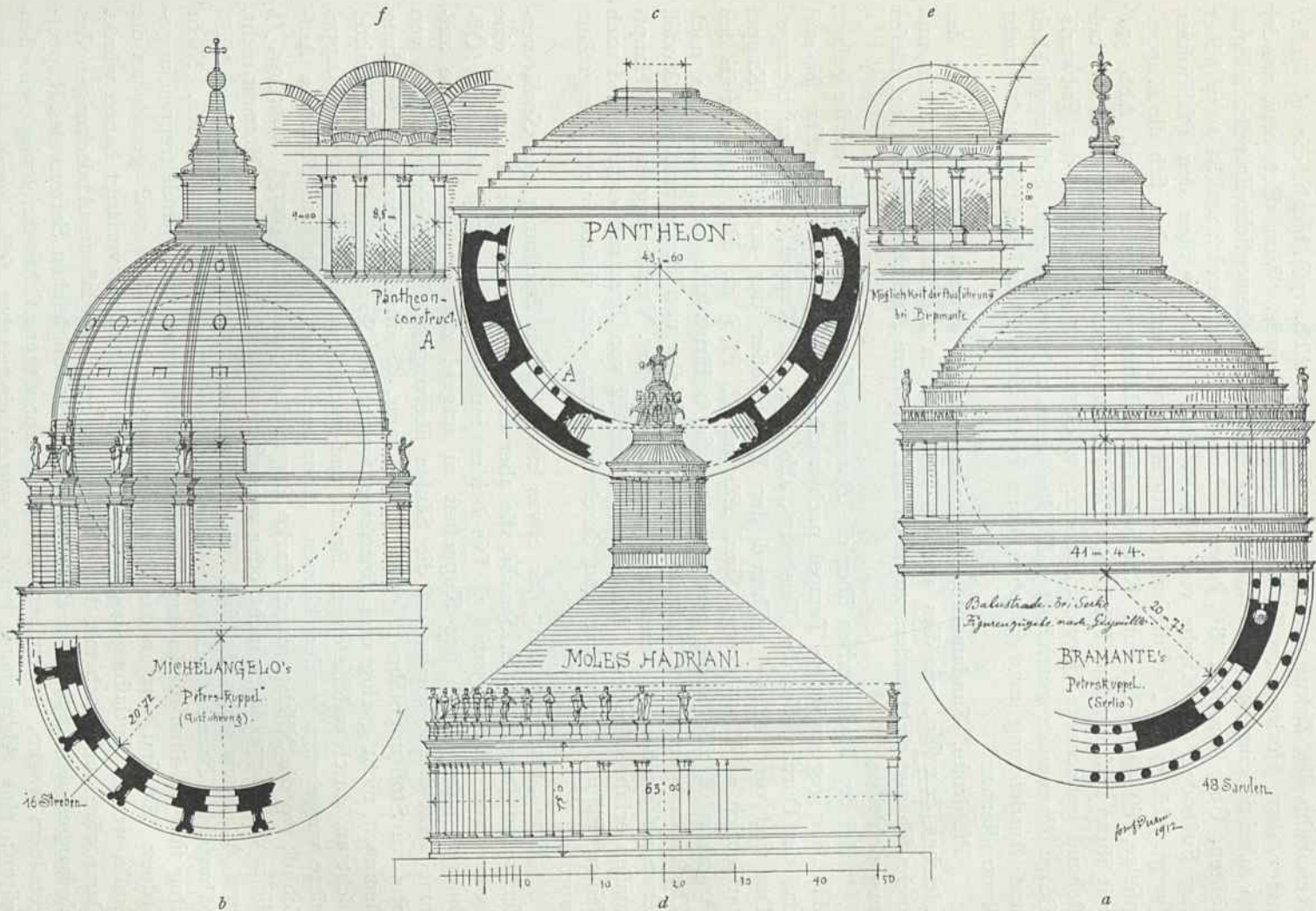
Abb. 38.



Stand der Arbeiten *Michelangelo's* am Tambour von *St. Peter* in Rom zur Zeit des Tourniers im Jahre 1565.



Abb. 39.



Vergleichende Zusammenstellung der vier größten Stein-Gewölbekonstruktionen auf italienischem Boden.

29.  
Maße  
von St. Peter.

Nach den Angaben in dem Werke *Fontana's* ging die Bodenfläche der Rennbahn des Zirkus auf die Linie *M* (vergl. Abb. 37 *b*) hinab, die  $4\frac{1}{2}$  *palmi* unter dem Horizontalwasserspiegel gefunden wurde. Von dort beginnt der 25 *palmi* tief eingerammte Pfahlrost, dessen Pfähle das bewegliche Erdreich festigen sollten. Über ihm liegt  $33\frac{1}{2}$  *palmi* hoch aufgefülltes Erdreich und 34 *palmi* höher der Fußboden der Kirche von *Neu-St. Peter*, also 22<sup>m</sup> über den Pfahlspitzen (vergl. Abb. 37 *b*). Auf diesem mächtigen Fundamente erheben sich die Kuppelpfeiler, 80 *palmi* bis zum Kämpfer der Schiffbogen hoch (vergl. Abb. 37 *b*) mit ihren Nischen und Pilastern. Die Pfeiler haben nach *Simil* z. Z. die beistehend gezeichnete Querschnittsform. *v. Geymüller* gibt die auf der Entwurfskizze *Bramante's* gezeichneten Nischen dazu, an deren Form, Ursprünglichkeit und Ausdehnung man glauben kann oder nicht. Jetzt sind sie nicht mehr kontrollierbar.

Pfahlroste, Fundamente, Pfeiler und Bogen können nur Werke aus der gleichen Zeit sein, wie dies aus den Zeichnungen *Destailleur's* zu ersehen und technisch gar nicht anders zu denken ist. Spätere Anflickerereien sind bei diesen ausgeschlossen.

Bei den Maßangaben über die *Bramante*-Kuppel von *Serlio* wurde gesagt, daß „der gegenwärtige Tempel nach antik römischen *palmi* gemessen sei und daß der Durchmesser des Tambours, also auch der Kuppel, 188 *palmi* betrage“. Das sind rund 41,92<sup>m</sup>, während der Durchmesser der ausgeführten Kuppel tatsächlich = 41,44<sup>m</sup> (vergl. *Simil*, *Etat actuel*. Pl. 2) ist. Die Differenz in den Angaben ist also keine nennenswerte; sie bestätigt uns nur, daß die nach *Destailleur* gemachten Aufzeichnungen der Pfeiler und Bogen mit dem Modell *Bramante's* übereinstimmen, und niemals eine fog. Verstärkung in den Hauptmaßen erfahren haben. Was damals stand, ist von *Bramante* erdacht und nach seinen Plänen ausgeführt und durchaus nicht, auch später nicht, vergrößert worden.

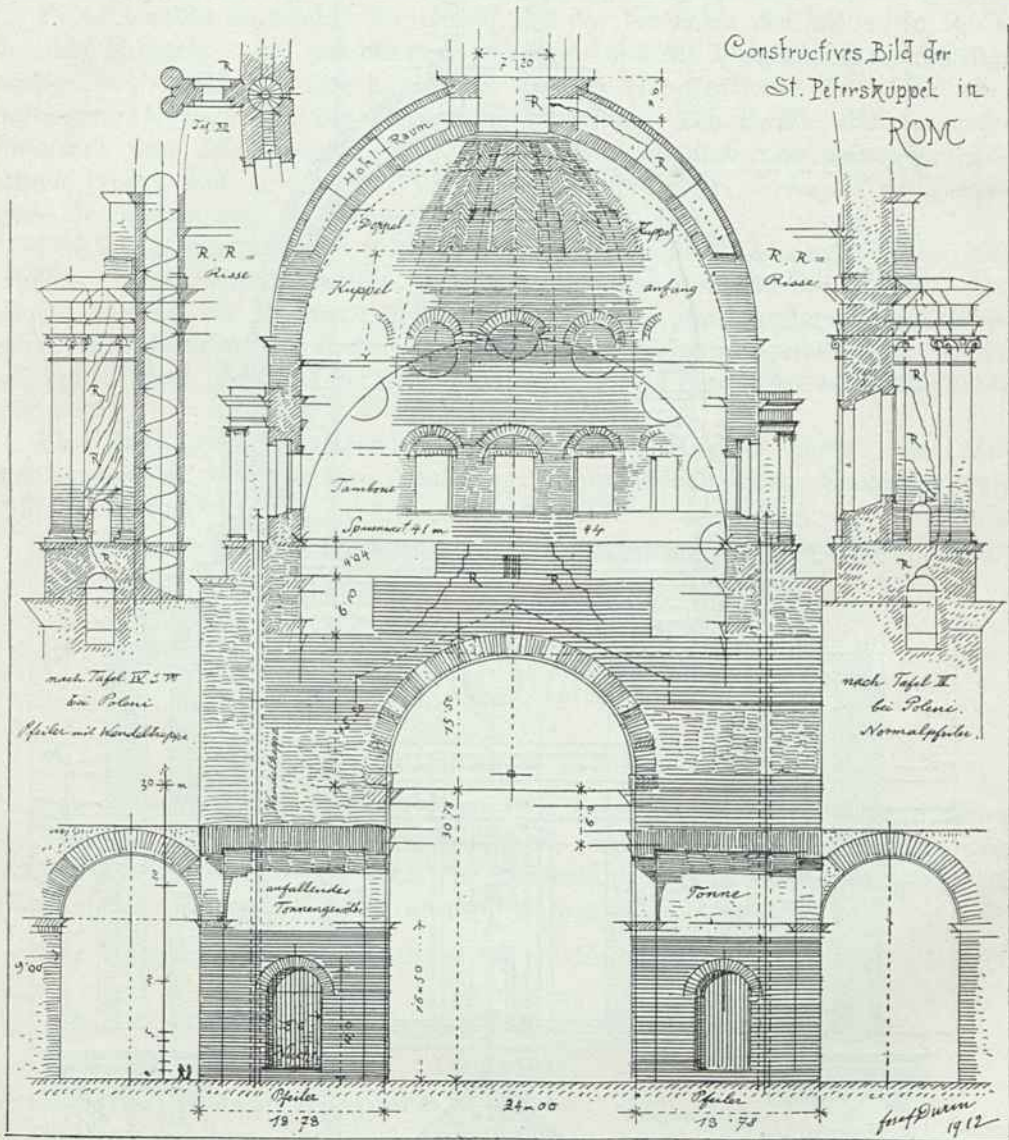
30.  
Technische  
Maßnahmen  
*Bramante's*.

Eine „Interpretation“ der etwas zweifelhaften Zeichnung des *Serlio* verfuhrte im Jahre 1696 *A. Specchi*, die aber ebenfowenig genügen kann, wie eine neuere von *H. v. Geymüller*. Die beiden inneren Säulenpaare der acht Öffnungen haben Teile der Kuppellast zu tragen, zunächst die Architrave aufzunehmen, die sie wieder auf die Säulen übertragen. Die Architrave sind von Stoß zu Stoß ungefähr 12 *palmi* (2,67<sup>m</sup>) lang, die ihnen zugemutete Belastung demnach nicht gering und *Bramante* sowohl als *Serlio* geben die Hilfsmittel nicht an, durch welche einem Bruch und nachfolgenden Rissen in der Kuppel hätte vorgebeugt werden können. Aber auch hierfür gibt das *Pantheon* Aufschluß, wo die Nischen durch starke Bogen überspannt sind (vergl. Abb. 39 *e, f*), die in der Kuppelfläche nicht, oder wenigstens als architektonisches Moment nicht, zum Ausdruck gebracht sind. Es müssen die einschlägigen technischen Maßnahmen bei *Bramante* als vorgeesehen und überlegt vorausgesetzt werden. Nicht klug sind bei ihm, die in dem Tambour aufsteigenden vier Wendeltreppen angeordnet. Sie sind hart an das Pfeilerende gelegt, und dazu noch gerade an die Stelle, wo der Entlastungsbogen sein stärkstes Widerlager verlangt haben würde. Dann wäre auch noch mit dem Umstand zu rechnen, daß die Abdeckungen des Umganges, der ungleichen Belastungen und des ungleichen Setzens des Kuppelgemäuers wegen, gegenüber den Säulenmonolithen, sicher durchweg geborsten wären; eine Abtrennung bei *a b* würde eingetreten sein (vergl. Abb. 37 *a u. 39 e*).



Die einzige rationelle Auflösung der Angaben und des Widerspruches bei Serlio gäbe die in Abb. 39e gezeichnete Auflösung, wie sie von Alfred Durand-Claye (*Ingénieur des Ponts et Chaussées, Professeur à l'École des Beaux Arts, Paris 1879*) versucht wurde, in seiner »*Étude sur la stabilité de la Coupole*

Abb. 40.

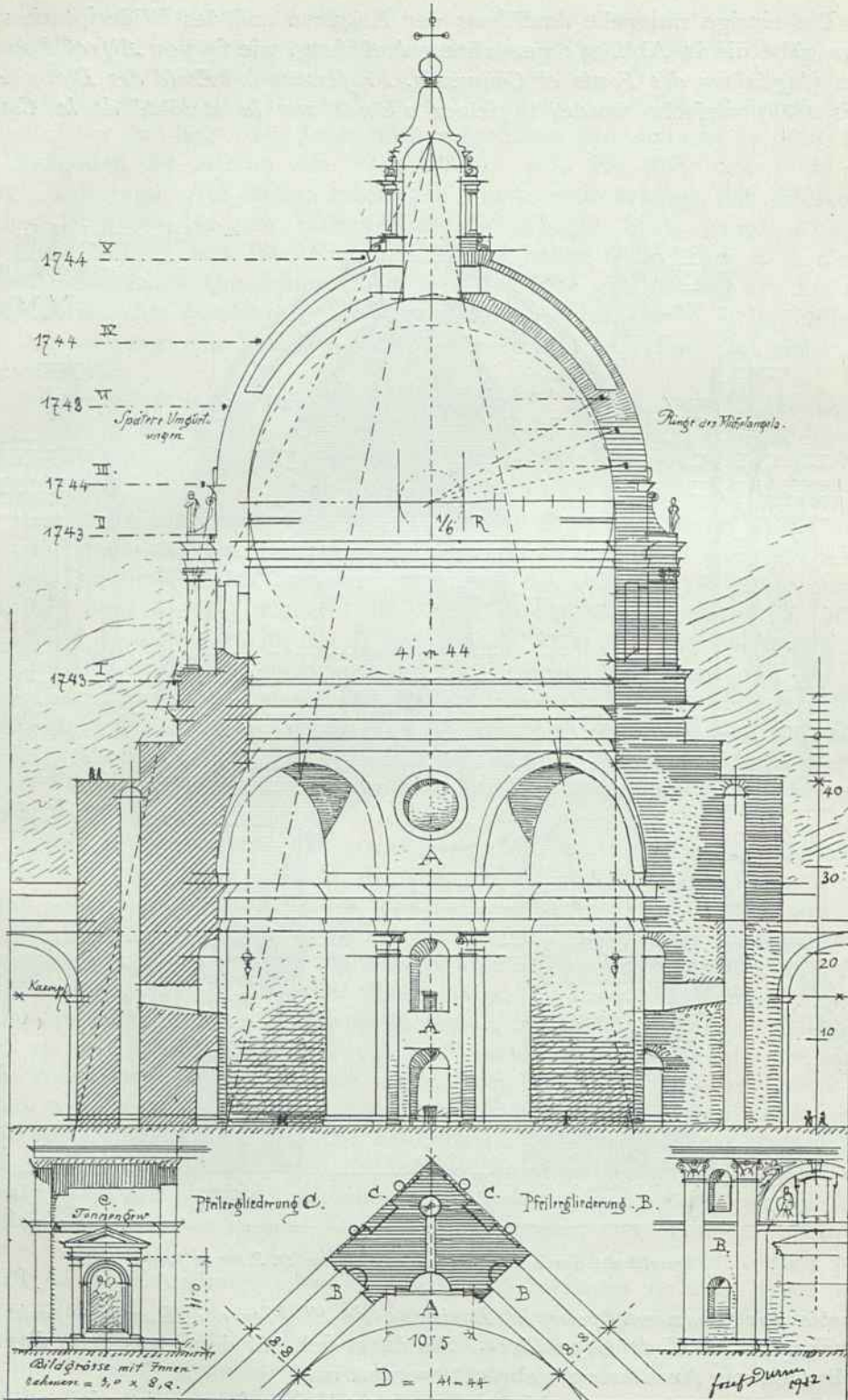


Querschnitt durch die Vierungskuppel von St. Peter in Rom.

*projetée par Bramante pour la Basilique de St.-Pierre à Rome — faite pour l'ouvrage de M. H. de Geymüller.* Sie deckt sich mit dem, was beim Pantheon erfolgreich zur Ausführung gebracht worden war.

Des öfteren hat man Michelangelo den Vorwurf gemacht, daß er durch seinen ungleich mächtiger wirkenden Kuppelbau, gegenüber dem von Bramante

Abb. 41.



Diagonalschnitt durch die Vierungskuppel von St. Peter in Rom.



geplanten, Zwischenarbeiten veranlaßt habe, die für den letzteren überflüssig gewesen wären. *Bramante* erachtete bei seinem Bau die Ausdehnung der Fundamente und die entsprechende Belastung des Baugrundes sowie die Form und Größe des Querschnittes der Tragpfeiler seiner Kuppel für ausreichend, und wohl mit Recht. Sie bedurften keiner Änderung und keiner Zutat. War eine solche nun notwendig bei der Ausführung des Baugedankens *Michelangelo's*? War sie notwendig angesichts der Größe und der Gewichte der beiden in Rede stehenden Kuppeln? Ich möchte dies verneinen und die Verneinung rechnerisch beweisen, wobei ich die Oberkante des inneren Hauptgefusses über den vier Tragbogen als Basis für die Darstellung annehme. Die Profile der Kuppeln *Bramante's* und *Michelangelo's* sind im gleichen Maßstab nebeneinander gezeichnet (vergl. Abb. 37 a u. b). Für die erstere ist die aus *Serlio's* Buch ausgezogene Zeichnung von *M. Durand-Claye* unterstellt.

Die Höhenunterschiede beider Kuppelaufbauten sind, bis zur Kreuzes Spitze gemessen, keine nennenswerten. Das Gewicht der ausgeführten Kuppel, bei dem die Laterne, die Kuppelschalen mit den Rippen, der Tambour, die Strebe- Pfeiler, der Unterbau in Rechnung gestellt und zusammengefaßt sind, wurde (1748) von *Poleni* (a. a. O.) zu 165 662 651 römische Pfund oder = 55 220 750 kg berechnet<sup>30)</sup>.

Eine Berechnung des Gewichtes der *Bramante*-Kuppel würde, unter Zu- grundlegung der beistehenden Abbildung, einschließlich einer Bleieindeckung 53 617 640 kg ergeben.

31.  
Gewicht  
der *Bramante*-  
Kuppel.

Die Stücke 1 bis 9 zusammengekommen, haben einen Inhalt von:

1) 6280,00 cbm;	6) 9333,40 cbm;
2) 2274,48 cbm;	7) 1320,00 cbm;
3) 4492,40 cbm;	8) 242,00 cbm;
4) 606,00 cbm;	9) 207,24 cbm;
5) 2035,80 cbm;	

1 bis 9 zusammen = 26 791,32 cbm.

Für Travertinquader, Bruchsteine- und Ziegelmauerwerk ein verglichenes Gewicht von 2000 kg pro cbm angenommen, würde ein Gesamtgewicht von 53 583 640,00 kg ergeben, wozu noch die Bleideckung mit 34000 kg käme, was ein Gesamtgewicht von: 53 617 640 kg ausmachen würde.

Der Unterschied im Gewicht der beiden Kuppeln, wäre somit:

$$\begin{array}{r} 55\ 220\ 750\ \text{kg} \\ 53\ 617\ 640\ \text{kg} \\ \hline 1\ 603\ 110\ \text{kg} \end{array}$$

oder über 1½ Millionen Kilogramm.

*M. Durand-Claye* hält die Belastung des Untergrundes und die Beanspruchung des Baumaterials nach seiner Rechnung für zulässig. Weder *Bramante* noch *Michelangelo* haben hier ins Blaue gearbeitet, vielmehr mit der gleichen Überlegung und mit dem richtigen statischen Gefühl. Wie weit sie dabei durch bestimmte Regeln unterstützt wurden, oder welcher Art ihre Berechnungen waren, darüber geben die Meister uns keine Auskunft, aber

<sup>30)</sup> 1 *Libbra Romana* im XVIII. Jahrhundert nach *Benaven*, *Le Caissier Italien* (1787-1789) zu 0,3390996 kg. Vergl. auch *Tacchini*, *Metrologia*. Milano 1895.

ficher werden sie mit der Gefühlsstatik allein nicht ausgekommen sein. Und wenn sich später Defekte gezeigt haben, so sind sie (nach *Rondelet, L'art de bâtir*) auf Verfehlungen in der Ausführung und auf unüberlegte Verwertung des verschiedenartigen Baumaterials zurückzuführen, wie z. B. die Ausführung der Strebepfeiler aus Vollquadern und die Bekleidung der aus Bruch- und Backsteinen zusammengesetzten Tambourmauern mit Travertinquadern.

Ungleiches Setzen und daraus hervorgegangenes Reißen der ungleich gefügten Mauern waren die notwendige Folge, wozu noch die zu starke Belastung des Gewölbeflechtels trat, was zusammen den Bestand des Baues gefährdete, aber ihn doch nicht zu Fall brachte. Seit seiner Grundsteinlegung sind 406 Jahre verfloßen und er steht noch wie ein *Rocher de Bronze*, im Tale zwischen dem *Monte Vaticano* und dem *Monte Aureo*, im Glanze seiner vollendeten Innendekoration.

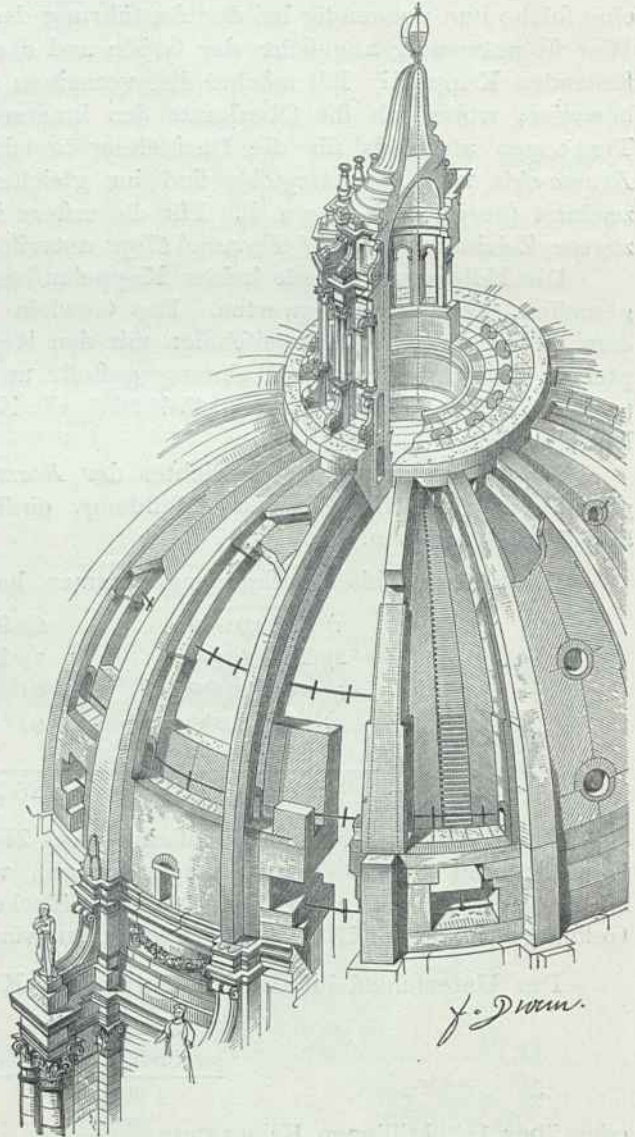
Wäre man bei der Ausführung von *Bramante's* Kuppel glimpflicher durchgekommen? Ich denke kaum und glaube eher das Gegenteil.

Aber die Konzeption des Ganzen ist und bleibt das Verdienst *Bramante's*, die Form und Ausführung der Kuppel das des *Michelangelo*.

Ob und was *Bramante* beim Fortschreiten des Baues noch geändert haben würde beim Eingehen auf das Konstruktive, muß dahin gestellt

bleiben; daß es zu Änderungen gekommen wäre, erscheint mir gewiß, wie es auch sein letztes Wort nicht gewesen sein kann, was er in der Zeichnung gegeben, und jeder in der Praxis stehende Baukünstler, wird mir hier beipflichten. Jeder Schaffende hat es zu allen Zeiten am eigenen Leibe erfahren, wenn er die Aufgabe ernst nahm, daß das im ersten Anlauf gegebene, nicht auch sein letztes Wort zur Sache war

Abb. 42.

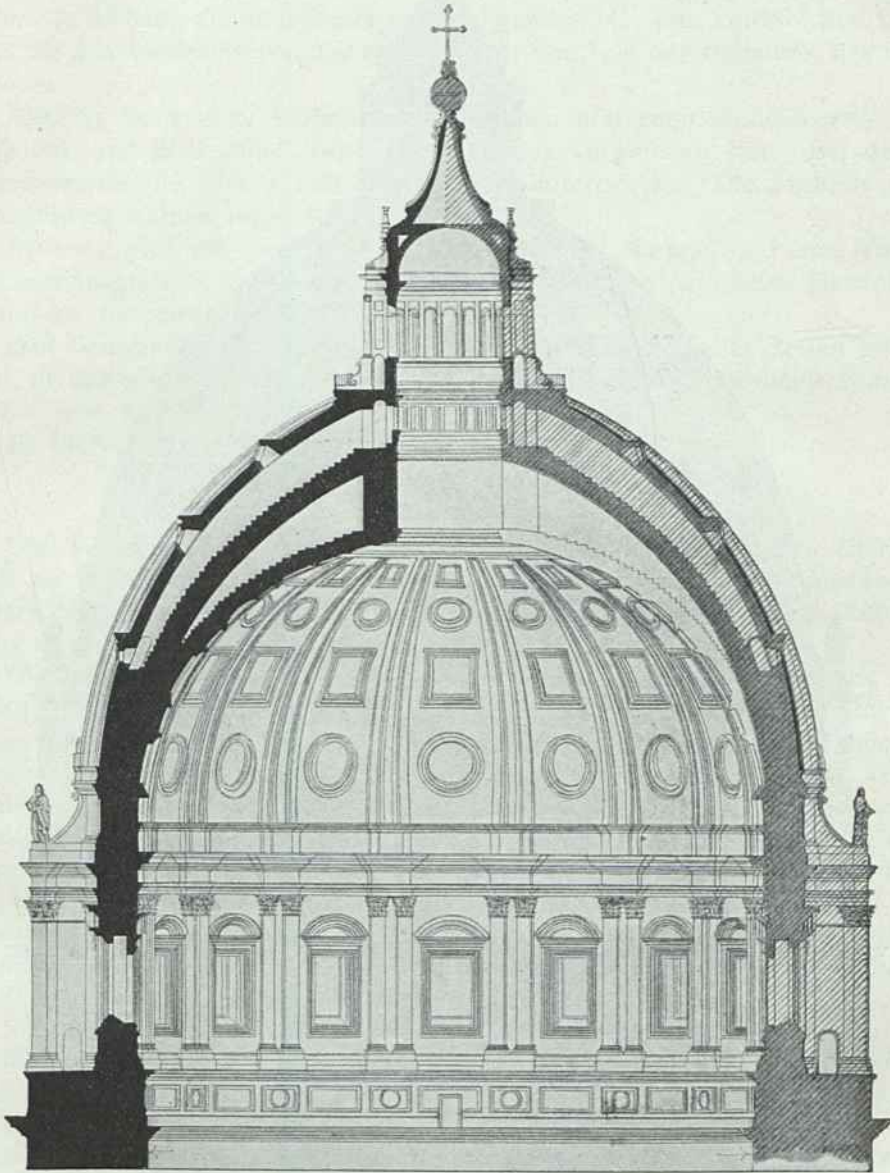


Perspektivischer Lehrschnitt durch das Kuppelgewölbe von *St. Peter* in Rom, unter Angabe der Art der Wölbung und Verschlauderung.



Abb. 39 *a, b, c, d, e, f* gibt eine vergleichende Zusammenstellung der drei größten, feineren Gewölbebauten, die seit *Christi* Geburt bis auf die heutige

Abb. 43.

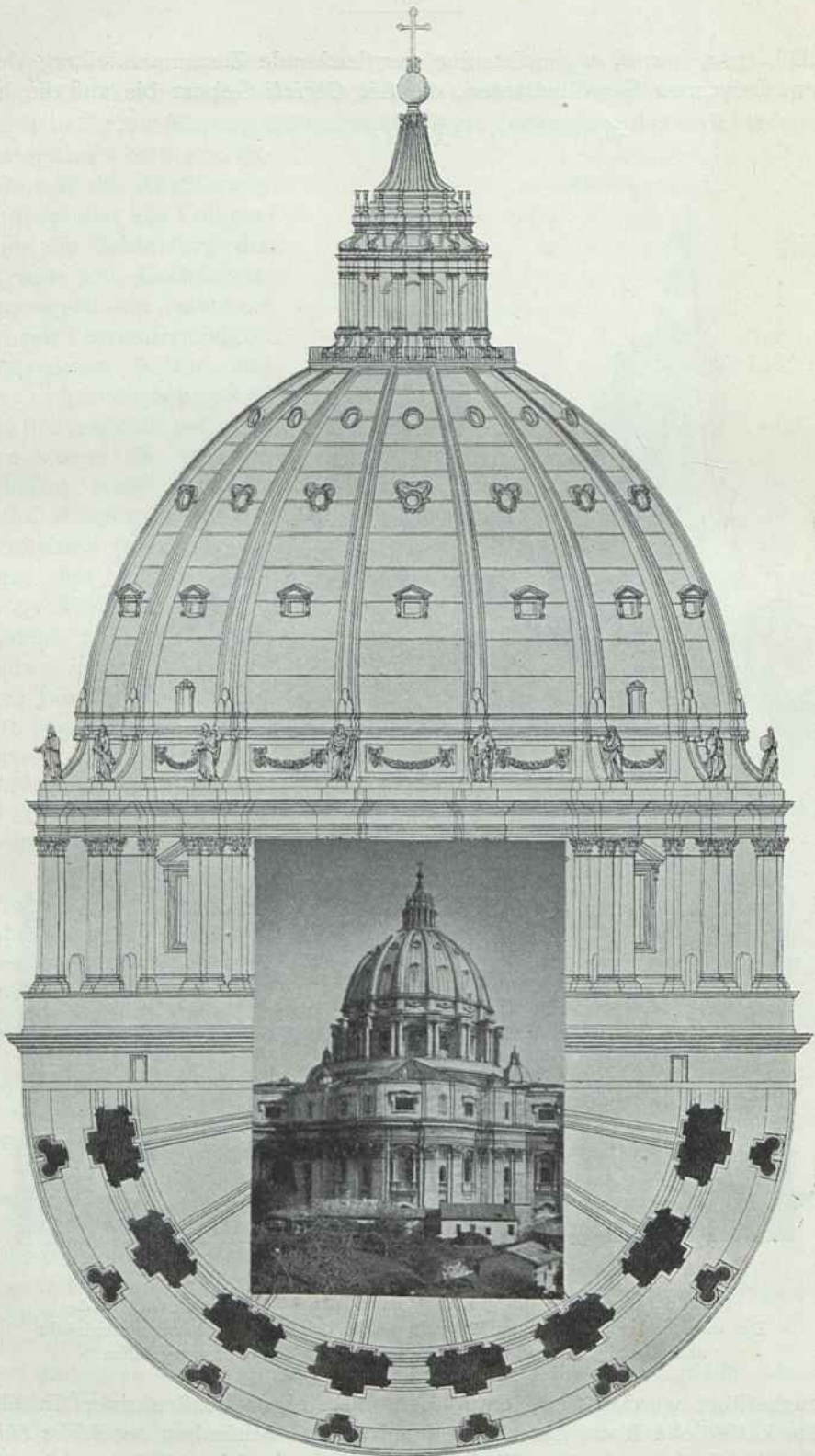


Querschnitt.

Nach der Aufnahme des großen Holzmodells *Michelangelo's* dargestellt.

- Die innerste der dreifachen Kuppeln wurde bei der Ausführung unterdrückt und die Figuren auf den Strebe Pfeilern des Tambour weggelassen.

Zeit ausgeführt worden sind, unter Beigabe einiger konstruktiver Einzelheiten. Das alte kaiserliche Rom, ich nehme dabei für den Stufenbau der *Moles Hadriani* eine Tragkonstruktion in Gewölbeform an, dürfte in seinen Werken den Spätergeborenen nicht nachstehen.



Geometrische Aufnahme der Vierungskuppel des *Michelangelo*.  
Zum Vergleich die photographische Aufnahme nach der Ausführung.



Die Abb. 40 u. 41 zeigen einen Quer- und Diagonalschnitt durch die Vierungskuppel mit Angaben der Pfeilerstärken und die Art der verschiedenen Wölbungen, Trag- und Entlastungsbogen, die Abtrennungen im Mauerwerk, kurz alles was zur Beurteilung der statischen Verhältnisse und Vorgänge am Baue für den Techniker wünschenswert und notwendig ist. Das konstruktive Gerippe dürfte für ihn vielleicht von höherem Werte sein, als der Schmuck des inneren Ausbaues.

Abb. 43 stellt eine Aufnahme des großen hölzernen Modelles des *Michelangelo* dar, bei dem eine dreifachlige Kuppel vorgesehen war. Bei der Ausführung wurde die innere halbkugelförmige unterdrückt. Die Figuren auf den Strebe Pfeilern kamen nicht zur Ausführung.

Abb. 44 gibt die geometrische Aufnahme der Kuppel und zum Vergleich eine photographische Aufnahme derselben, um zu zeigen, wie beide Darstellungen miteinander übereinstimmen.

Den Grundstein zum höchsten, kirchlichen Bauwerk aller Zeiten gelegt zu haben, ist das viel umstrittene und nicht mehr bestreitbare Verdienst *Bramante's*, das ihm kein Mensch mehr vorenthalten kann.

Er bleibt damit der Größten einer im Fache!

#### Nachlese.

Die Widersprüche, welche über die Bautätigkeit *Bramante's* oder dessen Anteil an bekannten Bauwerken in der Lombardei herrschen, veranlaßten mich zu einer teilweisen Nachprüfung im verfloßenen Spätherbst und im Januar 1912 an Ort und Stelle der bedeutenderen Plätze.

32.  
Kritik der  
Bautätigkeit  
*Bramante's*.

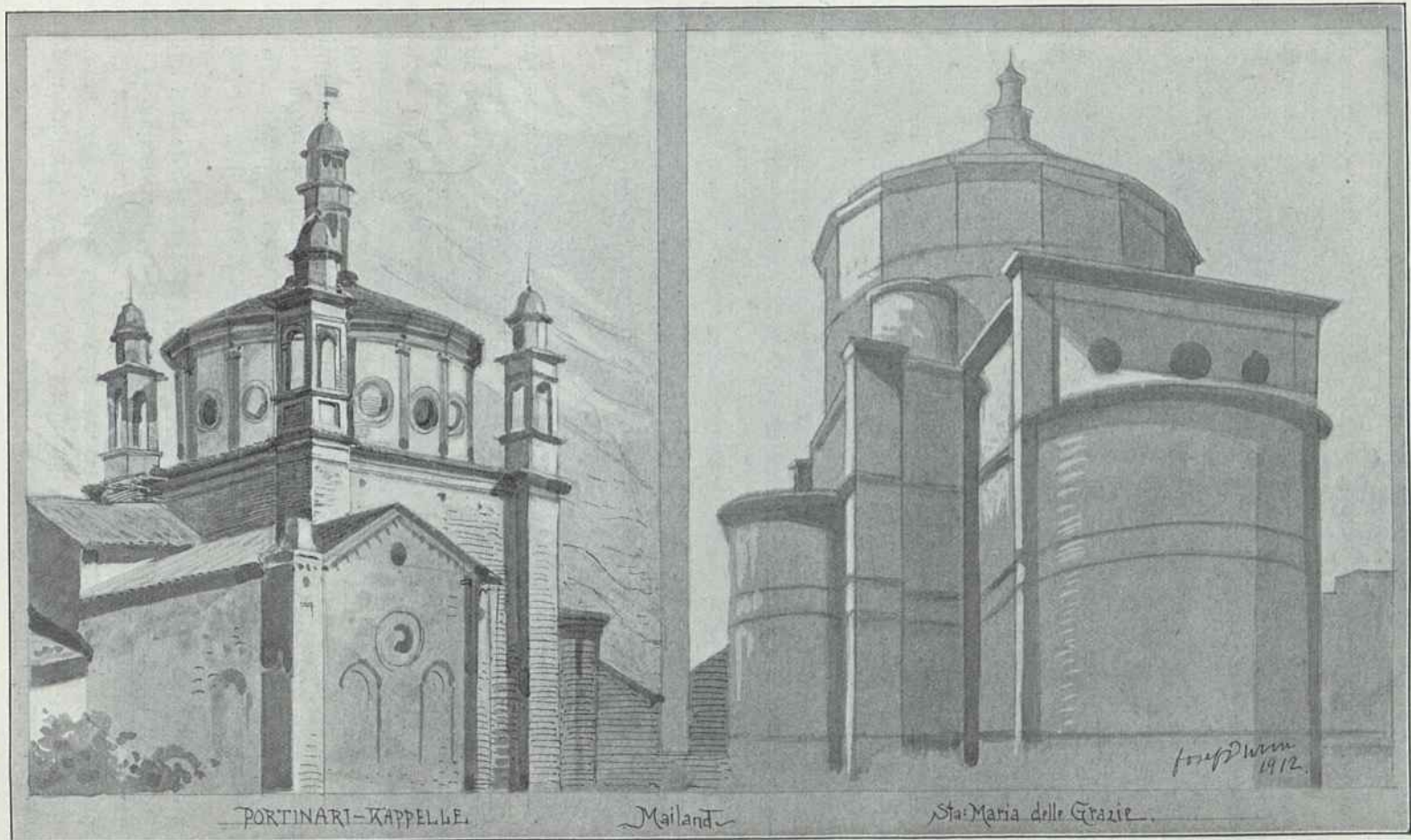
Diese erstreckte sich auf die Dome in Lugano und Como, auf die Bauten in Mailand, Crema, Abbiategraffo, Vigevano, Saronno, Chiaravalle, Pavia usw. Ich kann hier nicht alles geben, aber einiges nicht unwesentliche möchte ich hervorheben. Meine Beobachtungen bewegen sich mehr auf dem artistisch-technischen Gebiete. Das Dokumentarische ist vielfach durch *H. Strack* und *Gotthold Meyer*, besonders aber durch *Malaguzzi Valeri* ziemlich erschöpfend behandelt worden. Von dem letztgenannten hebe ich besonders die einschlägigen Arbeiten in den Heften der »*Italia artistica*« (Mailand I u. II) hervor, wie auch in den »*Collezione di Monografie illustrate — Pittori — Scultori — Architetti — G. A. Amadeo, scultore architetto*«, Bergamo 1904, die sich durch gute Illustrationen und einen klaren, überzeugenden Text auszeichnen.

Ich beginne mit *S. Maria delle Grazie* in Mailand, weil die Urteile besonders über diesen Bau, als ein größeres Werk, so sehr auseinandergehen.

33.  
*S. Maria  
delle Grazie*.

Das Portal der Haupteingangsfassade soll von *Bramante* sein? Die Details und die technische Ausführung beweisen dies nun gerade nicht, auch die Komposition im ganzen nicht.

Die Säulenschäfte sind zylindrisch, ohne Schwellung und Verjüngung, die Plättchen mit An- und Ablauf beim Übergang nach den Basen und den Kapitellen fehlen an den Schaftstücken, ein Verstoß gegen die antike Praxis und die Gepflogenheiten *Bramante's*. Die Schafringe an den Säulensämmen sind willkürlich angebracht, durch nichts begründet und lombardische Anhängsel, wie auch die kreisrund gearbeiteten Plinthen der Basen und die Profile der Basen selbst. Zur Entschuldigung wird gerne gesagt, es seien dies archaische Rückfälle des Meisters, der bei *Laurana* in die Schule ging. Das ganze Dekorationsstück ist



Vergleichende Zusammenstellung der Kuppelbauten von *S. Maria delle Grazie* und der *Portinari-Kapelle* in Mailand.



eine trockene Arbeit und mehr vom Geiste eines lombardischen Meisters durchdrungen, der sich von den Schlacken feiner bodenständigen Kunst reinigen wollte, als von dem eines Neuerers in der Renaissancekunst, der von auswärts als Prophet kam. Auch das halbrunde, schwere Tympanon über dem Hauptgesimse mit feiner kaffettierten Leibung ist keineswegs in Übereinstimmung mit den Chorwänden und Apfiden des neuen Baues. Wie anders dagegen in Form und Technik die Säulen des 1497 dafelbst erbauten Klosterhofes: durchweg antike Praktiken, Säulenschäfte mit Verjüngung und Schwellung, An- und Ablauf, antike Basen, einfache korinthisierende Kelchkapitelle: und das vom gleichen Meister, fast zur gleichen Zeit? Das ist doch kaum anzunehmen, so ändert sich die »manera« des Architekten am gleichen Bau in so kurzer Zwischenzeit wohl nicht (vergl. Abb. 29 und Abschnitt Säulenordnungen).

Die Kleinmedaillons im Fries, die von *Amadeo* in der *Sagrestia vecchia* der *Certosa* bei Pavia schon gemacht wurden, und die am Dom zu Lugano (1517 nach der Jahreszahl im Architrav), aber um vieles geschickter, wiederkehren, sind lombardische Beigaben, nicht aber Erfindungen des *Bramante*. Das Motiv mit dem tiefen halbrunden Tympanon haben die Toskaner, Bolognesen und Venetianer (Vorhalle von *S. Marco* in Rom, *Badia* bei Fiesole, Portal auf der Insel Ellena, Grabmäler in Venedig und besonders an der Haupteingangstür der *Scuola di S. Marco* [1485 von *Martino Lombardo*]) doch schon sehr viel feiner aufgefaßt und gegliedert.

Nun der Chorbau: wenn andere Werke nicht vorausgegangen wären, könnte man ihn für eine Neuerung auf lombardischem Boden gelten lassen. Dagegen spricht aber die *Portinari*-Kapelle des Florentiner *Michelozzo*, ein an den vier Ecken verstärkter Unterbau, über quadratischer Grundfläche eine Kuppel auf Pendentifs, darüber ein kreisrunder Tambour und über diesem ein halbkreisförmiges Kuppelgewölbe mit Seiten- und Zenitlicht. Zwei Seitenwände sind durch Bogen geöffnet, nach dem quadratischen Chor und nach der vorliegenden Querhalle; die zwei anderen sind unten geschlossen, oben durch größere Doppelfenster geöffnet. Die Calotte verbirgt sich unter einem Zeltdach mit Laterne. Der Tambour ist innen kreisrund, im äußern 16 eckig, die Spannweite des Gewölbes beträgt 9,50 m. Den gleichen Baugedanken sehen wir, nur in doppelter Größe bei *Maria delle Grazie* verkörpert, aber mit dem weitem Unterschied, daß dort an dem quadratischen Chorbau noch eine halbkreisförmige Exedra und bei den unten geschlossenen Umfassungswänden die obern Durchbrechungen bis zum Boden herabgeführt und gleichfalls als halbkreisförmige Nischen ausgebaut sind. Die größere Spannweite der Kuppel ist bedingt durch die vorhandene dreischiffige gotische Kirche (ohne Kapellen gerechnet), die zunächst stehen bleiben sollte und mit dem neuen Chorbau in Beziehung gesetzt werden mußte (vergl. Abb. 29).

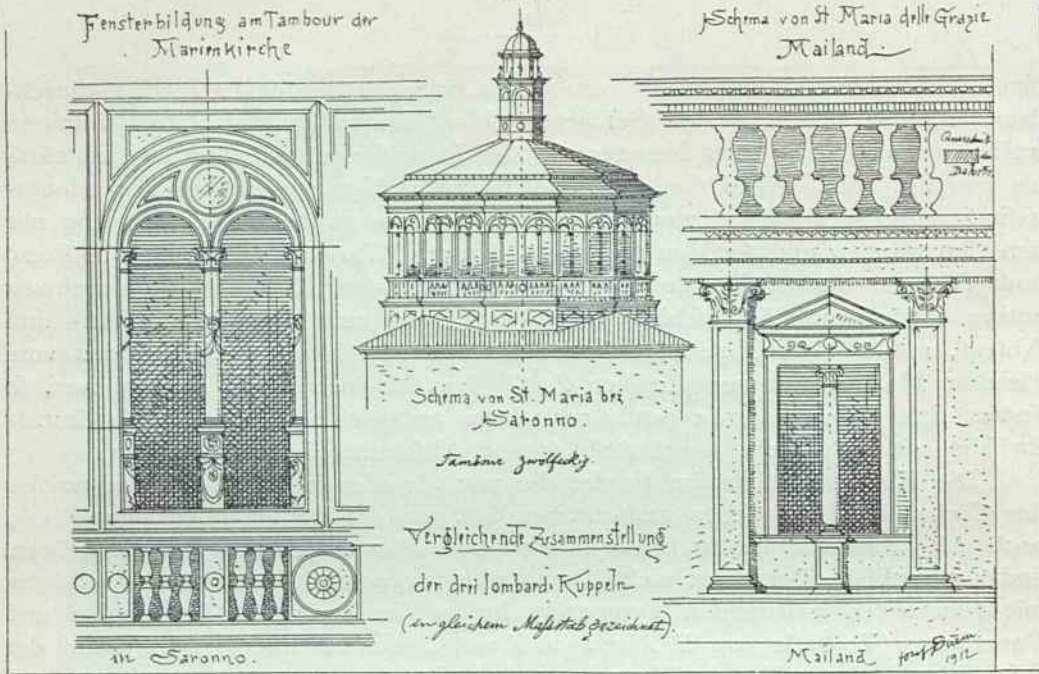
Die architektonische Grundlage für beide Bauten ist also die annähernd gleiche, aber für *Bramante* keine ursprüngliche. Er steht mit feinem Chorbau auf den Schultern seines Vorläufers in Mailand — *Michelozzo's* — aber mit dem Unterschiede, daß er wohl, wenn *Bramante* überhaupt der Verfasser ist, im Innern durch die Größe mächtiger wirken konnte, aber im gleichen Innern die feierliche Weihe und die schön abgewogenen Einzelbildungen verloren hat (vergl. die beiden Querschnitte bei Abb. 29).

Der Bau *Michelozzo's* zeigt auch im Äußern eine fein abgestufte Entwicklung feiner Teile, ein glückliches Ausklingen feiner Massen nach oben, was von



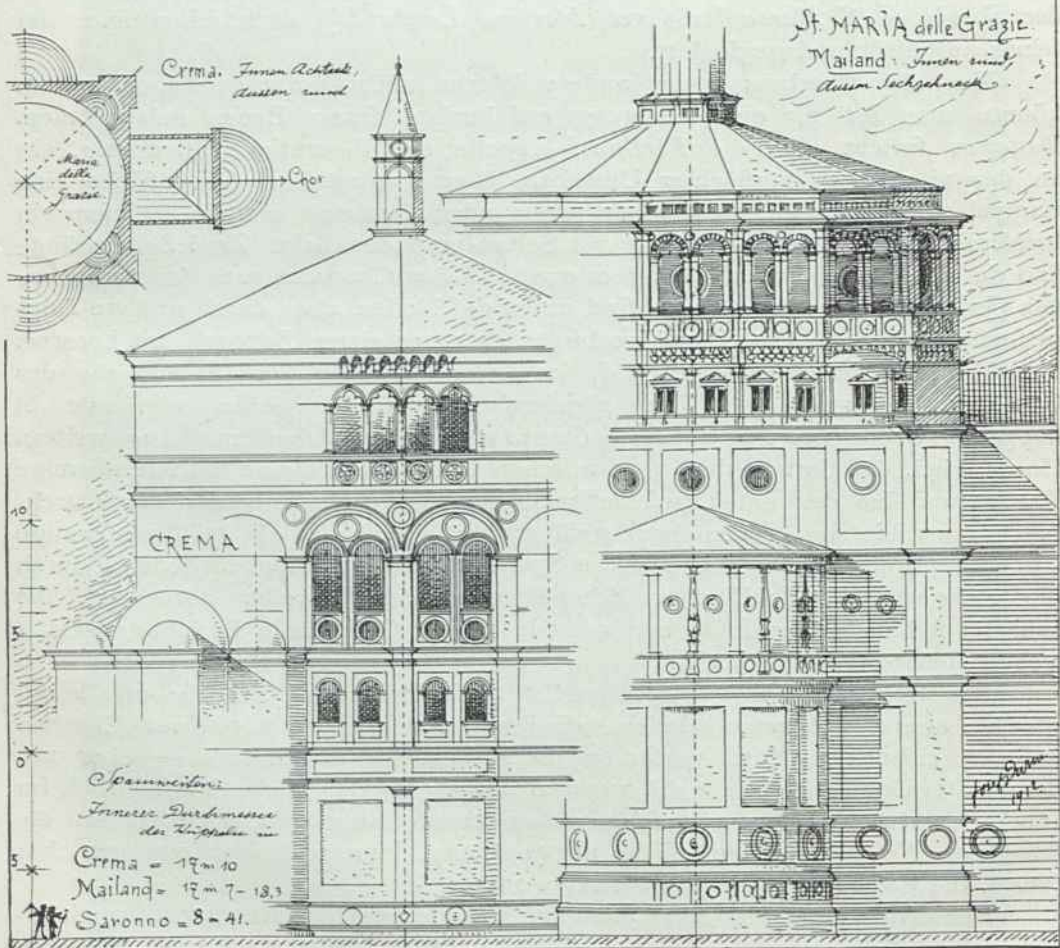
Fensterbildung am Tambour der  
Marienkirche

Schema von St. Maria delle Grazie  
Mailand



in Saronno.

Mailand 1887 1912

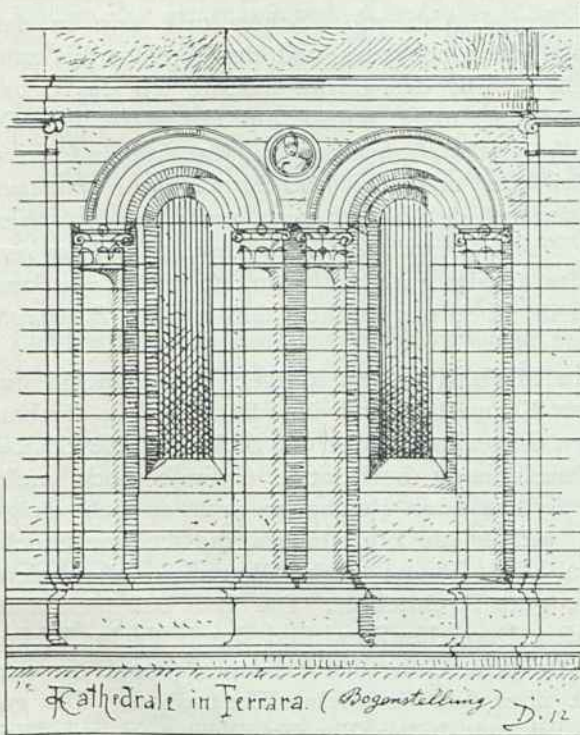


Geometrische Ansichten und Details der Zentralkirchen: Maria delle Grazie in Mailand, der Marienkirche in Saronno und der Kreuzkirche in Crema.



*Maria delle Grazie* nicht behauptet werden kann. Die Gruppierung des Aufbaues ist im ersten Fall außerordentlich klar, im andern verworren (vergl. Abb. 46) bis zum Unschönen. Bei *Maria delle Grazie* hat die Hochführung des quadratischen Chorbaues nicht zur Verführung der Choranficht beigetragen. Trotz der tiefer gelegten Apsiden und des dem *Michelozzo* entlehnten außen 16eckigen Tambours, ist er so unglücklich als möglich gegliedert; noch unglücklicher aber ist er in den Einzelheiten behandelt, durch die Belebung der Mauerflächen mit kandelaberartigen, vertikalen Scheinstützen (vergl. Abb. 32). Es war ein Verdienst *Bramante's* mit diesem echt lombardischen Dekorationskram, der übrigens nicht als eine Nachwirkung gotischer Motive anzusehen ist,

Abb. 47.



Bogenstellung ohne Architrav bei den Turmfenstern  
der Kathedrale in Ferrara.

*Maria della Croce* bei Crema (vergl. Abb. 46) richtig intoniert, und wohl am schönsten in guter, lombardischer Weise der Meister der Marienkirche in Saronno (vergl. Abb. 46).

Verdorben und unverständlich ist sie bei *Maria delle Grazie* mit den Giebelfenstern zwischen den Pilastern, noch mehr durch die Reliefbalustraden über diesen aus Backsteintafeln, und schließlich durch die paarweise nebeneinander gestellten, durch Säulen eingefassten Fenster mit den Archivolten aus verschiedenfarbigen Steinen. Ich will hier den Meister am wenigsten tadeln, er hatte für diesen letzten Schmuck schließlich ein Vorbild am *Campanile* zu Ferrara (vergl. Abb. 47). Eine tollere Aufeinanderfichtung verschiedenster Elemente, wie das Halbgeschoß mit Giebelfenstern zwischen Pilastern, darüber die genannte Relief-

sondern eher als ein unlogisches Aufeinanderstülpen von Elementen der antiken Kleinkunst, aufzuräumen. Auch die ornamentierten Pilasterfüllungen mit Laubwerk und Figürchen oder wieder mit Kandelabern sind nichts anderes (vergl. *Palazzo comunale* in Cremona u. a.).

Von den Bauten mit kandelaberartigen Freistützen oder Halbfäulen, wie am *Palazzo Stanga* zu Cremona, am Dom in Como, an der *Casa Modignani* zu Lodi (vergl. *Paravicini* a. a. O.) möchte ich nicht dem *Bramante* zuschreiben, er würde bei einem Zugeständnis um einen Teil seines Ruhmes gebracht, auf die lombardische Renaissance läuternd eingewirkt zu haben. Der Satz, daß er bei *Laurana* in die Schule gegangen und dort etwas von dessen Stilweise in sich aufgenommen habe, wird nahezu vernichtet.

Die Frage der Tambourgliederung haben *Michelozzo* und nach ihm der Architekt der *S.*



balustrade, über dieser eine Brüstung mit geschlossenen Rechteckfüllungen, worauf die Säulenfensterpaare gestellt sind, durch 16 Eckpilaster voneinander getrennt, ist nicht leicht wieder zu finden und kann dem Geiste *Bramante's* doch kaum ernstlich zugemutet werden. Gefund ist beim Abschluß nur die Abtreppung der Dachflächen durch den kleinen, durchlaufenden Abfatz mit den Lichtöffnungen und der Laternenaufsatz (vergl. Abb. 46). Seltsam entwickeln sich auch bei dem Übergang vom viereckigen Unterbau nach dem polygonen Tambourbau die halbrunden Aufbauten. Hier hat der Florentiner Dom wohl feine Schatten vorausgeworfen, nur war das Schatten werfende Objekt besser.

*Michelozzo* hat die Frage bei der *Portinari*-Kapelle besser gelöst, sogar der Ersatzbaumeister der Kreuzkirche von Crema war glücklicher. Die Abtreppung des Daches kommt übrigens ganz in der gleichen Weise auch bei der genannten Wallfahrtskirche in Saronno vor (vergl. Abb. 46). Schön und fein in der Profilierung ist nur das Sockelgeschoß des Chorbaues und der Apfiden bis zum Beginn der rechteckigen Flachnischen. Für das Ganze möchte ich das Urteil des Franzosen *F. Monmory* (bei *César Daly* 1887), gestützt auf *Paravicini* (a. a. O.) nochmals anrufen: »*L'ensemble de cette construction laisse voir une telle indécision de style, une ornamentation si pénible et même si irrationnelle dans quelques parties qu'il semble que ces travaux ont été dirigés sans unité de conception architecturale et décorative par différents architectes qui se succédèrent les uns aux autres*«. Der Baugedanke, das einzig gute am Bau, ist nicht neu und gehört *Bramante* nicht an; was neu ist, ist so unglücklich, daß es dem *Bramante* nicht zugemutet werden kann.

34-  
S. Satiro  
in Mailand.

Die Sakristei von *S. Satiro* in Mailand ist ein kleiner, im Grundriß nur wohnzimmergroßer, hochgetriebener Kuppelbau und überdies nur ein Umbau, seine Raumwirkung steht im geraden Gegensatz zu der von *S. Maria delle Grazie*. Schmal aufsteigend, durch stark ausladende horizontale Gesimse noch mehr beengt, wirkt er beinahe turmartig und der Beschauer muß es sich einige Gliederverrenkungen kosten lassen, will er die Einzelheiten, die schönen Stuck- und Terrakotta-Ornamente genießen. Das Innere wirkt überreich, aber nicht einfach, zeigt aber doch eine feste, gute Architektur. Die sonst beliebten lombardischen Kandelaberstützen bei den Doppelfenstern sind durch flache Pfeiler mit vorgelegten Konsolen ersetzt, als neue Gabe des Erbauers (vergl. die entsprechende Abbildung im Abschnitt über den kirchlichen Zentralbau). Die genannten Ornamente sind jetzt zum Teil mit heller Tünche überzogen, zum Teil „bronziert“ — in nicht gerade hochkünstlerischer Weise. Der kleine Bau ist mir in seinem innern Ausbau für *Bramante* als Autor glaubhaft.

35-  
S. Maria  
presso S. Celso  
in Mailand.

Das Atrium von *S. Maria presso S. Celso* in Mailand wurde seither gleichfalls dem *Bramante* zugeschrieben. Die Schönheit der Verhältnisse und die feinen Einzelgliederungen sprechen auch dafür, nicht aber die Qualität der Ausführung, die hier eine vollendete ist, während sonst die Bauten des *Bramante* unter dem Gegenteil leiden.

Zurzeit gilt *Dolcebuono* als der Erbauer; für den Architekten der Hauptkirchenfassade wird *Galeazzo Alessi* genannt. (Vergl. *Le fabbriche più cospicue di Milano, Milano* 1840.) Neue Inschrifttafeln am Baue melden: »*Compiendo l'opera di Dolcebuono.... Galeazzo Alessi di Perugia inalzato la fronte di questo insigno Tempio, dedicato alla vergine assunta*«.

Die Straßenfront und die Hoffronten sind frei von jedem lombardischen Einfluß und durchweg von ausgefucht streng antikischer Weise sowohl in



der Anordnung als auch in den Einzelheiten (vergl. Abb. 30, Grundriß und Ansicht). Auch der Fugenschnitt ist antik, die Plättchen mit An- und Ablauf sind an die Schäfte angearbeitet. Die Abplattungen der Architrave sind schräg gearbeitet wie an Bauten der spätrömischen Zeit, was aber auch von den Meistern der italienischen Renaissance aufgenommen wurde, so z. B. beim Portal des Domes in Lugano, wo die Jahreszahl 1517 eingehauen ist; auch bei den Bauten *Falconetto's* und andern findet sich diese Detailbehandlung. Die Pilaster an der Außenfassade sind verjüngt wie die Halbfäulen in dem Vorhof.

Die Straßenfassaden sind aus feinkörnigem, weißem Kalkstein, die des Hofes zeigen in Verbindung mit diesem in den Bogenzwickeln *Verde antico* und roten Veroneser Marmor. Die korinthischen Halbfäulenkapitelle sind aus Bronze, die innern Pfeilervorlagen dagegen aus dunkelroten Backsteinen, wie die Rückwände der Straßenfassaden und die Kreuzgewölbe in vollendeter Ausführung. Die korinthischen Kapitelle sind für den Herausgeber der genannten *Fabbriche di Milano* ein Beweis, daß *Bramante* den Bau nicht gemacht hat. Er vermißt hier die verschiedenen Bildungen, wie sie z. B. im Hofe der *Maria delle Grazie*, im Hofe der *Canonica* bei *S. Ambrogio* an den Säulenkapitellen zum Ausdruck gebracht sind. Ein besonderes Merkmal für die Arbeiten des *Bramante* wäre dies nun gerade nicht, wenn er ein Schüler *Laurand's* war, der doch in den Prunkhöfen der Schlösser von Urbino und Gubbio nur nach rein antiken korinthischen oder besser gesagt Kompositakapitellen altrömischer Provenienz arbeitete. Ebenfalls ist für *Bramante* die Zweiteilung der Kapitelle durch einen ornamentierten Hals charakteristisch, wenn er solchen auch zuweilen ausführte. Denn mit und vor ihm haben dies auch andere seiner Kollegen getan, z. B. *Amadeo* in der *Colleoni-Kapelle* zu Bergamo (1475), in der *Certosa* bei Pavia (großes Lavabo, Pfeilerkapitelle bei den Kapellen). An der *Loggia* zu Brescia, an der *Casa Bolognini* (Anfang des XVI. Jahrhunderts) sind die ornamentierten Halsglieder ebenfalls zu finden. An den Säulen der *Canonica* von *S. Ambrogio*, in dem Hofe von *Maria delle Grazie* fehlen sie dagegen, und diese sind doch echt bramantisch, wie auch die an der Halle in Saronno.

Das Urteil des *F. Cassina* in dem angegebenen Werke über die Mailänder Bauten, über die Baumaterialien und die Art der Ausführung des Backsteinmauerwerkes und der Gewölbe unterschreibe ich gerne: »*I capitelli sulla strada sono di pietra finissimamente lavorata, e gli altri nel cortile sono di bronzo, eseguiti colla maggiore perfezione. Questo vestibulo è ammirabile nelle sue bellissime proporzioni ed anche per gli archivolte, unici per l'ingegnoso collegamento colla crociera e per le cornici fatte collo stampo tutte di terracotta.*« Die Backsteine messen  $0,26 \times 0,16$  bei einer Dicke von 0,085. Die Mörtelfugen sind kaum 2<sup>mm</sup> stark. Binder und Läufer wechseln miteinander, nicht alle Stoßfugen sind genau lotrecht; die Flächen der Steine sind überschliffen und die Fugen zum Teil nachgerissen. Die Gewölbe sind ohne Schlußsteine, die Rippen sind diagonal und längs der Bogensteine durchgeführt (vergl. Abb. 30). Hier vertritt wenigstens ein feinsinniger Künstler und ein geschulter Techniker den Namen *Bramante*.

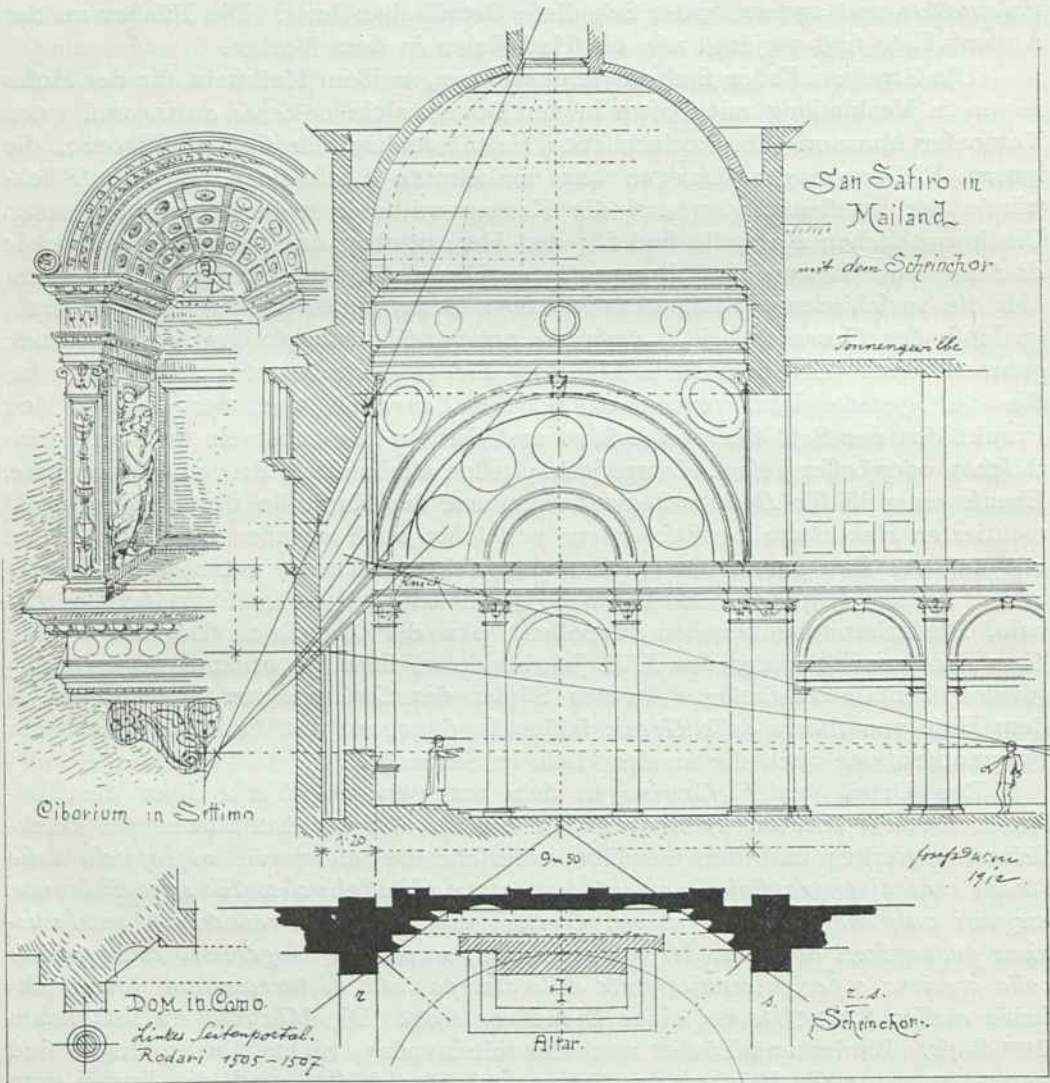
Interessant ist es auch zu sehen, wie *Dolcebuono* dem Verschneiden der Kämpfergesimse mit den Säulenschäften aus dem Wege gegangen ist. Pilaster- und Säulenschäfte sind verjüngt (vergl. Abb. 30).

Die *Loggia* der sieben Bogen im Hofe des Kastells zu Vigevano wird dem *Bramante* von *Müntz* und von *v. Geymüller* zugeschrieben. Der Eindruck, den die *Loggia* im ganzen macht, läßt auf *Bramante* schließen. Die Verhält-



niffe sind äußerst vornehm und das Detail der Säulen und Bogen fein. Die Säulenschäfte sind aus Granit, die Kapitelle und Basen aus weißem Marmor, jetzt wie Bronze dunkel gefärbt, die Archivolte haben kleine flache Schlußsteine wie bei *S. Ambrogio* in Mailand, die Bogen sind nicht in antikem Sinne profiliert,

Abb. 48.



Schnitt und Ansicht des Scheinchors in *S. Satiro* in Mailand, schräge Portalleibung in Como und am Ciborium in Settimo.

fordern einfach schräg geschnitten mit kaffettierten Leibungen. Die Kapitelle zeigen die Form derer, die wir in *S. Ambrogio*, im Hofe von *Maria delle Grazie* in Saronno u. a. O. kennen gelernt haben. Bei *Müntz* (a. a. O.) ist eine schlechte Abbildung der *Loggia* abgedruckt.

Auch bei der Kirche *S. Satiro* in Mailand dürfen wir nach den Einzelheiten an *Bramante* als Meister wohl festhalten und ebenso bei der noch stehen-



den einen Bogenhalle mit dem überhöhten Durchgang nach *S. Ambrogio*. Dort fallen zunächst die antiken Gefirnngen — Architrav, Fries und Corona — zwischen den Kapitellen und den graniteneu Bogenanfängen auf, wie auch die überaus kleinen Schlußsteine bei den Bogenfcheiteln. Die Verhältnisse sind außerordentlich glücklich und schön und besonders gut ist der überhöhte Durchgangsbogen zu den anstoßenden Hallenbogen in Einklang gebracht (vergl. die Abbildung im Abschnitt: Schloßbauten). Die Säulen haben Schwellung und Verjüngung, attische Basen und die üblichen Kelchkapitelle mit herabgezogenen Voluten und Akanthusblätter nach den Diagonalen.

Der derzeitige Grundplan der erstgenannten Kirche von *S. Satiro* zeigt, trotz seiner Unvollständigkeit, daß die *Portinari*-Kapelle in ihrem Hauptmotiv — dem Kuppelraum — der Ausgangspunkt für die Gestaltung des Baues war. Vier Kreuzarme sollten sich nach ihm öffnen. Mit dreien ist dies gelungen, mit dem vierten, dem Chorarm nicht. Der Ausbau nach dieser Richtung wurde durch lokale Verhältnisse unmöglich. Eine Flachnische und ein Schrankenvorbau mußten Raum für die Aufstellung des Hochaltars abgeben. Die Nische gestaltete *Bramante* nach einem oft ausgetrobteten Motive bei Bildwerken und Architekturen und bei Eingangsportalen von Kirchen durch abgechrägte Leibungen, also mit einem geringen Tieferlegen der Abschlußwand (Dom in Como, *Porta alla Sagrestia vecchia* und *Lavabo dei Monaci* in der *Certosa* bei Pavia, am *Palazzo comunale* in Cremona usw.), wobei man gewiß nicht dem Beschauer optische Täuschungen zumuten wollte in modernem Sinne (Theatereffekte), bei Vorgängen, die der platten Wirklichkeit dienen, und jede Illusion sofort aufhoben, sobald man mit Menschengrößen im Raume rechnen mußte. Der Geistliche am Hochaltar stellte die Sache sofort richtig der versammelten Gemeinde gegenüber, und einem geübten Auge wird der Knick in der Kämpferlinie bei *a* (vergl. Abb. 48) sogleich und unangenehm auffallen, der um so stärker hervortritt, je näher er der tief feintollenden Flachnische mit dem stark fallenden Kämpfer kommt. Trotz aller Bewunderung dieser Anlage bleibt sie praktisch von vornherein ein kindlicher Versuch und eine Selbsttäuschung.

Von einer „vorzüglichen Reliefperspektive, die mit so vollendetem Effekt den Chor hinter dem Hauptaltar von *S. Satiro* fingiert“, kann keine Rede sein.

„Bewunderung von Kindern und Affen

Wenn euch darnach der Gaumen steht“ (*Faust I, 1*)

hat *Bramante* gewiß nicht hervorrufen wollen.

Bei der Vorhalle der Kirche von *S. Maria* zu Abbiategraffo sind *H. Strack's* Ausführungen im großen und ganzen für mich maßgebend geblieben, mit Ausnahme des *Bramante*hymnus in seinem vortrefflichen Werke über die Zentralbauten der Lombardei (S. 22).

Die Vorhalle ist hier zu einer vorgezogenen Travée des Mittelschiffes der alten Kirche geworden, genau in dessen Breite und Höhe, aber außer jedem Verhältnis zu den anstoßenden Bogenhallen des Vorhofes. Was bei der *Canonica* in Mailand so schön gelungen ist (vergl. Abb. 31), ein schönes Verhältnis der beiden Bauteile zu finden, ist hier dem Architekten nicht geglückt. Wie gut ist dies z. B. bei der Vorhalle der Kirche am Marktplatz von Udine (vergl. Abschnitt: Öffentliche Plätze) und bei der Vorhalle der Kathedrale von *S. Maria in Civitacastellana* (laut Inschrift um 1210 errichtet, vergl. Abbildung im Abschnitt: Sakralbauten) durchgeführt.

Der Vorbau ist in feinen Grundzügen, wie gezeigt, schon beim Triumphbogen des *Alfons* in Neapel und bei *S. Andrea* in Mantua gelöst worden, also keine Vorahnung, vielmehr ein Nachempfanden *Bramante's*, wenn er wirklich der Meister war, was zurzeit nicht bewiesen worden ist.

Über die umstrittene Jahreszahl am untern Querbogen dürfte der Italiener *Pagave* mit 1497 wohl recht behalten. „In Oberitalien ist gefichert 7 gleich unfern 7 durch eine Medaille von *Este* mit 1472, durch eine weitere der *Sforza* mit 1470. Und 9 gleich unferen 9 durch eine Medaille von *Joh. Jac. Trivulzio*, Markgraf von Vigevano 1499. Danach wäre unbedenklich 1497 anzunehmen<sup>31)</sup>.“

Es dürfte demnach der Lobgefang auf das große neue Motiv, das als Vorahnung des *Nicchione* im Vatikanischen Garten bezeichnet zu werden pflegt, wohl zu verstummen haben. Für den oberen Aufbau mit den Rundfenstern, der Balustrade, dem Dach und der Laterne, der *Chiesa dell'Incoronata a Lodi* nimmt *F. Malaguzzi Valeri* im Band I der *Collezione di Monografie illustrate* (Bergamo 1904, S. 278—280 ufw.) den *Amedeo* als Meister an, der im Jahre 1513 dorthin berufen wurde, *per decorare la parte superiore della chiesa: così che gli apparterebbe, il coronamento a balaustrata sul coperchio*«. Weiteres einmal an anderer Stelle.

„Du sollst den Namen Gottes nicht eitel nennen“, wurde uns in der Kinderzeit gepredigt; der Satz mag in Oberitalien für *Bramante* umgedeutet werden.

„Auch schnell zu richten mag der Mensch sich wahren,  
Wie jener, der den Weizen überflug,  
Eh auf dem Felde reif die Halme waren.  
Ich sah den Dorn im Winter oft genug  
Ganz grimmig und erstarrt im Garten stehen,  
Der auf dem Haupt hernach die Rose trug.  
Und manch' aufrechtes Schiff hab' ich gesehen,  
Das durch das weite Weltmeer kam nach Haus,  
Und vor dem Hafen muß' es untergehen.“

*Dante. Paradiso. XIII, 129—138.*

<sup>31)</sup> Diese aufklärende Notiz verdanke ich meinem Freunde dem Vorstand des Karlsruher Großherzoglichen Münzkabinetts, Herrn Geheimrat Dr. *W. Brambach*.



## III. Abschnitt.

## Baufstoffe und technische Vorgänge.

„Nur suche man dem Stil zuerst feinen Ernst und dann erst feine spielende Zierlichkeit abzugewinnen. Man ergründe vorzüglich auch fein Verhältnis zum Material. Der gewöhnliche Bauftein spricht sich eigentümlich kräftig aus; einen bestimmten Ausdruck des Reichtumes wird man dem Marmor, einen bestimmten dem Erz, einen anderen dem Holz und wiederum einen verschiedenen dem Stuck zugemutet finden.“

BURCKHARDT.

Dem Satze möchte ich eine kleine Erweiterung geben: Der „gewöhnliche Bauftein“ kann ein natürliches oder ein künstliches Gebilde sein, aus Kalk- oder Sandsteinen, aus Granit oder Tuff bestehen; der künstliche aus getrockneten oder gebrannten Ziegeln. Davon wird feine Behandlung und die Art der Verwendung abhängen.

Weiter mögen die Worte *Rondelet's (L'art de bâtir)* beherzigt werden:

„In der Baukunst gibt es viele Dinge, die man nur durch die Erfahrung kennen lernt. Die gehörig angewendeten mathematischen Lehrrätze lehren allerdings die Stabilität, den Druck und die Widerstandsfähigkeit der Teile eines Gebäudes je nach ihrem Gewicht und ihrer Form kennen. Aber man kann durch sie allein nicht die Größe der Stabilität, des Druckes und Widerstandsfähigkeit, wodurch die Festigkeit des Ganzen dieser Teile begründet wird, bestimmen, weil noch Rücksicht auf die Lage dieser Teile, auf ihre Konstruktion und auf den Boden, auf dem sie errichtet sind, gewonnen werden muß usw.“

Um in erster Linie ein Urteil gewinnen zu können über die Beschaffenheit der rein technischen Leistungen der Renaissance, unabhängig von der formalen Seite, dürfen wir nicht vergessen, daß wir es mit einer abgeleiteten und nicht einer frühen Phase der Kunst zu tun haben, der in Europa schon 2000 Jahre früher hochentwickelte Kultur- und Kunstbewegungen vorangingen. Die griechische, etruskische, römische, die altchristlich-byzantinische, die romanische und gotische Baukunst hatten schon ihr Penfum aufgefagt, ehe die Renaissance in Italien ihre ersten Worte zu stammeln begann. Wir müssen sehen und erwägen, was und unter welchen Verhältnissen die Vorfahren gearbeitet haben, und danach die Leistungen der neuen Kunst bemessen und werten, untersuchen, was neu, selbständig und eigenartig, oder was von den Alten übernommen worden ist, ob neue Errungenschaften oder Rückschritte oder kritikloses Hangen am Alten zu verzeichnen sind.

Nur so werden wir zu Lob oder Tadel berechtigt sein; nur so werden wir einen Nutzen aus dem Gebotenen auch für unser Schaffen ziehen können und die Grundlagen für die Weiterentwicklung eines Stils schaffen, der nun seit 600 Jahren alle Staaten der gebildeten Welt beherrscht und noch lange nicht sein letztes Wort gesprochen hat, wie die großen Monumentalbauten aller Hauptstädte Europas, Amerikas und Australiens noch zur Genüge beweisen. Ein gütiges Geschick hat uns in Landen deutscher Zunge einen *Leo v. Klenze*, einen *Gottfried Semper*, einen *Neureuther*, einen *Hasenauer* und viele andere gegeben, deren Werke im Stil der Renaissance noch lange Strahlen, Wärme und Leben verbreiten werden, wenn man auch in der Zeit von 1790—1830 glauben mußte, wie einst *Leon Battista Alberti*, daß die Natur alt und müde geworden sei und keine großen Baukünstler mehr hervorbringen könne!

37.  
Vor-  
bemerkungen.

Und nun die erste Frage: welcher Baumaterialien bedienten sich die Alten? Sie verwandten natürliche und künstliche Steine, Granite, Porphyre, bunte und einfarbige Marmore und gewöhnliche Kalksteine, vulkanische Gesteine (Tuff und Peperin), Sandstein, in Form von Quadern und Bruchsteinen, von mächtigen Monolithen und Kleingefchlägen, Lehmziegel in gebrannter und ungebrannter, auch glasierter Ware.

Florenz, Rom und die oberitalienischen Städte verwendeten zur Blütezeit der Renaissance für ihre mächtigsten Bauwerke die Materialien ihrer Landesteile — wie gefagt: die natürlichen und künstlichen Gesteine.

Florenz macht hauptsächlich von dem in der Nähe gebrochenen, feinkörnigen Molaffe-Sandstein von verschiedener Güte Gebrauch. Als der festeste hat sich der fog. *Macigno* bewährt, der auch das Material für die großen Ruftikaläfte und die feinsten Bildwerke lieferte, bei der Konstruktion der Florentiner Domkuppel eine Rolle spielte, zu Säulen, Pfeilern, Sockeln, Türen und Fenstereinfassungen, Gurten, Gesimsen, dann als Bruchstein im Gemäuer oder als Blendquader bei Backsteinmauern verwendet wurde. (Z. B. Die Freistützen in den Palastrhöfen, Säulen in den verschiedensten Kirchen, bei den Uffizien usw.).

Mailand, Verona, Genua bezogen ihr Material von den Alpen als dichte Kalksteine oder Granite von den verschiedensten Farben, Venedig war vorzugsweise auf den Backsteinbau angewiesen, den es bei feinen reichern Bauten mit den verschiedenartigsten Marmorplatten verkleidete, wobei die Flächen der Backsteinmauern verzahnt ausgeführt wurden zum beffern Halt des Blendmaterials.

In Mailand blühte aber auch, und mehr noch in den Städten Crema, Cremona, Pavia, Piacenza, Bologna der unverfälschte Backsteinbau, der sich aus der Eigenart des Material heraus besonders entwickelte.

Rom verwendete in der Renaissancezeit die von Alters her gebrauchten Gesteine, als da sind:

1) Travertino (*Lapis Tiburtinus*), ein ins gelbe spielender Süßwasserkalkstein, von feinem Korn, in großen Blöcken brechend, der bruchfeucht weich, an der Luft aber erhärtet. Er ist im Gefüge löcherig, trotzdem druckfester als Marmor, widersteht den Witterungseinflüssen, geht aber im Feuer zu Grunde. Im Altertum wurde das *Marcellus*-Theater und das Colosseum aus diesem Materiale erbaut; in der Renaissancezeit sind die meisten Kirchen und Paläfte, z. B. *St. Peter* und *Maria maggiore* in Rom, aus diesem Gestein hergestellt worden.

2) Peperin (*Peperino*) ist weniger hart, nicht so schön, poröser und weniger homogen als Travertin. Er ist von grauer Farbe mit braunen Flecken und glänzenden Punkten, ein vulkanisches Gebilde, eine Art Tuff, der feuerbeständig und hart an der Luft wird. Die Alten nannten ihn *Lapis gabinus*; er wird in der Umgegend von Rom gebrochen.

3) Eine Art von Peperin ist auch der Stein von Marino, von kompaktem, einheitlichem Korn, der vielfach zu Trittsufen verwendet wurde.

4) Ein braunroter Tuff, bisweilen gelblich mit orangefarbenen Flecken, wird auf dem Capitolinischen Hügel, bei *Ponte Nomentano* und im Innern der Stadt Rom gebrochen. Aus ihm sind die Servianische Mauer, die *Cloaca maxima* und der *Palazzo Braschi* erbaut.

5) Ein Kalktuff, der sich zum Kalkbrennen gut eignet, ist der Palombino, der bei Palestrina und Tivoli gebrochen wird.



6) Ein wertvolles Baumaterial für den Gewölbebau, wegen seiner außerordentlichen Leichtigkeit, sind die nördlich von Rom brechenden porösen Steine (Bimssteine).

7) Rote und graue Granite, rote und grüne Porphyre, der numidische Marmor, gelbe Marmore, Cippolin und Brecciengesteine waren und sind zu allen Zeiten begehrt gewesen und bis heute in Verwendung geblieben. Über 2000 Jahre haben sie den Stürmen der Zeit getrotzt, wie auch die Basalte, die zu Pflasterungen das vorzüglichste Material abgaben.

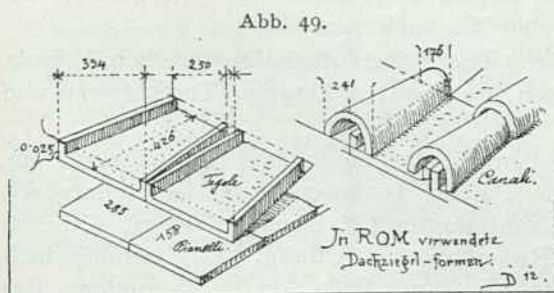
8) An den großartigsten und schönsten Gebäuden in Rom verwendete man trotz der Fülle von natürlichem Gesteine, auch den Backstein, die gebrannte Tonware, die dem Granite gleich, den Unbilden der Zeit und der Witterung widerstanden hat. Das Innere von *St. Peter*, die Fassaden der Paläste *Sacchetti*, *Mattei*, *Farnese*, der *Vatikan*, der *Lateran*, die Kirchen *S. Maria dell' Anima*, *S. Anastasio de' Greci* usw. sind daraus erbaut. Die meisten dieser Bauten waren bestimmt, mit Putz überzogen zu werden, weshalb sie nicht mit der allergrößten Sorgfalt an den Außenflächen ausgeführt sind. Hier ist der Backstein hauptsächlich in Verbindung mit Travertin und Peperin zur Verwendung gekommen. Die Backsteine wurden von weißer und roter Tonerde hergestellt.

Man unterscheidet:

- a) *Mattoni ordinari* ( $0,279 \times 0,139 \times 0,037$ ),
- b) *Mattoni grossi* ( $0,334 \times 0,167 \times 0,046$ ),
- c) *Mattoni grossi quadri* ( $0,235^2 \times 0,046$ ),
- d) *Mattoni sottili quadri* ( $0,235^2 \times 0,033$ ),
- e) *Quadrucchi* ( $0,260 \times 0,102 \times 0,041$ ).

Eine ebenso große Rolle spielte die gebrannte Ware als Deckmaterial seit den ältesten Zeiten, nicht nur im alten und neuen Rom, sondern in ganz Italien und allen angrenzenden Ländern diesseits und jenseits der Alpen.

Das erprobte antike Ziegeldach, aus Flach- und Hohlziegeln, bleibt in Übung, sowohl auf Gewölben als auch auf den wenig steilen hölzernen Dachstuhl. Die Größenverhältnisse der Ziegel bleiben annähernd die gleichen wie in der alten Zeit (vergl. Abb. 49). In und bei Rom wird eine weiße und eine rote Tonerde gewonnen von ausgezeichneter Güte, gleich gut geeignet für Mauersteine und Dachziegel.



Ziegelformate der Renaissance in Rom.

9) Was den Ausführungen mit gebrannten Steinen einen beinahe ewigen Bestand sichert, ist der zur Anwendung gebrachte vorzügliche Mörtel. In Rom ist es der ausgezeichnete Kalk und die Puzzolane (auch Pozzolane), welche dies ermöglichen, wobei die sorgfältige Zubereitung und Mischung nicht unterschätzt werden darf. An Stelle des Sandes tritt hier die in der Campagna von Rom auftretende, vulkanische, rotbraune Erde. Das ganze Geheimnis für die Dauer und Festigkeit des römischen Mörtels liegt in der guten Verarbeitung und der Beschaffenheit der Mörtelmaterialien.



10) Von vorzüglicher Haltbarkeit ist auch der römische Putz, sowohl an den ungeschützten Fassadenflächen, als auch im Innern der Bauten. Zusammengesetzt aus Kalk, Puzzolane und Ziegelmehl, wurde er in drei Lagen aufgetragen. Im Innenbau wurde meist noch Marmorpulver dieser Mischung zugesetzt. Der letzten Putzschicht wurde die Farbe beigemischt, die man für die Flächen bestimmte. Diese wurden in der Regel mattglänzend poliert. Die Stucke im Hofe des *Palazzo Spada*, des Vestibüls des *Palazzo Farnese* und des *Palazzo Massimo* in Rom geben Beweise von feiner Haltbarkeit. Eine große Rolle bei der Innendekoration von Kirchen und Palästen spielte auch der im Altertum vielfach verwendete Gips, der von der Insel Cypern und aus Ätolien dann aber auch aus dem Lande selbst, aus Calabrien, bezogen wurde.

11) Als Verbindungsmaterialien waren zu verschiedenen Zeiten in Übung: Asphalt, die Luft- und hydraulischen Mörtel (aus Kalk, Sand und Puzzolane), Eisen und Holz.

39-  
Bauhölzer.

12) Zu Gebäuden, Dachkonstruktionen, zu Arbeiten des inneren Ausbaues wurden Hart- und Weichhölzer gebraucht, die verschiedenen Arten der Eiche, die Buche, Pappel, Erle, Ulme, Esche, Zeder, Wacholder, Zypresse, Kiefer, Lärche, Tanne, Weide, Linde, Nußbaum, Olive usw. diesseits und jenseits der Alpen. Platanen und Kastanien treten dagegen in Italien früher auf als bei uns.

40.  
Metalle  
und andere  
Baustoffe.

13) Von Metallen kamen zur Verwendung: im nördlichen und südlichen Europa Blei, Eisen, Kupfer, Zinn, Bronze, Gold und Silber. Für Innen- und Außendekorationen die verschiedenartigsten Farben, und für erstere noch Gewebe, Leder, Elfenbein, Perlmutter, Edelsteine aller Gattungen, helle große Plangläser, kleine gegoffene Gläser von allen Farben, sowie verschiedene Arten von Schmelzen.

Über anderes verfügten auch die Renaissancemeister nicht. Wohl machten sie sich noch für dekorative Zwecke die eine oder die andere feine Holz- oder Gesteinsart dienstbar; aber zu den Hauptbaumaterialien gefellten sich keine weiteren. Von Surrogaten, mit denen unsere Zeit, dank der fortschreitenden Wissenschaft, überschwemmt wird, blieben sie verschont.

Von Arten der Dachdeckung waren überliefert: diejenige mit Schilf, Holz, Stroh und Lehmputzen, mit Steinplatten, gebrannten Ziegeln, Tonschiefern und Metall (Blei, Kupfer und Bronze).

Das Steinplattendach (Dom in Sebenico), das Ziegeldach (Florentiner Dom, Kuppel der *Umiltà* in Pistoja, fast alle Paläste Toskanas) und das Schutzdach mit Metallplatten auf Stein- und Holzunterlagen (*St. Peter* in Rom, Kirchen und Paläste Venedigs) blieben in der Renaissance in Übung. Das Schieferdach hat seinen Weg über die Alpen nur bis zum Fuße dieser gefunden; das Genueser Schieferplattendach hat mit ihm nichts gemein.

Von Metallen wurde in der Renaissance zu Konstruktionszwecken das Eisen in größerem Umfang verwendet, aber mehr als unterstützendes oder Hilfsmaterial bei Holz- und Steinkonstruktionen; eine selbständige Rolle im Sinne der heutigen Baukonstruktionen hat es nicht gespielt.

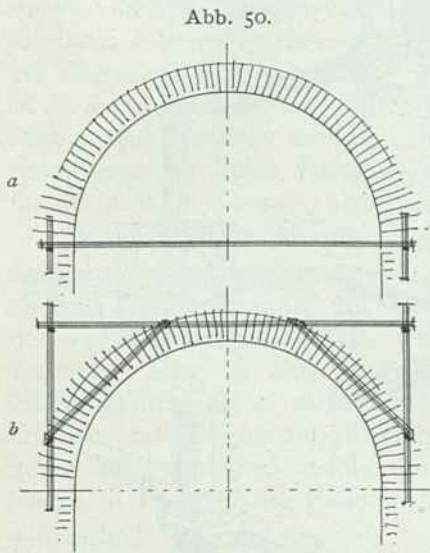
Die Verwendung der Bronze zu Großkonstruktionen (Dachbinden) war dem Altertum nicht fremd, wofür vor wenigen Jahrhunderten noch die aus Bronze angefertigten Binder des Vorhallendaches am Pantheon in Rom Zeugnis ablegen konnten. Ein kirchenfürstlicher Renaissancebauherr und seine Untergebenen haben sie vernichtet und für Bau- und militärische Zwecke umgeformt



und verwertet. »*Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*« dichtete zu dieser Tat der stets schlagfertige *Pasquino*.

Der Versuch, die Metallkonstruktion der von ihnen so glühend verehrten antiken Kunst und Technik, die gewiß in der Kaiserzeit ausgedehntere Verwendung gefunden hat (bei Basiliken und Foren?), zu Bauzwecken weiter auszubilden und zu verfolgen, wurde nicht gemacht.

Von allen angeführten Baustoffen und ihren Verwendungsarten hat die Renaissance in Italien Nutzen gezogen, nur von letzterer nicht, und hier erwächst ihr der Vorwurf, daß sie zur Bereicherung auf dem Gebiete der Metallkonstruktion bei Hoch- und Tiefbauten nichts beigetragen hat, wie auch die zwischenliegenden Kunstperioden dies nicht vermochten. Nur das direkte Aufheben des Seitenschubes bei Gewölben durch sichtbare eiserne Schlaudern bleibt das zweifelhafte Verdienst der mittelalterlichen Baukunst und der Renaissance.



Schlaudern zum Aufheben des Seitenschubes. Verankerungen von Wölbungen.

und erst bei den Bauten der Spätzeit traten sie, aber auch nur schüchtern, in die Erscheinung (*Minerva Medica* in Rom). Auch ein unmittelbares Aufheben des Seitenschubes bei Gewölben durch Einlegen von Holz- oder Eisenankern, namentlich von sichtbar auftretenden (Abb. 50 a u. b) und verdeckt liegenden, vermieden sie.

Die byzantinischen und arabischen Baumeister machten dagegen kein Hehl daraus, wie die Eisenanker in der *Hagia Sophia* zu Konstantinopel zeigen und Abb. 51 c, aus einer arabischen Moschee in Kairo herrührend, wo das Einlegen eines vollständigen Holzrostes mit durchgehenden Holzankern zwischen Kapitell und Bogenanfänger ausgeführt ist. Ausführlicheres darüber kann in dem unten genannten Werk<sup>22)</sup> nachgesehen werden.

Ihnen folgten die Meister der romanischen und gotischen Baukunst, welche fogar die Anker noch zum Gegenstand einer farbigen Dekoration machten, wie die romanische Kirche von Schwarzach in Baden<sup>23)</sup>, die Kirchenbauten *S. S. Gio-*

Der Rolle des Eisens als Hilfsmaterial bei Großkonstruktionen aus Holz sei hier nur des Zusammenhanges wegen gedacht; sie geht in gleicher Weise durch alle Zeiten und war auch in der Renaissance die gleiche. Wichtiger für uns ist seine Mitwirkung bei der monumentalen Überdeckung weit gesprengter Räume und auch bei kleinen gewölbten Bauten, bei denen starke Umfassungsmauern oder entsprechende Widerlager nicht gewährt werden konnten.

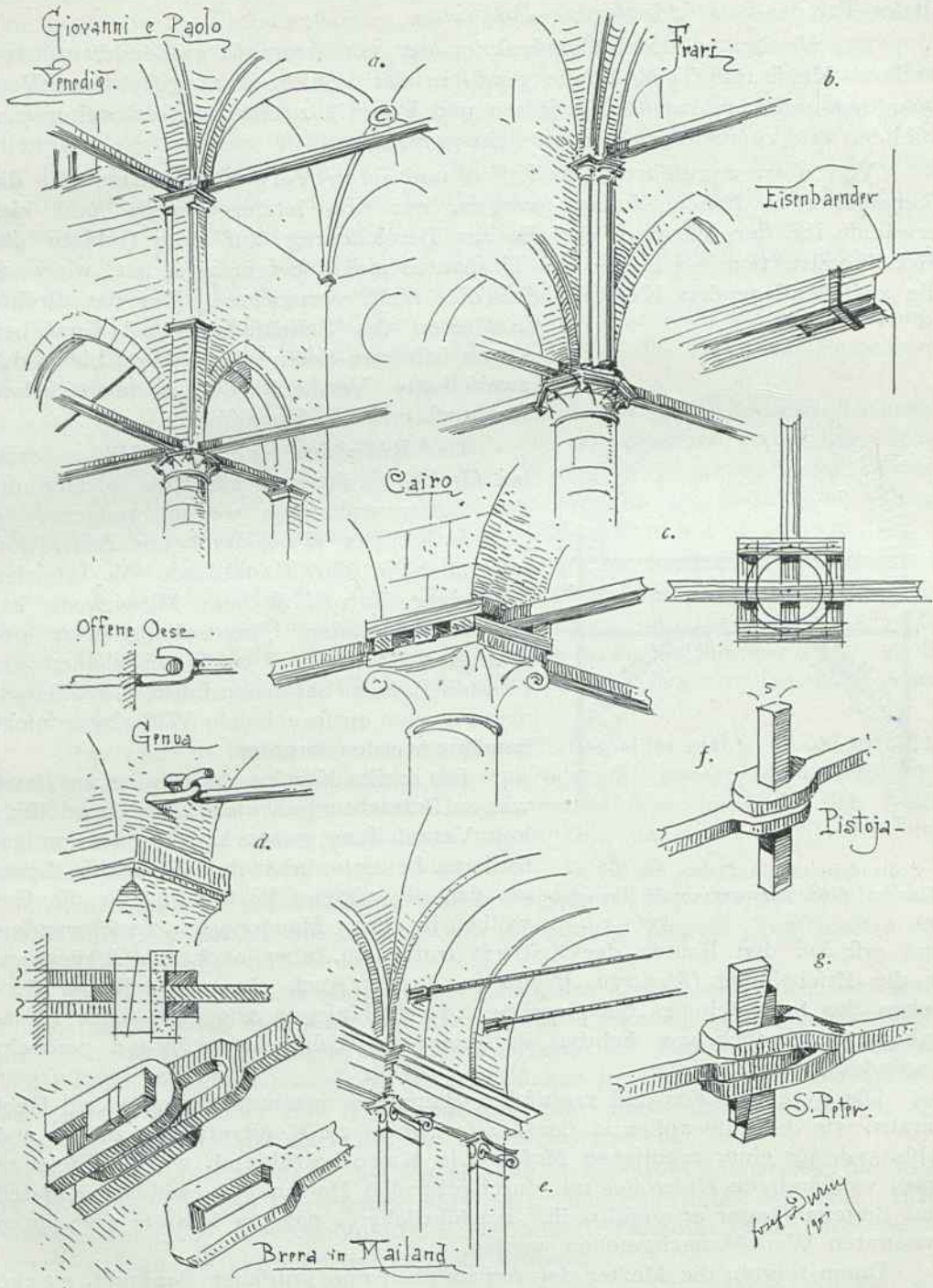
Die antike Kunst vermied alles am Baue, was zu Betrachtungen über seine Standfähigkeit Veranlassung geben konnte oder herausforderte, sie legte daher ihre Grundrisse derart an, daß die nötigen Widerlager für die Gewölbe in den Mauerzügen verschwanden,

41.  
Eisen  
als  
Konstruktions-  
material.

<sup>22)</sup> CHOISY, A. *L'art de bâtir chez les Byzantins*, Paris 1883. S. 117, 122 u. Pl. XXV.

<sup>23)</sup> Siehe: DURM, J. Die Abteikirche Schwarzach in Baden. Deutsche Bauz. 1899, S. 453.

Abb. 51 a-g.



Verankerungen von Bogen und Gewölben durch Eisenstäbe und Holzbalken.

*vanni e Paolo* in Venedig, *dei Frari* dafelbst und *S. Anastasia* in Verona zeigen (Abb. 51 a u. b) und verschiedene andere.



Bei Großkonstruktionen, soweit von solchen überhaupt die Rede sein kann, griff das Mittelalter bei seinen Verankerungen zum Eisen, wobei die Eisenstäbe oft noch gegen das Einschlagen durch Aufhängen an Eisendrähten gesichert sind. Eine Zierde sind diese notwendigen Übel gerade nicht; in den venezianischen Kirchen verwirren sie bei ihren doppelten Anlagen in der Höhe des Kämpfers der Seitenschiffe und des Mittelschiffes, stören die Raumwirkung und bleiben immer Fragezeichen für das Können der Konstrukteure.

Diesem Vorgange bei alleiniger Anwendung des Eisens folgten auch die Meister der Renaissance in unbedenklicher Weise. Kaum einer der gewölbten, einerseits auf dünnen Steinfäulen ruhenden Bogengänge in den Klosterhöfen ist ohne diese zweifelhafte Zugabe von eisernen Zugstangen ausgeführt, und sie kehren auch in den großen Hallen und den Kirchen wieder, z. B. am *Mercato nuovo*, an der großen Halle der *Innocenti*, in den Palastrhöfen von Florenz, Mailand, Bologna, Genua, in den Klosterhöfen von *S. Lorenzo*, der *Certosa* bei Florenz und bei Pavia, bei Pisa und Bologna, wie auch in den Kirchen von *S. Siro* in Genua, von *S. Maria nuova* in Cortona, *S. Maria delle Grazie* in Pistoja und hundert anderen, wozu übrigens bemerkt sei, daß sich die Frührenaissance bei ihren Kirchen von dieser konstruktiven Beigabe frei zu halten suchte (z. B. *S. Lorenzo* und *S. Spirito* in Florenz).

Beim Zusammenfügen von Eisenstäben zu Ankern bediente man sich der Schließen, Öfen und Bolzen, und zum Nachtreiben der Keile bei bestimmten anderen Verbindungen der Splintbolzen (Abb. 51 *d, e, f* u. *g*), genau wie in der vorhergegangenen Zeit, welche die Schraube aus Eisen ebenfowenig anwendete. Hier ist also auch kein Fortschritt zu verzeichnen, und nur die Möbelindustrie kann mit einem solchen dienen, indem sie die Holzschraube erstmals zur Verwendung brachte. Damit darf die „hölzerne Schraube“ nicht verwechselt werden, welche die Alten bei den Öl-, Wein- und Stoffpressen (vergl. in Pompeji die Fullonica) bereits angewendet haben<sup>24)</sup>

<sup>24)</sup> In den „*Comptes de la chambre de Louis XI.*“ (1478) werden „*quinze visz et quatre mornes de fer*“ erwähnt. Ein allgemeiner Gebrauch der „*visz*“ ist erst im XVI. und XVII. Jahrhundert zu verzeichnen. — Im „*Inventaire de Mazarin*“ ist (1653) ein Bett aufgenommen: *Le bois d'un lit complet avec les visz pour le monter.* — Im Bargello zu Florenz ist eine Glocke mit der Jahreszahl 1384, die zur Befestigung der Klüpfelhaken noch eiserne Splintbolzen hat; eine andere mit der Zahl 1440 hat dagegen eiserne Schraubenbolzen mit Muttern.

## IV. Abschnitt.

## Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüste und Aufzugsvorrichtungen.

42.  
Steingemäuer.

„Das organische Gesetz, das in der Mauer sich betätigt, wird durch eine künstlerische Verwertung dessen, was strukturelle Notwendigkeit und lokale Verhältnisse an und für sich vorschreiben, dem Schönheitsfönn entsprechend zur Schau gelegt. Die Schwerkraft und die Resistenz der Materie gegen dieselbe sind die nächsten und vornehmsten hier wirkfamen Potenzen; es ist klar, daß diese letzteren an Tätigkeit wachsen, je mehr die Last zunimmt, also von oben noch unten. Die stufenweise Verminderung der Mächtigkeit der Strukturelemente von unten nach oben, die an den besseren im Quaderfülle ausgeführten Kunststrukturen überall wahrgenommen wird, entspricht daher zugleich dem Schönheitsgefetze und dem dynamischen. Hieran schließt sich ein anderes, zugleich strukturelles und ästhetisches Gesetz, das der Gleichheit der Elemente, die gleich und gleicherweise tätig sind. Also bei stufenweiser Verwendung der Dimensionen in Abfätzen muß jeder Abfatz aus möglichst gleichen und ähnlichen Elementen bestehen . . . Aber als Aufrechtes ist die Mauer dennoch dem allgemeinen Gefetze der proportionellen Entwicklung insofern unterworfen, als sie aus drei Teilen besteht, der Basis, dem Rumpf und der Krönung (*plinthus, truncus, corona*) . . . In jedem Stil, heiße er ägyptisch, griechisch, römisch, gotisch oder sonst wie, gilt die absolut wahre Regel, daß Unterbau und krönender Teil bei Stockwerksgebäuden in ihren Verhältnissen zunächst vom Ganzen abhängen, als wäre der Gesamtbau ein nur dreigliedertes, bestehend aus 1) jenem Unterbau, 2) aus der ihm und dem Ganzen entsprechenden Bekrönung, 3) aus dem Dazwischenliegenden, das durch jene begründet und krönend abgeschlossen ist. Dabei ist aber zugleich die Harmonie der Untereinheiten (der Stockwerke und ihrer Gliederungen) unter sich und mit jener Hauptdreiteilung zu bewerkstelligen . . .“

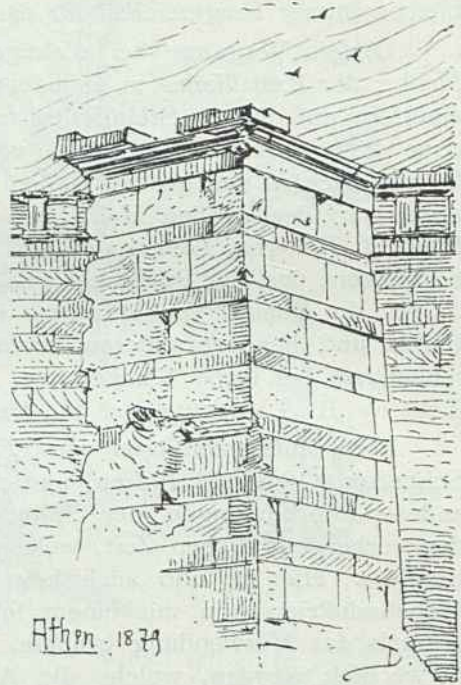
SEMPER, G. Der Stil in den technischen und tektonischen Künften.  
München u. Frankfurt a. M. 1863. S. 368, 383, 388.

43.  
Ägypter,  
Griechen und  
Römer.

Die Ägypter stellten ihre Mauern vollständig massiv durch und durch aus Quadern her; Füllgemäuer mit Steinbekleidung lehnte das für die Ewigkeit bauende Volk ab. Auch die Griechen folgten im allgemeinen diesem Prinzip, wobei sie aber ökonomischer zu Werke gingen, indem sie auf eine Berührung und sorgfältige Bearbeitung der Quader im Innern der Mauern verzichteten, eine Hohlkonstruktion in gewissem Sinne gebend, die durch eine fachgemäße Verbandföchtung, gepaart mit sorgfältigster Bearbeitung von Lager- und Stoßflächen bei Verbindung der einzelnen Steine der Höhe, Breite und Tiefe nach mittels Eisdollen in Bleiverguß und Z-, I-förmiger oder schwalbenschwanzförmiger Klammern, unter Anwendung von Durchbindern (*Diatonoi*) einen höheren Grad von Festigkeit erhielten. Mörtellos wurden diese Quader bei vollendetstem Fugenschluß geschichtet, und kein Volk der Erde und keine Zeit hat bis zur Stunde die Griechenwerke an Schönheit und Güte der Ausführung übertroffen; alles andere dagegen ist eitel Stümperwerk! Etrusker und Römer suchten in dieser Richtung mit ihren Vorgängern vielfach noch gleichen Schritt zu halten, was ihnen auch zeitweilig gelang.

Ogleich auch von ihnen und besonders wieder in der späten Zeit die massiven Quaderkonstruktionen in äußerst mächtigen Abmessungen der Steine geübt wurden (Baalbeck, einzelne Teile der Amphitheater in Verona, Nimes,

Abb. 52.



Pseudodipteros Gemäuer in Athen.  
(*Agrippa*-Denkmal.)



Arles, Pola und Rom), so zeigen die Werke der römischen Techniker der Kaiserzeit doch zumeist die größte Ökonomie in der Verwendung von Werksteinen, indem sie dem aus Kleingefschlägen und Mörtel hergestellten Füllmauerwerk mit Backstein-, Quader- oder Steinplattenblendung (*Emplecton*, *Opus reticulatum*, *Opus incertum*) den Vorzug gaben, einer Ausführung, über die schon Vitruv den Stab brach, indem er auf Abspaltungen durch ungleiches Setzen der verschiedenen Bestandteile und möglichen Einsturz des Ausgeführten hinwies, was zutreffen kann, wenn das Füllgemäuer nicht im richtigen Verhältnis zur Bekleidung genommen und bei starkem Guß- oder Füllmauerwerk und dünner Bekleidung beide Teile gleichzeitig ausgeführt wurden. (Man vergleiche in dieser Beziehung die Abspaltungen bei den Mauern der Mamelucken- und Kalifengräber bei Kairo und diejenigen einer großen Menge von mit Backsteinen bekleideten Festungsmauern italienischer Städte.)

So baute auch das italienische und deutsche Mittelalter im Gegensatz zum französischen mit kleinen Steinen, mit dürftigem Quaderwerk an den Außenseiten und kleinen Steinstücken im Innern. „Entvölkerung, Armut und Verfall der Wege und Wasserstraßen, Verlust der alten Bautradition und der mechanischen Künfte führte das frühe Mittelalter zu dem niedrigen Quaderwerk mit starken Kalkfugen, was wieder ein wichtiger Schlüssel zum Verständnis der mittelalterlichen Bauweise ist, so wie es die Zeiten charakterisiert.“

44-  
Mittelalter.

Ein anderes gemeinsames Moment bei allen Quaderwerken der genannten Völker ist das Prinzip der pyramidalen Verjüngung, angewendet zur wirklichen Vermehrung der Festigkeit der Mauern oder auch aus rein optischen Gründen. Ägypter, Griechen, Römer und die Baumeister des Mittelalters machten Gebrauch davon, und diejenigen der Renaissance schlossen sich nicht aus. In feiner Abstufung übertrafen sie aber die Alten.

Und noch ein weiteres, das schon frühzeitig auftritt (z. B. am Postament des *Agrippa* bei den Propyläen in Athen), ist das pseudodome Gemäuer (mit ungleich hohen Schichten), welches im frühen Mittelalter in Byzanz ein Lieblingsmotiv bei der Dekoration der Quaderwerke wurde und sich von da, von Ost nach West, weiter verbreitete (Venedig, Messina, Florenz, Pisa, Ferrara, Bergamo, Como usw., wo weiße, rote und dunkelgrüne bis schwarze Schichten miteinander abwechseln, wobei die dunkeln in der Regel die niedrigeren sind) und das von der Renaissance gleichfalls aufgenommen wurde.

Wie das italienische Mittelalter zuerst baute und dann dekorierte im Gegensatz zum französischen (vergl. viele unfertige Kirchen- und öffentliche Bauten, z. B. die *Badia* und die Domfassade in Florenz vor ihrer Wiederaufrichtung und die Abb. 53), so verfuhr auch die Renaissance. Die meisten Paläste in Florenz und Siena, auch vieler anderer Städte, so manche Kirchenbauten erweisen sich von außen als mächtige Quaderbauten, während ihr Mauerkörper aus Bruch- oder Backsteinen besteht und die Quader nur die „Placage“, die aufgelegte Arbeit, bilden. So die wegen ihrer grandiosen Rustizität bewunderten Sandsteinquader-Paläste von *Pitti* und *Strozzi* in Florenz, so auch die *Cancellaria* in Rom mit ihren Fassadenflächen aus Travertingestein und eingesetzten Fenstergerästen aus weißem Marmor!

45-  
Quader-  
verblendung  
der  
Renaissance.

Der unvollendete *Farnese-Palast* in Piacenza, Bauten in Bologna und Florenz (vergl. Abb. 54 a, b, c u. h) geben ein lehrreiches Bild, wie beim Bauen vorgegangen wurde. Rinnen für Gefsimgurten und Architrave blieben ausgepart, durch Backsteinfätze unterfützt, die nach Bedarf beim Einsetzen der



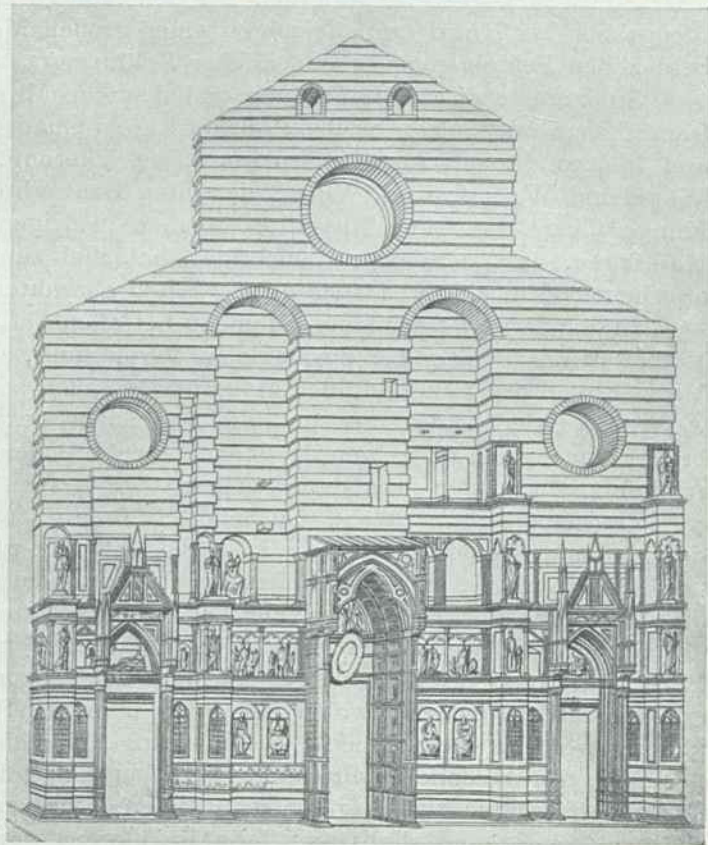
Werksteine wieder weggenommen wurden; der Platz für die Fenstergestelle wurde ausgepart und nur die Lichtöffnung umgrenzt. Anderwärts sind die Ziegel im Kernmauerwerk zackenförmig vorgemauert (Abb. 54 a, e u. h), oder es sind auch wieder Rinnen ausgepart zum Versetzen der Architekturstücke, wie dies an der *Badia* bei Fiesole, am Dom in Florenz und an *Santa Croce* daselbst vor deren Inkrustation mit Marmor (Abb. 53 u. 54) zu sehen war.

Die Beschaffenheit der Ausführungen zu den verschiedenen Zeiten, besonders aber die der mittelalterlichen Bauten (bei denen jeder Stein an seinem

rechten Platze sitzen soll), wird häufig auf Kosten der anderen gepriesen, verdienter- und unverdienterweise, weil man früher und später, damals wie noch heute, verschieden baute, gut und schlecht; in ältester und älterer Zeit fehlt es keineswegs an Beispielen von Einstürzen neuer, kaum fertiger oder noch im Baue begriffener Gebäude. Diese Ansicht, der *Otte*<sup>35)</sup> mit weiteren Ausführungen und Belegen Ausdruck verliehen hat, gilt für das Bauen zu allen Zeiten und in allen Ländern; sie gilt für die antike Baukunst so gut, wie für die des Mittelalters und der Renaissance bis zur allerneuesten Zeit. Wir haben somit in der Ausführung weder Fort- noch Rückschritte zu verzeichnen, nur Gutes und Schlechtes nebeneinander, aber nichts auf der Höhe der Griechenwerke.

Die krankhafte Sucht, welche die Renaissancezeit stark beherrschte, das Erfonnene so schnell als möglich auch ausgeführt zu sehen, das Drängen der Bauherren läßt nur wenige Ausführungen der Renaissance auf bedeutender Höhe stehen. Man vergleiche in diesem Sinne die Ausführung im Hofe der *Cancellaria* in Rom mit dem unglaublichen Fugenschnitt und der Aufkleisterung der Marmorarchivolte bei der Säulenstellung zu ebener Erde (Abb. 54 e u. f).

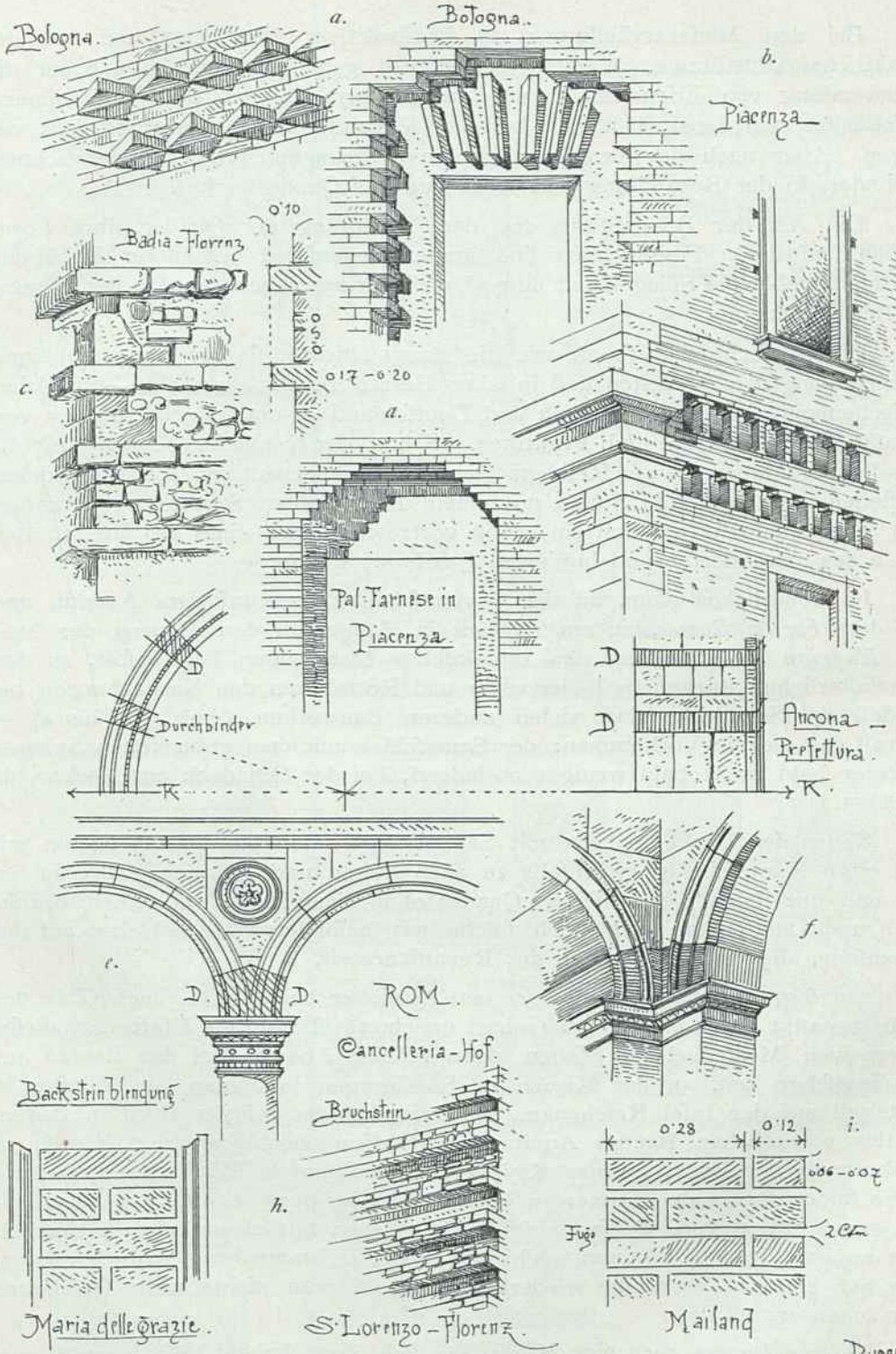
Abb. 53.



Domfallade in Florenz mit teilweiser Marmorverkleidung.

<sup>35)</sup> Siehe: OTTE, H. Handbuch der kirchlichen Kunstarchäologie des deutschen Mittelalters. Leipzig 1883. Bd. I, S. 40 ff.





Vorrichtungen der Stockmauern am Farnese-Palaßt in Piacenza, an Bauten in Bologna und Florenz für Quaderbekleidungen.

Bei den Mauerherstellungen in konstruktiver Beziehung und bei der praktischen Ausführung ist nicht viel Neues geleistet worden. — Über die Verwendung von Eifen im Innern der Mauern, Dollen, Dübel, Klammern, Stichanker und dergl., läßt sich bei dem Zustande der Monumente nicht viel fagen. Aber nach der formalen Seite find Errungenschaften zu verzeichnen, besonders in der Behandlung und Abstufung des Quaderwerkes.

46.  
Quader-  
bearbeitung  
und  
-Schichtung.

Die Art der Bearbeitung und der Verzierung der Quader, ihre Form, Größe und deren Fugenschnitt find immer Gegenstand besonderer Erwägung gewesen, wobei die Spiegel und deren Umränderung neben der Art der Fügung in Betracht kamen.

Die Verfuche find so alt wie die Baugeschichte; sie werden unabhängig voneinander zu allen Zeiten und in aller Herren Länder gemacht — in Aften, Griechenland, Italien, Frankreich und Deutschland — und zeigen trotzdem verwandte Erscheinungen und Praktiken. Schon der biblische *Salomo* ließ die Quader der Mauern seiner Residenz Jerusalem aus gewaltigen Kalksteinblöcken herstellen und dabei die Steine mit einem 15<sup>cm</sup> breiten Saumschlag umziehen, den Spiegel fein spitzen und ein wenig vortreten — mit eines der ältesten Beispiele des umränderten und boffierten Quaders!

47.  
Buckelquader.

Im königlichen Rom, an der servianischen Mauer auf dem Aventin und auf dem *Forum Romanum*, am *Dipylon* in Athen, an den Mauern der Stoa des *Hadrian* in Athen, an den etruskischen Mauerzügen bei Fiesole, an den mittelalterlichen Burgen in Badenweiler und Rötteln, an den Neckarburgen bei Heidelberg (Schadeck) und vielen anderen Bauwerken (Abb. 55 a bis o) — überall das gleiche Vorkommen: der Saumschlag mit dem gebuckelten Spiegel, letzterer bald mehr bald weniger ausladend, bei der Schadeck am Neckar bis zu 30<sup>cm</sup>.

48.  
Glatte Quader  
und mit  
besonderen  
Steinhieben  
versehene  
Quaderflächen.

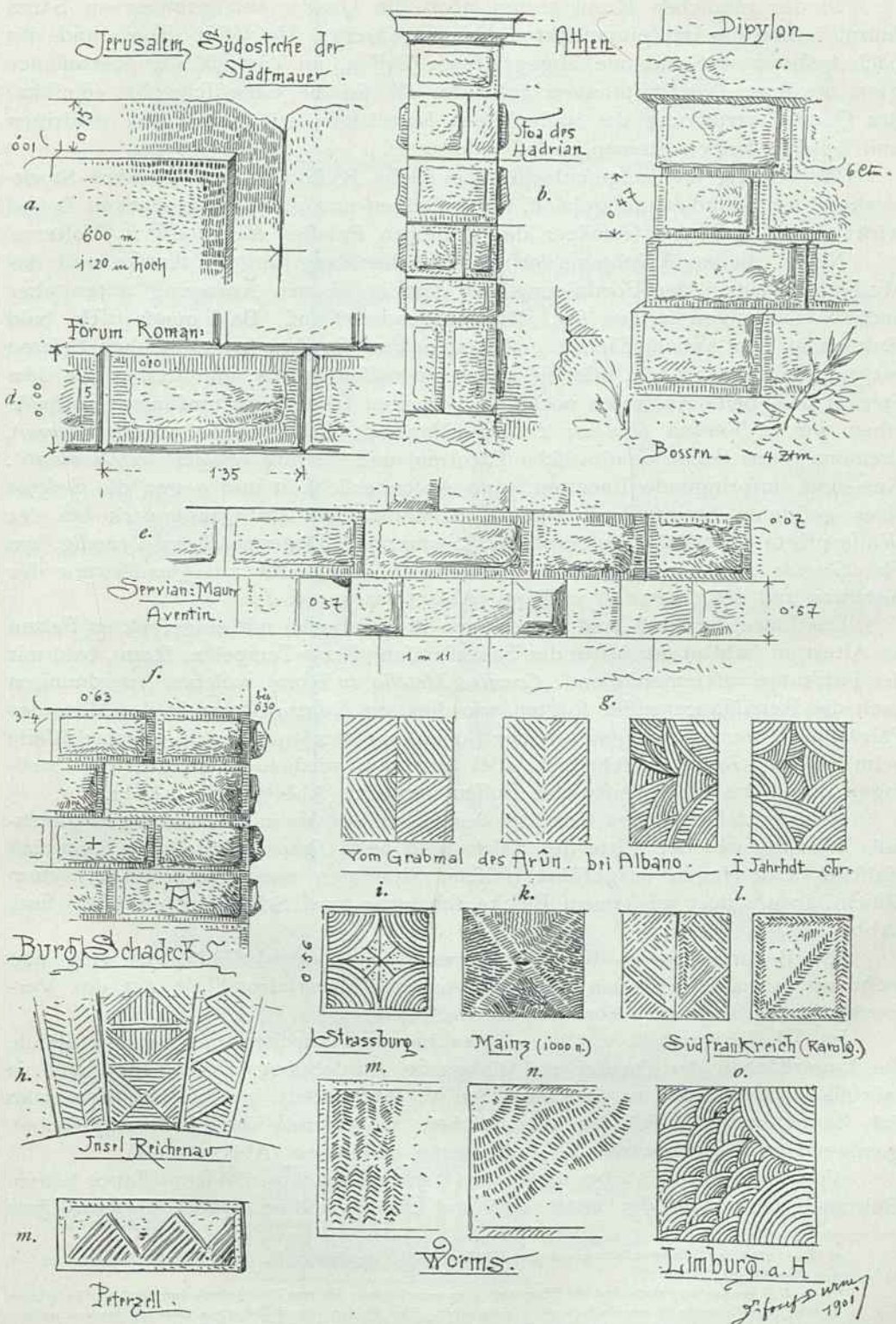
Neben den Buckelquadern mit Saumschlag treten die glatten Steine mit und ohne Kantenschlag gleichfalls zu allen Zeiten und in allen Kulturstaaten auf und mit ihnen die boffierten Quader ohne Saumschlag, in Italien, Frankreich und Deutschland auch noch solche mit besonderen Meißelhieben auf der Schauffeite, alle vor dem Beginn der Renaissancezeit.

Am fog. Grabmal der *Horatier* und *Curatier* bei Albano, auch Grab des Arûn genannt (etwa um *Christi* Geburt errichtet), ist wohl die älteste Art dieser dekorativen Meißelhiebe zu sehen, dann spätere Abarten bei den Bauten aus karolingischer Zeit, an der Kirche zu St. Georgen in Baden, am Münster in Mittelzell auf der Insel Reichenau, am Bergfried der Röttler Burg in Baden, an den romanischen Bauten Aquitaniens (Südfrankreich), an der Kirche zu Limburg in der Pfalz, an der Krypta des Straßburger Münsters. Einfachere Hiebe finden wir an den Domen in Mainz, Worms, Speyer u. a. O., die alle ziemlich genau datiert find. Diese Kunststückchen liegen zeitlich und örtlich ziemlich weit auseinander, so daß man nicht auf einen Zusammenhang schließen kann, aber auf eine Spielerei, die wiederkehrt, sobald man nichts mehr Gescheites zu machen wußte.

Hiervon konnte auch eine Kunst, die sich ihrer hohen Ziele bewußt war, wie die Renaissance, weder etwas entlehnen, noch lernen. Aus den Aufnahmen in Abb. 55 a bis o find die mit wenig tiefen Schlägen hervorgebrachten Zeichnungen, die in schwächlicher Weise die Spiegel schmücken, zu sehen.



Abb. 55 a-o.



Buckelquader und Quader mit verziertem Spiegel.



49.  
Quader mit  
profilierem  
Saum und  
eingefenkten  
Falzen:  
Schablonen-  
boffen.

In der römischen Kunst treten noch die Quader mit profiliertem Saum hinzu, ferner die mit eingefenkten Falzen (*Caecilia Metella* in Rom) und mit nach bestimmter Schablone abgeglätteten Boffen, an die sich die Renaissance gern bei ihren Neuschöpfungen anlehnte, als sie die bäuerische Art (Rustika) der Quaderbearbeitung des italienischen Mittelalters mit hohen und niedrigen und beliebig langen Steinen verfallen hatte<sup>36)</sup>.

Wie trotzig und ungeflacht eine solche Rustika, durch mehrere Stockwerke einer Fassade durchgehend, bei kräftigen und gleichmäßig starken Boffen wirkt, zeigt z. B. das Gemäuer des gotischen Palaftes *Ricciarelli* in Volterra.

50.  
Diamant-  
quader.

Neben diesem Anlehnen der Quaderbehandlung an die Antike und das Mittelalter, neben der Fortbildung der dort gegebenen Anregung treten aber auch Neubildungen in den sog. „Diamantquadern“ auf. Bald quadratisch, bald länglich in den Ansichtsflächen gestaltet, zeigen sie ihre kristallinen Spitzen entweder nur ganz flach, oder sie treten energisch heraus, unmittelbar aus dem Spiegel oder beim Austreten nochmals von einer Gliederung umfäumt. Beispiele sehen wir in Verona (*Palazzo Bellini*), Venedig, Bologna (*Palazzo Bevilacqua*), Cremona (ganz flache quadratische Facetten) und Ferrara (*Palazzo de' Diamanti*). Aus- und einpringende Facetten, eine Absonderlichkeit und gegen die Gesetze einer gefunden Steintechnik verstoßend, finden sich am Quaderwerk bei der Wasserpforte unterhalb des *Ponte dei Sospiri* am Dogenpalast in Venedig, am *Pal. Gualdo* zu Vicenza<sup>37)</sup> und gereifelte Polsterquader am Quaderwerk der *Sapienza* und des *Quirinals* in Rom (Abb. 56 u. 63 c u. d).

51.  
Stoß- und  
Lagerfugen.

Die Lage der Stoß- und Lagerfugen ist bei Boffen mit eingefenkten Falzen im Altertum bald in der Mitte der Saumstreifen (*Vesta-Tempel* zu Rom), bald mit der Falzkante zusammenfallend (*Caecilia Metella* zu Rom), welchen Anordnungen auch die Renaissancemeister folgten, wie dies am *Palazzo Strozzi* in der Mitte des Falzes, am *Palazzo Guadagni* mit der Boffenkante laufend, und in gleicher Weise beim *Palazzo Gondi* zu sehen ist. Bei letzterem wird auch ein Teil der Stoßfugen durch das Übergreifen der Boffen verdeckt (Abb. 56 p).

52.  
Falsche Fugen.

Beim mittelalterlichen Gemäuer des *Palazzo vecchio* in Florenz liegen gleichfalls die Fugen in der Mitte des Falzes, und beim *Palazzo Linotta* in Rom sind „falsche“ Lagerfugen ausgeführt (falsche Stoßfugen waren auch im Altertum üblich), indem dort aus einem Blocke scheinbar zwei Schichten hergestellt sind, (Abb. 56 n).

53.  
Kantenschlag.

Die Behandlung des Kantenschlages (oder Kantenbeschlagens) ging nun nicht aus formalen Gründen allein hervor; das Material und die Art des Verzetzens hatten auch ein Wort mitzureden.

Im VI. Jahrhundert v. Chr. war es bei den Griechen und Römern üblich, die Lagerflächen der Quader auf die ganze Ausdehnung abzarbeiten und sie mörtellos aufeinander zu schichten; im V. Jahrhundert v. Chr. begnügte man sich damit, nur die Ränder abzugleichen, wobei man die Berührungsflächen genügend groß machte, um die Last tragen zu können (Abb. 56 a—d).

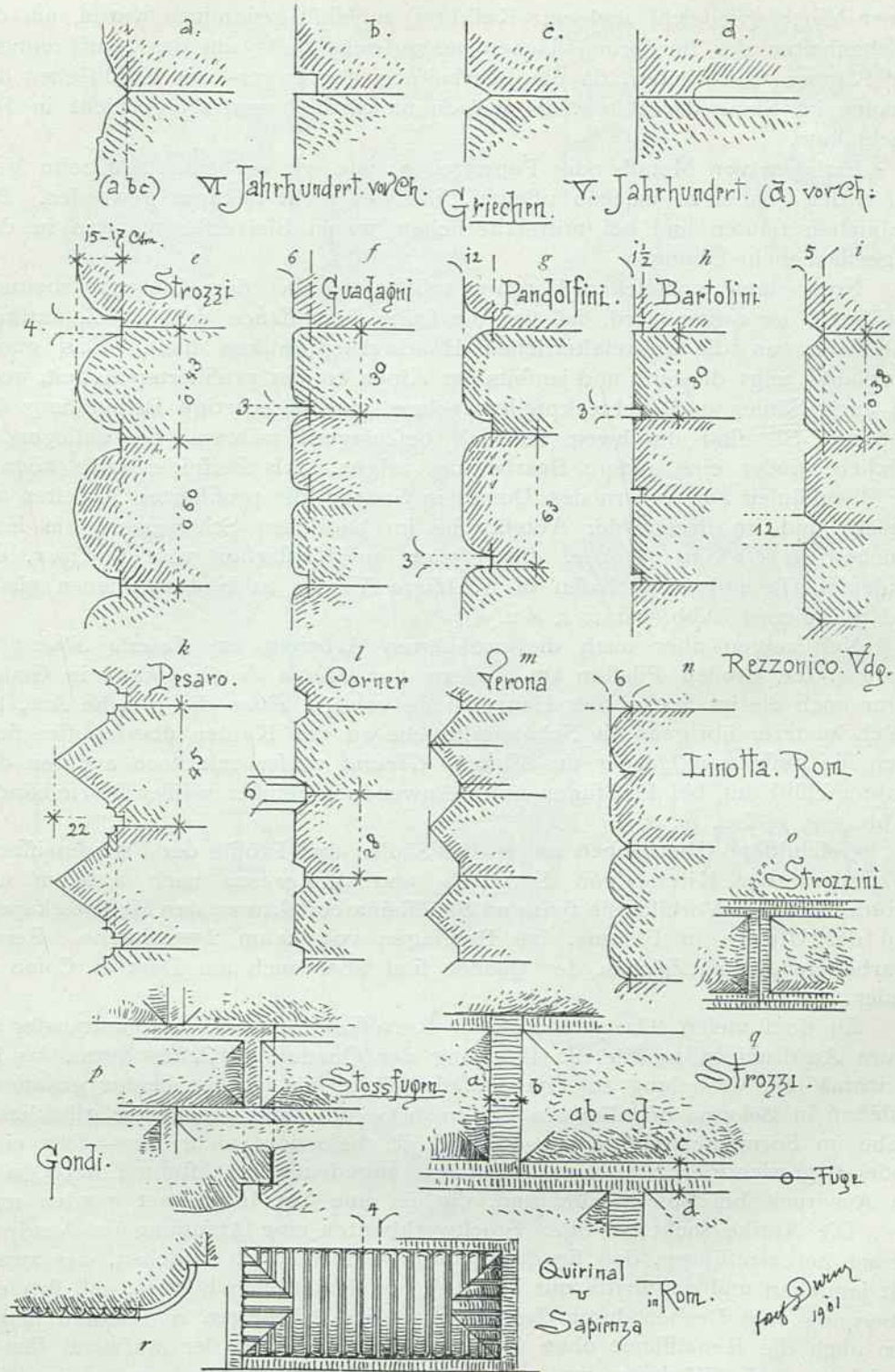
Von der in Abb. 56 bei d gezeichneten Art machte die Renaissance keinen Gebrauch, aber von der unter a, b und c dargestellten, wobei übrigens stets

<sup>36)</sup> Eine hübsche Zusammenstellung von Quaderbildungen der Renaissance bei *Auer*, Die Quaderboffierung der italienischen Renaissance. Wien 1887.

<sup>37)</sup> An dem genannten Palaft sind die Diamantquader vom Trottoir bis zum Dachgesimse durchgeführt. Im ganzen sind es 12,600 „große *piastre di marmo tagliate a diamante*“. Die Meister *Biagio Rossetti* e *Gabriele Friseni*, *scultore mantovano* haben „die *responsibilità di tale disarmonia*“. Der Hof des Palaftes hat prächtige Säulenkapitelle und Bogenstellungen (1503).



Abb. 56 a-r.



Behandlung der Fugen und der Anichtsflächen von Quadern.

feiner Mörtel (vielleicht auch nur Kalkbrei) zu Hilfe genommen wurde, um die Unebenheiten der Berührungsflächen auszugleichen und um das „Aufbrennen“ der Kanten zu verhüten, da die Bearbeitung der Lager- und Stoßflächen der Quader im Sinne der Alten, als viel zu umständlich und teuer, nicht in Betracht kam.

Einlagen von Metall- oder Pappstreifen, wie wir es heutzutage beim Veretzen der Quader zu machen pflegen, sind mir nicht bekannt geworden. Bei arabischen Bauten und bei mittelalterlichen waren Bleiverfemmungen in den Lagerflächen in Übung.

54.  
Handwerks-  
praktiken.

Noch einen technischen Vorgang müssen wir bei der Kantenbearbeitung erwähnen, der zeigen wird, daß sich die frühe Renaissance nicht an die antiken, wohl aber an die mittelalterlichen Handwerkspraktiken hielt. Das ganze Mittelalter zeigt diesseits und jenseits der Alpen bei der profilierten Arbeit, wozu ich auch Säulen und Achteckpfeiler rechne, eine eigenartige Behandlung der Kanten. Sie sind durchweg für sich beschlagen, während die anliegenden Flächen wieder eine andere Bearbeitung zeigen. Als Beispiele dafür können die Blendfäulen am Äußern des Domes in Speyer, die profilierten Arbeiten am Äußern und im Innern der Abteikirche im badischen Schwarzach, die Eckfäulchen in *Or San Michele*, die Pfeiler im Klosterhof von *S. Croce*, die Säulenschäfte und Säulenbasen in *S. Maria Novella* zu Florenz, neben vielen anderen, dienen (Abb. 57 a, b, c, d u. f).

55.  
Kanten-  
und Flächen-  
schiffe.

Nun zeigen aber auch die profilierten Arbeiten am *Palazzo Strozzi* in Florenz, die großen Pilaster am Äußern von *Maria di Carignano* in Genua, sogar noch die im Sockel der Hauptfassade von *St. Peter* die gleiche Art, bei welcher letzterer übrigens die Scharrierfreiche an den Kanten übergeschliffen sind; auch die gespitzten Quader des *Palazzo Giraud* weisen mit noch anderen den Kantenschliff auf, bei Preßfugen unter Anwendung feinsten weißer Mörtelbänder (Abb. 57 e, g, k, l, m, n, o).

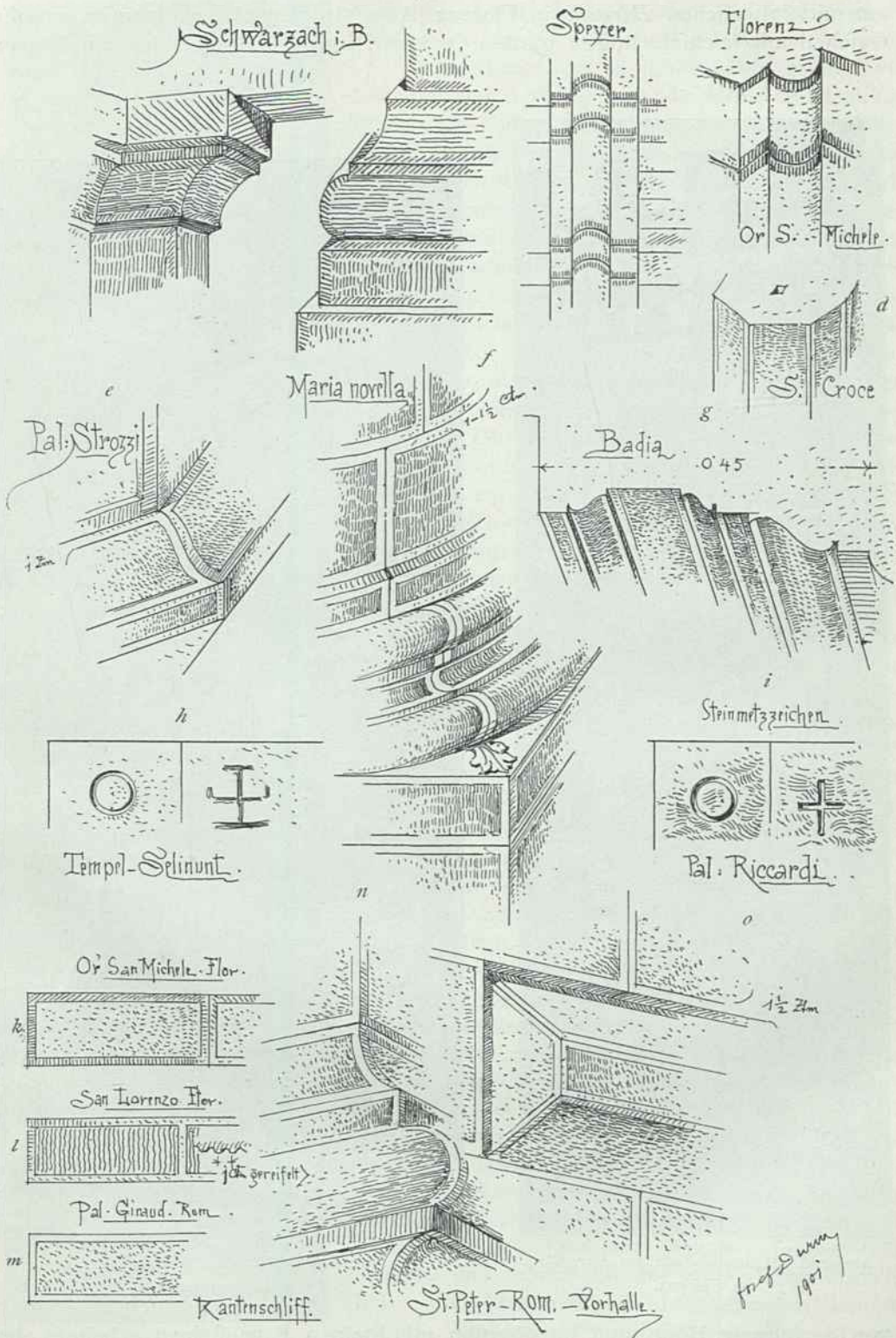
Geschliffene Oberflächen zeigen die Säulen und Profile der Frührenaissance im Innern der Kirche von *S. Spirito* und *S. Lorenzo* nach antikem und Protorenaissance-Vorbild, die späteren Sandsteinarchitekturen der Mediceerkapelle und der Uffizien in Florenz, bei Preßfugen von kaum 2<sup>mm</sup> Stärke. Feinbearbeitete Anichtsflächen der Quader sind aber auch am Dom in Como zu finden.

56.  
Stockwerks-  
bauten.

Zu dem vielen Alten brachte die Renaissance nur die Diamantquader als neues Ausdrucksmittel für die Belegung der Quaderoberflächen hinzu, das bei gleichmäßiger Verteilung auf eine Fassadenfläche, wie bei den beiden genannten Palästen in Bologna und Ferrara, für mein Gefühl nicht gerade die glücklichste Gabe im Formenschatz der neuen Kunst ist, besonders nicht gegenüber einer anderen gewichtigen Neuerung, der schon angedeuteten Abstufung der Quader im Ausdruck bei Stockwerkbauten, die als eine Tat bezeichnet werden muß.

Die Antike sucht bei ihren Stockwerkbauten eine Abstufung im Ausdruck derart herbeizuführen, daß sie das unterste Geschoß mit dorischen, das zweite mit ionischen und das dritte mit korinthischen Halbfäulen belebte, und so einen Übergang vom Derben durch das Elegante zum Prächtigen zu schaffen suchte, den auch die Renaissance ohne weiteres annahm. Aber der Aufwand für die Erzielung dieser Wirkung war umständlich und groß, weshalb wohl die frühe Periode dies bei ihren Palastbauten auf einfacherem Wege zu lösen suchte. Ein bewußter oder wahrscheinlicher unbewußter Versuch in letzterem Sinne ist

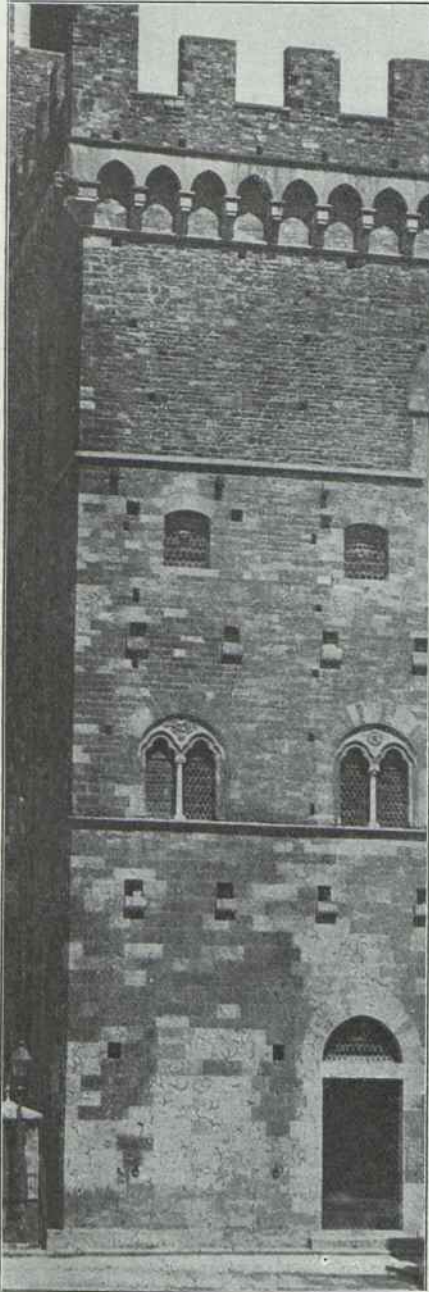




Profilierte Hausteinarbeiten und Steinmetzzeichen, Behandlung des Kantenbeschlages.

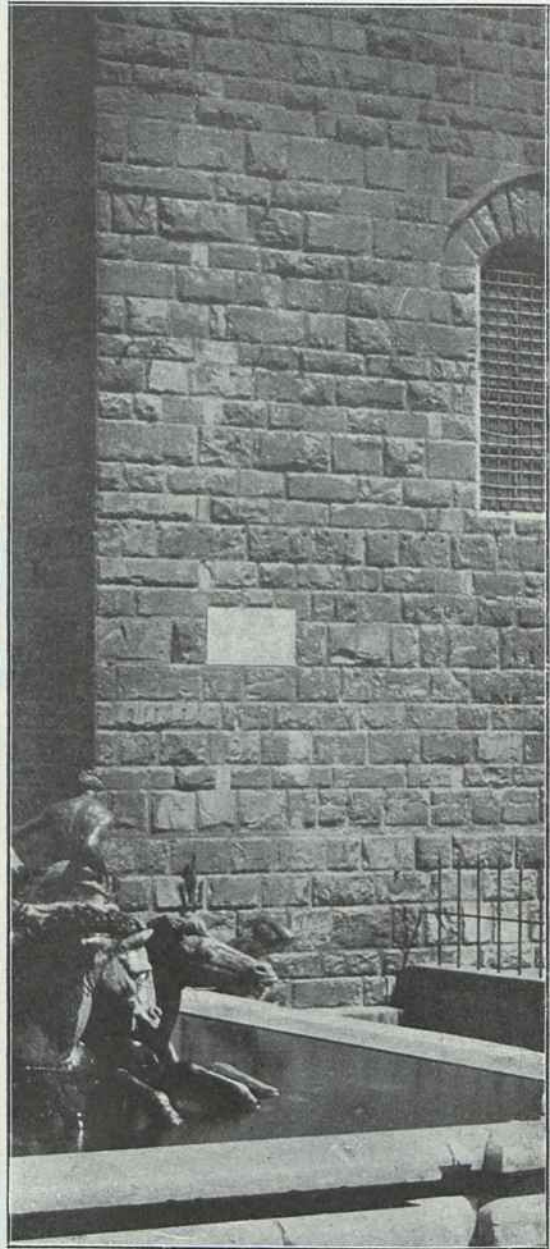
am mittelalterlichen *Bargello* in Florenz (Abb. 58) gemacht, wo man im unteren Gefchoß mit hochschichtigen glatten Quadern, im darüberliegenden mit solchen

Abb. 58.



Abgestufte Haupteinfassade am *Bargello*  
in Florenz.

Abb. 59.



Quaderfichtung am *Palazzo vecchio*  
in Florenz.

von geringerer Höhe, und im obersten mit kleinen Bruchsteinen arbeitete, bei ziemlicher Gleichheit der Schichten untereinander in den einzelnen Stockwerken,





Quaderföichtung am Palazzo Pitti  
in Florenz.

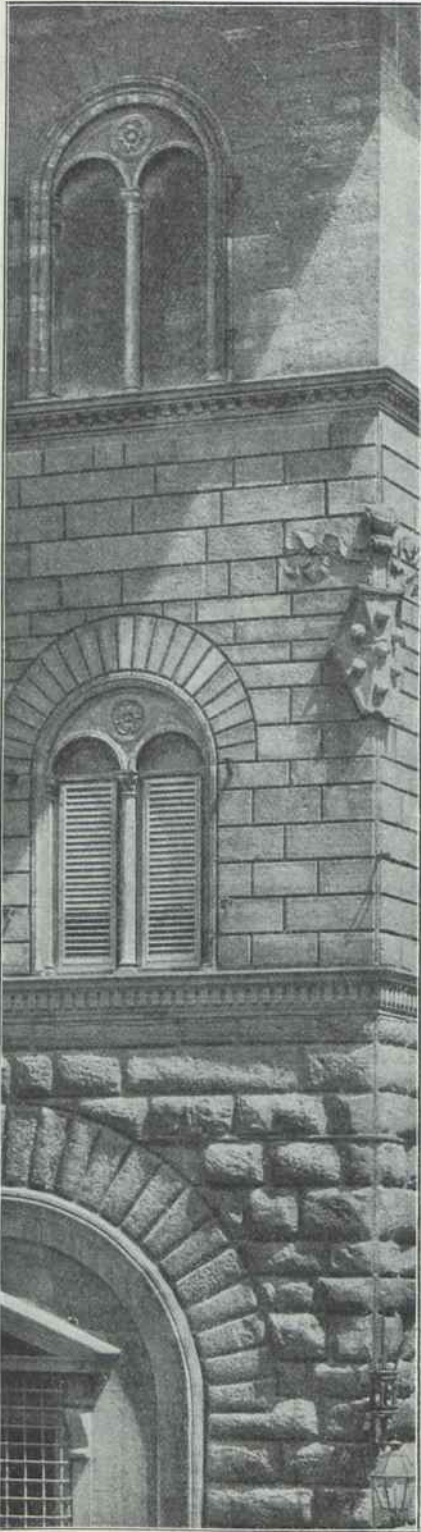
während beim benachbarten mittelalterlichen *Palazzo vecchio* der Versuch unterlassen ist (Abb. 59).

Am *Palazzo Pitti* ist insofern ein erster Versuch mit der Abstufung gemacht, als die Rustikaquader im Erdgeschoß etwas, aber mehr zufällig, derber genommen sind, indem einzelne Boffen vor den anderen stärker, aber ganz unregelmäßig auftretend, hervorrage, während in den Obergeschoffen eine größere Gleichmäßigkeit bei geringerer Ausladung gewahrt ist (Abb. 60). Auf einen bestimmten, regelmäßig wiederkehrenden Verband und auf ein bestimmtes Verhalten der Länge zur Höhe ist bei den Quadern im Erdgeschoß nicht abgehoben, dagegen ist bei den Fensterpfeilern der Obergeschoffe ein regelmäßiger Fugenwechsel versucht. Die Steine sind in der Ansehungsfläche bald quadratisch (1:1); bald geht ihr Verhältnis der Höhe zur Länge wie  $1:5\frac{1}{2}$ , während in der antiken Zeit das Normalverhältnis äußerstenfalls  $1:2\frac{1}{2}$  beträgt. Im Untergeschoß sitzt auch der größte Quader der Renaissance in Toskana mit beinahe 9 m Länge!

Das Verdienst, die Neuerung zuerst in monumentaler und vollendeter Weise in ein System gebracht zu haben, gebührt dem Erbauer des *Palazzo Riccardi*, dem Altmeister *Michelozzo*. Die kräftige Rustika über dem Sockel wird im Erdgeschoß durch die Fensterbankgurt abgeschlossen, darüber erhebt sich eine glatt gearbeitete Quaderföichtung mit eingefenkten Falzen (Nuten) und über diesen flaches Schichtengemäuer (Abb. 61). Die gleiche Art ist auch bei *Giuliano da San Gallo's Palazzo Gondi* (Abb. 62) durchgeführt, nur mit dem Unterschiede, daß im Erdgeschoß statt der Prellquader nach der Schablone abgewölbte Quader angeordnet sind.

Bei beiden ist aber so wenig, wie bei *Pitti* und dessen mittelalterlichem Vorgänger, auf gleiche Schichtenhöhe auch bei den Quadern eines Stockwerkes unter sich abgehoben, auch auf eine regelmäßige Verbandsföichtung keine Rücksicht genommen, aber doch das erreicht, was die Kunst nur mit dem Aufwand ihrer reichsten Mittel vermochte: im Untergeschoß fortifikatorische Derbheit, darüber solide, feste Eleganz und zuletzt mit der ganz glatten Außenseite und dem reichen abschließenden Hauptgesimse eine leichte Pracht — alles in den Flächen, ohne weitere architektonische Elemente.

Abb. 61.



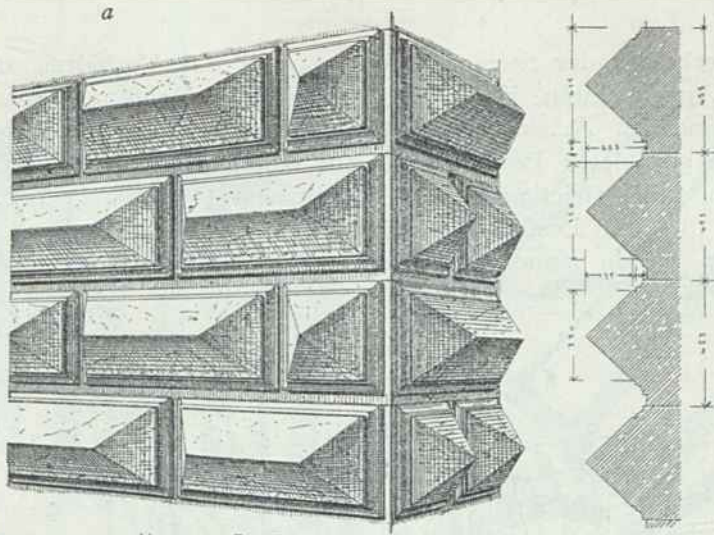
Quaderföchtung am *Palazzo Riccardi*  
in Florenz.

Abb. 62.

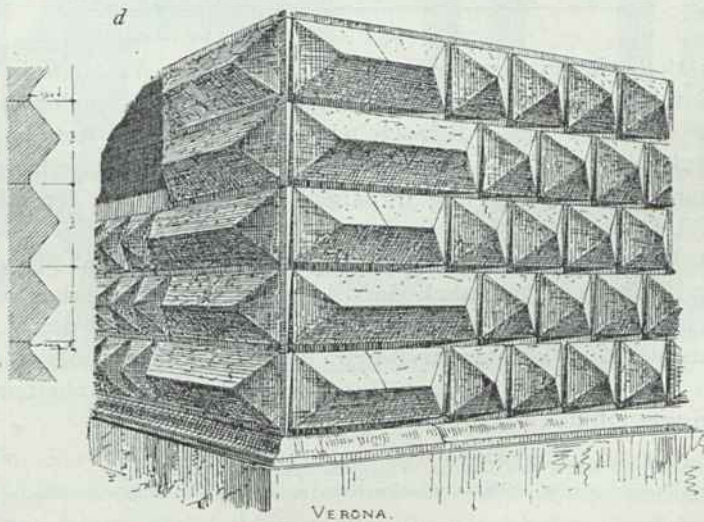
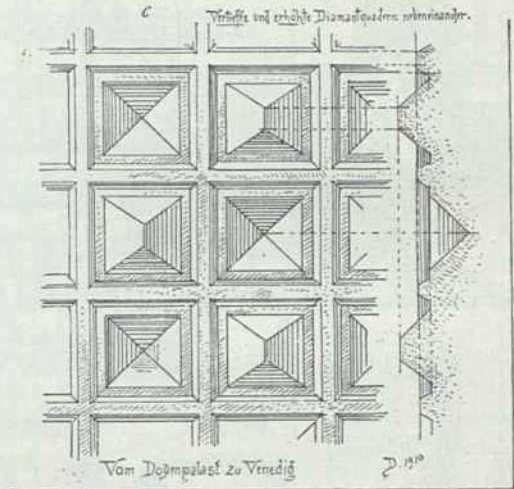
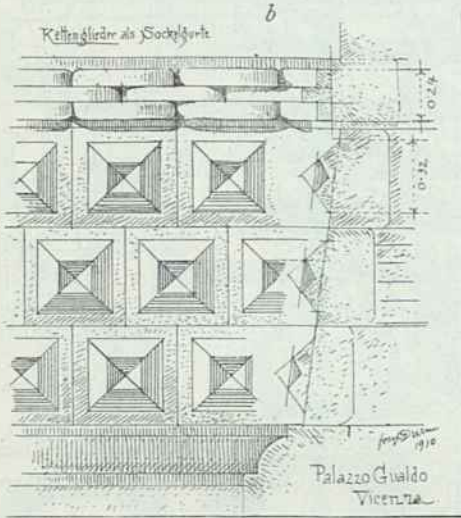


Quaderföchtung am *Palazzo Gondi*  
in Florenz.





VENEZIG PAL. PESARO.

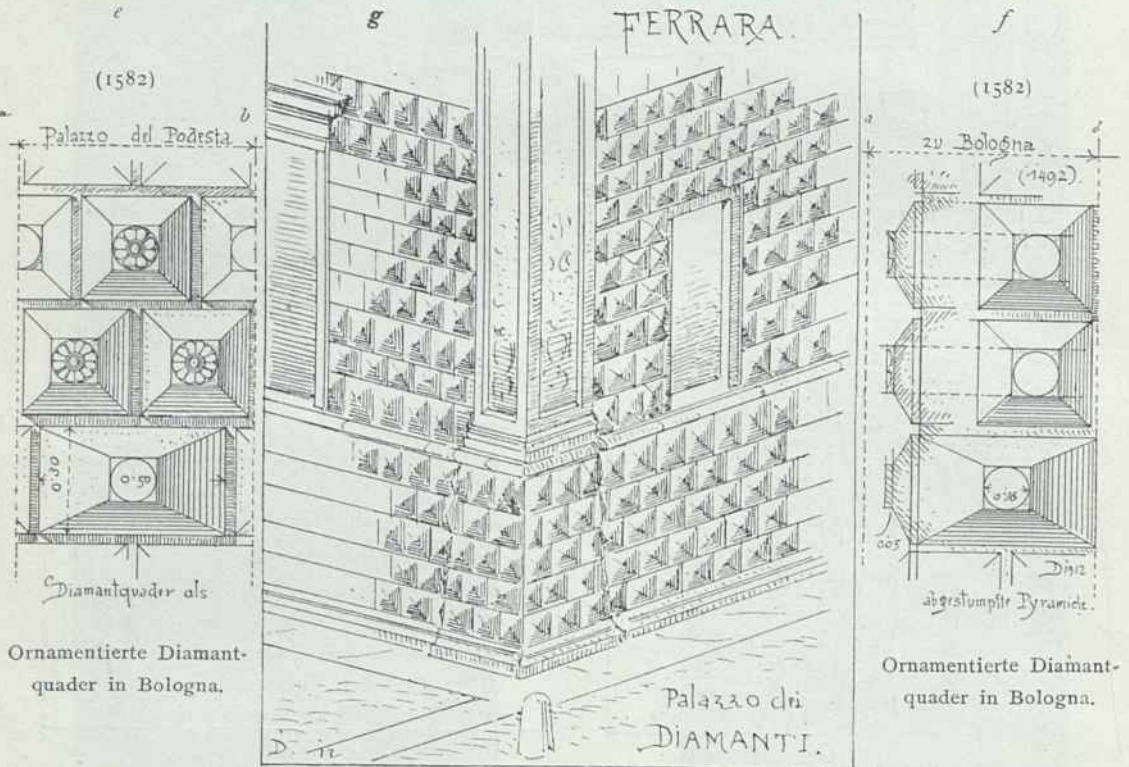


Diamantquader in Venedig, Vicenza und Verona.

58.  
Stein-  
abmessungen.

Das Verhalten der Steinabmessungen, d. i. das Verhältnis der Höhe zur Länge der Anichtsseiten, ist bei den angeführten Bauten, wie auch bei dem noch zu nennenden *Palazzo Strozzi*, wo die nach gleicher Schablone in allen Stockwerken gebildeten Boffenquader nur eine leise, feine Abstufung im Ausdruck zeigen, kein gleichmäßiges. Es geht von 1:1, 1:1½, 1:2, 1:2½, 1:3, 1:4 bis zu 1:8½, ein Umstand, der dem Ganzen mehr Leben und Individualität verleiht, dem bei so manchen modernen Nachbildungen zu wenig Rechnung getragen ist.

Abb. 63 e, f, g.



Ornamentierte Diamant-  
quader in Bologna.

Ornamentierte Diamant-  
quader in Bologna.

59.  
Steinmetz-  
zeichen,  
Boffen-  
ausladung  
und  
Werkzeuge.

Bei den Boffensteinen im Erdgeschoß des *Palazzo Riccardi* find noch Steinmetzzeichen inmitten des rauhen Spiegels zu verzeichnen in der einfachen Form eines Kreifes (○) und eines Pluszeichens (+), die bei keinem der anderen Paläste wiederkehren (Abb. 57 h u. i). Für die Mächtigkeit der Boffen bei diesem Gemäuer mag die Angabe sprechen, daß sie an den Terrassenmauern des *Palazzo Pitti* 1<sup>m</sup> ausladen<sup>38)</sup>!

Was an Werkzeugen zur Bearbeitung dieser Steine und Mauern gebraucht wurde, geben Abb. 64 u. 65, nach den Angaben und Zeichnungen des Meisters *Nicola Zabaglia* aus seinem 1743 veröffentlichten Werke und des *L. B. Alberti*<sup>39)</sup>.

60.  
Aufzugs-  
vorrichtungen.

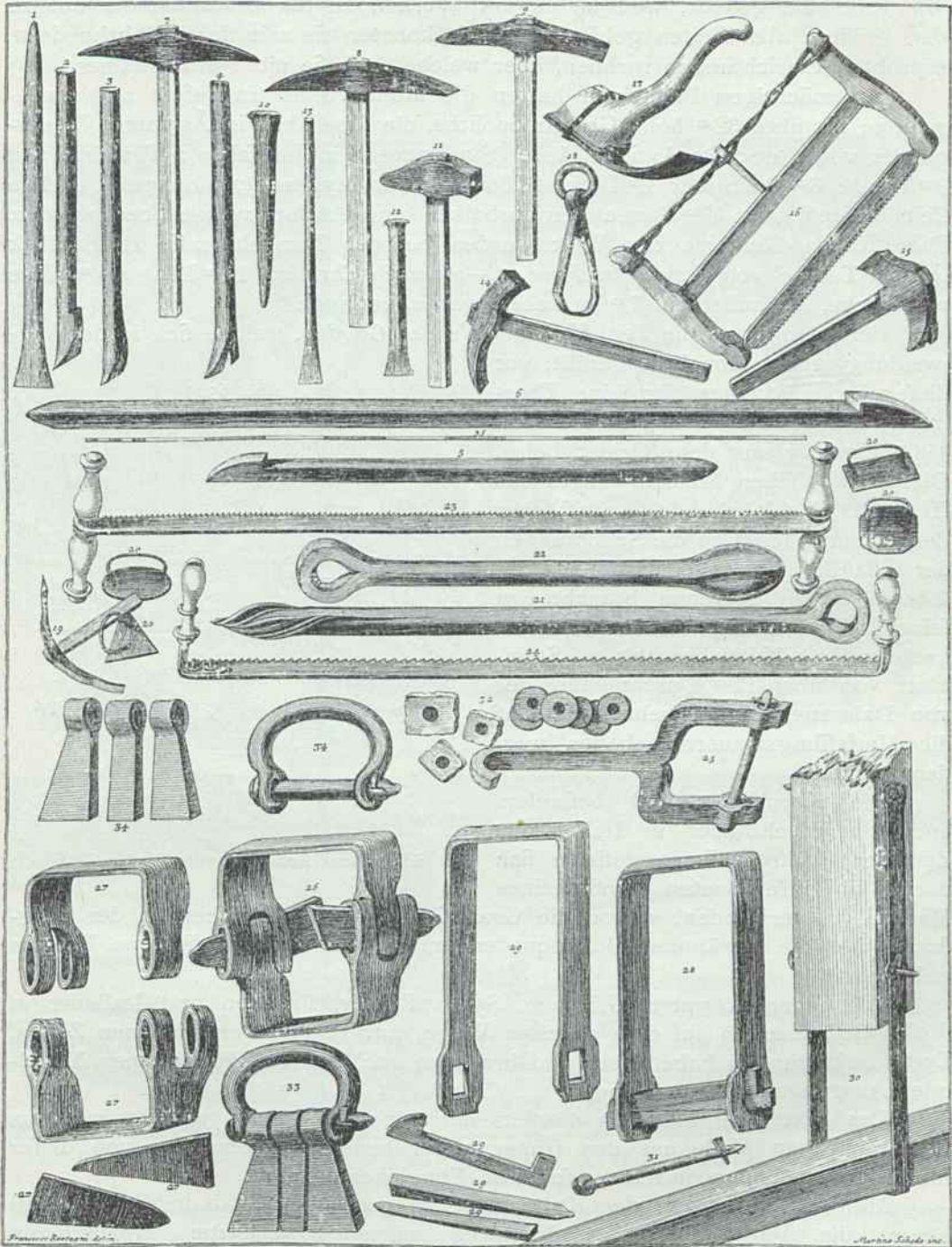
Das Handwerk ist konservativ; man bediente sich damals derselben Instrumente wie in den vorangegangenen Jahrhunderten. Die Arbeitsmaschine hatte noch nicht eingegriffen.

<sup>38)</sup> Diese letztern sind aber neuern Datums. Vergl. Abschnitt über Palastbauten.

<sup>39)</sup> Fakt.-Repr. nach: *Nicolai Zabaglia, Contignationes ac pontes, una cum quibusdam ingeniosis praxibus etc.* Rom 1743.



Abb. 64 (1-34).



Werkzeuge und Aufzugsvorrichtungen (Wolf) nach Zabaglia 39).

Die Maffen für den Bau mußten bewegt werden; sie mußten im Bruche gewonnen, auf die Baustelle geschafft und bei den vielgeschossigen Bauten gehoben werden; Einrüstungen waren für das Hochheben und Verfetzen der

Steine und den Stand der Arbeiter notwendig. Die Renaissancemeister wurden vor Probleme gestellt, weil sie es mit Werken zu tun bekamen, die mit zu den größten aller Zeiten gehörten. Doch konnten sie mit durch Jahrhunderte erprobten Einrichtungen rechnen, über welche auch sie nicht hinaus kamen.

An mächtigen Bausteinen hatten die alten Völker zu liefern und aufzurichten: bis über 32<sup>m</sup> hohe Granitmonolithe, die Obelisken in Ägypten; Mauerquader von 6,00 × 1,20 Anichtsfläche (Stadtmauern in Jerufalem); Türfüße von 9<sup>m</sup> Länge, 3<sup>m</sup> Breite und 1<sup>m</sup> Dicke (Königsgrab in Mykenae); in der perikleischen Zeit mußten über 6<sup>m</sup> lange Marmorbalken und Architrave gehoben werden. Die größten Bausteine der Welt wurden bei der Tempelerrasse zu Baalbek (großer Tempel von *Antoninus Pius* 133—161 nach Chr.) mit 19<sup>m</sup> Länge, 4<sup>m</sup> Höhe und Dicke, die außerdem 7<sup>m</sup> zu heben waren, verlangt.

Befonders ist es die Zeit *Konstantin's des Großen*, welche sich in der Verwendung großer Monolithe gefällt; vor dieser ließ *Diocletian* für seine Thermen die ungeheueren Granitfäulen von 4½<sup>m</sup> Umfang aus dem Orient holen. Diesen „kubischen Maßstab“ legte das III. und IV. Jahrhundert christlicher Zeitrechnung fogar an die Schöpfungen der Plastik an! Das Grabmal des *Theodorich* in Ravenna brauchte zu seiner Überdeckung einen einzigen, kreisrunden, allseitig bearbeiteten Steinklotz von über 11<sup>m</sup> Durchmesser, der von Dalmatien herübergeholt und auf die Umfassungsmauern gehoben werden mußte.

Die Karolinger und besonders auch die Machthaber in Italien zur Zeit der Frührenaissance gefielen sich darin, für ihre Bauten großsteiniges

Material zu verwenden, wovon die Granitfäulen in den Brüchen an der Bergstraße und die erwähnten Boffenquader am *Palazzo Pitti* in Florenz Zeugnis geben!

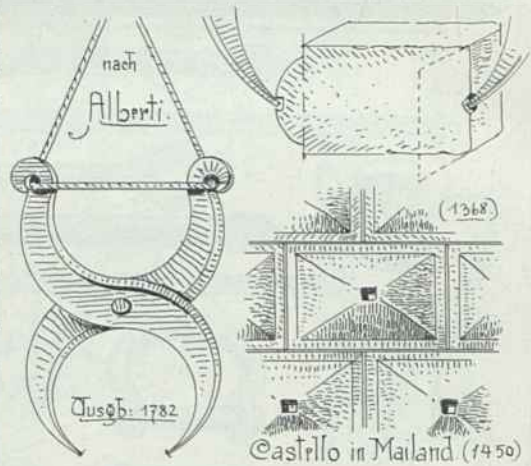
Wir sehen Ägypter, Griechen, Syrer, Römer, Franken und Italiener in diesen Bestrebungen auf dem gleichen Wege, nur zu sehr verschiedenen Zeiten. Diese Bestrebungen haben aber und brauchen auch keinen gemeinsamen Mittel- oder Ausgangspunkt zu haben.

Das Mittelalter hält sich diesseits der Alpen und auch jenseits in etwas beschränkterem Maße aus den früher angegebenen Gründen frei von dieser Manie und besonders in feinem späteren Entwicklungsgang.

Mit der Einführung des Kalkmörtels in großem Maßstab in die Baukunst nimmt die Verwendung des durchweg mörtellos veretzten großsteinigen Materials bei den Mauern und Gewölben — nicht aber bei den Freistützen und Deckenbalken — an vielen Orten ab, wobei die Mauern selbst an Dicke zunehmen.

Die großen Veretzarbeiten wurden mit Hilfe einfacher Hebe maschinen ausgeführt, über die *Vitruv*<sup>40)</sup> berichtet. Die Rolle und der Flaschenzug, der

Abb. 65.



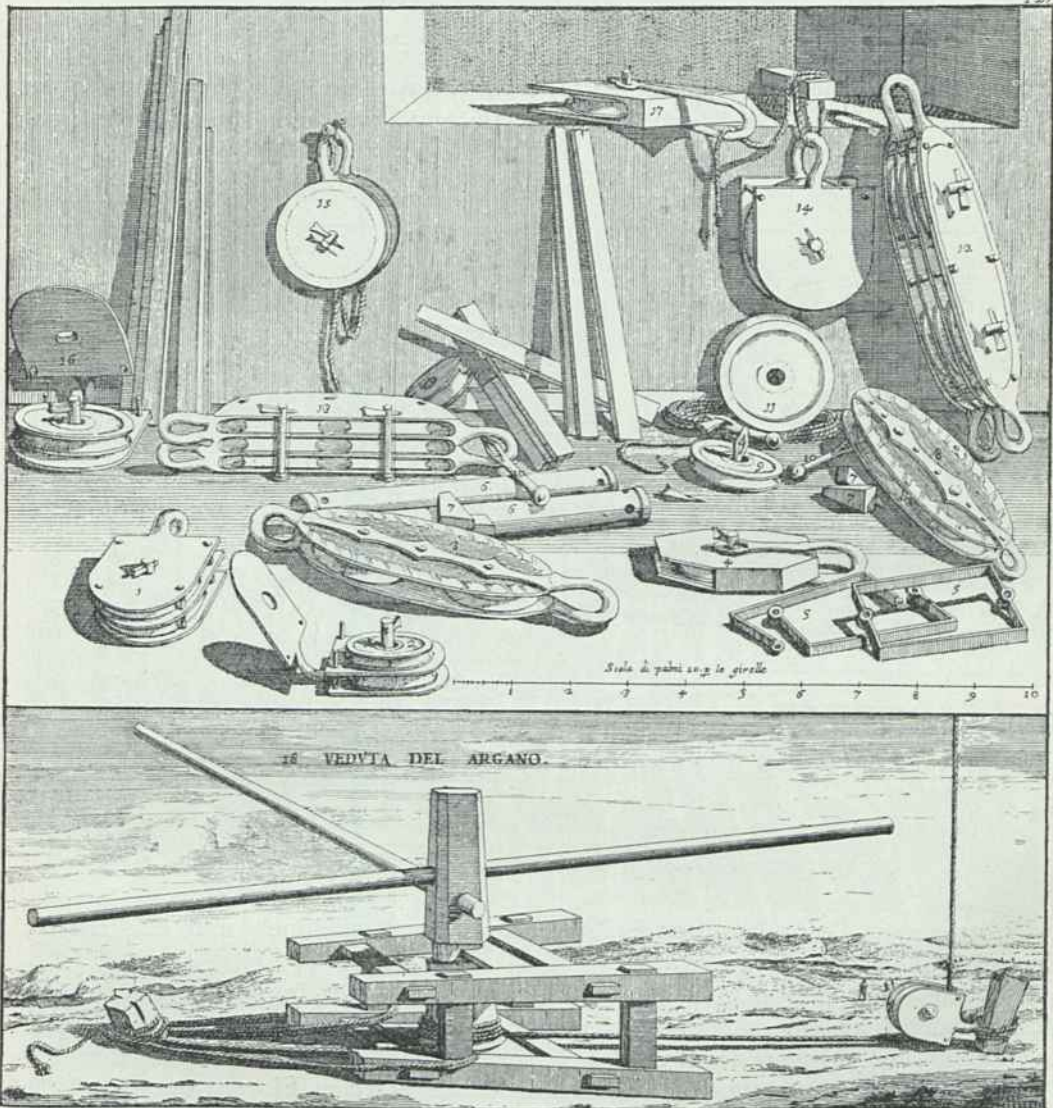
Schere zum Aufziehen von Quadern 39).

40) Siehe: Lib. X, Kap. 2 ff.



Hafpel und das Tretrad waren den Alten schon in der frühesten Zeit bekannt. Menschen und Tiere mußten sie in Bewegung setzen, wie ägyptische und assyrische Reliefdarstellungen beweisen und wovon wir in Abb. 67<sup>42)</sup> eine Abbildung geben, die den Steinkoloß auf einem Holzschlitten mit unterlegten

Abb. 66.



Werkzeuge der Renaissance: Rolle, Flaschenzüge und Haspel nach Zabaglia<sup>41)</sup>.

Walzen bei Fortbewegung an Seilen durch Menschenhände und Unterstützung durch Hebebäume zeigt.

Zum Hochziehen kleinerer Werksteine bedienten sich die Alten schon des „Wolfes“ und der „Schere“, Geräte, die wir heute noch im Gebrauch haben (Abb. 64 u. 65).

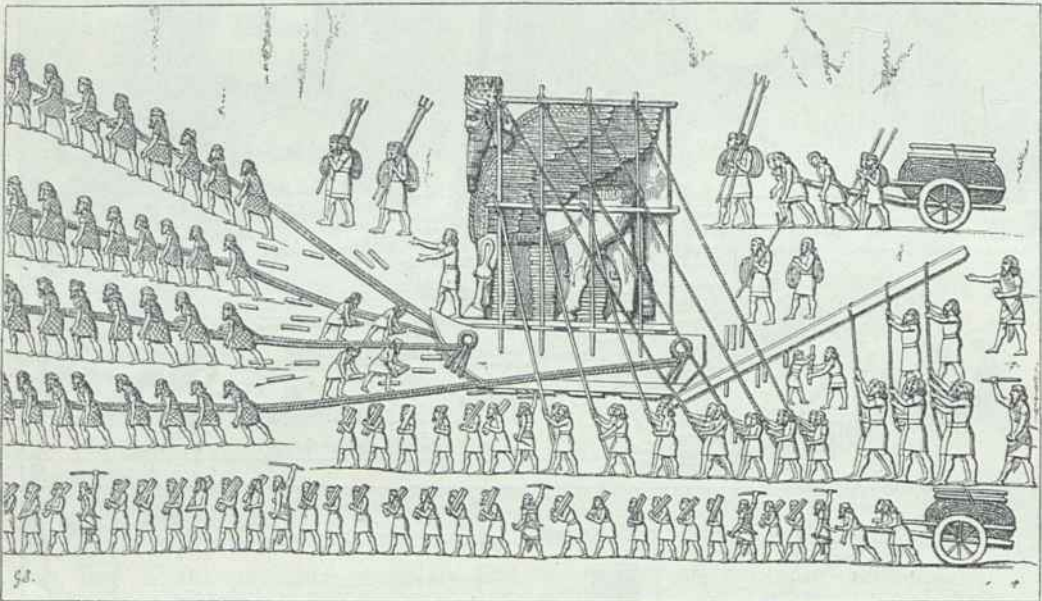
<sup>41)</sup> Fakf.-Repr. nach: FONTANA, C. *Il Tempio Vaticano e sua origine*. Rom 1694.

<sup>42)</sup> Fakf.-Repr. nach: LAVARD, A. H. *Discoveries in the ruins of Nimveh and Babylon*. London 1853.

Wie die Renaissancemeister ihre Rollen, Flafchen, Haspel und dergl. gestalteten, darüber unterrichtet uns wieder *Maestro Zabaglia* und *Cavaliere Fontana*, aus dessen Werk die Abbildungen (vergl. Abb. 66<sup>41</sup>) genommen sind. Sie wurden auch vor die gleiche Aufgabe gestellt, wie weiland die Ägypter, einen der größten Obelisken hoch zu ziehen und aufzustellen. Wie sie diese lösten, davon geben das bezügliche Werk *Fontana's* und die daraus entnommenen Zeichnungen (Abb. 68 u. 69<sup>41</sup>) Aufschluß.

Ägypter und Affyrer verwendeten zu diesem Geschäfte Taufende von Sklavenhänden; die Renaissance stellte dafür Pferde ein, löste die Frage ohne Unfall und vollzog das Geschäft ohne Vorbild, das auch bei unferer vor-

Abb. 67.

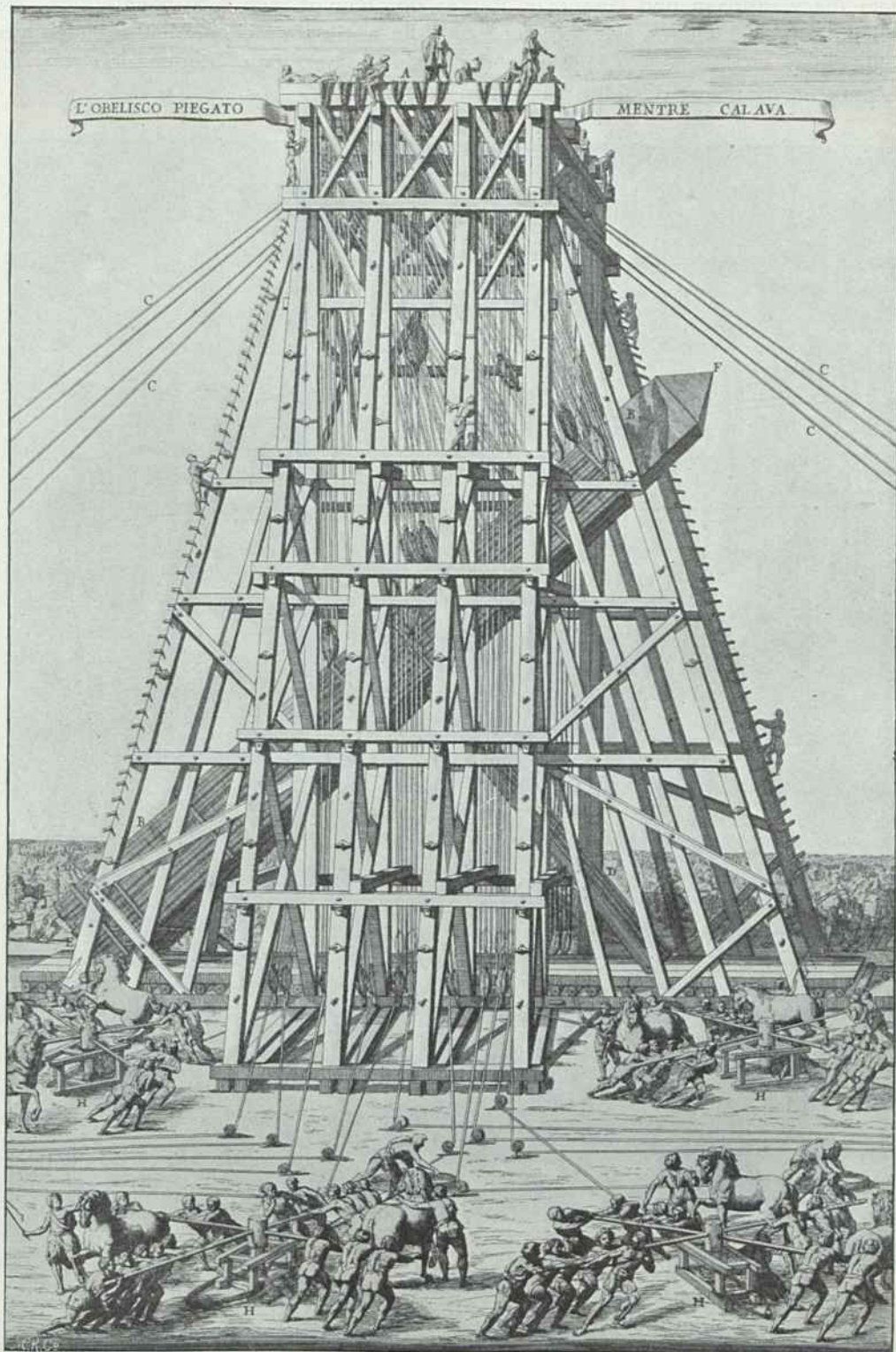
Transport eines Kolosses. (Nach einem assyrischen Relief [Layard])<sup>42</sup>.

geschritteneren Technik unter Beihilfe von Dampfmaschinen und Elektrizität eine Aufgabe für Geübtere wäre.

Noch höher stellten sich die Anforderungen an das Ingenium, an die Begabung auf dem Gebiete der Mechanik bei der Förderung schwerer Bausteine an Bauten von großer Höhe und bei der Herstellung von Gerüsten für die Wölbungen der Riefenkuppeln von *S. Maria del Fiore* in Florenz und *S. Pietro* in Rom.

Was bei diesen beiden Bauwerken und auch bei verwandten andern, z. B. bei den Tragbogen der sehr viel kleineren Kuppel von *S. Maria di Carignano* in Genua, nach den Handkizzen des *Alessi* (vergl. Abb. 70 und deren Beischrift) als besonders zu erreichen angestrebt wurde, war die Abstützung der Lehrgerüste der großen Tragbogen und der Kuppeln vom Boden aus zu vermeiden und diese erst bei den Hauptgesimsen bezw. den Kämpfern der Schiffsgewölbe oder den Tambourmauern beginnen zu lassen oder aufzustellen. Den ersten Versuch in großem Maßstab machte zu seinem ewigen Ruhme *Filippo di Ser Brunellesco*,





Aufzugsgerüste für den großen Obelisken vor *St. Peter* in Rom<sup>41)</sup>.



dem die römischen und Genueser Meister der Renaissance u. a. nachfolgten, wobei nicht verschwiegen werden darf, daß die antik-römischen Meister, nach verschiedenen Anzeichen (Absetzen der Pfeiler bei den Bogenanfängen der *Maxentius-Basilika*) daselbe Bestreben hatten.

Aufziehen des großen Obelisken von St. Peter in Rom 41).

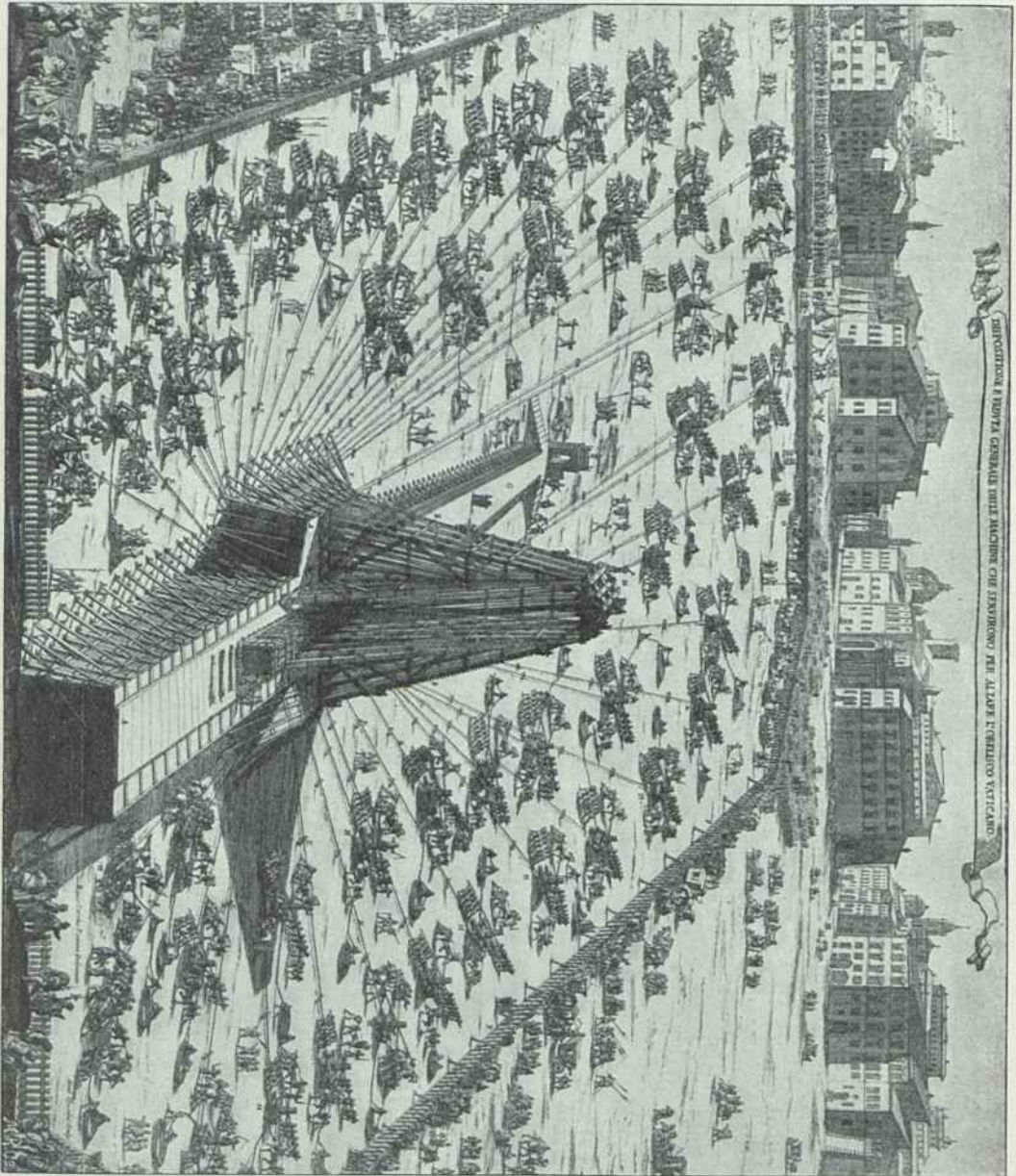
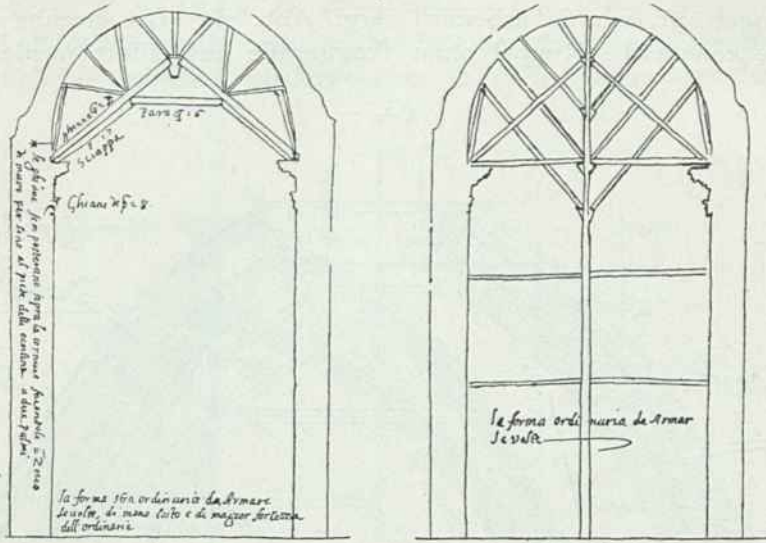


Abb. 69.

In Florenz erleichterte die Spitzbogenform der Kuppel die Einrüstung nicht unwesentlich. Die Vorzüge dieser für die Ausführung hatte *Brunellesco* erkannt, wie er auch über die Kräftewirkung seines Klostergewölbes im klaren war. Die gewölbte Form ließ, wenigstens in ihren untern Teilen, die Möglichkeit der Ausführung auch dieses mächtigen Gewölbes ohne Schalung auf starken

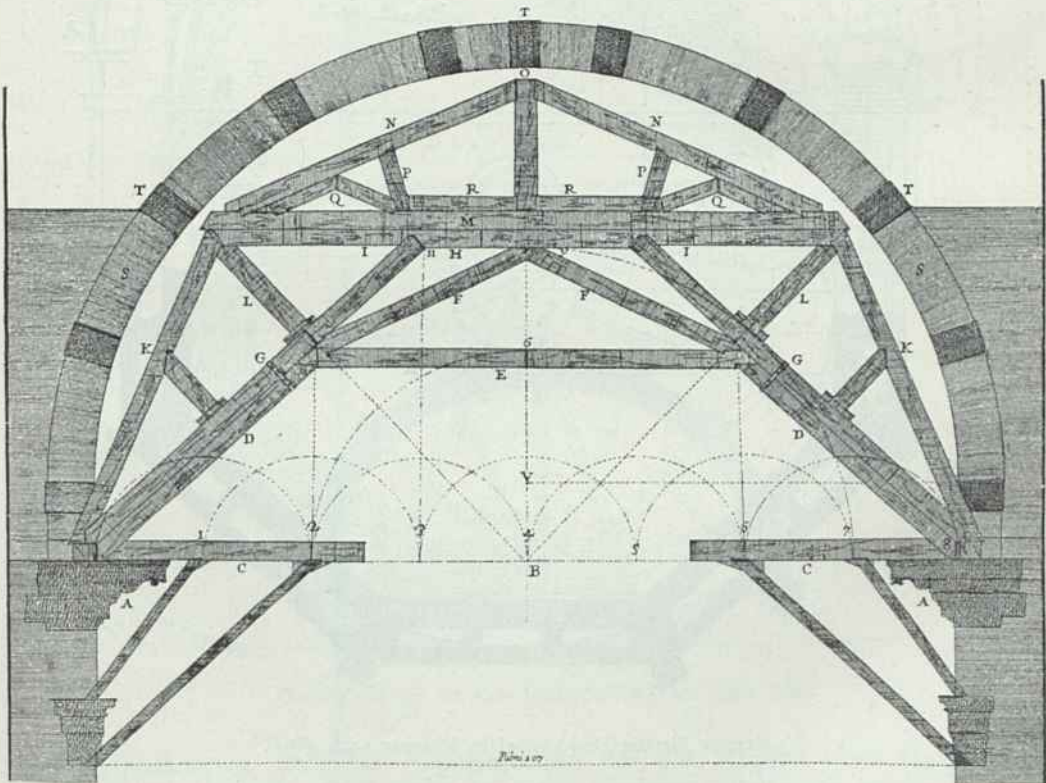


Abb. 70 a u. b.



Vorschläge Alessi's für die Tragbogen der Kuppel in S. Maria di Carignano in Genua.

Abb. 71.

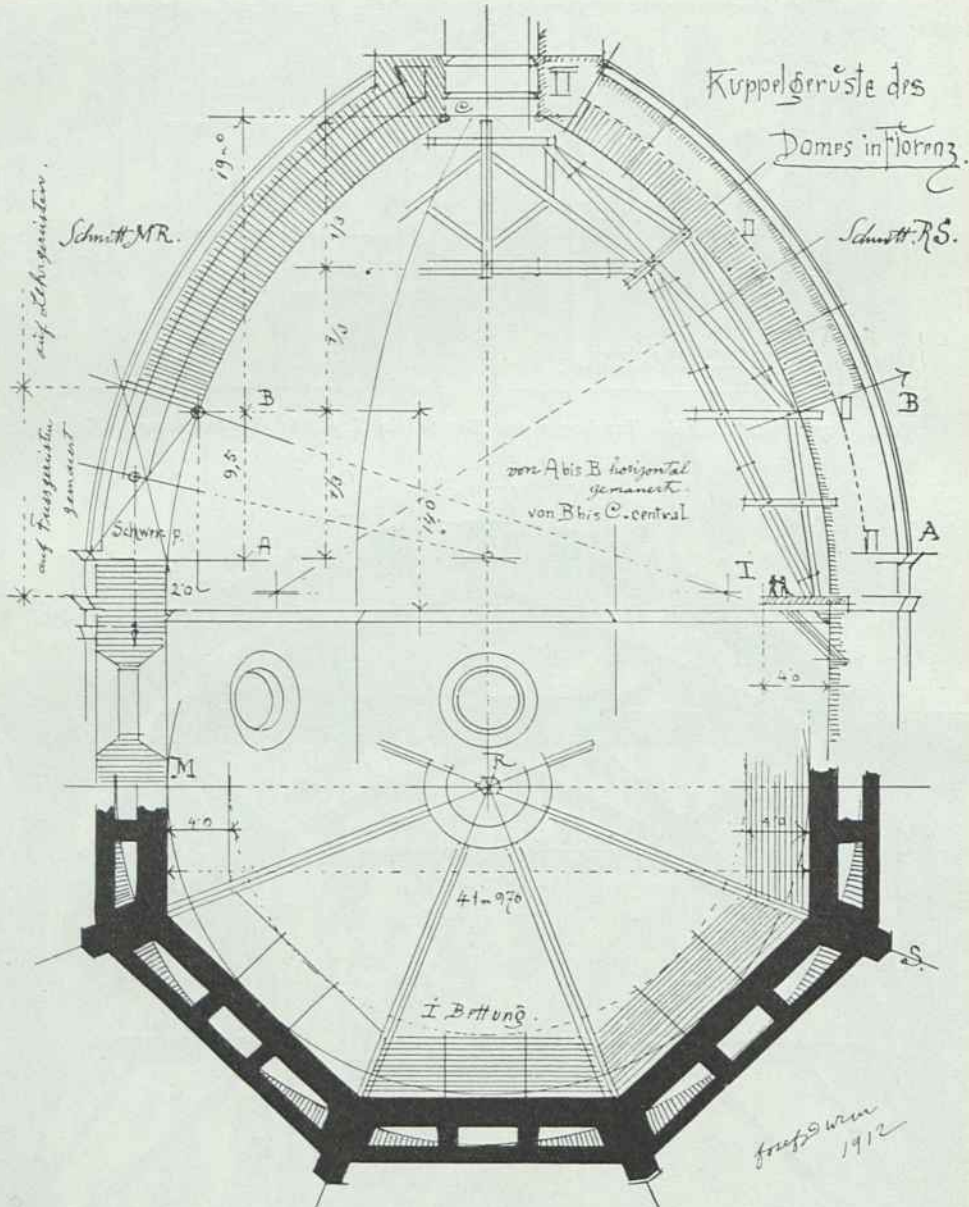


Traggerüste des Tonnengewölbes von St. Peter in Rom.

Traggerüsten zu. Dank der Form und Verbindung der beiden Schalen ist die Doppelkuppel verhältnismäßig leicht, und durch die eigenartige Verspannung

der äußern und innern Schale beinahe als eine einzige anzusehen; die Maffen sind da angehäuft, wo sie arbeiten (vergl. Abb. 72). Bis beinahe zur Hälfte ihrer Höhe konnte die Kuppel ohne Traggerüste ausgeführt werden und das

Abb. 72.



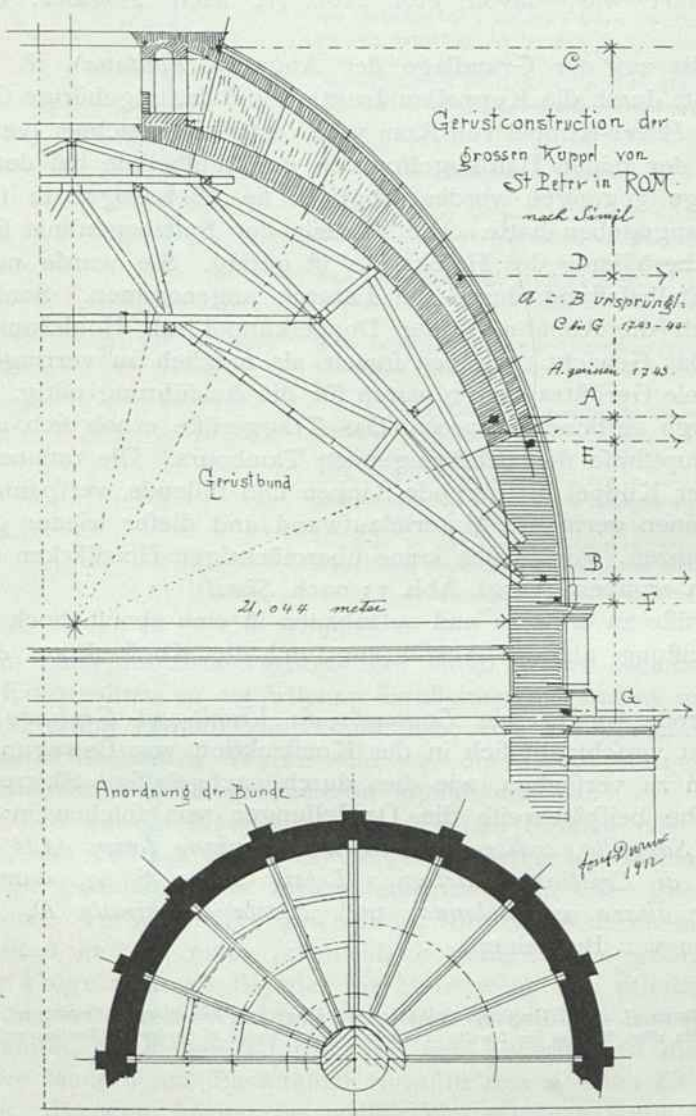
Gerüste für die Domkuppel in Florenz nach Nelli.

untere Viertel wohl mit horizontaler (also nicht nach dem Zentrum gerichteter) Schichtung der Steine. Starke Traggerüste wurden erst notwendig für die Strecke der obren Gewölbeteile bis zum Scheitel, also in einer Höhenentwicklung von etwa 20<sup>m</sup>.



Nelli gibt in seinem Werke: *Piante ed alzati interiori ed esterni dell' insigna Chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina. Firenze 1755.* Abb. VIII. B. eine etwas unklare Darstellung des Kuppelgerüsts, das in Abb. 72, tunlichst verbessert, wiedergegeben ist. Wir können aber derselben doch

Abb. 73.



Gerüste für die St. Peters-Kuppel in Rom nach Simil.

ficher entnehmen, daß das Arbeitsgerüste für die Kuppel vom Hauptgestimfe aus errichtet wurde, aber wohl in etwas anderer Weise als es die genannte Zeichnung gibt, worauf die am Kuppelanfang vorhandenen Gerüstlöcher schließen lassen; daß es weiter aus vier Hauptbindern sich zusammensetzte, die von einer Kuppellecke zu der gerade gegenüberliegenden aufgerichtet und durch, aus

den Kuppelöffnungen vortretenden, Zangen gefaßt waren; daß nur eine einzige Zwischengerüftbettung angenommen, und die zu einer abgestumpften achtseitigen Pyramide zusammengestellten Binder in ihrer obern Hälfte durch zwei gleichlaufende, wagrechte Balkenringe zusammengefaßt waren. Viele der Verbandstücke sind mit Eifenbändern, Seilen oder Ketten zusammengehalten gezeichnet. Wie bei der Ausführung der Tonnengewölbe im Mittelschiff von *St. Peter* in Rom eingerüstet war, davon gibt Abb. 71, nach *Fontana*, einen sichern Beweis.

Gleichfalls auf der Grundlage der Angaben *Fontana's* ist der perspektivische Schnitt durch die Kuppelkonstruktion und das zugehörige Gerüste für die Wölbung der *Peters-Kuppel* von Rom vom Verfasser gezeichnet (vergl. Abb. 42<sup>43</sup>). Auch hier ist der reinen Halbkugelform in der Wöbelinie bei der Ausführung aus dem Wege gegangen worden, obgleich sie *Michelangelo* in seinem großen Holzmodelle angegeben hatte. Die Vorteile der Spitzbogenlinie sind nicht verwertet, die Überhöhung des Halbkreises ist gering. Sie wurde nur wegen der großen Scheitelbelastung durch die Laterne angenommen. Sonst ist, wie in Florenz, durch die Annahme einer Doppelkuppel mit Hohlräumen, alles geschehen um das Gewicht derselben soweit als möglich zu verringern. So viele Rippen, so viele Gerüsttraggbogen waren für die Ausführung nötig, die unter sich durch Holzringe verbunden waren. Das Traggerüste erhob sich auch hier erst über dem Hauptsimse des lichtbringenden Tambours. Die rationelle Zerlegung der Massen der Kuppel in tragende Rippen und füllende, verspannende Flächen ermöglichte einen geringern Materialaufwand und dieser wieder geringere Gewichte des Ganzen, woraus sich keine übermächtigen Holzstärken für die Tragkonstruktionen ergaben (vergl. Abb. 73 nach *Simil*).

Das Gerüste zu erfinden und aufzubauen ist eine ebenso hoch zu schätzende technische Leistung als die Ausführung und die Konstruktion des Gewölbes selbst!

Auch große Geister wie *Leonardo da Vinci* und *Giuliano da Sangallo* haben es nicht verschmäht sich in der Konstruktion von Bewegungs- und Aufzugsmaschinen zu versuchen, wie dies durch nachgelassene Skizzen bezeugt ist. Man vergleiche beispielsweise die Darstellungen von solchen in: »*Il libro di Giuliano da Sangallo, codice Vaticano Barberiniano latino 4424 con introduzione e note di Cristiano Huelsen. Lipsia 1910*« S. 64, dann S. 72 u. 74 (*Machina per alzare una colonna*) und *Tavola d'aggiunta D. Flaschenzüge zum Aufziehen von Bausteinen.*

<sup>43</sup> Vergl.: DURM, J. Zwei Großkonstruktionen der italienischen Renaissance. Domkuppel in Florenz, *Peters-Kirche* in Rom (Berlin 1887), Kuppel der *Umiltà* in Pistoja und der *Maria di Carignano* (Berlin 1902).



## V. Abschnitt.

## Der Backsteinbau.

## (Backsteinrohbau und Backsteinkunfbau).

„Betrachten wir den Backsteinbau (in Italien) näher, so ergibt sich als denselben charakterisierend: die Zusammenfassung aus verhältnismäßig kleinen Stücken, und dadurch hervorgehende geringe Ausladung der Gesimse im Verhältnis zu ihrer Höhe. — Dann reicher Schmuck durch flaches Ornament; dann die große Mannigfaltigkeit der Gesimse, die in der Möglichkeit des Wechsels mit den verschieden geformten Steinen begründet ist; dann der Schmuck durch verschieden gefärbtes oder auch glasiertes Material. —

Zu einer Haupteigentümlichkeit des Backsteines gehört insbesondere die Fähigkeit desselben, Verzierungen in nicht starkem Relief leicht anzunehmen, so daß sich dergleichen mit geringeren Kosten und größerer Vollendung und Feinheit herstellen lassen, als in natürlichem Stein. Diese Eigentümlichkeit macht den Backstein sehr geeignet, wo mit geringen Mitteln, Feinheit der Architektur erreicht werden soll. — Die schöne Wirkung des flachen Reliefs, sei es als Schmuck einzelner Gesimsteile und Frieße, oder als mehr selbständige figürliche Darstellung (*Lucca della Robbia*) und Ornamentenwerk, ist allgemein anerkannt, und kann durch keine Malerei ersetzt werden.

Bei den Gesimsen herrscht eine eigentümliche Ausbildung derselben, dem Materiale entsprechend, bei weitem vor; seltener nur sind sie, anderem Materiale angehörigen Formen nachgebildet, doch auch dann modifiziert. — Ein im Vergleich zur Höhe nicht stark vortretendes Profil ist den Gesimsen eigen.

Bei den Backstein-Architekturen Italiens kommt nur selten, und dann in sehr kleinen Flächen, als besonderer Schmuck, die Anwendung von verschieden gefärbtem Material vor.“ usw.

L. RÜNGE. (Beiträge zur Kenntnis der Backsteinarchitekten Italiens. Vorrede.) Berlin 1846.

Kaum ein Land der Erde verfügt über einen solchen Reichtum und eine so große Verschiedenheit an natürlichen Bausteinen als Italien und doch griff es, alter Überlieferung folgend, zum künstlichen, von Menschenhand geformten. Und nicht die schlechtesten Werke sind es, die daraus hergestellt wurden, vom kleinen Nutzbau bis zum großartigen Monumentalbau.

So reiht sich an die Mauern aus natürlichen Steinen das Gemäuer aus künstlichen an, zum Teil aus an der Sonne getrockneten, handlichen Lehmputzen mit Strohhäcksel gemischt, oder aus geschlemmten, in Öfen gebrannten Tonstücken bestehend. Verbandmäßig geschichtet, wurden sie durch ein Bindemittel zusammengehalten und zu einer festen Masse gefügt. Die gebrannten Ziegel wurden in der Folge auch als Blender für Mauerwerk von minderwertiger Beschaffenheit, von geringerem Wert und Aussehen (Bruchstein- und Kleingeschlägmauern) verwendet, wobei haushälterisch bis aufs äußerste mit diesen verfahren wurde. Massive Mauern aus Backsteinen sind in den ältesten Zeiten in Italien eine Seltenheit, dagegen spielen sie wieder eine größere Rolle bei wichtigen Konstruktionen, besonders im Gewölbebau, der ohne sie die hohe Entwicklung wohl kaum erreicht haben würde.

Das Mauern mit lufttrockenen Ziegeln kannte schon das assyrische und ägyptische Altertum. Die Ägypter verwendeten  $25 \times 12 \times 6\frac{1}{2}$  cm messende Stücke und bedienten sich dabei des Nilschlammes als Bindemittel. Trotz des beinahe regenlosen Klimas verfuhr man die Außenseiten mit schützendem Putz (Mauerstück bei der großen Sphinx unweit Kairo). Die Assyrer fügten ihre Luftsteine mit Erdpech zusammen und schützten sie zum Teil gegen Witterungseinflüsse,

62.  
Herstellung  
der Ziegel.

nach der Wetterseite, mit einer Art von glasierten farbigen Überzügen (Louvre-Museum, Paris).

Das Mauern mit gebrannter Ware tritt in Griechenland und Italien im IV. Jahrhundert vor Chr. zur gleichen Zeit auf. In Rom wurden hellgelbe und rote Ziegel gebrannt und beide Sorten oft nebeneinander am gleichen Bau verwendet, wie dies ein Grabmal vor *Porta S. Sebastiano* in Rom (gewöhnlich Tempel des *Deus ridiculus* genannt) zeigt, wo Sockel, Pilafter, Architrave, das Haupt- und Giebelgefims, die Fenstergestelle aus rotem Material, die Wandflächen dagegen aus hellen Steinen hergestellt sind. Diese polychrome Behandlung und das dadurch bewirkte Hervorheben einzelner Strukturelemente des Baues läßt zweifellos auf eine beabsichtigte monumentale Polychromie mit Backsteinen schließen.

Die Ausführung dieser Gräberbauten an der *Via Appia* ist eigenartig, indem auch alle dekorativen Teile des Baues, wie Basen und Kapitelle der Pilafter oder Säulen, Eierstableisten, Gefimsungen und Architravgliederungen, aus aufeinander geschichteten Normalziegeln angefertigt sind, eine Technik, die auch die mit Halbsäulen geschmückten Außenmauern des *Amphitheatrum Castrense* in Rom zeigen<sup>44)</sup>. Die ornamentalen Teile machen den Eindruck, als wären sie nach dem Verfechten mit scharfem Schlagzeug aus den Normalziegeln herausgehauen. *Stiller*<sup>45)</sup> dagegen glaubt, daß jene Stücke zuerst als Ganzes modelliert, dann zerfchnitten und gebrannt worden seien, weil die angehauenen Backsteine im Freien keinen Bestand hätten.

Ich halte an der ersten Auffassung fest. An die guten römischen Backsteine konnte man andere Anforderungen stellen als an unsere heutige Ware! Die normalen Ziegel der Wandflächen sind, wo sie mit den profilierten Stücken zusammentreffen, auch angehauen und haben so gut gehalten wie die übrigen am Baue. Jene sind 0,24 bis 0,25 bis 0,30 m lang, haben eine Stärke von nur 3 cm bei Mörtelfugen von 3 bis 5 mm Dicke. Ein gleichfalls an der *Via Appia* gelegenes Grabmal zeigt hinter diesem feingefügten Ziegelgemäuer das charakteristische Gußmauerwerk der Kaiserzeit.

Die genannten Werke dürfen als Ziegelbauten angesehen werden, bei denen aber, entgegengesetzt der mittelalterlich-nordischen oder niederdeutschen Weise, die Fugen nicht in besonderer oder auffallender Weise ausgezeichnet waren.

63.  
Ziegelrohbau.

Schon früher unterschied man darnach einen Ziegelrohbau und einen Ziegelkunfbbau. Was die Juden zu *Moses* Zeiten in Ägypten streichen mußten, war Material für den Ziegelrohbau, d. h. für den Massenverbrauch; was die römischen Fabrikanten und die kaiserlichen Ziegeleien lieferten, war wohl ebenfalls für den gleichen Zweck bestimmt, nur wurden dort auch Formziegel nach befondern Zeichnungen und Modellen in bestimmten Farben hergestellt.

Es ist ein Bauen ohne Putz, man ließ das Material sprechen, ohne neue Kunstformen zu erzeugen. Waren solche verlangt, dann begnügte man sich mit den überkommenen.

Der etruskischen und antik-griechischen<sup>46)</sup> und römischen Kunst mit Formsteinen und farbigen Tontafeln als Bekleidungsmaterial von Holz- und Steinwerken zu bauen, folgte in Italien die „altchristliche“ Bauperiode, die sich bei ihren Fassadenbauten mit den normalen römischen Ziegeln einen eigenen formalen

<sup>44)</sup> Siehe: DURM, J. Die Baukunst der Etrusker und Römer in Teil II, Bd. 2 dieses „Handbuches“. II. Aufl. Abb. 259. S. 242.

<sup>45)</sup> Siehe: Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 13 (1878), S. 114.

<sup>46)</sup> Vergl: DURM, J. Die Baukunst der Griechen. III. Aufl. 1910. S. 371. Bemalte und gebrannte Tontafeln am Tempel zu Thermos.



Ausdruck schuf, der auf Kunst kaum einen Anspruch machen kann. Es ist der „Backsteinrohbau“ in des Wortes verwegener Bedeutung. Nur wenige Zierglieder sind besonders geformt. Man fuchte durch Querstellungen, Hochkant-, Schräg- und Horizontalfschichtungen, Vorkragen einzelner Schichten in ununterbrochenen und unterbrochenen Lagen, durch Anordnung von Bogenfriesen und Kleinbogenform größere Ausladungen, umrahmende oder schützende Gliederungen zu gewinnen. Was früher die großen Volutenkonfolen beforgten, mußten jetzt diese vollziehen, die übrigens auch schon ihre Schatten in Pompeji vorauswarfen.

Man vergleiche in diesem Sinne die Gefimfe von *S. Stefano* in Rom, Ravenna, Brescia, Bologna, Lucca ufw. die Abb. 78 und viele weitere Beispiele in den Buch- und Tafelwerken von *H. Hübsch*, *O. Mothes*, *Dehio*, *Agincourt*, auch *L. Runge* a. a. O., die bis in die frühe Renaissancezeit heraufreichen. Hier spielte weder der Model, noch das Schlageifen, noch der Putz oder die Farbe eine Rolle.

Der moderne Anker-Baukasten war im großen, bei monumentalen Ausführungen schon damals im Schwung. Pfeiler und Säulen wurden aus Kunst- und Normalsteinen, wenn nicht natürliche Gesteinsarten vorgezogen wurden, hergestellt, wie früher in Pompeji, Rom, Tivoli u. a. O. Die west- und ost-römische, und mit ihr die altchristliche Baukunst hatte längst auf dem Gebiete des Backsteinbaues das vollendet, als es in Deutschlands Norden in technischen Dingen noch nicht einmal zu dämmern begann. (Ziegelrohbauten in der Mark Brandenburg erst im XI. oder XII. Jahrhundert.)

Neben Mörtelfugen, die beim gewöhnlichen Backsteingemäuer oft so dick sind, wie die Steine selbst, treten noch die grünglasierten, runden Kacheln als Zierstücke auf (vergl. die altchristlichen Glockentürme zu Rom).

Die Schrägschichten, die abgetreppten und karniesförmigen Kleinkonfolen, die Zahnschnitte, besonders aber die mit überkragenden Diagonalsteinen konstruierten Hängeplatten, die Bogenfriele aus Keil- und Schrägsteinen, klingen fort bis ins späte Mittelalter und in die frühe Renaissance.

Die noch „vielverbreitete Meinung, daß in Italien ein eigentlicher Backsteinfstil (Backsteinrohbau?) bestehe“, wird wohl durch die Aufzählung der Beispiele auch ferner aufrecht erhalten werden können und durch Gedächtnisfehler anderer nicht beseitigt werden, welche die Existenz eines Backsteinrohbaues in Italien leugnen möchten. Er ist auch noch durch Werke des Mittelalters und der Renaissance in diesem Lande beglaubigt.

Wenn sonst auch zugestanden wird, daß der Backsteinbau zu allen Zeiten eine Rolle auch in Italien gespielt hat, nie aber eine Ausdrucksweise gefunden habe, „die nur in ihm ausgeführt worden wäre“, so ist die zweite Hälfte des Satzes, angefichts der vorgeführten Beispiele, doch wohl unrichtig. Die altchristlichen Gefimfe aus Backsteinen haben keinen Spätergeborenen gereizt, sie bei Werksteinbauten nachzuahmen. So dumm sind die Epigonen doch zu keiner Zeit gewesen.

Das Mittelalter in Italien bediente sich, besonders in Oberitalien, bei feinen Bauten gleichfalls an den Fassadenflächen nach der Straße und bei den offenen Höfen, wohl auch im Innern kirchlicher Bauten der sichtbar gelassenen Backsteine, wie dies Beispiele in Pavia, Chiaravalle, Mailand, Crema, Cremona, Caravaggio, Monza, Brescia, Bologna ufw. zeigen<sup>47)</sup>, die durchweg rotes Ziegelwerk mit weißen Fugen haben.

<sup>47)</sup> Vergl. Abbildungen solcher Kirchen bei: GRUNER, L. *The terracotta architecture of North Italy XIV.-XV. centuries.* London 1867. Die erwähnte Putzschicht ist kaum 1 mm dick.



An der *Certosa* bei Pavia (siehe Tafel II und III) sind die Ziegel (Backsteine) blutrot überstrichen und die Fugen weiß aufgemalt, wohl hervorgerufen durch die Ungleichheit des Materials in Form und Farbe und durch weniger sorgfältige Art der Ausführung. Auch hier steht die Antike wieder höher als das Mittelalter und die Renaissance.

Die Ziegelmaße am mittelalterlichen Baptisterium in Cremona sind: Backsteinlängen von 23 bis 25 cm, Dicke von 6,5 cm bei 5 bis 10 mm starken Mörtelfugen.

64.  
Dekoration  
im  
Ziegelrohbau.

Zur reicheren dekorativen Wirkung des Äußeren treten neben den Backsteinen in dieser Zeit noch kleinere, bunt (mit Vorliebe grün) bemalte Putzflächen hinzu (Chiaravalle, *S. Gottardo* in Mailand), auch Netzmuster, die der Verband bei Verwendung von roten und gelben Steinen ergab (*S. Francesco* in Pavia).

In Marmor überfetzt, finden wir diese Dekorationsweise auf den Mauerflächen des Dogenpalastes in Venedig und des hochgeführten Teiles der Fassade mauern der Basilika in Vicenza, wo rötliche und weiße Marmortafeln zu einem regelmäßig wiederkehrenden Flächenmuster zusammengesetzt sind, eine Verzierungsweise, die bei den großen ungegliederten Wandflächen wohl ihre Berechtigung hatte.

Rankenornamente in Bogenzwickeln mit rötlichem Ornament auf grünem Grunde, oder umgekehrt, finden sich, dekorativ gut wirkend, am Palaste der *Visconti* in Pavia; ein Wechsel von verschiedenfarbigen Steinen bei den Bogen, grün gefärbte Konfolen, gelbe und grüne Blattwerkgefimse, weiße Eierstäbe, von roten und grünen Blättern eingefast, an den Apfiden der *Certosa* bei Pavia (Tafel II).

Die Art der Bemalung mittelalterlicher Terrakotten ist in der hochinteressanten, von dem Bologneser Architekten *A. Rubbiani* glänzend und gewissenhaft restaurierten Kirche *S. Francesco* zu Bologna, von dem Genannten eingehend untersucht und bekannt gegeben worden. Der Giebel zeigt eine reiche Dekoration durch eingefetzte tellerartige Scheiben aus abwechselnd weiß und grün gefärbter Majolika (an den Schmuck der Fassadefläche altchristlicher Glockentürme erinnernd) und ein großes weißes Marmorkreuz, das von einer Bordüre in leuchtendem Rot und schwarzen und weißen Streifen eingefast ist. Die genannten Scheiben sind mit Ornamenten und Tiergestalten bemalt, die selbst wieder mit einer roten Fassung umzogen sind. Die Gefimse bestehen aus roten Backsteinbogen, die eine halbkreisförmige, weiße Putzfläche umschließen. Die Bogensteine bei den Fenstern sind abwechselnd aus roten und hellen (weißen) Backsteinen zusammengesetzt. Die Backsteinwände zeigten Spuren von Tönung, die aus dem XIV. Jahrhundert stammt. Die Pfeiler waren nicht bemalt, nur die Oberfläche der gelblichen Backsteine waren rot gestrichen (*integgiati di rosso sul vivo mattone*, wie dies nach der Ablösung des später angetragenen Putzes auf den gelben Backsteinen festgestellt werden konnte. Die zum Teil noch vorhandenen Putzüberzüge sind spätern Datums.) Rot gestrichen war auch das Portal.

Im XII. Jahrhundert waren in Bologna hauptsächlich die gelben Backsteine im Gebrauch, im XIV. überwiegen die roten Steine. Kapitelle und Basen der Pfeiler sind aus Macigno (Sandstein). Auch die Pfeiler der im Innern jetzt gelb und weiß getünchten mächtigen Kirche von *S. Petronio* zu Bologna





Handbuch der Architektur II. 5, 2. Aufl.  
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach: Gruner, L., The Terracotta-Architecture of North Italy. London 1867.

Apside von der Certosa bei Pavia.

zeigten ursprünglich die gleiche rote Tönung wie in *S. Francesco*, nur schmückten dort außerdem noch gemalte Figurenbilder die Pfeilerflächen<sup>48)</sup>.

Unverfälscht ist auch der „Backsteinrohbau“ durch die eigenartig gemusterten Wandflächen verschiedener äußerer Wandflächen, die einen Putzüberzug vollkommen ausschließen, an der wunderlichen Baugruppe von *S. Stefano*

Abb. 74.



Einfachstes Backsteinhaus des *Ariost* zu Ferrara.

verbarg den Backstein nach außen durch Verputz, die Gliederungen und Verzierungen wurden nach dem Verfetzen mit dem Meißel wie aus dem Bruchstein herausgearbeitet“, so kann man höchstens die angeführte Überarbeitung gelten

in Bologna zu erkennen, an einer Vielheit kleiner Kapellen und Kirchen, einer scheinbar unregelmäßigen Gebäudegruppe, eigentlich *Monastero Gerusalemme* genannt<sup>49)</sup>“.

Wie die altchristliche Baukunst, so ging auch die mittelalterliche ihre eigenen Wege auf dem Gebiete des Backsteinbaues, wobei die letztere eine reichere ornamentale Durchbildung des Details, sowie eine Vermengung von natürlichen mit künstlichen Steinen, in vermehrter Weise, herbeiführte und zu den mehrfarbigen und glasierten Steinen noch den glatten und bemalten Putz hinzufügte. Der altchristliche Baukastenstil wurde am Äußern verfallen: ein künstlerisch bedeutsamer Fortschritt im Backsteinbau unter Einbeziehung neuer Dekorationselemente. An Stelle der Armfeligkeit trat die Wohlhabenheit und in der Zeit der Frührenaissance der Reichtum und die Pracht der Dekoration.

Wenn nun zuweilen noch gesagt wird: „Man

<sup>48)</sup> Vergl. die interessante, schön ausgestattete Publikation: *La chiesa di S. Francesco e le tombe dei Glossatori, Bologna. Restauri del anno 1886—1890. Note storiche ed illustrative di Alfonso Rubbiani.*

<sup>49)</sup> Vergl. den Grundriß bei O. MORNES. Die Baukunst des Mittelalters in Italien. Jena 1883. Fig. 95. S. 284 und ebendasselbe die etwas dürftig dargestellte Ansicht des Äußern und einiger Details, deren Anfänge in das IV. Jahrhundert Chr. Zeitrechnung zurückreichen. Auch Backsteinbauten auf Murano u. a. O. wären hier zu beachten.



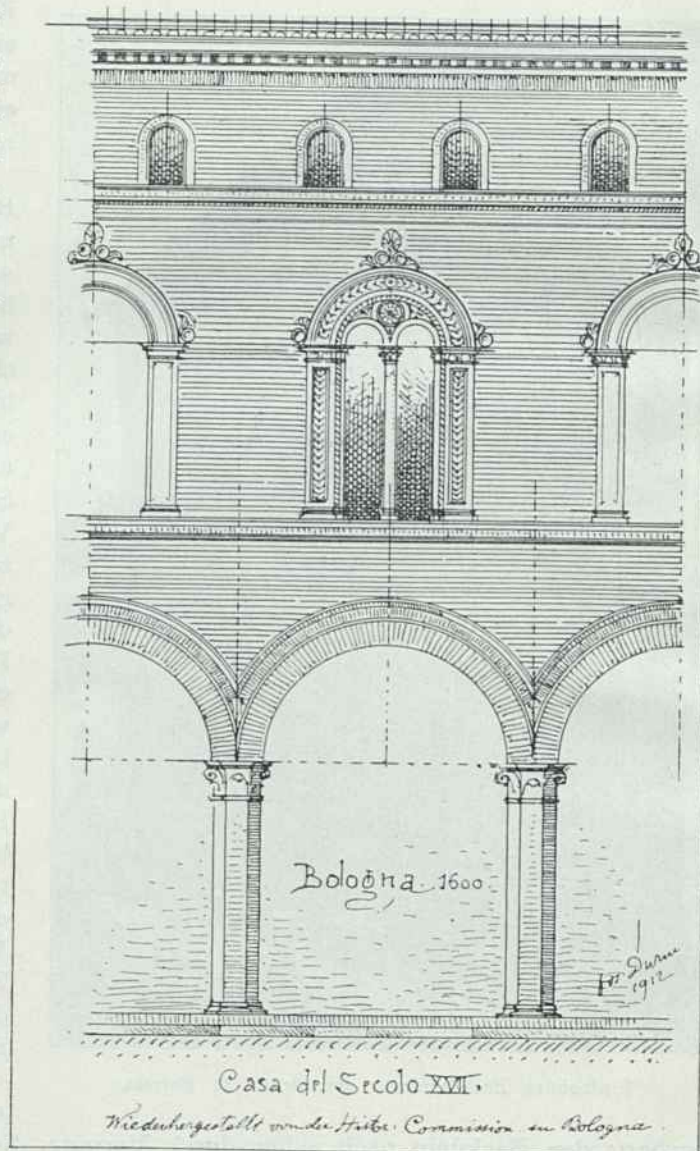
lassen, alles übrige beruht auf einem Irrtum, wie auch die Bekanntgebung, daß man die Bestätigung der fraglichen Behauptung in Bologna an den ganz unglücklich gewählten Beispielen, an *S. Stefano* und *S. Petronio*, feststellen könne.

Auch die Baukunst der Renaissance blieb bei ihren Backsteinbauten nicht auf halbem Wege stehen. Sie gestaltete das Künstlerische weiter aus, was das Mittelalter begonnen, zog beim Fasadensbau den Sand- und Kalkstein neben dem scharf gebrannten dunkeln und hellen Backstein heran, ließ beide sichtbar, dehnte den Putz auf Freistützen und größere Wandflächen aus, als Unterlage für dekorative Malereien, erhöhte den Reiz der Terrakotten durch die reichsten Reliefverzierungen auf Pilastern, bei Kapitellen, Architraven, Friesen, Gesimsen, Kleinbogen und großen Tragbogen, Fenster- und Türumrahmungen, wobei der im Vortext erwähnten Eigenart des Materiales Rechnung getragen wurde. Von der Möglichkeit der Herstellung des Ornaments durch Model bei geringen Ausladungen der Konstruktionsteile wurde der ausgiebigste Gebrauch gemacht und zwar in einem Formenreichtum, der nie wieder erreicht wurde. Der Wechsel der dunkelroten Backsteintönung mit weißen oder bemalten

Putzflächen, durch Figurenschmuck, vegetabilische und Grotteskornamente belebt, schuf ein prächtiges Schaubild in den Höfen und nach den Straßen.

Der vergänglichen Malerei auf Putz folgte die monumentale mit glasierten Ziegeln, die dann in Tonmedaillons und Friesen in vollen bunten

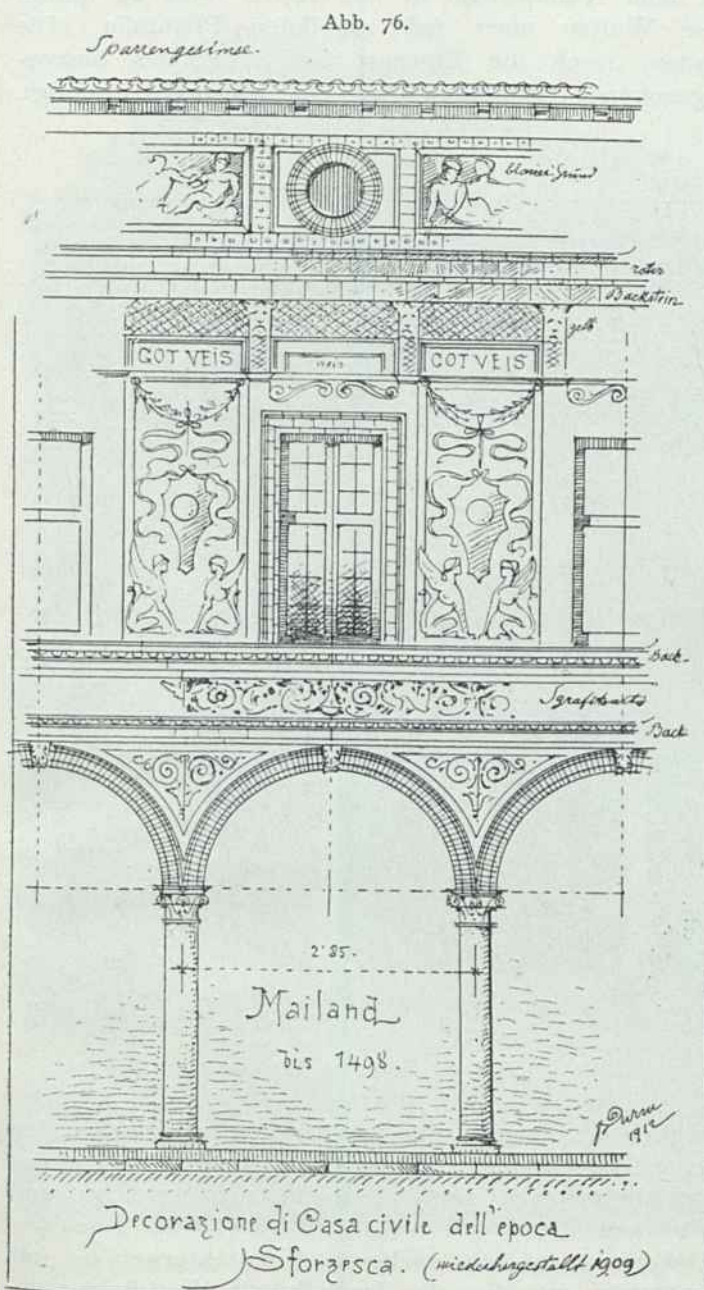
Abb. 75.

*Backsteingewölbe*

Backsteinfassade aus Bologna.

Farben, teilweise in Goldfassungen prangend, eine schöne reiche Fortsetzung fanden.

Wer aber dafür kein Geld hatte, begnügte sich auch mit dem einfachsten,



Backsteinfassade mit Malereien aus Mailand.

wie das kleine Wohnhaus des *Ariost* in Ferrara zeigt, das an Schmuck nur die bekannte Inschrift in zweifelhaftem Latein aufweist, bei dem aber (vergl. Abb. 74) jeder Schmuck vermieden ist und dessen Straßenseite einzig und allein den „Backsteinrohbau“ mit abgefeibten Mörtelfugen zeigt. Solcher Art wird es noch mehr auch in der glanzvollsten Zeit der Renaissance in Italien gegeben haben. Das Haus des Architekten *Biagio Rossetti* in Ferrara mit Stich- und Rundbogenfenstern wäre hier noch zu nennen.

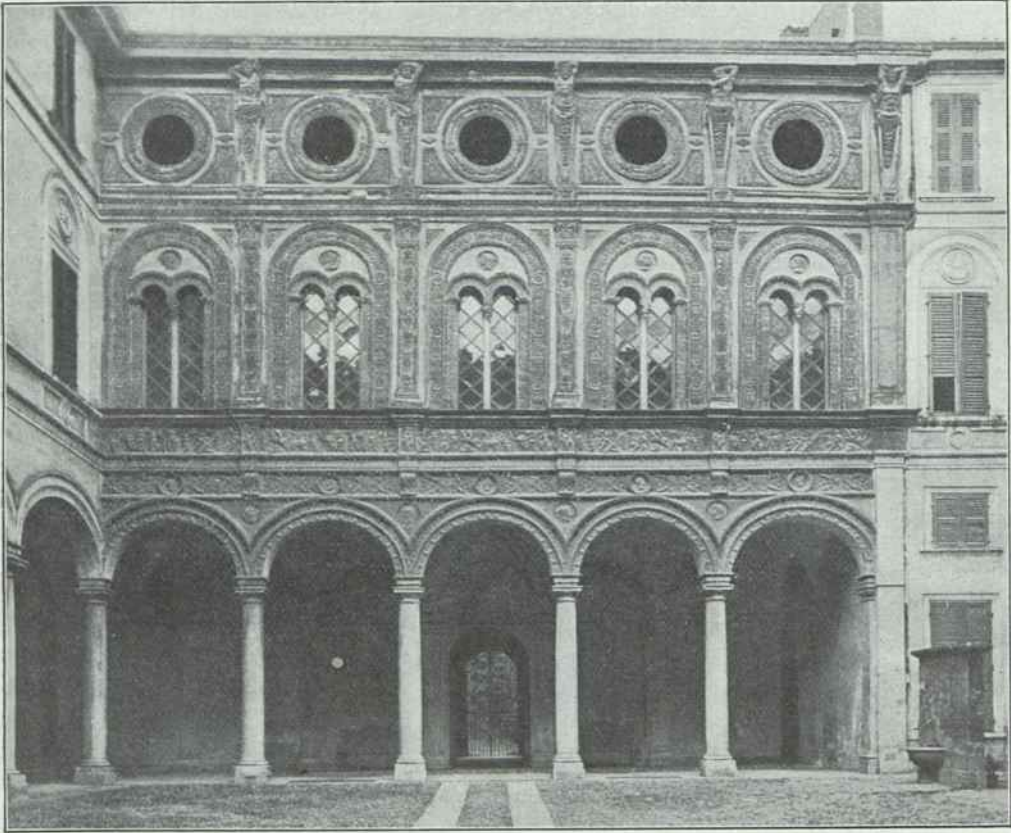
Ich stelle diesem die Fassade eines Bologneser Hauses aus dem XVII. Jahrhundert gegenüber, das von dem *Comitato storico di Bologna* in der *Via Galliera* rekonstruiert wurde (vergl. Abb. 75) und dann die eines weiteren aus der »*Epoca Sforzesca*« in Mailand, die im Hofe des *Castello* 1909 wieder aufgerichtet wurde und alle Möglichkeiten des Backsteinbaues der italienischen Renaissance (vergl. Abb. 76) mit den entsprechenden Details vorfiert.

Der backsteinernen Armeleutfassade des *Ariost'schen* Wohnhauses in Ferrara wären die überreichen Straß- und Hoffassaden von Palästen in Cremona gegenüberzustellen mit ihren Säulchen, Kandelabern, Karyatiden und Bildwerken



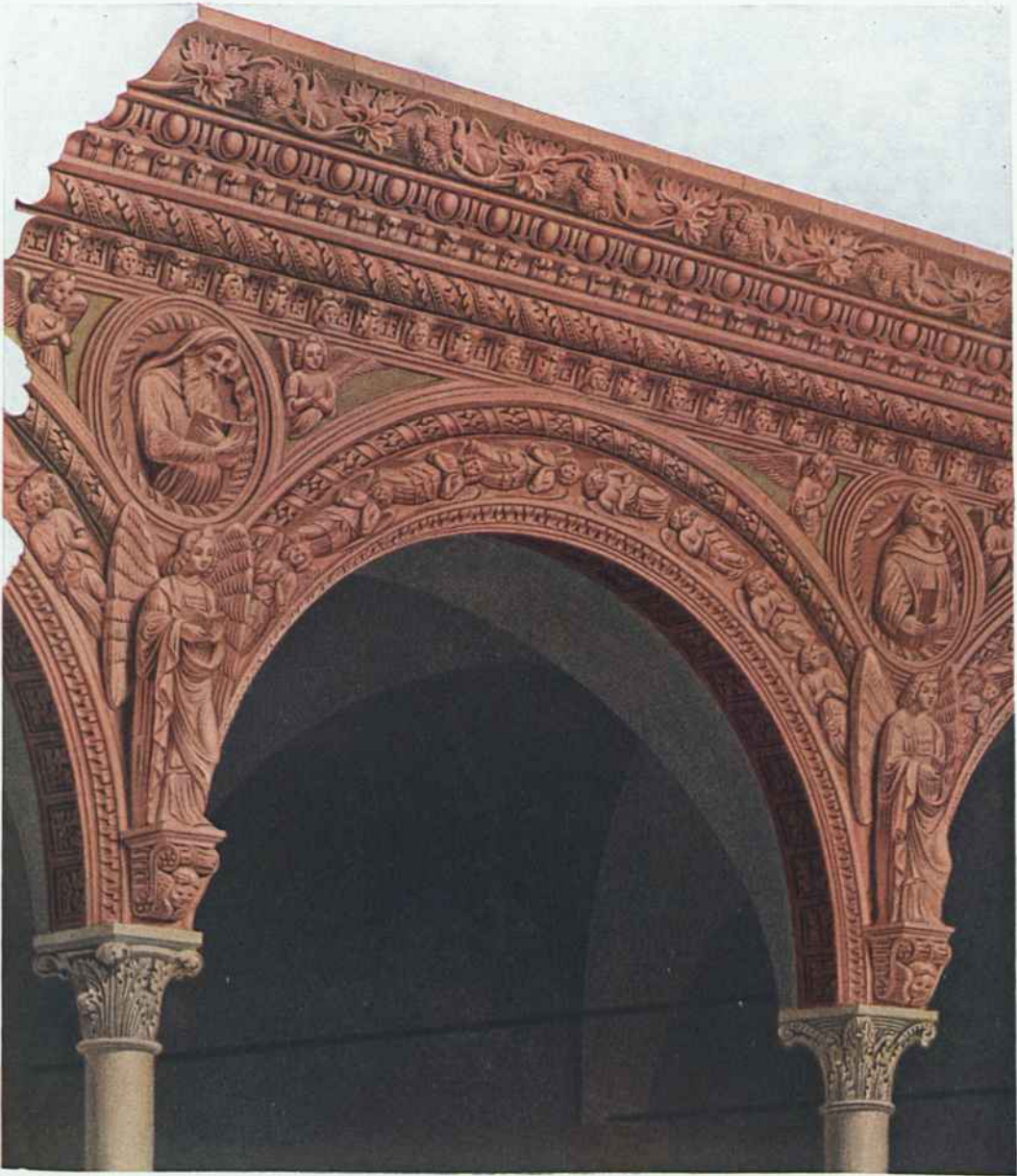
bei den Gefimfen. Die leichte Bildsamkeit des Materiales und die Möglichkeit der fast mühelosen Wiederholung und Vervielfältigung von Ornamenten und Figuren treibt hier ihre schönsten Blüten. Von dem altchristlichen oder mittelalterlichen Backsteinrohbau ohne Kunstformen ist hier nichts mehr zu spüren überall dagegen das freie Walten einer fast zügellosen Phantasie. Die Ausdrucksweise war gebunden, durch die Eigenart des Materiales hervorgerufen; aber gerade die gezogenen Schranken, haben wunderbares gezeitigt.

Abb. 77.

Backsteinfassade des Hofes des *Palazzo Stanga* in Cremona.

Was mit dem Materiale möglich war, wurde geleistet, feine Schwächen wurden überwunden, aus der Not eine Tugend gemacht und triumphierend konnte der Genius der Renaissance-Architektur auch auf diese nicht mehr erreichte und nicht übertroffene Leistung blicken.

Waren auch in der Dekoration mächtig wirkende Architekturgebilde mit dem Materiale nicht zu erzwingen, wie dies die Technik mit Werksteinen ermöglichte, so traten an deren Stelle doch Schöpfungen von unendlich feinem Reize und hohem baukünstlerischem Werte von besonderer Eigenart. Wunderbares bieten in dieser Art die Klosterhöfe der *Certosa* bei Pavia, in ihrem glänzenden Reichtum von Bildwerken, auf feinen Marmorstützen ruhend, bei weitgesprengten, farblosen Gewölbedecken. Man wird durch sie an die ähn-



Handbuch der Architektur II 5, 2. Aufl.  
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

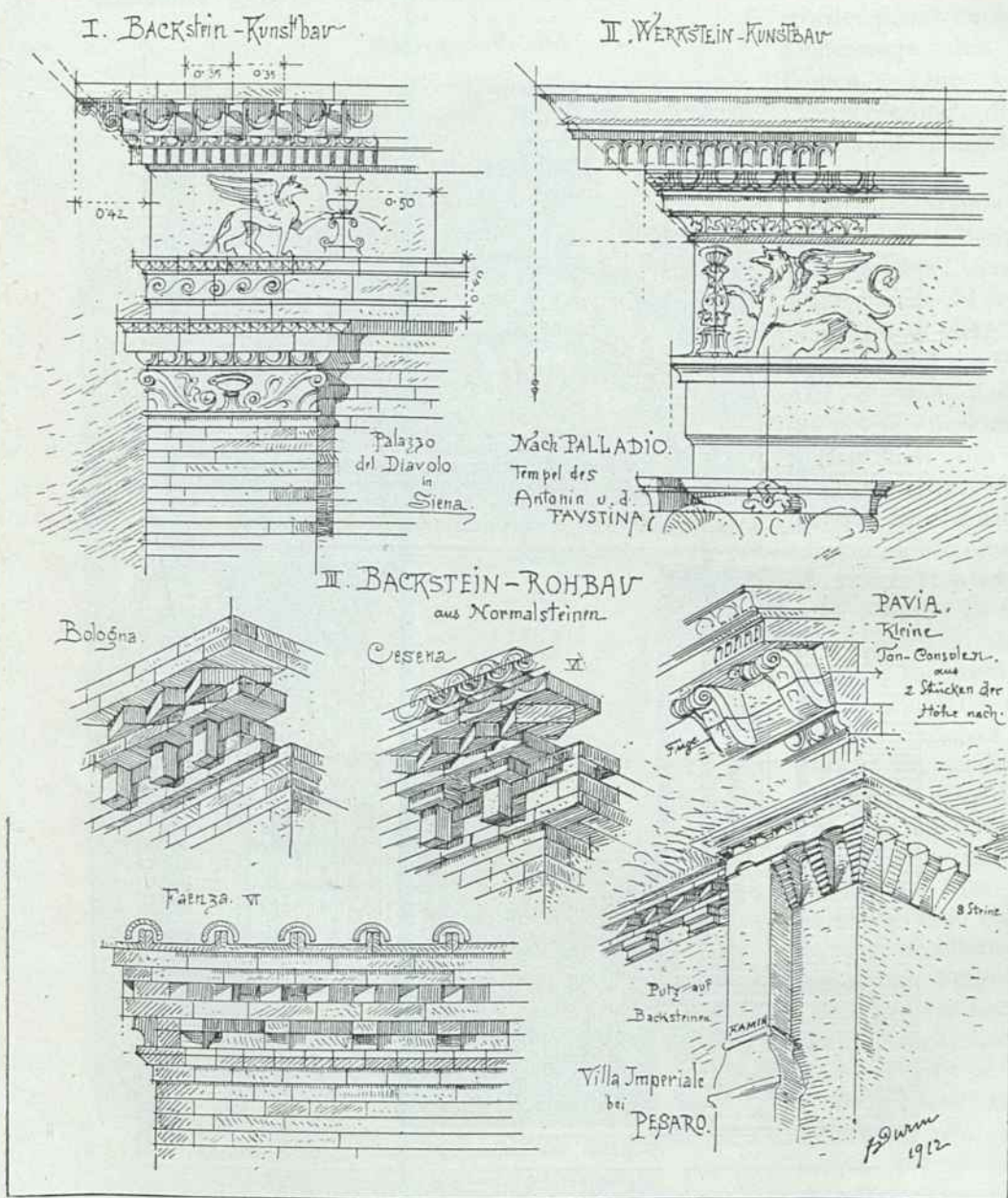
Nach: Gruner, L., The Terracotta-Architecture of North Italy. London 1867.

Bogenstellung und Gesimse aus dem Hofe der Certosa bei Pavia.



lichen Glanzleistungen der *Cosmaten* erinnert, wo einen der gleiche Zauber gefangen hält.

Abb. 78.

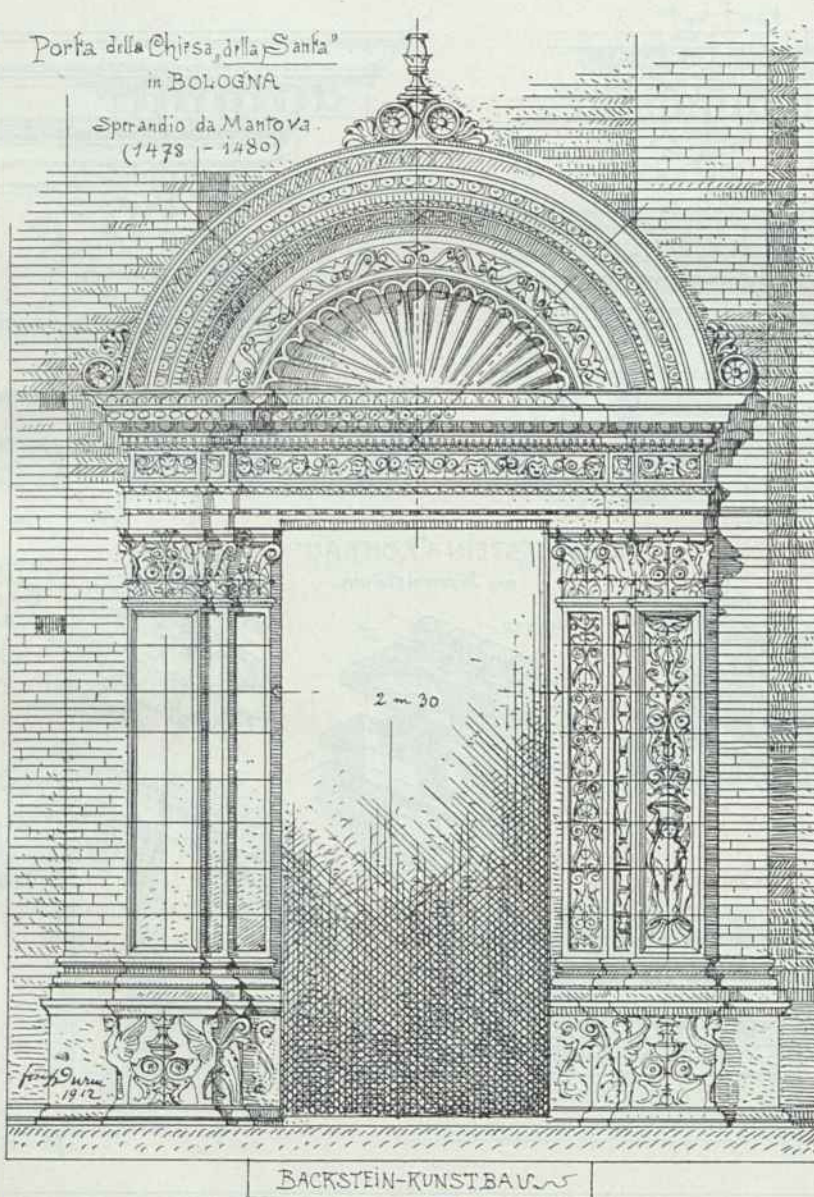


Beispiele von Gefimfen aus Kunst- und Normal-Backsteinen (Backsteinrohbau).

Bei dem Beispiele (Tafel III) sind die Säulchen aus weißem Marmor, die Dreieckszwickel bei der Bogenarchitektur verputzt und bunt bemalt, während die Archivolte, die Medaillons und die Gefimfe die einheitlich grell rot getönten Terrakotten zeigen (zum Teil neu übertüncht).

Die Umfassungswände des Baues sind am Äußern aus Backsteinen von ungleicher Farbe, ungleichem Format mit ungleichstarken Mörtelfugen, also nicht in tadelloser Ausführung hergestellt. Diese Backsteine sind (ähnliche Er-

Abb. 79.



Portal aus Backsteinen, entwickelter Kunstbau aus Bologna.

fcheinungen sind auch an andern Orten z. B. in Bologna zu verzeichnen) mit einem kaum 1<sup>mm</sup> dicken, rot getriebten, fein geglätteten Putz überzogen, auf den mit weißer Kalkfarbe regelmäßige Fugen aufgemalt sind. Ein zweifelhafter Ersatz für schönes Material und faubere Arbeit!

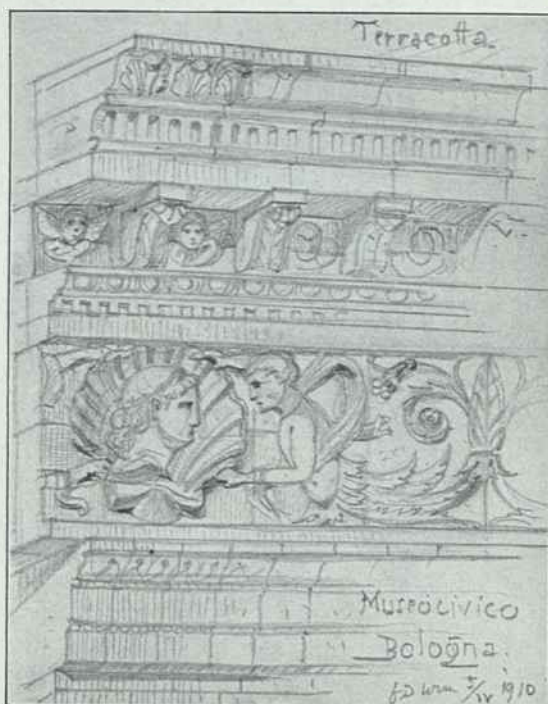




mit Majolikaplatten, auf Blatt XXIV die Konstruktion eines Gurtgesimfes an einem Hause zu Ferrara, aber ohne weitere Erklärung im Text, sowie die auf Konfolen stehenden Zwickelfiguren des einen Hofes der *Certosa* bei Pavia, die aus vier Stücken der Höhe nach zusammengesetzt sind, erwähnt.

Zur Frage der Bemalung der Terrakotten nimmt auch *L. Gruner* a. a. O. (Seite 51, Ausgabe 1867) Stellung unter Bezugnahme auf die von ihm gegebenen Farben an den Hauptgesimfen nach den Höfen der genannten *Certosa*, wobei er ausführte, daß: „zur Erhöhung der Schönheit des Anblickes seien einzelne Teile mit einer Art von Ölfirniß überzogen, bzw. bemalt. Die Farben wären zwar nahezu verschwunden, aber doch noch gerade genug Reste und Spuren von solchen vorhanden, um feststellen zu können, welche Teile bemalt waren“ (vergl. Farbdrucktafel II). Der Grund der Bogenzwickel in dem Hofe ist bei *Gruner* gelb angegeben, *Runge* will für diesen blau. Nach dem großen Haupthofe nimmt *Gruner* das Laubwerk der Konfolen und anderes Blattwerk grün gefstrichen an, die Eierstäbe weiß und weitere Ornamente gelb. Ich sah sie 1866 zum ersten Male, später wiederholt und zuletzt 1912. Ich muß gestehen, daß die genannten farbigen Überzüge stark in diesem Zeitraum gelitten haben, was wohl mit der angewandten Technik zusammenhängen mag und *Strack* (a. a. O.) veranlaßt hat, die Angaben *Gruner's* mit einem Fragezeichen zu versehen, das ich nach meinem jüngsten Besuch im Januar 1912 absetzen möchte, da die Farben immer noch zu unterscheiden sind. Die Bogenzwickel der Hofarkaden sind verputzt und auf den Putzgrund sind weiße Ornamente auf rotem und grünem Grund aufgemalt; *Runge* will dagegen für diesen blau angenommen wissen.

Abb. 81a.



Hauptgesimfe aus Architrav, Fries und Corona bestehend, in Bologna.

(Reichste Ausbildung.)

65.  
Ziegelkunfibaun.

In feinem verdienstvollen Werke über die Ziegelbauwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien (Berlin 1889) macht Prof. *H. Strack* einige Angaben über die Konstruktionen und die Formenbehandlungen des Backsteinkunfbaues und führt bei der Herstellung der Umfassungswände aus, daß sie selten eine regelrechte Verbandschichtung zeigten (vergl. das von mir über die Umfassungsmauern der *Maria delle Grazie* zu Mailand (S. 94) aber auch das über *S. Maria presso S. Celso* in Mailand Gefagte), daß ferner eine Musterung im Verbandselten vorkomme und wenn, dann nur in roter und gelber Farbe. Die Steingrößen seien 26 bis 31 cm lang, 12 bis 15 cm breit und 4 bis 8 cm dick, bei einer Stärke der Fugen von 3 bis 10 mm.

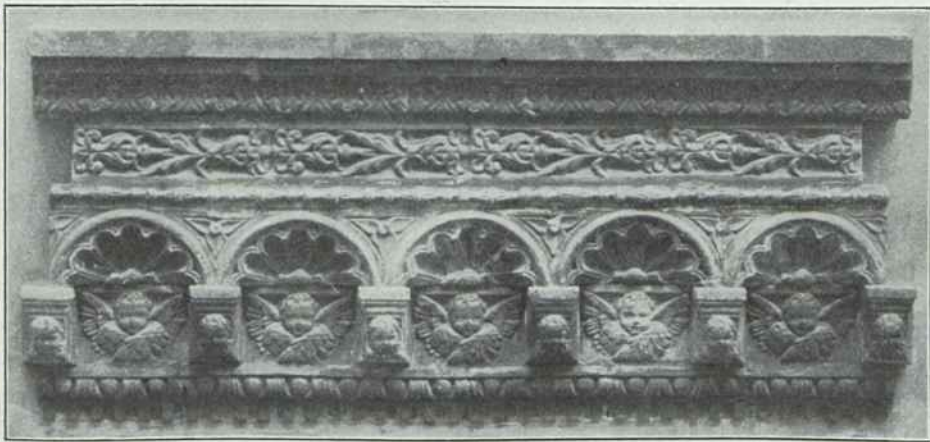


Die Wandöffnungen sind spitz- und flachbogig geschlossen, andere mit Scheitrechten Bogen, die meisten durch Rundbogen. Bei den Bauten in Bologna

Abb. 81b.



Abb. 81c.



Derzeitiger Zustand eines Backsteingefirnisses aus Bologna.  
Im Hofe des *Museo civico* daselbst aufgestellt.

sind die Kämpfer und Scheitel dieser Bogen durch Akroterien besonders ausgezeichnet (vergl. Abb. 88). Die Fensterlichte sind bei reichen Fassaden noch

durch Pilaster mit Gebälken, freien Auffätzen oder Giebeln umrahmt. Dabei ist die Einrahmung der Eingangsportale in Sonderheit bei den Bologneser Bauten von größtem Reichtum (vergl. Abb. 79).

Pfeiler, Pilaster und Säulen, wo sie glattflächig gehalten sind, entgegen dem Flächenmauerwerk, sorgfältig gefächert, wurden auch vielfach aus Formsteinen und mit reicher Ornamentik bedeckt, hergestellt. Andere auch mit Zierleisten und eingelegten Plättchen geschmückt, die meist erst nach der Vollendung des Rohbaues in ein Mörtelbett eingedrückt wurden. Wie weit Eisenklammerchen zur Verwendung kamen, ist mir nicht ersichtlich geworden, aber wohl nicht unwahrscheinlich im Sinne der antiken Praxis durchgeführt. (Befestigung antiker *Tubuli*?) Bei der Gliederung der Mauerflächen durch Figuren und kandelaberartige Stützen dürfte man sicher bei deren Befestigung zu diesen Hilfsmitteln gegriffen haben (*S. Maria delle Grazie* in Mailand, Palastfassaden in Cremona und Pavia u. a. O.). Die frühe, oberitalienische Renaissance bevorzugt die feingliederigen Kandelaberstützen, an Stelle der Pilaster, bei ihren reichern Bauten, vermehrt dadurch den prickelnden Reiz der Ornamentierung der Fassadenflächen, begibt sich aber dabei eines festen, fruktiv wirkenden Elementes (vergl. S. 74).

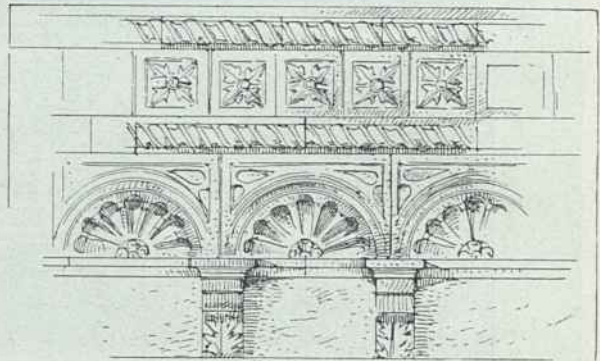
Um größere Ausladungen bei Gefimsen zu ermöglichen, wurden auch Hohlsteine angewendet, aber nicht in der Art der Hohlkörperkonstruktionen, wie sie bei den Werksteingefimsen an den Palästen zu Florenz und Siena vorkommen. *Strack* a. a. O. belegt diese Annahme

durch eine Darstellung des tönernen Hauptgefimses des *Palazzo Pollini* zu Siena (vergl. Tafel 28, Abb. 1 und Tafel 21 daselbst und unsere Abb. 86).

Die Länge der Tonstücke seien nach feinen Vermessungen 37 bis 44 cm, was nicht gerade viel ist. Die Tiefe des Einbandes hätte nicht ermittelt werden können, nur schien ihm die Hohlstücke oft nicht genügend hintermauert worden zu sein. Aber auch diese Gefimsen aus Terrakotta wurden, wie die abschließenden Steingefimsen bei manchen Palastbauten, des öfteren durch hölzerne Sparrengefimsen weit überragt, wodurch den unterliegenden Mauer teilen mehr Schutz gegen Regen und Sonne gewährt wird. (Vergl. Abb. 85, Hauptgefimsen des *Palazzo Sforza* zu Imola mit 0,63 m und des *Palazzo Pollini* zu Siena mit 0,53 m Ausladung nach *Strack*.) Abb. 78 gibt nach der gleichen Quelle das Abschlußgefimsen der *Cappella* beim *Palazzo del Diavolo* zu Siena, wo die Verkleidung des Frieses mit Tonplatten gezeigt ist.

Bei diesen Gefimsen, die dem „Backstein-Kunstbau“ angehören, der andere Tendenzen verfolgt als der „Backstein-Rohbau“, ist die Abwandlung vorausgegangener Steinformen ohne weiteres zu erkennen. Nicht aber wird man die kandelaberartigen Vertikalgliederungen auf den Mauerpfeilern zwischen den

Abb. 82.



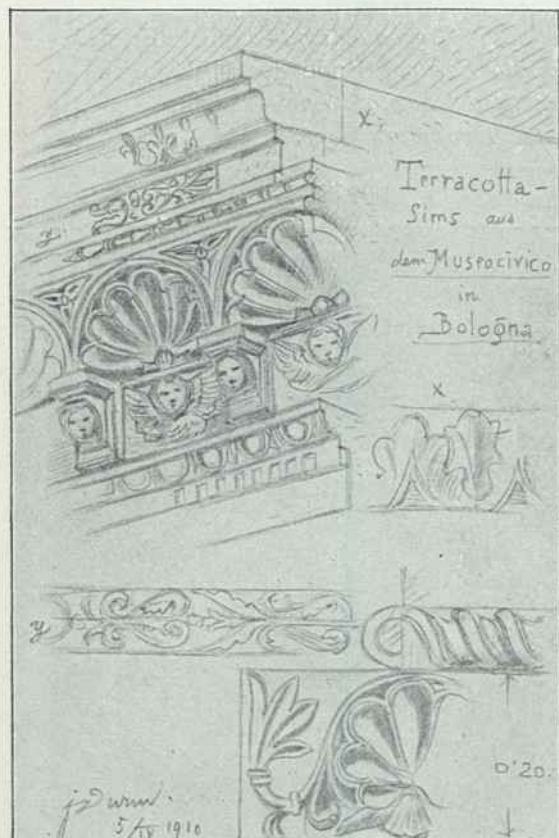
Terracotta-Gefimsen aus Ferrara. (St. Stefano)

Backsteingefimsen aus Formsteinen in Ferrara.



Fenstern, zwischen Horizontalgesimfen eingepannt und scheinbar Stockwercksgurten tragend, als einer vorausgegangenen Steinarchitektur entlehnt anfehen wollen. Eher wird man die kandelaberartigen Stützen aus Stein (*Maria dei Miracoli* in Brescia u. a.) als eine Nachbildung von Terrakotten anfehen dürfen. *Filarete*, *Michelozzo* und später *Bramante* haben in Oberitalien mit diesen Gebilden der *Amadeo*, *Solari* und *Rodari* aufgeräumt und dafür feste, organisch wirkende Pilaster und Halbfäulen eingefetzt. Sie schieden dort aus,

Abb. 83.



Reiches Konfolengesimfe mit Architrav ohne Fries  
in Bologna.

Konfolen durch Muscheln verbunden.

von Töpfen wie bei den fyrifchen Gewölben oder bei der Kuppel von *San Vitale* zu Ravenna, find mir bei Renaissancebauten nicht bekannt geworden. Das Ausdehnungsgebiet der Verwendung farbig glasierter Ziegel oder glasierter Tonwerke war begrenzt; es beschränkte sich auf Toskana; die lombardische-venezianische Architektur hat nichts davon aufzuweisen.

Aus der Reihe von prächtigen Renaissancepalästen der früheren Zeit, die den Backsteinkunfgebäude in konsequenter Weise und in schönster Form bei reichster Durchbildung zeigen, wären hier besonders anzuführen:

während sie in Toskana und weiter füdlich nie Platz gewonnen haben. *L. B. Alberti*, *Rossellino* und *Laurana* setzten sie schon vorher bei ihren Werken außer Kurs.

Die Verwendung der Normalsteine zur Herstellung von Werkformen, wie sie die Quaderarchitektur zeitigte, die dann durch Stuckaufträge und gezogene Stuckprofile ihre letzten Kunstformen erhielten, ist der späteren Epoche des Stiles wohl eigen, aber keine gefunde Äußerung desselben. Werden Boffagequader mit dieser backsteinernen Kernform und gipferen Kunstform gemacht, so ist dies eine Verirrung (Haus des *Giulio Romano* und *Palazzo del Tè* zu Mantua ufw.), die vielfach durch Zeit- und Geldmangel entschuldigt werden mag.

Der Überzug von Mauerwerk aus Normalsteinen mit Putz, als Unterlage einer künstlerischen Dekoration (*Sgraffito*, *Fresco*, *Incrostazione* mit bunten Ton- und Marmorplatten) hat dagegen feine Berechtigung.

Die Verwendung von Hohlsteinen im Sinne der antikerömischen Tubuli oder in Form

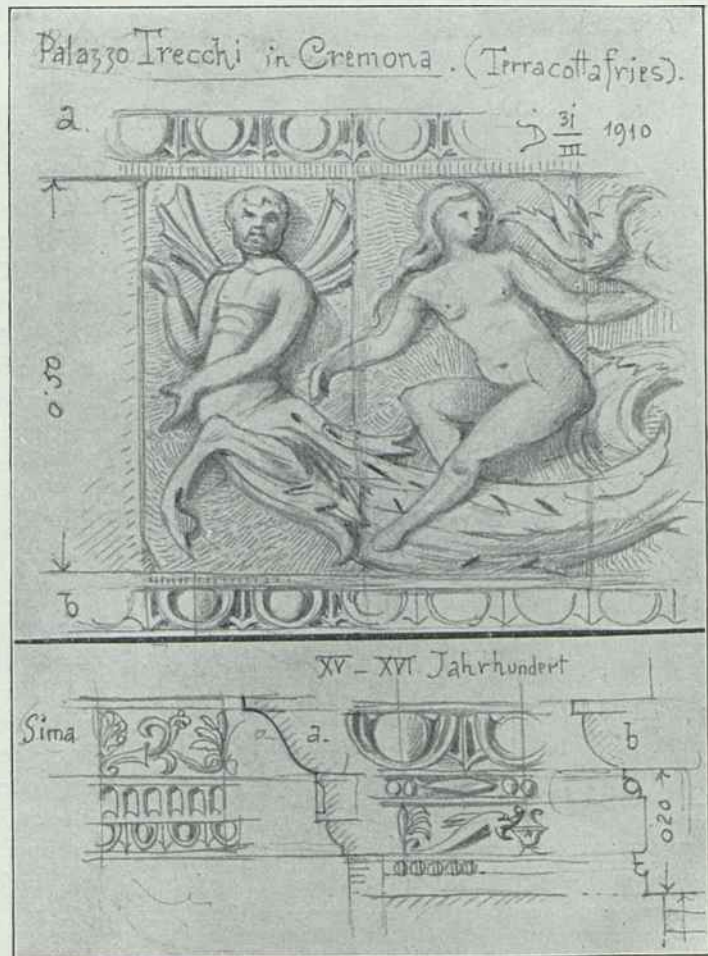
- 1) In Ferrara: *Palazzo Roverella* (1502).  
*Palazzino di Marfisa d'Este*.  
Hof des *Palazzo di Lodovico il Moro*.
- 2) In Pavia: *Palazzo Bottigella*.
- 3) In Cremona: *Palazzo Stanga*.
- 4) In Bologna: *Casa dei Carracci* (Mitte des XV. Jahrh.).  
*Palazzo Ghislardi, ora Fava* (1483).  
*Casa Vecchiotti* (XV. Jahrh.), restauriert (1883).  
*Casa Gualandi* (XV. Jahrh.).  
*Palazzo Fabicini, ora Pallavicini* (1497—1528).  
*Archi del Portico d. S. Giacomo* (1478—1481). (Frieße).  
*Oratorio dello Spirito Santo*. (Ende des XV. Jahrh.)  
*Porta della Chiesa „della Santa“* (1478—1480).  
*Palazzo dell'Arte dei Drappieri* (1496<sup>50</sup>).

In den genannten Orten wohlerhaltene Prachtstücke, die man auf Flächenbehandlung, Relief, Farbe, Größe und Form, den Fugenschnitt und die Stärke des Materiales leicht untersuchen kann. Auch photographische Aufnahmen derselben sind zu haben, die aber nicht immer das geben, was der Techniker gerne wissen möchte und muß.

In den städtischen Museen *nella Corte Ducale del Castello Sforzesco* zu Mailand sind in den Sälen zu ebener Erde verschiedene lombardische Architektur-Terrakotten bequem zum Studium aufgestellt, ebenso sind im rückliegenden kleinen offenen Hofe des *Museo Civico* zu Bologna architektonische Terrakotten, den dortigen Gebäuden entnommen, untergebracht.

Für ein Studium ebenso bequem liegen die Backsteinfassaden in den Höfen und nach der Straße der Paläste *Fodri* (1586, inschriftlich beglaubigt) und

Abb. 84.



Die Abwandlung eines Frieses in Cremona, von Abb. 81 aus Bologna.

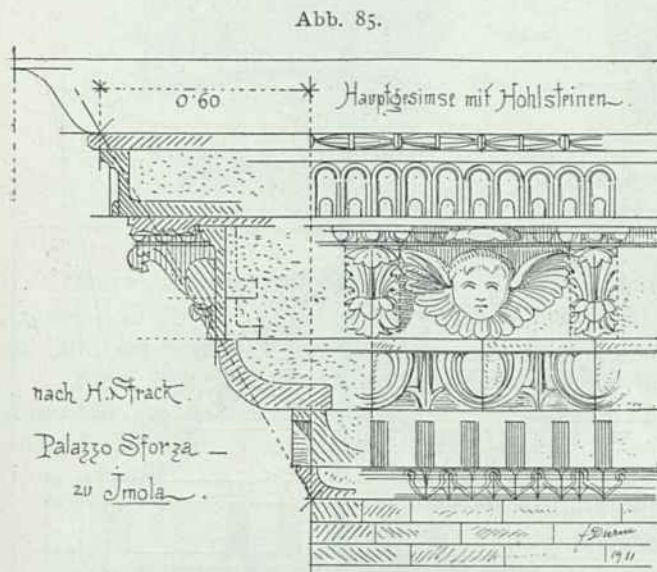
<sup>50</sup>) Vergl.: Francesco Malaguzzi Valeri. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. — Rocca S. Casciano 1899.



*Stanga* zu Cremona, mit feinen netten kleinen Karyatiden und Brüstungen im Obergeschoß sowie den kandelaberartigen Stützen aus roter Terrakotta (vergl. Abb. 77). Was wird z. B. nicht alles in den Städten und Städtchen Crema, Chiaravalle bei Mailand, Varese, Saronno, Brescia, Pavia an unverputzten, eigenartigen Backsteinarchitekturen aus dem Mittelalter und der Renaissancezeit geboten!

Was geben uns nicht alles schon auf diesem Gebiete die Siener Paläste und die öffentlichen Bauten des Mittelalters des genannten Platzes an hochentwickelten Backsteinbauten<sup>51)</sup>? Keine Landschaft, keine Stadt und kein Flecken haben sich dem Bauen mit künstlichen Steinen entzogen und entziehen können, wie dies beispielsweise die Abb. 80 bis 88 zeigen.

Abb. 84 zeigt ein Friesstück zwischen Achitrav und Corona vom Haupt-



Tönernes Hauptgesimse von Hohlsteinen aus Imola.

zu erkennen. Ein weiteres Stück gibt Abb. 82, ein Bogengesimse aus Ferrara, mit kleinen Konfölen, deren Zwischenräume mit Muscheln ausgefüllt sind: ein beliebtes und wirkungsvolles dekoratives Motiv dieser Zeit. Ferner bringen wir ein Friesstück (Teil der Abb. 83), bei dem das Muschelmotiv wiederkehrt, besonders interessant, weil man an ihm die Spuren des virtuos geführten Modellierholzes (nicht aber des Steinhauer-Schlagzeuges) sehen, fühlen und greifen kann, und von einem Stucküberzug oder dessen Spuren auch nicht der leiseste Schimmer vorhanden ist. Als Ecklösung von Wert sei in Abb. 80 noch ein Teil der großen Tragkonfölenanordnung gezeigt, die aus glatten Backsteinen mit halbkreisförmigen Bogen überspannt, ausgeführt ist. Die unter einem Winkel von  $45^\circ$  stehende Eckkonföle ist aus Werksteinen geschichtet. Der Bogen nach dieser ist elliptisch gezogen, die Wölbung tonnenartig, wobei dem Wandbogen eine etwas feltfame Form zuteil wird. Ob es aber anders zu lösen war, bezweifle ich, wenn die

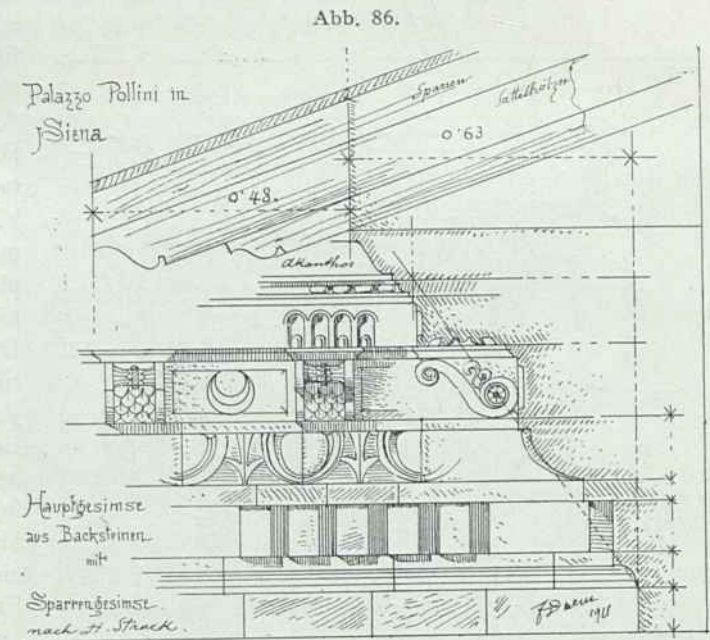
<sup>51)</sup> Vergl.: BURCKHARDT, Cicerone. (V. Aufl. S. 75): „Ganz Siena ist voll von gotischen Privatgebäuden und Palästen des XIV. Jahrhunderts; keine Stadt Italiens oder des Nordens, weder Florenz und Venedig noch Brügge und Nürnberg ist in dieser Beziehung reicher. Man findet sie von Stein, von Backstein und gemischt wie z. B. der *Palazzo Pubblico* (1289–1301). Sonst mögen noch *Palazzo Tolomei* (1205), *Palazzo Saracini* und als zierlichster Backsteinbau *Palazzo Buonignori* genannt werden.“

gesimse des *Palazzo Trecchi* zu Cremona mit den Profilen des zugehörigen Architraves und Gesimses. Abb. 81c gibt eine ähnliche Bildung, nur ist das Gesimse reicher gestaltet, indem es kleine Terrakottenkonfölen mit zwischengesetzten Tonplatten zeigt, die mit Engelköpfchen geschmückt sind. Der Fries stammt von der Säulenhalle der dem *Divo Jacobo* geweihten Kirche in Bologna und ist dort mit hellgrauer Farbe überpinfelt, aber sonst gut erhalten. Die Zusammenfassung der einzelnen Teile, bezw. der Fugenschnitt derselben ist an dem Museumsstück gut



Diagonalkonsole bestehen bleiben sollte. Die Archivolte sind aus Formsteinen, die mit kleinen Puttenköpfen und Stabwerk verziert sind. Die beliebten Wiederholungen dieser und ähnlicher Dekorationsstücke hängen mit der Möglichkeit der Ausführung durch Model zusammen. Nebenbei sind ebene oder gerade Flächen technisch schwerer in vollendeter Weise herzustellen als verzierte. Die Ausführenden machten sich diesen Umstand zunutze. Das Beispiel gehört dem sog. Hause der *Carracci* in Bologna an, einem Eckhaus von trefflicher malerischer Wirkung. Die oberen Fassadenflächen waren bemalt und wurden dementsprechend wieder hergestellt, doch sind auch diese neuen Malereien inzwischen zu Grunde gegangen. Ein weiteres Beispiel, bei dem der Fugenschnitt der Steine gut zu sehen ist, gibt ein Giebelstück der Kirche von *S. Stefano* in Ferrara (vergl. Abb. 82). Jedenfalls geben die angeführten Beispiele den Beweis, daß man die für den Backsteinbau angelegene Verzierungsweise und deren Ausführung nicht in einem anderen Materiale nachahmen würde, noch diese von einer andern unmittelbar entlehnt hat, daß vielmehr in ihr nur der Eigentümlichkeit des Materials Rechnung getragen ist. *L. Runge* gibt in seinen Aufnahmen a. a. O. noch eine Fülle von großartigen Bildungen in diesem Sinne, und den Beweis damit, daß eine eigenartige Formenwelt in dem italienischen Backsteinbau aller Stilepochen vorhanden ist, deren sich die italienischen Architekten nicht zu schämen und deren unscheinbares Material sie nicht hinter Putz zu verstecken brauchten. Im Gegenteil.

Während im alten Rom die ornamentierten Stücke meist aus den dünnen Normalsteinen zusammengesetzt wurden, finden wir im übrigen im Mittelalter in Italien bei ornamentierten Architekturen größere, besonders hergestellte Formstücke verwendet. Die meist sehr reich entwickelten, breiten Umrahmungen der Spitzbogenfenster mit gewundenen Stäben, aufsteigendem Blattwerk, Ranken mit emporkletternden Figürchen u. dergl. (vergl. die Kathedrale in Monza) verlangten eine andere Technik. Dieser schlossen sich die Renaissancemeister an, wie z. B. *Filarete* mit seinen köstlich verzierten Umrahmungen der Spitzbogenfenster am *Spedale maggiore* in Mailand. In besonders schöner Weise und im Stil der edelsten Frührenaissance, sind die Terrakotten am Eingangsportal der Kirche *della Santa* von *Sperandio da Mantova* (1478—1480) und an dem kleinen, reizend komponierten Oratorium *dello Spirito Santo*, beide in Bologna, uns



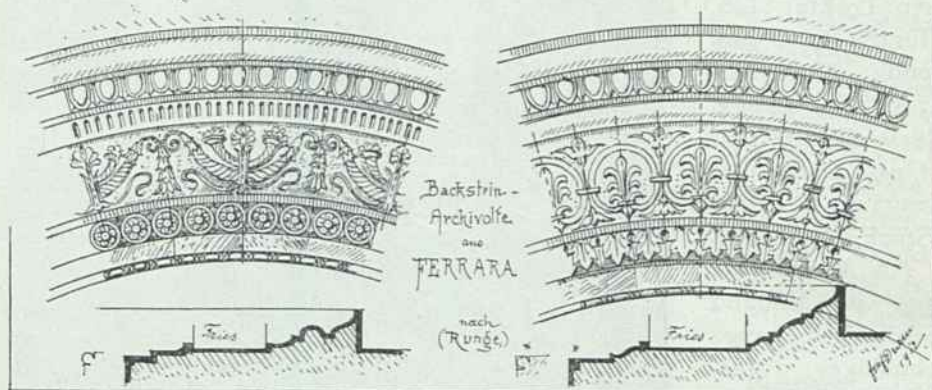
Tongefimse mit vorkragenden Sparren aus Siena.



erhalten geblieben. Von ersteren sagt *Francesco Malaguzzi Valeri* in feinem unten genannten Buche<sup>52)</sup>:

„Tutta questa grande decorazione fu eseguita dall' artista a colpi di stecca e di dita sull' argilla ancor fresca che, tagliata in pezzi, e poscia cotta al forno, mostra tuttora le tracce della tinta rossa che la ricopriva in origine e ne accresceva la tonalità in quel tempo abituato a tanta festosità di colore.“

Abb. 87.



Verzierte Backstein-Archivolte aus Ferrara.

Das Verfahren, welches *Stiller* für die römischen Kapitelle der Grabmäler an der *Via Appia* in Anspruch nimmt, scheint hier wirklich durchgeführt worden zu sein, was bei den flachen Pilastern nicht angezweifelt werden dürfte.

Eine Flächendekoration mit verschiedenfarbigen Backsteinen und mit bestimmten Verbandmustern hat die Renaissance nicht versucht, da sie mit solchen ausgesprochenen Verbänden (Kreuzverband, Blockverband usw.) so wenig wie

Abb. 88.



Fensterbogen-Akroterie aus Bologna.

die Antike arbeitete. Ein sehr schönes Beispiel aus dem Mittelalter geben die Wandflächen der Kirche *S. Francesco* zu Padua (vergl. auch *Gruner* a. a. O. Tafel XII), die mit roten und gelben Steinen gemustert sind.

Im Sinne der gemusterten Wandflächen des Dogenpalastes in Venedig (oder der Basilika zu Vicenza) mit bunten Marmorplättchen ist meines Wissens nur ein Versuch gemacht worden an der *Colleoni-Kapelle* in Bergamo — der abschreckend genug ausfiel. Schwarz-weißrote Marmorplättchen ahmen Würfel-

flächen nach, die aus der Fläche hervortreten scheinen, ein Motiv, das für eine Wandbekleidung ebenso absurd ist wie für einen Fußbodenbelag.

Der zweiten Gattung, bei der die Backsteine nur als Flächenbekleidung zwischen Gurten, Gesimsen und Fenstern angeordnet worden sind, gehören als mächtige Beispiele der *Palazzo Riccardi-Manelli* in Florenz, der *Palazzo Farnese* in Rom (dieser zeigt übrigens Putzspuren an vielen Stellen, besonders aber im ganzen Erdgeschoß, das wohl für vollständigen Putz hergerichtet ist, vergl. auch das

<sup>52)</sup> *L'architettura di Bologna nel rinascimento*. Bologna 1899. S. 78.

über den Putz Gefagte in Abschnitt III), die Hoffassaden der *Cancellaria* daselbst wie auch viele der Bologneser Paläste u. a. m. an. Von der Straßengleiche bis zum Dachgesims in Backsteinen ausgeführte Bauten sind u. a. die *Casa dei Carracci* und der *Palazzo Alberghati* (1520 begonnen), beide in Bologna.

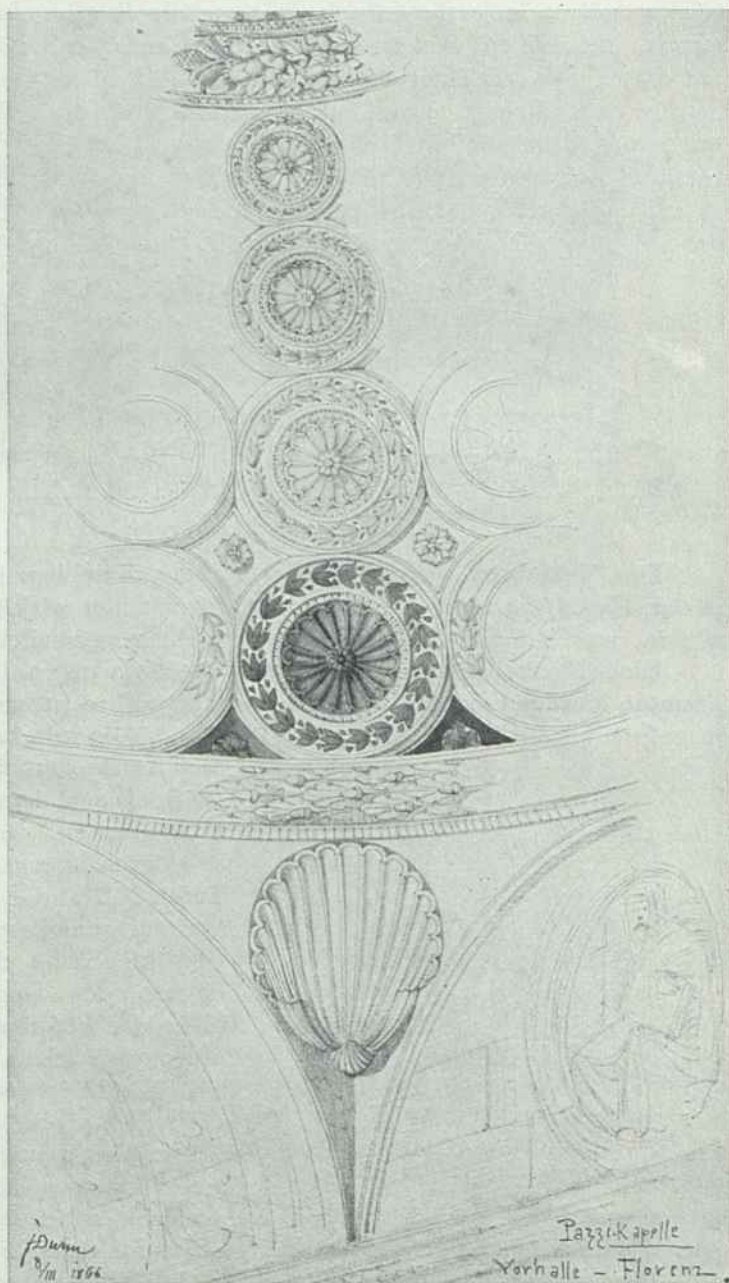
*Filarete* will in seinem Traktat (Lib. IV) für die Backsteine folgende Abmessungen: 6 *Oncie* Länge, 3 *Oncie* Breite und  $1\frac{1}{2}$  *Oncie* Dicke und verlangt an Geld für das Stück 1 *Denajo*<sup>53)</sup>.

An *Maria delle Grazie* in Mailand messen bei keineswegs regelmäßiger Verbandföchtung die Steine in der Länge 28 cm, 11 bis 12 cm in der Breite und 6 bis 7 cm in der Dicke bei 2 cm starken Mörtelfugen<sup>54)</sup>.

Neuerungen demgegenüber, was das Altertum und das Mittelalter geleistet, sind auf diesem Gebiete für die Renaissance nach dem Vorgetragenen nicht zu verzeichnen, oder doch nur bedingungsweise.

In einem aber, wenn wir von den flachen affyrischen und anderen bunten orientalischen Tonplatten absehen, schuf sie doch Neues in der Einführung farbiger Terrakotten (Majoliken) figürlichen Inhaltes bei der Fassadendekoration, wodurch sich die Familie der *Robbia* unsterblich machte.

Abb. 89.



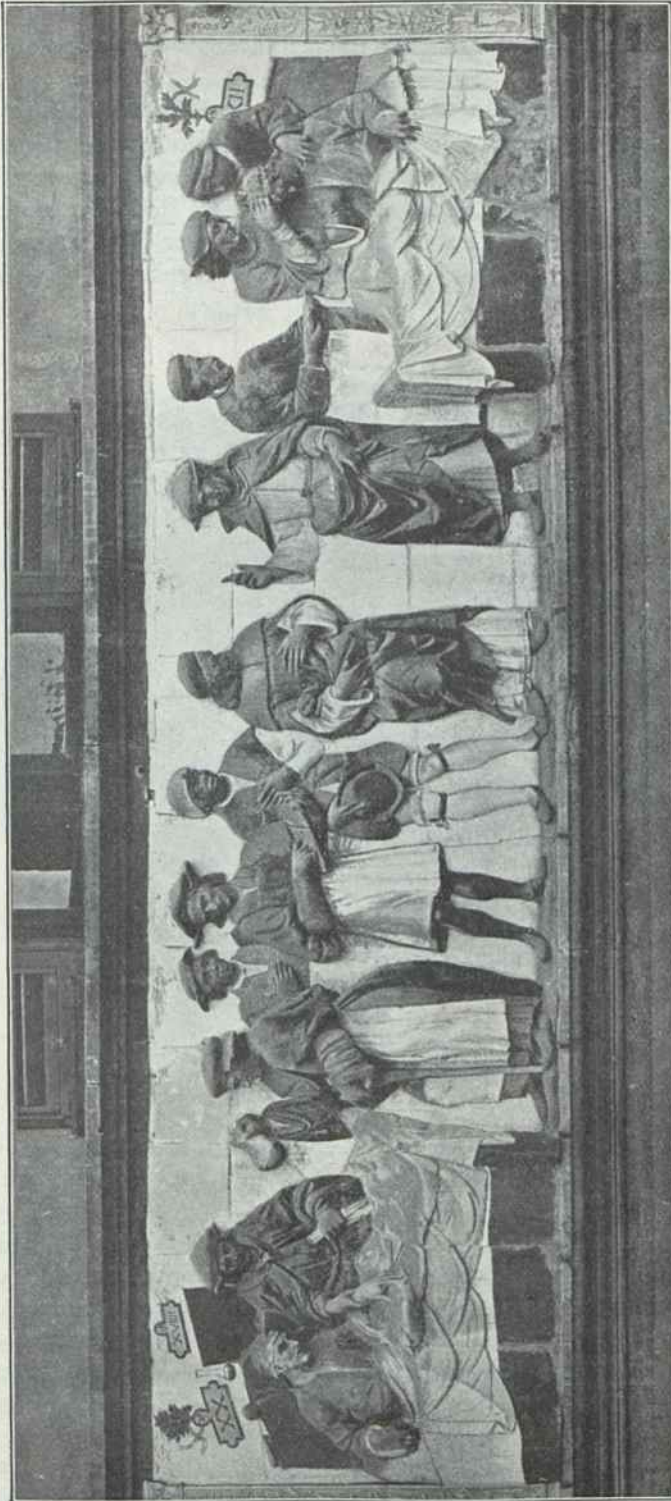
Kuppelgewölbe-Dekoration mit Majolikakacheln in Florenz.

<sup>53)</sup> *Oncia* für ein *Pollice* = 1 Zoll.

<sup>54)</sup> Zusammenfassendes darüber in Abschnitt III. „Baustoffe und technische Vorgänge“ und auch einiges im Abschnitt über den Palastbau.



Abb. 90.



Teilansicht des bunten Terrakottafrieses am Spedale del Ceppo in Pistoja.

Weiß emaillierte Figürchen auf mattblauem Grunde in Medaillonform wurden in schematischer Weise in den Zwickeln der Bogenstellungen angeordnet, wie dies der Faszadenbau der *Innocenti* in Florenz in reizvollster Weise zeigt. Über Türen und Fenstern von Wohnhäusern, Palästen und Kirchen sehen wir in den gleichen Farben Madonnenbilder oder kleinere biblische Begebenheiten dargestellt, oft noch umfäumt von realistisch ausgeführten, bunt gefärbten Fruchtgehängen (vergl. Abb. 91), im grünen Laube violette und gelbe Früchte, Puttenköpfe auf blauem Grunde, in Friesen Frucht- und Blumen-schnüre zwischen Kandelabern aufgehängt (*Maria delle Carceri* in Prato), kachelartig auf Gewölbefeldern angebrachte Muscheln (Vorhalle der *Pazzi-Kapelle* in Florenz [Abb. 89] und *Villa Poggio a Cajano*). An geschützten Orten trat bei diesen bunten Majoliken noch die Vergoldung bereichernd hinzu, so am Weihbrunnen

in der Sakristei von *Santa Maria Novella* und am kleinen Ciborium in *S. S. Apostoli* zu Florenz, wo trotz des Reinigens mit Wasser und Bürste noch nicht alle Spuren des Goldes verwischt worden sind. Manches Werk wird man in dieser Goldfärbung erst richtig beurteilen und verstehen lernen.

Am wunderbarsten aber wirken die friesartig unter den Fensterbankgurten sich hinziehenden Figurenkompositionen, für welche die am *Spedale del Ceppo* in Pistoja ausgeführten, die sieben Werke der Barmherzigkeit und einige allegorische Figürchen, den höchsten Ruhm für sich beanspruchen dürfen. Echt monumental und vorzüglich in der Komposition wirken sie in der begrenzten Farbgebung ergreifend schön. Es treten dann noch die in Medaillonform gefaßten Wappenschilder, die gleicherweise mit Fruchtgewinden

reich umfüumte Darstellung des englischen Grußes hinzu. Die nur zweigeschoffig ausgeführte schlichte Fassade mit ihrer tiefen, auf schlanken Säulen ruhenden Bogenhalle, den kleinen Rechteckfenstern über dem Fries, das weit ausladende, Schattenspendende Dachgebälk, die ernste Farbe des Gesteines, die hellen Putzflächen des Obergeschoffes wirken zusammen, um den Farbenzauber zu erhöhen und ein Schmuckstück, nicht überladen, zu schaffen, wie die gesamte monumentale Kunst aller Zeiten in diesem Umfange und in dieser Auffassung kein zweites gesehen. Diese einzige Leistung auf dem Gebiete der Fassadengestaltung genügt, um der neuen Kunst Ehre und ewigen Nachruhm zu sichern (Abb. 90).

*Jac. Burckhardt* zieht in diesen Arbeiten der *Robbia* lehrreiche Beispiele weiser Beschränkung. Das von ihnen benützte Material — der gebrannte und glasierte Ton — wird unverhohlen, feiner inneren Bedingung gemäß, zum Ausdruck gebracht. Es will nichts anderes sein. Sie setzen ihre Arbeiten aus vielen Stücken zusammen und verhehlen nicht einmal die Fugen. Ihre Palette beschränkt sich bei polychromen Darstellungen auf die Farben blau, violett, gelb und grün.

Neben der Verwendung des gewöhnlichen Backsteines werden auch künstlerisch ausgeführte Bodenplatten mit Flachornamenten und farbigen Verzierungen ausgeführt. In bessern Privathäusern, Kapellen und Kirchen treffen

Abb. 91.



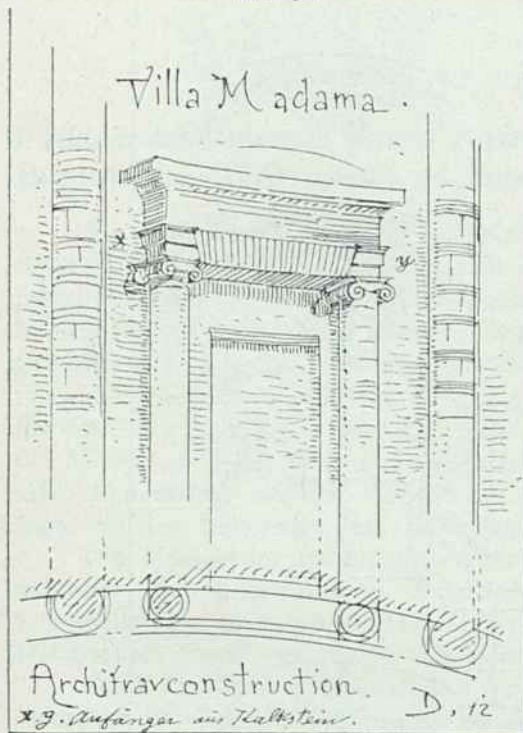
Medaillon aus bunter Majolika in *S. Miniato*  
von *G. della Robbia*.



wir allenthalben noch Reste oder auch wohl erhaltene Teile von solchen an. (Vergl. Rom-Vatikan, Siena, Bologna, Genua, Venedig, Florenz, Pefaro, Neapel ufw.) Die bunten Glasuren sind meist durch den Gebrauch abgenutzt und oft nur noch in Spuren nachweisbar.

Diese Bodenplatten finden auch eine Fortsetzung an den untern Teilen von Wänden in Vorzimmern und längs der aufsteigenden Treppenmauern. Schöne Beispiele von solchen in Genua (vergl. auch *Burckhardt-Cicerone*, Renaissance-dekoration II. S. 170). Auch auf den Schmuck des Innern von Kirchen und auf kirchliche Einrichtungsgegenstände erstreckt sich diese Technik, in der sie

Abb. 92.



Architrav und Säulenkonstruktion aus der Villa Madama bei Rom.

gleichfalls vorzügliches leistete, wie z. B. bei dem kaffettierten Tonnengewölbe in dem *Sacellum* von *San Miniato* (Florenz), bei verschiedenen Altarumrahmungen in Padua, Vicenza, bei dem Weihbrunnen in der Sakristei von *S. Maria Novella*, bei verschiedenen Ciborien und dem Tabernakel in der *Annunziata* zu Florenz. Den Dekorationen aus Marmor und Erz stehen die aus Ton somit ebenbürtig gegenüber und diesen allen die aus dem vergänglichsten Materiale, dem Holz.

Die ersten Anfänge durch bunte, glasierte Tonsteine die Außenseiten von Architekturen zu bekleiden, gehen auf die Erfinder der Wölbekunst mit kleinen künstlichen Steinen, auf die Affyrer, zurück. Die Portalbauten von Khorfabad (705 v. Chr.) geben Zeugnis davon. Die Dekoration beschränkte sich dort wie in der Renaissance und heute noch auf die Belebung und sinngemäße Ausschmückung von tragenden und getragenen Teilen und Säulen, Pfeiler und Decken — von raumbegrenzenden

67.  
Glasierte  
Tonsteine.

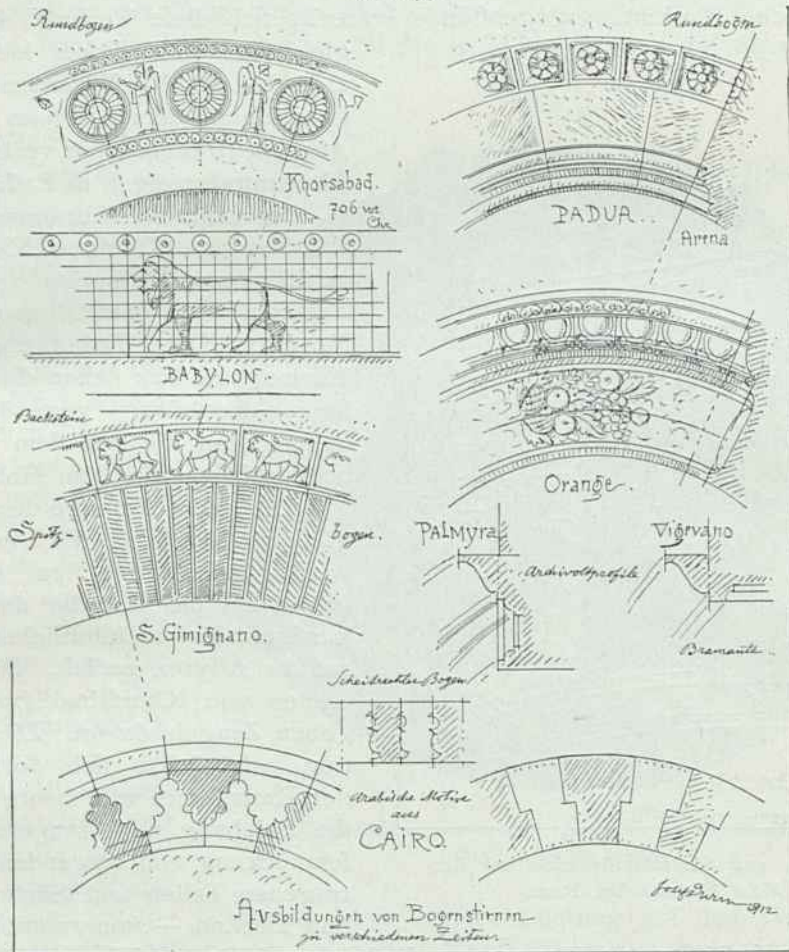
und raumöffnenden Elementen, Fußböden, Wände, Türen und Fenster. Sind auch die formalen Ausdrucksweisen für diese in der Architektur zu allen Zeiten die gleichen gewesen? Auch diese Frage könnte im ganzen genommen von allen Kulturvölkern mit „ja“ beantwortet werden. Etwaige Änderungen sind meist stilistischer Natur oder hängen von der Lebensweise eines Volkes, dem Klima seines Landes, auch etwas von den Eigenschaften und vom Vorhandensein bestimmter Baumaterialien ab. Die Stilgeschichte gibt darüber Aufschluß.

Änderungen nach der rein dekorativen Seite erfährt, streng genommen, nur der Bogen. Die morgenländischen Völker verdecken seine Konstruktion und schmücken seine Vorderfläche mit Rosetten, Bändern, nach dem Zentrum gerichteten Figürchen oder einem fingierten Fugenschnitt (Affyrer, Araber, vergl. Abb. 93).

68.  
Dekoration  
von  
Bogensteinen.

Andere bilden ihn als gebogenen Architrav mit umfäumenden oder begrenzenden Gliedern und Fascien, schmücken die Glieder mit Laubwerk und Perlen; wieder andere betonen die einzelnen Keilsteine durch Umränderung bei rauh gelaffenem oder glattem Spiegel (Mittelalter und Frührenaissance, vergl. Florentiner Paläfte und Abb. 87 u. 93); die Künstler von Palmyra verzieren die Vorderflächen mit Blumengewinden, die sie tiefsetzen und durch Bauglieder umfäumen (vergl. Abb. 93), das gleiche tun die Meister der Renaissance in Italien,

Abb. 93.



Abbildungen von Bogenstirnen zu verschiedenen Zeiten.

die bei ihren Backsteinbauten auch auf die assyrische oder spätrömische Weise zurückgehen (vergl. Abb. 93). Und mit welcher Fülle von reicher und reizvoller Ornamentik schmückten die bildhauerisch gut geschulten „Tonwarenfabrikanten“ der lombardischen Städte die Stirnflächen ihrer Tor- und Fensterbögen! Die Möglichkeit einer leichten Vervielfältigung eines guten Dekorationsstückes machte diese Tonwaren zum Versandartikel; das gleiche Modell kehrt an verschiedenen Plätzen wieder. Trotz der Fabrikarbeit bleibt das Stück geschätzt, weil das Modell einen Künstler zum Verfertiger hatte (vergl. Abb. 87).

Fabrikmäßig wurden ja auch vielfach in den Steinmetzwerkstätten Oberitaliens die Säulenkapitelle hergestellt und vertrieben.



Die formale Ausdrucksweise der Bogensteine ist des öftern schon Gegenstand des Nachdenkens, des Ausprobierens und des Kampfes geworden. Wer hat Recht behalten? — Man macht heutzutage alle ohne vieles Kopfzerbrechen nach!

Die Affyrer und die Italiener der Renaissance haben bei dem gleichen Baumaterial die gleiche Ausdrucksform für die Stirnseite der Bogen gefunden und wohl unabhängig voneinander. Letztere haben sie auch auf Marmordenkmäler (Grabmäler) übertragen, wo die Abschlußbogen nichts zu tragen haben.

Von Interesse ist für uns nur diese Tatsache, daß sich die ältesten und jüngsten Versuche einen endgültigen Ausdruck zu finden, decken.

## VI. Abschnitt.

### Fassadendekorationen durch Putz, Kratzmalerei (Sgraffito), Ton- und Buntmalerei (Chiaroscuro, al fresco), Stuck, Mosaik und Inkrustation.

Ein schützender Überzug aus Kalkmörtel bei Mauerwerk aus minderwertigem Material oder bei solchem von zweifelhaftem Aussehen und aus unregelmäßigen kleinen Stücken verschiedenartigster Gesteine hergestellt, war von altersher im Gebrauch<sup>55</sup>). Was zu allen Zeiten, an allen Orten aus Zweckmäßigkeitsgründen geboten war, dem konnte sich auch die Renaissancekunst nicht entschlagen; denn auch sie wußte, so wenig wie die allerneueste Zeit ein Ersatzmittel für den Putz zu schaffen oder diesen zu verdrängen. Oft fehlten, früher und jetzt, die Mittel, auch bei sonst groß gedachten Arbeiten, zur Verwendung monumentaler Materialien an der Außenseite eines Baues. In unsern Tagen wird er fogar wieder bevorzugt, als besonderer Ausdruck für die fog. Einfachheit.

Die Meister der späten mittelalterlichen Kunst und der frühen Renaissance machten die unscheinbaren Putzflächen zur Unterlage einer künstlerischen Schmuckweise, die insofern als dauerhaft gelten konnte, als ihr eine ebenso lange Haltbarkeit gewährleistet war, als dem Putze selbst.

Diese Dekoration beschränkte sich zunächst auf die Ausführung von ornamentalen Friesen, Umrahmungen von Fensteröffnungen, auf Quaderschichteneinteilungen, an deren Stelle später figürliche Darstellungen traten. Auch die sämtlichen verfügbaren Mauerflächen wurden mit Ornamenten, Grottesken, Medaillons und Figurenkompositionen bedeckt. Wie ein Teppich spannen sich die feinen Zeichnungen zwischen die Strukturteile der Fassaden und beleben die sonst kalten Mauerflächen in stimmungsvoller Weise.

Die Dekorationsweise — *Sgraffito*, auf deutsch Kratzmalerei genannt — blühte vorzugsweise in der Heimat der Renaissance, in Florenz, und ist eine Art von Ausführung *en camaïeu*<sup>56</sup>), eine dunkle Zeichnung auf hellem Grunde, bei der zuerst die dunkle Unterlage, in der Regel schwarz aber auch andersfarbig (braun, grün, blau, rot), aufgetragen wurde, dem ein weißer oder gelblicher Überzug folgte, auf welchen noch im feuchten Zustand die Zeichnungen aufgепaust, mit eisernen Werkzeugen die Umrißlinien ausgekratzt und mit den gleichen Werk-

69.  
Putzfassaden;  
*Sgraffito*.

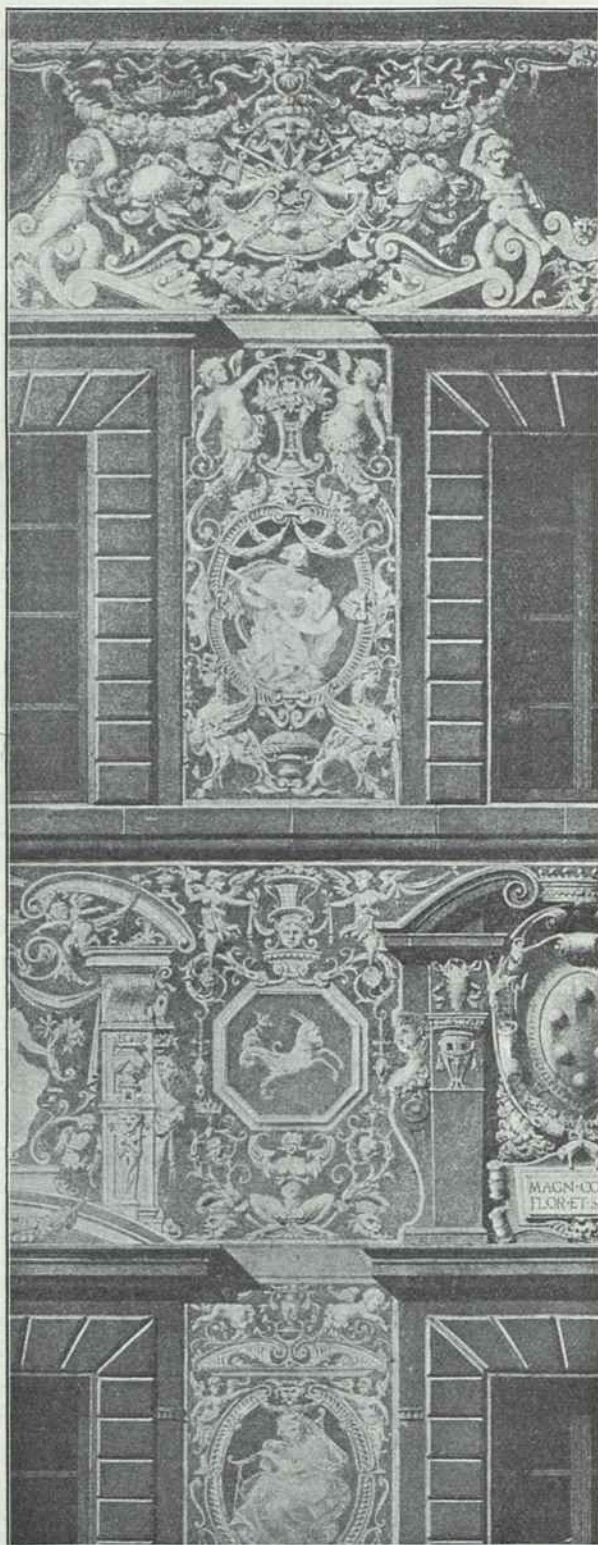
<sup>55</sup>) Der bei den Völkern des Altertums zum Schmuck und Schutz der äußern Mauerflächen dienende Putz bestand aus drei Aufträgen von Kalk, Puzzolane und Ziegelklein, die verschieden dick, übrigens nicht über 0,125 m ausgeführt wurden.

<sup>56</sup>) Vergl.: HAVARD. *Dictionnaire de l'Ameublement*. S. 531 (Tome I). Nachahmung von Basreliefs (Köpfen oder Figürchen), die aus Halbedelsteinen (*pietre dure*) geschnitten sind.

zeugen schattiert wurden, „ein Zeichnen *al fresco*“, von dem *Vasari* (1512—74) das älteste Rezept ausgab. Die Franzosen nahmen es 1770 wieder auf; es hielt sich aber nicht lange, bis es um die Mitte des verfloffenen Jahrhunderts durch *G. Semper* bei uns wieder eingeführt wurde. Es fand wohl begeisterte Aufnahme, die aber in unserer schnelllebigen Zeit bald wieder abflaute<sup>57)</sup>.

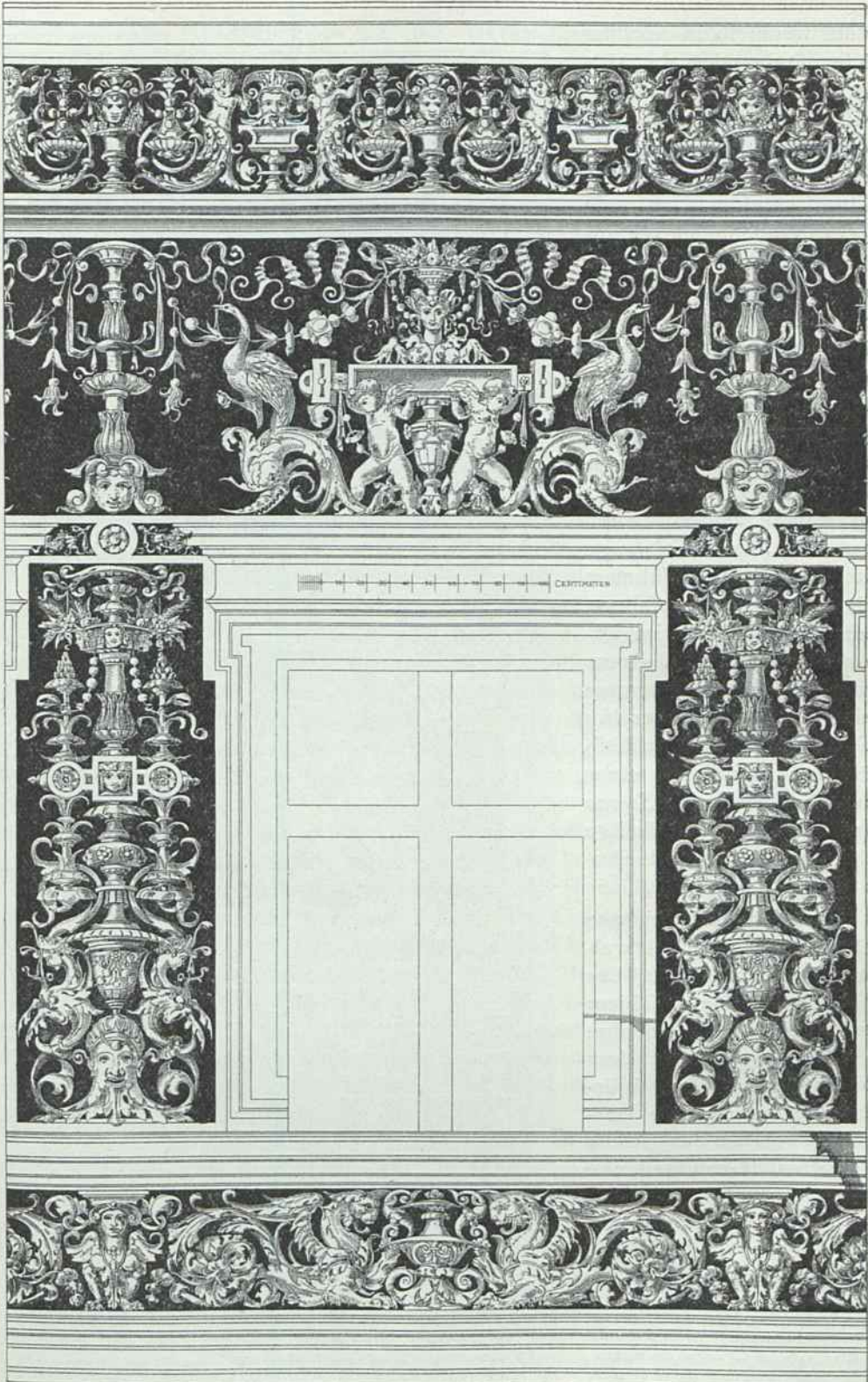
In Florenz find als glänzende Zeugen dieser Dekorationsweise die *Sgraffiti* am *Palazzo Guadagni* zu verzeichnen, die in einfacher Weise das Grundfätzliche derselben dartun: Frieße unter den Fensterbankgurten, Quadrierung der Mauerpfeiler zwischen den Fensteröffnungen, Medaillons in den Bogenzwickeln; dann die besterhaltenen *Sgraffiti* an dem von *Baccio d'Agnolo* erbauten *Palazzo Torrigiani* mit einem Fries unter dem zweiten Fensterbankgurt, Figurenkompositionen in reichen Umrahmungen auf den Mauerpfeilern, und schließlich am reichsten entfaltet an dem mit dem Mediceerwappen geschmückten Hause (Nr. 24) im *Borgo degli Albizzi* (*Palazzo Montalvi*), die Mauerflächen vom Dachgesims bis zum Straßenpflaster bedeckend. Naturalistische Fruchtgehänge, ganze Figuren, Putten in phantastisch gebildeten Nischen und Rahmwerken, filifizierte Orna-

<sup>57)</sup> Neuere Rezepte für die Ausführung von *Sgraffiti* siehe: ROMBERG'S Zeitschr. f. prakt. Bauk. 1875—1876. — Siehe auch Teil III, Bd. 2, Heft 1 (Abt. III, Abschn. 1, Kap. 4, unter a) dieses „Handbuches“ wie auch LETAROUILLY a. a. O. Textband S. 83. — Ferner: Fakt.-Repr. nach Jos. BÜHLMANN. Handbuch der Bauformenlehre. II. Bd. Darmstadt 1896. Abb. 299.



*Sgraffito*-Dekoration am *Palazzo Montalvi* in Florenz.





Sgraffito-Dekoration vom Palast Corsi in Florenz 58).

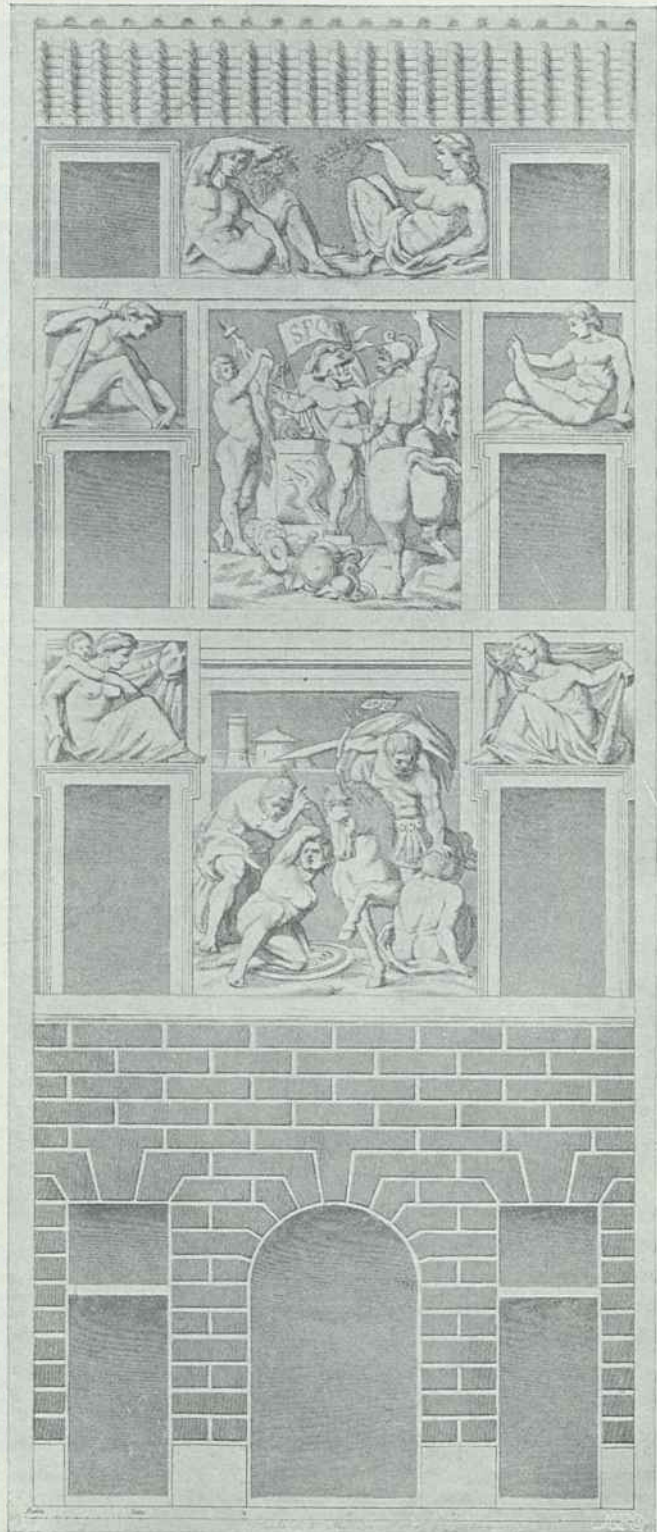
mente wechseln in reichster Fülle miteinander ab (Abb. 94). Ein zweites schönes Beispiel am *Palazzo Corsi* (vergl. Abb. 95<sup>58</sup>). Auch in den toskanischen Nachbarstädten finden sich mit *Sgraffiti* geschmückte Hausfassaden, und ebenso machte das päpstliche Rom in ausgedehnter und hervorragend künstlerischer Weise in großem Stil Gebrauch von dieser Technik, wie die *Sgraffiti* auf den Straßen- und Hoffassaden der verschiedensten Wohnhäuser und Paläste zeigen; so ein Haus im *Vicolo Calabraga* mit schön ausgeführtem Fries und Fensterpfeilern, dann ein Gebäude im *Vicolo Sugarelli* mit einem Fries über der Quadrierung, weiter ein solches in der *Via dei Coronari* und schließlich die Hoffassaden eines Baues in der Straße *Scossa Cavalli* — eine vollständige Scheinarchitektur mit Säulen und Bogen<sup>59</sup>.

70.  
Chiaroscuro.

Eine andere weichere Dekorationsweise, bei welcher der Pinsel statt des Eisenstiftes wieder zu seinem Recht gelangt, ist diejenige in *Chiaroscuro*, aus dem Ton herausgemalte figürliche und ornamentale Darstellung, bei dem der gleiche dekorative Grundgedanke

<sup>58</sup>) Über die Technik des Sgraffito vergl.: LANGE, E. u. J. BÜHLMANN. Die Anwendung des Sgraffito für Fassadendekoration. München 1867.

<sup>59</sup>) Die Beispiele sind zu finden im großen Tafelwerk: MACCARI, E. *Roma, Graffiti e Chiaroscuro. Secolo XV, XVI.* Taf. 8, 11, 13 u. 22 — wobei die Richtigkeit der Straßennamen heute nicht mehr verbürgt werden kann.



Chiaroscuro-Dekoration an einem Hause in Rom.



waltet wie beim *Sgraffito*, nur mit dem Unterschiede, daß dabei die figürliche Komposition überwiegt, wie das Beispiel vom Hause in der *Via della Maschera d'oro* zu Rom, eine Arbeit von *Maturino Fiorentino* und *Polidoro da Caravaggio* (Abb. 96) beweist: ein überreicher Figurenfries im Erdgeschoß, ganze Figuren an den Fensterpfeilern des ersten und Figurengruppen im zweiten Obergeschoß mit Kartuschenwerk und Trophäen über den Fenstern bei der größten architektonischen Schlichtheit der Fassade. Mit den einfachsten rechteckigen Fensterumrahmungen ohne Profile, Verdachungen oder sonstige plastische Zutaten haben sich die Künstler begnügt, um ihre Verzierungsweise zur Geltung zu bringen — als das einzig richtige, nach dem bei der gewählten Dekorationsweise verfahren werden konnte.

War das *Sgraffito* ein Zeichnen auf den nassen Putzgrund, so ist das *Chiaroscuro* ein Malen auf diesen mit nur einer Farbe in verschiedenen Schattierungen.

Mit der Hell-dunkel-Malerei gab man sich aber beim Fassadenschmuck nicht zufrieden; sie erfuhr eine Steigerung in der Wirkung durch Zuhilfenahme verschiedener Farben; man griff an der Außenseite zum Freskobilde, das aber auch bei dem gefegneten Klima Italiens nicht allzu lange standhielt, und die Freude an diesem Schmucke war meist von verhältnismäßig kurzer Dauer.

Anfangs verfuhr man auch hier nach dem gleichen Gesetz der Flächendekoration, das beim *Sgraffito* und beim *Chiaroscuro* galt. Man geriet aber auf Irrwege, als man anfing, jenes zu umgehen und Steinarchitekturen nachzuahmen. Versuche dieser Art sind in Oberitalien, besonders in und bei Genua, sowie in Bergamo noch zu erkennen. Aufgemalte kannelierte Großpilafter oder Säulen, durch ein oder mehrere Stockwerke gehend, mit vergoldeten Basen und Kapitellen oder marmorierten Schäften, mit Schlagschatten, die je nach dem Stande der Sonne fäktlich falsch sind, in Wirkung gesetzte Halbbrunnischen mit gemalten Bronzefiguren in diesen und dergl. sind und bleiben Mißgriffe. Die Malerei kann unterstützend wirken; sie soll aber keine Architekturen geben, die man wegen Geldmangel nicht plastisch ausführen konnte.

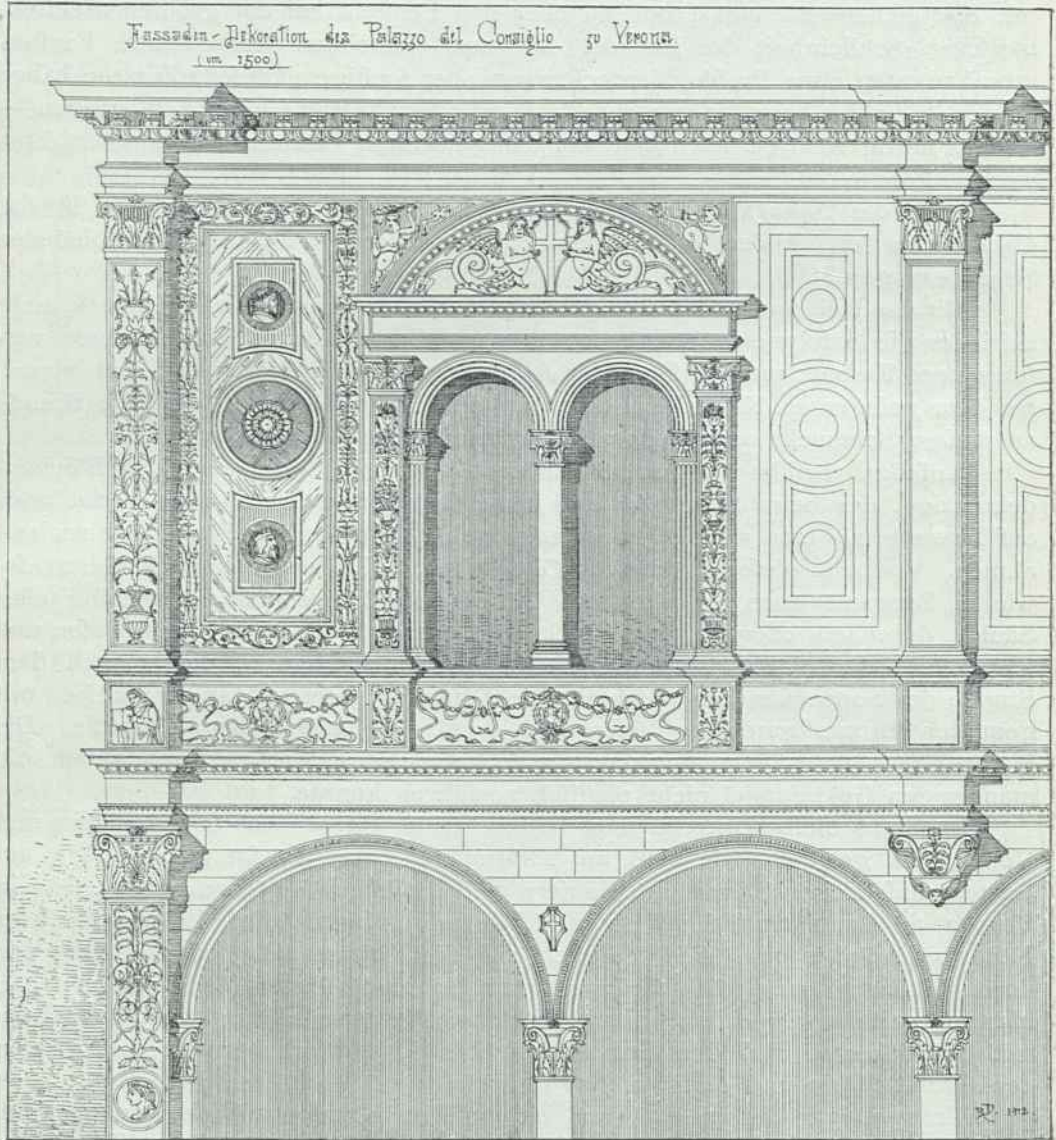
Im Sinne dieser Unterstützung hat die frühe Renaissance Sachgemäbes und Vollendetes geleistet, wie z. B. am *Palazzo del Consiglio* (vergl. Abb. 97), am Gartenpalast *Bocca-Trezze*, an Häusern und Palästen der *Piazza delle Erbe* in Verona, an Bauten in Trient, Bergamo, Venedig, Mantua usw. Bei vielen dieser Fälle beschränkte man sich lediglich auf das Ornamentale oder erhöhte nur durch Farbengebung die Wirkung plastisch ausgeführter Teile, indem man Marmorkapitelle vergoldete, die plastisch gearbeiteten Füllungen von Pilaftern mit Gold überzog und den Grund blau oder schieferfarben malte, bei Friesen den Grund färbte und dergl. mehr.

Trotz einiger Mißgriffe — und bei welchen Kunstentwicklungen oder bei welchem Stil wären diese nicht zu verzeichnen — kann der Renaissance das höchste Verdienst um die höchste Ausbildung der Fassadendekoration nicht strittig gemacht werden.

Wichtig für diese ganze Dekorationsweise sind die Werke des *Fra Giocondo, Peruzzi, Doceno, Manturino* u. a. m. (Vergl. *Vasari's* Biographien. Der volle Titel lautet: „Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von *Cimabue* bis zum Jahre 1567 beschrieben von *Giorgio Vasari*, Maler und Baumeister.“ Aus dem Italienischen von *Ludwig Schorn* und *Ernst Förster*. Stuttgart und Tübingen 1832—1849.)

Mustergültig in feiner Art bleibt das dem *Fra Giocondo* zugeschriebene schöne Werk: der *Palazzo del Consiglio* zu Verona. Mitte der sechziger Jahre des vorigen Jahrhunderts waren die Malereien stark verblichen, sie wurden

Abb. 97.

Dekoration der Fassade des *Palazzo del Consiglio* zu Verona.

später wieder korrekt und geschickt in der Mache, aber nicht dauerhaft in der Farbe, erneuert, so daß sie jetzt wieder das Aussehen des Zustandes aus der Zeit von 1866 haben (vergl. Teilansicht des *Palazzo del Consiglio* zu Verona Abb. 97).

Die Fassadenmalerei war noch um 1550 charakteristisch für das Aussehen so mancher oberitalienischer Städte, wie beispielsweise Genuas, wo *Perin del Vaga* ihr wirkfamster Vertreter war. Das Ornament tritt dabei, entgegen der



korrekteren Auffassung *Fra Giocondo's*, zurück. Die Darstellung großer heroischer und allegorischer Figuren, Bilder berühmter Männer und die Verherrlichung von Großtaten der Republik nehmen feine Stelle ein. Die ganze Fassade der *Villa Franzone* in S. Francesco d'Albaro (vergl. *Reinhardt*, Genua, Tafel 39), mit Ausnahme des Portales mit feinem Balkon und eines flachen Gurtbandes, ist glatt verputzt und dann mit einer aufgemalten Steinarchitektur versehen worden, mit kannelierten Pilastern und vorgestellten Figuren, alles auf Fernwirkung berechnet. Sogar die Balustraden sind aufgemalt! Der *Palazzo Pallavicini*<sup>60)</sup> (Tafel 76 a. a. O.) zeigt in Flächennischen gemalte Kolossalfiguren, die aber wohl einer etwas spätern Zeit angehören und nicht zu dem Entwurfe *Alessi's* passen wollen. Der *Palazzo Spinola* (Tafel 60 a. a. O.) weist, auf Felder- und Fries-einteilung beschränkt, die Darstellung der Taten der Ahnen *Doria's*, 1534 von *Lazzaro Calvi* al fresco gemalt, auf.

In Florenz ist *Poccetti* der führende Meister. Gut erhalten sind die Fassaden an den Häusern der *Piazza S. Croce* von *Giovanni da San Giovanni* und andere an der *Piazza di Madonna Aldobrandini*.

In Venedig ist zu nennen die Fassade des *Fondaco de' Tedeschi*, die von *Tizian* und seinen Schülern vollständig bemalt war. Auch der große *Mantegna* hat sich mit Fassadenmalereien befaßt. Solche großen Stils in Padua, auch an Palästen der *Piazza d'Erbe* in Verona wären noch anzuführen, ausgezeichnet durch Anzahl und Wert der Leistungen. Weitere sind zu nennen in Brescia, Bergamo, Vicenza (auch an Bauten *Palladio's*), Udine, Treviso, Pisa (an *Piazza dei Cavalieri*) und Trient mit feinen bunten Hausfassaden am schönen, malerischen Marktplatz. In Bergamo ist ein Haus bemerkenswert (*Via dell'Arena*), das im Untergeschoß grau in grau gemalte Quadrierung, an zwei Obergeschoßen gemalte Nischen mit gelben Figuren, von buntbemalten Säulen eingefast, zeigt. Einige der Nischen sind mit Architekturprospekten ausgemalt.

Eine intimere, aber künstlerisch wertvollere Rolle spielen die gemalten Mauerdekorationen im Innern der Wohn- und öffentlichen Gebäude des XVI. und XVII. Jahrhunderts. Ein Durcheinander von vegetabilischen, animalischen und menschlichen Formen, neben Schilden, Gefäßen, Masken, Kartuschen, Täfelchen und ganz eingerahmten Bildern, die dann meist auf hellem Grunde gemalt sind. Besonders schöne Beispiele im *Palazzo vecchio* und in den Uffizien zu Florenz (*Poccetti*), in Mantua im *Palazzo del Tè* und im *Palazzo Imperiale* u. a. O. Die hervorragendsten sind in den Loggien des Vatikans (*Giovanni da Udine*). Zu letztern bemerkt *J. Burckhardt* treffend: „daß deren Wert nicht auf dem Reichtum der Komposition ausschließlich beruhe, vielmehr sei die Gesetzmäßigkeit des Reichtums das Wesentliche derselben“. Das gleiche gilt für die Wand- und Deckendekorationen der *Villa Madama* bei Rom.

Nach 1600 stirbt diese Schmuckweise aus. An ihre Stelle tritt die architektonische Stuckatur, farbig oder farblos gelassen, zum Teil auch durch Vergoldungen noch gesteigert.

Eine Verbindung von Stuck und Malerei zeigt der 1560 erbaute *Palazzo degl'Imperali* zu Genua.

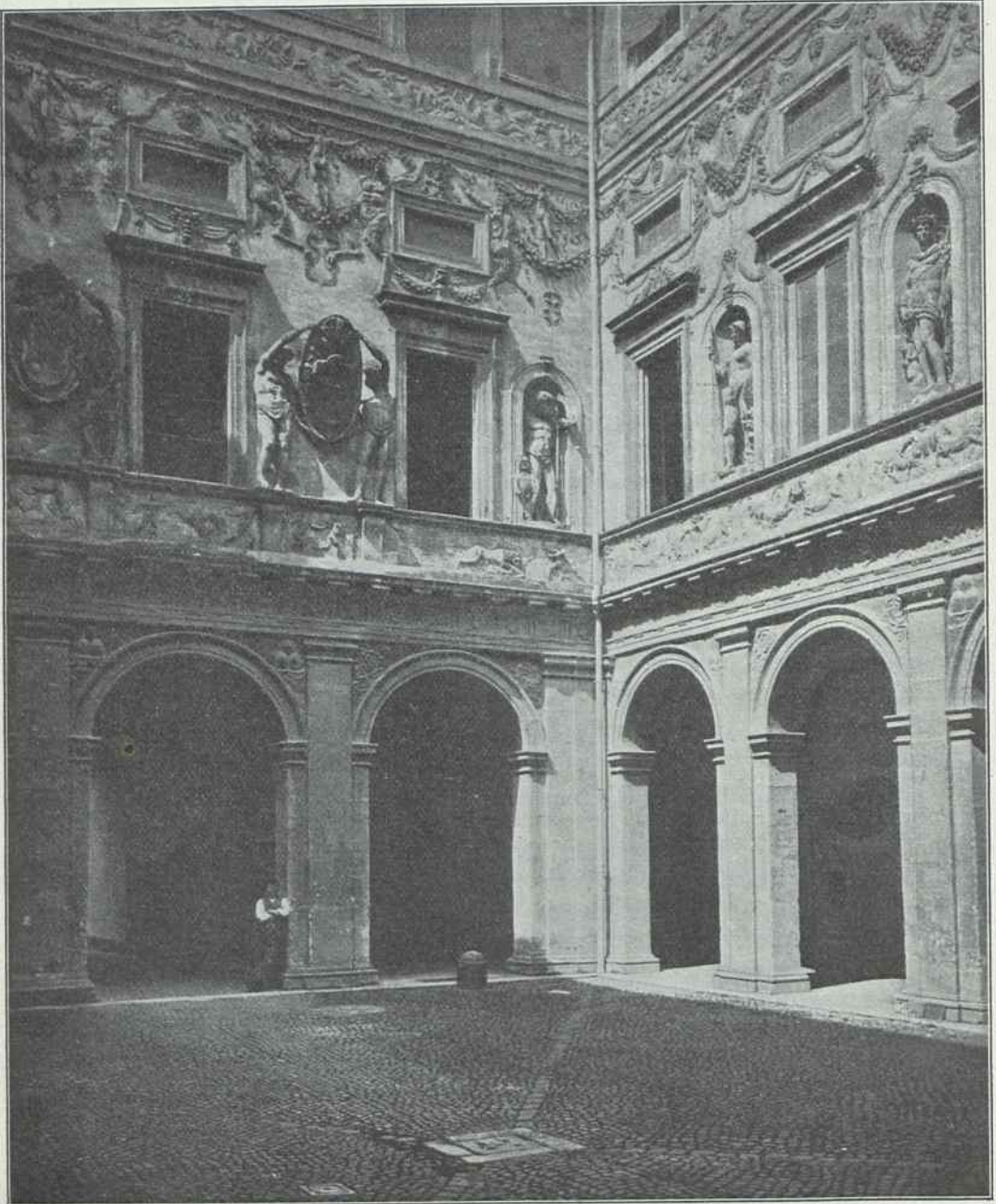
Man verlangte einen erhöhten Licht- und Schattenwechsel, besonders bei heller Farbe des Baumaterials.

72.  
Architek-  
tonische  
Stuckaturen.

<sup>60)</sup> Vergl.: REINHARDT, R. Palastarchitektur von Oberitalien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert. Berlin 1886.

Der Stuck bedurfte feinerer Ingredienzien, Marmorpulver wurde ihm beigemischt. Sobald er eine gewisse Konsistenz erreicht hatte, wurde er wie Ton

Abb. 98.

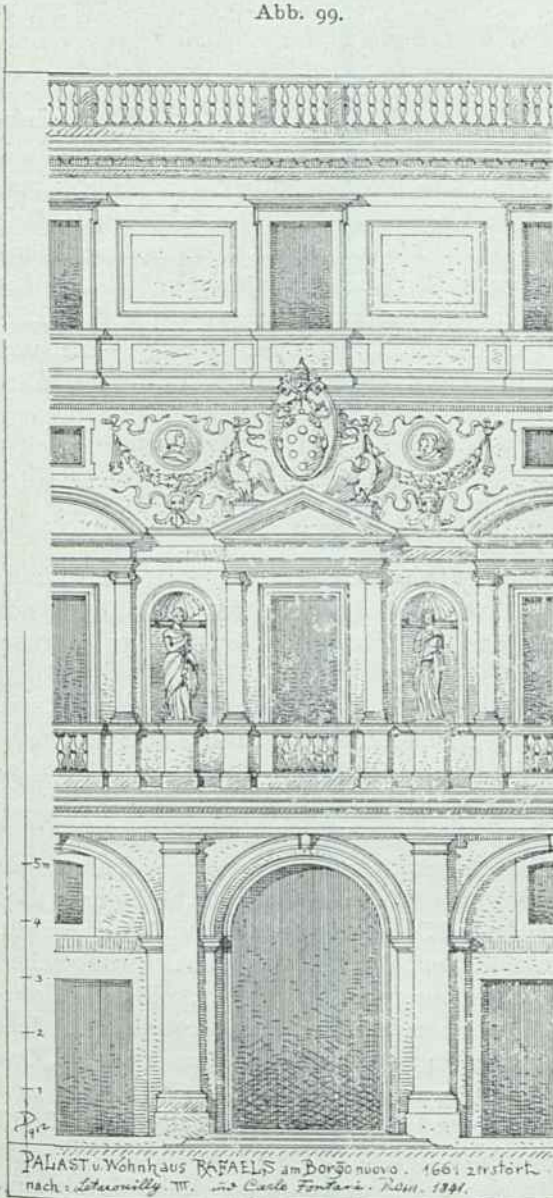
Hoffassade des *Palazzo Spada* in Rom.

geschnitten und geformt. Medaillons, Figuren, historische Vorgänge, Festons, Arabesken werden zur Darstellung gebracht, wobei die umrahmenden Gefimfe vielfach mit Wachs überzogen und poliert oder mit Farbe an der Oberfläche getönt wurden,



gerade wie dies heute noch, nur meist mit geringerer Sorgfalt, gemacht wird. Zuweilen begnügte man sich auch mit einem Überzug von Kalkmilch. Ölfarbanfriche waren nicht in Übung. Trotz aller Unbilden der Witterung haben sich die stuckierten Fassaden durch Jahrhunderte erhalten, diesfeits und jenseits der Alpen.

Abb. 99.



PALAST u. Wohnhaus RAFFAELS am Borgo nuovo. 1661 zerstört nach: Letarouilly III. in Carlo Fontana's Rom. 1891.

Fassade mit Stuckdekoration des Palastes und Wohnhauses Raffaele, gen. *del Aquila* in Rom (jetzt zerstört).

Beispiele großen Stils sind die Straßen- und Hoffassaden des *Palazzo Spada* (vergl. Abb. 98), das Vestibül des *Palazzo Farnese*, die Fassaden und das Vestibül des *Palazzo Massimi* in Rom (vergl. *Letarouilly, Édifices de Rome moderne* und Abb. 99). Die Stuckverzierungen am gen. *Palazzo Spada* sind das Werk eines Schülers des *Daniele da Volterra-Mazzoni*. Die in dem Obergeschoß mit Stuck umrahmten Felder waren mit figürlichen Darstellungen bunt bemalt. Im Hofe sind die Spuren noch erkenntlich (1912).

Das Erdgeschoß der Straßenfassade ist einfach quadriert, im darauffolgenden Obergeschoß wechseln Figurennischen mit den schlichten Rechteckfenstern ab, darüber Rundmedaillons mit viereckigen Mezzaninfenstern. Die Mauerflächen sind durch Fensterbankgurten begrenzt und mit Putten, Halbfiguren und Statuen, Festons und Draperien geschmückt; im obersten Geschoß wechseln Schrifttafeln mit den niedrigen Fenstern ab. *Letarouilly* findet das ornamentale Beiwerk zu groß und überladen gegenüber den Gesimsen und Fensterumrahmungen. Mag fein. Günstiger wirken die Anordnungen der Stuckdekorationen im Hofe, die sich über einer luftigen, durch Rundbogen

überspannten Pfeilerstellung erheben. An einer Stelle sind die an der Straßenfassade auftretenden Figurennischen durch Freifiguren, auf Konsolen stehende, Wappen haltende, nackte Männergestalten ersetzt. Der Brüstungsfries ist mit Kleinfigürchen geschmückt, die Medaillons sind weggelassen und durch Festons mit schwebenden Figürchen ersetzt. Ein zweiter Brüstungsfries, über der obern



Fensterbankgurt zeigt Tritonen mit Seeungeheuern, statt der Schrifttafeln find in den Rahmen Figurenreliefs und unter dem Hauptgesimse Rankenornamente eingefetzt (vergl. Abb. 98). Ein reizvolles Beispiel für Fassadenstück gibt die päpstliche *Villa Pia* beim Vatikan, nach den Plänen des *Pirro Ligorio* erbaut und unter Mitwirkung verschiedener hochangesehener Künstler ausgefattet und vollendet.

In Mantua wären die Bauten des *Giulio Romano*: der *Palazzo del Tè*, das eigene Haus des Künstlers und der *Palazzo della Giustizia* mit feinen mächtigen Hermenkaryatiden zu nennen, bei denen auch die Ruftikaquader, die wie aufgeblähte nasse Tücher aussehen, aus Backsteinvormauerungen mit Stucküberzügen hergestellt find! Sinngemäß dürfte hierher auch die mit antiken Reliefs vielfach geschmückte Gartenfassade der *Villa Medici* in Rom zu rechnen sein.

Umfangreiche, auf große Flächen verteilte Stuckdekorationen find bei den Genueser Palaft- und herrschaftlichen Villenfassaden zu verzeichnen. So find z. B. am *Palazzo Raggio* (1563 erbaut, vergl. *Reinhardt*, Genua, Tafel 51) die von *Marcello Spargo* mit großer Virtuosität angetragenen Stuckdekorationen über die ganze Fassade verteilt. Hermenpilaster, Waffen, Fruchtgehänge, Kartuschen wechseln miteinander ab.

In Vicenza bewundern wir die reich stuckierte Fassade des *Municipio* des *Paladio*, die meist auf Backsteinvermauerungen angetragen find, ebenso in Ferrara die Verzierungen am *Palazzo Bentivoglio*.

Eine der reizvollsten Schöpfungen auf diesem Gebiete, gepaart mit künstlerischem Ernste und wohlüberlegter Verteilung des Schmuckes, dürfte die Straßenfassade der sog. *Casa Borroni*, ehemals *Palazetto Serodino* in Ascona am Lago maggiore sein.

Es ist dies ein dreistöckiges sog. Dreifensterhaus, an einem kleinen Platze gelegen, rechts und links eingebaut, mit unbedeutender Grundrißanlage (vergl. Abb. 102 nach der angegebenen Quelle), und dürftigem Innenbau. Die Inschrift über dem Haupteingang sagt: CHRISTOPHORUS SERODINUS RESTAURAVIT ET AMPLIAVIT JO. BAPTISTA EIUS FILIUS FECIT ANNO MDCXX.

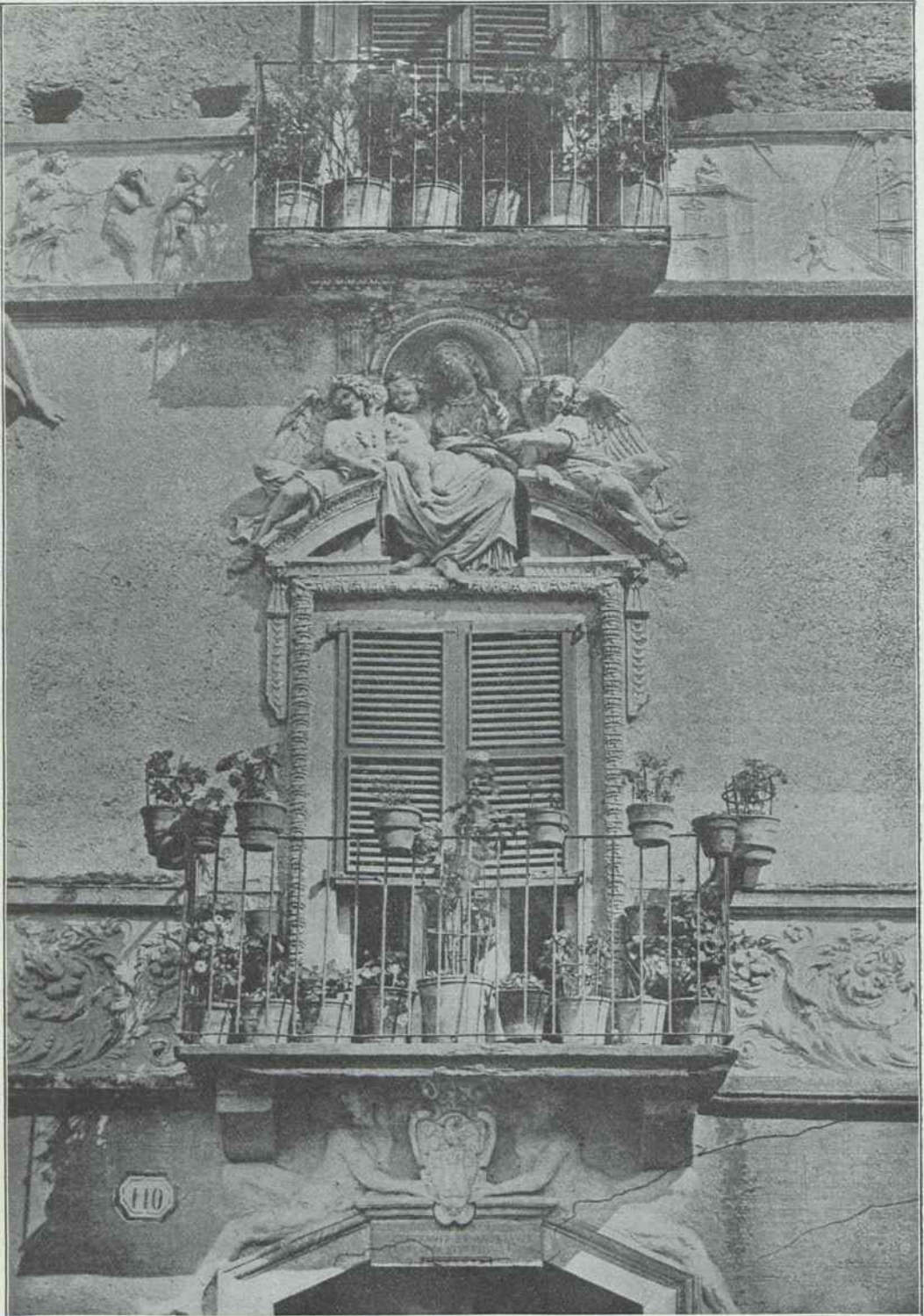
Die Putzflächen der Fassaden find durch leicht eingeriffene Linien als Quaderwerk charakterisiert. Einschließlich der Wappenhalter ist hier der ganze Bild- und Architektur schmuck, wie auch das Kranzgesimse aus Stuck hergestellt. Bis zum Jahre 1880 war die Fassade tadellos erhalten, sogar die ursprünglichen Fenster mit ihren in Blei gefaßten Glascheiben waren noch da. Eine Pulverexplosion in der Nachbarschaft beschädigte einen Teil der Stuckaturen. Bei dem Bauwerk waren Bauherr und Baukünstler in einer Person vereinigt. „Das eigene Heim zu schmücken, gab ihm unbegrenzte Freiheit der Gestaltung und die freudige Frische.“ Neigt auch die Komposition schon zum Barocken, so ist doch eine klare Einfachheit in ihr ausgesprochen.

Die Länge der Fassade beträgt 11,24 m; sie wird rechts und links durch eine Granitquaderkette im Erdgeschoß, durch jonische Pilaster im ersten Obergeschoß und durch glatte Pilaster im zweiten Obergeschoß begrenzt, die durch das Hauptgesimse durchgekröpft find (vergl. Abb. 100).

Die Trennung der Stockwerke geschieht durch Fensterbank- und Stockwerksgurten, die zwei Frieße umschließen. Der untere ist mit Früchtegehängen und reichem Rankenornament mit Halbfigürchen, der obere durch Darstellungen aus der biblischen Geschichte: Sündenfall und Vertreibung aus dem Paradiese und die Geschichte *David's* mit der schönen *Batscha*, und dessen Befrafung durch den



Fassade der *Casa Borrani* in Ascona.

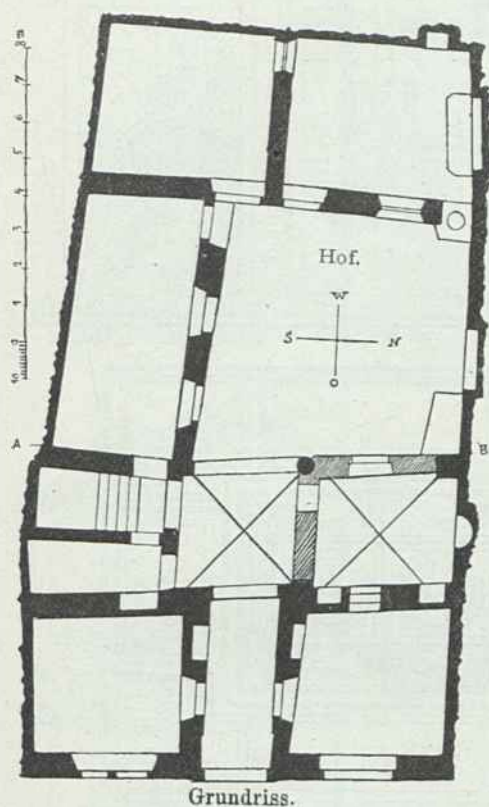


Mittelpartie der *Casa Borrani* in Ascona.



Propheten *Nathan* geschmückt<sup>61)</sup> (vergl. Abb. 100). Die lebensgroßen Figuren auf den Fensterverdachungen sind ins Runde gearbeitet und stellen links *Adam* und *Eva*, rechts König *David* und die *Batscha* dar. Reizvoll ist zwischen den beiden Figurengruppen die Madonna mit dem Christuskind in der Nische, umgeben von zwei Engelfiguren, eingesetzt. Architektur und Skulptur wirken hier in schönster Weise zusammen, wie es kaum wieder die italienische Renaissance in einem andern Falle an einer Hausfassade verstanden hat (vergl. Abb. 101). Dominierend in der Mitte das Christentum verkörpert in feinem Madonnenkult,

Abb. 102.



Grundriß der Casa Borroni in Ascona.

Von Italien her sind die mit Stuck verzierten Fassaden diesseits der Alpen beeinflußt, wobei der Schüler den Lehrmeister mehrfach übertroffen hat (Innsbruck, München, Säckingen, Würzburg ufw.).

Die Herstellung farbiger Fassadendekorationen in unverwüflichem Materiale führte zur Anwendung des Mosaik, angefertigt aus kleinen farbigen Marmor-, Terrakotta-, Pflaster- oder Glaswürfelchen. Als Fußboden, an Wänden und Decken, finden wir die musivische Arbeit schon bei Römerwerken; an byzantinischen erreichte sie eine hohe Vollendung (Konstantinopel und Ravenna); die mittelalterliche Kunst in Italien, besonders aber die frühchristliche, machte von ihr

die alttestamentarischen Begebenheiten, mehr sinnlicher Natur, und ausgesuchte Vorwürfe für die bildhauerische Tätigkeit dienen als Beigaben.

Die Antike bevorzugte die schmucklose Fläche der Außenseite ihrer Hochbauten (Cellawände der Tempel); das höchste, was sie an Dekoration gelten ließ, waren die plastischen Frieße (Cellawand des *Parthenon*) oder streng architektonische Gliederungen durch Gesimse und in vertikaler Richtung durch Pilafter, Säulen, Tür- und Fensterumrahmungen oder auch Nischen.

Das Mittelalter und die Renaissance erweiterten den architektonischen Schmuck und verzierten die raumbegrenzenden, starren Massen der Umfassungswände. (Stabwerk der mittelalterlichen Fassadenflächen, zwecklose Gliederung der Wandflächen durch flache Pilafter in der Renaissance.)

Der Flächenschmuck wurde diesen zum Bedürfnis.

Heute wird die glatte Fläche wieder als das einzig richtige ausgerufen, ohne viel darüber nachzudenken, wodurch sie den Völkern der alten Welt zur Obliegenheit geworden war. Die Mode weiß auch darüber wegzukommen!

73.  
Musivische  
Dekorationen  
an Fassaden  
und beim  
innern Ausbau.

<sup>61)</sup> Vergl.: RAHN, J. R. Mitteilungen der Schweizerischen Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler VII. Mit Lichtdrucken von J. B. Obernetter in München.

ausgiebigen Gebrauch, wie Teile des Domes zu Orvieto, viele ältere Kirchenbauten in Rom, Venedig und Florenz, *Maria maggiore* (1300) und *San Lorenzo fuori le mura* in Rom (mosaiciertes Architrav), *San Miniato* in Florenz, Markuskirche in Venedig, bei der auch die Renaissance ein Wort an der Hauptfassade mitsprach (1600), die Kathedrale in Civita Castellana u. a. zeigen.

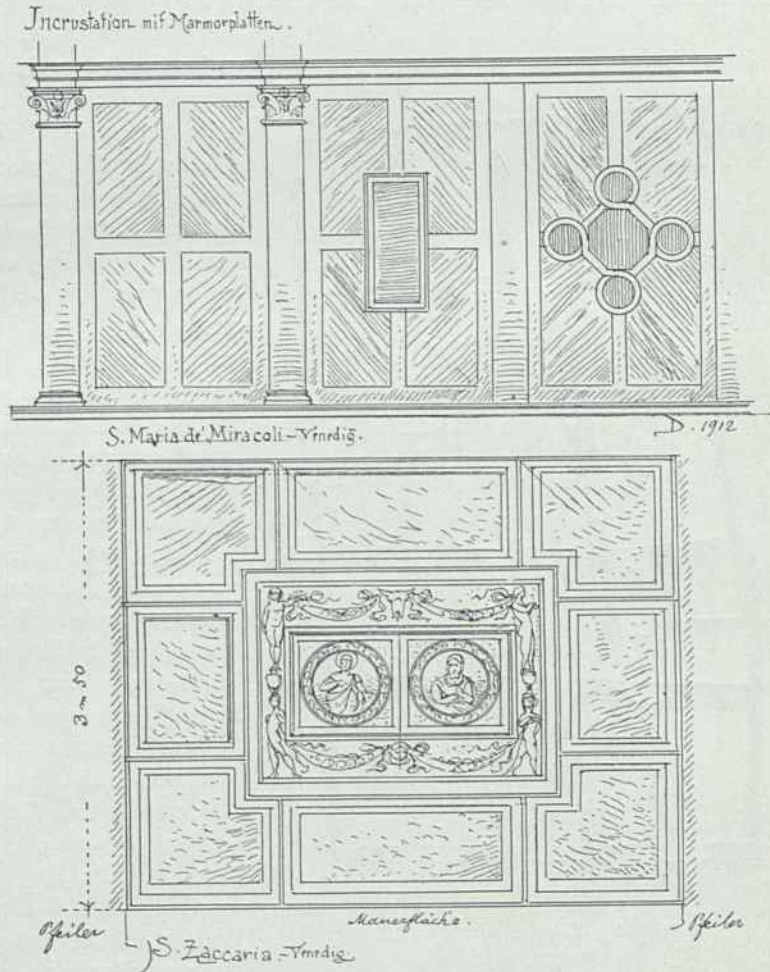
Als Außendekoration spielt das Mosaik in der Renaissance keine Rolle; als innerer Wand-

und Deckenschmuck erweist es sich in *St. Peters-Dom* bis herauf in die allerneueste Zeit so tatkräftig, frei und gefund stellenweise besser als in der besten Zeit seiner Blüte im byzantinischen Reich, wo es durch die Gebundenheit der Zeichnung leidet, dafür aber in der Farbenpracht und Harmonie unübertroffen dasteht.

In der Nachahmung von berühmten Ölbildern mit den allerkleinsten und in den Farben feinst abgestuften Steinchen, die an den Wänden von *St. Peter* prangen, geht diese Kunst beinahe zu weit, ist aber auch hier nicht ohne Vorbild, wie das berühmte antike Mosaik der kapitolinischen Tauben beweist.

Eine letzte Stufe monumentaler Fassadenflächen-Dekoration ist in der „Inkrustation“ mit verschiedenfarbigen Steinplatten edlerer Art zu suchen, hinter der sich das massive, minderwertige Baumaterial verbirgt. Die Protorenaissance in Florenz (*San Miniato*, *Badia*, *Battistero*) brachte sie schon, sich auf antike Vorbilder stützend, zur Ausführung. Allein erst die venetianischen Architekten sollten hier das Beste und Prächtigeste leisten, aber auch das Maßvollste in der Farbengebung und Auswahl schön geädert Marmorplatten, die sie geschickt gegeneinander zu stellen wußten, wie die nördliche Hoffassade und die Wangen der Rieftreppe im Dogenpalast, die äußere Ansicht der Vorhoffassade der

Abb. 103.



Inkrustierte Fassadenteile aus Venedig.



*Scuola S. S. Giovanni e Paolo*, die Hauptfassade der *Scuola di S. Marco* (1485) mit ihren eigenartigen perspektivischen Darstellungen durch verschiedene Marmorlagen, Fassadenteile von *Maria de' Miracoli*, *S. Zaccaria* — alle in Venedig — zeigen. Diese Art, mit billigen Mitteln ein kostbares Äußere zu schaffen, das einen vornehmen und wahrhaft schönen Eindruck hervorruft und das jetzt 400 Jahre gut gehalten hat, ist wiederum ein Verdienst der italienischen Renaissance, hier allerdings nicht ohne Vorbild aus der Antike (vergl. Abb. 103).

Auch bei der Innendekoration spielt die Inkrustation eine höchste Rolle, wenn man sieht, was die Renaissance in der großen *Medicæer*-Kapelle zu Florenz und im Treppenhause des Schlosses zu Caferta geleistet hat.

## VII. Abschnitt.

### Holzarchitektur.

„Von einer eigentlichen italienischen äußeren Holzarchitektur, in dem Sinne der nordischen Strukturen aus Holz, kann nicht die Rede sein, obgleich sich in Italien einzelne Kombinationen des Holzes, zumeist in Verbindung mit Strukturen, vorfinden, in denen sich antike Überlieferungen wieder erkennen lassen.“

SEMPER, a. a. O., S. 317 ff.

Die Bauernhäuser Welfchtirols, am Abhange der Alpen, haben meist nur

im Giebel des Dachgeschosses ein verziertes Holzgeschränke, während die darunter liegenden Wohngeflosse massiv aus Steinen hergestellt sind, die aber gerade in diesen Geschränken und mit ihren Galerien Reminiscenzen einer vorhergegangenen antikifizierenden Holzarchitektur tragen; sie zeigen uns den Verzicht auf eine Fachwerkkonstruktion von Grund aus, in sehr bestimmt ausgesprochener Weise. Möglich und wahrscheinlich, daß dem steinernen Unterbau zur Zeit, als noch größere Holzbestände in den Alpengebieten verfügbar waren, ein solcher mit ausgemauerten Holzgeschränken vorausging; fein Vorhandensein aber im letzten Jahrtausend können wir kaum mehr nachweisen (Anhaltspunkte in Bergamo).

Neben dem Holze drängt sich den Erdbewohnern auch der Stein als Baumaterial auf; in den Geröllern und Geschieben der Bergabhänge

75.  
Holz-  
architektur.

76.  
Kolonenhaus  
im Quattro und  
Cinquecento  
zu Bologna.

Abb. 104.

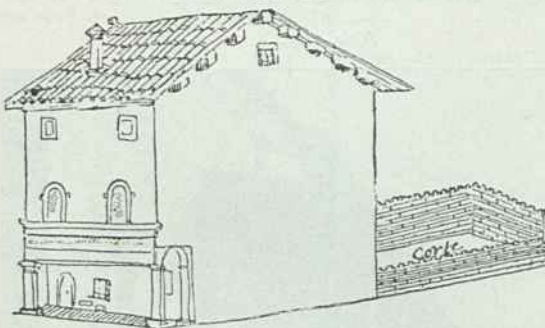
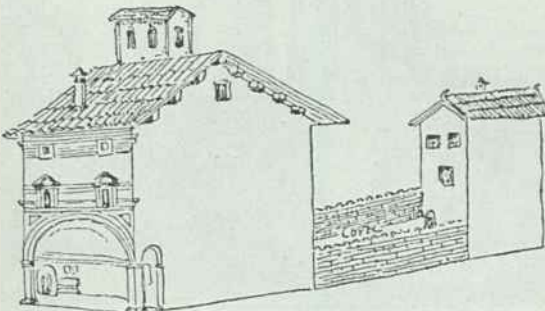


Abb. 105.



Kolonenhäuser aus Bologna<sup>62)</sup>.

bot er sich den Leuten in gewissem Sinne bereits bearbeitet dar, so daß man

<sup>62)</sup> Fakt.-Repr. nach: Malaguzzi Valeri F. *L'architettura di Bologna nel rinascimento*. Bologna 1899. S. 149 und Abb. 104 u. 105.

fich wohl schon in früher Zeit der gemischten Bauweise bediente. Dabei war man gezwungen, das nicht immer mustergültig hergestellte Steingemäuer, das aber trotzdem gegen Wind und Wetter größeren Widerstand leistete, durch vorspringende Holzdächer zu schützen, durch welche man auch rings um das Haus gegen Sonne, Regen und Schnee geficherte Umgänge und Lagerplätze gewann.

Wo anderwärts ähnliche Vorbedingungen von der Natur geschaffen sind, sehen wir beim Bauen verwandte Vorgänge. In den Bocche di Cattaro und in ganz Montenegro bietet das baumlose Karstgebirge fast nur Steine; Holzbestände und Fruchtfelder sind dünn gefät, weshalb auch dort die Einwohner bei ihren Hütten von jeher zum Steinbau gegriffen haben, und das kostbare Holz und Stroh nur als Deckmaterial verwendeten. Steinhäuser mit Holz- und Strohdächern sind also keine baulichen Absonderlichkeiten. Das alte Kulturland Italien, nie entvölkert, aber um so mehr den Stürmen des Krieges und den Einfällen der Barbaren ausgesetzt, die mit seinen Holzbeständen aufräumten und deren rechtzeitige Aufforstung bei den unruhigen Zeiten ausgeschlossen war, war wohl schon früher gezwungen, haushälterisch mit den noch vorhandenen umzugehen. Schon aus diesem Grunde erscheint die Ausbildung einer Holzarchitektur, wie sie der holzreiche Norden (Deutschland, Frankreich, England, Skandinavien, Rußland) aufzuweisen hat, ausgeschlossen.

Abb. 106.



Bauernhaus in San Gimignano.

Abb. 107.



Bauernhaus in Porrena.



Abb. 108.

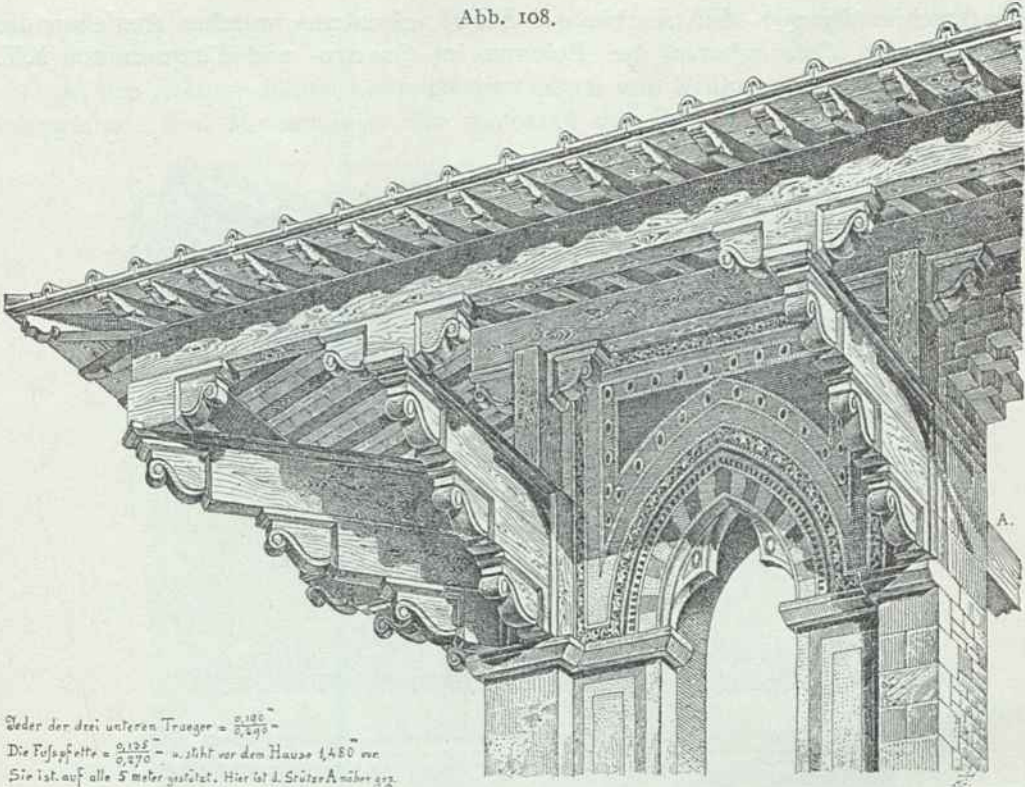
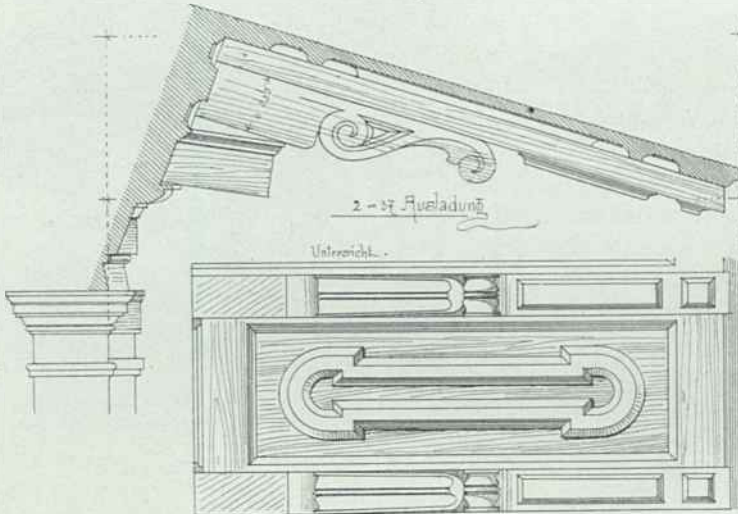
Gefims des Bigallo in Florenz<sup>63)</sup>.

Abb. 109.



Sparrengeimse an den Uffizien in Florenz.

Bitten wir die Archive um Aufschluß, wo die Wirklichkeit keinen gibt, so antworten uns diese wenigstens durch Zeichnungen. Solche aus dem italienischen

<sup>63)</sup> Nach: GLADBACH, E. Vorieglblätter zur Bauconstructionslehre. Zürich 1868.

Staatsarchiv (*Disegno dell' Archivio di Stato*) zeigen uns, welches Aussehen die Bauernhäuser (*Casa colonica*) bei Bologna im Quattro- und Cinquecento (XV.

Abb. 110.

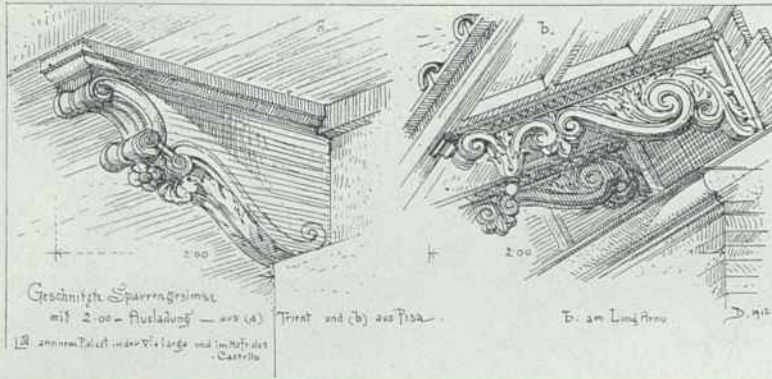
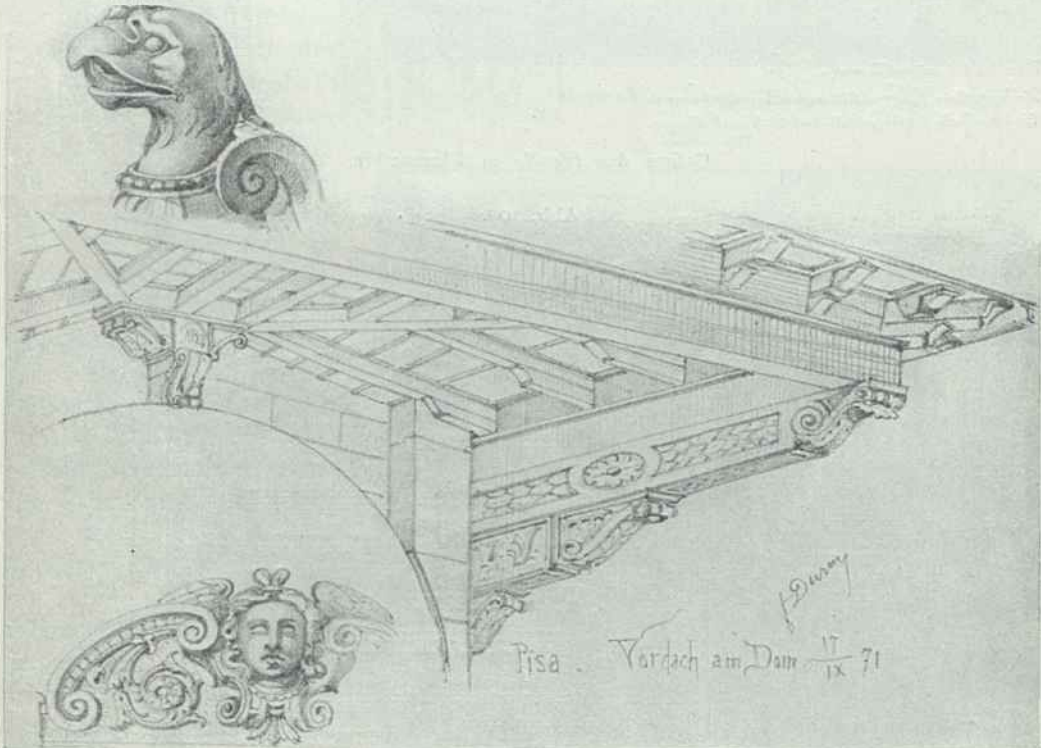
Holzgefimfe am *Castello* in Trient und in Pifa.

Abb. 111.



Vordach über einer Eingangstür des Domes in Pifa.

und XVI. Jahrhundert) hatten. Wir sehen auch in dieser frühen Zeit der Renaissance nur Steinbauten mit Holzdachfühlen und Ziegeldächern, aber keine kunftreich gefügten Riegelfache am Äußeren<sup>62</sup>). Man vergleiche in diesem Sinne

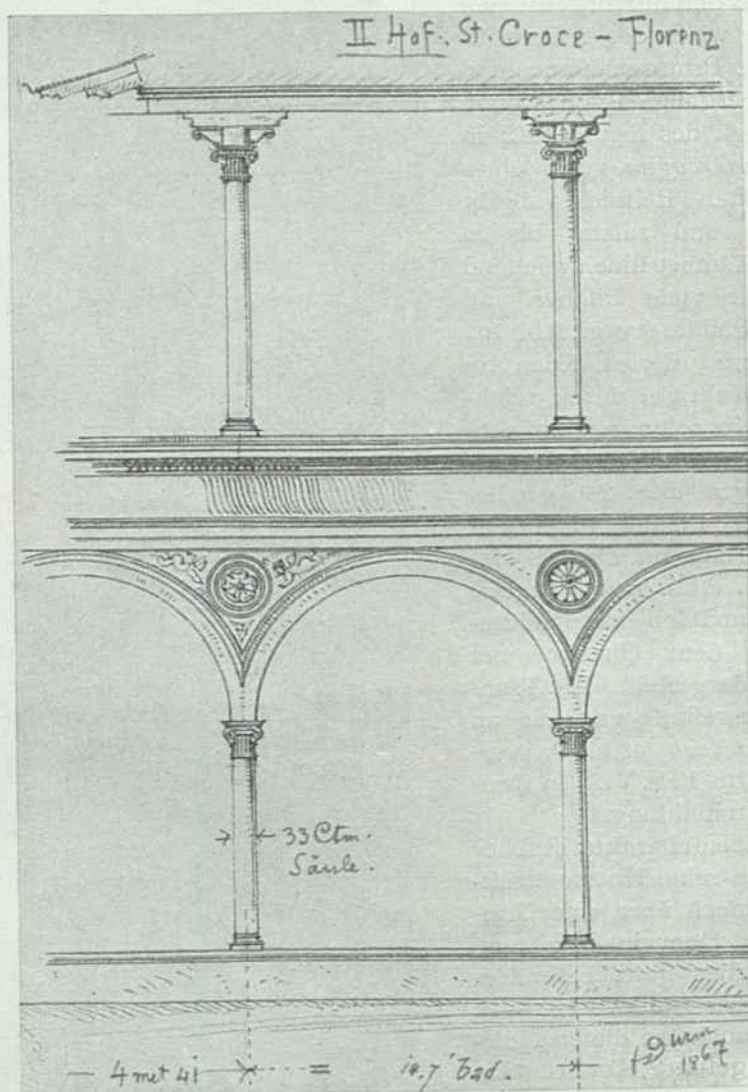


auch die beiden Bauernhäuser in Abb. 106 u. 107 von *San Gimignano* und *Portena* aus älterer Zeit.

In den Städten bilden bei mittelalterlichen und Frührenaissancebauten Konfolengefimfe und Mauerzinnen den Abschluß der Gebäude nach oben, und erst

77.  
Holzparren-  
gefimfe.

Abb. 112.



Holzgefimfe im Hofe der Kirche *S. Croce* in Florenz.

als diese fielen, trat das weitausladende antike Pfettendach mit überhängenden Sparren wieder in seine alten Rechte. Nur dieser Teil der Holzkonstruktion konnte Gegenstand einer künstlerischen Behandlung sein und werden, und auf diesen beschränkte sich auch die italienische Renaissance, da sie mit niedrigen, überfetzten Fachwerkwänden aus hölzernen Ständern, Schwellen und Pfetten, sowie einem Spiel von Andreaskreuzen, geraden und gebogenen Riegeln zwischen

diefen, mit dünnem Füllmauerwerk ausgefetzt, baukünstlerifch nicht rechnen konnte und wohl auch nicht wollte. Es ift und bleibt dies eine bäuerifche Weife, auch wenn in ihr unbeftrittene Reize liegen, die fpäter noch, fogar im Stadthaufe, fortwirkten.

Den Abfchluß der Faffadenmauern mit einem durch die Dachkonftruktion hervorgerufenen Holzgefimfe weift der frühchriftliche Stil, die Protorenaissance und dann der Übergangstil auf, wovon das Dachwerk des fog. *Bigallo* in Florenz (von *Orcagna*, 1380?) eines der reizvollften Beifpiele abgibt (Abb. 108<sup>63</sup>) und zuletzt bis in die Hochrenaiffance hineinreichend zeugen dafür viele Pifaner und Florentiner Paläfte (vergl. Abb. 109 Sparrengefimfe der Uffizien in Florenz). Mächtige, durch reichgefchnitzte Konsolen gefchmückte und abgefützte hölzerne Hauptgefimfe zeigen bei 2<sup>m</sup> großen Ausladungen, Paläfte in Trient und ein Hofbau im *Castello* dafelbft (vergl. Abb. 110). Andere find auf Gemälden mit Städtebildern aus dem Quattro und Cinquecento dargeftellt. Die Trentiner Sparrengefimfe erinnern an die bei *Glabdach* a. a. O. veröffentlichte Abb. B. S. VI. 2 in ihrer formalen Durchbildung.

In fchöner charakteriftifcher Weife ift eine reine Holzkonftruktion, ein Vordach über einer Eingangstür am Dom in Pifa ausgeführt, welches ganz befonders zeigt, wie die gute Zeit der Renaissance auch bei diefen Holzarbeiten, was gefunde Konftruktion und Formgebung anbelangt, guten Gefchmack und Schönheitsfinn walten ließ (Abb. 111). Als weitere Beifpiele, wo mit dem

gleichen konftruktiven Gefchick bei fchönen, charakteriftifchen Formen gearbeitet wurde, fei der mit dem *Mediceer*-Wappen gefchmückte, gedeckte Balkon gegenüber den Hallen des *Mercato Nuovo* in Florenz angeführt, ferner die reizenden, durch Steinfäulen abgefützte Holzgefimfe in den Obergefchoffen der Kreuzgänge (Klofterhöfe) von *S. Lorenzo*, *S. Croce*, der *Badia* u. a. in

Abb. 113.

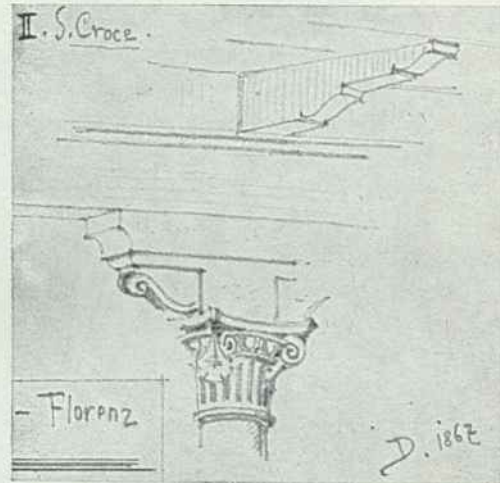
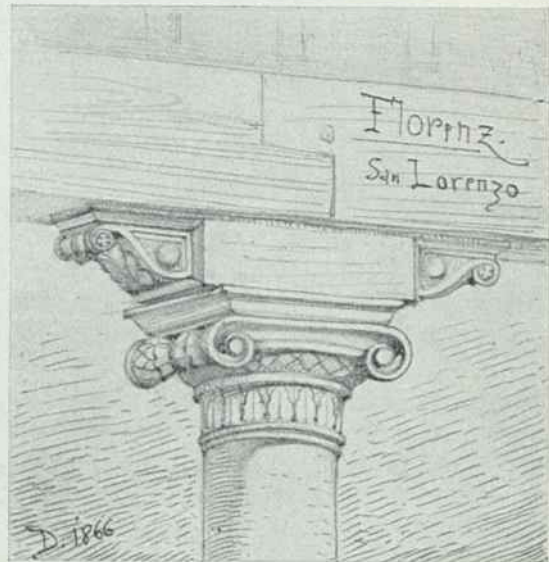


Abb. 114.

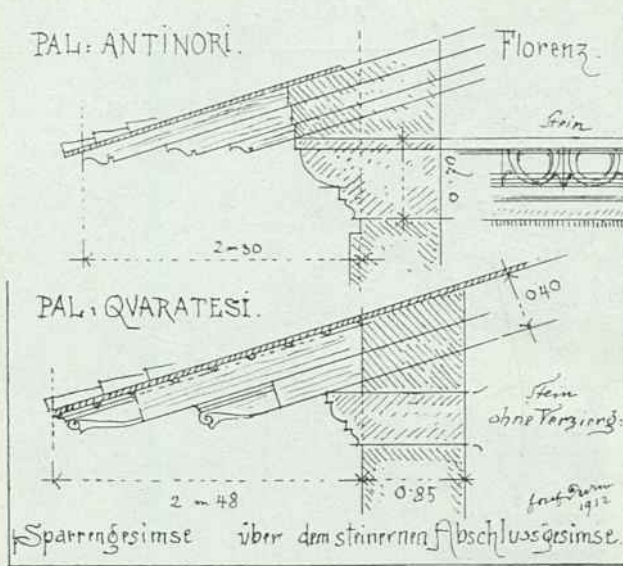


Anordnung der Tragbalken und Sattelhölzer in den Kreuzgängen der Kirchen *S. Croce* und *S. Lorenzo*, beide in Florenz.



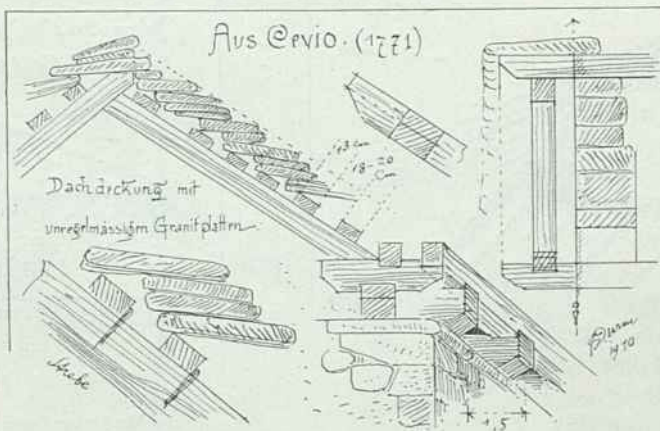
Florenz (Abb. 112), und schließlich die mächtigen, gut gefchnitzten Holzgefimfe der Uffizien, des *Palazzo Guadagni* und vieler anderer Bauten in Florenz und Pisa (Abb. 113 u. 114).

Abb. 115.



Sparrengefimfe mit aufgefattelten Sparren an Florentiner Palästen bei Ausladungen bis 2,48 m.

Abb. 116.



Gefimfe der Langseite eines Bauernhauses in Cevio.

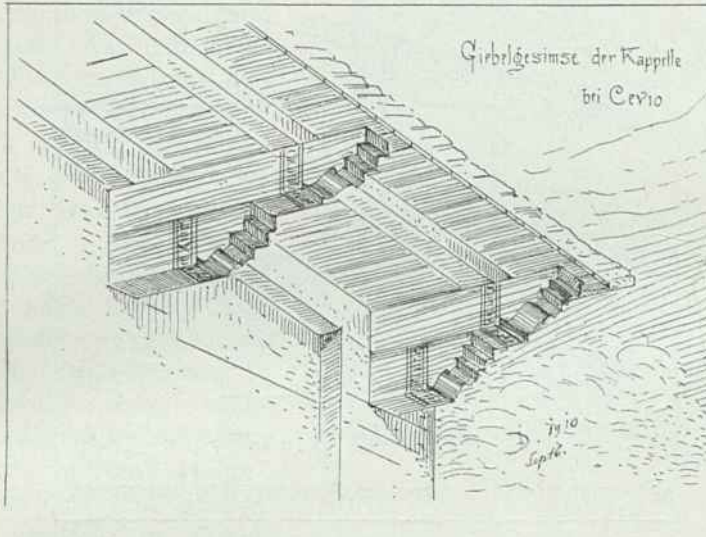
Von einfachen Holzgefimfen mit Sattelhölzern unter dem Sparren gibt Abb. 115 ein Bild. (*Palazzo Antinori* und *Quaratesi* in Florenz.)

Wie sich die Renaissance in Italien bei der Anlage hölzerner Schutzdächer über Einfahrten in Einfriedigungsmauern half, zeigt ein bei der *Certosa* von Florenz ausgeführter Torweg in seiner Anordnung an das antike Vordach

von Puteoli erinnernd, dessen Ausführungsvorschriften uns erhalten geblieben sind, ein Beispiel.

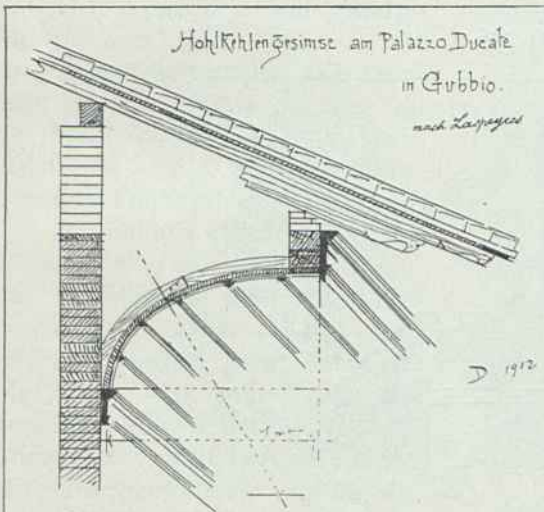
Von einem wenig ausladenden Holzgefimse an einem Bauernhaus im Maggiatele, mehr durch feine eigenartige Konstruktion und Art der Dachdeckung aus-

Abb. 117.



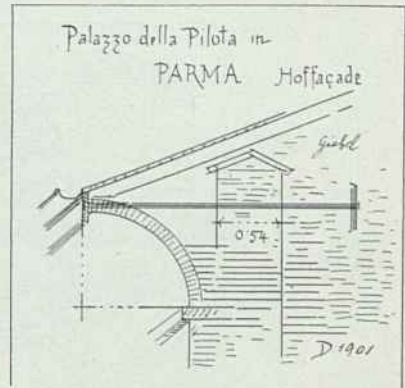
Giebelgefimse aus Cevio.

Abb. 118.



Hohlkehlengefimse aus Gubbio.

Abb. 119.



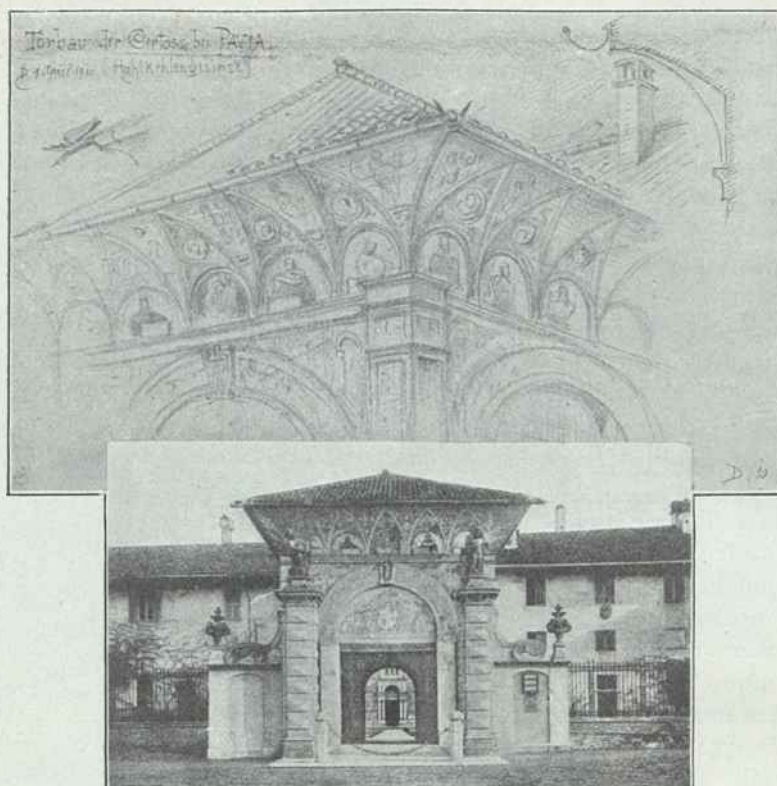
Hohlkehlengefimse aus Parma.

gezeichnet als durch feine Kunstform, gibt Abb. 116 und von der Ausbildung von Pfettenköpfen am Giebel einer Kapelle zu Cevio die Abb. 117 eine Vorstellung.

An Stelle der die Konstruktion zeigenden Holzgefimse treten nun auch noch solche, die sie hinter einer großen Hohlkehle verbergen, wie dies am Schlosse zu Gubbio ausgeführt ist (vergl. Abb. 118). Eine Variation in Stein über-

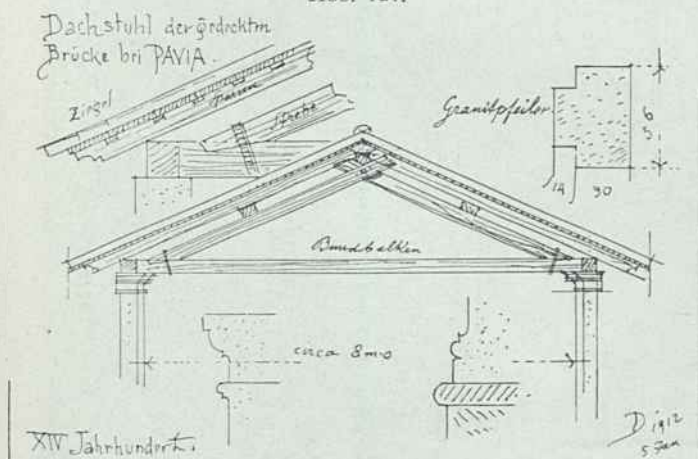


Abb. 120.



Hohlkehlengesimse mit Putz und Malerei überzogen am Brückentor der Certosa bei Pavia.

Abb. 121.



Dachstuhl der Holzbrücke bei Pavia mit einfachstem Sparren-  
gesimse.

gesetzt, zeigt die Hof-  
fassade des *Palazzo della  
Pilota* in Parma (vergl.  
Abb. 119) und in  
schmuckter Ausbildung  
der Torbau des Brücken-  
tores der *Certosa* bei  
Pavia, wo Lunetten  
mit Stichkappen in die  
Kehle einschneiden, de-  
ren Flächen mit Male-  
reien bedeckt sind (vergl.  
Abb. 120).

Ein Holzgesimse ein-  
facher Art zeigt das  
Dach der Holzbrücke bei  
Pavia über den *Ticino*  
(Abb. 121) und nach dem

Abb. 122.

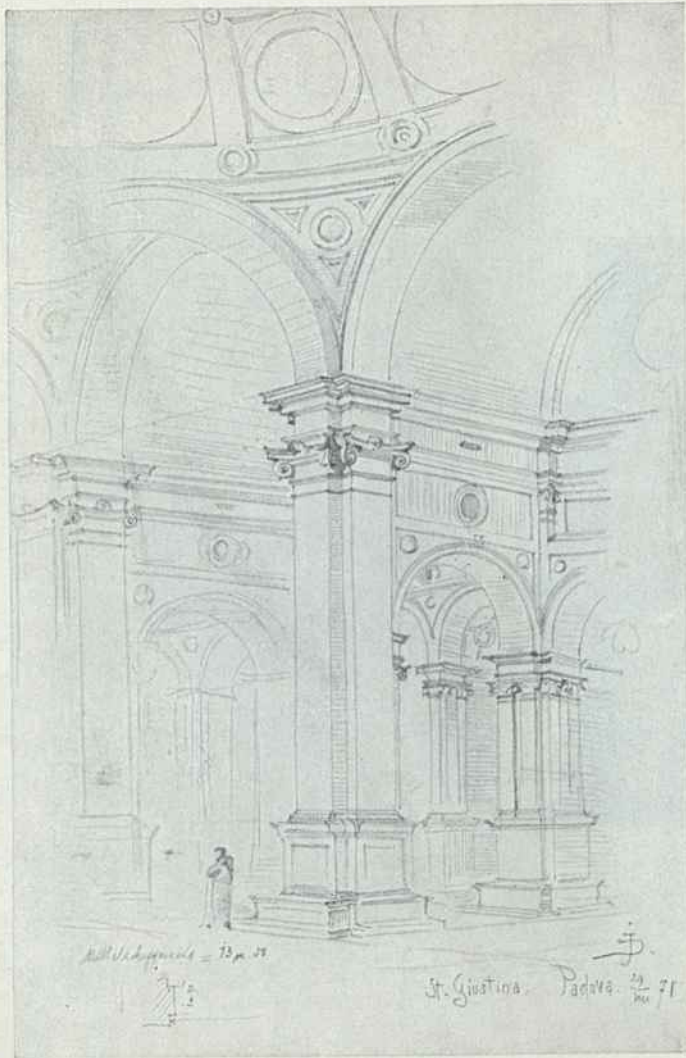
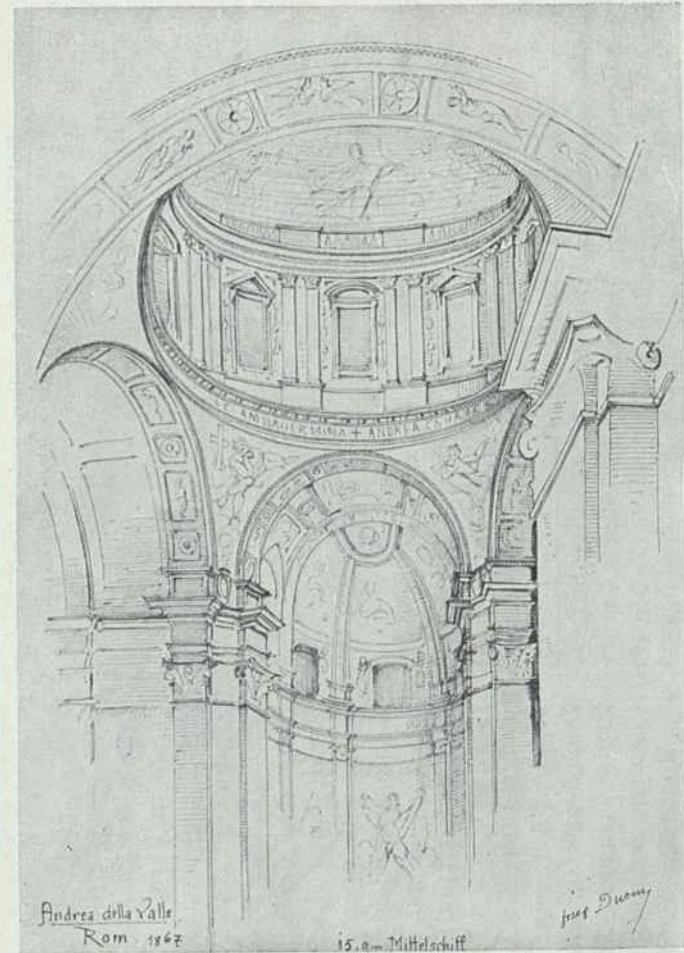


Abb. 123.



Gestaltung der Pfeiler und der Pendentifs

der Kirche *S. Giustina* in Padua.

der Kirche *S. Andrea della Valle* in Rom.



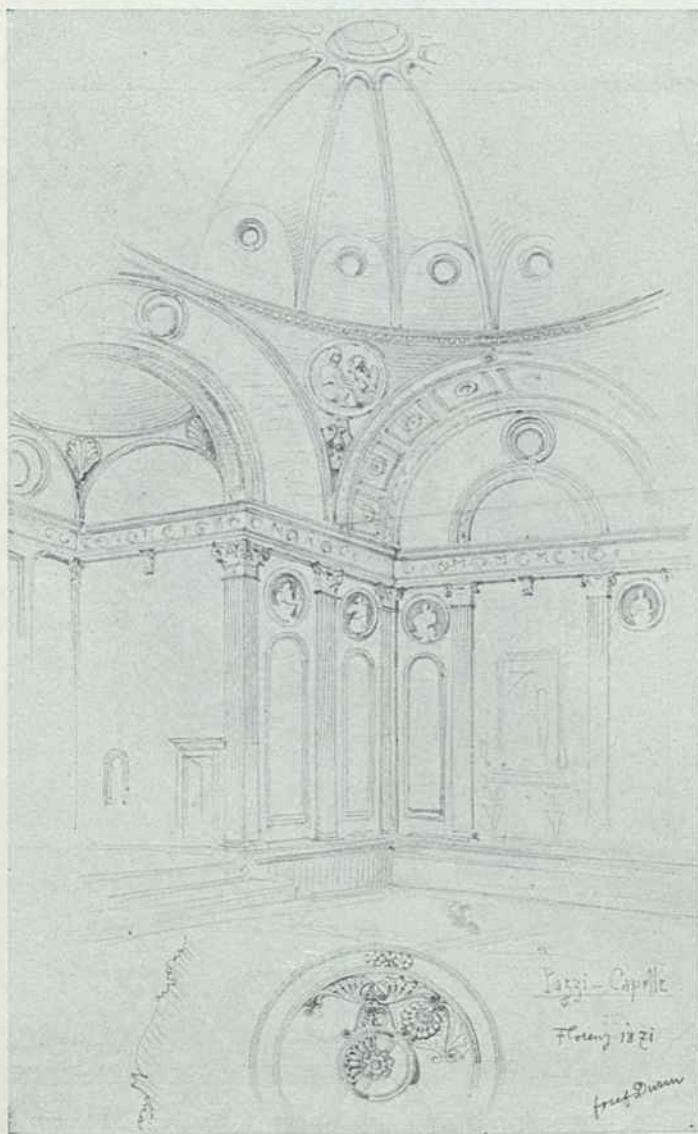
## VIII. Abschnitt.

## Steingewölbe und Holzdecken in Gewölbeform.

Horizontal lagernde schlichte Holz- und Steinbalkendecken, oder durch winkelrecht sich kreuzende Hölzer entstandene oder auch aus Steinplatten gemeißelte fogen. Kaffet-

78.  
Gewölbe.

Abb. 124.



Gewölbe der Pazzi-Kapelle in Florenz.

tendecken, mäßig und weit gesprengte, gewölbte Decken über allen möglichen Grundrißformen, in beliebigen Höhenlagen und in der verschiedensten Gestaltung, aus Quadern mit und ohne Mörtel hergestellt, aus Backsteinen, aus Gußmauerwerk oder aus diesen Materialien zusammen ausgeführt, Maffivdecken aus Eisen und Tonplatten (*Vitruv*), Decken in Gewölbeform aus Zypressenlatten mit Stuck überzogen (*Vitruv*), waren dem Altertum und dem Mittelalter bekannt, wobei aber das letztere nicht eine Art von konstruktiv neu gedachten Gewölben schuf, deren Gesetze Römer und Byzantiner nicht schon erkannt oder tatsächlich zur Ausführung gebracht hätten<sup>64</sup>). Ausgenommen bleibt dabei nur das spätgotische Netzgewölbe, bei dem die Rippen unter den durchgehenden Gewölbeflächen angeordnet, und vielfach von diesen losgetrennt nur noch dekoratives Beiwerk

<sup>64</sup>) Vergl. die in historischer und technischer Beziehung vortrefflichen Werke von A. CHOISY: *L'art de bâtir chez les Romains* und *L'art de bâtir chez les Byzantins* (Paris 1883), wie auch vom gleichen Autor: *Histoire de l'architecture* (Bd. I u. II, Paris 1889) mit ihren eigenartigen, interessant dargestellten Zeichnungen und *L'art de bâtir chez les Egyptiens*. Paris 1904.

waren. Bei den Netzgewölben des Münsters auf der Reichenau ergaben sich Zwischenräume von 20 bis 30<sup>cm</sup> zwischen den Strangen und den Wölbeflächen.

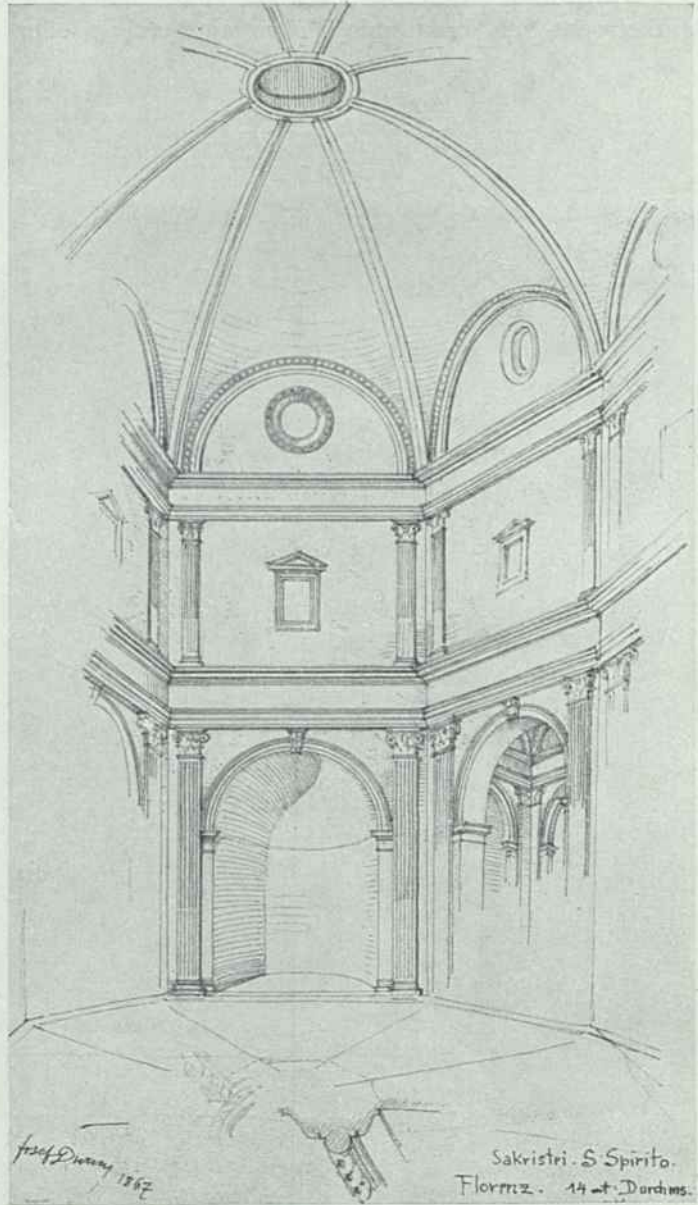
Von allem nahm die Renaissance etwas auf; die besten Lehren zog sie aber aus den Schöpfungen des oströmischen Reiches, den Kuppeln auf Pendentifs: die weittragendste Errungenschaft dieser größten Techniker der alten Welt. Sie setzte jene Kuppeln mit anderen Gewölbeformen zu neuen Gebilden zusammen (*S. Giustina* in Padua, Abb. 122) erhob den lichtbringenden, säulengeschmückten zylindrischen Tambour auf die Pendentifs und setzte darauf erst die hochgeführte, halbkugelförmige oder überhöhte Kuppel, die sie mit einer Laterne krönte (vergl. Abb. 123), Anordnungen, welche die Byzantiner, soviel man aus den überkommenen Monumenten ersehen kann, nur im kleinen lösten.

79-  
Fächer-  
gewölbe.

Die durch profilierte Rippen geteilten Fächer-, Schirm- oder Melonengewölbe (*Pazzi-Kapelle*, Abb. 124, Sakristei von *S. Spirito* über einem Achteckraum, Abb. 125, *Maria delle Carceri* in Prato, Sakristei von *S. Lorenzo* zu Florenz, Abb. 126) sind auf byzantinische Einflüsse zurückzuführen.

Bei den antiken Kuppeln waren Gewölbe und Dach eines; was im Innern angenommen war, ist auch für das Äußere maßgebend gewesen; an der einmal gewählten Form konnte nichts mehr geändert werden, es sei denn, daß das Gewölbe aus statischen Gründen von außen zum Teil unfichtbar gemacht, d. h.

Abb. 125.

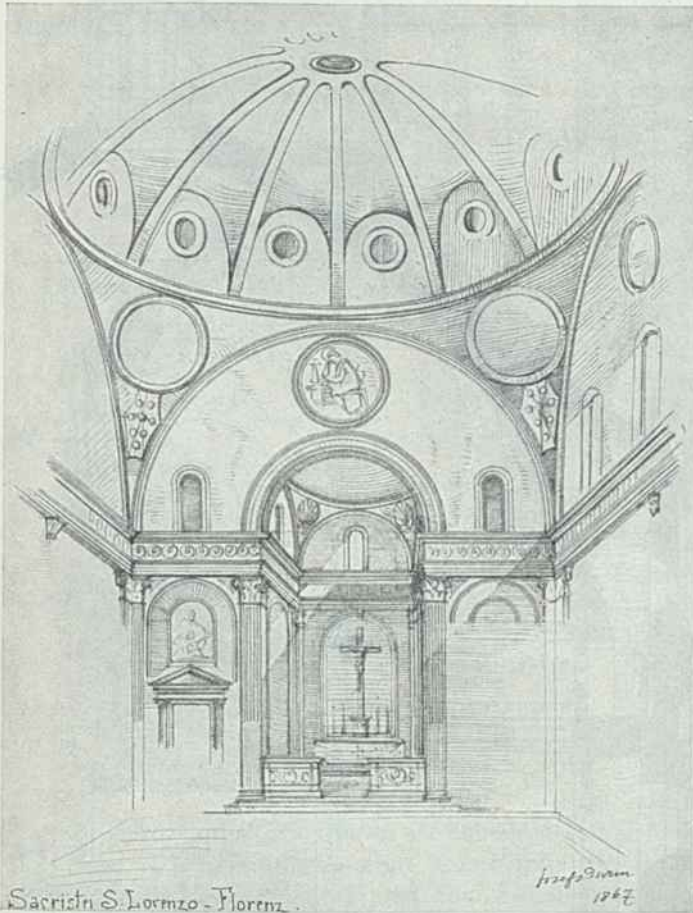


Vom Innern der Sakristei der Kirche *S. Spirito* in Florenz.



durch lotrecht aufsteigendes Mauerwerk verdeckt wurde. Anknüpfend an diese Ausnahme von der Regel verfuhr die Protorenaissance beim florentiner *Battistero*, und die oberitalienischen Baumeister verfolgten später den gleichen Grundgedanken, gingen aber insofern noch weiter, als sie das Gewölbe von außen unter einem Zelt- oder Kegeldach verschwinden ließen (Abb. 127 u. 128: Grundriß und Schnitt durch das *Battistero* in Florenz). Dieser Lösung steht eine andere gegenüber, bei der die hochgeführte Mauer in eine Bogenstellung aufgelöst wird,

Abb. 126.



Sakristei S. Lorenzo - Florenz.

Vom Innern der Sakristei der Kirche S. Lorenzo in Florenz.

dieser eine andere Kuppel, um die innere vor Feuchtigkeit zu schützen, und weil sie so viel prächtiger und aufgeblähter, d. h. schwellender in der Form erscheint<sup>65)</sup>, führt Meister *Filippo* in seinem Baubefehl aus. Ein praktischer und ein ästhetischer Zweck, um die innere Kuppel vor Nässe zu bewahren und um ihr von außen ein bedeutenderes Aussehen zu geben, war es, was zur Ausführung dieser Art von Kuppelwölbung trieb, wohl aber auch die Unmöglichkeit, eine massive Kuppel in der gegebenen Stärke des Unterbaues ohne Zurücktreppung der Außenmauern auszuführen. Eine Anordnung wie am *Pantheon* unter Durch-

von der aus sich Gewölbchen auf die sichtbar hervortretende äußere Kuppelfläche, den Bogenöffnungen entsprechend, aufsetzen und so ein reizend schönes Motiv abgeben (vergl. die Tafel II mit der Apfidenkuppel der *Certosa* bei Pavia).

Die erste größte Tat der Renaissance in konstruktiver Beziehung, gestützt auf die genannte Vorstufe, das *Battistero* in Florenz, war die erstmalige Ausführung einer Doppelkuppel oder zweifaligen Kuppel über achteckigem Raum (vergl. Abb. 129), bei der zunächst die Form der äußeren Kuppelschale von der inneren noch nicht viel in der Umrisslinie abwich. »*Facciasi un'altra cupola di fuori sopra questa, per conservarla dallo umido, e perchè la torni più magnifica e gonfiata . . .*«

(dann mache man über

80.  
Doppel-  
kuppeln.

<sup>65)</sup> Vergl.: DURM, J. Zwei Großkonstruktionen der italienischen Renaissance. Berlin 1887 und 1902.

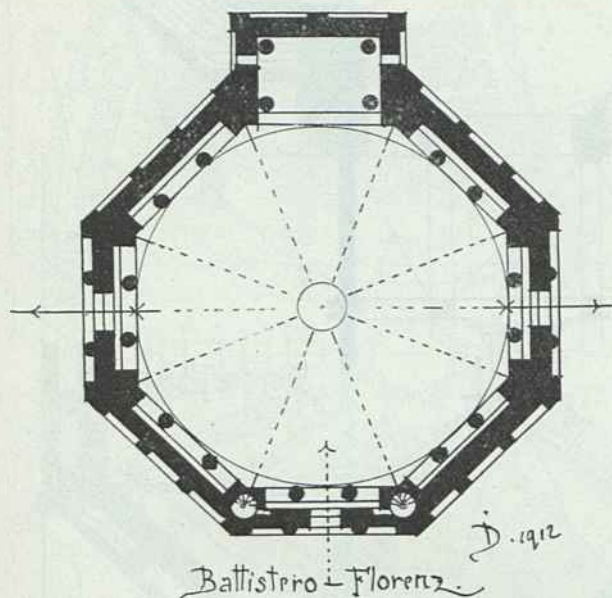




oder Zwischensporen in jedem der acht Felder des Klostergewölbes miteinander verbunden, wodurch die Schalen besser versteift und stabiler werden. Der Höhe nach sind die Sporen durch 9 Bogen verspannt (Abb. 130 u. 131), während die Ecksporen unter sich nochmals durch einen schweren, an den Verbindungsstellen mit Eisenbändern zusammengehaltenen Holzring umfaßt sind, der wohl eine Deformation der Kuppel verhindern sollte. Ein ähnlicher Holzring ist auch schon am *Battistero* eingelegt worden, nur ist er dort höher angebracht; auch sind bei jenem die Gewölbe aus Bruchsteinen und nicht, wie bei der Domkuppel, aus Backsteinen ausgeführt.

Eine weitere Verfassung der beiden Kuppeln bilden die zwei massiven Umgänge, von denen der obere aus Steinbalken mit übergelegten Steinplatten

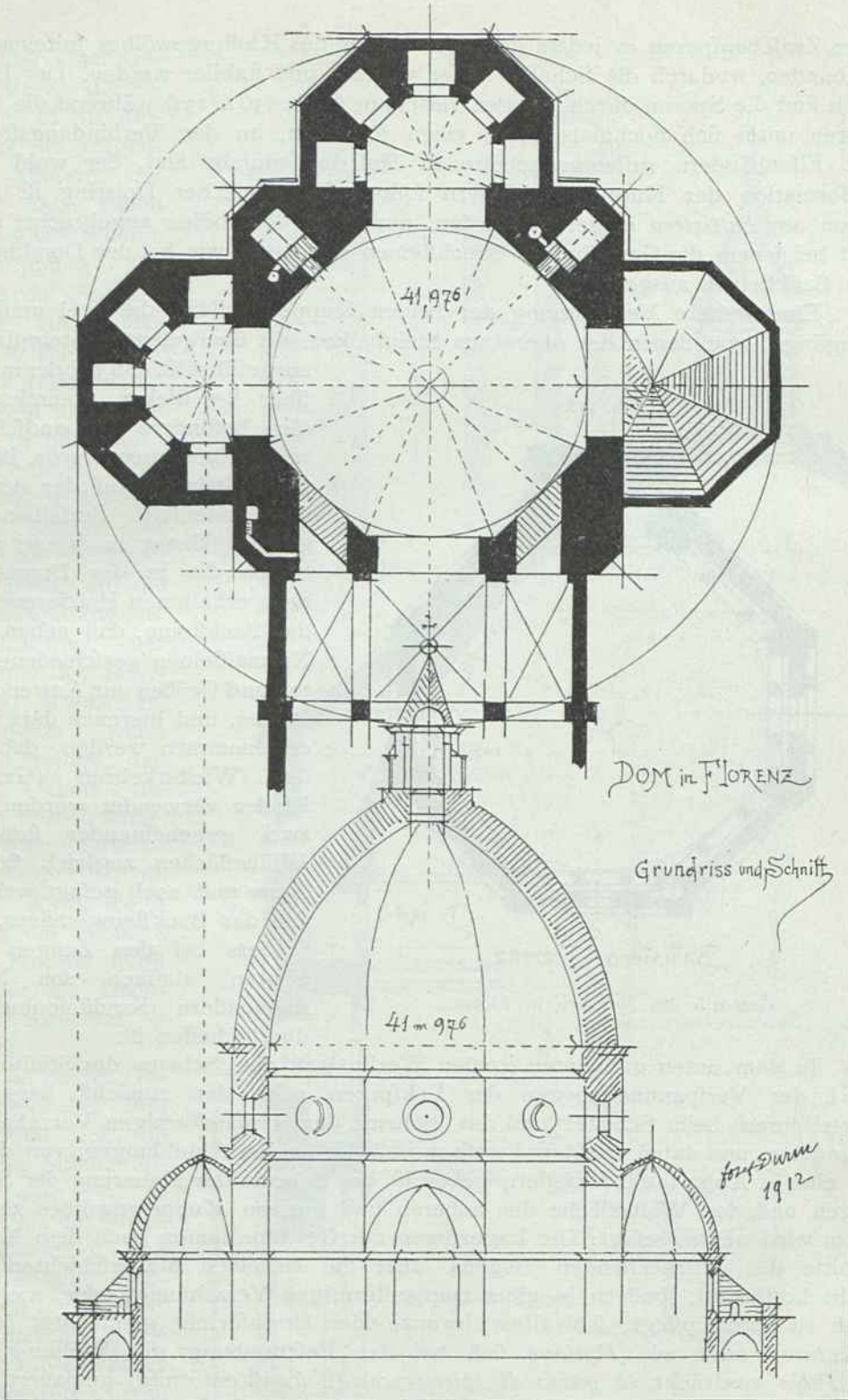
Abb. 128.

Grundriß des *Battistero* in Florenz.

ausgeführt ist. Ob bei der innern über 2<sup>m</sup> dicken Raumkuppel eine besondere Verbandschichtung eingehalten wurde, ist bei den Putzlagen auf der Außen- und Innenseite derselben im ganzen schwer zu fagen; doch zeigen die in der Domfabrik noch erhaltenen Holzformen für die Backsteine, daß neben den Normalsteinen verschiedene Arten und Größen zur Anwendung kamen, und hiernach darf wohl angenommen werden, daß bei den Wiederkehren (Graten) Binder verwendet wurden, die zwei gegeneinander stoßende Wölbeflächen zugleich faßten. Dann muß noch gefagt werden, daß das Backsteingemäuer, besonders bei den Zungen und Sporen, vielfach von Macignoquadern (Sandfeinquadern) durchschossen ist.

In dem unten genannten großen Werke<sup>66)</sup> ist das „Schema der Stichbogen (d. i. der Verfassungsbogen der Ecksporen nach den zunächst liegenden Mittelsporen) beim Scheitel“ und das „Schema der treppenförmigen Verzahnung“ angegeben und dabei erläuternd gefagt, daß die beiden Abbildungen, von denen die eine in Abb. 132 a u. b wiedergegeben ist, das Schema der Mauerung der Stichbogen und der Wölbefläche des äußeren und inneren Kuppelgewölbes zeigen. Dazu wird weiter gefagt: Die Lagerfugen der Gewölbe laufen nach dem Mittelpunkt des entsprechenden Bogens, aber die einzelnen Mauerfchichten sind nicht horizontal, sondern in einer treppenförmigen Verzahnung, oder, wie man sonst zu fagen pflegt, schwalbenschwanz- oder ährenförmig geschichtet (*Opus spicatum*), oder wie *Fontana* sich bei der Beschreibung der Wölbung von *St. Peter* ausdrückt »à guisa di spinapesce« (fischgrätenförmig) gemauert. Zu diesem Vorgange sind zweierlei Formate der Steine verwendet worden, und

<sup>66)</sup> STEGMANN, C. v. Die Architektur der Renaissance in Toscana ufw. München 1896. (S. 44 des Textes, Abb. 7 u. 8).

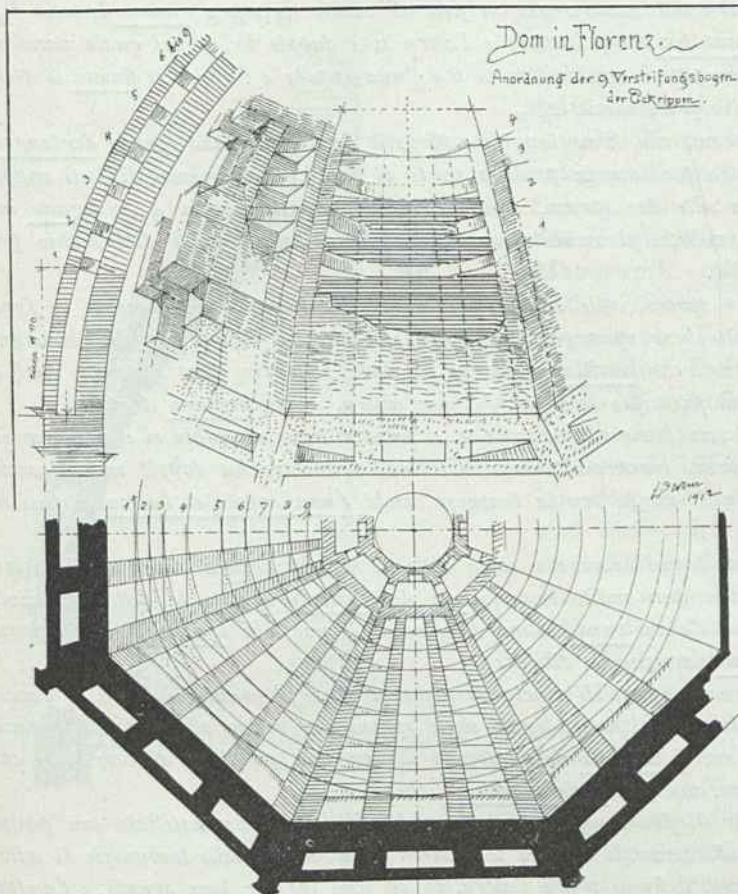


Grundriß und Schnitt des Domes in Florenz.



mit den zuletzt angeführten sind wohl jene gemeint, welche *Brunellesco* in feinen Bauvorschriften angibt, eine Ansicht, die nicht gerade geteilt zu werden braucht. Ich verstehe darunter die hakenförmigen Steine, für welche die Modelle noch vorhanden sind. Für anderes, was in dem genannten Werke noch entwickelt ist, fehlt mir das Verständnis, und angesichts des Umstandes, daß die beiden Kuppelschalen noch intakt, verputzt, bemalt und mit Ziegeln abgedeckt sind, möchte ich überhaupt die Möglichkeit bestreiten, ein abschließendes Urteil über die Lage der Steine im ganzen zu fällen.

Abb. 130.



Anordnung der Rippen, Sporen und der horizontalen Spannungsbögen bei der Doppelkuppel des Florentiner Domes.

Grundplan, senkrechter Schnitt und Perspektive.

mehrter Weise eine Ausführung auf Traggerüsten ohne Schalung. Man bemerke eine ungewöhnliche Schichtung der Wölbsteine, welche die Ausführung ohne jene erleichtert, indem die sonst konisch liegenden Steine von spiralförmig geführten durchsetzt seien (Abb. 132 a u. b), welche die beiden Schalen und die Sporen durchdrängen. Wie sich *Choisy* die Sache ausgeführt denkt, zeigen die nach ihm gegebenen Abbildungen. Fischgräten- und Spiralschichtung der Wölbsteine wollen hier erkannt und festgestellt werden!

Die Instruktion *Brunellesco's* für die Ausführung der Domkuppel hat in den

gedeckt sind, möchte ich überhaupt die Möglichkeit bestreiten, ein abschließendes Urteil über die Lage der Steine im ganzen zu fällen.

An Stelle dieser sehr zweifelhaften Angaben, nach welchen fischgrätenförmiges Mauerwerk mit gerade geführtem in wenig versprechender Weise wechselt und wo zwischen beide noch Steinbinder eingeschoben sind, macht *Choisy* in seiner „Geschichte der Architektur“<sup>67)</sup> eine andere Angabe, indem er ausführt: Die Kuppel sei verhältnismäßig leicht; vermöge der Art der Verbindung der beiden Schalen gewänne sie aber beinahe die Festigkeit einer massiven; ihre Materie sei da angehäuft, wo sie arbeitet; die gewählte Form begünstige in ver-

67) Bd. II, S. 616–617.



letzten Jahren einige redaktionelle Änderungen erfahren, die übrigens auf das, was technisch für uns wertvoll ist, keine veränderten Gesichtspunkte ergeben. Ich lasse sie hier folgen. Die redigierten Stellen sind dabei unterstrichen:

1. *Imprima la cupola da lato dentro e volta a misura del quinto acuto, neglangoli (negl'a.). Ed e grossa nella mossa da piè braccia tre e quarti tre. E piramidalmente segue sichè nella fine congiunta nell' occhio di sopra rimane grossa br.  $2\frac{1}{2}$ .*
2. *Fassi una altra cupola die fuori sopra questa per conservalla dal umido, e perche torni piu magnifica e gonfiante. Ed e grossa nella sua mossa da piè braccia uno e quarti uno; e piramidalmente segue in fino al' occhio di sopra rimane braccia  $\frac{2}{3}$ .*
3. *Il vano, che rimane tra l'una cupola e l'altra si e dappie br. 2 nel quale vano si mettono le scale per potere cerchare tuoto tra l'una cupola e l'altra: et finisce il decto vano al' occhio di sopra braccia  $2\frac{1}{3}$ .*
4. *Sono facti 24 sproni, cioè 8 neglangoli e 16 nelle faccie: ciascuno sprone deglangoli (deg'l'a.) e grosso da piè braccia 7 dalla parte di fuori; e nel mezzo di decti angoli in ciascuna faccia si e due sproni, ciascuno grosso dappie braccia 4, e legano insieme le decte due volte, e piramidalmente murati insino alla somità dell' occhio per uguale proporzioni(e).*
5. *I decti ventiquattro sproni, colle decte cupole sono cinti intorno di sei cerchi di forti macigni e lu(n)ghi e bene sprangati die ferro stagnato; e di sopra a decti macigni sono catene di ferro, che cerchiano intorno le decte volte con loro sproni. Assi a murare di sodo nel principio braccia  $5\frac{1}{4}$  per allera, e poi seguire li sproni.*
6. *Il primo e secondo cerchio e alto braccia 2, el terzo el quarto cerchio si e alto braccia  $1\frac{1}{3}$ , el quinto el sexto cerchio alto braccia 1; mal primo cerchio dappiè si è oltraccio aforzato con macigni lunghi per la traverso, sichè l'una cupola et l'altra si posi in su decti macigni.*
7. *E al altezza d'ogni dodici braccia o circa delle decte volte sono volticciule a botti tra l'uno sprone e l'altro per andito intorno alle decte cupole e sotto le dette volticciule tra l'uno sprone el l'altro sono catene di quercia grosse, che legano i decti sproni el in su decti legni una catena di ferro.*
8. *Gli sproni sono murati tuoti di macignio e pietra forte e' mantegli overo le faccie delle cupole tutte die pietra forte, legate cogli sproni per infino al' altezza di braccia 24, e da indi in su, si murera di maconi o di spugna, secondo si delibera per chi allora l'arà a fare, ma piu legiere materia che pietra.*
9. *Farassi uno andito di fuori sopra gli otto occhi di sotto imbecchatellato con parapetti trasforati, e d'altezza di braccia 2 o circa al' avenante delle trebunecte di sotto; o veramente due anditi, l'uno sopra l'altro, in su una cornice bene ornata, e l'andito di sopra sia scoperto.*
10. *L'acque della cupola termino in su una racta di marmo, larga uno terzo di braccio e gitti l'acqua in certe doccie di pietra forte murate sotto la racta.*
11. *Farannosi 8 cresse die marmo sopra glangoli (gl'a.) nella superficie della cupola di fuori, grosse come si richiede e alte braccia 1 sopra la cupola, scorniciate e a tecto, larghe braccia 2 di sopra sichè braccia 1 sia dal colmo alla gronda d'ogni parte e murisi pirramidali dalla mossa insino alla fine.*
12. *Murisi le cupole nel modo sopra decto senza alcuna armadura, massimamente infino a braccia trenta; ma con ponti in quel modo sarà consigliato e deliberato per quegli maestri che l'aranno a murare; e da braccia trenta in su secondo sarà allora consigliato, perchè nel murare la praticha insegnerà quello che ss'ara a seguire<sup>68</sup>.*

<sup>68</sup>) Auszug aus: Repertorium der Kunstwissenschaft, Bd. XXI (1898), Heft 4, S. 259-261. — Die deutsche Übersetzung findet sich bei: DUMM, J. Zwei Großkonstruktionen der italienischen Renaissance. Berlin 1887.

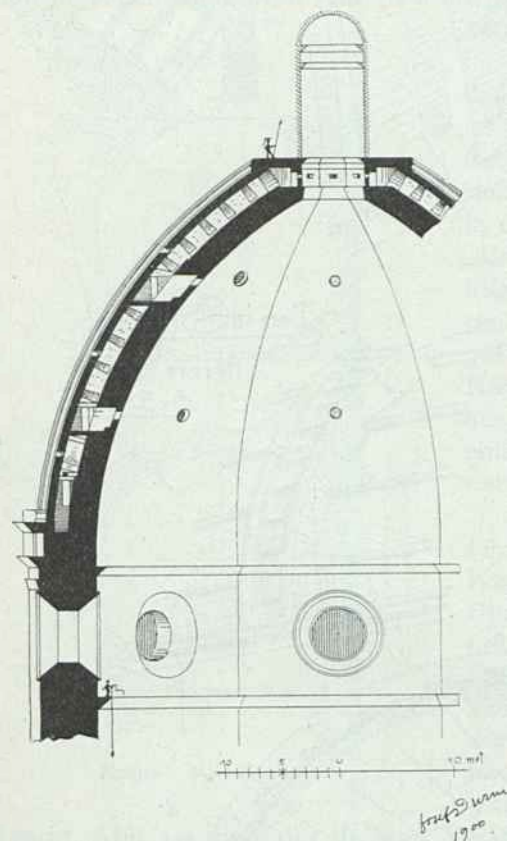


Riffe in den Gewölbeflächen sind auch hier mit der Zeit aufgetreten, wobei man übrigens als Ursache die verschiedenen Erdbeben in Florenz mit in Betracht ziehen wolle.

Zeigen sich hier Besonderheiten in der Auffassung und hauptsächlich in den Einzelheiten der Konstruktion, die übrigens nicht, wie es die Ausführung den Bauinstruktionen gegenüber zeigt, fertig mit einem Schlage dem Gehirne *Brunellesco's* entsprungen sind und ohne Beispiel dastehen, so sehen wir bei der zweiten Großkonstruktion, der *St. Peters-Kuppel* in Rom, nur einen Fortschritt in formaler, nicht aber in technischer Beziehung, trotz ihres um über 100 Jahre späteren Entstehens.

Die Kuppel erhebt sich über achteckigem Unterbau von ungleich großen Seiten, durch welche Anlage ein Teil der Pendentifs noch durch aufgehendes Mauerwerk unterstützt wird; letztere sind zwischen vier mächtigen Pfeilern, die durch Rundbogen untereinander verbunden sind, eingespannt und bereiten die Aufnahme des kreisrunden Tambours vor, auf dem die gleichfalls kreisrunde Kuppel ruht (Abb. 133). Die Bogen sind dabei vollständig frei und nicht, wie bei *Hagia Sophia*, auf zwei Seiten durch Bogenstellungen und Mauern ausgefüllt; die Pendentifs bilden reine sphärische Dreiecke. Wie bei der Sophienkirche in Konstantinopel ist die Kuppel in tragende Rippen und dazwischen gespannte Felder zerlegt nach echt römischem Prinzip; aber sie ist nach dem Vorgange in Florenz zweischalig ausgeführt (vergl. Abb. 134).

Ursprünglich im Innern genau halbkugelförmig geplant, wurde diese Form bei der Ausführung verlassen und aus konstruktiven Gründen spitzbogenförmig wie außen ausgeführt, wobei aber



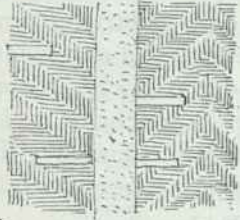
Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche  
*S. Maria del Fiore* in Florenz.

die beiden Schalen nicht parallel miteinander laufende Kurven zeigen, vielmehr ist die äußere steiler als die innere geführt. Die statischen Gründe für die Form der Kurve waren durch die Anordnung der Laterne und die Belastung des Gewölbes im Scheitel die gleichen wie in Florenz. Im großen Holzmodell *Michelangelo's* sind die verschiedenen Wölbungen übereinander angegeben; die innerste wurde bei der Ausführung unterdrückt. (Siehe Abb. 134 und die ausführlichen Angaben über die Geschichte und die Art der Ausführung in der in Fußnote <sup>69)</sup> angezogenen Schrift des Verf.)

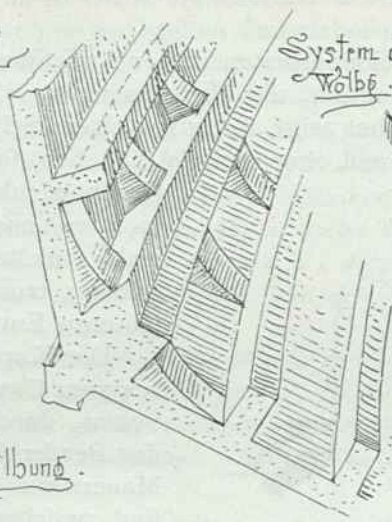
<sup>69)</sup> Vergl. die angezogene Schrift des Verf. (Taf. IV), wo auch die nach der Ausführung entstandenen Abtrennungen verzeichnet sind. Dann die Ausführungen S. 76 u. ff.

Abb. 132a bis g.

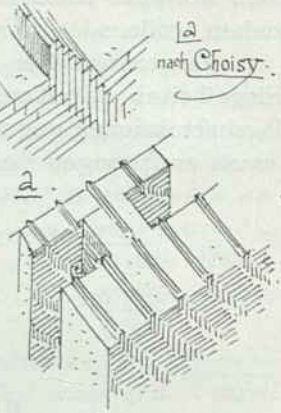
Florentiner Domkuppel



b. nach Stegmann.

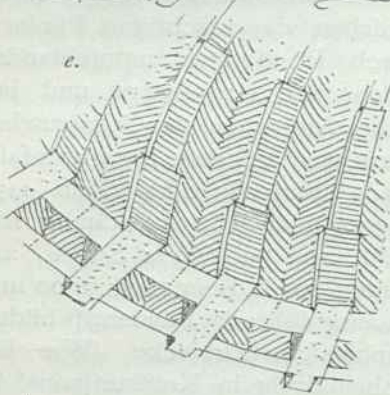


System d. Wölbe.



a. nach Choisy.

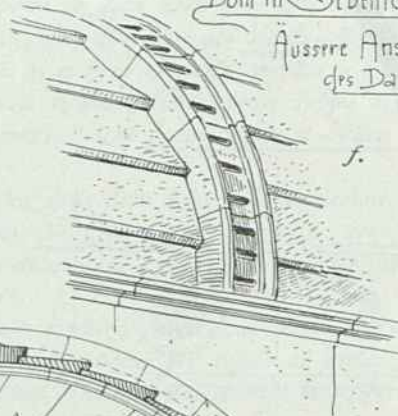
St. Peter-System der Wölbung.



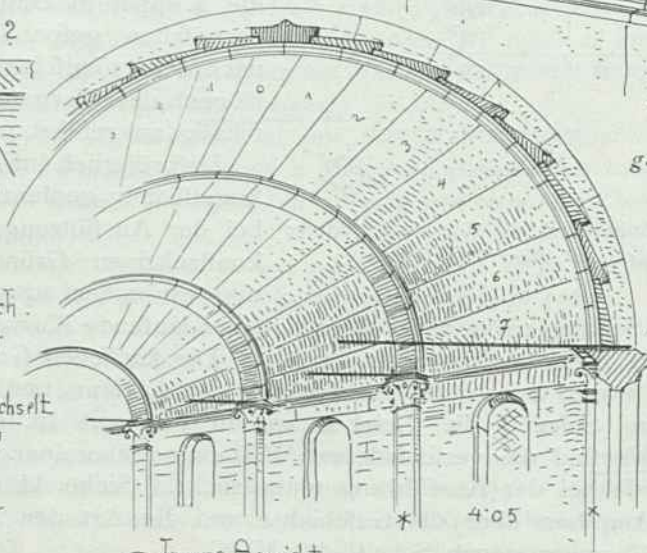
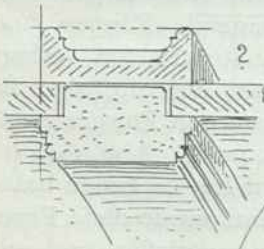
c.

Dom in Sebenico.

Aussere Ansicht des Daches.



f.



g.

Jochbreiten = ungleich.

Platten unterschicht gleich

Anzahl der Platten wechselt  
1 Joch hat = 15 Platten  
ein anderes nur 14

H. v. D. v. 1901

Schlaudern aus Eisen an jeder Jochgurtz.

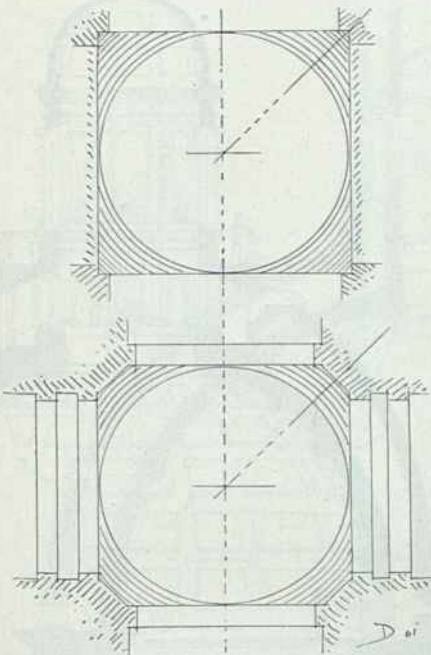
Innere Ansicht.

Tonnengewölbe- und Kuppelkonstruktionen in Florenz, Rom und Sebenico.



Die durch beide Schalen hindurchgehenden, tragenden Rippen stehen innen und außen über jene vor; sie nehmen die Last des »à gusa di spinapesce« ausgeführten, zwischengespannten Gewölbemauerwerkes auf (Abb. 132e). Michelangelo gab schon in seinem Modell sowohl im Tambour eine Eisenverankerung an, als auch in der Kuppel selbst starke Eisenringe. Die Ringe erhielten in späterer Zeit, da die ursprünglichen zerrissen waren, eine Vermehrung, so daß jetzt im ganzen 5 Eisenringe zu zählen sind, die in den Jahren 1743, 1744 und 1748 umgelegt wurden. Die Außenflächen der Schutzkuppel sind mit Blei abgedeckt; die Innenseite der Raumkuppel schmücken kostbare Mosaiken. Beide Kuppeln sind im Mauerwerk vom Kämpfer aus auf ein Drittel ihrer Höhe als ein Ganzes hergestellt und trennen sich erst von da ab in eine äußere dünnere und eine innere dicke Schale.

Abb. 133.



Kuppel mit Pendentifs.

(vergl. Abb. 135 und die größere Veröffentlichung dieser Kuppelkonstruktion in der unten genannten Zeitschrift<sup>70)</sup>. Regellos angeordnet sind im Raume zwischen den beiden Kuppeln hier und da Spannungsbogen; von einer Umgürtung mit Eisen ist dagegen nichts zu sehen. Von nachteiligen Folgen ist nur ein größerer durchgehender Riß vom Scheitel nach einem der Stützpfeiler hin zu verzeichnen. Die äußere Schutzkuppel ist mit halbkreisförmigen Schieferplatten, in Mörtel gedrückt, gedeckt, die innere kaffettierte Raumkuppel verputzt und weiß getüncht.

Ein weiteres Beispiel einer größeren Doppelkuppel im Sinne der Florentiner ist die von *Vittorio Vittoni* begonnene und von *Vasari* vollendete der *S. Maria dell'Umiltà* in Pistoja. Hier ist die Halbkugelform im Innern und Äußeren durchgeführt; die Sporen an den acht Ecken kehren wieder; auch die Zungen treten in etwas verkümmelter Weise auf; die Scheitelbelastung der

Eine Nachbildung im kleineren Maßstabe hat dieses Werk des großen Florentiners in der Kirche *S. Maria di Carignano* in Genua durch den Peruginer *Gian Galeazzo Alessi* erfahren, wobei übrigens die Halbkugel im Innern festgehalten wurde, während die Schutzkuppel etwas überhöht ausgeführt ist. Beide Kuppeln beginnen vom Kämpfer an getrennt und sind jede für sich aus Backsteinen gemauert; sie tragen über einer großen Scheitelöffnung eine entsprechend große Laterne.

Die Ausführung beider Kuppeln ist verschieden. Die innere ist eine römische Kaffettenkuppel, die äußere vollständig rippenlos und in keiner Verbindung mit der ersteren durchgeführt, wenn man nicht die überwölbten Doppelschneckentreppen, die zwischen den beiden Schalen einmal nach der Laterne empor und dann wieder herab nach dem inneren Hauptgefimse führen, als Versteifung beider Schalen ansehen will

82.  
*S. Maria  
di Carignano  
in Genua.*

83.  
*S. Maria  
dell'Umiltà  
in Pistoja.*

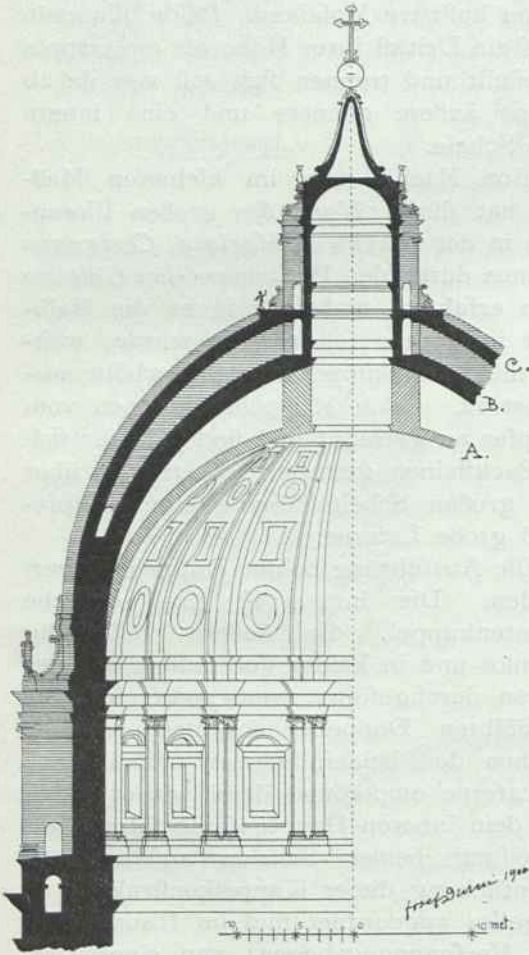
<sup>70)</sup> Zeitschr. f. Bauw. 1902, S. 162 bis 172 u. Taf. V, VI.

Backsteingewölbe durch eine Laterne ist zu schauen; die acht äußeren Kämme sind aus profilierten Werkstücken hergestellt, die Wölbeflächen im Äußeren mit roten Plattenziegeln, genau wie in Florenz, abgedeckt.

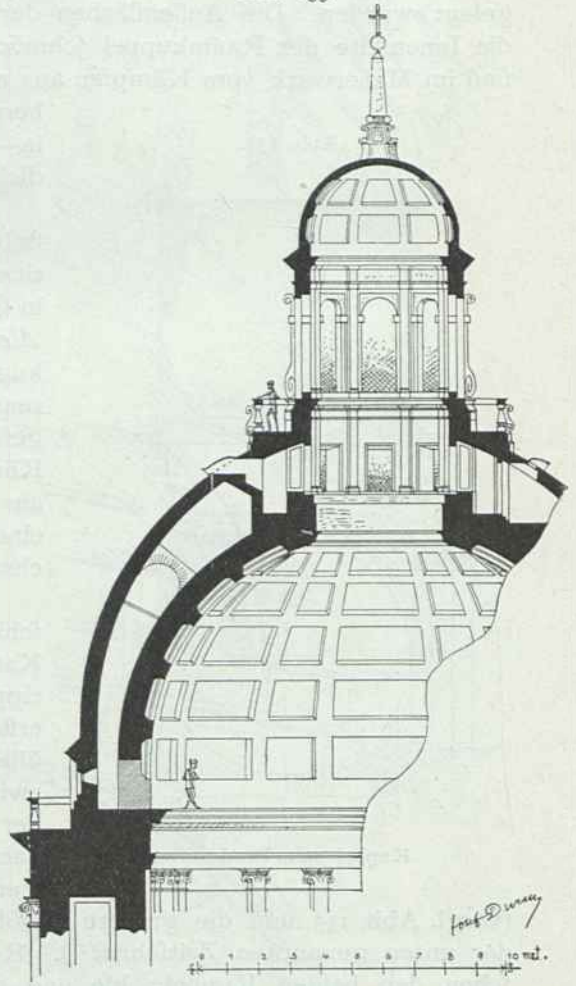
Ein Untern aber waltete über diesem Bau, den der erste Baumeister ohne Gewölbe hinterlassen mußte und den *Vasari* „zur Ehre Gottes und zu seinem eigenen Ruhme“ mit der Kuppel versehen sollte und auch wirklich verfuhr. Die

Abb. 134.

Abb. 135.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel  
der *St. Peters-Kirche* in Rom.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche  
*S. Maria di Carignano* in Genua.

steinerne Laterne ist ohne Frage hübsch, fogar sehr hübsch in der Größe und Gestaltung erfunden und auch ausgeführt, aber für die gewählte Form der Wölbung eine zu schwere Scheitellast, die sich auch in nachteiliger Weise äußerte, so daß der Pistojeser Stadtarchitekt *Lafri* das Abtragen derselben einleiten wollte. Man begnügte sich aber mit einer Umgürtung von Eisenstäben, die auf den Dachflächen der Kuppel in fünf Reihen übereinander sichtbar aufgelegt sind, und, einige Risse ausgenommen, steht sie heute nach Ablauf von bald 400 Jahren immer noch, die Stadtilhouette beherrschend, da. (Vergl. Abb. 136 und die in Fußnote 65 angezogene Abhandlung des Verf.)



Man hat aus diesen Vorkommnissen die Renaissancemeister für schlechte Konstrukteure erklären wollen. Alsdann sind es die Architekten anderer Bauweisen auch; denn ich kenne keine größere und auch kleinere Gewölbekonstruktion in der Baukunst, die solche Mängel nicht hätte. Weder die mittelalterlichen Dome in Italien, noch die in Deutschland von Basel bis zum Niederrhein

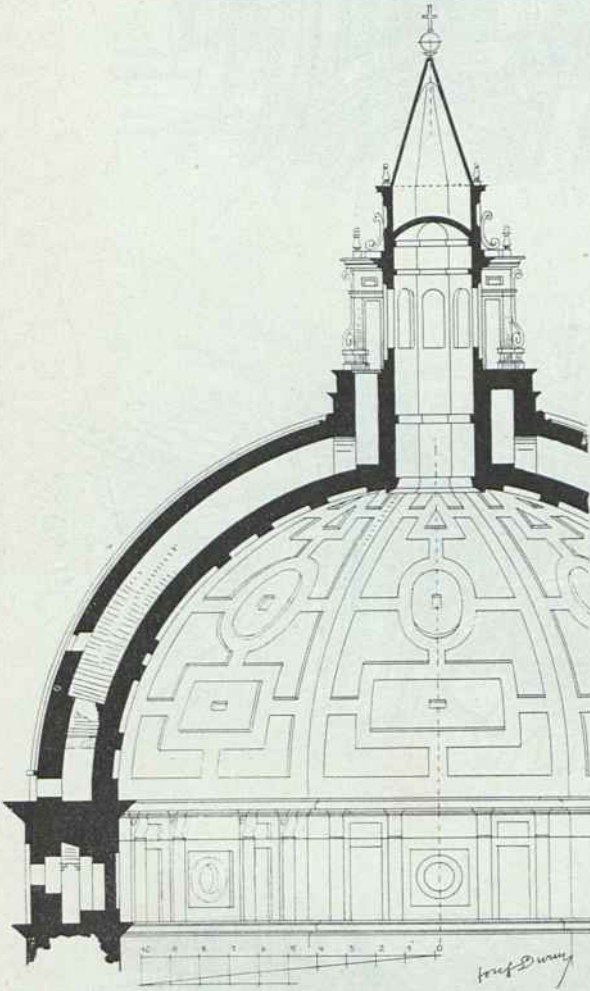
sind frei davon. Die Gründe für diese Erscheinungen lassen sich feststellen, aber nicht immer aus der Welt schaffen, besonders wenn man erwägt, daß die Gewölbe einerseits auf Mörtelmauerwerk, andererseits auf Monolithen oder Quaderschichtungen mit wenigen Fugen ruhen. *De Saulcy* führt in seinem Buche über Jerusalem ein arabisches Sprichwort an: »*La voute ne dort jamais!*« —

Eigenartig sind wieder die verschiedenen Arten der Ausbildung und Auszierung der Pendentifs und der anstoßenden Bogen bei solchen Kuppelgewölben, die auf einem Tambour gehoben oder unmittelbar auf die Pendentifs aufgesetzt sind.

Das Motiv von *St. Peter* in das Kleine übertragen finden wir in reizender Weise in der *Chigi-Kapelle* in *S. Maria del Popolo* in Rom Abb. 137 und in der gleichen Kirche eine einfachste Lösung, wo das sphärische Dreieck mit bunten Marmorplatten ausgelegt ist (Abb. 138); eine andere einfache in der Kapelle des Papstes *Clemens* in Lateran, wo Stuckfiguren den Zwickel ausfüllen (Abb. 139) und wieder zwei andere, prächtig den Verhältnissen angepaßt,

84.  
Ausbildung  
der  
Pendentifs.

Abb. 136.



Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche  
*S. Maria dell'Umiltà* in Pistoja.

in *S. Maria maggiore* in Rom, mit Hermen, welche Medaillons tragen, oder mit freistehenden Engelfiguren, welche auf dem Kämpfergesimse vor dem Ausgangspunkt der Pendentifs stehen (Abb. 140 u. 141). Und wieder ist in *Maria del Popolo*, wo die Vierungskuppel achteckig ausgeführt ist und die Pendentifs durch Vorkragung gebildet und oben horizontal abgeglichen sind, eine weitere Lösung gegeben (Abb. 142).

Andere Beispiele auf veränderter Grundlage geben die Übergänge von den Vierungspfeilern zum runden Tambour:

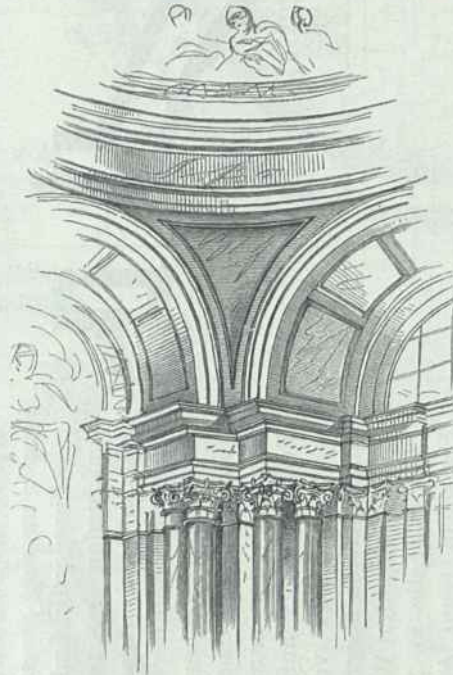
Abb. 137.



Chigi Kapelle. Rom.

D. 79

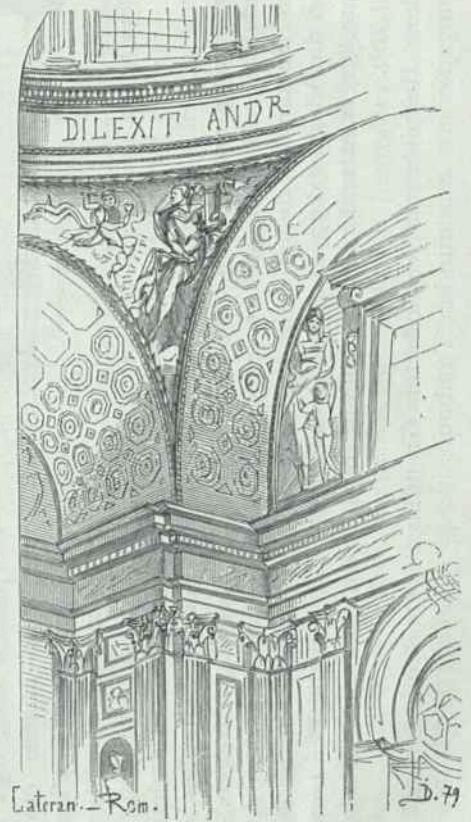
Abb. 138.



Maria del Popolo. Rom.

D. 79

Abb. 139.



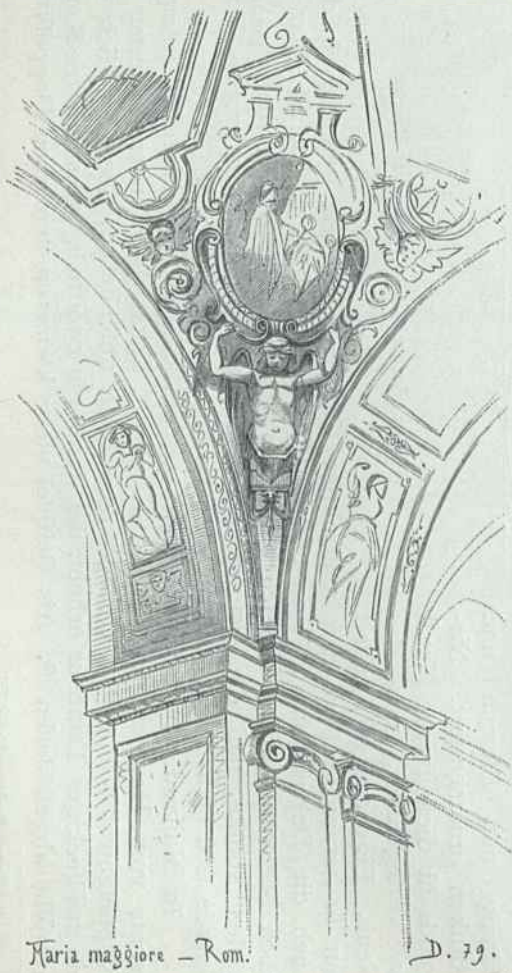
Lateran. - Rom.

D. 79

Ausbildungen von Pendentifs.



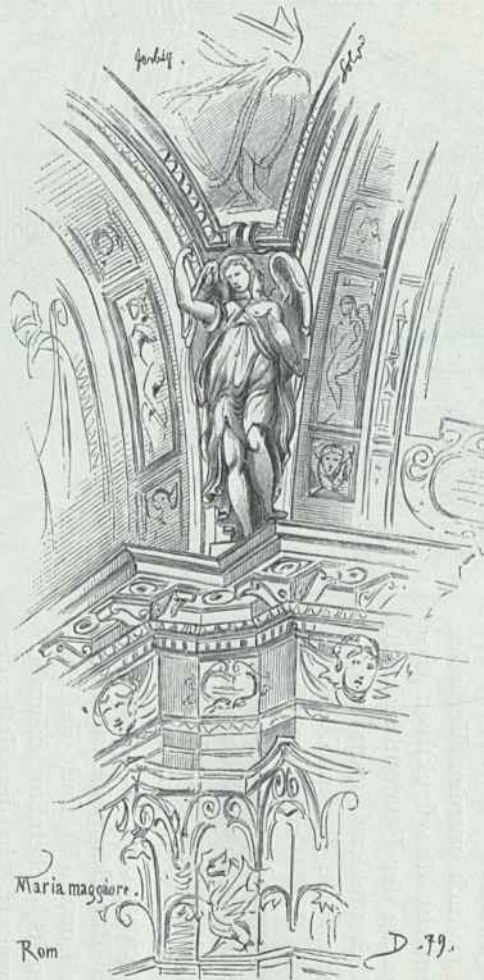
Abb. 140.



Maria maggiore - Rom.

D. 79.

Abb. 141.

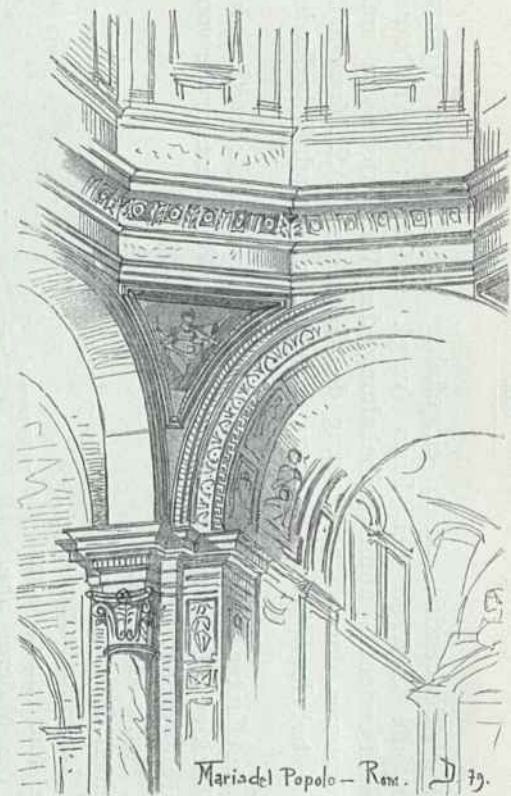


Maria maggiore.

Rom

D. 79.

Abb. 142.



Mariadel Popolo - Rom. D. 79.

Ausbildungen von Pendentifs.

a) ohne Pendentifs, durch eingestellte Eckfäulen und Vorkragen des Architraves die *Superga* bei Turin (vergl. Abschnitt: Sakralbauten), dann  
 b) mit Pendentifs unter Beibehaltung der Viereckform im unteren Teil des Kuppelraumes, durch Überkragung des Gebälkes die *S. Maria di San Luca* bei Bologna (bei *Gurlitt* a. a. O., S. 503, unrichtig im Grundriß, besser im Schnitt, S. 505).

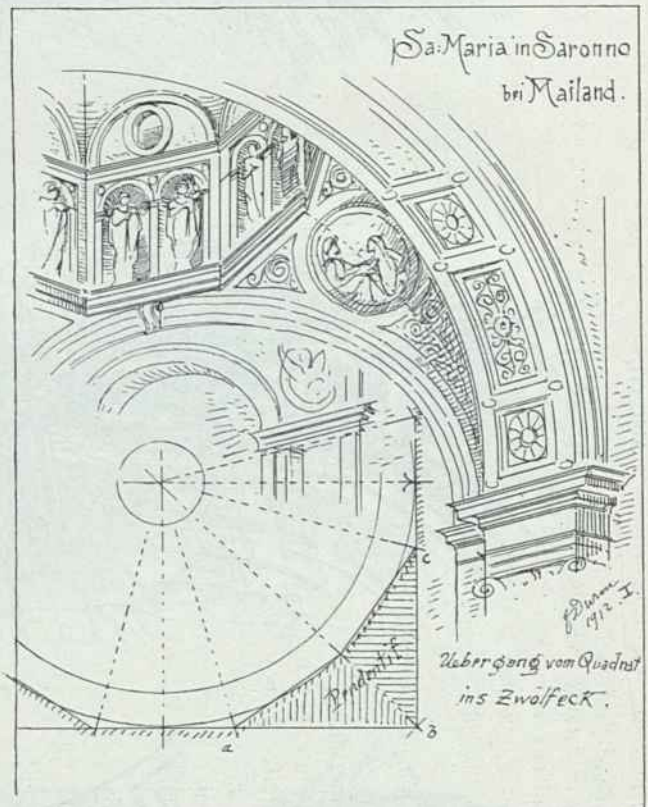
Ein interessanter Versuch, den Übergang vom quadratischen Grundplan nach einem zwölfeckigen Tambour herzustellen, ist in der Wallfahrtskirche von Saronno bei Mailand ausgeführt (vergl. Abb. 143). Jedes Pendentif ist durch einen Grat in zwei sphärische Dreiecke zerlegt, die Gräte sind durch den Putz und die Malerei aber wieder so viel als möglich verwischt.

Auch werden Versuche gemacht den struktiven Gedanken der Pendentifs durch Flächenmalerei ganz aufzuheben, wie dies in *S. Andrea della Valle* zu Rom durch *Domenichino* geschehen oder denselben zu verändern bzw. zu erweitern durch aufgemalte Architekturen und Stucke (vergl. Abb. 144). Bei der Barockkapelle im Dome zu Lugano<sup>71)</sup> sind die Pendentifs scheinbar räumlich erweitert. In der Halle der *Villa Madama* sind die Flächen der Pendentifs vollständig mit Blumen und Ranken ornamentiert. Nirgends ist diese reiche Kunst in Verlegenheit, und das Neue, Eigenartige sprudelt

nur so heraus, und wo der konstruktive Grundgedanke ein gefunder ist, da ist auch die Dekoration als eine ebenbürtige zu verzeichnen. Zu *St. Peter* muß noch bemerkt werden, daß ich bei einem jüngsten Besuch (Oktober 1912) feststellen konnte, daß die Grundlinien der Pendentifs bei der großen Kuppel gerade und nicht in Bogenform geführt sind (vergl. Abb. 145).

In Mailand muß noch erwähnt werden, daß in der ersten Seitenkapelle, rechts vom Haupteingang in die Kirche *S. Celso*, die Pendentifs unter dem Kuppelgewölbe in einem kreisförmigen Ring abschließen, über dem sich dann ein zwölfeckiger Tambour erhebt, der durch ein zwölfteiliges kassettiertes Kuppelgewölbe abgeschlossen ist. Als Beispiel einer kleineren feineren Doppelkuppel

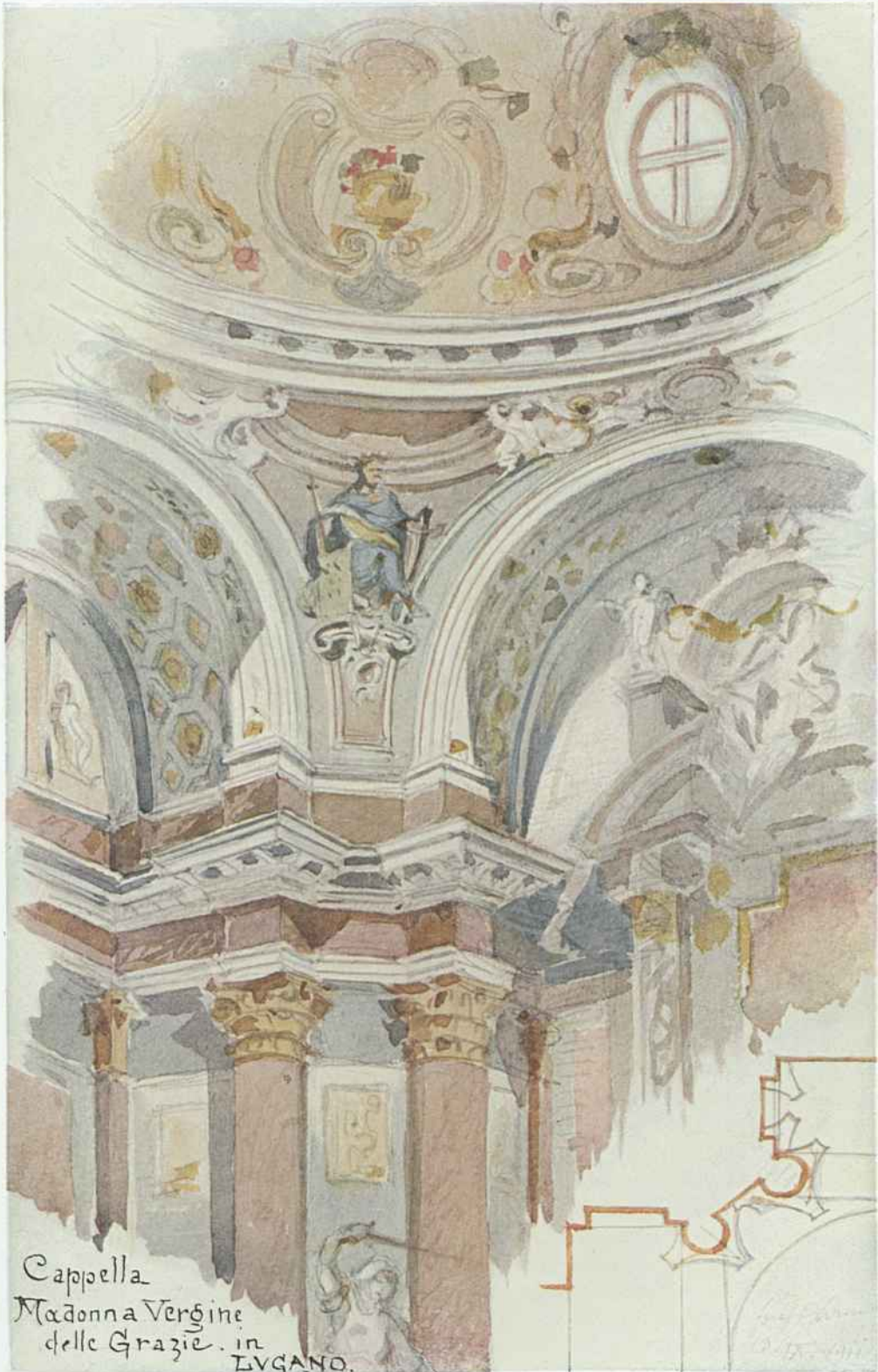
Abb. 143.



Vierungskuppel in Saronno (zwölfckig).

<sup>71)</sup> Vergl. Farbdrucktafel IV.





Handbuch der Architektur II. 5, 2. Aufl.  
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach einer Aufnahme des Verf.

Pendentif aus der Marienkapelle des Domes in Lugano.

fei noch die von *Brunellesco* ausgeführte Vierungskuppel von *S. Spirito* in Florenz genannt, nach den Angaben v. *Geymüller's* in Abb. 146. Die Angaben im einzelnen hier zu kontrollieren, blieb mir verfaßt.

Bei Anwendung von Kreuzgewölben nimmt die Renaissance meist das römische, rippenlose auf und mit besonderer Vorliebe dasjenige, bei dem die Gräte nach dem Scheitel zu ganz verschwinden. Mit ganz wenigen Ausnahmen lehnt sie das Gewölbe mit vortretenden profilierten Rippen, Schlußsteinen und

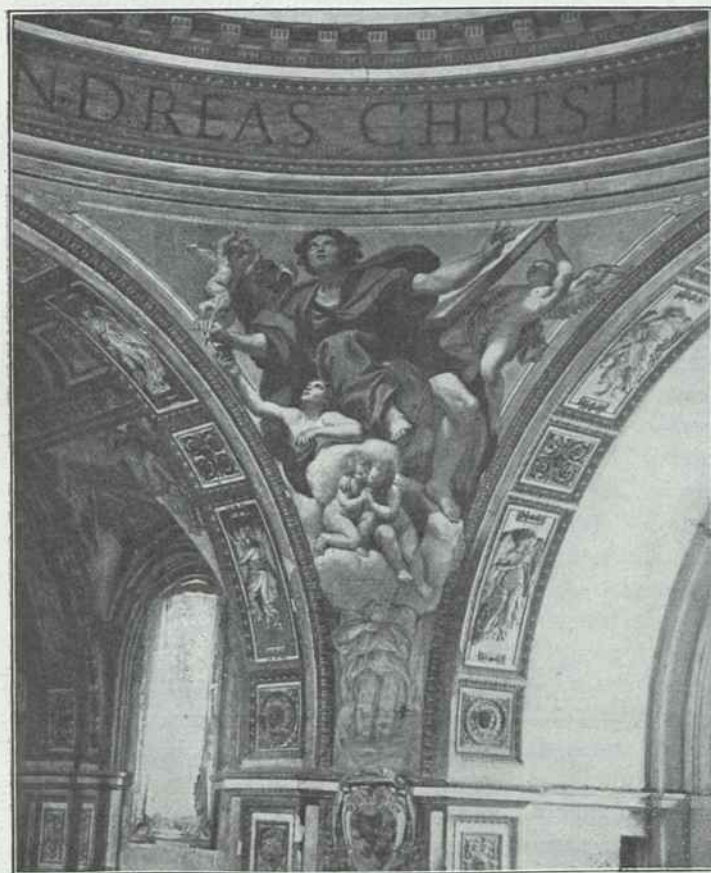
85.  
Kreuzgewölbe.

starken Bufen der Felder entschieden ab, um bei der Ausschmückung der Gewölbefelder möglichst frei verfahren zu können.

Wo die Renaissance das Kreuzgewölbe mit Rippen verwendet, verfährt sie bei feiner Ausschmückung in der gleichen Weise wie die Gotik. Bandornamente begleiten die Rippen; die Dreiecksfelder erhalten Medaillons mit Figuren, die Zwickel Grotteskornamente. Ganz schmucklose Kreuzgewölbe im Backsteinrohbau finden sich in dem erwähnten Atrium von *S. Celso* in Mailand, bei Anordnung von flachen Rippen ohne Schlußsteine.

Bei den rippenlosen Kreuzgewölben treten als Dekorationsmittel Stuckierung und Malerei oder beide miteinander verbunden, auf. Reizende Ausführungen dieser Art — in antikem

Abb. 144.



Bemaltes Pendant in *S. Andrea della Valle* in Rom.

Von *Domenichino*.

Sinne mit Stuck und Malerei — finden sich in einer der linken Seitenkapellen von *Maria sopra Minerva*, sowie in der Loggia des *Palazzo Doria* in Genua, und als schönste Beispiele freier Dekorationen mögen die Decken in Form von Kreuzgewölben in der *Villa Madama* bei Rom von *Giovanni da Udine*, gelten.

Tonnengewölbe finden wir in antiker Weise und in allen jener Zeit eigenen Mustern eingeteilt, kassettiert oder durch Gurten gegliedert, dann mit Stuck und Malerei bedeckt (*Scala d'oro* im Dogenpalast, Vorhalle von *St. Peter* in Rom usw.), meist unter Zuhilfenahme reicher Vergoldung. Eine der reizvollsten Deko-

86.  
Tonnengewölbe.



rationen dieser Art ist an dem Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwischen Sakristei und Kirche *S. Spirito* in Florenz (Abb. 147) ausgeführt.

Das Tonnengewölbe mit Stichkappen ist eine Form, von der die Renaissance mit Vorliebe Gebrauch macht. Einmal sind diese Kappen angeordnet, um einen Lichteinfall zu ermöglichen, das andere Mal, um den Schub des Gewölbes auf bestimmte Punkte zu verteilen (*S. Stefano* in Venedig, Abb. 148).

87.  
Mulden-  
und Spiegel-  
gewölbe.

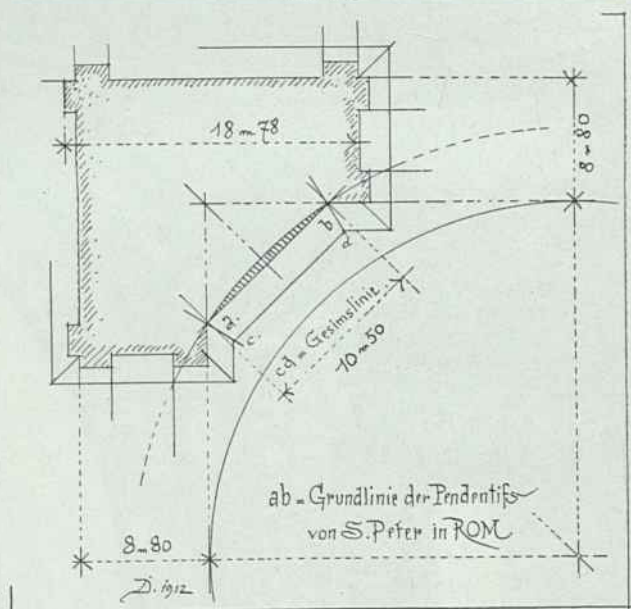
Dann ist es aber hauptsächlich das Mulden- und Spiegelgewölbe mit und ohne Stichkappen, welches die Renaissance in großem und kleinem Maßstab, in Korridoren (vergl. die Loggien des Vatikans), Vestibülen (vergl. Genueser Paläste), Wohnzimmern, Sälen, Treppenhäusern, Sakristeien, Refektorien usw. bei ihren Deckenbildungen als Lieblingsmotiv einführt. Hier bringt der Stil feine fäntlichen Dekorationsmittel frei zur Entfaltung; hier boten sich gebogene Wölbeflächen, schwach abgewölbte große Deckenfelder und lotrechte Wandfelder dem schmückenden Meister dar, die er mit großen Figurenkompositionen, Medaillons und Grotteskornamenten bedecken konnte; hier konnte er mit Stuck und Malerei wirken, seiner überreichen Phantasie die Zügel schießen lassen. Kein anderer Stil der Welt kann etwas von größerer Pracht, von ungebundenerem Schalten und Walten in der Dekoration aufweisen, als es gerade hier die Renaissance auf der selbstgeschaffenen eigenartigen Grundlage getan hat.

Die rein struktiven Formen allein wirken in der Mannigfaltigkeit ihrer Bildungen und Durchdringungen anmutig und werden zu Gebilden höchsten Glanzes erhoben durch Zuhilfenahme der Malerei und Kleinbildhauerei. (Vergl. den Saal in der *Farnesina* in Rom, den Saal im *Palazzo Doria* zu Genua, die Decke der Sixtinischen Kapelle und vor allem die köstliche der *Libreria* im Dome zu Siena.)

Auch bei mäßiger Höhenentwicklung der Räume konnten diese Gewölbeformen angewendet werden; leicht, wie freischwebend, erheben sie sich über denselben; man war nicht an eine bestimmte Höhenlage des Kämpfers gebunden, in jeder möglichen Kurve konnte die Wölbungslinie geführt werden.

Man stellte diese Gewölbe meist aus platt gelegten Ziegeln her und verließ sich dabei auf den guten Mörtel, die gute Ziegelware und die Geschicklichkeit der Arbeiter. So sind z. B. die Zellen im Kloster von *S. Marco* in Florenz mit Tonnen in Korbbogenform überwölbt, die bei einer Spannweite von 3,60 m eine durchweg gleiche Gewölbstärke von nur 6 cm, also die Dicke eines Backsteines haben.

Abb. 145.



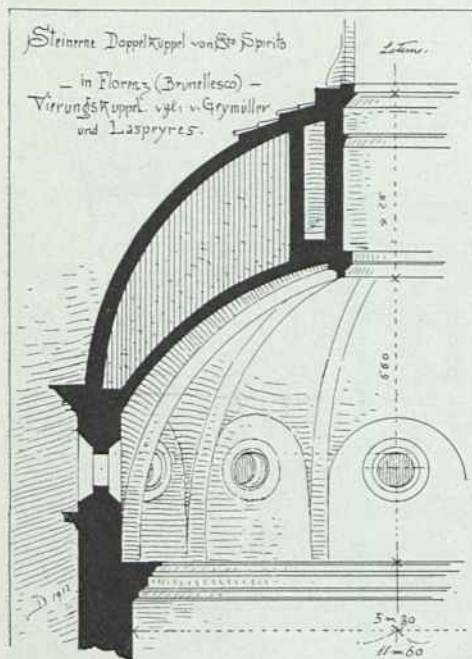
Grundplan eines Pendentifs der Peters-Kuppel in Rom.



Bei größeren Spannweiten wurde die massive Ausführung meist unterlassen; man griff dann zu dem von *Vitruv* schon erwähnten Mittel der Scheingewölbe aus Holz, konstruierte die Gewölbe aus Bohlenbogen und verließ sie mit einer Bretter- oder Lattenschalung mit einem Rohrputzüberzug.

Unter die Mulden- und Spiegelgewölbe kleinen Formates, rhythmisch aneinandergereiht, kassettentartig wirkend, sind auch die Deckenfelder der Loggien im zweiten Geschoße des Vatikanischen Hofes zu rechnen. Die Wandelgänge sind in  $(4,2 \times 4,2^m)$  große, viereckige Felder geteilt, die durch Querbogen, Wandnischen- und offene Bogen bestimmt sind. Über den Scheiteln dieser 4 Bogen sind schmale Architrave weggeführt, aus denen sich 4 Vouten entwickeln, die nach einer einzigen quadratischen, horizontal liegenden, vertieften Kassette streben. Diese ist reich umrahmt, der Grund glatt, die Gewölbeflächen sind mit Darstellungen aus der biblischen Geschichte, mit Architekturen und Grottesken in reicher polychromer Ausführung geschmückt. Fortlaufend reiht sich so, nur durch die Querbogen voneinander getrennt, Kassette an Kassette und geben eine zierliche, leicht bewegte Deckenbildung ab.

Abb. 146.



Steinerne Vierungs- und Doppelkuppel von S. Spirito in Florenz.

Ein Torbau in Pefaro, der nach Aussage der Anwohner dem Untergang geweiht ist, zeigt jetzt die wohlüberlegte Konstruktion eines Tonnengewölbes mit Stichkappen auf den beiden Langseiten. Das Gewölbe ist in allen feinen Teilen aus Backsteinen hergestellt: zur Zeit des Putzes durchweg entkleidet, zeigt es auf der Innenseite keinerlei Verstärkungen durch vortretende Rippen und dergl. Der überwölbte Torweg (*Propugnaculum*) ist durch zwei Stirnmauern, die mit je einem weiten Zugangstor versehen sind, abgeschlossen. Die Langwände sind geschlossen. Die Wölblinie hat die Form eines gedrückten Halbkreises. Je

fünf Lunetten mit Stichkappen sind auf jeder Langseite angeordnet. Die Stichkappen sind auf Kuf gemauert und durch eine horizontale, ununterbrochene Schicht abgeglichen. Das große zwischenliegende Gewölbefeld ist nun durch drei Gurten in zwei kleinere, viereckige Felder geteilt, die auf den Schwalbenschwanz gewölbt sind (vergl. Abb. 149). Die Spannweite beträgt etwa  $11^m$ . Veränderungen im Gewölbe, Risse und dergl. sind nicht festzustellen. Die obere Fläche des Gewölbes zu untersuchen, war mir nicht möglich; ich glaube aber eine gleichmäßige Gewölbefärke von einem Stein annehmen zu dürfen mit einer entsprechenden Hintermauerung der Stichkappen. Wie diese Decke werden wohl auch weitere der gleichen Art ausgeführt worden sein. Die von Pefaro zeigt, daß man mit Überlegung an die Ausführung herantrat. Im Gegensatz dazu sind die scheinbar gewölbten Decken der 4 Portikus der *Villa Rotonda* bei Vicenza hergestellt, die sich als verputzte Holzlattendecken erwiesen haben.



88.  
Ringgewölbe.

Gerade geführte und steigende Ringgewölbe werden von den Meistern der Renaissance ebenfalls in den Kreis ihrer Ausführungen gezogen, besonders bei den Unterflächen der großen gewendelten Treppenläufe verschiedener Paläste, z. B. in Caprarola, im *Palazzo Barberini*, im Vatikanischen Palaste zu Rom u. a. m.

Als Beispiel einer unterwölbten und überwölbten kleinen Schneckentreppe sei die in der Doppelkuppel von *S. Maria di Carignano* erwähnt, wo das steigende Ringgewölbe in rein zwecklicher Weise ausgeführt worden ist.

89.  
Platten-  
gewölbe.

Eine eigenartige Wölbung wird durch die auf Gurtbogen ruhenden Steinplatten, die, von Joch zu Joch reichend, durch Überfaltung in Bogenform zusammengefügt sind, gebildet (Sebenico).

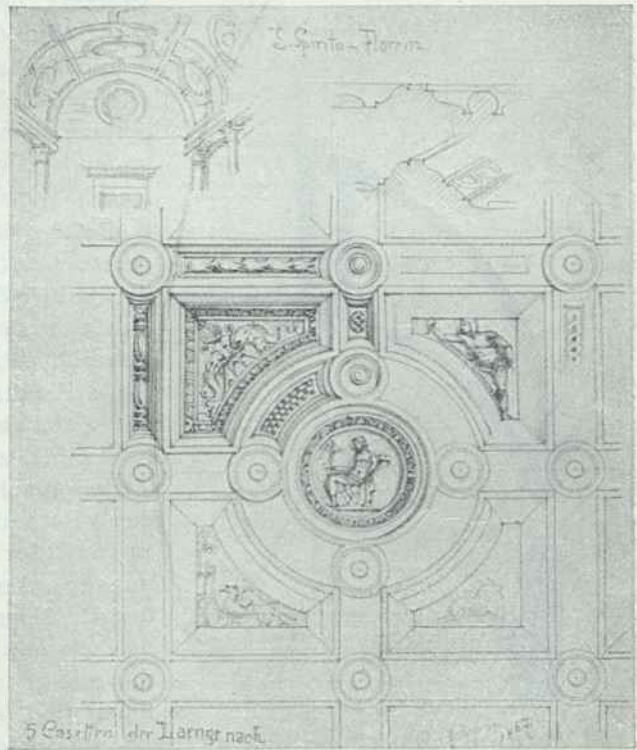
Dachplatten über Gewölben sind bekannt — wir finden sie am Dome in Mailand, an der *Loggia dei Lanzi* in Florenz und diesseits der Alpen bei den Münstern von Straßburg und Freiburg — aber sie liegen dort, wie große Dachziegel sich überdeckend, eine schiefe Ebene bildend und haben nicht die Form von Gewölbsteinen, die Decke und Dach zu bilden bestimmt sind.

Die einzige mir bekannte Ausführung größeren Stils dieser Art ist von Meister *Giorgio Orsini* am Dom in Sebenico geleistet worden. Auf einem System von halbkreisförmigen Gurtbogen, die eine Breite von 0,75 und eine Dicke von 0,60 m haben, liegen je nach der Jochgröße 2,90 bis 4,05 m lange Steinplatten, halbkreisförmig geschichtet und ineinander gefügt, außen abgetrepppt, nach der Innen-

seite eine glatte Fläche zeigend und so Decke und Dach zugleich bildend. Die Platten haben eine durchschnittliche Breite von 0,75 m und schwanken bei den verschiedenen Jochen zwischen 14 und 15 an der Zahl, während die Gurtbogen aus 13 Keilsteinen hergestellt sind. Letztere sind innen architravartig durch Abplattungen und Rundstäbchen profiliert, außen durch Wulste mit zwischenliegender tiefer Furche, deren Fläche durch Einkerbungen belebt ist (Abb. 132 f u. g), wobei erklärend gesagt werden muß, daß das Auflager der Platten auf den Gurten und deren Anschluß von mir bei dem guten Zustand des Daches nicht festgestellt werden konnte; der in Abb. 132 gegebene Detailschnitt ist problematisch, dürfte aber der Wirklichkeit entsprechen.

Der Seitenschub der Gurtbogen des Mittelschiffgewölbes wird unmittelbar

Abb. 147.



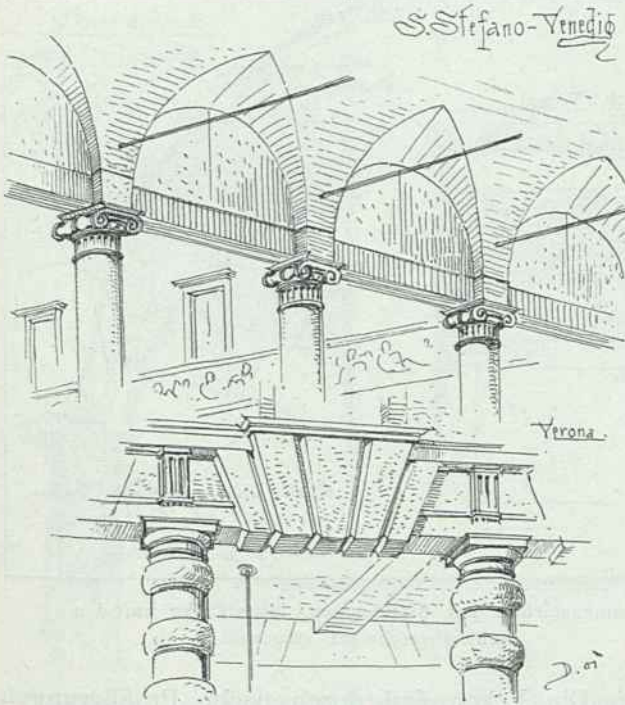
Vom Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwischen Sakristei und Kirche *S. Spirito* in Florenz.



durch eiserne Zugstangen aufgehoben, ohne welche bei den dünnen Umfassungsmauern die Konstruktion von vornherein nicht haltbar gewesen wäre. In ähnlicher Weise sind auch die Seitenschiffe ausgeführt, wobei das Gewölbe die Form eines gedrückten Viertelkreises hat. Fünf überfälzte Platten lagern auf halbkreisförmigen Gurtbogen und bilden auch hier Decke und Dach. Gleichfalls mit Platten auf Rippen ist in schönster Weise die steil emporgeführte achteckige Vierungskuppel konstruiert. Ein weißer Kalkstein des Landes diente als Baumaterial, der heute noch hellglänzend in der Sonne leuchtet und nur im Innern durch Kerzenrauch und Weihrauchdunst geschwärzt erscheint.

Vorbildlich aus dem Altertum wären hier nur die gewölbten Bauten

Abb. 148.



Von der Kirche *S. Stefano* in Venedig und vom *Palazzo Maffei*, jetzt *Trezza*, in Verona.

Zentral-Syriens aus der Zeit *Mark Aurel's* und besonders die Steinplattendecke vom Prätorium in Musmiye, welche allein sich mit der Ausführung in Sebenico der Hauptfache nach deckt. In der unten genannten Zeitschrift<sup>72)</sup> nahm ich erstmals Stellung zur Sache auf Anregung des gelehrten, für die Kunst der Renaissance begeisterten Herausgebers *Graus*. Ein späteres Studium an Ort und Stelle hat meine Meinung über den Bau gefestigt.

Ob aber je Meister *Giorgio* von den syrischen Bauwerken Kenntnis hatte, muß sehr bezweifelt werden; ich glaube an keinen Zusammenhang zwischen den Konstruktionen im Haurân und denjenigen Dalmatiens, auch nicht an die Ableitung der einen von der anderen. Die natürlichen

Verhältnisse der beiden Länder (steinreich und holzarm) werden zu den verwandten Ergebnissen geführt haben; beide Weisen mögen daher als ursprüngliche gelten, und von dem Renaissancemeister wissen wir, daß er es verstanden hat, eine Konstruktion auch in der Fassade formal geschickt und geistreich zum Ausdruck zu bringen. (Weiteres darüber im Abschnitt über Sakralbauten.)

Dachform und innere Wölbung dieser steinernen Dalmatiner Kirchendecken wurden auch in der Hauptstadt der Republik Venedig, aber nicht in gleich monumentaler Weise, dafür aber in Holz konstruiert, nachgeahmt, wovon *S. Maria dei Miracoli*, das kleine reizvolle Juwel der Frührenaissance, Zeugnis gibt. Das innere flach kassettierte Tonnengewölbe besteht aus einer Bohlen-

90.  
Gewölbte  
Holzdächer  
und  
Holzdecken.

<sup>72)</sup> Der Kirchen schmuck. Blätter des christlichen Kunstvereins der Diöcese Seckau, Jahrg. XVII (1886), Nr. 1-5. Vergl. weiter: DE VOGÜÉ. *La Syrie centrale etc.* Paris 1865-77. Bd. I. Pl. 7.



konstruktion, die zum Teil an das Gespärre des über ihr errichteten, schiffsrumpfförmig geformten Dachstuhles aufgehängt ist (Abb. 150). Decke und Dach sind dabei durch einen begehbaren Hohlraum voneinander getrennt.

91.  
Strebe Pfeiler.

Wenn das unmittelbare Aufheben des Seitenschubes der Gewölbe durch Einlegen von eisernen Zugtangen (Ankern) nicht angängig war, so ordnete man bei den Umfassungsmauern an den Stellen, wo tragende Bogen oder Gurten auf sie trafen, entweder durch besondere Dispositionen im Grundplan oder durch gemauerte Vorlagen, nach innen oder nach außen springende Strebe Pfeiler an, und bediente sich somit der gleichen Mittel wie die römische Antike und das Mittelalter. Nur wurden sie im Norden stark vorstehend gemacht, meist weit über das Maß des Notwendigen hinaus (vergl. Kölner Dom, Freiburger Münster und andere Bauwerke).

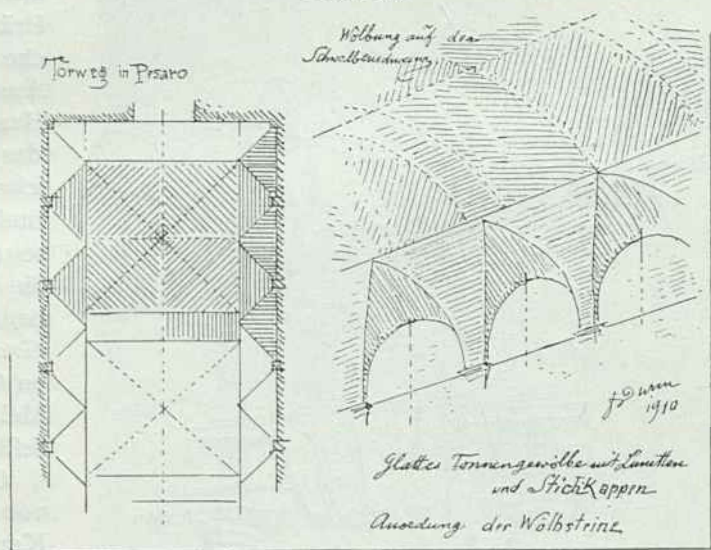
Dieses Übermaß wurde im Süden als unberechtigt beseitigt. Die abgetreppten Strebe Pfeiler sind schon beim Mailänder Dom nicht aufgenommen worden, ebensowenig an der Certosa bei Pavia und am Dome in Como. Sie bilden in der Renaissance, wie dies das letztgenannte Bauwerk zeigt, gleichmäßig vortretende Mauermassen von mittlerer Stärke, die auf einem kräftig vorstehenden und profilierten Sockel sich lotrecht bis zum Hauptgesimse erheben, das um den

Strebe Pfeiler herumgekröpft ist. Die Ecken sind durch flache Profilierungen ausgezeichnet und der Höhe nach durch Querstreifen gleichen Profils geteilt.

Mittelalterlichem Vorbilde folgend, beleben im unteren Drittel der Höhe Figuren auf Konfolen die Vorderflächen, an die die mit Figuren geschmückte Baldachine jener vorangegangenen Kunstperiode erinnernd, nur mit dem Unterschiede, daß der Bildhauer nun wieder ein volles Wort spricht und nicht auf die Lieferung asketischer, in Häuschen gestellter Gestalten angewiesen ist.

Ein Fialenwerk auf diesen Vorlagen bezeichnet im Mittelalter das „Ausatmen der Massen, die Erlösung der aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräfte“. Die Renaissance setzt dieses an sich künstlerisch gefundene Grundmotiv in eine ruhige Krönung um, welche die unteren Massen in schönster Weise zum Abschluß bringt. Luftige, durchbrochene Tabernakelarchitekturen erheben sich über dem Hauptgesims auf geschlossenem, kräftigem Unterbau; fein geschwungene Kuppelchen mit Konfolen, Balustern, Obeliskern geben den ruhigen, wirkungsvollen Abschluß nach oben in abgewogenen und schönen Umrißlinien.

Abb. 149.

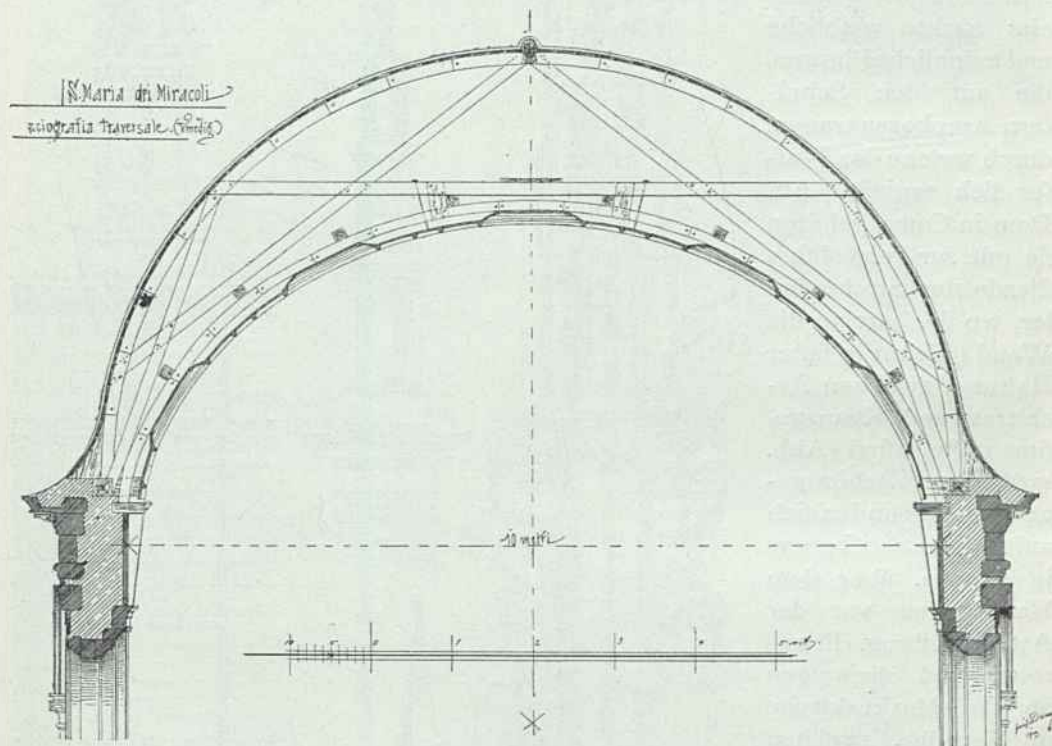


Tonnengewölbe mit Stückkappen, Mittelstücke auf den Schwalbenschwanz eingewölbt.

Wie in Como, so ist auch in gleich reizvoller Weise an der *Certosa* bei Pavia, verfahren, namentlich an der Seitenfassade nach dem kleinen Klosterhof *della Fontana*.

In diesen Bekrönungen entwickelt die frühe Renaissance den ganzen Zauber ihrer Phantasie, den ganzen Reichtum ihres Formenschatzes, ihren Sinn für schöne Umrißlinien bei frei von der Luft sich abhebenden architektonischen Gebilden (Abb. 151). Kein Aufsatz gleicht dem anderen, und doch bleiben sie in Harmonie miteinander.

Abb. 150.



Dach- und Deckenkonstruktion in Gewölbeform in Venedig.

Das Anfameln von Meteorwaffern und deren Ableitung von bestimmten Punkten des Baues aus, beschäftigte die antike Baukunst ebenfogut als die des Mittelalters. Die tönernen und marmornen Traufrinnen treffen wir bei den antiken Tempeln, den Staats- und Privatgebäuden, in den Stein gemeißelte Rinnen an den mittelalterlichen Domen.

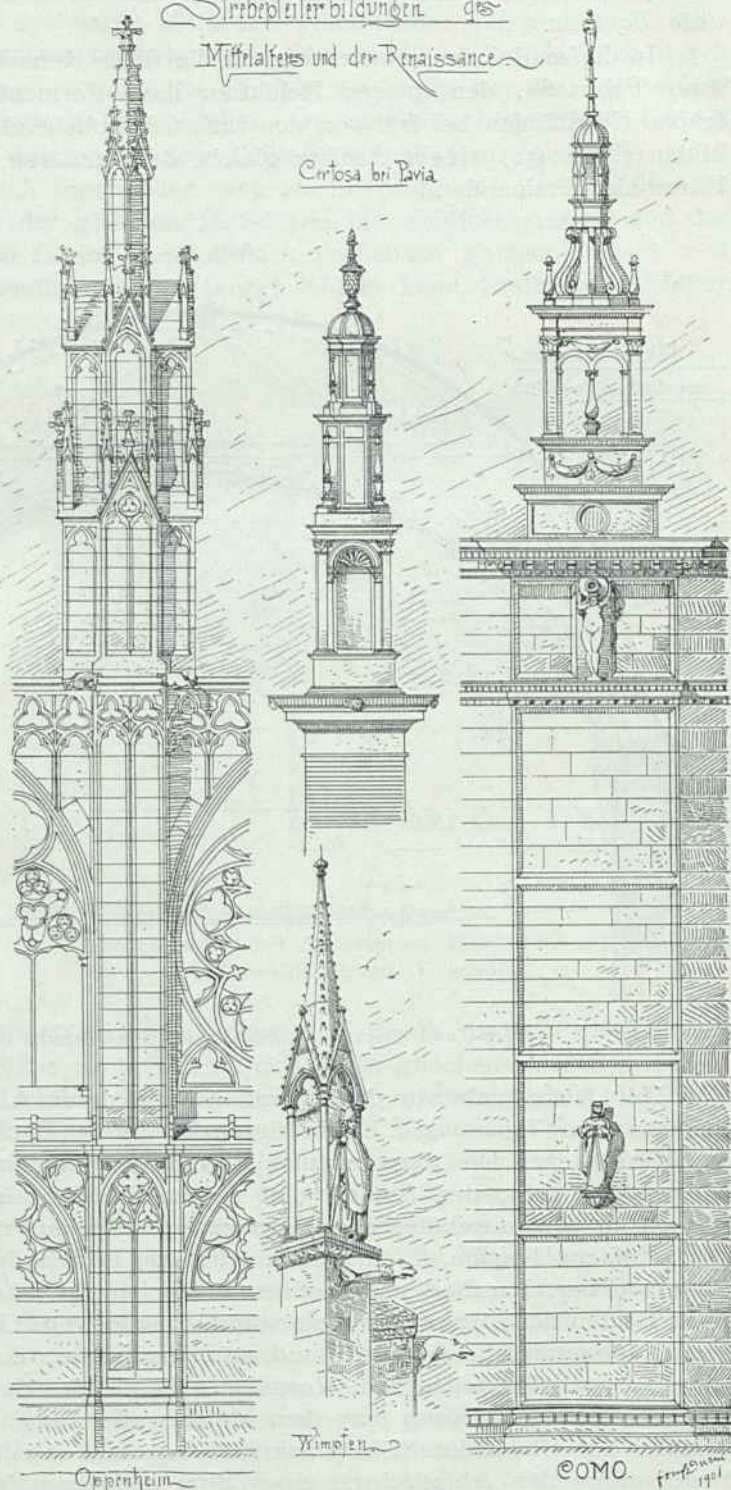
Einfache Kanäle, Trompetenmundstücke, Löwenköpfe oder Köpfe anderen Getiers (Eber, Panther) mit geöffnetem Rachen, Mascheroni speien bei den antiken Bauten das Dachwasser weit vom Gebäude weg. Bei den mittelalterlichen sind es phantastische Gestalten und unreines Getier, durch welche das Wasser ausgeworfen wird, nicht zum Vorteil des Baues, der durch diese Wasserstrahlen oft mehr leidet, als wenn man dem Meteorwasser seinen freien natürlichen Lauf gelassen haben würde. (Die Dachrinne hat nur in Verbindung mit bis zum Boden führenden Abfallrohren einen Sinn und einen Wert.) Die Renaissance macht sich nun die gleiche Unvollkommenheit zu eigen; sie bildet aber ihre

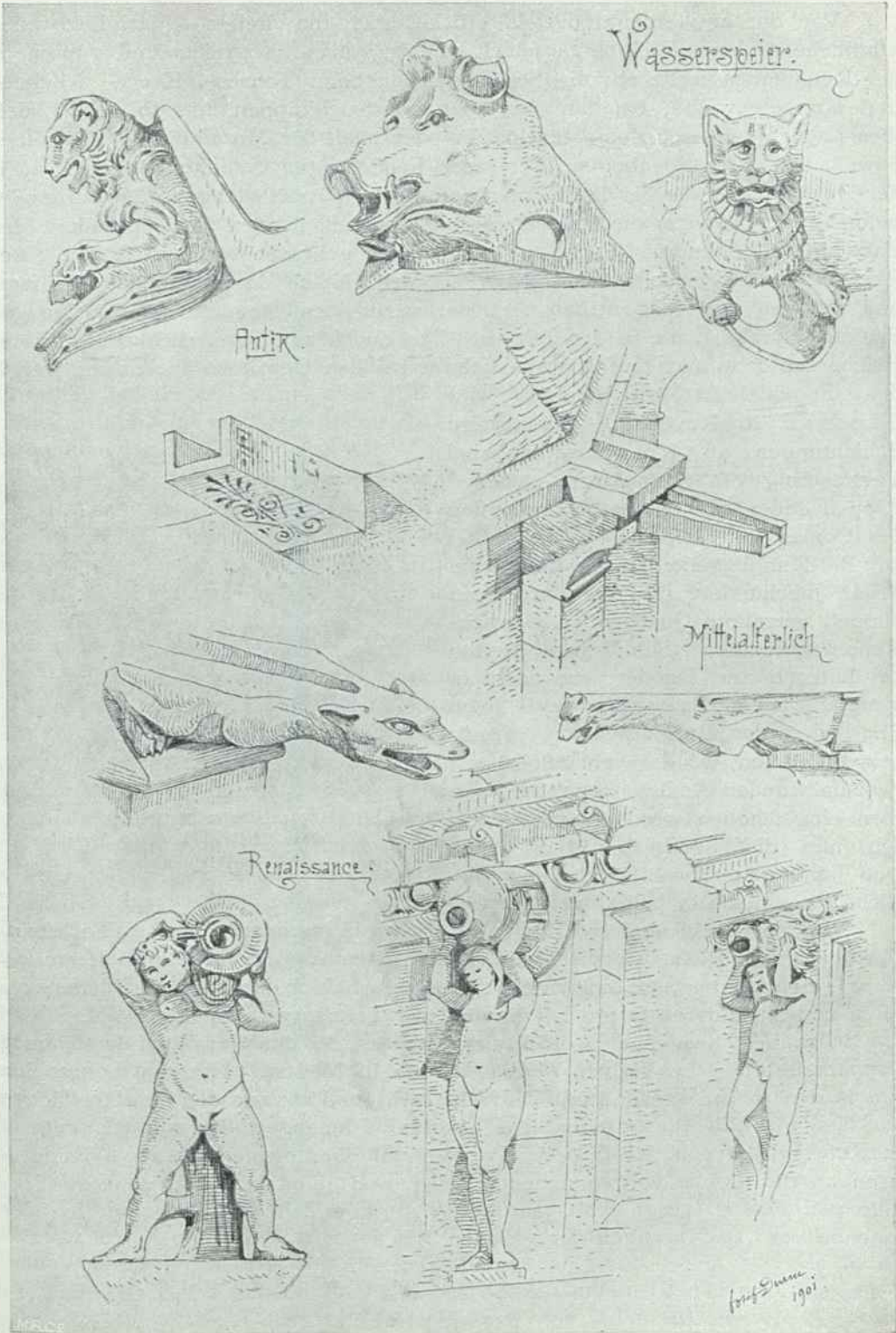


Wasserspeier unendlich viel edler und schöner aus. Nicht abenteuerliche Fratzen und schnurrige, zuweilen wenig reinlichgedachte Figuren zieren bei ihr die Gesimse; sie führt dafür einen vornehmen statuarischen Schmuck ein: nackte weibliche und männliche Figuren, die auf den Schultern Amphoren tragen, durch welche das Wasser sich ergießt. Am Dom in Como gehören sie mit zur reizvollsten Zierde der Strebepeiler, wo sie, hart an die Wand gelehnt in fester Haltung, zwischen Architrav und Kranzgesims gestellt sind (Abb. 152). Ebenso schön gearbeitet befinden sich am *Palazzo del Comune* in Brescia, über dem Hauptgesims vor der Attikabrüstung. Etwas roher sind diejenigen an der Markuskirche in Venedig, zwischen den efelsrückenförmigen Aufbauten der Hauptfassade. Überall Grazie und Anmut im Detail, schön geformte Menschenleiber an Stelle der mittelalterlichen Spottgeburten! In Fällen, wo nicht so weit gegangen werden konnte oder wollte, griff man auf den antiken wasserspeienden Löwenkopf zurück.

Abb. 151.

Strebepeilerbildungen des  
Mittelalters und der Renaissance

Strebepeilerbildungen der *Certosa* bei Pavia.



Verschiedene Wasserspeier aus antiker, mittelalterlicher und aus der Renaissancezeit.  
Die menschlichen Figuren in Como tragen nur zum Teil Amphoren, andere halten Tierköpfe mit geöffnetem Rachen.

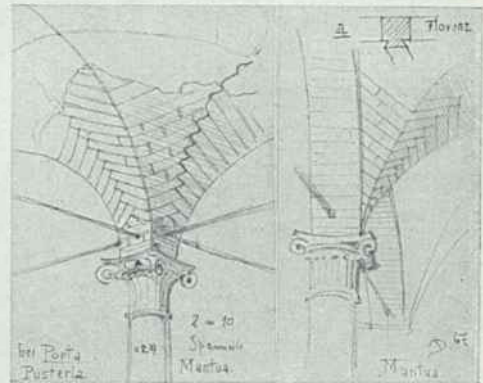


Von der antiken und mittelalterlichen Art, die Steine — natürliche oder künstliche — beim Wölben zu schichten, ging man im großen und ganzen in der Renaissance nicht ab; die Steine wurden beim Tonnen-, Kreuz-, Nischen- und Kuppelgewölbe, bei den Gewölben mit Stichkappen stets so gelegt, daß ihre Lagerfugen nach dem Mittelpunkt oder nach der Mittellinie der Gewölbeform laufen. Bei Stirnbogen, Tür- oder Fensterbogen bediente man sich auch der Hakenquader, die bei den Römerbauten der Spätzeit nachgewiesen wurden<sup>73)</sup>, besonders dann, wenn die Bogensteine mit den anstoßenden Schichtquadern der Fassaden in bestimmter Form in Verbindung gebracht werden sollten. Bei Scheitrecten Bogen blieb man lieber bei der einfach durchlaufenden Keilfuge und sah von der spät-antiken Art der verzahnten Bogensteine ab (Orange, Spalato, Syrakus), die in der Zeit des *Theoderich* zu Wunderlichkeiten führte, welche sich dann auch auf den Steinschnitt bei den Gewölben übertrugen (vergl. den Fugenschnitt am Grabmal des *Theoderich* in Ravenna). Eigenartige Schichtungen an Kreuzgewölben bei Verwendung von Steinplatten zwischen Rippen finden sich in den Seitenschiffen des Domes von Sebenico.

Bei Rundbogenöffnungen kehren im XVII. Jahrhundert diesseits der Alpen doppelt verzahnte Quadern an Deutsch-Renaissancebauten (Schlößchen Stetten bei Lörrach usw.) wieder, wie auch an mittelalterlichen Bauwerken (z. B. beim Chorbogen der Burgkapelle zu Krautheim in Baden, wo der Schlußstein, mit zwei halbrunden Anfätzen versehen, von vorn eingeschoben werden mußte). Ob sich nun diese badischen Baumeister, 1000 Jahre später, wohl in Ravenna für solche Fugenschnitte begeistert haben?

Von der herkömmlichen Lage der Steine ging man aber bei Backsteingewölben bewußt ab, wie die Großkonstruktionen von *St. Peter* und *Maria del Fiore* gezeigt haben, wo man sichgrätenartige Schichtung der Wölbsteine vornahm und an anderen Orten bei Kreuz- und Tonnengewölben das Wölben auf den Schwalbenschwanz zur Ausführung brachte. An den Gewölben der schönen Doppelhalle einer Loggia bei *Porta Pusterla* in Mantua (Abb. 153) konnte ich dies in den Jahren 1871 und 1910 feststellen, wo der Putz von den Gewölbeflächen zum Teil abgefallen war, dann 1892 bei dem Tonnengewölbe mit Stichkappen im Refektorium von *Maria delle Grazie* in Mailand, woselbst damals Reparaturen an der Decke vorgenommen wurden, und 1910 an der genannten Torhalle von Pefaro (vergl. Abb. 149). Eine geringe Zahl für die hunderte oder tausende von Ausführungen der gleichen Art.

Abb. 153.

Von einer Halle bei *Porta Pusterla*  
in Mantua

<sup>73)</sup> Siehe: II. Teil. Bd. 2 dieses „Handbuches“: Baukunst der Etrusker und Römer. II. Aufl.

## IX. Abschnitt.

## Dachkonstruktionen.

94.  
Dachstühle.

Vom flachen Dach ging man in Italien im großen und ganzen in historischer Zeit nicht ab. Was die Alten erfunden, blieb vom frühen bis zum späten Mittelalter und auch in der ganzen Zeit der Renaissance bis auf unsere Tage in Ehren. Die deutschen Meister der Gotik mußten es auf italienischem Boden mit in den Kauf nehmen; das steile Dach des Nordens wurde als etwas Zweckwidriges abgelehnt. Unter solchen Verhältnissen kann es nicht wundernehmen, daß der konservative Süden auf diesem Gebiete der Konstruktion wenig Neues bietet. Über das antike Pfettendach kam selten ein späterer Baumeister hinaus, und nur darin machen die verschiedenen Stilperioden einen Unterschied, daß die einen bei ihren Hallen- oder Kirchendächern die Konstruktion des Dachstuhles zeigen, die anderen sie durch eine horizontal eingeschobene Kassettendecke dem Beschauer verbergen.

Griechen und Römer dürften wohl kaum, oder doch nur in besonderen Fällen an einem monumentalen Gebäude die Konstruktion eines Dachstuhles sichtbar gelassen haben; immer wird die gedachte Kassettendecke den Abschluß des Raumes gebildet haben. Auch bei den frühchristlichen Bauten dürfte das gleiche der Fall gewesen sein, und nur, wo man in den Mitteln beschränkt war, wurde sie unterdrückt.

Von der gleichen Anschauung waren wohl auch die Meister des Mittelalters durchdrungen, welche die Decken von *S. Zeno* und *S. Fermo* in Verona, in dem *Battistero* zu Urbino oder den *Eremitani* zu Padua und von *S. Stefano* in Venedig usw. anfertigten. Sie mochten die antike Art der Raumbegrenzung nach oben nicht, wollten aber auch das Holzgerippe des Daches nicht zeigen, und suchten in ihren abgewölbten Holzdecken Neues zu bieten. Die Proto-renaissance konnte nur den alten Dachstuhl bringen; wo sie ihn offen sehen ließ, machte sie ihn zum Gegenstand einer künstlerischen Ausgestaltung; sie ornamentierte und bemalte das Holzwerk und fügte Schnitzereien (Konsolen und Zierleisten) hinzu, wie dies der schöne offene Dachstuhl von *S. Miniato* bei Florenz zeigt. (Die derzeitige Bemalung ist nicht die ursprüngliche.)

Aber auch diese beiden Gaben lehnte die erwachte Renaissance ab; sie ließ entweder, und dies wohl nur in wenigen Fällen, wo es sich um einfache Bauten handelte, den offenen Dachstuhl (*S. Francesco al monte* — »la bella villanella« des Cronaca [1504]), oder sie griff in der frühen Zeit schon entschieden zur einfachen Kassettendecke zurück, deren schönste Beispiele in bunter Fassung wohl in *S. Marco* zu Rom und in einer Ausführung von Weiß und Gold im Mittelschiff von *S. Maria maggiore* zu Rom zu sehen sind. Dabei klammerte sie sich nicht ängstlich an ein Zimmermannsgerippe aus schweren Hölzern im Sinne griechischer Steindecken an; sie benutzte vielmehr nur die durchgehenden Bundbalken ihrer Doppelbünde als Konstruktionshölzer und fügte zwischen diese in leichtem Brettzimmer Kassetten ein. An diese Bauweise schloß sich die Herstellung verschränkter freier Kassettenbildungen an (Abb. 154 u. 155), wie sie an den Gewölben der römischen Thermen und der *Maxentius*-Basilika zum Ausdruck gebracht ist, welche schließlich zur Losagung von jeder aus der Konstruktion hervorgegangenen Bildung führte. Das Zusammensetzen von kleinen und großen Kassetten jeder Form — die Rundform nicht ausgeflohen — mit oft reichem



Abb. 154.

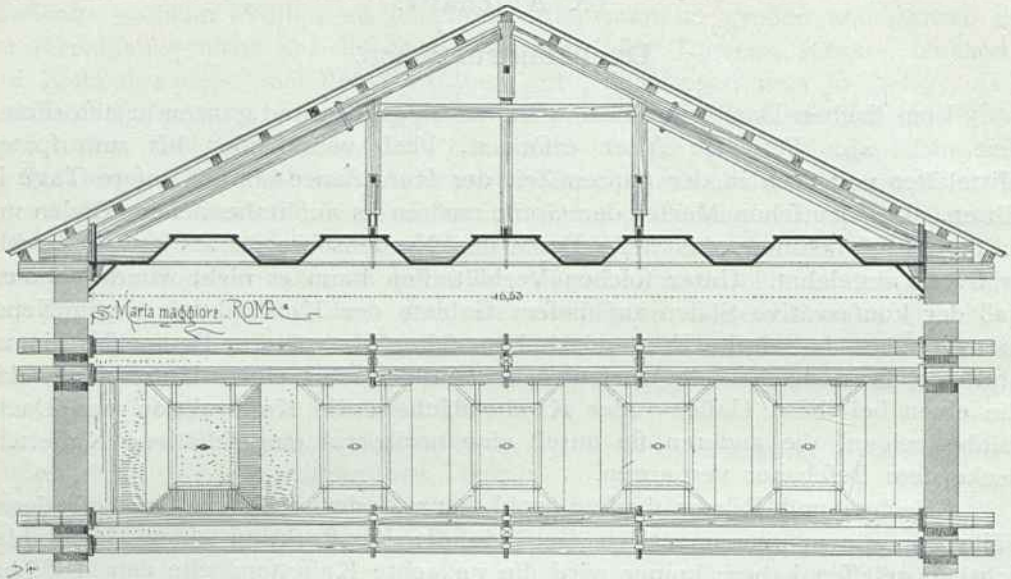
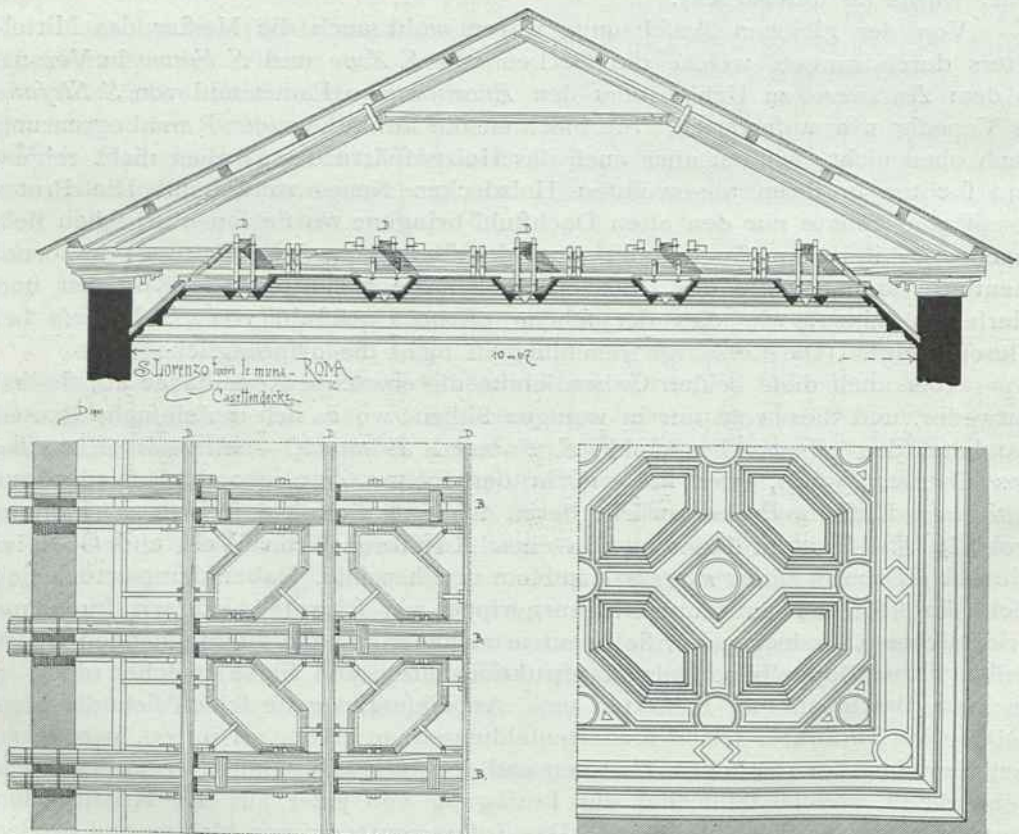
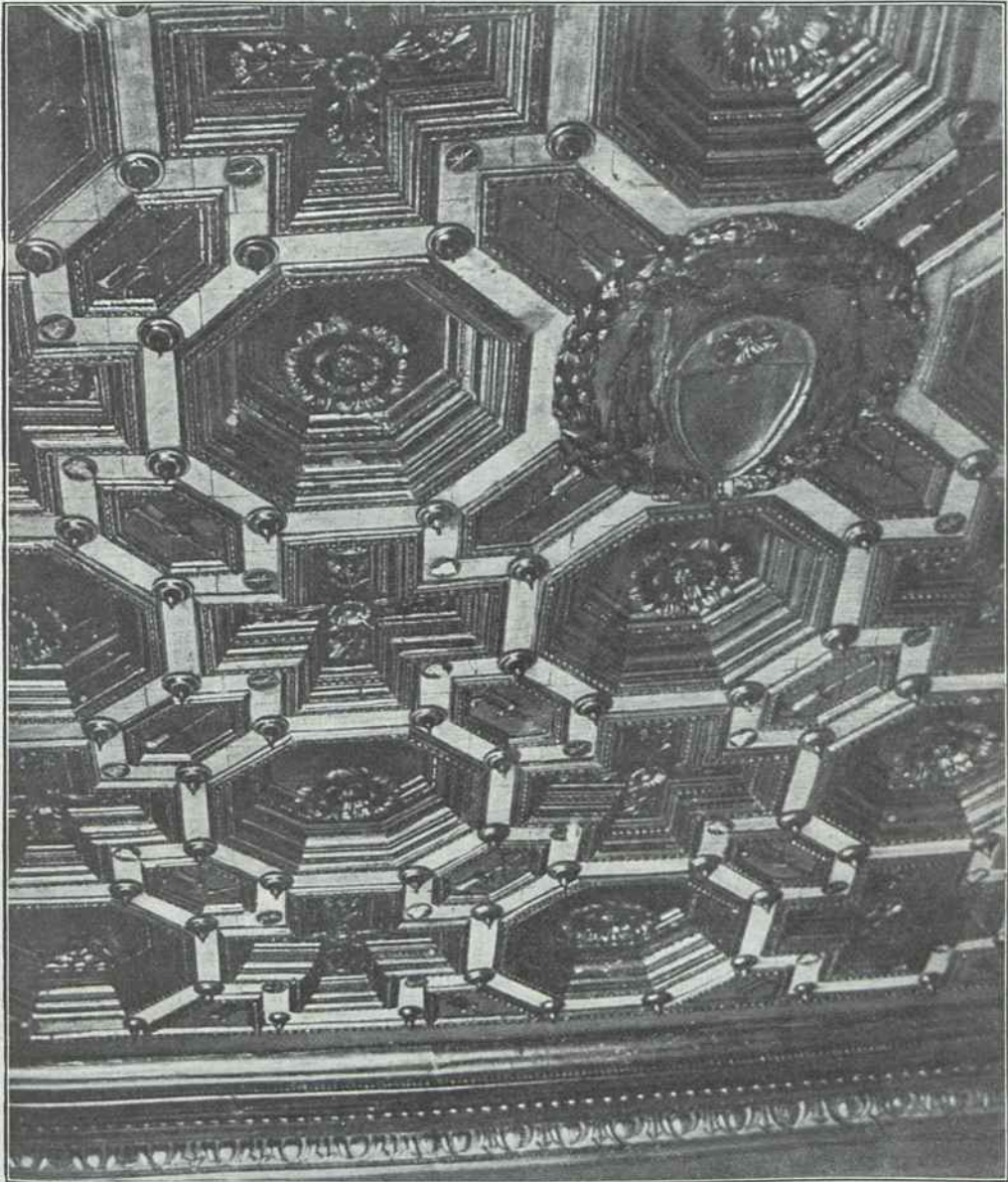
Dachstuhl mit Kassettendecke von *Maria maggiore* in Rom.

Abb. 155.

Dachstuhl mit Kassettendecke von *S. Lorenzo* in Rom.

Schnitzwerk, wie an der Decke der *Badia* in Florenz u. a. m., war das Schlußergebnis (vergl. auch die Holzkaffettendecke aus der *Cancelleria* in Rom in Abb. 156. In Verbindung mit Vergoldung und Farbe, unter Einfügung von

Abb. 156.



Holzkaffettendecke aus der *Cancelleria* in Rom.

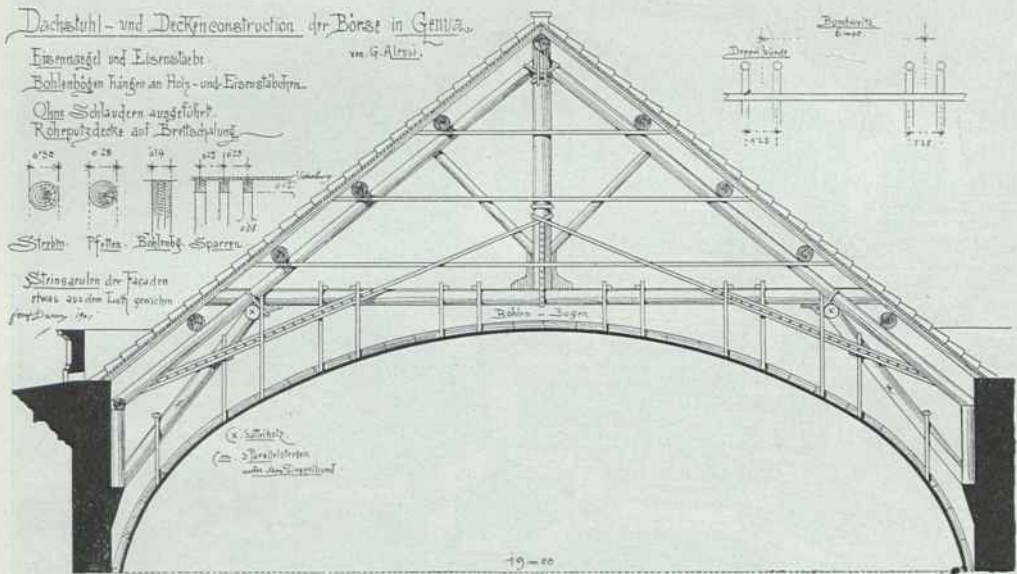
figürlicher und ornamentaler Malerei, gehören diese Decken — und im Hinweis auf die Decken im Dogenpalast zu Venedig sei dies gesagt — zum Glanzvollsten, was die Renaissance geschaffen, was überhaupt in diesem Sinne je auf der Welt geleistet wurde. Die höchste Summe von Können ist hier zur Schau gestellt,



und welche Pracht und welcher Schönheitsfönn offenbaren sich hier! Auch in diesem Punkte ist die Renaissance neu und schafft ohne Vorbild!

Diese Holzkonstruktionen sind fämtlich aus genau beschlagenen und gefügten Hölzern hergestellt. Die reiche Handelsstadt Genua machte bei verwandten Leistungen eine Ausnahme von der alten Regel und griff bei sonst höchster Eleganz der Ausführung in anderen Baufstoffen auf ein ziemlich primitives, bäuerisches Verfahren zurück, das wir sonst nur in holzreichen Gebirgsgegenden wiederfinden. An Stelle des behauenen Dachholzes trat hier das aus runden, nur gefchälten Stämmen gewonnene, wie es der Wald liefert, auf, wobei man aber am alten Pfettendach dennoch festhielt.

Abb. 157.



Dach- und Deckenkonstruktion der Börse in Genua.

*Gauthier* hat in seinem unten genannten Werke<sup>74)</sup> zuerst über diese Konstruktionen berichtet, und ich gebe in Abb. 157 eines der interessanteren Beispiele, in der Decken- und Dachkonstruktion der von *Alessi* erbauten Börsenhalle wieder, die ich an Ort und Stelle nachgeprüft und deren Einzelmaße ich 1899 nochmals nachgenommen habe.

Wo Bauholz schwer zu erlangen war, blieb die Renaissance auch beim alten Verfahren stehen: statt gezimmerter Bündel, gemauerte Bogenkonstruktionen zur Aufnahme von liegenden Sparren oder von Pfetten zu nehmen, wobei die Sparren meist gering dimensioniert sind und in der Legweite von der Größe des Ziegelmaterials abhängen, so daß dieselbe z. B. bei den Dachstühlen über den Hallen der Klosterhöfe von *S. Lorenzo* in Florenz und in der *Badia* bei Fiefole nur 35 bis 38 cm beträgt.

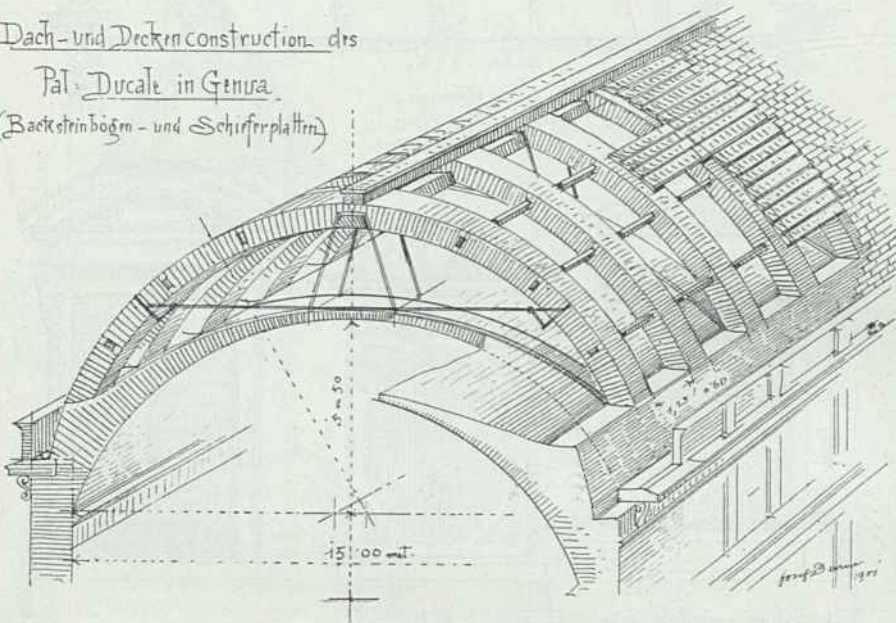
Eine eigenartige Maffivkonstruktion zeigen Decke und Dach über dem 36 × 16 m messenden großen Saale des *Palazzo Ducale* in Genua (Abb. 158), erstere als Muldengewölbe gebildet, das letztere von der Form eines Schiffs-

<sup>74)</sup> GAUTHIER, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes*. Paris 1830.

rumpfes, die wir in Venedig schon kennen gelernt haben. Ursprünglich wurde der Palaft vom lombardischen Architekten *Andrea Vanona* gebaut; jedoch brannte er 1777 fast vollständig nieder, worauf der Genuer Architekt *Simone Cantone* 1778 unter der Bedingung mit dem Wiederaufbau betraut wurde, daß zum Dache kein Holz verwendet werden dürfe. Er löste die Aufgabe in interessanter Weise. Fünfzehn große Backsteinbogen von etwa  $0,75^m$  Stärke sind über dem Muldengewölbe der Decke in regelmäßigen Abständen angeordnet, diese Bogen sind im Scheitel durch Backsteinzungen miteinander verbunden, an denen, immer einen Bogen auslassend, bis zum Deckengewölbe herabreichende Hängeeisen befestigt sind, welche jenes tragen helfen. Die etwa  $1,40^m$  auseinander liegenden Bogen sind noch weiter an jedem Schenkel durch drei große

Abb. 158.

Dach- und Deckenconstruction des  
Pal. Ducale in Genua.  
(Backsteinbögen- und Schieferplatten)



Feuerfichere Decken- und Dachkonstruktion in Genua.

Schieferplatten miteinander verbunden, und außerdem sind noch an vier der Bogen, unmittelbar über dem Muldengewölbe, durchgehende Eisenanker angebracht. Gegen die so gebildete große Tonne stemmen sich nun zwei Walme, deren Gräte gleichfalls als Backsteinbogen hergestellt sind, an die sich kleinere Bogen schiffsparrenartig lehnen.

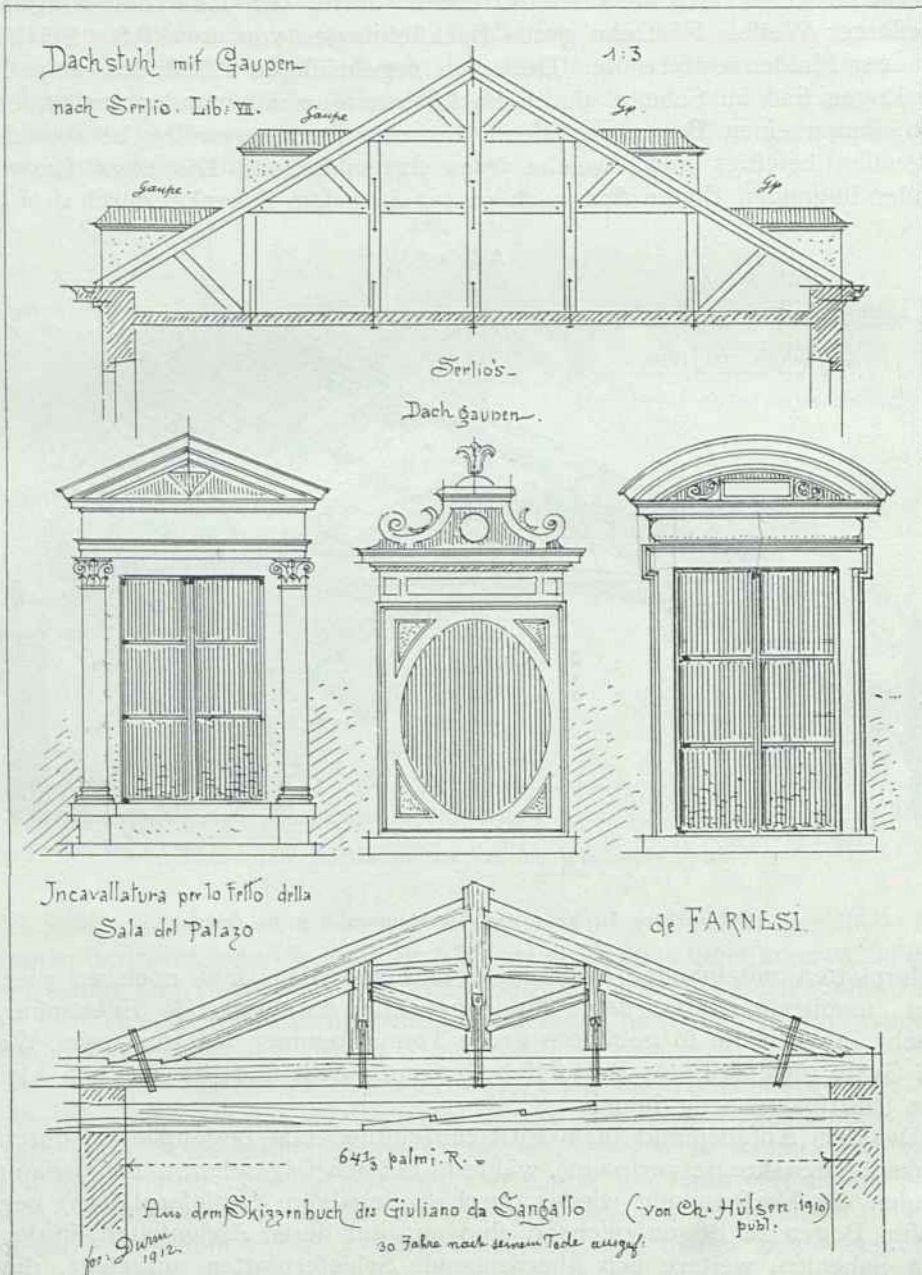
Das dem Anfallpunkt beim First zunächstliegende Bogenpaar ist durch gemauerte Andreaskreuze verspannt, während bei den folgenden, näher beisammenliegenden die Verspannung wieder durch Steinbalken (Schieferplatten) bewirkt ist. Von Bogen zu Bogen reichend, sind nun auf deren Außenseiten, in der Art wie in Sebenico, weitere sich überdeckende Schieferplatten aufgelegt, die ein Mörtelbett tragen, in welches die kleinen Deckschiefer eingedrückt sind, nach der Art wie bei den Dächern der Kirche *S. Maria di Carignano*.

Wenn eingangs unter Vorbehalt gesagt wurde, daß die italienische Renaissance vom flachen Dache zu keiner Zeit abgewichen ist, so gilt auch hier das Sprichwort: „keine Regel ohne Ausnahme“.



Seb. Serlio (1475—1522) bringt in seinem Buche über Architektur (Lib. VII. S. 197, Ausgabe: Venetia 1584) Abbildungen von Dachkonstruktionen feiner

Abb. 159.



Dachstuhl und Dachgaupen nach Serlio, und Dachkonstruktion nach G. da Sangallo.

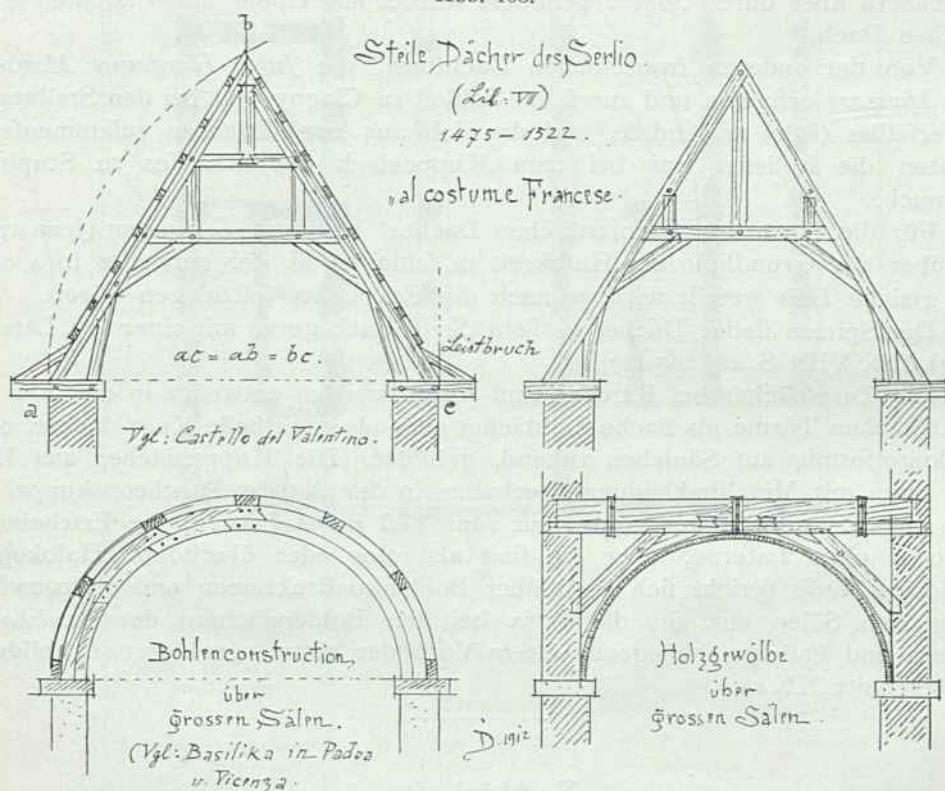
Zeit, bei denen sich die Höhen der Dächer zur Spannweite wie 1:4 verhalten und somit zu den flachen Dächern gerechnet werden müssen. Sie sind nach altem Herkommen als Hängewerke konstruiert. Über die Anordnung und

Neigung der Dachflächen spricht er sich nur insofern aus, als er angibt, daß diese von dem Deckmaterial, dann vom Winddruck, von Eisbildungen, Schnee und Regen abhängen, die in verschiedenen Gegenden verschieden seien. Man vergleiche auch in diesem Sinne eine Dachkonstruktion des *Giuliano da Sangallo* (Abb. 159, nach seinem von *Ch. Hülsen* herausgegebenen Skizzenbuch) und den genannten Dachstuhl über die *Ticino*-Brücke bei Pavia, sowie den Dachstuhl der Loggia des Rathauses in Siena.

Er kannte und gibt auch die Konstruktion des französischen Daches (*al costume francese*), das in seiner Form und seinem Querschnitt als gleich-

96.  
Französisches  
Dach.

Abb. 160.

Dachkonstruktion (Steildächer und Bohlendächer) nach *Serlio*.

fchenkliches Dreieck aufgefaßt werden müßte (vergl. Abb. 160). Bei einem dieser Beispiele ist ein Leistbruch angegeben. Er will für dieses Dach eine Ziegeldeckung (*tegole forate ed inchiodate sopra li lignami*), sagt aber auch, daß es mit Bleiplatten gedeckt werden könne, was viel dauerhafter sei und am sichersten gegen Regen schütze. In Frankreich deckte man aber die Dachflächen mit Schiefer (*pietra azurina, che si chiama »Arduosa«* (*Ardoise* = Schiefer), eine Deckung, die viel gefälliger und vornehmer sei.

In seinen Entwürfen (Lib. VII) weicht *Serlio* des öfteren vom flachen Dache ab und nimmt Verhältnisse der lichten Weite zur Höhe wie 1:3 bis 1:2 an. Bei *Risaliten* nimmt er auch ein Verhältnis von 1:1 an (Lib. VII. S. 133 bis 135) und in dem Entwurfe S. 222 bis 232 (Lib. VII.) ein solches von 1:3 bei 2 Speicherböden mit 2 Reihen Dachgaupen übereinander (vergl. Abb. 159). Bei



dem schönen *Castello del Valentino* im *Parco del Valentino* zu Turin ist bei den 4 Eckpavillons (2×3 Fenster) das alte französische Dach mit dem Leiftbruch streng durchgeführt — also an einem der besten Bauwerke Turins (*une delle migliori opere architettoniche di Torino* nach *C. Isaia*; vergl. Abschnitt XX: Schloßbauten). Der Bau wurde gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts im Stile der damaligen französischen Schlösser auf Befehl der *Maria Cristina* von Frankreich, der Witwe des Herzogs *Vittorio Amadeo I.* ausgeführt. Seit 1860 ist eine polytechnische Schule darin untergebracht.

Es ist wohl der einzige Bau neben dem Schlosse in Stupinigi bei Turin, das König *Carl Emanuel III.* nach den Entwürfen *Savara's* ausführen ließ, das am Äußern aber durch *Alferi* geändert wurde, mit einem unverfälschten französischen Dach.

Von der anderen französischen Dachform, die *Jules Hardouin Mansard* oder *Mansart* erfunden und zuerst im Schloß zu Clagny und bei den Stallungen zu Versailles (1680) anwendete, und die sich aus zwei Dächern zusammensetzt, machten die Italiener nur bei dem Kuppeldach des Schloffes zu Stupinigi Gebrauch.

Für die Form des „Mansardischen Daches“ bestimmt *L. Suckow* (Jena 1781), daß über der Grundlinie ein Halbkreis zu schlagen ist, der entweder in 4 oder in 6 gleiche Teile geteilt wird, wonach die Eckpunkte festzulegen wären.

Die Spitzen steiler Dächer verzieht *Serlio* auch gerne mit einer fog. Laterne (vergl. Lib. VII. S. 215 bis 217).

Die Turmdächer bei Kirchen und Villen werden entweder in der Art der altchristlichen Türme als flache Zeldächer oder als ganz steile Kegeldächer, oder halbkugelförmig auf Säulchen ruhend, gebildet. Die Kuppeldächer aus Holz oder Stein mit Metallbekleidungen erhalten in der Art der Pantheonskuppel am Fuße einen Stufenbau und treten nur zum Teil im Äußern in die Erscheinung mit oder ohne Laterne, oder sie sind als reine oder überhöhte Halbkugeln gebildet. *Serlio* spricht sich auch über Bohlenkonstruktionen und Holzgewölbe bei großen Sälen aus, für die er ja bei den Bohlendächern der *Basilika* zu Vicenza und Padua naheliegende ältere Vorbilder hatte (vergl. deren Abbildung im Abschnitt XX e).

## X. Abschnitt.

### Treppen und Treppenhäuser.

An manchem schönen Vestibül  
Verfürkt' ich schon mein Kunstgefühl,  
An manchen schönen Stegen;  
Es ist ein wahrer Segen.

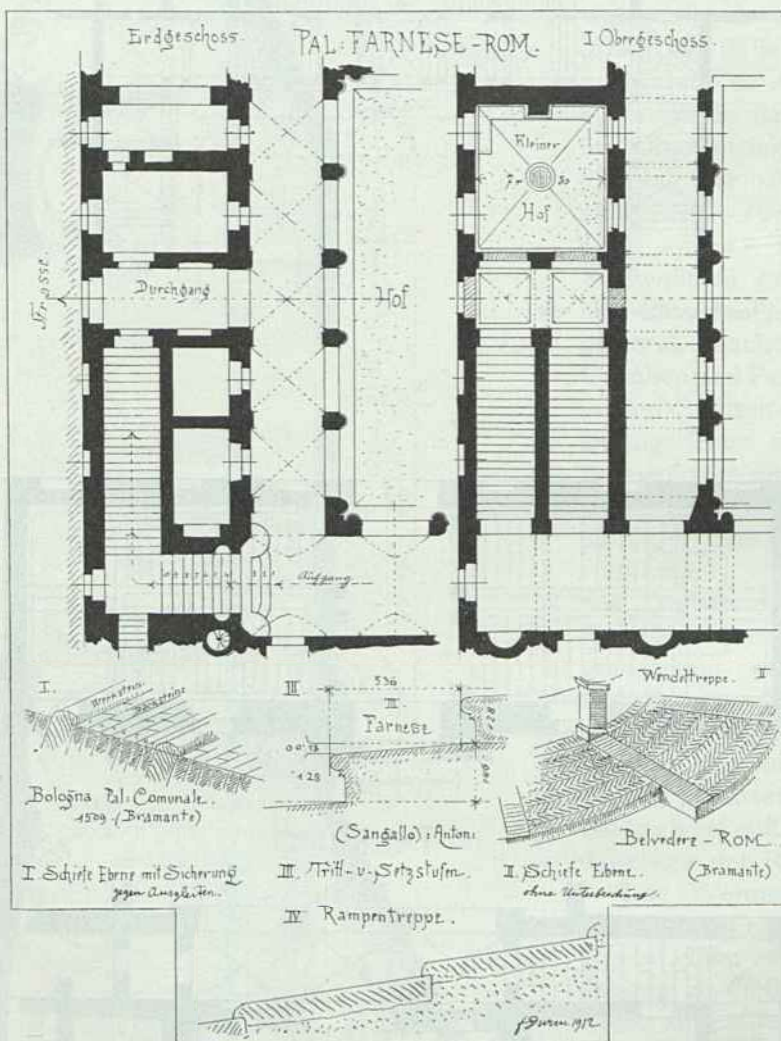
JACOB BURCKHARDT'S Briefe  
an einen Architekten 1870—1889.

97.  
Treppen.

Mit der veränderten Art zu leben, wurden auch in Palästen und Wohnhäusern Einrichtungen notwendig, welche die frühere Zeit nicht gekannt hatte. Im Altertum galt das Wohnen zu ebener Erde als das einzig vornehme und richtige bei Hochgestellten und Reichen; das Wohnen in mehrgeschossigen Miethäusern war im kaiserlichen Rom der *misera plebs contribuens* überlassen, die den Zugang zu ihren Stockwerken wohl nur auf einläufigen, schmalen Holztreppen erreichte.

Beim mittelalterlichen Stockwerksbau, mit Erkern und Fenstern nach der Straße, spielte die Treppe schon eine bessere Rolle; der vornehme Einzelbewohner zog sich in ein höheres Gefchoß zurück und überließ die Räume im Erdgeschloß den Dienfleuten, in den Städten den Krämern und Handwerkern; der wohlhabende Bürger verfuhr ähnlich.

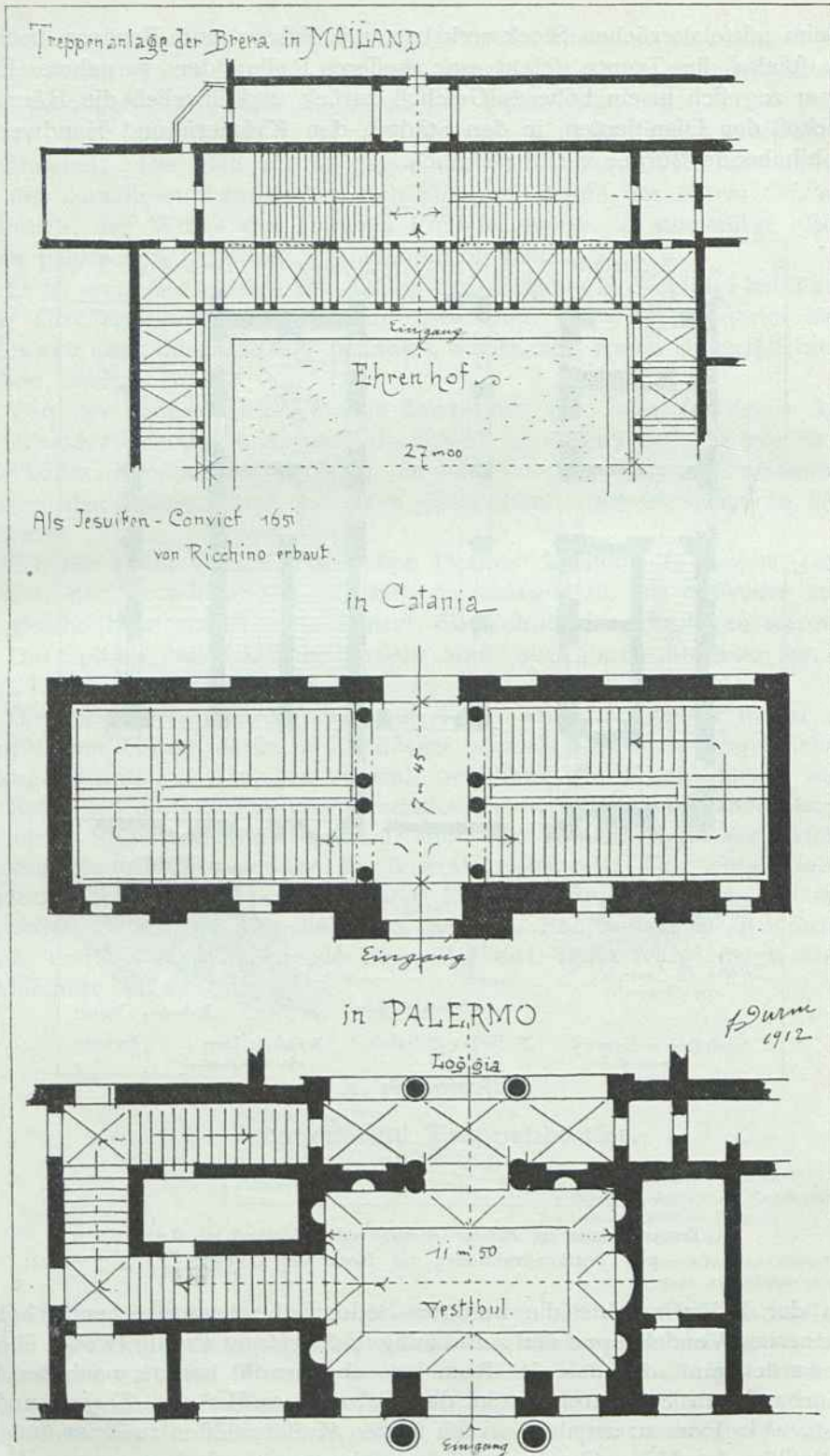
Abb. 161.



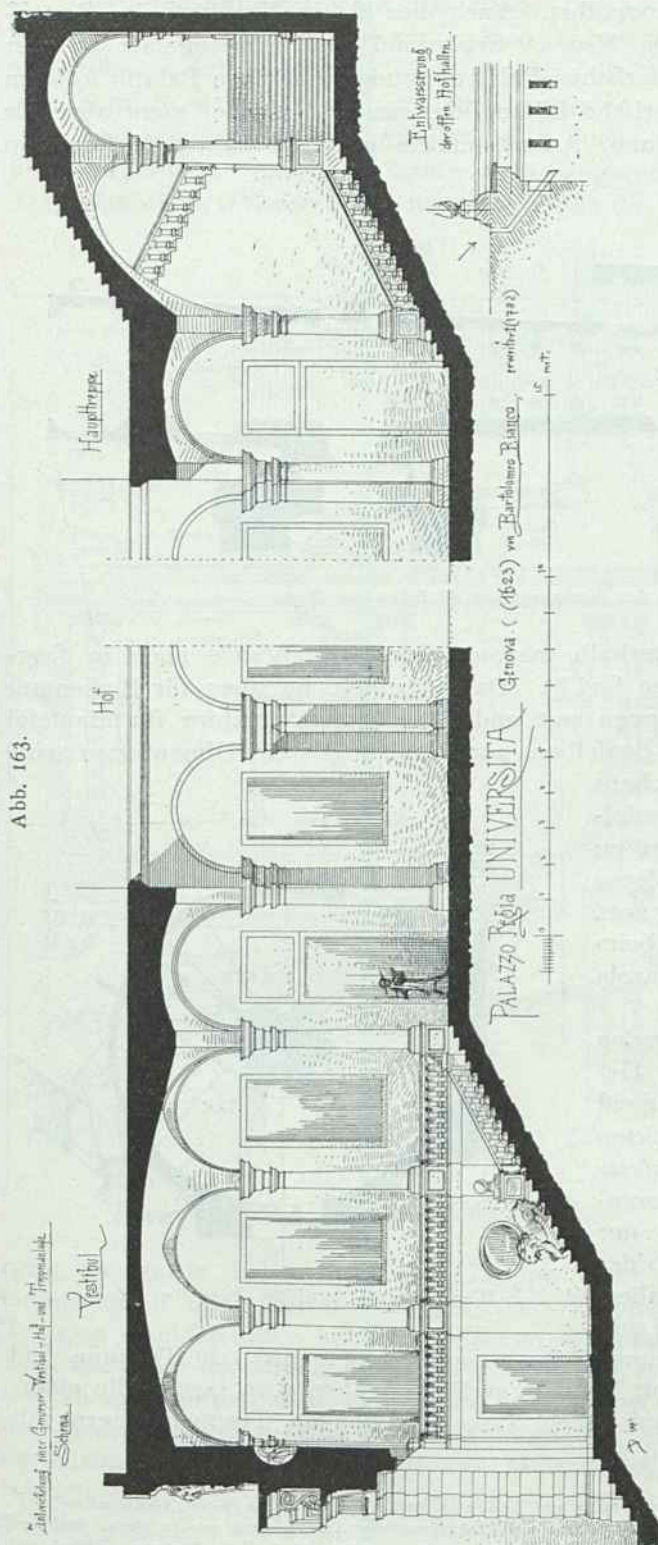
Treppenanlage im Palazzo Farnese mit Lichthof zu Rom und Trittkonstruktionen aus Rom und Bologna.

In der Folge machte die weniger Bodenfläche beanspruchende hölzerne oder steinerne Wendeltreppe der geradläufigen den Rang streitig, wobei übrigens gefagt werden muß, daß das alte Rom jene ebenfowohl kannte, nach den heute noch vorhandenen Spiraltreppen in der *Columna cochlis* des Trajan und des Marc Aurel in Rom zu urteilen. Auch in den Kaiserpalästen zu Trier und Arles in der Basilika des Maxentius, in den Triumphbogen usw. find gemauerte Wendeltreppen in kreisrundem Raume zum Teil noch vorhanden. Wendeltreppen





Zwei- und dreiarmlige Treppen in Mailand, Catania und Palermo.



Treppenaufgang mit Hof und Haupttreppe in Genua.

wurden in den Ländern diesseits der Alpen für die ganze Stilperiode charakteristisch; sie konnten leicht an jeder Stelle des Baues und von jedem Stockwerk aus angelegt werden, was wohl mit ein Grund für ihre große Beliebtheit war.

In der Zeit der Renaissance wurde das Wohnen im Obergeschoß zur Bedingung für die Vornehmen. Als »*Piano nobile*« oder »*Piano reale*« bei Fürstentümern galt in Italien stets das erste Obergeschoß. Machten häufige Unruhen und Parteikämpfe in den Städten diese Verlegung schon aus Sicherheitsgründen notwendig, so wurde es außerdem noch als eine Annehmlichkeit empfunden, dem Leben und Treiben auf den Straßen, bei Streit und Vergnügungen, von sicherem Standpunkt aus zusehen zu können.

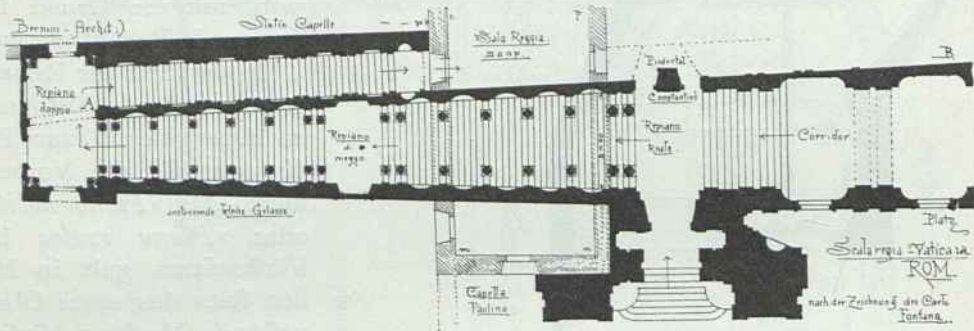
Was das antike Haus verbot, gestattete das mittelalterliche und noch mehr dasjenige der Renaissance.

Das Wohnen im vornehmen Obergeschoß bedingte einen verbesserten Zugang zu diesem, und so treten an Stelle der Wendeltreppen die größeren, bequem zu ersteigenden, geradläufigen, zweiarmigen Treppen mit Ruheplätzen: das eigentliche Treppenhaus größeren Stils wurde in den Wohnbau aufgenommen und so für den Architekten ein neues Moment in der künstlerischen



Gestaltung des Hausplanes eingeführt. Auch dies ist ein Verdienst der Renaissance, hier schuf sie wiederum Neues. Ergänzend zum Eingangssatz sei hier noch gesagt, daß wohl die kaiserlichen Palaftwohnungen auf dem Palatin in Rom für die technische und künstlerische Lösung der neuen Aufgabe, nicht aber für deren Anordnung im Hausplane, Anhaltspunkte gegeben haben dürften, wo

Abb. 164.

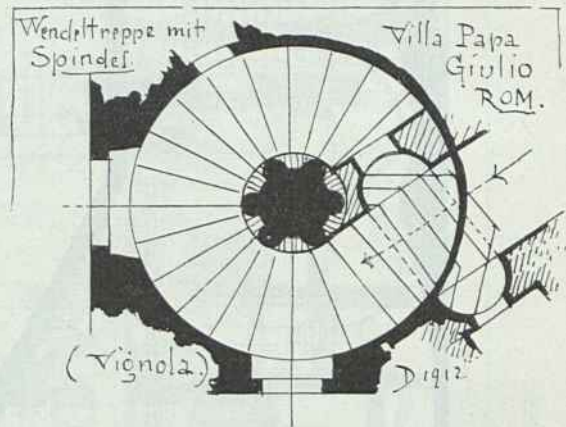


Scala regia des Vatikanischen Palaftes in Rom.

zweiarmige Podesttreppen innerhalb marmorbekleideter Wände noch in fragwürdigen Trümmern vorhanden sind<sup>75)</sup>. Dabei behielt sie aber für Bedienung und Transport die Wendeltreppen mit und ohne Stufen, letztere für Maulefelfgangbar, bei, oder sie gab denselben auch bei größeren Dimensionen eine monumentale Gestaltung und reichere Ausstattung, so bei der Wendeltreppe des Bramante im Belvedere des Vatikans, bei der in der *Vigna di Papa Giulio*, im *Palazzo Borghese*, im *Palazzo Barberini* zu Rom, beim Palaft der *Farnese* zu Caprarola u. a. m.

Die mittelalterlichen geraden Podesttreppen in öffentlichen Gebäuden und Palaften lagen meist offen im umbauten ungedeckten Hofe (*Bargello* in Florenz, *Palazzo della Ragione* in Verona, *Rectoren-Palaft* zu Ragusa), diejenigen der Frührenaissance meist innerhalb der den Hof umziehenden Säulenhallen, nur halbgeschützt gegen Wind und Wetter (*Palazzo Arcivescovile* und *Palazzo Gondi* in Florenz). In Toskana findet dabei die Treppenläufe meist mit Tonnengewölben, während in Genua die einerseits auf Säulen, andererseits auf festen Mauern ruhenden Treppenmauern mit Kreuzgewölben überspannt sind<sup>76)</sup>.

Abb. 165.



Wendeltreppe in Villa Papa bei Rom.

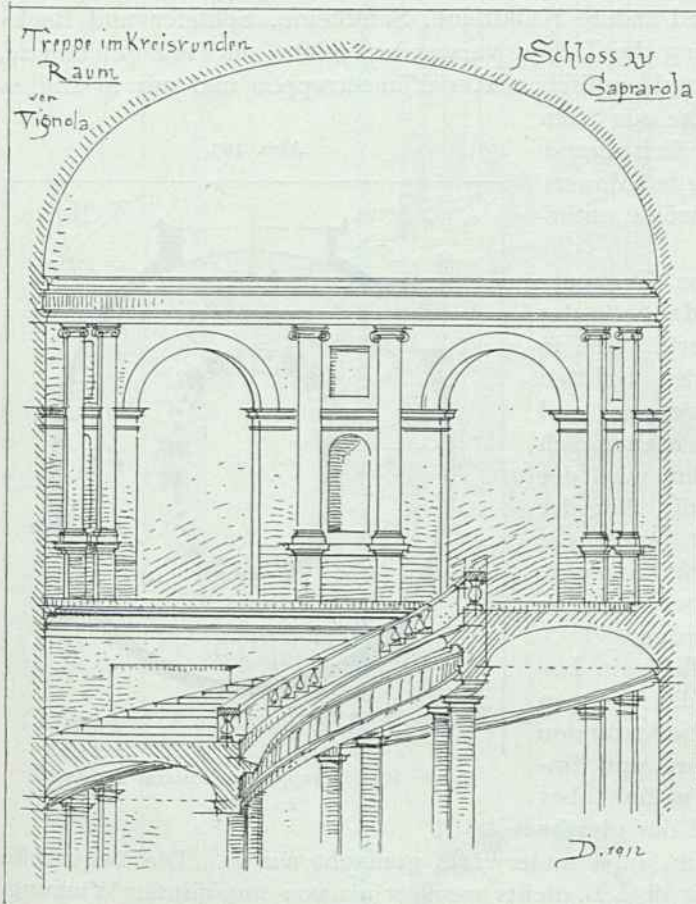
<sup>75)</sup> Vergl.: DURM, J. Die Baukunst der Etrusker und Römer. 2. Aufl. (II. Teil. Bd. 2 dieses „Handbuches“.)

<sup>76)</sup> Eine ziemlich umfangreiche Zusammenstellung von Treppenanlagen, wenn auch nur in Form flüchtiger Skizzen, aber charakteristisch und gut ausgewählt und gezeichnet, findet sich in: MYLIUS, C. J. Treppen-, Vestibul- und Hof-Anlagen aus Italien. Leipzig 1867.

Die erste ganz bequeme und breite Treppe ist die vom jüngeren *Antonio da Sangallo* im *Palazzo Farnese* zu Rom entworfene und ausgeführte, nach der alle früheren steil erscheinen. Der Aufstieg ist bei ihr bequem und am besten dem Schritte eines Mannes von mittlerer Größe angepaßt.

*Leon Battista Alberti* verlangt im I. Buche, Kap. XIII seiner Abhandlung über Architektur in einem Laufe eine ungerade Anzahl von Tritten und Treppenabfätze (*Pianerottoli*); bei Steigungen die Tritte nicht größer als  $\frac{1}{4}$  und

Abb. 166.

Treppe im Schloß zu Caprarola von *Vignola*.

nicht kleiner als  $\frac{1}{6}$  Braccie, den Auftritt nicht unter  $1\frac{1}{2}$  Fuß und nicht mehr als eine Braccie. In seiner berühmten farnefischen Treppe nimmt *Sangallo* eine Steigung von  $0,146^m$  bei einem Auftritt von  $0,536^m$  an und gibt der Trittfläche ein Gefälle von  $0,018^m$  nach vorn, wobei die Trittstufen mit einem Wulstprofil, Plättchen und Ablauf versehen sind (vergl. Abb. 161). *Le Tarouilly* verzeichnet (a. a. O. Textband, S. 281) nach den Angaben *Sangallo's* einen Grundplan der Treppe mit einem schematischen Schnitt, in dem die An- und Austritte, sowie die Steigungen der Läufe festgestellt sind. Er will pro Palme Grund  $\frac{5}{16}$  Steigung, also für den Auftritt der Stufen etwa das dreifache Maß der Steigung.

Von dieser Ausführung an wurde keine tadelhafte Treppe mehr ausgeführt, sobald man nur einigermaßen über Mittel verfügte. Die Treppenhäuser und die Anzahl der Treppen wachsen aber bei den größeren öffentlichen und Privatbauten in der Zeit nach der Hochrenaissance und besonders im Barockstil ins Ungemessene und zu architektonischen Leistungen heraus, die nicht mehr im Verhältnis zu den Nutzräumen im Baue stehen, aber immerhin die prächtigsten Bestandteile derselben, geschmückt mit kostbaren Materialien, edeln Bildhauerarbeiten und reichen Malereien, bilden. Sie werden zu Kunstwerken ersten Ranges für sich, gleichgültig ob sie in großem Maßstab oder in bescheideneren Verhältnissen ausgeführt sind. Sie sind der Stolz der Barockpaläste in ihrer großen Breite,



den niedrigen Gehstufen, den bequemen Abfätzen und den steinernen Balustraden.

An Kostbarkeit und Farbenpracht der Marmore steht das Treppenhaus des Schlosses in Caserta einzig da; an Großartigkeit der Anlage bei guter Dimensionierung gebühren demjenigen der Brera in Mailand und denjenigen beinahe sämtlicher Genueser Paläste (vergl. Abb. 162 u. 163), besonders dem der dortigen Universität, die Palme.

Auch die *Scala regia* im Vatikan darf, trotz der Einfachheit ihrer Anlage, diesen noch zugezählt werden (vergl. Abb. 164).

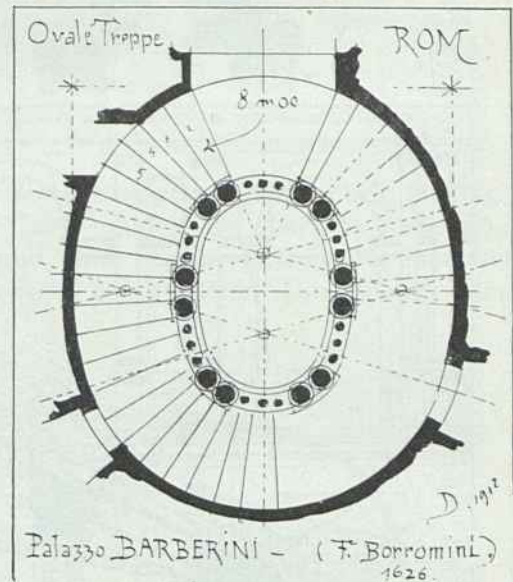
Marmor, Travertin und andere Kalksteine, Sandsteine, Schiefer und Backsteine werden zur Ausführung der Treppe verwendet; reiche aus Holz geschnitzte, in der Art der deutschen und englischen Renaissancetreppe sind mir in Italien nicht bekannt geworden. Die aus Stein hergestellten sind sowohl freitragend, als auch zwischen zwei feste Mauern eingespannt oder durch Gewölbe unterstützt, konstruiert.

Bestimmte Typen von Treppenanlagen bilden sich nach Maßgabe der Tradition oder örtlicher Verhältnisse in den verschiedenen führenden Städten Italiens heraus. Wendeltreppen und geradläufige Podesttreppen streiten sich um den Vorrang. Bei beiden wird der formale Ausdruck durch die Art der Konstruktion, und damit auch die Raumwirkung bedingt. Diese kann eine einfach ernste, sie kann aber auch zu einer heiter prächtigen werden.

J. Burckhardt (Renaissance in Italien. 1878. S. 190) sagt: „die Treppen verdanken Rom einen bedeutenden Fortschritt in das Bequemere und Impofante“. Zugegeben — wobei aber nicht ausgeschlossen ist, daß der gleiche Fortschritt in das Impofante, auch anderwärts gemacht wurde. Die bequemste Treppe des *Palazzo Farnese* ist z. B. nichts weniger als von impofanter Wirkung.

H. Wölflin erkennt in seinem Schriftchen — Renaissance und Barock, München 1907 — in den Treppenanlagen die Sinnesweise der Römer und Florentiner, also deren Lebensfreudigkeit und Ernst im menschlichen Dasein. So anziehend und geschmackvoll derartige Beobachtungen sonst sein mögen, für uns sind sie wertlos. Der Techniker kann damit nichts anfangen, und ein anderer denkender Mensch ebensowenig. Und wenn dabei gesagt wird, daß das Vestibul römischer Treppen (nicht auch der florentiner?) ein einfacher gewölbter Gang sei, der auf den Porticus des Hofes führt und daß die Treppe selbst nur „einen breiten Zug“ (was ist ein Treppenzug?) habe und zwischen die Wände eingeschlossen bleibe, so entspricht dies doch nicht den Tatsachen. Beim *Palazzo Corsini*-Rom (von F. Fuga umgebaut, geb. 1699; 1743 in Rom tätig), auch beim *Palazzo Barberini*-Rom führen die Treppen in sehr schöne, getrennte

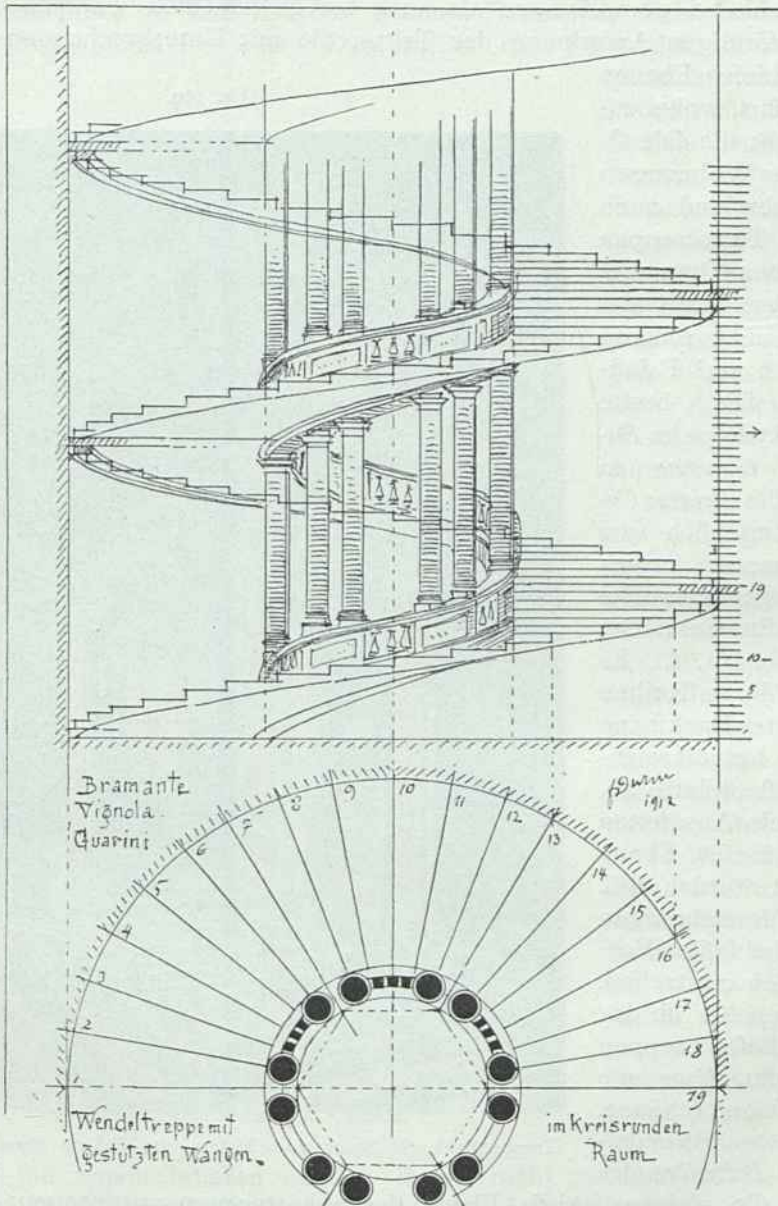
Abb. 167.



Ovale Wendeltreppe im Palazzo Barberini zu Rom.

Vorräume oder Vestibüls und nicht auf die Gänge. Werden diese späteren Beispiele zurückgestellt, dann unterscheiden sich die römischen von den floren-

Abb. 168.



Schema für Wendeltreppen mit abgestützten Wänden im kreisrunden Raum.

tinern der gleichen Zeit in der Disposition durch nichts, oder doch nur durch den Maßstab und die, aber sehr zum Teil, größere Bequemlichkeit.

Die Treppenanlage des *Palazzo Farnese* und die des *Palazzo Giraud* in Rom decken sich vollständig, auch die der *Cancellaria* zeigt die gleiche Anordnung: zweiarmig mit geschlossener Trennungswand, Podest mit Fensterlicht von



diesem aus sowie Ausmündung auf den Umgang des Säulenhofes in allen Stockwerken. Ist dies beim *Palazzo Strozzi* in Florenz, beim *Palazzo Piccolomini* in Pienza, beim *Palazzo vecchio* in Florenz, beim *Palazzo Giugni* daselbst u. a. etwa anders? Wo bleibt hier der Ernst?

Sowohl bei geradläufigen als auch bei gewundenen Treppen sind neben der staffelförmigen Anordnung der Tritte, die mit Unterbrechungen oder ganz

glatten schiefen Ebenen durchgeführt, wobei zunächst nicht die Dienstreppen der Wohnungen der Reichen und auch nicht die Turmtreppen bei Kirchen gemeint sind, sondern die Galatreppen in größeren öffentlichen und Palastbauten. Die breite Stockwerkstreppe im *Palazzo del Governo* zu Bologna, des *Palazzo Comunale* (angeblich 1509 von *Bramante* ausgeführt) zeigt eine Behandlung der Gehfläche nach Abb. 161, I. Es wechseln je 7 Reihen plattgelegter Backsteine mit einer hervortretenden Kalksteinplatte ab, wodurch ein Ausgleiten auf der schiefen Ebene verhindert werden soll. Ähnliche Vorrichtungen sind auch bei steilen Verkehrsstraßen anzutreffen. Sehr angenehm ist das Begehen dieser Treppen gerade nicht. *Bramante* hat bei seiner schönen, kreisrunden Wendeltreppe im *Belvedere* des

Vatikans die gleiche schiefe Ebene der abgetreptten vorgezogen — für den Gebrauch des höchsten Herrn der Christenheit. Die Gehflächen sind durch gewöhnliche, hartgebrannte Backsteine in Felder eingeteilt, deren Trennungstreifen zentral verlaufen; die Zwischenflächen sind mit ährenförmig gelegten Steinen gepflastert (*Opus spicatum*). Die Tritte liegen einerseits auf den massiven Umfassungsmauern auf, andererseits ruhen sie auf gewundenen Gebälken — Architrav, Fries und Kranzgesimse — das durch Säulen dorischer und jonischer Ordnung in regelmäßigen Abständen getragen wird. Die untere

Abb. 169.

Treppenhaus mit Stuck und Malerei im *Palazzo Parodi* zu Genua.

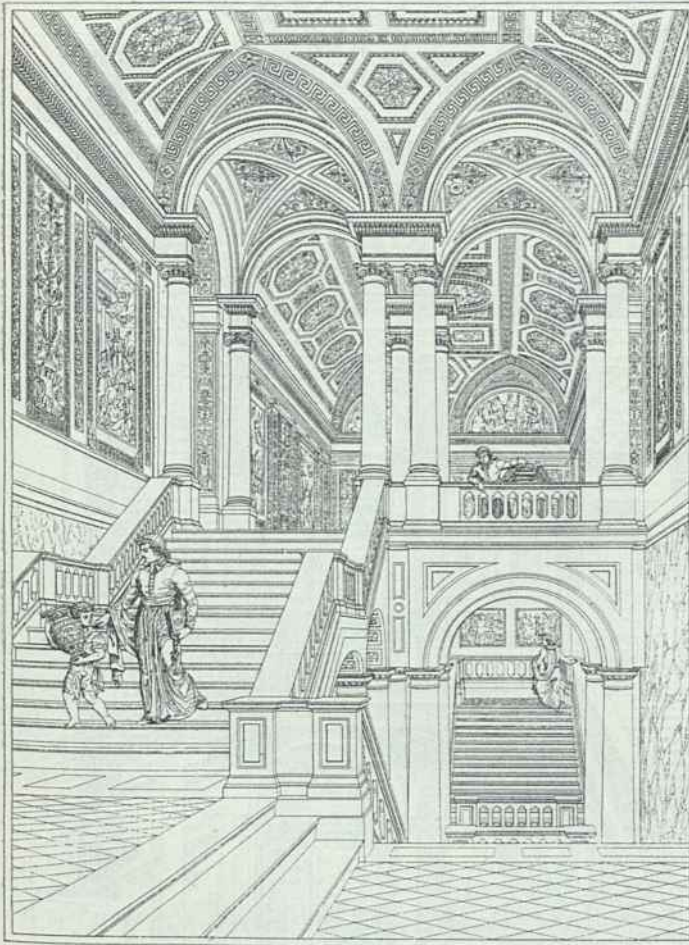


Fläche ist als flache Voutendecke gebildet, das Geländer als Balustrade, also leicht durchbrochen ausgeführt.

Die geschlossene Wand ist unter den inneren Zargen aufgegeben, und diese Anordnung gehört nicht etwa der späten Zeit, sondern der besten Periode der Hochrenaissance an und hat den größten Baumeister dieser zum Verfasser.

Das Treppenhaus hat einen Durchmesser von 8,88 m, der Innenraum von

Abb. 170.



Vom Benediktinerkloster zu Catania.

Säulenmittel zu Säulenmittel mißt 3,86 m. Die Säulen beginnen beim Antritt mit der toskanischen Ordnung, ihr folgt die dorische, dann die jonische und endlich die komposit: sie stehen unmittelbar auf den Zargen ohne Postamente. Die Abdeckung des Raumes ist kunst- und schmucklos durch den Dachstuhl hergestellt, die schlanken, das innere Geländer bildenden gedrechselten Stäbe zwischen den Säulen sind aus Holz. Diese und alle folgenden Wendeltreppen großen Stils sind ohne Podeste von einem Stockwerk zum andern durchgeführt.

Der Ruhm, den diese erste Ausführung genoß, hat die später geborenen Baumeister nicht schlafen lassen. *Vignola* verfuhrte sie in der *Villa di Papa Giulio* bei Rom. Bei dem sehr viel kleineren Durchmesser des Treppenhauses (5,50 m)

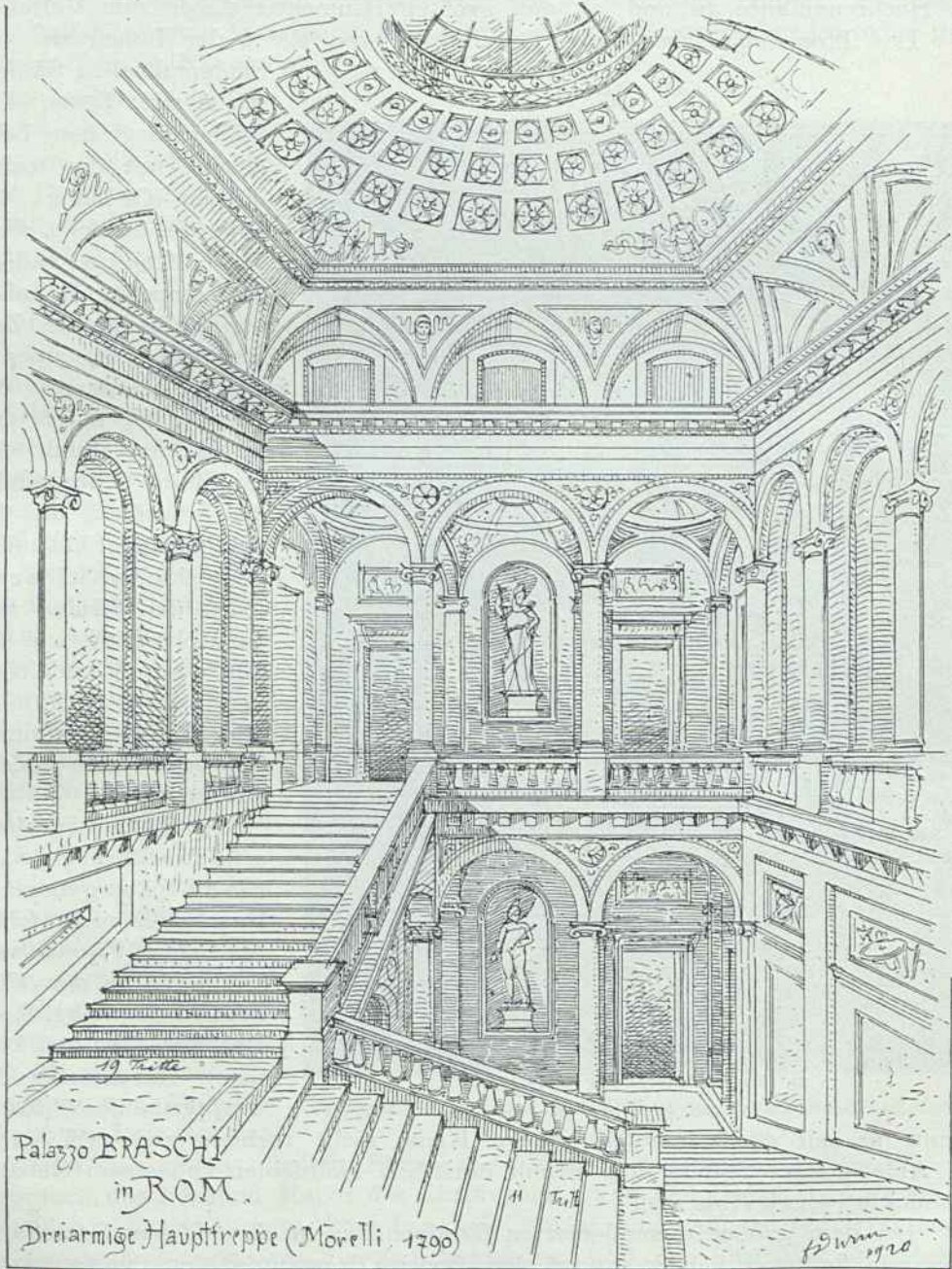
konnte er mit einem inneren offenen Raum nicht rechnen und griff daher zur Anlage einer Spindel, die er mit dorischen Halbsäulen und einem Gebälke schmückte (vergl. Abb. 165).

Bei dem größer dimensionierten Treppenhaus im farnesischen Schlosse zu Caprarola stellte er sich ganz auf den Boden *Bramante's*, der ihm 40 Jahre früher das Kunststück vorgemacht hatte. Das Treppenhaus ist da wie dort kreisförmig, aber beinahe 1 m weiter (9,75 m gegen 8,88 m), und an Stelle der einfachen Säulen treten gekuppelte auf einem gemeinsamen Postament, die aber durchweg der tuskisch-dorischen Ordnung angehören. Der Raum ist durch ein



Kuppelgewölbe nach oben abgeschlossen. An Stelle der Holzstäbe treten Steinpilaster zwischen den Postamenten als Geländer. Durch diese Änderungen

Abb. 171.



Dreiarmige Treppe im Palazzo Braschi zu Rom.

erhielt *Vignola* ein reicheres architektonisches Bild und eine größere Festigkeit der Anlage (vergl. Abb. 166).



Zu Anfang des XVII. Jahrhunderts verfuchte es *Martino Lunghi* im *Palazzo Borghese* zu Rom mit einem ovalen Grundriß und gleichfalls mit gekuppelten Säulen, bei einer Größe der Achsen von  $7 \times 8$  m.

Großartiger faßte *Borromini* (1599—1667) im *Palazzo Barberini* zu Rom die Aufgabe, dem ovalen Raum gleichfalls den Vorzug gebend, bei einer Achsengröße von  $8 \times 9$  m und Verwendung von durchweg dorischen Doppel-

fäulen auf Postamenten. Auch er überspannte das Treppenhaus mit einem Kuppelgewölbe (vergl. Abb. 167).

Eine Kombination von einer halbkreisförmigen mit einer geradläufigen Treppe schuf der genannte *Lunghi* im *Palazzo Borghese*.

Mit der Leistung *Borromini's* im *Palazzo Barberini* dürfte diese Art von Prachttreppen ihren Höhepunkt und Abschluß erreicht haben, zur Zeit des blühendsten Barocco, gestützt auf die Anfänge der Hochrenaissance in Rom.

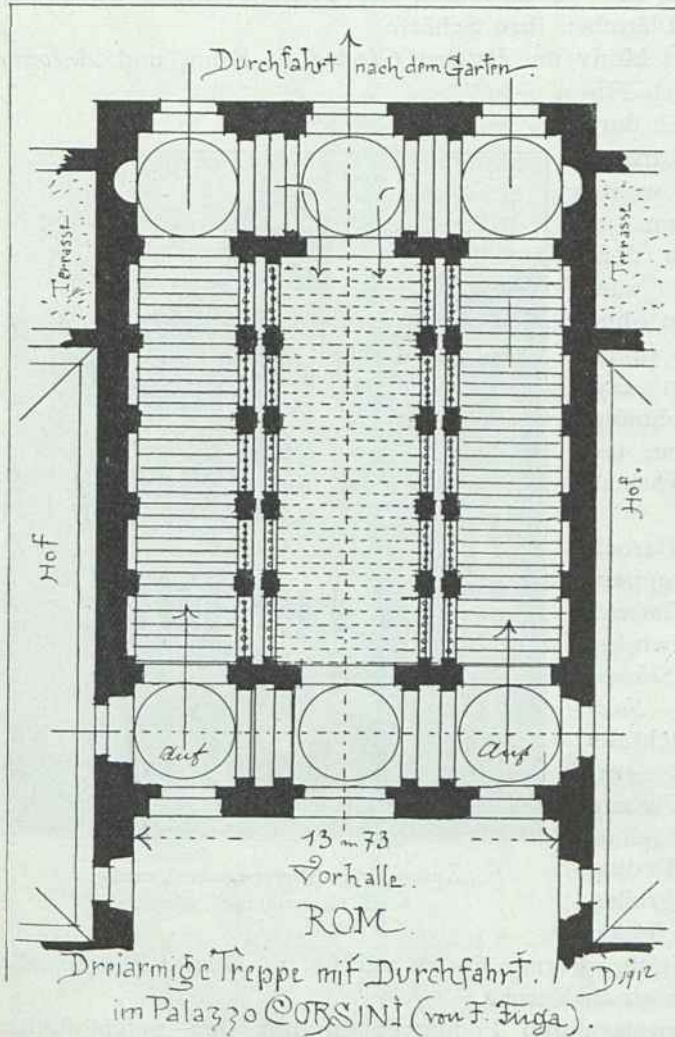
Für den architektonischen Aufbau und die Gliederung einer Wendeltreppe mit gestützten Wangen in kreisrundem Raum, gibt auf Grundlage der Ausführungen des *Bramante*, *Vignola* und *Guarini* Abb. 168 die schematische Unterlage.

Was bieten dagegen die Florentiner Paläste?

Wohl auch Wendeltreppen,

aber nur als Dienstreppen (*Palazzo Strozzi*) im kreisrunden Raum von 1,80 m Durchmesser mit dürtiger Spindel, mittelalterlich klein und steil. Sie geben aber auch die antiken ein- und zweiarmigen, geradläufigen Treppen mit Ruheplätzen (Kaiserpaläste in Rom) wieder, die auf die Säulenhallen der Höfe münden oder fogar in diese selbst verlegt sind. (Vergl. Beispiele in den Grundplänen des *Palazzo Arcivescovile*, des *Palazzo Gondi* in Florenz und auch des *Palazzo Bevilacqua* in Verona von *Sanmichele*.) Sie liegen meist mit der Schmalfseite nach der Straße, von wo sie Tageslicht erhalten. Die Tritte ruhen beiderseits

Abb. 172.



Dreiarmlige Treppe mit Durchfahrt im *Palazzo Corsini* zu Rom.



auf festen Zwischen- und Umfassungsmauern oder durchweg auf den Gewölben, welche die Läufe überspannen. Die Ruheplätze sind mit Kugel- oder Kreuzgewölben abgedeckt, absolute Sicherheit für die Passanten, gegen Feuergefahr und gegen Angriffe jeder Art während durch die Eigenart der Anlage und die Monumentalität ihrer Ausführung. Die normale Breite des Laufes geht über das Maß von 2<sup>m</sup> nicht hinaus. Das Verhältnis von Steigung zur Trittbreite ist meist ein bequemes, die Vorderkanten der Tritte verlieren durch die Profilierung mit Wulst und Plättchen ihre Schärfe.

*Bramante* verwertet das Motiv im *Palazzo Giraud* zu Rom, und *Antonio da Sangallo* im oft genannten *Palazzo Farnese*. Nur gefellt sich dort zu den zwei Hauptarmen ein dritter kurzer Zugangslauf. Man wollte damit wohl den Treppenraum vor Zugluft schützen und doch dem Eintretenden den Zugang zum Treppenhaus auffällig machen, ohne den Einblick in das Innere preiszugeben. Sonst schonte man auch mit dieser Zugabe die Ausdehnung des Platzes, den die Treppe, besonders bei hohen Stockwerken, beanspruchte.

In einen gemäßigten Barock überfetzt, finden wir die Treppenanlage wieder im *Palazzo Ximenes* zu Florenz bei einer Stockwerkshöhe von 8,50<sup>m</sup> von *G. Silvani* (1620) ausgeführt. *Michele Sanmicheli* macht von ihr gleichfalls Gebrauch in dem prächtig entwickelten Grundplane des *Palazzo Canossa* zu Verona mit feiner schönen Hofarchitektur und dem Deckengemälde *Tiepolo's* im großen Saale des Obergeschosses und feinen beiden Loggien nach der Etsch. Ferner finden wir sie im *Palazzo Pompei alla Vittoria* und im *Palazzo Roncali* zu Verona.

Den ernst wirkenden zweiarmigen Podesttreppen mit den geschlossenen Zwischenmauern folgen die luftigen Anlagen, bei denen die Teilmauern durchbrochen oder durch Stützenstellungen ersetzt sind, die besonders in Genua beliebt werden. Schlanke Säulchen mit darüber gespannten einhüftigen Bogen und den Treppenlauf überdeckende, ansteigende, des öftern auch sichtbar verschlauderte Kreuzgewölbe, tragen die Trittstufen, meist originell disponiert und von malerischer Wirkung bei interessanter Art der Lichtzufuhr von besonderen Lichthöfchen aus. Schöne Beispiele findet man auch in kleineren Häusern an *Piazza Cambiaso*, *Piazza San Luca* und *Piazza Giustiniana* in Genua. Mit diesen luftigen Anlagen ist dann meist eine heitere Dekoration der Vestibüle bestehend aus Stuckrahmen mit Ornamenten, grotesker und figürlicher Malerei,

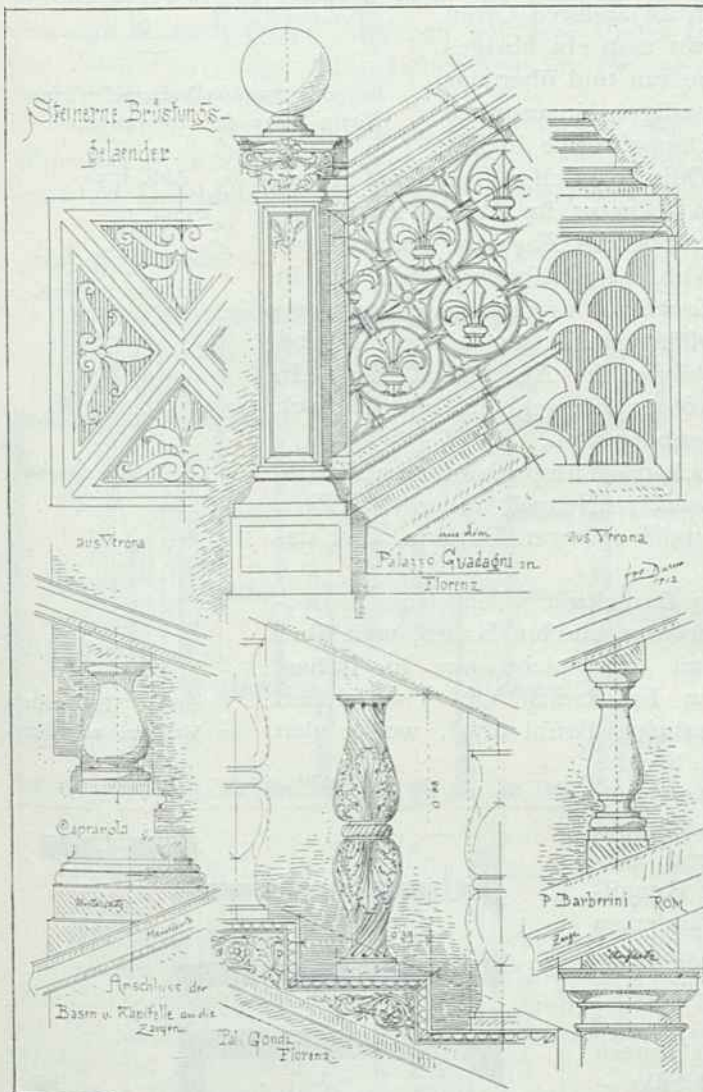
Abb. 173.



Äußere Wendeltreppe aus Venedig.  
*Scala Contarini dal Bévolo.*

zu der sich Nischen mit Büsten auf Postamenten gefellen, in reizvoller Weise verbunden. Man wollte Luft, Licht und bunte Farben; alles sollte für ein frohes Genießen in den Wohn- und Gesellschaftsräumen vorbereiten (vergl. Abb. 169, *Palazzo Parodi*). Nichts erinnert mehr an die Gravität der Römer

Abb. 174.



Verchiedene Steintreppengeländer aus Verona und Florenz, Caprarola und Rom.

wie die Treppenanlagen im *Palazzo Cuto* in der *Bagheria* bei Palermo und die schöne Doppeltreppe im Benediktiner-Kloster zu Catania beweisen (vergl. Abb. 170).

*Cosimo Morelli* versuchte noch im *Palazzo Braschi* zu Rom (1790) an Stelle des Pathos die freie Ungezwungenheit zu fetzen (vergl. Abb. 171). Was dort in den unteren Gefchoffen erstrebt ist, wird oben durch die steifen Formen

und den Ernst der Toskaner. Die Menschen an den sonnigen Gestaden der Riviera wollten anderes.

Bei größeren Anlagen, besonders wo die Treppen nur durch ein Stockwerk geführt sind und man feierlicher wirken wollte, wird auf das Florentiner Motiv zurückgegriffen, wie dies die Treppen im *Palazzo Durazzo*, eine spätere schöne Ausführung von *Tagliafico*, und im *Palazzo Lercari* zu Genua zeigen.

Sonst wollte man auch da, wo einheitliche, größere Anlagen im Bau gefordert wurden, auf den Anblick der lieben Sonne, des blauen Himmels und den Genuß von Blütenduft nicht verzichten.

Die fünfarmigen Podesttreppen, die in den Palästen die volle Hofbreite einnehmen, zeigen den gleichen Zug, das Verlangen nach heiterer Luft und Sonnenschein (vergl. *Palazzo del Municipio*, Universität zu Genua), dem wir auch auf Sizilien begegnen,



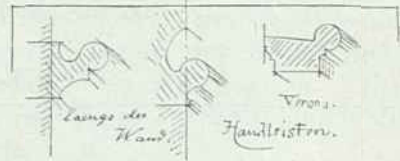
wieder aufgehoben. Eine dreiarmlige Anlage mit zwei Podesten und freiem Zwischenraum wurde in der Folge nun bevorzugt. So zeigen die großen Genueser Anlagen einen mittleren gemeinfamen Aufgang, von dem aus man nach links und rechts zu den Langseiten der Hofarkaden abschwenkt. Diese Doppeltreppen werden auch an anderen Orten Italiens da aufgenommen, wo man ein übriges in der Betonung der Anlage tun und über das gewöhnliche Maß des Notwendigen hinausgehen wollte, wofür die schöne Doppeltreppe in der *Brera* zu Mailand zeugt. Mit spanischer Grandezza treten die vierarmige Treppe von *Bernini* im *Palazzo Barberini*, und die grandiose Doppeltreppe des *Fuga* im *Palazzo Corsini* zu Rom auf (vergl. Abb. 172), besonders aber und in großartiger Weise des *Vanvitelli* dreiarmlige Treppe im Schloß zu Caserta. Majestät vom Boden bis zur Decke! (Vergl. Grundplan des Schloßes im Abschnitt XX a.) In ihren Grundzügen von größter Einfachheit, im Schmuck durch kostbare Marmore unübertroffen.

Es reihen sich hier noch die Treppenhäuser im *Palazzo Reale* und im *Museo Nazionale* zu Neapel, in den Schlössern zu Turin u. a. O. an: alle meist späteren Datums, aber dafür auch großen Stils.

Das Treppenhaus der Barockzeit wächst zum bedeutendsten, baukünstlerisch hervorragendsten Raum, weit über das Bedürfnis hinaus, und dies nicht nur in Italien, sogar in höherem Maße in Frankreich und Deutschland (Bruchsal, Würzburg, Mannheim, Brühl ufw.), wo es den höflichen Glanz und die höchste Machtstellung der Bewohner zum Ausdruck bringt. In den Anfängen nur dem Bedürfnis genügend, entfaltet es sich im Laufe der Renaissancezeit, nach den veränderten Ansprüchen im Wohnen und im Leben, zum höchsten künstlerischen Moment im Bauwerk.

„Was in Venedig im Innern der Paläste — Treppen und Säle — einigen Eindruck macht, ist späteren Ursprungs. Man war weder des Platzes genügsam Herr, noch des festen Bodens sicher.“ Diesen Ausspruch *J. Burckhardt's* möchte ich nicht ganz unterschreiben. Einen Hof mit der *Scala dei Giganti* und der *Scala d'oro* (1577), wie ihn der Dogenpalast in Venedig besitzt, wird man wohl im übrigen Italien vergeblich

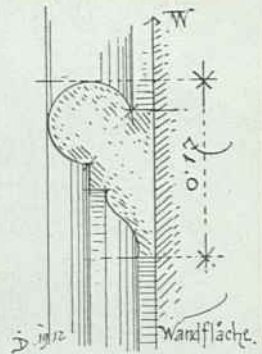
Abb. 175 a.



Beispiele von Geländergriffen aus Stein längs der Treppenwände.

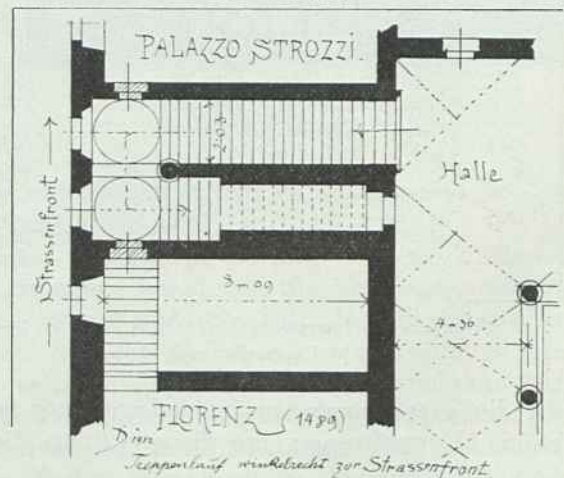
Abb. 175 b.

Strigende,  
Steinerne Handlriste im  
Rathaus zu Siena.



Steinerne Handlriste im Rathaus zu Siena.

Abb. 176 f.



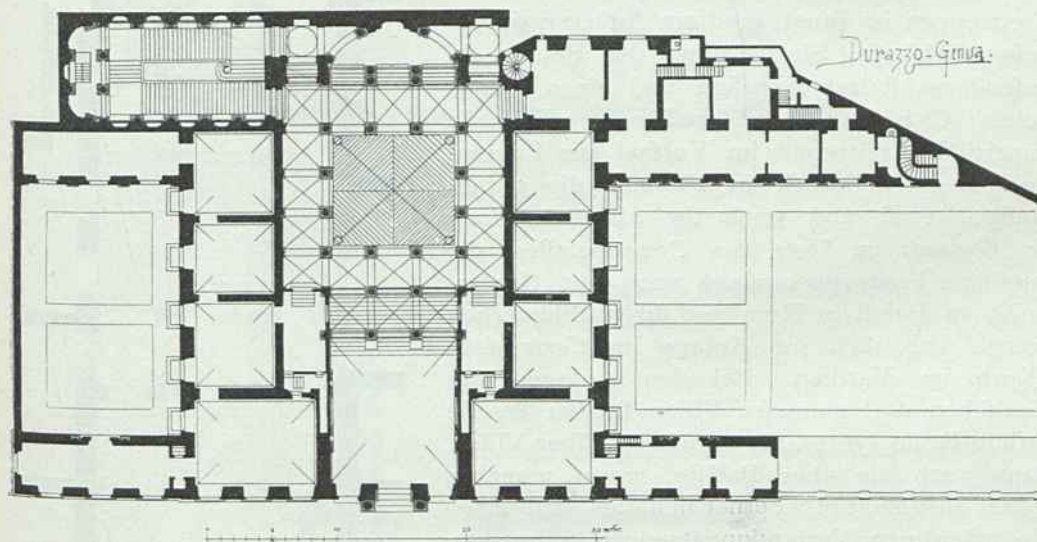
Zweiarmige Haupttreppe im Palazzo Strozzi zu Florenz. Lichtzufuhr über das Podest von der Straße aus.

wird man wohl im übrigen Italien vergeblich

fuchen. Auch seine Größe von ungefähr 2000 qm läßt das Gefühl einer Platzbeschränkung kaum aufkommen. Die Höfe der Florentiner Paläste *Strozzi*, *Riccardi*, *Nonfinilo* bewegen sich, die Säulenhallen ringsum nicht mitgemessen, in den Maßen von 180—120—210 qm; der Hof der *Cancellaria* in Rom hat 660 qm Bodenfläche. Die vier Schloßhöfe in Caferta haben zusammen  $(4 \times 480) =$  aufgerundet etwa 2000 qm; also nicht viel weniger als der Hof des Dogenpalastes. Gekargt ist nach diesen Angaben mit dem Platze in Venedig nicht. Der Hof des *Palazzo Grimani* mißt 160 qm, der im *Palazzo Cornaro*, das große offene Atrium einbezogen, 210 qm.

Zugeben wird man dabei immer müssen, daß die römischen Palaft- und Wohnhausgrundpläne mit ihren Hof- und Treppenanlagen und ihrer architektonischen Durchbildung ihresgleichen in der Welt fuchen.

Abb. 177.

Lichtzufuhr im Treppenhaus (hohes Seitenlicht) des *Palazzo Durazzo* in Genua.

Das Treppenhaus im *Palazzo Cornari* zu Venedig geht auf die zweiarmige Anlage mit *Podest* nach florentiner Art zurück und ist nicht spätern Ursprungs. Die *Confraternità di S. Rocco* zeigt eine schöne dreiarmige Treppenanlage, bei der auch nicht an Platz gefpart ist (vergl. Grundplan Abschnitt XXVII: Kloster und Bruderschaftsgebäude).

Eine Besonderheit hat Venedig in seinen Wendeltreppentürmen mit anschließender Loggia. Einen hierher gehörigen völligen Rundbau mit herumgeführten Säulenstellungen, stilistisch an die romanischen Architekturen Venedigs anschließend, zeigt die *Scala Minelli* (XV. Jahrhundert, vergl. Abb. 173).

Die architektonischen Schutzmaßnahmen, die Brüstungen an den offenen Seiten der Treppenläufe bestehen beinahe durchweg aus senkrecht gestellten Balustern mit dreieckigen Ansätzen zur Aufnahme der Handleisten und für die Aufstellung auf den Zargen. Der Form nach sind sie entweder kandelaberartig oder von einem Mittel aus nach oben und unten gleichwertig entwickelt. Ein prächtiges Beispiel bietet der *Palazzo Gondi* zu Florenz (vergl. Abb. 179).



Im *Palazzo Guadagni* zu Florenz bestehen die Brüstungen aus ornamentierten Steinplatten (vergl. Abb. 174), bei der *Scala dei Giganti* in Venedig aus hellen Marmorplatten, die wieder durch eingefetzte bunte Marmortafeln belebt sind.

Die Handleisten auf den Balustraden sind von *Sanmicheli* in Verona mit einem Wulst neben den Gefimsprofilierungen versehen, bei den längs der Umfassungswände laufenden ist der Wulst durch eine Kehle vom Gemäuer getrennt (vergl. Abb. 175 a u. b). Schmiedeeiserne einfache Stabgeländer sind wohl gewöhnlich, reiche Ausführungen im Geschmacke der französischen Prachttreppen aber selten; geschnitzte Holztreppen in der Art der englischen sind mir nicht bekannt geworden. (Vergl. auch Wandleiste im Rathaus zu Siena.)

99.  
Freitreppen.

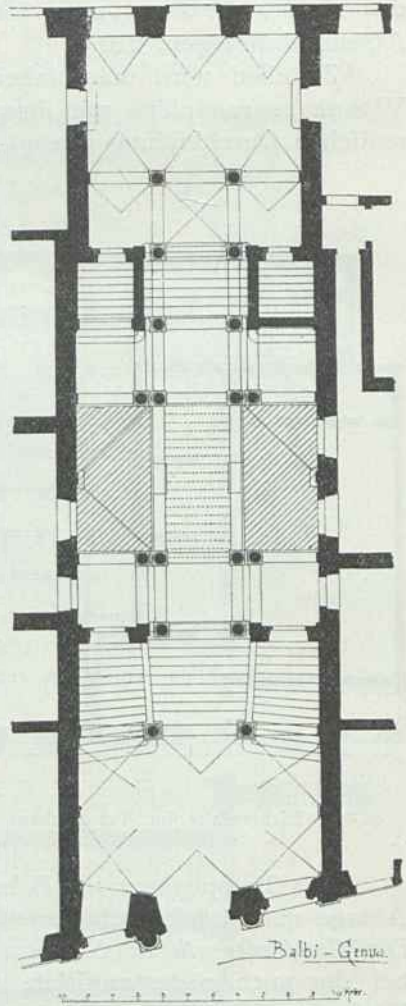
Architektonisch von Belang sind noch die Freitreppen im Innern und am Äußeren öffentlicher Gebäude. Sie verleihen den Bauten ein besonderes stolzes Gepräge und einen öffentlichen Charakter. Zu erwähnen wäre die kapriziöse Freitreppe im Vorfaal zur Laurentianischen Bibliothek in Florenz, die geradläufige, ernst und großartig wirkende *Scala dei Giganti* im Hofe des Dogenpalastes, die herrliche Freitreppenanlage nach dem Kapitulinischen Palaß in Rom mit ihren Bildwerken (vergl. Abb. 181), die Anlage im *Corte della Pigna* im Vatikan. Bei den Anlagen der römischen und genueser Villen spielen sie die größte Rolle (vergl. die Abschnitte über Villen, dann auch die über Paläste, worin manches weiter ausgeholt ist). Ferner sind hier anzuführen die mächtigen Verbindungstreppen höher gelegener Stadtteile mit tieferliegenden, beispielsweise des *Monte Pincio* mit der *Piazza di Spagna* in Rom (vergl. *Le Tarouilly*).

100.  
Lichtzufuhr.

Die Lichtzufuhr bei geschlossenen Treppenanlagen geschieht durch hohes Seitenlicht (Genua) oder durch Zenitlicht (Rom) oder durch Fenster von den Podesten aus, die an den Hof- oder Straßenfassaden liegen, oder von den Höfen selbst (vergl. Abb. 176, 177, 178, 179 u. 180).

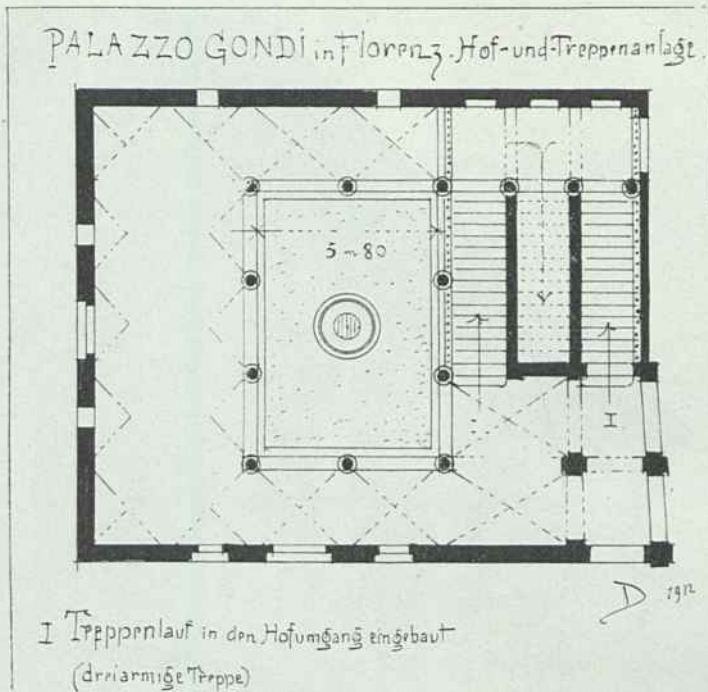
Interessant ist die Frage der Lichtzufuhr von *Sangallo* am vielbesprochenen *Palazzo Farnese* in Rom gelöst. Wohl liegt dort die Haupttreppe an der Umfassungsmauer der Straßenfassade, aber ihr Licht erhielt sie durch ein Höfchen von 70<sup>qm</sup> Bodenfläche, das wieder fein Tageslicht von Straßfenstern aus empfängt. So wird die Einheit der Straßenfassade bei der Fenstereinteilung nicht gestört, oder die Fenster werden nicht durch die Treppenläufe durchschnitten (vergl. Abb. 161). Im kleinern Maßstab, aber wohl noch besser gelöst ist die

Abb. 178.



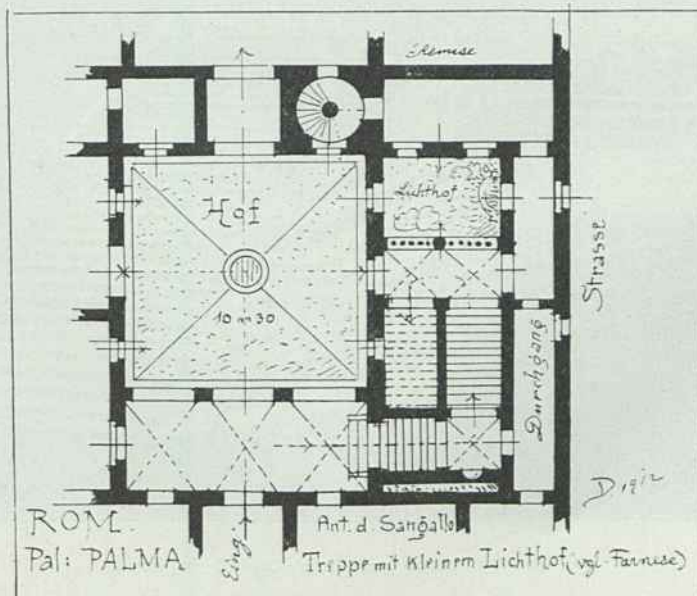
Lichtzufuhr bei der Treppenanlage  
im Palazzo Balbi zu Genua.

Abb. 179.



Lichtzufuhr bei der Treppenanlage im Palazzo Gondi zu Florenz  
mit Antritt vom Säulenhof.

Abb. 180.



Treppenanlage mit kleinem Lichthof im Palazzo Palma zu Rom.



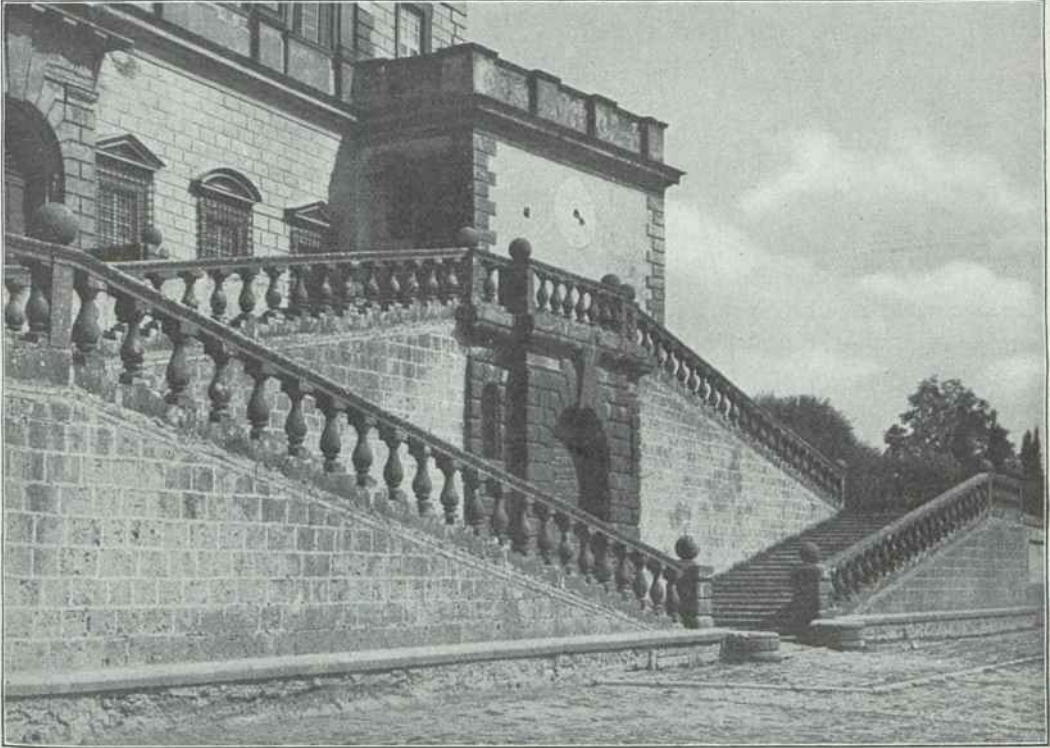
Abb. 181.



Große Freitreppe vor dem Capitol in Rom.

Frage im *Palazzo Palma* in Rom, wie Abb. 180 zeigt, und auch im *Palazzo Muti Papazzuri*, wo Durchfahrt und Treppe von der gleichen Lichtquelle aus, dem kleinen Hofe, bedient werden (vergl. auch *Letarouilly, Rome moderne*, Bd. I u. II).

Abb. 182.



Freitreppenanlage vor dem Schloß zu Caprarola.

Zum Schluß des Abschnittes soll die Freitreppe vor dem Schlosse zu Caprarola noch gegeben werden, eine der großartigsten Anlagen vor einem Schloßgebäude (vergl. Abb. 182), und eines der mächtigsten, harmonisch zum Bau gestimmten Werke auf diesem Gebiete, das Italien aufzuweisen hat und als solches angesprochen werden muß.



## XI. Abschnitt.

Säulenordnungen und zugehörige architektonische Einzelheiten,  
Schlußbetrachtung.

„Wer den Zwang der Säulenordnungen abwirft, muß sich dafür einen anderen Kanon schaffen, oder Charakteristik und subjektiven Ausdruck in der Baukunst geradezu verleugnen, ihr nur das Recht allgemein-typischen Inhaltes zuerkennen. Wer keinerlei Fesseln kennt, dessen Kunst zerfällt in form- und bedeutungsloser Willkür. Der vermeintliche Erfinder eines neuen Kanons hätte sich jedoch besten Falles am Ende nur selber getäuscht und das Wesen des alten nicht verändert. Wäre ihm letzteres dennoch gelungen, so hätte er dafür den Alleinbesitz seiner Kunst zum Lohne gewonnen; denn niemand außer ihm würde sie so bald verstehen. Hierin zeigt sich die Baukunst ebenso unbeugfam konservativ wie die Musik.“

SEMPER, a. a. O., Bd. II, S. 372 (1).

101.  
Überficht.

Der Kreis der Bauformen, in dem sich die Renaissance in Italien bewegt, die architektonische Sprache, in der sie zu uns redet, sind nicht so eng begrenzt, wie es mancher Kunstdilettant und -schreiber von heute sich und anderen gern glaubhaft machen möchte und zu seiner Entschuldigung noch anführt, die Formensprache sei außerdem eine „entlehnte“ und nicht so wichtig. Entlehnt ist schließlich alles, auch wenn es von der hochgepriesenen Mutter Natur wäre; einer stellt sich in der Kunst und in der Technik auf die Schultern des anderen; spricht aber der allermodernste Mann von „ausgetretenen Pfaden“ der Renaissance, so kann wohl gefagt werden, daß nur die wenigsten derselben zur Landstraße geworden sind und andere nicht von allen ohne weiteres begangen werden können. Wege, die ein *Alberti*, *Brunellesco*, *Bramante*, *Lionardo* oder *Michelangelo* gewandelt sind, Künstler, in denen wir das Höchste von Geistesblüte und künstlerischer Schaffenskraft verehren, was eine gütige Vorsehung uns gegeben, sind nicht für Cliquenkünstler und deren Barden, auch nicht für solche, welche die Kunst als Modeware und melkende Kuh betrachten oder sie, um Auffehen zu erregen, oft gegen besseres Können mißhandeln. Und wenn eine spätere Periode nach den Namen solcher himmelftürmenden Helden fragt, welche jenen Gewaltmenschen des Cinquecento etwas am Zeuge flicken wollten, so wird man mit „Rameau's Neffen“ fagen können: „. . . Hm! *Grimm*, *Grimm*! wer war *Grimm*? wird man fragen. — Ah so, der, der einmal auf *Rousseau* geschimpft hat?“<sup>77)</sup>

Was *Semper* in seinem Stil für die Erhaltung der italienischen Renaissance vorahnend fürchtete, hat sich zum Teil erfüllt: „Für sie, die zugleich mit der Malerei und der Bildhauerei des Cinquecento und in gleichem Grade unübertroffen dasteht, liegt die Gefahr vor, daß sie nur durch wahrhaft künstlerische Hand ausführbar sei, aber durch Puscherei, die heutzutage verlangt wird, sofort in trivialste Formengemeinheit ausarte.“ — Literaten haben die Wege gebahnt, das Volk hat die Rufe gehört, die Künstler tragen die Konsequenzen!

Wer sehen und begreifen kann und will, der wird sich wohl bald überzeugen, daß die Meister der Renaissance in ihren Werken keine gedankenlosen Nachbeter der Antike in einer bestimmten Zeit waren, auch im Detail nicht, daß sie ja anfänglich noch nicht einmal auf seinen Wert hin zu beurteilen verstanden. Auch sind die Einzelformen ihrer Bauten nicht einmal fämtlich antik; manches

<sup>77)</sup> Vergl.: BRACHVOGEL, A. E. Narciß. Ein Trauerpiel. 7. Aufl. Jena. S. 15.

an ihnen ist vom nordischen Geiste der Gotik noch durchsetzt. Die Fensterbankgurten der toskanischen Paläste sind z. B. nichts weniger als streng antik profiliert; sogar das Detail des geistvollen und kenntnisreichen *Alberti* an seinem *Palazzo Rucellai* ist es nicht. Erstere zeigen auf der Hängeplatte noch die mittelalterlichen Zahnschnittchen; am letzteren sind weder die Kapitelle, noch die Bafen der Pilaster im Erdgeschoß rein römisch gebildet. Auch die Anordnung des Hauptgesimfes am *Palazzo Strozzi* ist nicht streng römisch, da der Architrav unter dem Fries fehlt und zu einem Astragal zusammenschrumpft und dergl. mehr.

Abb. 183.

Schwellung der Säulen  
nach L. B. Alberti



Aber Zufallsleistungen sind dies nicht, sie waren nur möglich auf Grund eines vorhergegangenen tiefen Studiums der Antike, ohne welches sie Neues zu schaffen nicht imstande gewesen wären, was wieder nur dadurch möglich war, daß sie neben dem Formalismus auch das konstruktive Wesen der römischen Baukunst mit feinen großartigen Ausführungen auf dem Gebiete des Gewölbebaues zu ergründen suchten. Dieses letztere mußte ja vorzugsweise reizen, wie auch die große Tat des *Brunellesco* beweist; und zu einer so freien Auffassung und neuen Formenbehandlung wäre *Formigine* bei seinen Prachtkapiteln in Bologna nie gekommen, wenn jener nicht gründliche Studien bei den Alten vorausgegangen wären.

Dieses Studium wird uns bezeugt durch die uns überkommenen Aufnahmezeichnungen alter Baudenkmale und durch die Systeme, welche sie auf jene gründeten. Alle Meister, vom Mitbegründer der Renaissance in Italien, dem gelehrten und hochgebildeten Architekten *Alberti* angefangen, bis auf die Theoretiker *Vignola*, *Scamozzi* usw., gaben sich mit den sog. Säulenordnungen ab und stellten deren Kanon fest. *Alberti* beschäftigte sich in seinem Werke »dell'Architettura« (Lib. VI, Kap. 13 und VIII, Kap. 9 ff.) mit diesen und spricht sich dort über die Schwellung der Säulenschäfte in eingehender Weise aus, für deren Ausführung er auch das Rezept angab (Abb. 183<sup>78)</sup>. In umfassenderer Weise behandelt er die Ordnungen im ganzen in seiner Schrift über die fünf Säulenordnungen<sup>79)</sup>.

Die Aufzeichnungen *Alberti's* nach *Janitschek's* trefflicher Überfetzung folgen hier im Wortlaut, wobei bezügliche graphische Darstellungen als Beigabe überflüssig erscheinen und auch bei den angehenden und fertigen Architekturschülern als bekannt vorausgesetzt werden dürften. *Serlio*<sup>80)</sup>, *Vignola*, *Palladio*, *Normand*, *J. Bühlmann* u. a. haben, nebenbei bemerkt, durch

ihre Lehrbücher hinlänglich für deren Verbreitung gesorgt und die technischen Anstalten und Hochschulen sorgen ja weiter dafür, daß dieses gesunde Lehrmaterial nicht in Vergessenheit gerät. »Littera scripta manet« das gedruckte Wort wird bestehen und nicht so leicht vergehen als die erläuternden Zeichnungen zu diesem, wie *Vitruv* und *Alberti* am eigenen Leibe erfahren haben.

<sup>78)</sup> „Chiamasi ventre, perche è pare che in quell luogo la colonna gonfi alquanto.“

<sup>79)</sup> *Leone Battista Alberti's* kleinere kunsthistorische Schriften im Originaltext herausgegeben, überfetzt, erläutert und mit Exkursen versehen von H. JANITSCHKEK. Wien 1877.

<sup>80)</sup> *Serlio*, Lib. IV sopra le cinque maniere de gli edifici: Toscana, Dorica, Ionica, Corinthia, Composita.

102.  
Säulen-  
ordnungen.

103.  
Schwellung  
der  
Säulenschäfte.



Bei dem jonifchen Volutenkapitell, dem korinthifchen und Komposita-, Kelch- oder Glockenkapitell find auf Grund des Studiums und der Vermeffungen der antiken Stücke von den Renaiffancemeiftern bestimmte Regeln für deren Gefaltung gegeben worden, die im folgenden anſchaulich gemacht und verwertet find.

### Die fünf Säulenordnungen.

(*I cinque Ordini Architettonici.*)

a) **Die toskanifche Ordnung.** Obgleich *Vitruv* die toskanifche Säulenordnung im vierten Buche nach all den anderen behandelt, fo erfcheint es mir doch am Platze, wenn alle vier Ordnungen im Baue verwandt werden, jene, welche die feftefte ift und am meiften Stützkraft befitzt, aus ihrer Zurückfetzung hervorzuheben und über fie zuerft zu handeln.

1) Der Säulenftamm. Die toskanifche Säule foll fechs Dicken haben, wobei man immer die Dicke vom unteren Ende des Schaftes nimmt.

2) Die Bafis wird man von einem Drittel der Säulendicke machen. Diefes (Höhe) halbiere man; die eine Hälfte kommt auf die Plinthe; die andere Hälfte wird man wieder in drei Teile teilen; davon kommen zwei Drittel auf den unteren Torus (Polfter), der Reft auf das Band (Apophyfis) am unteren Ende des Stammes.

3) Das Kapitell. Die Höhe des Kapitells wird man gleich machen der halben Dicke des unteren Schaftendes; die Ausladung wird gleich fein der unteren Säulendicke. Man teilt dann die ganze Kapitellhöhe in drei Teile; der eine Teil gibt die Plinthe, der andere den Echinus (Keffel) mit dem Ring — wobei wieder der Ring ein Sechstel diefes Teiles einnehmen wird; der Reft entfällt auf das Hypotrachelium; der Kranz (Stab, Aſtragalus) mit dem Bändchen (Quadra) wird die Hälfte des Hypotrachelium haben; geteilt in drei Teile, entfallen zwei auf den Kranz (Rundleiften), der Reft auf das Bändchen. Das obere Ende des Säulenftammes ift in fechs Teile zu teilen; nimmt man nun nach rechts und links hin je einen Teil weg, fo wird ſich die Säule danach in der ihr zukömmlichen Weiſe verjüngen.

4) Das Epiftyl. Die Höhe des Epiftyls wird gleich fein der Dicke des oberen Schaftendes; die Taenia wird den fechften Teil des Epiftyls einnehmen.

5) Der Zophorus (Fries) wird fo groß fein wie das Epiftyl.

6) Das Karnies wird gleichfalls in vier Teile geteilt; davon entfällt ein Teil auf den Echinus, ein anderer auf die Fascia, die beiden noch übrigen Teile auf die Corona; feine Ausladung wird gleich fein feiner Höhe.

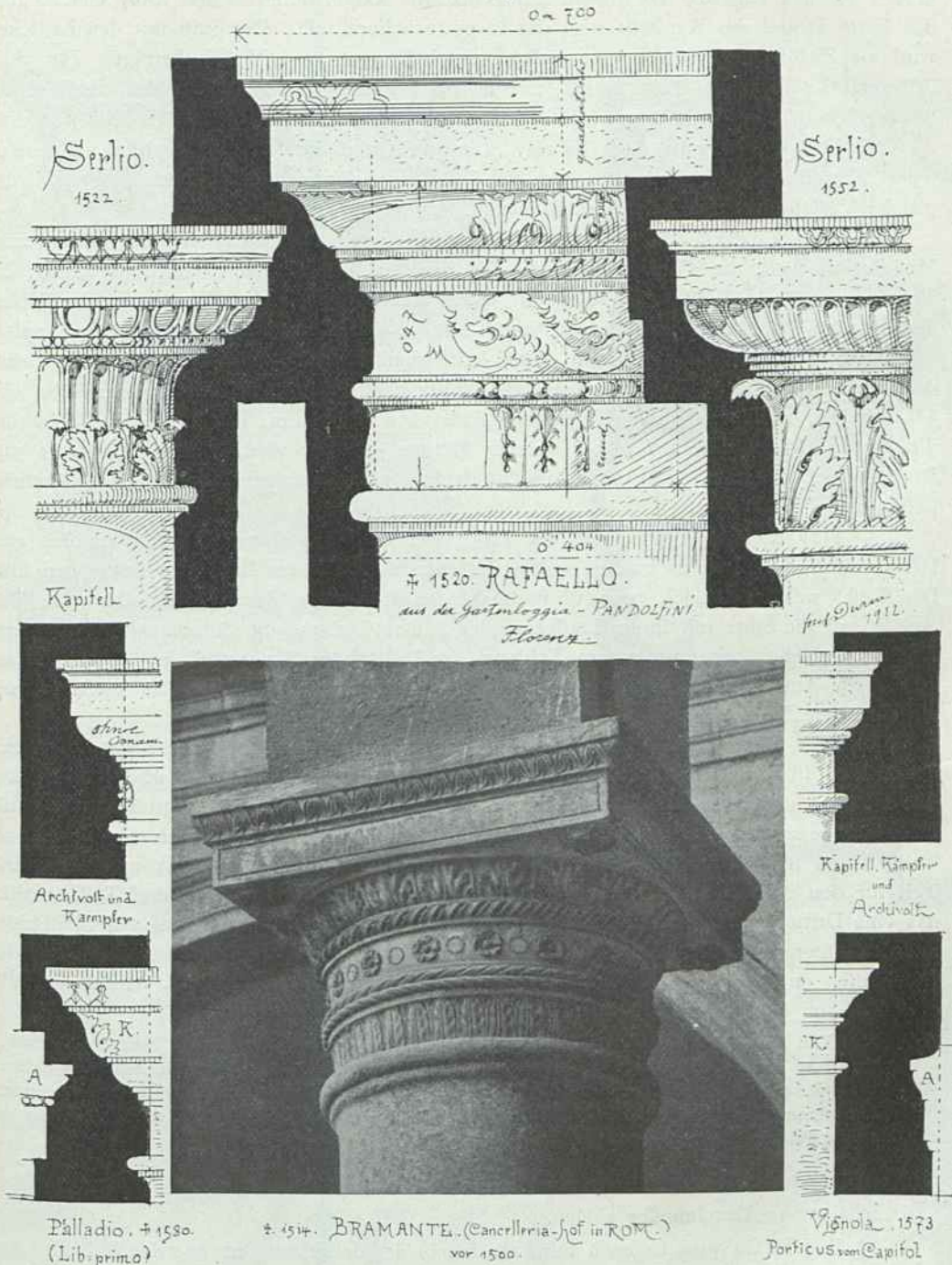
7) Die Ausladung der Bafis wird in der Weiſe beſtimmt werden, daß, falls man ein Viereck um das untere Ende des Säulenftammes legt und um die äußerſten Kanten derſelben einen Kreis zieht, dieſes die Ausladung der Bafis gibt.

8) Der Säulenftuhl wird an Höhe gleich fein der Ausladung der Bafis; dazu kommt oben und unten eine Fascia, welche dann ein zweckmäßiges Verhältnis haben, wenn ſie den vierten Teil der genannten Höhe beſitzen.

b) **Die dorifche Ordnung.** Mit der dorifchen Ordnung ift es in folgender Weiſe zu halten. Zuerft ſei die Säule in vierzehn Moduli geteilt; ein Modulus gibt die Bafis; ein anderer entfällt auf ihr Kapitell.

1) Die Bafis werde in drei Teile geteilt: ein Teil entfällt auf die Plinthe; die beiden anderen Teile teile man in vier Teile; ein folcher Teil kommt auf den oberen Torus; die drei reſtierenden Teile werden halbiert; die eine Hälfte gibt die Hohlkehle (*scotia*) mit ihren Leiſten (Quadra); die andere Hälfte gibt den unteren Torus. — Ihre Ausladung wird dieſelbe wie in der toskanifchen Ordnung fein.

Abb. 184.



Zusammenstellung dorischer Kapitellformen verschiedener Epochen der Renaissance.

2) Das Kapitell. Die Kapitellhöhe teile man durch drei; der eine Teil gibt die Plinthe mit dem Cymatium, wobei das Cymatium ein Drittel der Plinthe haben soll; der zweite Teil ist für den Echinus mit den Ringen bestimmt, und zwar entfallen davon zwei



Drittel auf den Echinus, das andere Drittel auf die Ringe, deren es drei völlig gleiche gibt, das letzte Drittel des Kapitells wird das Hypotrachelium fein. Der Stab mit den Leistchen wird ein Zwölftel der Säulendicke haben, welche letztere zwei Moduli beträgt. Der Stab (Astragalus) wird in drei Teile geteilt; zwei Drittel entfallen auf den Astragalus, der Rest auf das Leistchen. Die Ausladung wird so groß sein als der Stamm am unteren Ende dick ist.

3) Die Verjüngung der Säule. Die Säule muß sich auf ein Sechstel, also nach jeder Seite hin in der Peripherie um ein Zwölftel verjüngen; dabei beobachtet man das gleiche Verfahren wie bei der toskanischen Ordnung.

4) Das Epistyl. Oberhalb der Säule wird man das Epistyl in der Höhe eines Modulus machen; die Taenia desselben wird den sechsten Teil eines Modulus haben; die Tropfen mit ihrem Leistchen werden ein Viertel des Epistyls haben. Teilt man die (Höhe) der Tropfen samt dem Leistchen in vier Teile, so entfallen drei Teile auf die Tropfen, der vierte Teil auf das Leistchen; dabei hat man in acht, daß sechs Tropfen gefordert sind. Über dem Epistyl werden die Triglyphen postiert; sie haben eine Höhe von  $1\frac{1}{2}$  Moduli; zwischen je zwei Triglyphen findet sich ein Raum, der gleich der Höhe des Triglyphen ist; in diesem Räume, welcher Metope genannt wird, werden Stierköpfe und Rosetten gebildet sein. Der Kopf des Triglyphen wird den sechsten Teil eines Modulus betragen.

5) Das Karnies. Oberhalb der Triglyphen wird das Karnies postiert, welches eine Höhe von einem Modulus hat, in welche Höhe auch schon der Kopf des Triglyphen fällt. Der Rest, welcher danach noch übrig bleibt, wird in zwei Teile geteilt; der eine Teil entfällt auf die Sima mit ihrem Leistchen, der andere Teil auf die Corona mit dem unteren Echinus, welcher genannte untere Echinus ein Drittel der Sima und der Corona haben wird. Die Ausladung wird gleich sein der Höhe des Karnieses und darüber noch so viel, als die obere Sima über die Corona hervortritt.

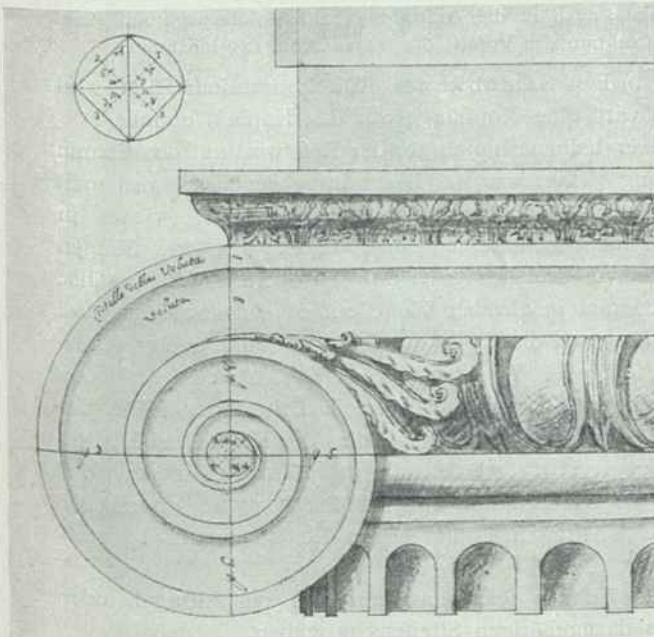
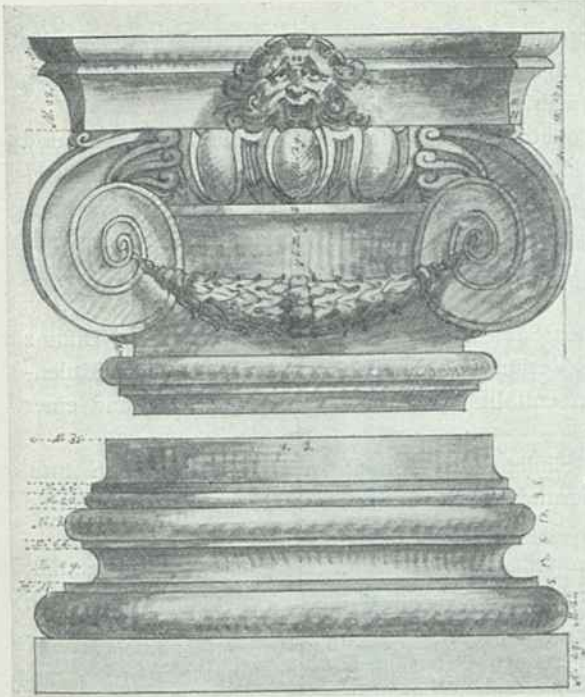
6) Den Säulenstuhl wird man so breit machen als die Basis und  $1\frac{1}{2}$  mal so hoch als er breit ist ohne den oberen und unteren Sims. Genannten Stylobat wird man in fünf Teile teilen, und man wird den oberen und den unteren Sims ebenso groß machen, als einer der genannten Teile sein wird. Den oberen Sims teilt man dann in vier Teile: zwei Teile davon dienen für das Cymatium, ein anderer Teil für dessen Sima und der vierte Teil für den Astragalus mit seinem Leistchen. Der untere Sims wird in drei Teile geteilt: das eine Drittel entfällt auf den oberen Torus mit dem Leistchen, die zwei anderen Drittel auf den unteren Torus. Die Ausladung wird so groß sein, als das Cymatium hoch ist. Die Plinthe unterhalb des Säulenstuhles kommt hierbei nicht in Rechnung, sondern sie fällt dem Belieben des Architekten anheim.

Lib. VII, Kap. VII des *Alberti* trägt die Überschrift: *Del Capitello Dorico, Jonico, Corinthico e Toschano*. Auf Taf. 25 der Ausgabe des *Cosimo Bartoli* (Bologna 1782) ist das dorische Kapitell in zwei verschiedenen Arten wiedergegeben, die von der Auffassung des *Vignola* wesentlich abweichen, indem sie bestimmte römische Beispiele zeigen. Es ist vor allen Dingen viel weniger ausladend gezeichnet als bei den ausgeführten Stücken des *Vignola*.

c) **Die jonische Ordnung.** 1) Der Säulenstamm. Der Stamm der jonischen Säule muß acht untere Durchmesser zählen.

2) Die Basis wird so hoch sein, als dies in der dorischen Ordnung der Fall ist. Auf die Plinthe entfällt ein Drittel (dieser Höhe); den Rest teilt man in sieben Teile: aus drei Teilen davon macht man den oberen Torus, aus den übrigen die Hohlkehlen (*scolia*) mit ihren Stäben (*astragali*) und Leistchen. Die Ausladung wird sein wie bei der toskanischen (Basis). Der Stamm wird sich verjüngen wie in der dorischen Ordnung.

3) Das Kapitell mache man ein Drittel unterer Stammesdicke hoch; die Voluten aber mögen so weit herabhängen, als die Hälfte des Durchmessers beträgt.



Zusammenstellung späterer jonischer Kapitellformen und Konfruktion einer Volute. (Abfatz c.)

4) Das Epistyl. Die Höhe des Epistyls hat ein Zwölftel der Höhe der Säule zu betragen; davon entfällt ein Sechstel der genannten Höhe auf das Cymatium. Den Rest



teile man in zwölf Teile: davon entfallen drei Teile auf den ersten Streifen, vier Teile auf den zweiten und fünf Teile auf den dritten.

5) Der Zophorus. Wenn der Zophorus (Bilderträger) mit Bildwerk versehen ist, so mache man ihn um ein Viertel höher als das Epistyl ist; entbehrt er des Bildwerkes, so mache man ihn um den vierten Teil niedriger als das Epistyl ist.

6) Das Karnies. Oberhalb des Zophorus wird man das Cymatium machen, und zwar wird seine Höhe ein Sechstel der Höhe des Zophorus betragen; oberhalb des Cymatium macht man den Zahnschnitt (*denticuli*, Kälberzähne), und zwar ebenso hoch als der mittlere Streifen des Epistyls ist; oberhalb des Zahnschnittes befindet sich die Sima mit ihrem Leistchen von gleicher Höhe. Die Ausladung des ganzen Karnieses wird gleich fein der Höhe desselben.

7) Der Säulenstuhl. Die Höhe des Säulenstuhles macht man gleich der Distanz vom Grunde der Basis bis zum Anfang der Verzückung der Säule . . . . Genannter Säulenstuhl wird in acht Teile geteilt, von diesen entfällt einer auf den unteren Sims, und einer auf den oberen Sims.

8) Die Kanneluren. Wenn die Säulen mit Kanneluren (*striae*) versehen sind, so werden sie solche in der Zahl von vierundzwanzig besitzen, und zwar ist die Kehle dreimal so breit als der Steg.

9) Die Volute mit dem Cymatium teilt man in zehnthalb Teile: davon entfällt ein und ein halber Teil auf das Cymatium; von den acht übrigen Teilen macht man die Volute. Das Auge der Volute wird man in die Mitte dieser Höhe (also in die Vier) verlegen, und indem man hierauf den Zirkel zu den äußersten Teilen nach oben und nach unten hinführt, erhält man den Vorsprung der genannten Volute.

Das jonische Kapitell des *Alberti* deckt sich im wesentlichen mit demjenigen des *Vignola*; nur hat das erstgenannte einen höheren Abakus; auch ist die Aufrollung beim Volutenauge um einen Gang reicher. *Vignola* gibt noch eine Konstruktion der Volute, die wir in Abb. 185 hinzufügen.

**d) Die korinthische Ordnung.** 1) Der Säulenstamm. Die korinthische Säule wird man neun Köpfe hoch machen; davon wird eine Kopflänge auf das Kapitell entfallen.

2) Die Basis macht man von einer halben Kopflänge: der Rest wird auf den Stamm entfallen, wie von der jonischen Ordnung gefagt wurde. Die Plinthe der Basis wird man vom vierten Teil der Höhe der genannten Basis machen; den Rest wird man (wieder) in vier Teile teilen: einer derselben wird für den unteren Torus dienen; die drei übrigen Teile teilt man neuerdings in vier Teile, von welchen einer auf den oberen Torus entfällt; die drei restierenden Teile teilt man wiederum in gleicher Weise und macht daraus die zwei Hohlkehlen (*scotia*) und die Atragali (Stäbe), wie dies in der jonischen Ordnung gefagt wurde.

3) Das Kapitell wird man in folgender Weise machen. Der Abakus wird den sechsten Teil der Höhe desselben haben; das Cymatium habe ein Drittel der Höhe des Abakus. Das Leistchen des Kelches betrage ein Neuntel des Restes der Kapitellhöhe. Den Kelch wird man in drei Teile teilen: zwei davon werden für das Blattwerk dienen, der dritte für die Voluten. Die Ausladung des Abakus muß so groß sein, daß sie lotrecht zur Plinthe der Basis steht. Der obere Stab (Atragalus) mit seinem Leistchen wird so groß sein, als die Ausladung der Säule ist.

4) Das Epistyl wird so wie das jonische sein, ausgenommen die Atragali oder Stäbchen, welche vom achten Teile des dazugehörigen Streifens ausgehen.

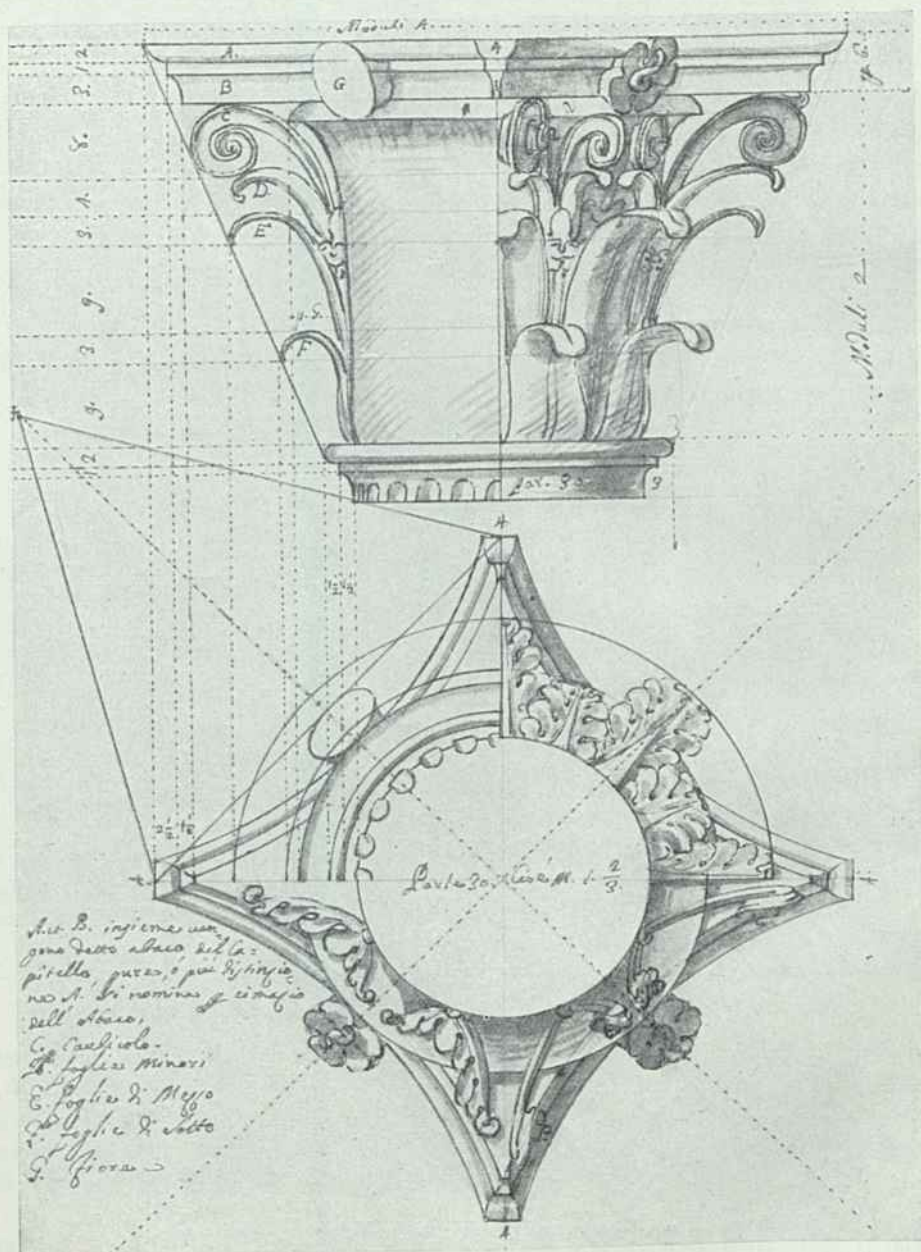
5) Der Zophorus wird so beschaffen sein wie in der jonischen Ordnung; doch wird er des Bildwerkes entbehren, wenn er nicht noch ein Stück höher ist.

6) Das Karnies wird ähnlich dem jonischen sein, ausgenommen den Echinus, und zwar wird es um so viel höher sein (als das jonische Karnies), als die Höhe des Echinus beträgt, für welches letzteren das Maß des mittleren Streifens gefordert ist.

7) Der Säulenstuhl ist ebenso hoch, als die Distanz vom Beginne der Basis der Säule bis zum Ende der Anschwellung derselben ausmacht, wie dies bei der jonischen Ordnung auseinandergesetzt wurde.

Das korinthische Kapitell des *Alberti* deckt sich vollkommen mit demjenigen des *Vignola*, der aber auch hier eine Konstruktion desselben zugibt (vergl. Abb. 186).

Abb. 186.

Schema eines korinthischen Säulenkapitells nach *Vignola*. (Abfatz d.)

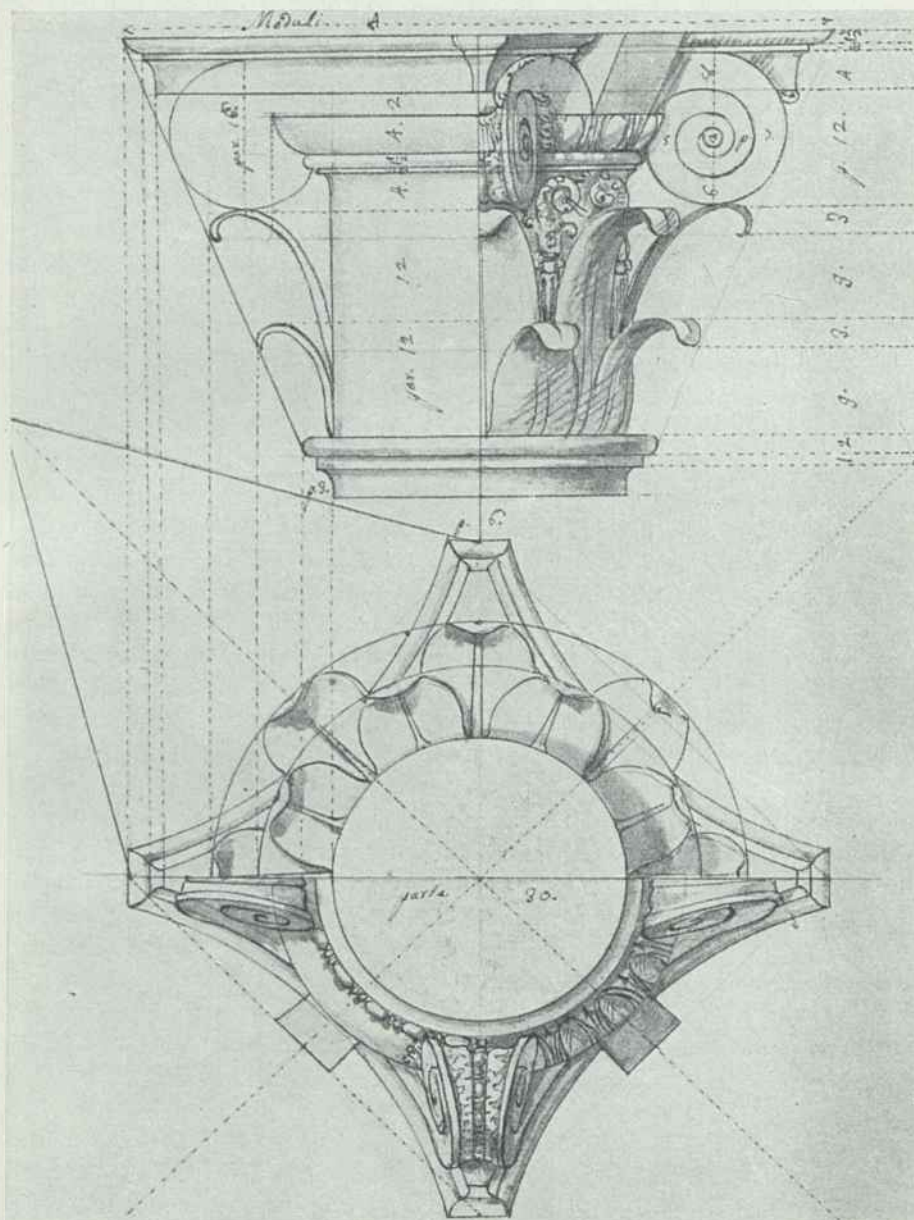
e) Die lateinische Ordnung. 1) Stamm und Basis. Die lateinische Ordnung wurde von den alten Römern zusammengestellt und angeordnet. Indem diese eine Art von Säulen bilden wollten, welche schlanker wären als die korinthischen, bildeten sie die



Säule — Kapitell und Basis eingeschlossen — zehn Kopflängen groß. Die Basis kann man — nach Belieben der Architekten — der jonischen oder korinthischen Basis gleich machen.

2) Das Kapitell wird in folgender Weise eingeteilt. Sein Abakus wird fein wie

Abb. 187.



Schema eines Kompositakapitells nach *Vignola*. (Abfatz *e*.)

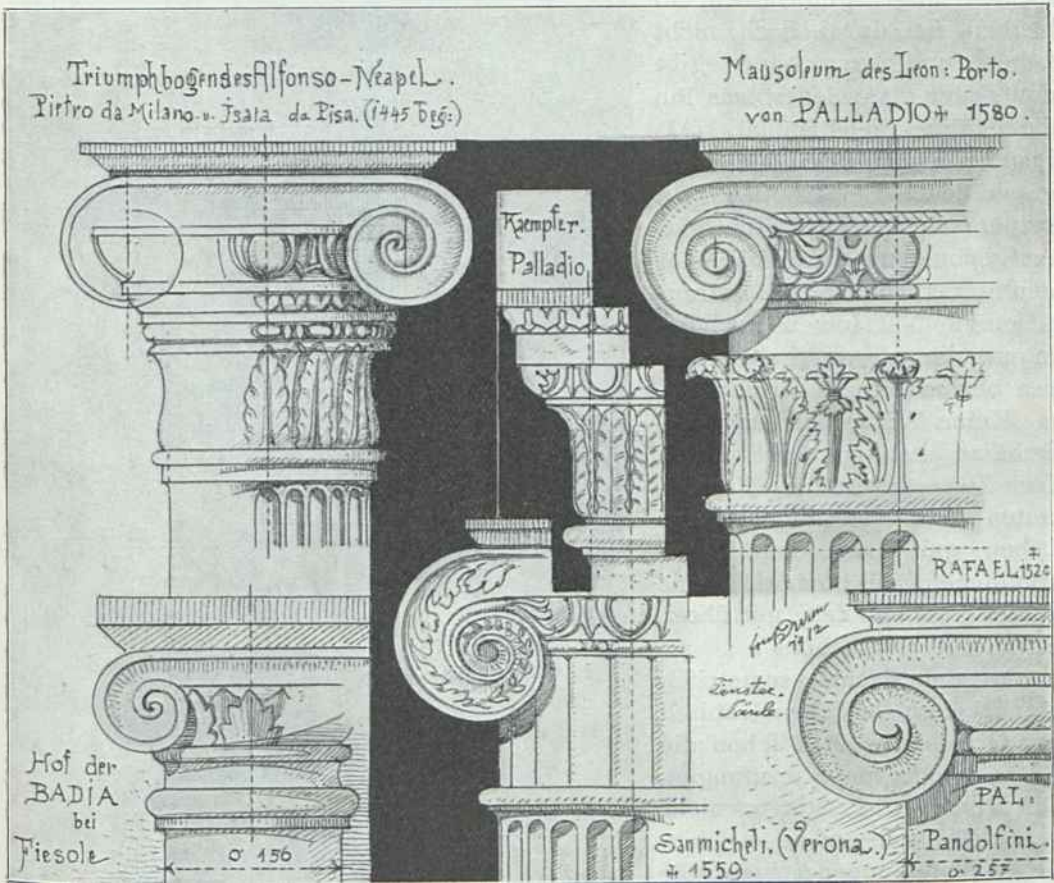
derjenige der korinthischen Ordnung; die Voluten sind gleich den jonischen; das Blattwerk ist gleich dem korinthischen, und verzungen wird sich die Säule so wie die andere Ordnung.

3) Das Epistyl wird so hoch fein als der untere Stammdurchmesser groß; es ist so eingeteilt wie das jonische.

4) Der Zophorus. Wenn Kragsteine vorhanden sind, so wird man den Zophorus von derselben Höhe machen, welche das Epistyl hat.

5) Das Karnies. Das Cymatium des Kragsteines (*mutulus*) hat den sechsten Teil von dessen Höhe; die Breite des Kragsteines wird gleich groß sein dem unteren Säulendurchmesser, d. h. wenn er in großer Höhe steht; wenn seine Entfernung vom Auge eine geringe wäre, müßte seine Breite den vierten Teil weniger enthalten. Und zum mindesten muß die Entfernung zwischen zwei Kragsteinen gleich sein ein und einem halben Modulus,

Abb. 188.



Zusammenstellung jonischer Kapitellformen aus verschiedenen Epochen.

ja fogar noch mehr, da sie dann dem Auge schlanker erscheinen werden. Seine Corona mit dem Cymatium muß so hoch sein als der untere Stammesdurchmesser groß; wenn man diese Höhe in zwei gleiche Teile teilt, so entfällt ein Teil auf die Corona, der andere Teil auf das Cymatium; die Corona wird eine Ausladung haben, die der Höhe eines Kragsteines gleich ist, und das Cymatium eine gleich der eigenen Höhe.

6) Der Säulenstuhl. Den Säulenstuhl wird man so machen, wie es bei der jonischen und korinthischen Ordnung auseinandergesetzt wurde, d. h. seine Höhe ist gleich der Distanz vom Anfang der Basis zum Beginn der Verjüngung der Säule.

Das Kompositakapitell des *Alberti*, das er in seinen kleinen Schriften als «lateinisch» bezeichnet, deckt sich ebenfalls mit demjenigen des *Vignola*, der auch wieder die Konstruktion des Kapitells angibt (Abb. 187). Eine Zeichnung des toskanischen Kapitells ist nur von *Vignola* wiedergegeben; sie fehlt bei *Alberti*.



Neben diesen strengen Bildungen lieferte aber auch schon die antike Kunst Spielformen der verschiedensten Art, und gerade die sog. Verfallsperiode weist hier neue Gebilde oft der originellsten Art auf, wie Kapitelle in Eleufis, Rom u. a. O.<sup>81)</sup> zeigen. Wieviel auch die Meister gemessen, ausgeklügelt und theoretisch von den alten Monumenten abgezogen haben, so bleiben sie dabei doch nicht stehen, und kaum einer gibt unverkürzt das wieder, was ihn die Antike gelehrt hat. Als Leute von Geist und Geschmack gaben sie das Empfangene nicht immer tale quale weiter; das Aufgenommene wurde vielmehr geistig verarbeitet und daraus diejenige Nutzenanwendung gezogen, die wir an ihren Werken bewundern.

Keine Wiederbelebungsversuche an alten, aus den Stürmen der Zeit geretteten Formen treten uns hier entgegen; neues Leben quillt aus dem Überkommenen, aus dem auf eine kurze Spanne Zeit getrübbten Borne des Ewigschönen.

Mit dem streng geometrisch entwickelten dorischen Kapitell der Griechen wußten schon die Römer nichts mehr anzufangen. Der Renaissance erging es nicht viel besser, wie unsere verschiedenen Abbildungen zeigen. Sie schuf höchstens eine Häufung der Gliederungen und eine Überfülle ihrer Dekoration. Auch die beiden großen Meister, *Bramante* und *Raffael*, Onkel und Neffe, kamen bei den mächtigen Bauten der *Cancellaria* und des *Palazzo Pandolfini* nicht darüber hinaus. Andere begnügten sich mit der Verzierung des Echinus durch Eier-

Abb. 189.



Abb. 190.

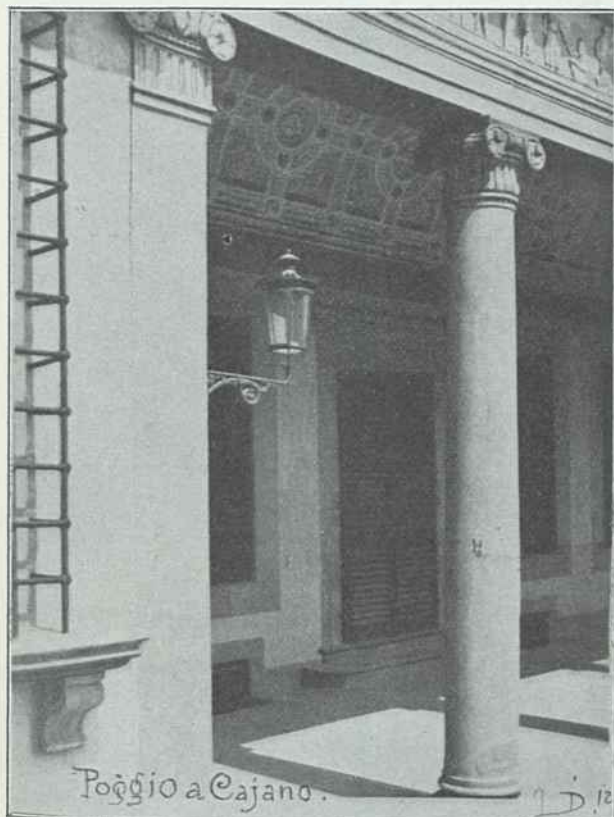


Jonische Kapitelle mit Rosetten-Voluten  
aus Florenz und Fiesole.

<sup>81)</sup> Vergl.: DURM, Dr. Jos., Die Baukunst der Griechen. 3. Aufl., II. Teil, 1. Bd. dieses „Handbuches“ und Die Baukunst der Etrusker und Römer. 2. Aufl., II. Teil, 2. Bd. dieses „Handbuches“.

und Perlstäbe, mit der einfachen Schmückung des Abakus durch Blattwellen und Verzierungen der Unterfichten der vorstehenden Dreiecke, und der Schmückung des Halses durch Akanthusblätter (vergl. Abb. 184).

! Abb. 191.



Jonische Säule und Jonisches Kapitell aus Poggio a Cajano.

das man beim Sandstein oder beim porösen Kalkstein unterlassen muß. Man vergleiche nur den Blattschnitt bei den korinthischen Kapitellen in *S. Spirito* in Florenz mit dem der *Sagrestia S. Felicità* oder dem der Bronzekapitelle am

Mit ähnlichen Äußerlichkeiten mußten auch die jonischen Kapitelle sich begnügen, die bald mehr oder weniger unbeholfen, bald raffinierter angebracht waren. Die mit Blättern ausgezierten Volutengänge nach antik römischen Vorbildern, die mit Akanthuslaub besetzten Halsgliederungen kehren wieder, wie die Beispiele der Abb. 188 zeigen; die Abb. 189, 190 u. 191 mit den herabgezogenen Voluten erinnern an ihre Vorstufen in Phigaleia und Ephesus. Der Versuch *Michelangelos* mit den jonischen Kapitellen an den Konservatorenpalästen zu Rom, ist wohl etwas gewaltfam, aber doch eigenartig in feinen Verkrümmungen und Zutaten (vergl. Abb. 185).

Die korinthischen Kapitelle der Renaissance sind bei großen und frühen Bauten unmittelbare Nachbildungen der antik römischen. Am Triumphbogen des *Alfons* in Neapel ist eine solche wohl mit am besten geglückt. (Vergl. Zusammenstellung von Beispielen bei der Abb. 192). Weniger glücklich ist *Brunellesco* in feinen Einzelbildungen, die übrigens bei ihm und andern Meistern vielfach von der Art des *Material*es (Marmor, Sandstein, Bronze) abhängen. Besonders der Schnitt der Akanthusblätter leidet oft darunter. Man kann in Marmor und Bronze manches ausführen,

105.  
Freie jonische  
Kapitelle.

106.  
Freie  
korinthische  
Kapitelle.



Atrium bei *S. Celso* von *Dolcebuono*. Einmal ist er plump und unbeholfen, an die spätrömischen Krautblätter erinnernd, das anderemal fein und schmal an die Olivenblättchen mahnend. Das gleiche findet man bei den Helices mit den herausgedrehten Aufrollungen. (Vergl. *S. Spirito* und die Basilika *S. Lorenzo*, sowie Abb. 192.)

107.  
Komposita-  
Kapitell.

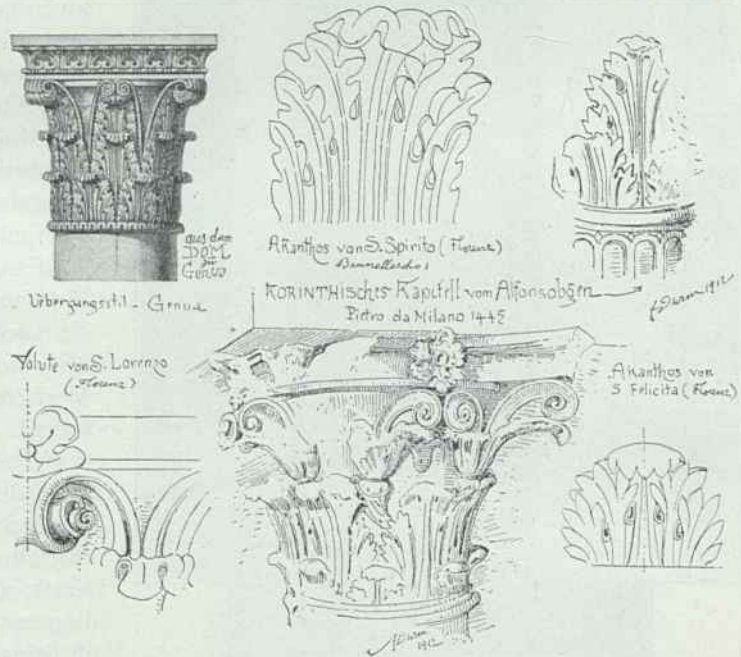
Auch das Kompositakapitell zeigt in vielen Fällen und gerade bei bevorzugten Meistern eine unmittelbare Kopie antik römischer Vorbilder. So findet z. B. in den Schloßhöfen von *Urbino* und *Gubbio* die Säulenkapitelle getreue Nachbildungen von Kapitellen aus *S. Maria in Cosmedin*, oder ändern auf der Trümmerstätte der Kaiserpaläste oder bei den *Caracalla*-Thermen lagernden Stücken. Kein geringerer als *Laurana* hat dies getan, auch bei *Dolcebuono* ist dies Verfahren nachzuweisen, und die Baumeister der Folgezeit machen kein Hehl daraus, wie dies am *Palazzo Uguccioni*, am *Mercato Nuovo* zu Florenz usw. zu sehen ist (vergl. Abb. 193 u. 194<sup>82</sup>).

Eine freiere, aber sehr viel einfachere Bildung der Kompositakapitelle der Renaissance ist bei den Kapitellen eines Säulenhofes von *S. Maria Novella* in Florenz (Abb. 195) entwickelt. Im ersten Falle krönt das aus einem kanne-

lierten, zylindrischen Stück bestehende Kapitell ein Echinus mit Eier- und Perlstab aus den Voluten, die den vier Ecken des Abakus entsprechend, hervorstachen und nach unten aufgeschlagenes, gespreitztes Blattwerk entfalten. Die Kapitellform ist neu und eigenartig und könnte als dorisch mit Kompositavoluten bezeichnet werden; eine andere bei *Poggio a Cajano*, die bei den jonischen Kapitellen erwähnt wurde, trägt mit großen Rosetten geschmückte, aus einer kanneierten Glockenform herauswachsende Eckvoluten. Die jonische Ausdrucksweise überwiegt hier.

Nun treten an Säulen, Pfeilern und Pilastern weitere Kapitellformen auf, die zu den beliebtesten der Renaissance in allen Provinzen Italiens gehören und als vereinfachte korinthische oder Komposita-Kapitelle bezeichnet werden

Abb. 192.



Zusammenstellung früherer korinthischer Kapitellformen.

<sup>82</sup> Auch *O. Budinich* macht in seiner Abhandlung über den *Palazzo Ducale* zu Urbino auf dieses Verfahren aufmerksam. Eigentümlich ist, daß das Kompositakapitell in frühester Zeit der Renaissance auftritt (1468), daß also die letzte Kapitellform der Antike zur ersten der italienischen Renaissance wird.

können. Aber auch diese sind antiker Provenienz aus Antikyra und Megara-Hyblea (vergl. Abb. 340 u. 310 in *Durm*, *Baukunst der Griechen*, III. Aufl.),

Abb. 193.



Kompositakapitell aus dem Schloßhof in Gubbio nach Laurana.

Abb. 194.



Kompositakapitell aus dem Schloßhof in Urbino nach Laurana.

oder die näher liegenden römischen Gebilde sind nachgeahmt. Die Beweisstücke für letztere sind im Berliner Museum unter No. 1003 und umfassen 7 Kleinpilaster aus weißem Marmor mit buntem Gestein aus Rom. So lautete die Bezeichnung im Jahre 1906 bei meiner Aufnahme. Das andere zeichnete ich 1905 im Britischen Museum zu London. Es trug die Nr. 2590 und war ebenfalls ein Kleinpilaster, aber vom *Pantheon* in Rom (vergl. Abb. 196 a u. b).

Aus diesen entspringt eine Fülle von Variationen über das Thema des altägyptischen Glocken- oder Kelchkapitells, an dem sich die Völker aller Zeiten mit mehr oder weniger Geschick versucht haben und ebenso an seiner Überetzung in das Flache als Pilasterkapitell. Das Mittelalter zehrt hier gerade so gierig an diesem antiken Motiv wie die Renaissance; nur verfügt die letztere über eine größere Freiheit, eine größere Mannigfaltigkeit ihrer Dekormittel und besonders über eine weit überlegene Feinheit in der Behandlung des

108.  
Korinthisches  
und Komposita-  
kapitell.

Details. Im filifizierten oder auch naturalistischen Blattwerk bewegen sich menschliche Figürchen; mit diesen wechseln Köpfe, Tiergestalten, Embleme ab; Luft und Übermut, gepaart mit übersprudelnder Phantasie wetteifern bei der



Auszierung dieser Kapitellform, und hier zeigt sich die Ursprünglichkeit und die Meisterfchaft, die Grazie und der Schönheitsfnn der Renaissancemeister in höchster Entfaltung.

Aus diesen Variationen lassen sich leicht drei Grundmotive ablesen; das mit nach oben aufgerollten Voluten, das mit abwärts geführten und das mit nach unten langgezogenen (vergl. Abb. 197).

Die früheren Lösungen zeigen meist die tief gezogenen Voluten und die gestreckten Kelche (Genua, Pefaro *Villa Imperiale*). An Stelle der Voluten treten aber auch Putten, Tiergestalten (Delphine), Füllhörner und Vasen mit Blumen und Früchten (vergl. Abb. 198), Wappenschilde und dergl.

Befonders schöne Gebilde dieser Art, aus Terrakotta, Sandstein und Marmor sind in Bologna an Kirchen und Palästen, in Ferrara (*Palazzo del Ludovico Moro, Palazzo dei Diamanti* im Hofe), in Mailand, Pavia, Florenz ufw. zu finden. Sie werden oft als Erfindungen *Bramante's* bezeichnet, während sie schon vor dessen Auftreten Gemeingut waren. Ein prächtiges Belegstück dafür sind die Kapitele der *Colleoni-Kapelle* zu Bergamo, die überdies noch den verzierten Hals haben (vergl. Abb. 199a).

In vollständig bildhauerischem Sinne ist das Bronzekapitell bei der Außenkanzel zu Prato aufgefaßt mit Putten und Kleinfigürchen (vergl. Abb. 200c) und als schönes Beispiel eines Pilasterkapitells mag das von *Serlio* entworfene (vergl. Abb. 200c) gelten und als ein gutes Beispiel aus früher Zeit

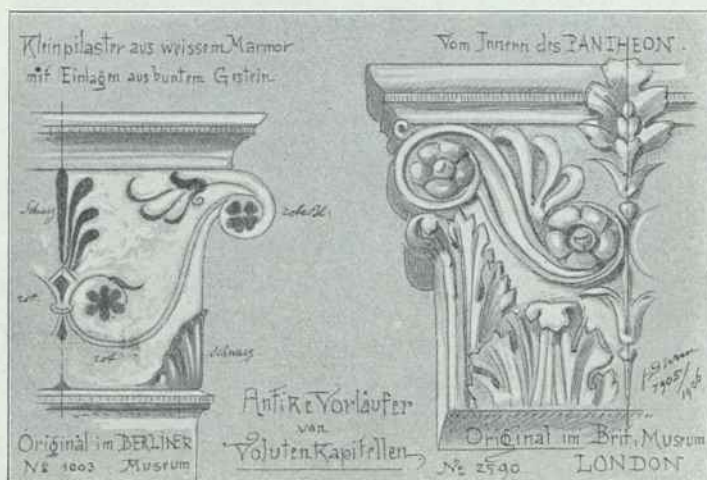
die Pfeilerkapitelle im Hofe des *Palazzo Venezia* in Rom und die aus Bologna (vergl. Abb. 200a u. b) und ein weiteres aus der *Sforza-Zeit* in Mailand (vergl. Abb. 201).

Abb. 195.



Volutenkapitell aus S. Maria Novella in Florenz.

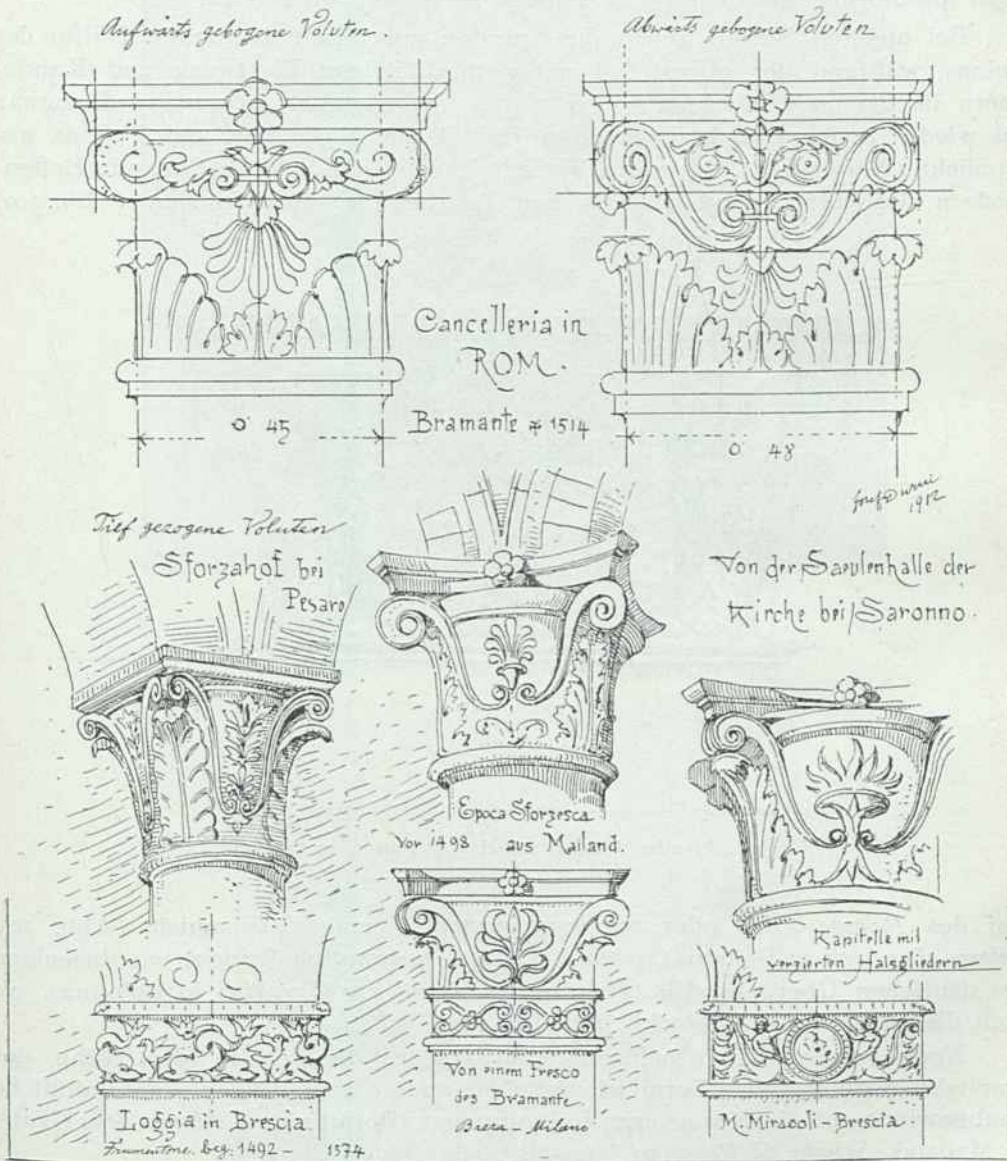
Abb. 196.



Volutenkapitelle aus antiker Zeit.

Was für die Kapitelle gilt, muß für die Bafen und Schäfte der Säulen, Pfeiler und Pilaster gleichfalls in Anspruch genommen werden, wie auch für die darüberliegenden Gebälke. In allen Teilen pulviert frisches Leben, zeigt sich 109.  
Säulen-, Pfeiler-  
und  
Pilasterchäfte.

Abb. 197.



Zusammenstellung freier Kapitellformen (Volutenkapitelle aus verschiedenen Epochen).

das Bestreben, Neues im alten Geiste zu schaffen, aber kein Aufputzen eines Wiedererwachten mit verwelkten Blumen.

Alle von alters her bekannten Bildungen von Freistützen werden von der Renaissance unbedenklich übernommen: Pfeiler von quadratischem, rechteckigem und achteckigem Querschnitt, Halb-, Dreiviertel- und Vollfäulen, die Pfeiler oft



verjüngt (Bologna), die Säulen mit Verjüngung unter Anwendung oder Wegfall der Auschwellung sind zur Ausführung gebracht worden, wobei die Schäfte von Pfeilern, Säulen und Pilastern glatt gelassen oder in antikem Sinne, den Ordnungen entsprechend, kanneliert, mit und ohne eingestellte Pfeifen, die Flächen mit Laubwerk verziert (*Palazzo vecchio* in Florenz) oder die Kanneluren spiralförmig gewunden sind (*Palazzo Bevilacqua* in Verona).

110.  
Spiralsäulen.

Bei anderen Säulen gehen die Spiralen nur durch die untere Hälfte des Steines, während der obere Teil mit naturalistischem Blattwerk und Kandelabern in Flachrelief bedeckt ist (Hof des *Palazzo Boncampagni* in Bologna). Bei wieder anderen sind die unteren Drittel mit Figürchen und Festons geschmückt (*Scuola di S. Marco* in Venedig), oder die Schäfte sind mit Boffenquadern der verschiedensten Form und Bearbeitung durchschossen (Abb. 202,

Abb. 198.



Korinthisierendes Pilasterkapitell mit Putten in Mailand.

Hof des *Palazzo Pitti*) oder wie quadriertes Gemäuer behandelt (Abb. 203, *Palazzo Fantuzzi* in Bologna), oder die Säulen tragen Schaftringe, wie diejenigen des deutschen Übergangsstils (*Palazzo Bevilacqua gia Zucchini* in Bologna), wo auch die Basenplatten achteckig gefaltet sind.

Noch andere Säulen besitzen Schaftbänder, die sich in der Nähe des Kapitells in gebundener Form wiederholen; andere zeigen sie als naturalistische Laubgewinde auf die Kanneluren frei aufgelegt (Portal von *S. Maria delle Grazie* in Mailand, *Scuola S. Rocco* in Venedig).

Als Baumstämme mit gestutzten Ästen sind einige Säulenschäfte im Hofe von *S. Ambrogio* in Mailand behandelt, an das spätgotische Astwerk in den Fensterumrahmungen des *Palazzo Quaratesi* in Florenz erinnernd, über deren Entstehung und Bedeutung Meyer im unten genannten Buch<sup>83)</sup> interessanten Aufschluß gibt.

<sup>83)</sup> MEYER, A. G. Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. Berlin 1907. Teil II. S. 77, Fußnote 1.

Abb. 199a.



Korinthierendes Pilasterkapitell aus Bergamo von Amadeo.

Abb. 199b.



Voluten-  
kapitell  
mit  
Delphinen  
aus Florenz.



Abb. 200a.



Abb. 200b.

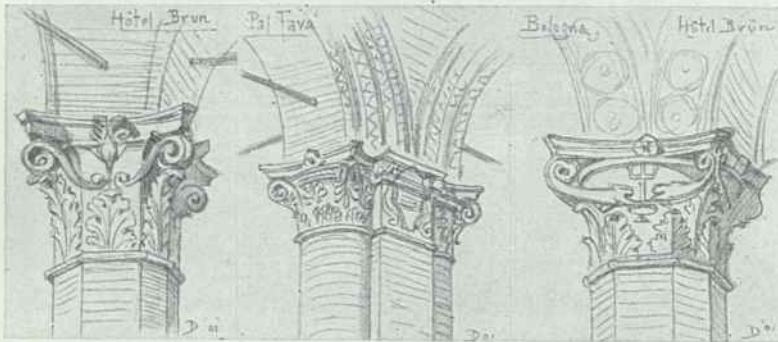
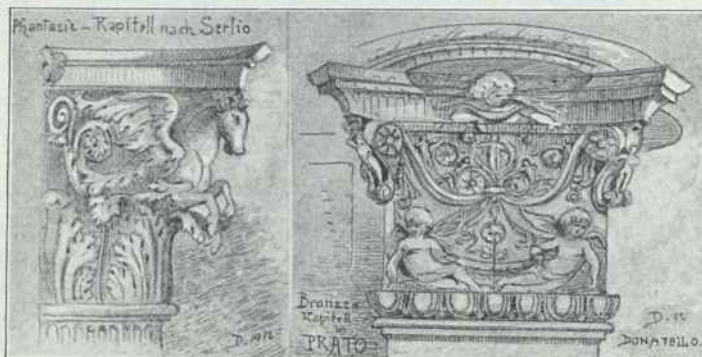


Abb. 200c.



Pfeiler- und Pilasterkapitelle aus Rom, Bologna und Prato.

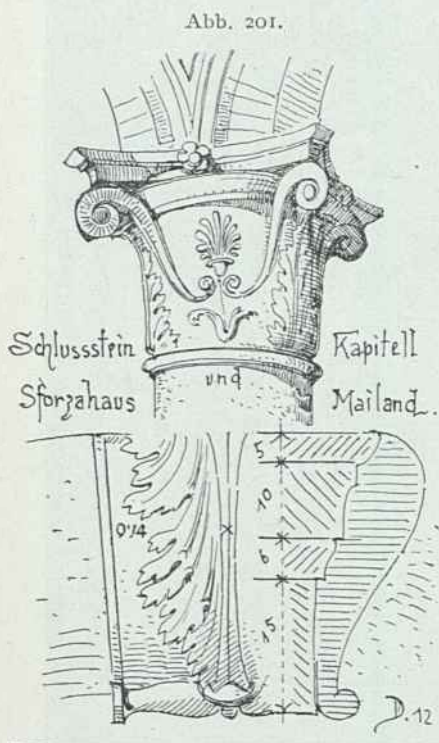
Säulenschäfte, die der Höhe nach abwechselnd aus glatten und kannelierten, bezw. mit Pfeifen versehenen Stücken zusammengesetzt sind, finden sich im Hofe der Universität zu Turin (Abb. 205). Gewundene Säulen werden in der frühen und späten Barockzeit — von *Giulio Romano* bis *Bernini* — sehr beliebt; *Vignola* gibt sogar ein Rezept für deren Konstruktion (vergl. Abb. 206). In den Hohlhängen der Stämme werden dann gerne Laubgewinde eingelegt. *Pater Pazzo* (1706) verfeilt sich sogar bei feinen Altarbauten zu den sog. fitzenden Säulen (Abb. 205), angeregt durch verwandte Leistungen der *Cosmaten* und des Mittelalters. Soweit wie es das letztere treibt, geht auch der ausgelassenste Barockmeister nicht, den verknüpften Schäften geht er trotz der genannten

Vorbilder aus dem Weg (vergl. Säulenschäfte am romanischen Chor in Trient, Abb. 207).

*G. Guarini* überträgt das Motiv der gewundenen Säule auch auf die flachen Pilaster und bringt dadurch feine ganze Architektur ins Wackeln. Erträglich ist dieser Mißgriff nur bei konsequenter Durchführung, wenn nämlich die Horizontalgliederungen wellenförmig und die Kapitellbildungen zu Abfurditäten werden (vergl. Abb. 209).

Neben den hergebrachten konischen Säulenschäften treten noch als originelle Bildung die kandelaberartigen Stützen, besonders in Oberitalien, auf. Einfach gebildet sind sie in den Treppenhäusern Genuas, wo sie oft stark belastet sind; dann reich und in reizvoller Weise im Seitenschiff von *Maria dei Miracoli* in Brescia, wo sich aus einem Kelch von Akanthus der Schaft entwickelt, der oben mit aufgehängten Festschnitzereien verziert ist.

In allen Fällen sind diese Kandelaberstützen mit Postamenten in Verbindung gebracht, um sie stabiler erscheinen zu lassen (Abb. 204).



Kapitell und Schlußstein  
aus der *Sforza*-Zeit.

An Portalen und Monumenten der Frührenaissance bleiben sie eine beliebte Zugabe, wo ihre Form und ihr reicher Schmuck auch erträglicher erscheinen, als bei ihrer Verwertung an stark in Anspruch genommenen Freistützen. Sandstein (Florenz), Travertin (Rom), Marmor (Venedig und Genua), Backstein ohne Putz in Bologna und mit Putzüberzug (Vicenza) sind die dabei zur Verwendung gebrachten Materialien.

Bei den Pilastern wurden die Flächen öfters umrahmt, der Grund des Rahmens mit Ranken oder Grotteskornament ausgefüllt (Veroneser Palastrportale, *Palazzo del Consiglio* in Verona, viele Bologneser und venezianische Bauten, Schloß in Urbino usw.), Bildungen, die wohl mehr zu den Charakteristiken der Holzarbeiten im Innern der Gebäude gehören als zu denen einer äußeren Monumentalarchitektur (vergl. die Holzpilaster aus Siena in Abb. 208).

111.  
Kandelaber-  
artige  
Freistützen.

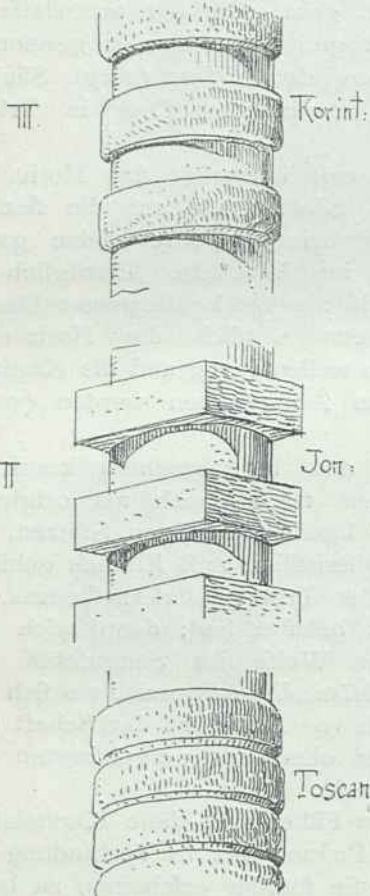
112.  
Rahmenpilaster.



Bei den Säulenschäften ist der Steinschnitt der herkömmlich antike, wobei der Aftragal des Kapitells und das Plättchen mit dem Anlauf an der Basis mit dem Schaft zusammen gearbeitet sind.

Die Renaissance bevorzugt bei Säulen der Monolithe, wozu sie wohl auch der große Vorrat von solchen aus antiker Zeit reizte, während die Proto-renaissance und das Mittelalter, gleichwie einst das alte Griechenland, mehr die

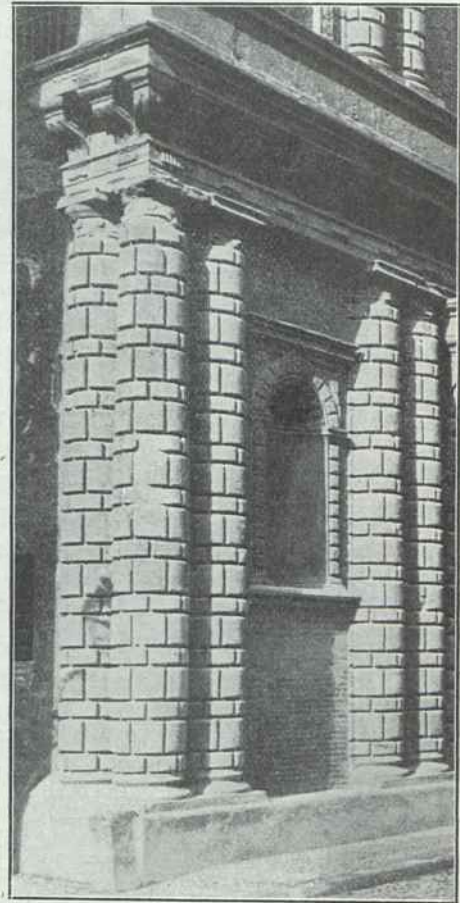
Abb. 202.



### Säulen des Ammanati. — (Pitti.)

Säulen des Ammanati, (Pitti, Florenz).

Abb. 203.



Quadrierte Säulenschäfte  
des Palazzo Fantuzzi in Bologna.

Schichtung aus einzelnen Tambours zur Ausführung brachte. Übrigens gibt es auch antik-römische Säulen, welche die mittelalterliche Praxis zeigen, wo die angearbeiteten Plättchen fehlen, wie z. B. an den prächtigen, aus rotem Marmor angefertigten Säulenschäften von *S. Zeno* in Verona.

Die Knollen bei den Übergängen der kreisrunden Säulenbasen nach den viereckigen Plinthen kommen in der Blütezeit der Renaissance nicht mehr vor, obgleich sie technisch gerechtfertigt wären. (Vergl.: Vorhof der Hauptkirche in Abbattegrasso.)

Wir finden sie umgeformt bei den Mittelschiffsäulen in *S. Zaccaria* zu Venedig, wo der Übergang der achteckigen Basen zum viereckigen Unter-

fockel durch Konfolen mit Blattumschlag vermittelt wird. In schönster Weise ist aber der Übergang vollzogen an den Säulen im Dome von Castrogiovanni in Sizilien, wo an den Basen Chimären mit Blumen- und Früchtgirlanden von

Abb. 204.



Kandelaberartige Säulenschäfte der *Maria dei Miracoli* in Brescia.

der attischen Basis nach der quadratischen Plinthe den Übergang vermitteln, inschriftlich eine Arbeit vom Jahre 1507.

Lagern auf den feineren Freistützen Holzgebälke, so wird zwischen die Tragbalken und das Kapitell ein geschnitztes Sattelholz gelegt nach altpersischem Vorgange (Persepolis, Halle des *Xerxes*, dort schon in Stein umgesetzt). Wo



Steinarchitrave aufgelegt, geschieht dies nach antiker Art. Werden Bogen auf Säulen gesetzt, so bringt die Renaissance hier nichts Neues, sie wendet die im römischen Altertum geübten drei Arten des Aufsetzens der Bogen an<sup>84)</sup> und schiebt somit entweder den ganzen Apparat eines römischen Gebäudes mit Architrav, Fries und Gesims ein (*S. Annunziata* in Florenz), oder sie begnügt sich mit einem verkümmerten Gebäude nach oströmlichem Gebrauche, indem sie einen glatten oder dekorierten Würfel mit krönenden Profilierungen vorzieht (*Maddalena de' Pazzi, Innocenti* usw. in Florenz), oder sie setzt die Archivolte unmittelbar auf den Abakus der Kapitele (*Maria Novella*, verschiedene Klosterhöfe in Florenz, Kathedrale in Ferrara usw.).

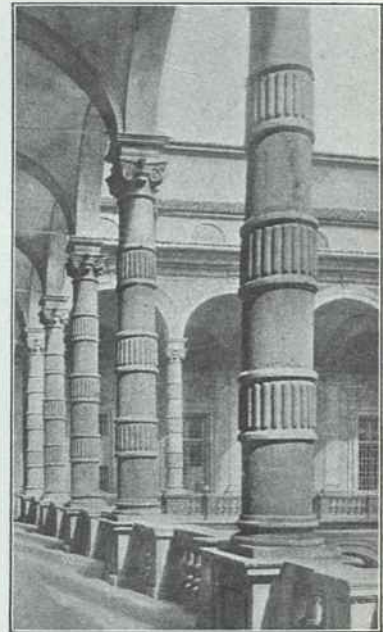
Atlanten und Karyatiden als Freistützen weist die Antike auf. Sie kehren in der Renaissance wieder, erstere hauptsächlich als Balkenträger an den Haupteingängen von Palästen (vergl. Abb. 210, Bologna, Genua, Cremona, Parma, Trient usw.) als Vollfiguren und als Hermen gebildet. Auch als reichste Umrahmung bei Fenstern (Mailand, Verona) sind sie zu finden, und als leicht geschürzte Trägerinnen sehen wir die Karyatiden gemalt in den Stenzen des Vatikan (vergl. Abb. 211). Die antiken Karyatiden stehen geschlossen wie Säulen da, zeigen eine gewisse Gleichgültigkeit gegen die Zumutung, immer unbeweglich dastehen zu müssen mit einer Last auf dem Kopfe und fügen sich in das Unvermeidliche. Anders diejenigen der Renaissance, welche sich mit Wucht und Leidenschaftlichkeit gegen die ihnen zugemuteten Gewichte stemmen. Sogar *Raffael* hat seinen weiblichen Figuren noch eine andere Beschäftigung zugemutet, um sie etwas freier erscheinen zu lassen. Der Gedanke, die menschliche Figur als Freistütze zu verwenden, ist überall der gleiche; er kehrt zu allen Zeiten wieder. Aber die Verwirklichung desselben ist in der Renaissance himmelweit von derjenigen verschieden, welche die Antike uns zeigt. Also auch hier kein stumpfes Nachbeten!

Bei den Gliederungen der Fenster- und Türrahmen, wie auch bei den Gesimsungen, bewegt man sich im antiken Fahrwasser, in früher Zeit noch in etwas unficherer, tastender Weise; die breiten mittelalterlichen Rahmen, welche die Backsteinarchitekturen Oberitaliens aufweisen, spielen vielfach herein, bewußt und bestimmt in der Hoch- und Spätrenaissance.

Die Renaissance ist reich an pikant umgeänderten Einzelheiten der antiken Bauglieder. Sie alle anzuführen, würde ein Buch allein füllen; auf einige aber muß ich hinweisen.

Bei den Gesimsungen finden wir die Wassernase oft in schöner Weise künstlerisch ausgebildet, und zwar als Wellenkarnies mit aufgelegten Blättern (Tür in der *Badia* in Florenz); dann die Vorderseite der Hängeplatten, mit Kerbschnittmustern verziert, an der genannten Türumrahmung und an der-

Abb. 205.



Säulenschäfte.

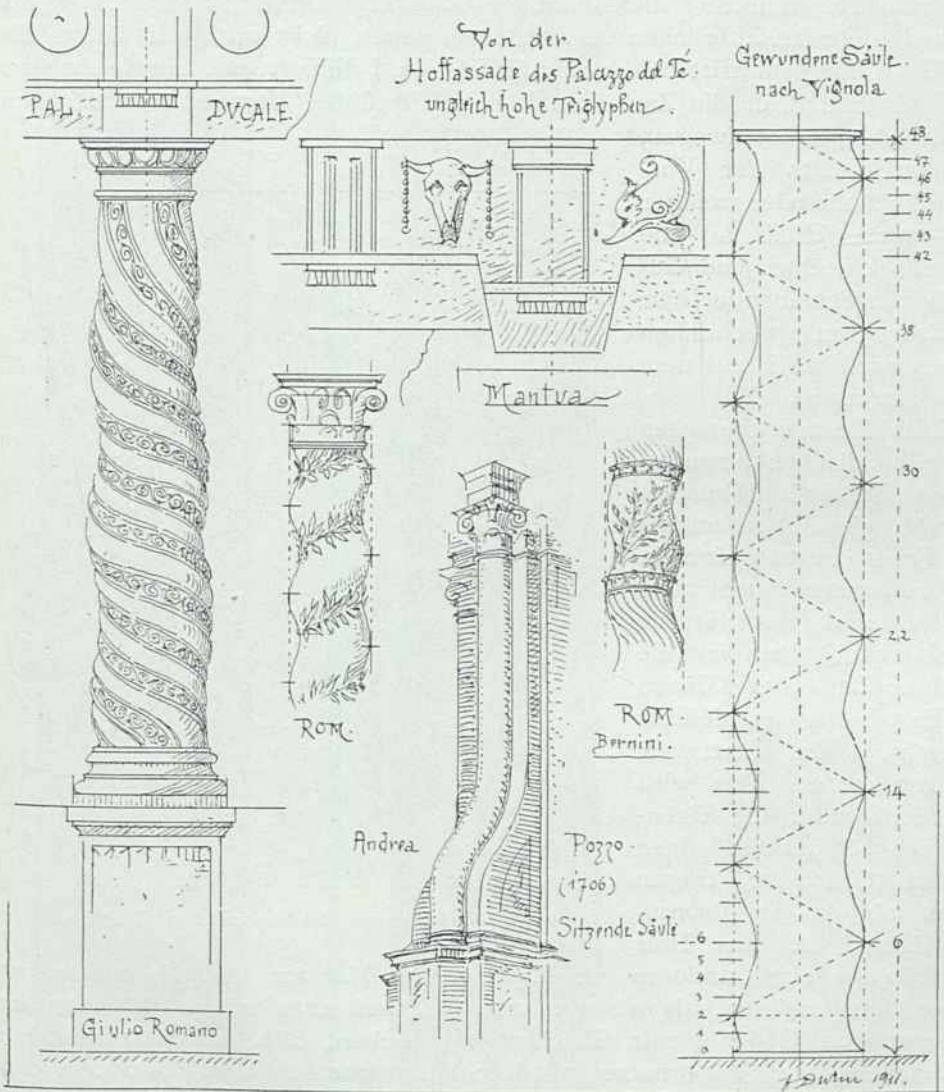
Hof der Universität in Turin.)

114.  
Atlanten und  
Karyatiden.115.  
Fenster- und  
Türrahmen,  
Gesimse.

<sup>84)</sup> Vergl.: DURM, Dr. Jos. Baukunst der Etrusker und Römer. 2. Aufl. (II. Teil. Bd. 2 dieses „Handbuches“).

jenigen des *Palazzo Vitelleschi* in Corneto; weiter einfache oder triglyphenartig gebildete Konfolen, mit Einschnitten und Tropfen zwischen Architrav und Corona im Fries der großen Hauptgesimse, ein Motiv, das der große *Bramante* bei seiner *Cancellaria* und im reizenden Klosterhofe von *Maria della Pace* in Rom

Abb. 206.



Gewundene Säulenschäfte, deren Konstruktion und Dekoration.

im großen durchgeführt hat, das auch im Hofe des *Palazzo Venezia* in Rom auftritt, bei den Fassadenentwürfen des *Serlio* vorkommt, am *Palazzo Fantuzzi* in Bologna und an vielen Genueser Palästen wiederkehrt. *Vignola* gibt eine hübsche Weiterentwicklung dieses Motivs (Abb. 212), indem er die antike, horizontal vorwärtsstrebende Volutenkonsole des Hauptgesimses mit der stehenden Konsole im Fries zusammensetzt.



Das Kämpfergefims am Bogen des *Septimius Severus* in Rom besteht aus einer krönenden Sima, einer Zahnschnittleiste und aus einigen tragenden oder überführenden Gliedern; es zeigt also die gleichen Elemente in der gleichen Reihenfolge wie die Fensterbankgefimse der Florentiner Rustikapaläste; nur sind dort die Zahnschnitte flach und schüchtern angedeutet. Ich habe jene Bankgefimse auf mittelalterliche Einflüsse gedeutet; sollten sie doch nicht wohl eine Reproduktion dieses antiken Kämpfergefimses in verflachter Form sein und die mittelalterlichen verwandten Formen nicht auch auf dieser fußen?

116.  
Ornament.

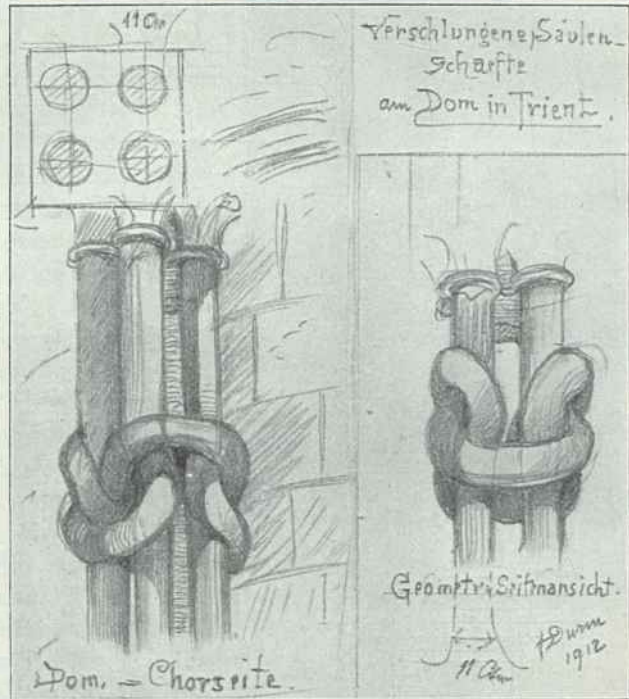
Das Ornament tritt bald naturalistisch, bald stilisiert auf, desgleichen auch das Figürliche. Für die Zierleisten bleiben Eierstäbe, Herzblätter, Perlschnüre, Flechtwerke, Meereswogen, Mäanderchemata der Vorwurf, mit mehr oder weniger strengem Anschluß an die Antike. Schlechtes und Gutes läuft nebeneinander her; den strengeren griechischen Formen wird meist aus dem Wege gegangen.

Das Blattwerk an den Kapitellen, die Rankenwerke, Blumen-, Blätter- und Früchtegehänge, die Füllornamente und Friese richten sich in der Ausführung einmal nach dem Material, das für sie ausersehen ist; dann sind sie von ihrer Zeit, vom Können und Empfinden des Meisters abhängig. Ein Blattwerk aus gebranntem Ton wird mit Rücksicht auf die Eigenart des Materials einen anderen Charakter tragen müssen als das in Bronze-

ausgeführte; das aus Holz herzustellende einen anderen wie dasjenige aus Marmor, und das aus letzterem wieder einen anderen, als wenn es aus Sandstein anzufertigen ist. Man kann deswegen nur Gleiches mit Gleichem vergleichen, d. h. nur Holzarbeiten mit Holzarbeiten, nur Steinornamente mit Steinornamenten usw. Und vergleichen wir so die Werke vergangener Zeiten mit denjenigen der Renaissance, so wird für die letztgenannte Kunstperiode unsere Wertschätzung die denkbar höchste sein müssen. Die griechische Antike nach den Holzfärgen von *Kertsch* vielleicht ausgenommen.

Die Flora, die sie ihren Ornamenten zugrunde legte, war durchweg die heimische, die jedem erreichbar und verständlich war. Sie wird, wie sie ist, wiedergegeben, oder sie wird dem Material angepaßt, stilisiert. Das Gleiche gilt vom Menschen und vom Getier, wenn diese in den Bereich der Architektur einbezogen werden sollen. Beim stilisierten Ornament lehnt sich die Renaissance

Abb. 207.



Verwühlungene Säulenschäfte in Trient.



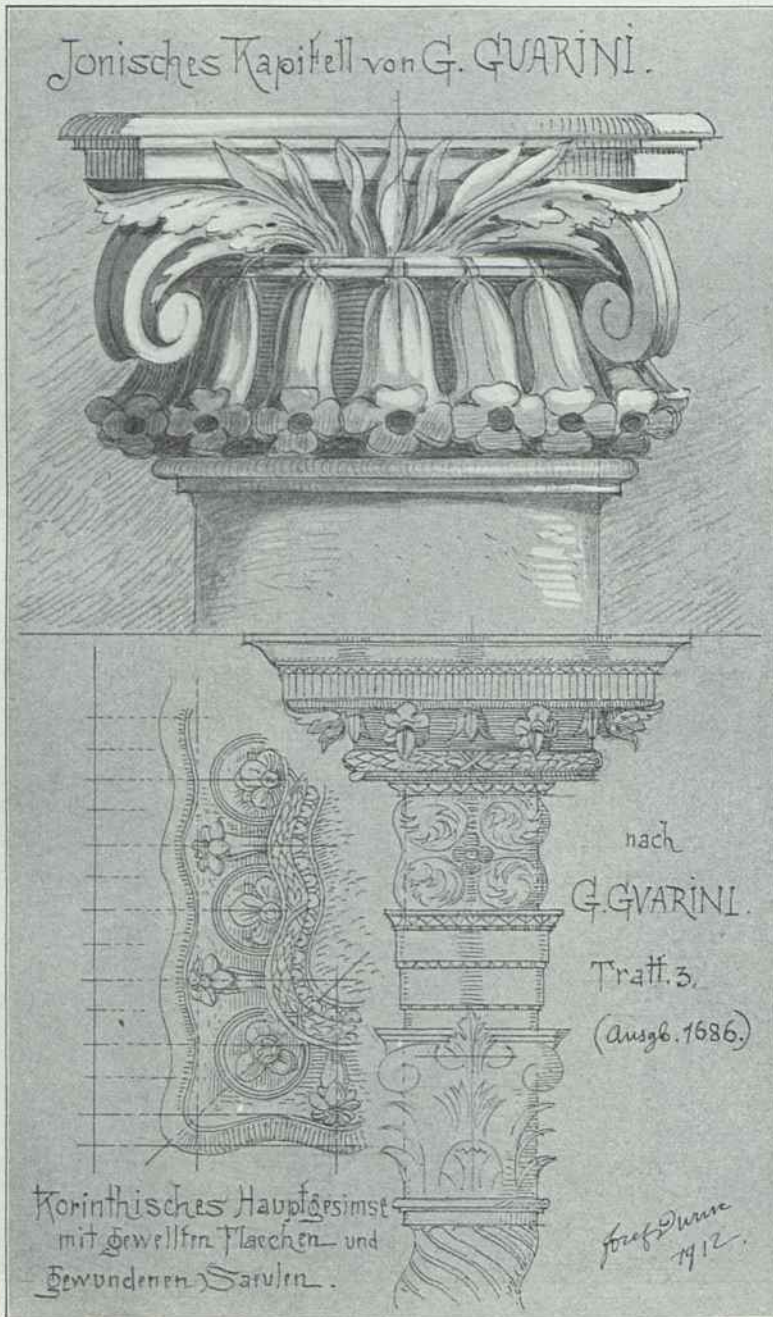
Holzpilaster aus Siena.

meist an die Antike an. Ich sage „meist“, weil dies nicht durchweg der Fall ist, und sie auch aus dem Eigenen schafft. So hat z. B. das große Blattwerk am Kapitell im Hofe der *Innocenti* in Florenz mit der Antike nichts zu tun, und



der fog. Akanthus hat, was Blattschnitt und Flächenbehandlung, sowohl in der guten römischen, als auch in der Blütezeit der Renaissance, anbelangt, viel

Abb. 209.



Jonisches Kapitell mit herabhängenden Glockenblumen.

mehr Ähnlichkeit mit den Blättern einiger Eichenarten (Abb. 213) als mit dem bekannten Krautgewächs. Schon bei den Blättern auf der vatikanischen *Big*,

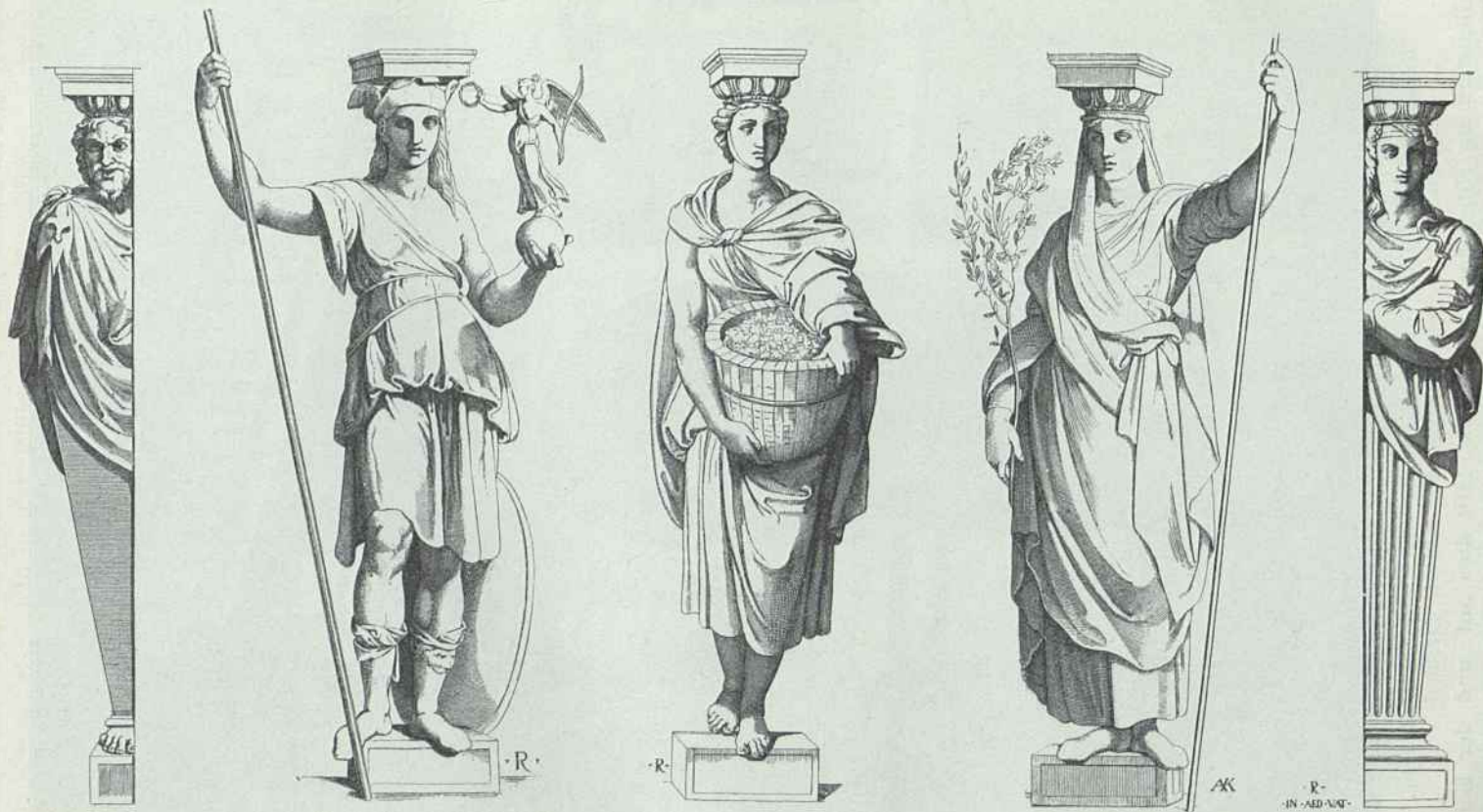


Balkontragende Atlanten vom Portal des *Palazzo Barzellini* in Bologna.

dieser Glanzleistung römischer Ornamentik, fällt dies auf, und der Künstler des Sarkophags des *Marzupini*-Grabmales in *Santa Croce* zu Florenz (Abb. 214), dieser ebenbürtigen Arbeit aus dem gleichen Gesteine, hat nicht mehr dem antiken Blatt-



Abb. 211.

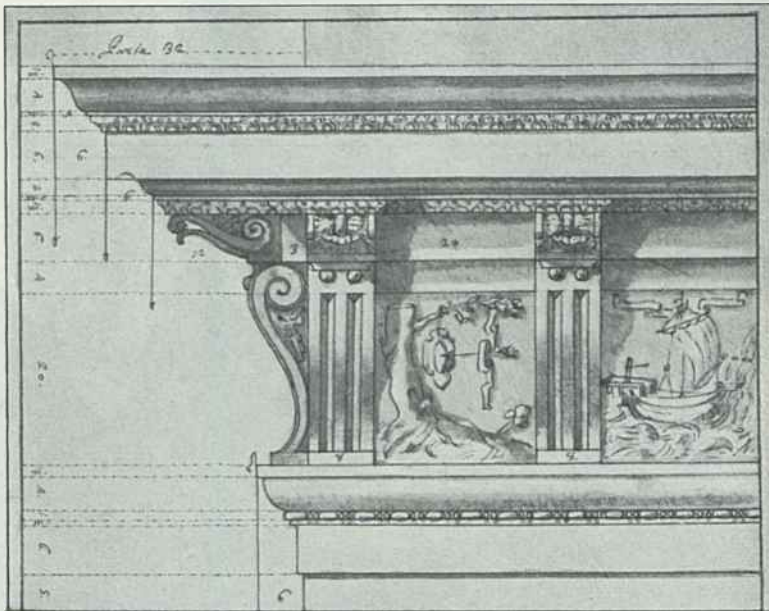


Karyatiden aus den Stanzen des Vatikan in Rom.

schnitt des Akanthus Raum gegeben. Der Vergleich beider Leistungen ist interessant; beide bieten das Beste aus ihrer Zeit, und mir erscheint die Arbeit des Römers flüchtiger als diejenige des Toskaners. Beide verfolgen den gleichen Grundgedanken: aus stilisiertem, großem Blattwerk naturalistische Blumen und Geschlinge herauswachsen zu lassen, Stilisiertes und Naturalistisches miteinander zu verbinden!

Wo es galt, ganz naturalistisch zu arbeiten, stehen die Alten den Renaissance-Meistern beinahe ebenbürtig gegenüber. Der Kandelaber mit den Rosenzweigen im Lateran ist vollendet naturalistisch; die Natur ist einfach abgeschrieben. Daselbe ist bei verschiedenen Festons der Fall, bei Laubzweigen auf Marmorfriesen, die im *Museo Nazionale* in Rom zu finden sind, bei verschiedenen Frucht- und Blumengehängen auf Silbergeschirren und an Bronzen in Pompeji, Neapel u. a. O.

Abb. 212.

Hauptgesimse mit Doppelvoluten-Konfölen nach *Vignola*.

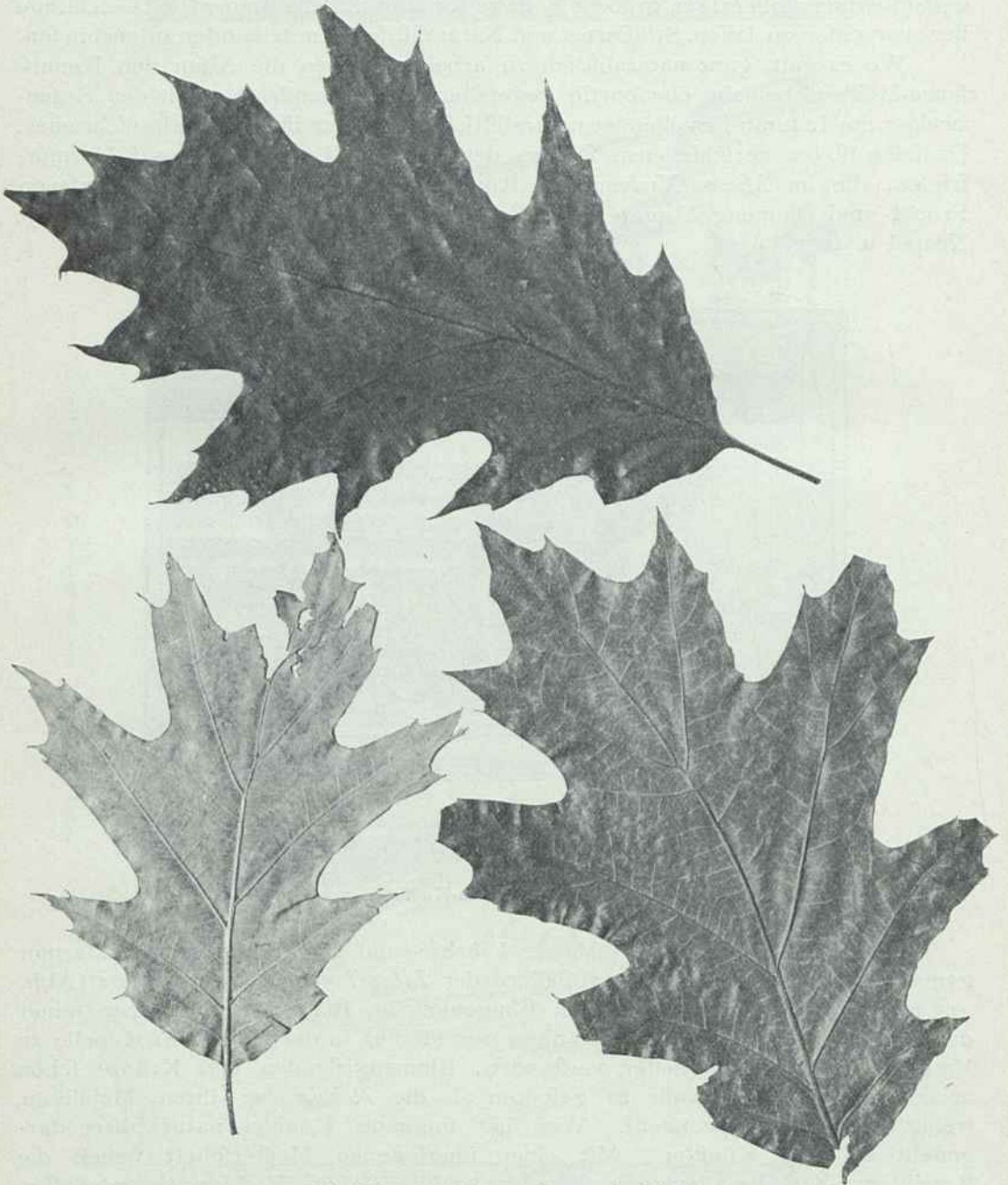
Aber wann und wo sind schönere Früchte- und Blumenbuketts aus Marmor gemeißelt worden als auf den Pilastern der *Libreria* im Dome zu Siena (Abb. 215 u. 216)? Wo sind aufsteigende Blumenkelche, Blätter und Knospen feiner dargestellt worden als bei den Ranken der Pilaster in der *Pellegrini*-Kapelle zu Verona? Wer hat es besser verstanden, Blumengirlanden und Kränze schön anzuordnen und naturwahr zu gestalten als die *Robbia* bei ihren Majoliken, wenigstens der Form nach? Wer hat singende Knaben naturwahrer dargestellt als jene Künstler? Mit einer überlegenen Meisterschaft stehen die Renaissance-Künstler allem gegenüber, was andere in dieser Richtung je geschaffen haben. Feine Naturbeobachtung und außergewöhnlicher Schönheitsinn bilden die Grundlage ihrer Kompositionen bei außerordentlicher Gewandtheit im Stilisieren und Geschicklichkeit in der Ausführung.

Ja, der Wunsch nach Umkehr und die Sehnsucht nach dem Mutterbusen der Natur, der heute wieder vielbefungene Naturalismus (der bei uns aber sehr



nach Japan duftet), hat zu allen Zeiten geblüht und ist allenthalben virtuos gehandhabt worden; aber vorgehalten hat er nirgends, da er in der Kunst nicht

Abb. 213.



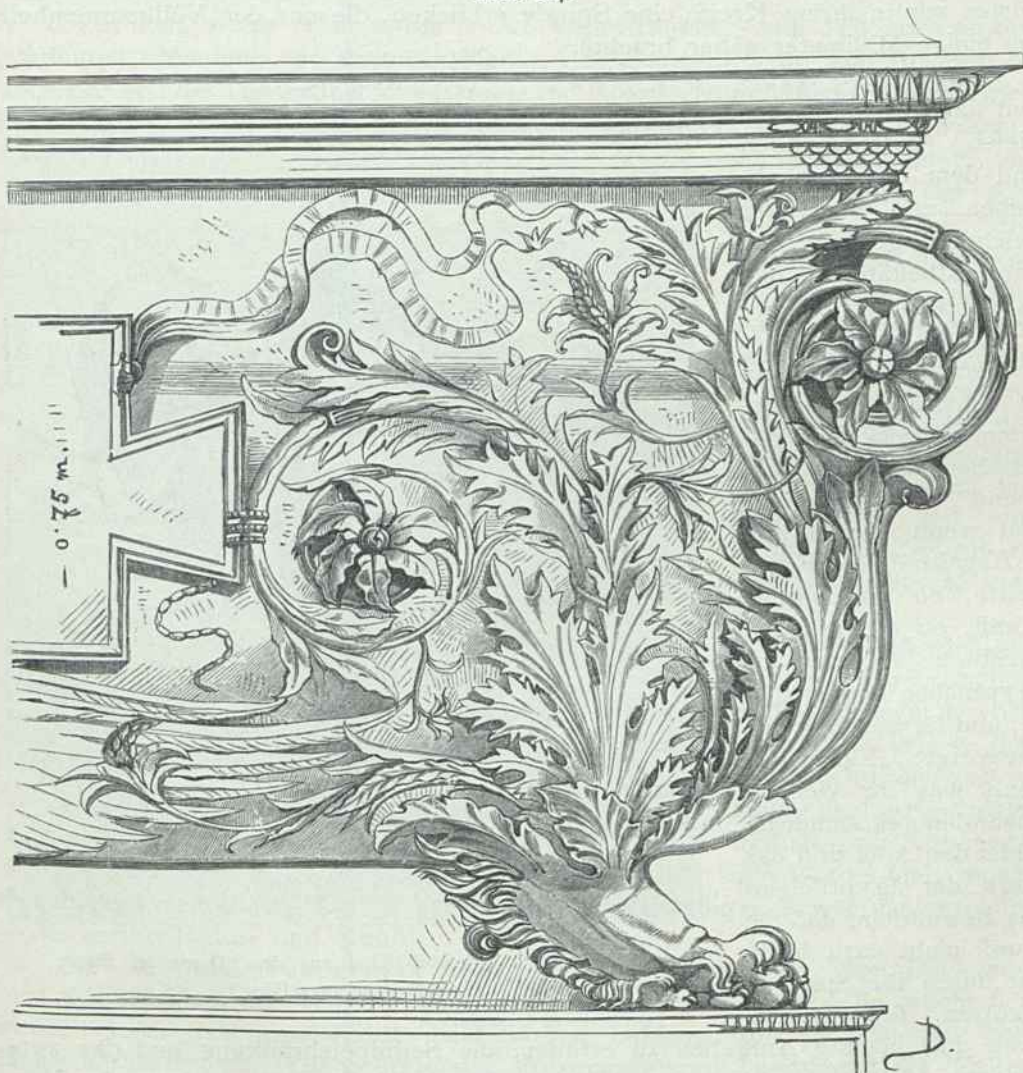
Eichenblätter nach der Natur abgebildet.

das Höchste bietet und bieten kann! Wir sehen ihn im Ägypterland schon zur Zeit der VI. Dynastie blühen; denn wer wollte dem bekannten Figürchen des hockenden Schreibers (Original im Louvre), vom allermodernsten Standpunkt aus betrachtet, nicht den höchsten Grad von Naturalismus zuerkennen? Wer

will dem Verfertiger des Weinlaubfrieses am sog. *Alexander-Sarkophag* (Abb. 217) eine feine Naturbeobachtung freitig machen?

Die Römer kannten und übten den Naturalismus, wie gezeigt, und im italienischen Mittelalter waren es die *Pisani*, welche ihn wieder erweckten, von antiken Reliefs begeistert — Naturfönn erweckt durch die Formen der Antike!

Abb. 214.

Akanthus vom Sarkophag des *Marzupini* in Florenz.

Später sollte ohne eine Anlehnung an die Antike „Lebenswahrheit und feelföcher Ausdruck, selbst auf Kosten der Schönheit und Richtigkeit, ohne Kenntnis der Anatomie“ gewonnen werden!

Auch diese Anschauungen kamen und gingen und machten anderen Platz; man arbeitete dann mit der Kenntnis der Anatomie; man ließ den Subjektivismus unumföhränkt walten, der mit feinem Schöpfer stand und fiel, weil der Subjektivismus nur wieder Subjektivismus erzeugt, dessen Ergebnisse auf dem



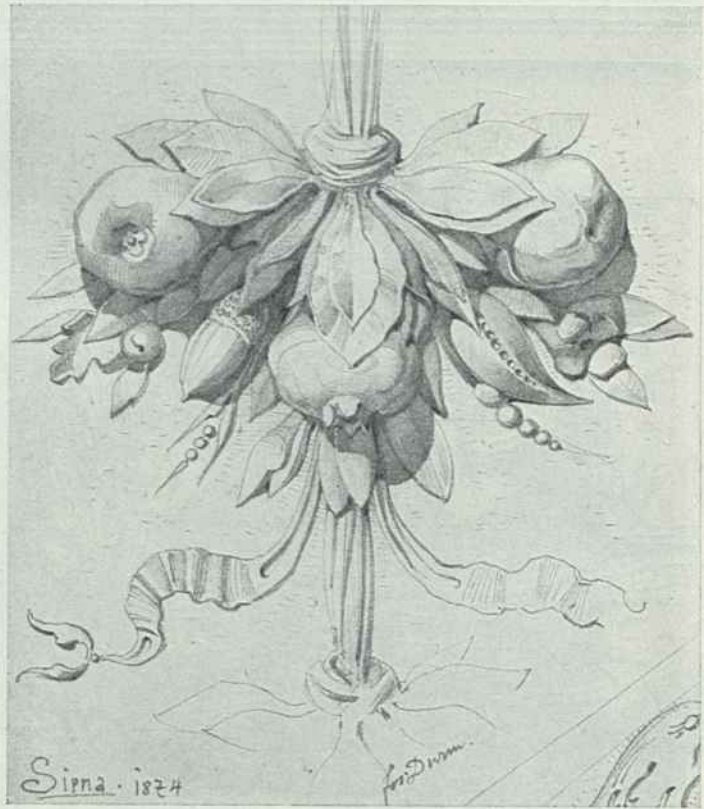
Gebiete der Kunst wohl keine übereinstimmenden, eher grundverschiedene fein werden.

Es ist ein feltfam Ding um unfere Anschauungen, nicht allein in der Kunst, sondern ganz im allgemeinen, auch um unfere Einrichtungen auf Erden — wo das Gute und Bewährte fallen muß, um Neuem Platz zu machen, nur weil die Abwechslung ergötzt! Einen anderen Kreislauf hat auch die Renaissance nicht machen können, als den andere ihr schon vorgemacht haben; vielleicht aber dürfen wir in ihrem Kreife eine Spirale erblicken, die uns der Vollkommenheit um einige Millimeter näher brachte.

Als positive Wahrheit dürfen wir aber aus diesen Erscheinungen und dem Gefagten abziehen, und jeder, der Zeichnen gelernt hat, wird es bestätigen, „daß es leichter und bequemer ist, die Natur einfach so wiederzugeben, wie man sie sieht, als sie für bestimmte Zwecke und Materialien erst entsprechend zu stilisieren“, und wenn vor kurzem v. Keppler<sup>85)</sup> die Frage stellte, ob die heutige Kunst, ob die religiöschriftliche von der altägyptischen lernen könne, und sie wie folgt beantwortet: „Sicherlich; denn was ihr vielfach abhanden gekommen ist, bildet den Adel und das Mark der ägyptischen: das Bewußtsein, daß die Kunst nicht dazu da ist, nur durch ihr Spiel zu ergötzen, sondern um hohe und höchste Aufgaben zu erfüllen, die Selbstbeschränkung und das vernünftige Maß in der Naturnachbildung, Beugung unter die Gesetze der Vernunft, unter die Naturgesetze der Kunst, Einfach und Jungfräulichkeit, Sinn für Wahrheit, Verständnisklarheit gepaart mit Gemühtiefe“ — so unterschreibe ich dies gern.

Den Worten unseres Kaisers: „Völker Europas, schützt eure heiligsten Güter vor der gelben Raffe“ — gebe ich eine andere als rein politische Bedeutung. Zu den heiligsten Gütern gehört auch unfere Kunst, d. h. die Kunst

Abb. 215.



Naturalistischer Früchtebüschel aus dem Dome zu Siena.  
(In Marmor ausgeführt.)

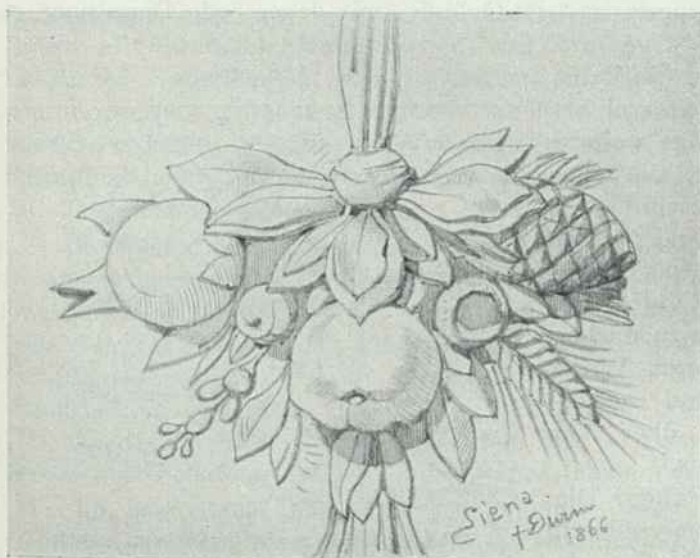
<sup>85)</sup> Vergl.: KEPPLER, P. W. v. Wanderfahrten und Wallfahrten im Orient, 3. Aufl. Freiburg 1899. S. 84.

der europäischen Völker! Wenn nun allerneueste Bestrebungen im Deutschen Reiche mit Begeisterung die schließlich doch primitive Kunst des absterbenden Japanismus und des Empire auf den Schild erheben, so begeht man wohl einen Fehler, den das „Rokoko“ schon einmal gemacht hat und der folgeschwer für uns werden kann. Die schönen, wohltuenden Formen der Renaissance und der Antike werden leichtfertig über Bord geworfen und was nehmen wir dafür in Kauf? Zunächst gewiß nichts Besseres!<sup>86)</sup>

Ist in dem, in den Abschnitten I—XI, Vorgetragenen zum Teil noch an der gewohnten Einteilung von Protorenaissance, Übergangstil, Früh- und Hochrenaissance, der Zeit der Theoretiker, des Barock und Rokoko festgehalten worden, so wird sich doch aus der Art, wie dies geschehen, herauslesen lassen, daß es sich nur

118.  
Schluß-  
betrachtung.

Abb. 216.



Naturalistischer Früchtebüschel aus dem Dom zu Siena.  
(In Marmor ausgeführt.)

um Erscheinungen auf dem Gebiete der Architektur handelt, die wohl zeitlich auseinander liegen oder voneinander getrennt sind, aber doch von einem Wellenschlag getragen werden, der bald hoch, bald tief geht, auch eine Zeit lang Widerstand findet, um diesen dann mit um so größerer Gewalt zu überfluten oder zu vernichten.

Ein Anstoß wird gegeben; die ursprünglich ruhige Oberfläche wird belebt; sie erhebt sich zum mächtigen Wogenschlag, der stolz und majestätisch vor sich geht und alle Wirbel und Gegen-

strömungen verschlingt, der in harmonischer, ebenmäßiger Bewegung verbleibt — die antike Kultur und Kunst!

Ein Auf- und Abwogen ist auch bei dieser festzustellen; dem Hochgang folgt der Tiefgang der Woge. Aber sie verläuft nicht im Sande; sie erhebt sich immer wieder mit neuer Kraft, bald stärker, bald weniger stark an die Oberfläche hervortretend. Die Stürme der Völkerwanderung peitschten die Wellen hoch; aber auch sie legten sich wieder und machten einer ruhigeren Gangart Platz. Die Wellenkämme bringen uns erst schüchtern und dann stärker die Perlen der alten Kunst wieder; Gottheiten fügen sie zu glitzernden Gebilden zusammen; die wiedererwachte, auch durch die Sturmflut nicht zugrunde gerichtete Menschenseele erfreut sich der Erscheinung und gibt ihnen, sie fesselnd, wieder bleibende Gestalt.

<sup>86)</sup> Beherzigenswerte Worte in diesem Sinne hat neuerdings Professor C. SCHUCK, Direktor der Kunstgewerbeschule in Kassel, veröffentlicht und auch OTTO KARMMEL in Leipzig in seinem Aufsatz: „Burgen heraus“. (Grenzboten, 31. Mai 1900, Nr. 22.) Manches ist inzwischen schon anders geworden!



So nimmt die karolingische Zeit die Scherben der in jenen Stürmen fast vernichteten alten Kunst wieder auf, kittet sie zusammen, und wo dies nicht mehr möglich ist, schafft sie Ersatzstücke oder bildet neue Gefäße im Geiste der Alten. Ihr folgen mit den gleichen Bestrebungen weitere Zeitläufte; sie schaffen, da das neue Leben und die veränderte Lebensweise andere Anforderungen und dem Künstler andere Aufgaben stellt, neue Gebilde; aber das „Ewige“, was in der antiken Kunst wurzelt, übt den alten Zauber, der nie erlöschen wird, auch auf sie aus.

Die ganze frühchristliche Kunst, die Kunst der *Cosmaten*, die sog. Proto-renaissance und mit ihr alles, was wir mit dem Sammelnamen der „romanischen Kunst“ bezeichnen, sind nichts als weitere Phasen der antiken Kunst, Hochgänge und Tiefgänge derselben Welle, die aber über durchwühlten Grund getrieben wird und daher oft eigenartige Sprünge macht. Den Urgrund bilden aber die veränderten Lebensbedingungen und Bedürfnisse, mit denen jede Bewegung zu rechnen hat.

In diesem Sinne gibt es keine Renaissance; auch sie ist weiter nichts als eine stärkere Woge, eine weitere Phase der antiken Kunst, die eine Zeit lang zurückgedämmt von einer Gegenwoge, die aus dem nördlichen Frankreich einherflutete, die aber, wenn sie auch anfangs die Kraft hatte, bis nach dem fernen Osten zu fließen, doch von der alten, stärkeren Woge erbarmungslos überstürzt und zurückgeworfen wurde bis weit über den Ort ihrer Entstehung hinaus.

Und was brachte sie Italien? Die konstruktiv-technische Errungenschaft, bei einem Bauwerke die Massen da zu häufen, wo sie einer bestimmten Kräftewirkung Widerstand zu leisten haben, und sich zwischen solchen Angriffspunkten mit schwächerem Mauerwerk zu begnügen; sie setzte an Stelle der vollen Bogenform den geknickten Bogen und führte wieder einmal die naturalistische Ornamentik ein, was Ägypter, Griechen und Römer schon vordem ausprobiert hatten, wobei sie aber über gewisse Grundformen im architektonischen Detail der alten Welt doch nicht hinauskam; diese begleiten sie vielmehr auf Schritt und Tritt.

Die fremden Architekten des Nordens waren der unverwüflichen Kraft der Antike nicht gewachsen; sie wurden gezwungen, das Mitgebrachte nach den südlichen Grundfätzen umzubilden „sie gaben das Lebensprinzip der nordischen Gotik preis, die Ausbildung der Kirche zu einem Gerüste von lauter aufwärtsstrebenden, nach Entwicklung und Auflösung drängenden Kräften; dafür tauschen sie das Gefühl des Südens für Räume und Massen ein, das die von ihnen gebildeten Italiener noch in weiterem Sinne an den Tag legten.“

Im Norden wird die Horizontale als überwunden angesehen; im Süden bleibt sie die Herrschende, und mit ihr bleibt die Antike wieder bei ihrem alten Rechte; sie erwies sich im Kampfe als die stärkere seit der Zeit jenes Ringens im Quattrocento bis auf den heutigen Tag!

Abb. 217.



Fries vom *Alexander-Sarkophag*, zurzeit in Konstantinopel. (Naturalistisches Weinlaub.)



„Die Antike wollten sie wieder beleben“, wie so mancher schöne Sang über die Renaissance anhebt: das war wohl kaum nötig; jene war immer lebendig, und daß sie einer weiteren Entwicklung fähig war, dafür zeugen gerade die Protorenaissance und die gesamte romanische Baukunst, ihr Kampf und Sieg über die nordische Kunst zur Genüge, und in den Bestrebungen und Leistungen des Quattro- und Cinquecento feiert sie nur einen höchsten Triumph!

Die romanisch-mittelalterliche Weise ist weder eine Vorstufe der gotischen, noch bildet sie einen Übergang zu dieser; vielmehr ist sie der architektonische Ausdruck des einen der großen Gegenätze jener Zeit, die sich in allen Verhältnissen und Zuständen bekämpften.

Ein nie unterdrücktes Fortleben der antiken Kunst, die auch den einzig stärksten Gegner, die Gotik, wenigstens auf italienischem Boden, durch ihr Wesen besiegte und ihn zwang, sich ihren Prinzipien anzubequemen, die es verstanden hat, auch den veränderten Anforderungen im öffentlichen und privaten Leben mit ihrem biegsamen System und ihrer ewigen Formensprache, die nicht in starrer Gebundenheit den Liebhaber anfröstelt, vielmehr die freieste Interpretation zuläßt, gerecht zu werden: das ist es, was unter „Renaissance“ verstanden werden möchte. Sie ist das Weiterklingen der Antike unter veränderten Verhältnissen, aber nun und nimmermehr ein Wiederbelebungsversuch oder eine Wiedergeburt derselben!

In diesem Bewußtsein hat sie stets gearbeitet und hat sich daher auch nie in öden, zwecklosen Rekonstruktionsversuchen und Restaurationsarbeiten bei den Werken alter Kunst ergangen, nie Mittel und Kraft für solche vergeudet; sie zog jene eher für ihre Zwecke heran und schreckte sogar vor deren Beraubung nicht zurück, wo es galt, mit Hilfe der alten Bestände einer neuen Aufgabe Form und Ausdruck zu verleihen.

Nichts verrät einen hypokratischen Zug an ihr; überall selbstbewußtes Auftreten und Schaffen, das den hohen Grad feiner Verantwortlichkeit kennt!

Ich muß daher *Kaemmel*<sup>87)</sup> beipflichten, wenn er ausführt: „So wird den Fremden in Rom oft die Beobachtung verstimmen, daß hier das Mittelalter die antiken, die Neuzeit die mittelalterlichen Bauwerke nach eigenem Bedürfnis und Geschmack rückwärtslos beseitigt oder umgestaltet hat; aber gerade in diesem zufügen naiven Verfahren spricht sich die Empfindung eines ununterbrochenen Zusammenhanges mit der Vergangenheit aus, deren Denkmäler den Römern eben nicht als etwas Totes, Abgetanes, daher auch nicht als Gegenstände historischer Betrachtung und pietätvoller Schonung erscheinen. Was auch das Mittelalter und die Neuzeit in Rom verwüstet haben, sie haben doch immer die künstlerische Überlieferung in ihrer Art festgehalten, und wie die römische Kaiserzeit gebaut, wie sie namentlich die Innenräume gestaltet und ausgeschmückt hat, das sehen wir aus den Kirchen und Palästen vor allem der Renaissance fast besser als aus den gerade von ihr noch arg verstümmelten Resten des Altertums.“

Die Abschnitte I—XI sollen zum Verständnis der Schöpfungen der italienischen Renaissance vorbereiten, deren Wertschätzung und der sie beherrschenden konstruktiven Gedanken nur aus den technischen Vorgängen und deren Vorstufen heraus, gewürdigt werden können. Wie oft große Formgebungen von der technischen Möglichkeit der Ausführung abhängen oder durch jene sogar

<sup>87)</sup> Vergl.: Antikes und Altchristliches in Rom. Grenzboten, 27. Sept. 1900. Nr. 39, S. 620.



bedingt find, wird jeder, der es verstanden hat etwas hinter die Kuliffen zu fchauen, begreifen. Es ift daher Grundbedingung fich mit technifchen Dingen und Einzelheiten zuerft zu befaßen, will man in Fragen der Stilentwicklung und Stilwandlung nicht ins Banale und Oberflächliche verfallen. So find z. B. die Kuppelkonftruktionen im antiken Rom und im oftrömifchen Byzanz, in Florenz und Rom zur Zeit der Renaiffance und deren äußere Formen, mit allen ihren Vorzügen und Mängeln, Ergebnisse des Verftandes. Man muß wiffen wie fo etwas entfteht, wächst und ausreift und welche Vorbedingungen dafür zu erfüllen find.

Mit mehr oder weniger geiftreichen Redewendungen über Stil und Ausdrucksweife in der Architektur wird nicht viel erreicht, fie werden leicht zur Phrafe.

Eine Teilung nach Gebäudetypen wird, zur leichteren Erkenntnis der Stilwandelungen, nicht umgangen werden können.

Der große *Jakob Burckhardt* ift auch nicht darüber hinausgekommen, und die meiften feiner Jünger find ihm gefolgt, vielleicht ohne fich fpäter daran zu erinnern, wenn andere dasfelbe tun. Nur fo kann in einfachfter Weife auf den Wandel der Dinge, auf die einzelnen Phafen in dem Aufsteigen und im Verfall einer Kunftbewegung, auf die Verschiedenartigkeit der Aufgaben, deren Erfaffen und Ausführung aufmerksam gemacht werden. Die bildlichen Darstellungen fagen dabei oft mehr als Worte!

So follen nun weiter die Profanbauten, die Öffentlichen- und Sakralbauten mit Rückficht auf die lokale Ausdrucksweife in den verschiedenen Baumaterialien und ihre charakteriftifche Erfcheinung in der Früh-, Hoch- und Spätrenaiffance (Barock), in den Kreis unferer Betrachtung gezogen werden.

---

## Spezieller Teil.

### A. Profanbauten.

#### XII. Abschnitt.

#### Einleitung. Albertis und Filaretos Ansichten über die Stellung des Architekten.

„ . . . Ihre Pflege (diejenige der Baukunst) setzt vor allen Künften die größten Mittel voraus; sie ist auch, weil sie viele Menschen beschäftigt und vielen Nutzen bringt, wirtschaftlich von solcher Bedeutung, daß die für sie gebrachten Opfer an Zeit und Geld dem ganzen Reiche zu gute kommen.“

SCHULTHEISS, C. Bauten des Kaisers Hadrian. Hamburg 1898. S. 13.

Nach diesem Grundsatz handelten nicht nur der Kaiser und Kunstdilettant *Hadrian* im alten Rom, auch die kleinen Gewalthaber des Quattrocento und Cinquecento in Italien machten sich ihn zunutze. Meist unrechtmäßig oder durch Gewaltakte zur Herrschaft gelangt, mußten sie die Gemüter nach außen beschäftigen und im Inneren dafür sorgen, daß Adel und Bürgerschaft vergaßen, wie sie zu ihrer Stellung gelangten, daß Künstler, Gelehrte und die arbeitenden Klassen durch Aufträge ruhig gehalten wurden.

Diesem Umfande, der Ruhmfucht der Emporgekommenen, verdankt die Welt so manches schöne und auch gute Werk der Baukunst. Begünstigt wurde das Bauen in größerem Stil durch den Umstand, daß der Adel in Italien schon seit dem XI. Jahrhundert seinen Hauptwohnsitz in den Städten aufgeschlagen hatte. Wurden deshalb auch nicht durchweg kostbare Wohnhäuser und Paläste gebaut, so stellte sich doch gegenüber den Nützlichkeitsbauten gewöhnlichen Schlages ein günstigeres Verhältnis heraus als irgendwo anders in der Welt zur gleichen Zeit.

In engen, wenig einladenden Gassen reiht sich während des Mittelalters im Norden Giebelhaus an Giebelhaus mit überkragenden Stockwerken, wobei Luft und Licht dem Inneren nur im geringem Maße zugeführt werden; den Wohnräumen selbst wird nur geringe Höhe gegeben, und das liebe Himmelslicht, ein heller, froher Sonnenstrahl trafen kaum je ein Wohngelaß an der Straßenfront eines unteren Geschosses.

Ein echtes, treues Bild mittelalterlicher Wohnsitze im Süden gibt uns noch das dalmatinische Städtchen Traù. Da wie dort im Norden die gleichen engen Sträßchen, nur hier mit schwarzgrauen, flach gedeckten Steinhäusern besetzt, unwohnlich im Inneren, mit bedenklich kleinen Wirtschaftshöfen, Hühnerleitern statt Treppen, wenig Anmut bei geringem Behagen — „verfluchtes dumpfes Mauerloch“! —

Je weniger die Stadt ausgedehnt war, um so leichter war sie im Kriegsfall zu halten, um so mehr wuchs ihre Verteidigungsfähigkeit. Die Erkenntnis dieser

119.  
Mittelalterliches  
Städtebild.



Tatfache trieb die nordische Gotik zum Hochbau der Häuser, zur Anlage schmaler Gassen und kleiner öffentlicher Plätze, und auch jenseits der Alpen hatten die gleichen Ursachen die gleichen Wirkungen!

„Krumme Straßen, schiefe Ecken,  
Hohe Dächer, zopf'ge Schnecken  
Füll'n mit regelrechtem Schmerz  
Jedes biedere Künstlerherz“ —.

Halb im Ernste, halb im Scherz kann man diesen Spottvers, den die hannöverschen Architekten im Jahre 1862 ihrer Festschrift vordrucken ließen, hier parodieren. Nur waren es nicht die Künstlerherzen allein, es waren in höherem Maße die Städtebeherrscher, welche das Bedürfnis hatten, mit jenen Einrichtungen aufzuräumen, um ihre persönliche Sicherheit und ihre Machtstellung vor Gefahren und Schaden zu bewahren.

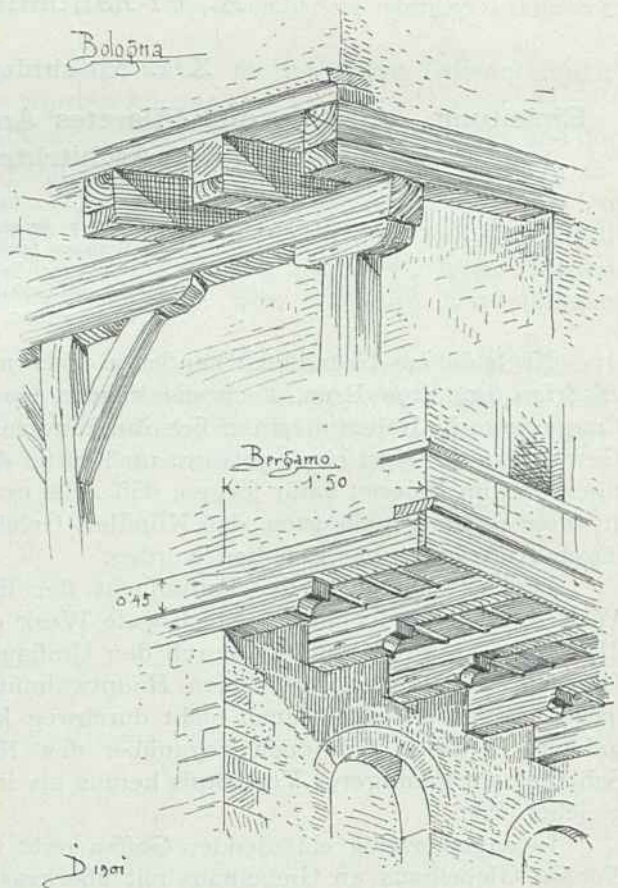
120.  
Umwandelung  
der Straßen-  
anlagen.

König *Ferrante* von Neapel machte (1476) dem Papste *Sixtus IV.* begreiflich, daß er nie Herr der Stadt wäre, solange enge Straßen, Erker und Gassenhallen vorhanden seien. Mit dem Papste wetteiferten die größeren Städte Italiens, ihre engen und krummen Straßen breit und gerade zu machen, Vorbauten und Erker wurden abgeschafft!

Bologna begann 1470 mit der Wegräumung der hölzernen Vorbauten vor den massiven Häusern, von denen übrigens heute noch einige wenige gute Beispiele erhalten geblieben und in Abb. 218 u. 219 im Bilde wiedergegeben sind (vergl. *Palazzo Isolani* u. a.). An ihre Stelle traten die gewölbten Bogengänge, aber auch nicht zum Vorteil für einen Bedrucker der städtischen Freiheit!

Auch *Alberti* empfiehlt dem Gewaltherrscher in einer Stadt die Wegnahme der Vorbauten, weil von solchen aus die Gegenwehr gegen seine Söldlinge zu leicht wäre. Sonst aber verlangt derselbe *Alberti* aus ästhetischen und praktischen Gründen die Schlangenwindung der Straßen: „Die Stadt werde größer erscheinen, die Häuser sich allmählich und abwechselnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Verteidigung gegen

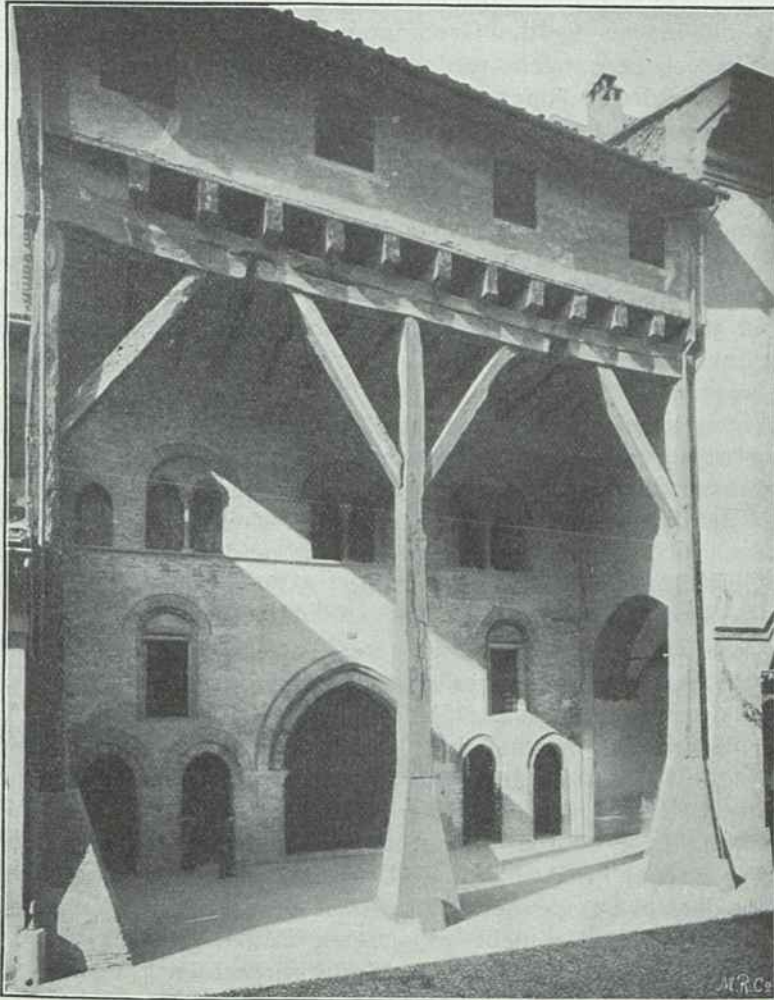
Abb. 218.



Städtische Holzhäuser in Bologna und Bergamo.

Feinde leichter fein“, wenn man die geraden Straßenzüge vermiede. Er drang mit dieser Ansicht nicht durch, besonders, da auch schon vor dem Eintritt der Renaissance Straßenkorrekturen in größerem Umfange vorgenommen wurden, wobei man der Geradeführung den Vorzug gab. Diese Umwälzungen bei den Straßenanlagen hatten noch die feste Deckung der Straßen- und Platzflächen im Gefolge.

Abb. 219.



Städtisches Holzhaus in Bologna.

„Wegen Schönheit, Verhütung des Schlammes und Staubes“ ließ die tonangebende Stadt Florenz ihren Signorenplatz pflastern (1351), Venedig feinen Markusplatz (1382), Mailand (1412) und Bologna (1470) ihre Straßen.

Plattenwege um Kirchen und öffentliche Bauten wurden angelegt; die Sienefen belegten ihren Marktplatz mit Travertinquadern (1513); an anderen Orten wurden Marmorplatten, hochkantig gestellte Ziegel und Flußgeschiebe (Flußkiesel) verwendet. Die Pflasterung Roms begann unter *Nikolaus V.*, wobei die harten, kleinen, kubischen Steine vorgezogen wurden, mit denen sich Uneben-



heiten im Gelände, Gefälle mit Wafferabzügen und dergl. leichter ausgleichen und herstellen ließen als mit großplattigen Steinen, bei größerer Festigkeit gegen Abnutzung, als wenn man gebrannte Steine verwendet haben würde.

Überall trat das Bestreben auf, in den Städten größere Plätze zu schaffen, umgeben von luftigen Säulenhallen, vielfach mit Verkaufsbuden hinter denselben. Ein antiker Gedanke lebte hier wieder auf! Wie eine Erlöfung mußte es empfunden worden sein, als die Renaissance mit ihrem Bauprogramm hervortrat und ihre Meister Gesetze und Vorschriften für die neue Bauweise entwickelten und bekannt gaben, als sie die Großräumigkeit auch bei den Wohngebäuden auf den Schild erhoben, nach antiker Offenbarung, wenigstens was dort die Wohnung der Gebildeten, Reichen und Großen anbelangte.

127.  
Charakteristik  
des  
Wohnhauses.

Gerade Fronten, gleiches Niveau aller Räume eines Geschosses, Verlassen aller halsbrechenden Zwischenstufen, Anlage regelmäßiger Korridore vor den Gemächern, Verzicht auf schmale, winkelige Gänge und den Notbehelf von Wendeltreppen waren das Kennzeichnende der Renaissance-Wohnhäuser. *Alberti* hätte am liebsten alle Räume auf einem Boden und zu ebener Erde gehabt, die Treppen überhaupt weggelassen, die nur dazu da wären, um den Grundriß zu verwirren und zu verderben. Er war der erste, der Gesetze für kubische Verhältnisse der Innenräume aufstellte, Verhältniszahlen für Längen-, Breiten- und Höhenmaße angab.

Vom Architekten verlangt er<sup>88)</sup>, daß er sich nicht jedem, der bauen will, an den Kopf werfe; er verlangt Glauben und Vertrauen von denen, welche sein Werk oder seinen Rat beanspruchen, und dafür dann eine angemessene, nicht mittelmäßige Belohnung. Er will, daß man sich eher zwei- oder dreimal rufen lassen solle, als sich einmal aufdrängen! Wie anders heute, wo die Architektur ein Geschäft geworden ist und die Auftraggeber zum Teil nervöse, abgehaftete Besserwisser sind!

*Alberti* will für die Ausführung gute Aufseher haben, die während der Abwesenheit des Architekten immer ein Auge auf die Arbeiter haben, damit die Ehre rein gehalten und nicht alle Fehler, die aus Leichtfinn oder Unvernunft von anderen begangen worden sind, dem Architekten aufgerechnet werden. Wenn er vor die Aufgabe gestellt würde, ein Werk weiter zu führen, das der Erfinder wegen seiner Größe oder wegen der kurzen Dauer des menschlichen Lebens nicht zu Ende führen könne, so solle er so fortfahren, wie jener es gewollt hat und nicht, von Neid und Ungefüg befehlt, etwas Neues machen wollen. Jeder Verstoß gegen diesen Satz habe von jeher zur Folge gehabt, daß hinterher alle vom Erfinder nicht vollendeten Bauten bei der Vollendung verdorben worden seien und ein schlechtes Ende genommen haben.

An diese Worte *Alberti's* erinnert der Pistojeser Architekt *Lafri* den großen *Giorgio Vasari* bei der Ausführung der Kuppel der *Umiltà* in Pistoja, als er das Modell des *Vittoni* beseitigte, von dem *Lafri* sagt, daß es »grazioso e bello« war, und dessen Beibehaltung den Pistojesen viel Geld und Verdruß erspart hätte<sup>89)</sup>. *Vasari* verdarb tatsächlich in ästhetischer und technischer Beziehung den Bau, dem durch seine Mißhandlung der Einsturz drohte und der nur mit außergewöhnlichen Mitteln gehalten werden konnte.

Das von *Alberti* Gesagte bezieht sich auf Werke, die innerhalb eines Menschenalters oder etwas mehr nicht vollendet werden konnten, oder die aus

<sup>88)</sup> In: *De Architectura*, Lib. IX, Kap. X (italienische Ausgabe).

<sup>89)</sup> Vergl. des Verf. Abhandlung über diesen Kuppelbau in: *Zeitschr. f. Bauw.* 1902, S. 14.



anderen Gründen in das Stocken geraten waren, deren Fertigstellung aber ein unabweisbares Bedürfnis blieb, und nicht auf sentimentale Restaurationsarbeiten und das Ausbauen von halbzerstörten Werken ihrer Vorfahren. Trotz aller Begeisterung für die Antike ist es in der damaligen Zeit keinem größeren Herrn oder seinem gebildeten Ratgeber eingefallen, einen Künstler damit zu beauftragen, im fog. Geiste der Alten oder auf Grund zweifelhafter Trümmer ein Bauwerk wieder erstehen zu lassen. Sie blieben mit ihrer Begeisterung hübsch auf dem Papier, und ihr oder anderer Leute gutes Geld verschleuderten sie nicht für Abenteuerlichkeiten. Die Weisheit, die sie aus den alten Werken geschöpft hatten, wurde in sinn- und fachgemäßer Weise, wie sie das neue Leben erforderte, verwertet. Nicht um Launen und Dünkel zu befriedigen — denn Ruhm wäre nach den damaligen Begriffen bei solchen Unternehmungen keiner zu holen gewesen — wollte man alte Trümmerstätten wieder aufleben lassen; man wollte sie aber noch weniger ihres Zaubers entkleiden, noch der historischen Erinnerungen berauben.

Man machte wohl einmal aus einer Thermenhalle oder einem Tempel eine christliche Kirche, was noch einen Sinn hatte; man schuf aber aus jenen nicht zweck- und sinnlose Neubauten im alten Gewande, was wohl auch nicht anders ausgefallen wäre als das, was aus den Händen unserer modernen Architekten mit ihrer Kirchen-, Schlösser- und Ritterburgen-Ausbaumanie unter dem Deckmantel der fog. „Denkmalpflege“ hervorgeht.

Man ließ meist nur dasjenige verkommen, was nicht mehr zu halten war, und nutzte es dann für seine Zwecke wohl noch aus; bei anderem verlegte man sich auf das Erhalten des Überkommenen, aber gab es zu Experimenten nicht her.

Ich halte diesen Standpunkt immer noch für gesunder als den, welchen unser viel gepriesener Denkmalschutz von heute einzuhalten vorgibt, bei dem die Architekten vielfach in Überschätzung eigenen Vermögens und in Unterschätzung des historisch Gewordenen eigene Neuschöpfungen am unrechten Orte zum besten geben, die jede spätere Zeit mißbilligen oder verlachen muß.

Die Meister der Renaissance rechneten mehr mit dem harten Satze: „Nur der Lebende hat Recht“, und richteten nicht längst verschollene Dinge im Sinne der damals Lebenden wieder gebrauchsfähig auf, um nach getaner Arbeit sich fragen zu müssen: Was jetzt? Wir pflegen im verwandten Falle dann „Museen“ daraus zu machen, deren die allerneueste Kunst ja vollständig entraten kann.

Alberti verlangt vom Architekten wenig oder viel, wie man es gerade nimmt: »*La pittura e le matematiche*«, d. h. ein gutes Zeichnen und mathematische Kenntnisse (worunter übrigens noch keine Differential- und Integralrechnung verstanden war); mit diesen Künsten — Malen, Zeichnen und Mathematik —, gepaart mit Studium und Fleiß, wird sich der Architekt bei den Spätergeborenen Dank, Reichtümer, Ruhm und Ruf erringen und sichern. Dabei sagt er, daß der Baukünstler weder Rechtsgelehrter noch Ingenieur zu sein brauche, auch nicht Astrolog, Musiker oder Rhetoriker, um seine Pläne zu erklären. Er gibt schon früher den guten Rat des *Faust* an *Wagner*: „Es trägt Verstand und rechter Sinn mit wenig Kunst sich selber vor; und wenn's Euch Ernst ist, was zu sagen, ist's nötig, Worten nachzujagen?“

*Filarete*, der weniger vornehme, weniger gelehrte und selbstbewußte Herr, drückt sich mehr in der Art des Biedermannes aus, indem er meint, der Architekt soll alles zum Baue Erforderliche, auch zuverlässige Leute, bestens besorgen,

122.  
Denkmal-  
pflege.

123.  
Wissen und  
Können der  
Architekten;  
Bauherren.



die Arbeit sorgfältig und so sparsam wie möglich leiten, die Rechnungen klar führen, auf Verlangen immer Bericht und Rechenschaft ablegen, den Sold pünktlich verteilen, einem Obermeister die fällige Aufgabe Tag für Tag vorschreiben. Der tüchtige Architekt verdient die höchste Wertschätzung seitens des Bauherrn, nicht allein wegen seiner Seltenheit, sondern vorzüglich, weil er einer Angelegenheit vorgefetzt ist, die jenem so sehr wie keine zweite am Herzen liegt.

Das Gebäude vergleicht er mit dem menschlichen Leibe, da es wie ein solcher zunächst gezeugt werden muß, wobei er sagt: „Der Bauherr überträgt nämlich seine Gedanken auf den Baumeister; dieser nimmt ihn auf und entwickelt ihn bei sich, wie eine Frau das empfangene Kind, monatelang; und gleichwie die Frau endlich gebiert, so bringt auch er den Baugedanken, und zwar in Gestalt eines Holzmodells, zur Welt. Letzteres wird nun mit unendlicher Sorgfalt behandelt, wie ein Neugeborenes von der Amme; etwas später, wenn einem Kinde Lehrer gegeben werden, sucht der Architekt nach tüchtigen Handwerkern für seinen Bau; natürlich in Übereinstimmung mit dem Bauherrn, als dem Vater desselben“<sup>90)</sup>.

Trotz dieses schönen Verhältnisses gibt *Filarete* seinem fürstlichen Bauherrn in der höflichsten, wohlmeinendsten Weise den guten Rat, „wenn er Pläne verstehen wolle, dann solle er zuerst etwas über die Sache lesen und dann zeichnen lernen“, wobei er aber immer noch ruhiger bleibt als sein Kollege *Apollodoros*, der den nachmaligen Kaiser *Hadrian* bei einer Beratung zwischen ihm und *Trajan* über Baupläne mit den Worten ablehnte: „Geh weg und male deine Kürbisse; denn hiervon versteht du nichts“<sup>91)</sup>.

Interessant ist die Stellung, die der Architekt bei *Pius* einnimmt. Als Papst *Pius* Ende 1462 Pienza auffuchte, um seine Schöpfung zu genießen und ihres Ruhmes sich zu erfreuen, drangen aus dem Gefolge mancherlei Klagen über *Bernardo* (*Rossellino*) an den Papst. Dieser hatte die angeblich auf 10000 Scudi festgesetzte Bau Summe um das Fünffache überschritten. *Pius* aber sagte selbst, die Schönheit und Würde des Baues ließen den Aufwand verschmerzen.

Nach Besichtigung der Arbeiten und genauer Untersuchung an Ort und Stelle sagte *Pius* seinem Architekten: „Du hast ganz recht gehandelt, *Bernardus*, daß du uns über die voraussichtlichen Kosten getäuscht hast. Wenn du die Wahrheit gesagt hättest, hättest du uns nie zu einer solchen Ausgabe bewegen können, und weder der vornehme Palaß, noch das in ganz Italien feinesgleichen suchende Gotteshaus stände jetzt hier, deine Vorpiegelungen legten den Grund zu diesen herrlichen Bauwerken, die mit wenigen Ausnahmen von bloßem Neid verzehrten Menschen alle rühmen. Wir danken dir und erkennen unter allen Architekten des Jahrhunderts dir die erste Stelle zu“<sup>92)</sup>.

Er ließ ihm noch 100 Goldgulden über seinen Lohn auszahlen und ihm ein Festgewand überreichen. Die Bauzeit währte nur 2 Jahre (1460—1462). Was hätten die alten Epheser zu diesem Vorgange gesagt? (Vergl. *Vitruv*).

<sup>90)</sup> Vergl.: ANTONIO AVERLINO FILARETE'S Traktat über die Baukunst usw. Zum ersten Male herausgegeben und bearbeitet von W. v. OETTINGEN. Wien 1890. S. 66 u. 67.

<sup>91)</sup> Auf dem Gebiete des Stillebenmalens, das auch in den pompejanischen Gemälden so viel vertreten ist, soll *Hadrian* nicht Unbedeutendes geleistet haben; aber *Trajan* begünstigte seine Kunstliebhaberei nicht. (Vergl.: SCHULTHEISS, C. Bauten des Kaisers *Hadrian*. Hamburg 1898. S. 4.)

<sup>92)</sup> *Bernardo di Matteo Gamberelli* gen. *Rossellino* im Toskanawerk von DR. H. v. STEGMANN.



## XIII. Abschnitt.

## Der Palastbau.

„Die ideale, allgemeine Aufgabe des Civilbaues spricht sich weniger klar an Residenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre besonderen und verschiedenartigen Zwecke zu verwirklichen haben, als an den Privatpalästen, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit bestimmte Stilgruppen bilden können.“

BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1878. § 90, S. 167.

Der Italiener unterscheidet frühe schon zwischen *Palazzi*, *Palazotti* und *Case*. *Filarete* teilt die Privatgebäude in Häuser der Adeligen, der Bürger und des untersten Standes ein; er spricht vom Palaste des Edelmannes, vom Hause des Kaufmannes, vom Hause des Handwerkers, und außerhalb der Stadt von den Häusern der Adeligen und Bürger und vom Bauernhaus.

124.  
Verschiedenheit.

Je nach den örtlichen Verhältnissen, Sitten und Gewohnheiten der Bewohner bilden sich für Palast und Haus besondere Typen heraus, die nach dem Vorgange *J. Burckhardt's* klassifiziert werden können:

Der Florentinisch-Sienefische Palasttypus ist als der früheste zu nennen, der lange Zeit den ersten Platz einnahm. Ihm ging der italienisch-gotische Palastbau, nicht ohne Spuren bei der neuen Strömung zu hinterlassen, voraus. Mit dem alten Bergschloß und seinem meist unvermeidlichen unregelmäßigen Grundplan hat er nichts zu tun. Seine wichtigste Eigenschaft bleibt die regelmäßige Anlage. „Die Einheit der Front und des Grundplanes war die Mutter aller andern Einheit und Baulegik.“

125.  
Florentinisch-Sienefischer Palasttypus.

Man vergleiche in diesem Sinne die mittelalterlichen Fassadensysteme aus Siena und Pisa und den Grundriß einer Hofanlage daselbst (Abb. 220, 221 u. 222, Mittelalterliche Fassadensysteme aus Siena, Pisa und Venedig).

Die Anordnung im Grundplan schließt sich, allgemein genommen, an die des antik-römischen Wohnhauses an: ein offener, von Wandelgängen umzogener Hof, von denen aus die Wohnelassen und die Treppen zu den Obergeschossen erreichbar waren.

Der architektonische Schmuck der Hoffassaden war auf das Innere des Hauses gestimmt, der bei den Straßenfassaden wurde gleichmäßig auf die Mauerflächen verteilt. Der Haupteingang wurde nicht besonders ausgezeichnet, jedes Gliedern oder Gruppieren der Massen, ist verschmäht; Säulen als Freistützen und geradläufige Treppen wurden bevorzugt. Die Fassadenflächen selbst blieben ungliedert, die Stockwerke wurden nur durch schwach vortretende Fensterbankgurten nach außen gekennzeichnet, die Fenster der Obergeschosse halbkreisförmig abgeschlossen.

Das Fassadengemäuer erhebt sich über einem stark vortretenden schweren Sockel, der sitzbankartig um den Bau herumgeführt ist, eine kräftige Basis für den robusten Hochbau bildend. Dieser selbst ist durch eine eigenartige Behandlung der Anichtsflächen der Mauersteine ausgezeichnet, die ein Wort bei der Wirkung der Fassaden mitpricht. Diese sind der Höhe nach abgestuft und bringen so im Untergeschoß den Eindruck des fortifikatorisch Derben, in den Obergeschossen den des Leichterem bis Eleganten in der Flächenbehandlung hervor, an die Abstufungen der antik-römischen Fassaden durch dorische, jonische



und korinthische Halbfäulen oder Pilaster erinnernd. Das Hauptgesimse ist mit Rücksicht auf die ganze Höhe des Palastes entworfen, so daß nur mit drei Faktoren gerechnet ist: mit Basis, Rumpf und Corona. Die Unterteilungen durch Gurtgesimse sprechen nicht erheblich mit. (Vergl. *G. Semper*, Stil, Ausgabe 1863. S. 355—388.)

Bei der Gesamtanordnung wird an der mittelalterlichen Tradition festgehalten, nur das Detail erfährt eine Wandelung zugunsten der römischen Antike, von der besonders das Hauptgesimse betroffen wird, jedoch mit richtigem Verständnis unter Weglassung des Architraves, an dessen Stelle ein kräftiger Wulst als Abschluß des Quadergemäuers tritt.

Mittelalterlicher Trotz und Stärke im Aufbau, gepaart mit antiker Eleganz der Einzelformen, damit kündigt sich der neue Stil im Palastbau an, als dessen Hauptvertreter die Meister *Brunellesco*, *Michelozzo* und *Cronaca* gelten. Dies ist die Meistergruppe, die noch von der Gotik beeinflusst ist, denen die Florentiner Paläste *Pitti*, *Riccardi*, *Strozzi* zugeschrieben werden, denen sich in Florenz weiter die Paläste *Guadagni* und *Gondi* (*G. da Sangallo*) anschließen; in Siena die Paläste *Nerucci*, *Piccolomini* und *Spannocchi* (alle zwischen 1460—1474 dem *Rossellino* und *di Giorgio* zugeschrieben).

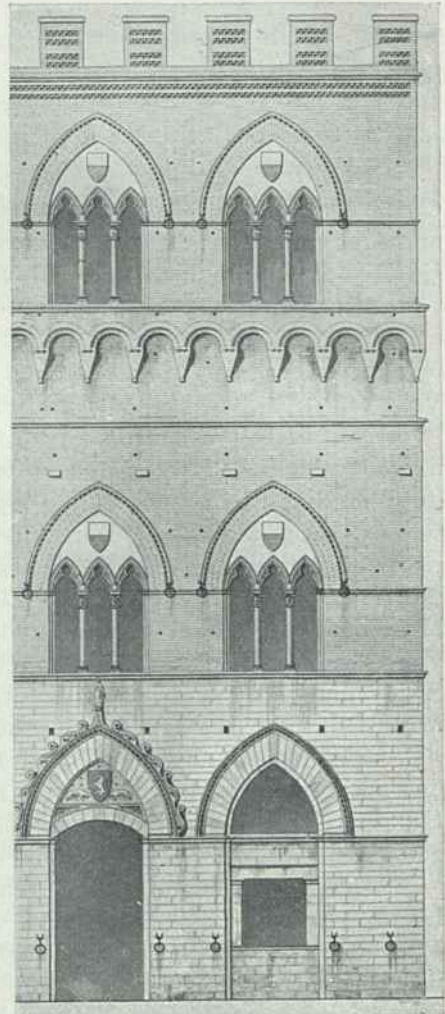
Abb. 223 zeigt den vollendetsten Florentiner Palast dieser Epoche der toskanischen Renaissance in seiner Gesamterscheinung. Wenn *H. Wölfflin* (*Renaissance und Barock*, 1897. S. 92) sagt: „dieser Typus ziehe alles ins Hohe und Trockene“, so ist das eben Geschmacksache. Ausgereiftes Können und abgeklärtes Wesen wolle man bei ersten Versuchen nicht verlangen.

Jedenfalls war das Wagnis mit der horizontalen Komposition in der Zeit kurz nach dem Ausleben der Gotik von einem mächtigen Erfolg begleitet.

Zu den Einzelleistungen übergehend, seien gewissermaßen als Marksteine der Frührenaissance in Toskana die Paläste *Pitti*, *Medici-Riccardi*, *Strozzi*, *Gondi*, *Guadagni* in Florenz und *Palazzo Spannocchi* in Siena hervorgehoben, und deren Baugeschichte und Ausführung in gedrängter Kürze noch behandelt.

Eine absolute Gewißheit, ein aktenmäßiger Nachweis, daß *Brunellesco* (1377—1446), wie allgemein angenommen, den *Palazzo Pitti* gebaut habe, besteht nicht. Ebenso ist das Jahr der Erbauung nicht gesichert, für welches gewöhnlich 1440 genannt wird. Keinesfalls dürfe aber, nach der Meinung von

Abb. 220.



System einer gotischen Palastfassade in Siena.

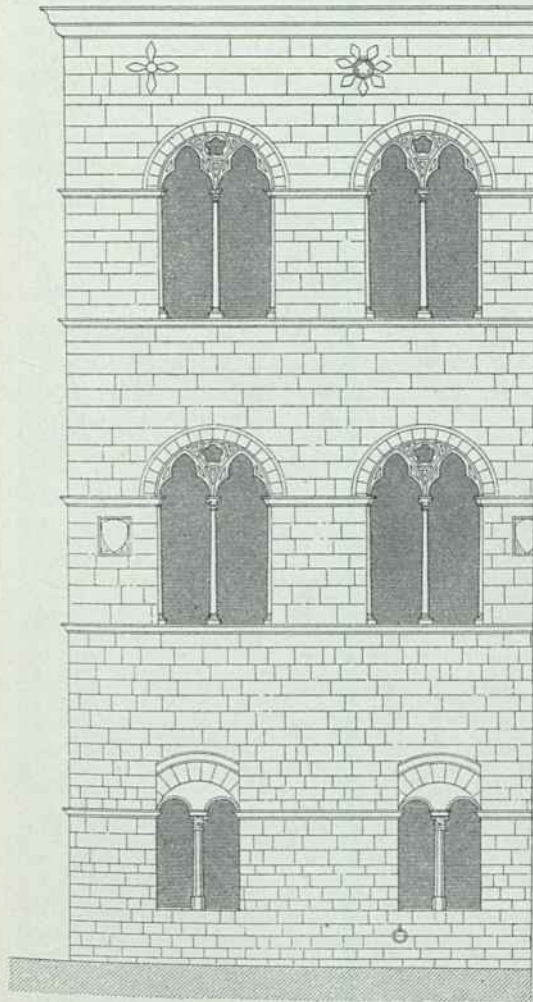


v. Fabriczy<sup>93)</sup>, für die Herstellung des Baumodells eine spätere Zeit als das genannte Jahr angenommen werden.

Der Bauherr war *Luca Pitti* (1392—1472), der in feiner Verschwörung gegen die Mediceer 1466 unterlag, von feinen Genossen aber abfiel und so das Schickfal derselben — die Strafe der Verbannung — nicht teilte. Wir finden *Luca* kurz vor seinem Tode wieder in feiner Würde einer der *Venti di guerra*, und daß er nach der Katastrophe an feinem Palaste noch weiterbaute, zeigt sein Vermögensbekenntnis vom Jahre 1469, wo „ein neues Haus, das ich gebaut habe und an dem ich noch fortbaue, ebenfalls als Wohnung für mich und meine Familie“ angeführt wird<sup>94)</sup>. Brachte ihn sein Bau auch hin und wieder in Geldverlegenheiten, so starb er doch als reicher Mann.

War 1446 das Todesjahr *Brunellesco's*, dann ist es wirklich gut, die Entstehung des Baumodells nicht später als 1440 zu legen, für welches v. Geymüller zu bedenken gibt, daß es möglicherweise eine Wiederholung desjenigen sein könne, das einst *Brunellesco* für den Mediceerpalast anfertigte, dessen Annahme aber vom Bauherrn als zu großartig abgelehnt wurde, und das der Meister im Zorne über seine Zurückweisung zusammenwarf. Wie weit der Bau gediehen war, als *Brunellesco* starb, wissen wir nicht; wir haben auch keine Kenntnis vom ursprünglichen Plane, weder von feinem Grund- noch Aufriß.

Darstellungen auf alten Zeichnungen, Stichen<sup>95)</sup> und Gemälden sollen uns darüber Auskunft geben, wobei besonders auf ein Städtebild verwiesen wird, das von *Rohault de*



System einer mittelalterlichen Palastfassade  
in Pisa.

*Fleury*<sup>96)</sup> gegeben ist und aus dem Jahre 1473 stammt. Dort ist allerdings am richtigen Platze ein Palast des *Luca Pitti* mit Garten eingezeichnet und benannt, der dreistöckig mit einer Erhebung des Obergeschoffes in der Mitte ausgeführt ist, im Untergeschoß 3 Tore und 5 Fenster nebeneinander in jedem der

<sup>93)</sup> Vergl.: FABRICZY, C. v. *Filippo Brunelleschi*. Sein Leben und seine Werke. Stuttgart 1892. S. 302.

<sup>94)</sup> Vergl. ebendaf., S. 323.

<sup>95)</sup> Vergl. auch den von Müntz in *Histoire de l'art pendant la renaissance en Italie* veröffentlichten Stich I, S. 50: Ansicht von Florenz zu Ende des XV. Jahrhunderts nach dem Original im Berliner Kupferstichkabinett.

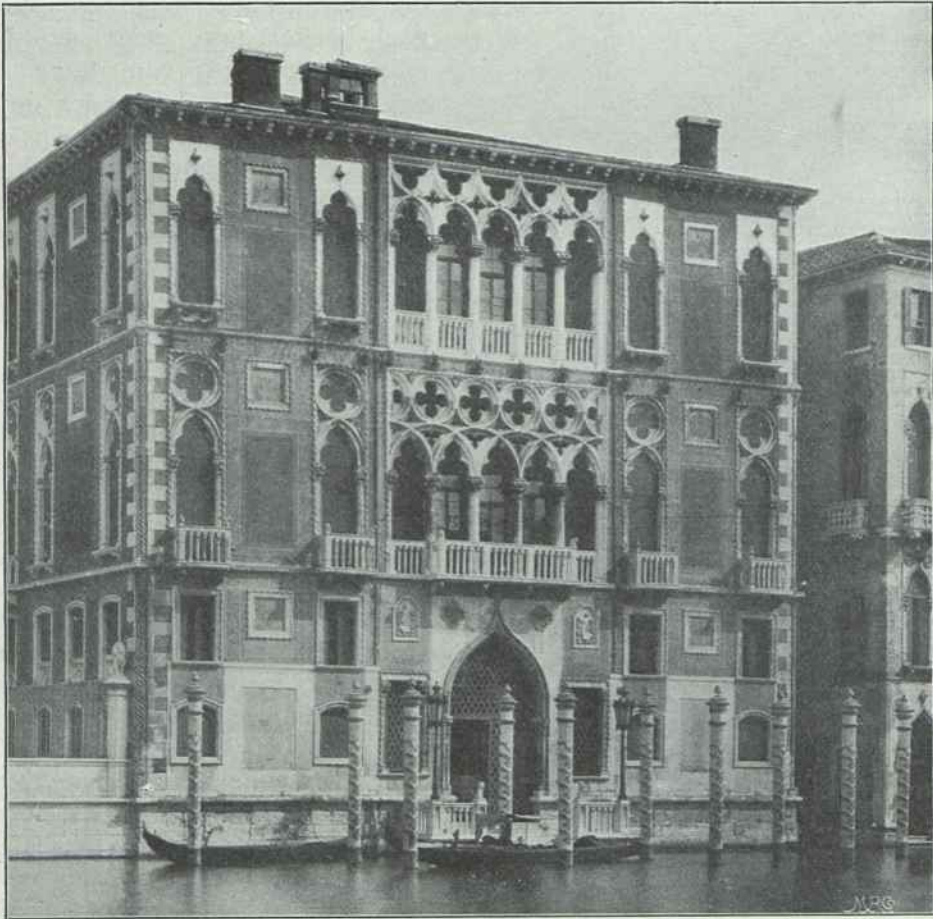
<sup>96)</sup> In: ROHAULT DE FLEURY, G. *La Toscane au moyen-âge* usw. Paris 1873. Bd. 1: *Florentia*. Pl. I.



beiden Obergeschosse enthaltend. Die Darstellung ist dürftig, und architektonisch ist nicht mehr damit zu machen als mit dem ebenfalls auf dem genannten Bilde gegebenen *Palazzo di Lorenzo de Medici* mit Garten, der dreistöckig zu 4 Fensterachsen entworfen ist.

Wir gewinnen nun durch das Städtebild aus dem Jahre 1473 die Überzeugung, daß die beiden Paläste damals in beschränkter Ausdehnung gegenüber von dem, was heute dasteht, unter Dach gebracht waren und daß *Pitti*

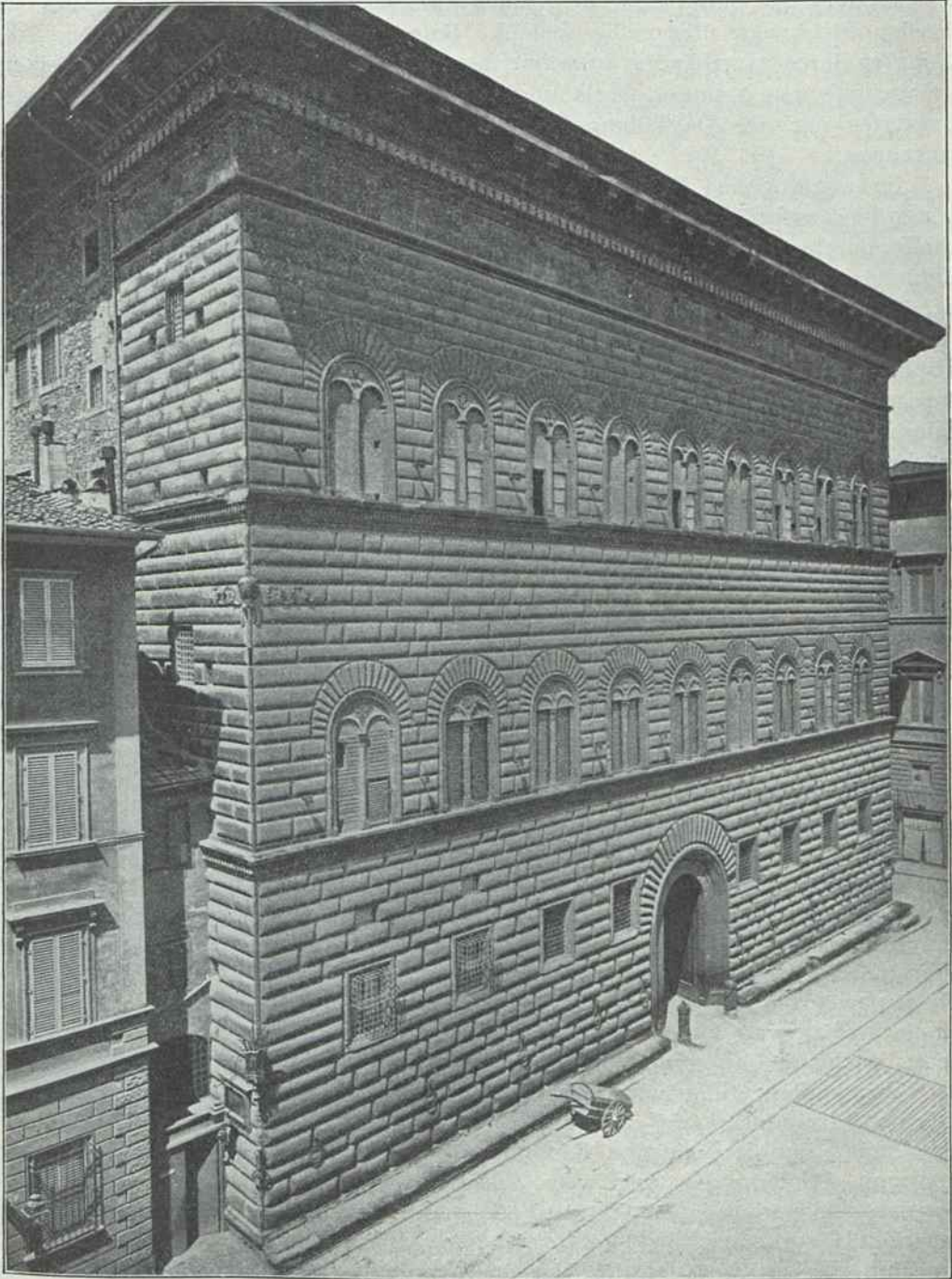
Abb. 222.

Mittelalterlicher *Palazzo Cavalli* in Venedig.

bei seinem Tode wohl ein „zweites Haus“ soweit fertig war, als er es bauen wollte. Dieser ursprüngliche Bau soll nur zu 7 Fensterachsen geplant gewesen sein, so daß seine dreistöckige entworfenen Fassade aus 7 Fenstern in jedem Stockwerke und 3 Portalen und 4 Mezzaninfenstern im Erdgeschoß bestanden haben würde.

Durch *v. Geymüller* und *v. Stegmann* wird<sup>97)</sup> eine Handzeichnung aus den Uffizien bekannt gegeben, welche die ursprüngliche Entwurf-Skizze *Brunellesco's*

<sup>97)</sup> In: GEYMÜLLER, H. v. und C. v. STEGMANN. Die Architektur der Renaissance in Toskana, nach den Meistern geordnet ufw. München 1896. S. 63, 64 u. 65 des Textes.



Perpektivische Ansicht der Hauptfassade des *Palazzo Strozzi* in Florenz.

für den Palaſt des *Luca Pitti* darſtellen ſoll. Ganz allgemein genommen, mag ſie dafür gehalten werden; ſie iſt in den Formen des ausgeführten Palaſtes gedacht, zu 7 Achſen und auf 3 Stockwerke entworfen; ſie hat die durch-



gehenden Altane mit Säulchenbrüstungen, aber nicht die gleichen Verhältnisse. Die Fenster sind ohne jedwede Teilung und Füllung als einfache, große, im obersten Stockwerk übermäßig schlanke Rundbogenfenster gebildet, wobei die Kämpfer durch Gurtbänder ausgezeichnet sind. Die Fassade schließt mit einem Steingefimse von geringer Ausladung, ohne Attika ab. Eine Ähnlichkeit dieses Entwurfes mit der Darstellung des Palaftes auf dem Städtebild ist nicht zu verkennen.

Im angezogenen Werke<sup>97)</sup> wird darauf hingewiesen, daß die alten Eckkanten des ursprünglichen Baues, zu 7 Achsen in der ganzen Höhe der 3 Geschosse durchgehend, am Fugenschnitt erkennbar wären, „welche aber durch Einbinden der Quader und Wölbsteine unterbrochen seien“. Dieses Zugeständnis, daß die durchgehenden Kanten doch wieder durch neue einbindende Quader und Wölbsteine unterbrochen seien, ist hier ein etwas fatales Zeugnis. Ich habe den Bau des öfteren darum angesehen, konnte aber keine anderen Unregelmäßigkeiten im Verbaude entdecken als die, welche auch sonst bei den anderen Fensterpfeilern nach der Mitte zu vorkommen. Auch die große, schöne Tafel 13 im gleichen Werke belehrt uns über ein solches Vorkommnis nicht. Abtrennungen oder ungleiches Setzen zwischen den alten und neuen Mauer teilen, deren Zusammenfügen beinahe 200 Jahre auseinanderläge, habe ich nicht finden können.

*Conti*<sup>98)</sup> führt weitere Merkmale am Baue selbst zugunsten des Siebenachsenbaues an. Er stellt fest, daß der Mittelbau auf die Ausdehnung von 7 Achsen keinen durchgebildeten Sockel habe, daß bei ihm die Boffenquadern erst in einer gewissen Höhe vom äußeren Boden anfangen und daß hier eine Sockelbank wie bei den übrigen Florentiner Palaften aus dieser Zeit geplant war. Das Fehlen des Sockels ist richtig; für das Anfügen der Bank sind keine Vorrichtungen vorhanden; ebensogut konnte die Fortführung der Nebensockel geplant gewesen sein. Ich möchte eher annehmen, daß hier tatsächlich eine Sockelbank ursprünglich ausgeführt war, die aber später abgetragen wurde, als man es für gut erachtete, Unbeschäftigten eine Sitzgelegenheit längs des Baues zu entziehen, sobald der Palaft des *Luca Pitti* zum Fürstenschloß erhoben wurde. *Conti* macht auch darauf aufmerksam, daß in allen Stockwerken des Mittelbaues zu 7 Achsen die charakteristischen Fackel- und Fahnenhalter aus Eisen noch vorhanden seien, im Erdgeschoß sogar die mit den Ringen versehenen, während sie an den anstoßenden Bauteilen nicht vorkommen. Dies ist wieder richtig und kann auf jeder größeren photographischen Aufnahme des Baues nachgesehen werden<sup>99)</sup>.

Von anderer Seite wird noch darauf hingewiesen, daß auf einem Kupferstich im Verbindungsgang zwischen den Uffizien und *Pitti*, „auf dem Bild mit der Dame“, der siebenachsige Bau mit einem schwachen Gurtgefimse und einer niedrigen Pfeilerloggia mit weit ausladendem Sparrengefimse abgeschlossen gewesen sei, woraus gefolgert wird, daß der ganze oberste Stock und das bestehende Hauptgefims nicht von *Brunellesco* ausgeführt oder letzterer auch nur von ihm geplant gewesen sei, was wohl als zutreffend zu erachten wäre, besonders wenn *Vasari*<sup>100)</sup> dazu bemerkt: „welchen er innerhalb der Stadt für denselben Herrn anfang und in solcher Größe und Pracht bis zum zweiten

<sup>97)</sup> A. a. O., S. 316—321.

<sup>99)</sup> Vergl. Taf. 13 des genannten Werkes, v. GEYMÜLLER und v. STEGMANN, Die Architektur der Renaissance in Toskana.

<sup>100)</sup> Ausgabe von L. SCHORN. Stuttgart u. Tübingen 1837. Bd. II, 1, S. 210.



Stock führte . . .“ Wir können nun, wenn uns die Zukunft nicht eines anderen belehrt, jetzt wohl sagen, daß bis zum Beginne des XVII. Jahrhunderts der *Palazzo Pitti* dreistöckig zu 7 Achsen dagestanden habe. Das Bild von 1473 nimmt ihn als vollendet an, so daß ihn *Luca*, der 1472 starb, noch erlebt haben würde. Siebenundfiebzig Jahre später, am 3. Februar 1549, verkaufte ein Ur- enkel des *Luca*, *Buonacorso di Luca Pitti*, den Palaßt an Herzog *Cosimo I.*, der ihn für seine Gattin *Eleonore von Toledo* erwarb.

Abb. 224.



Pazzi-Kapelle in Florenz.

Nun erfuhr der Bau Erweiterungen und Veränderungen, sowohl im Inneren als auch am Äußeren. Dem Erdgeschoß wurden seine großen Torbogen genommen und diese auf einen einzigen in der Mitte beschränkt; sie wurden mit großen Rechteckfenstern versehen, die Giebelverdachungen erhielten, die Bänke durch Konfolen gestützt und in den Brüstungen Löwenköpfe angebracht. Mit Rücksicht auf die veränderte Verwendung der Erdgeschoßräume waren diese Änderungen durch *Ammanati* (1568) vorgenommen worden.

*Ammanati*, der 1592 starb, baute auch den großen Hof (1558—70), von dem *Grandjean de Montigny* und *Famin* sagen, daß seine Säulen gegen den guten Geschmack verstoßen, gegen den gefunden Sinn und den Sinn der Säule, weshalb hier nicht die gewünschte Wirkung erreicht worden sei, wie durch die Rustika am Äußeren. Es ist nicht zu leugnen, daß *Ammanati* mit der Übertragung

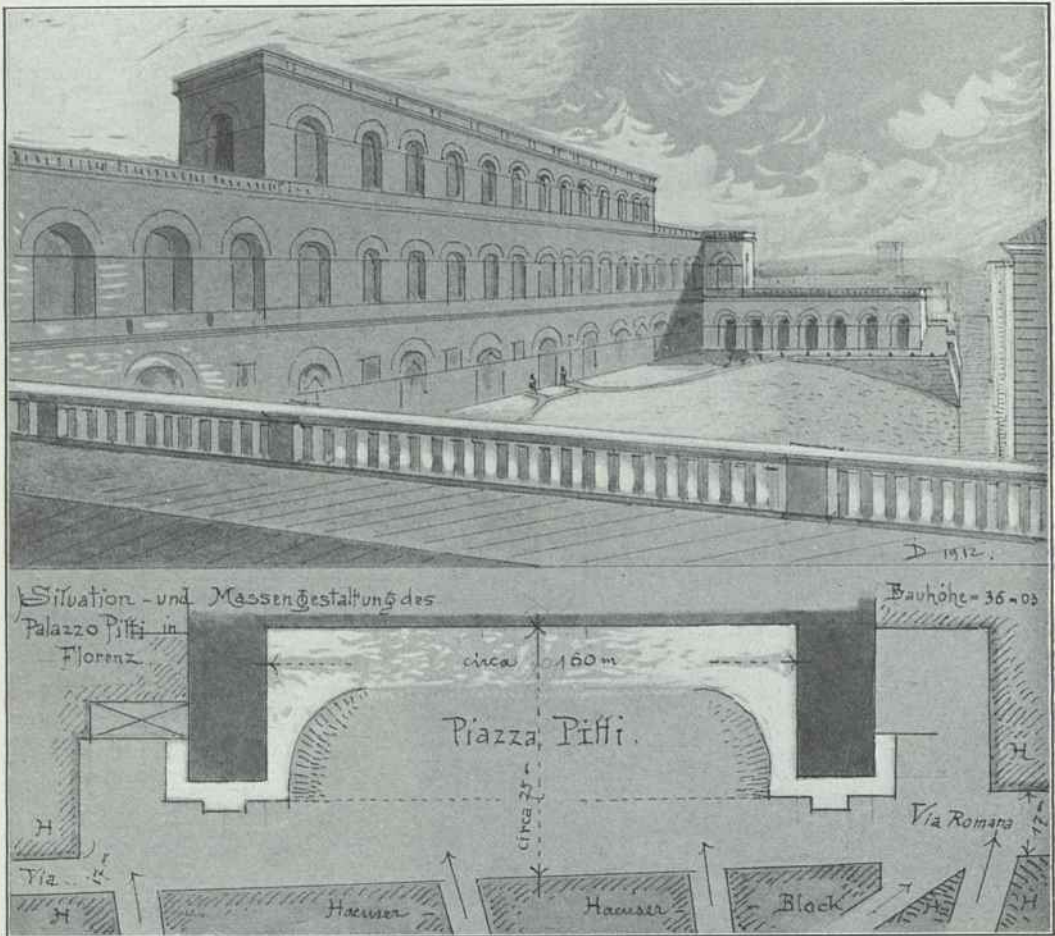
der Rustika auf die Säulenschäfte keinen besonders glücklichen Griff getan hat; er mußte sich fagen, daß er mit der Wirkung der Straßenfassade auch bei einer offenen Hofanlage nicht in Wettbewerb treten könne. Die Höfe von *Riccardi* und *Strozzi* sind darin glücklicher und besser gedacht, weil sie bewußt an die Außenarchitektur, an die Straßenfassaden nicht erinnern wollen und die Meister keine Anknüpfungspunkte an jene suchten.

Die in Form von Käfelaiben aufeinander geschichteten Säulentrommeln der toskanischen Ordnung machen nicht den Eindruck des Kräftigen; sie



wirken fogar zierlicher als diejenigen der darüber gestellten jonischen Ordnung, wo die Säulenschäfte durch eine Anzahl viereckiger Platten gesteckt erscheinen, und die korinthische, bei der glatte Trommeln mit nach der Schablone abgewölbten wechselfn. Die gewollte Abstufung vom Derben durch das Zierliche zum Reichen ist nicht erreicht. Die antiken Vorbilder, z. B. bei *Porta maggiore* in Rom oder am Amphitheater in Verona, sind schon besser. Auch die in

Abb. 225.

Situation und Maßengestaltung des *Palazzo Pitti* in Florenz.

Rustikawerk durchgeführten, rahmenartigen Einfassungen der Wandfelder zwischen den Säulen sind keine glückliche Zugabe, weil sie die ganze Architektur unruhig machen.

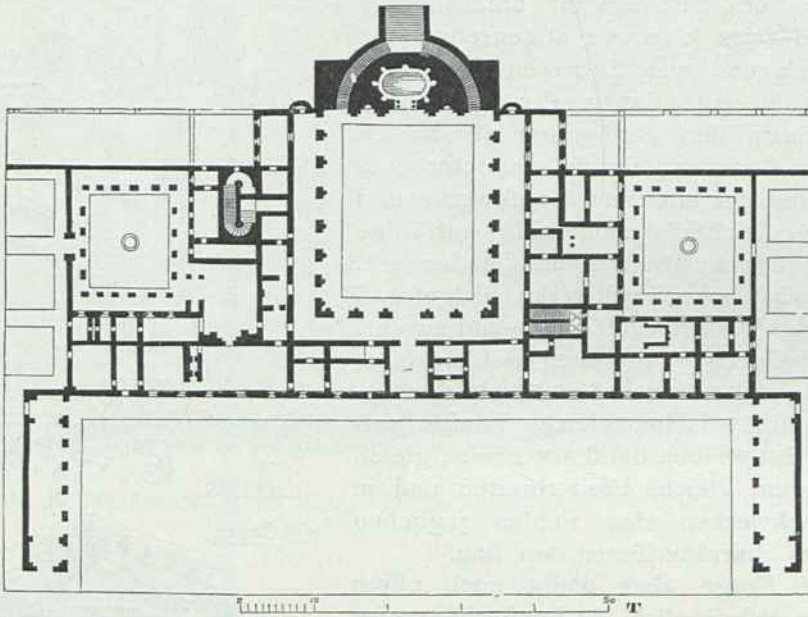
*Ammanati* baute aber auch den wundervollen Abschluß des Hofes nach der Gartenseite, die Grotte mit dem halbrunden Treppenaufstieg und der darüber stehenden Fontäne; ihm dürfte auch der auf dem erwähnten „Bild mit der Dame“ gezeichnete Hauptgesimsabschluß zuzuschreiben sein, wenn er überhaupt einmal ausgeführt war und nicht ein Provisorium darstellte, wie bei der Vorhalle der *Pazzi-Kapelle* (Abb. 224), das aber dort, so wie es ausgeführt ist,

niemand für „eine niedrige Pfeilerloggia mit vortretendem Sparrengefimfe“ wird ausgeben wollen!

Die an den Hof anschließenden und mit ihm in Verbindung gebrachten Gartenanlagen sind Schöpfungen des *Tribolo*, die von *Buontalenti* und *Giovanni da Bologna* weitergeführt wurden. Nach 1620 wurden zu jeder Seite des Mittelbaues 3 Fenster hinzugefügt und die zweigefchoffigen Teile der Hauptfassade von *Giulio Parigi*, dem Neffen des *Ammanati*, begonnen und von seinem Sohne *Alfonso* vollendet.

Die vorspringenden Flügel mit den Bogenstellungen entstammen einer noch viel späteren Zeit; der linke (vom Beschauer aus genommen) wurde 1764 von *Franz I.*, der rechte 1783 von *Pietro Leopoldo* durch *Ruggieri* ausgeführt,

Abb. 226.

Grundplan des Palazzo Pitti in Florenz<sup>101)</sup>.

der letztere aber erst von *Pasquale Poccianti* 1839 vollendet. Der linke Flügel wurde in jüngster Zeit mit einem neuen Treppenhaus versehen.

Im Jahre 1640 wich der Mittelbau des Palaftes, wohl infolge der vielen Umbauten im Inneren, um etwa  $\frac{1}{3}$  Braccie aus dem Lot, er wurde aber von *Alfonso Parigi* mittels Anker wieder gerade gerichtet.

Was wir heute bewundern, ist nicht der Stein gewordene, ursprünglich gefaßte Plan, es sind vielmehr glücklich zusammengefügte Bauteile, die im Verlaufe von 4 Jahrhunderten entstanden, aber wie aus einem Guffe erscheinen, wie ein anfänglich so entworfenes Ganzes von majestätischer Großartigkeit und Wirkung! „Man fragt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmenfch gewesen sei, der, mit solchen Mitteln versehen, allem bloß Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte?“ rief einst *Burckhardt*<sup>102)</sup> aus; die Antwort darauf gab *v. Geymüller*: „Fürften und Architekten den ewigen Dank der Nachwelt, daß stets in den Formen des *Brunellesco* weitergebaut wurde“,

<sup>101)</sup> Nach: LÜBKE, W. Geschichte der Architektur. Leipzig 1886. (E. A. Seemann.)

<sup>102)</sup> Vergl. seinen „Cicerone“ (7. Aufl. Leipzig 1898), S. 308.



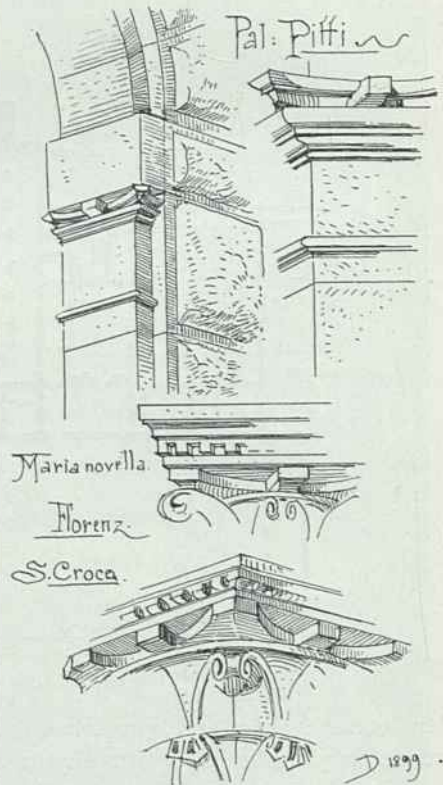
wenigstens was die Hauptfassade nach dem Platze anbelangt. Auch das neu-  
eingebaute Treppenhaus beim Garteneingang schließt sich pietätvoll in seinen  
Formen dem Stil *Brunellesco's* an (vergl. Abb. 225 und den Grundplan bei  
Abb. 226<sup>101</sup>). Dies ist der einzige und beste Denkmalschutz, die einzig richtige  
Denkmalpflege im Geiste *Alberti's*, die man einem Werke von so hoher  
Bedeutung hat angedeihen lassen können. Kein Bauherr und kein Künstler  
wollte sich hier vordrängen; alle Spätergeborenen ordneten sich dem großen  
Geiste, dem ersten Schöpfer des Kernbaues unter und schufen so ein Werk,  
das wie ein homogenes Gebilde erscheint — uns Modernen eine monumental  
ausgesprochene Mahnung!

Die nebenstehende farbige Skizze (vergl. Tafel V) gibt im Bilde die Entstehungs-  
geschichte des Baues in anschaulicher Weise und zeigt klar und abgegrenzt, was  
ursprünglich und was Zubauten sind. Die Hauptfassade zeigt das uralte architekto-  
nische Prinzip der Verjüngung der Maffen nach oben, erreicht durch ein schwaches  
Zurücktreten der einzelnen Stockwerke und durch die gleichfalls nicht sehr auffällige  
Abstufung des Ausdruckes im Quaderwerk. Nahezu gleich hohe Stockwerke (Erdgeschoß  
11,88 m, erstes Obergeschoß 11,60 m und zweites Obergeschoß 11,84 m) bei einer Gebäudehöhe  
bis Attikaoberkante von 35,38 m, gleiche Ge-  
simse von 0,96 m Höhe, gleiche Fenster von  
7,48 m und 7,45 m Höhe bei 3,70 m Breite, gleich  
starke Bogen, gleiche Pfeilerbreiten und in  
allen Stockwerken das Fehlen jeglichen  
Ornaments charakterisieren den Bau.

Eine Frage aber bleibt noch offen:  
wie waren ursprünglich die Fensteröffnungen  
gebildet? Blieben die beinahe 28<sup>qm</sup> messen-  
den Fensterlichte, wie in der kleinen Plan-  
skizze, ohne jede Teilung, oder waren nicht,  
wie bei den übrigen Florentiner Palästen,  
Steinfälchen mit Bogen oder steinerne  
Fensterkreuze eingestelt, um einen Verschlöß  
zu erleichtern? Was jetzt vorhanden ist, das eingefetzte Mauerwerk mit einer  
Türöffnung auf den Altan, darüber vierflügelige Fenster und über diesen eine  
Rundöffnung, sind Zugaben aus der Zeit, in der Stukkateure und Maler die  
Repräsentationsräume schmückten, als *Pietro da Cortona* (1596—1669) am Baue  
tätig war.

Lünetten, Stichkappen und Vouten der Decken beginnen über dem auch  
innen wagrecht abgedeckten Kreuzfenster. In der *Sala di Marte* ist das Rund-  
fenster in die Dekoration einbezogen; da, wo es stürte, ist es wieder vermauert  
oder, wie in der *Sala di Giove*, zum Oval umgestaltet. Diese Lage der Fenster-  
öffnungen innerhalb der großen Fassadenbogen ist wie die Anordnung und  
Form der Prachtdecken im architektonischen Werk ein Widerspruch.

Abb. 227.



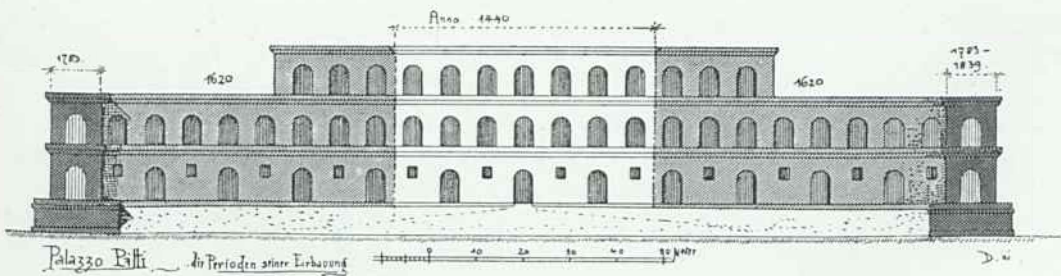
Fensterpilaster am Palazzo Pitti in Florenz.

Schiffbreite 7,80 m.

Tafel V.



Bemalte Holzkassettendecke aus dem Mittelschiff des Domes in Pisa.



□ Ursprünglicher Bau von 1440 an. I. Periode. ■ Ausgedehnter Bau von 1620. II. Periode. ■ Zubauten von 1783—1839. III. Periode.

Handbuch der Architektur II, 5, 2. Aufl.  
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

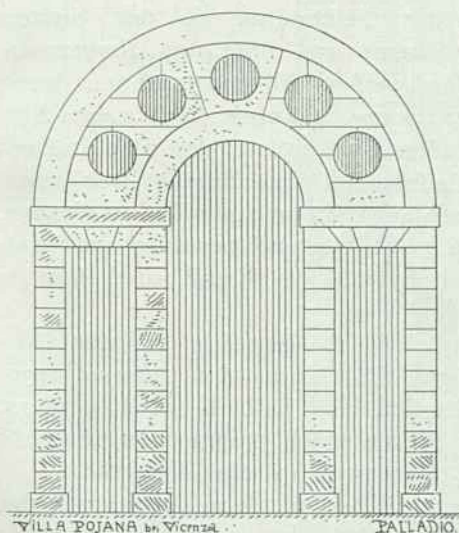
Nach einer Aufnahme des Verf.

Fassade des Palazzo Pitti in Florenz.



Wir finden nun in allen Fensterleibungen des ersten und zweiten Obergeschoffes, sowohl an den alten als auch an den neuen Teilen der Hauptfassade, Pilaster angeordnet mit eigenartigen Kapitellen, welche den Anfänger eines Architravs tragen, über denen sich eine glatte Bogenleibung erhebt (vergl. Abb. 227). Diese Anordnung ist in der Publikation des Palaftes von *Grandjean de Montigny* und *Famin* vollständig übersehen, während sie von *Raschdorff* auf einer Lichtdrucktafel<sup>103)</sup> selbstverständlich erscheint, aber im Texte in keiner Weise auf sie hingewiesen ist. (Auch sind dort die Fenstermaße mit  $6,46^m \times 4,72^m$  angegeben, während sie  $7,48 \times 3,70^m$  betragen, und wenn nach *Redtenbacher* angeführt ist, daß die Quader eine Länge von  $8\frac{1}{2}^m$  haben, so bezieht sich dies auf einen einzigen solchen im Erdgeschoß links vom erhöhten Mittelbau; und wenn weiter behauptet wird, die Boffen seien so groß, daß man bei Regenwetter Schutz unter diesen finden könne, so wären im äußersten Falle diejenigen an der Terrasse darunter zu verstehen, die neueren Datums sind und allerdings  $1^m$  und mehr ausladen; man kann sich aber nicht darunter stellen, da sie in gleicher Weise bis zum Boden herabgehen.)

Abb. 228.



Mögliche Fensterteilung am *Palazzo Pitti*  
in Florenz.

Einzelheiten an die Kapitelle der *Pitti*-Pilaster erinnern — sie sind also gotischer Provenienz!

*Hauser* gibt in seiner „Baustillehre“ der Ansicht Ausdruck, daß die Fensterlichte einst mit Steinwerken, wie bei den übrigen Palaftfenstern dieser Zeit in Florenz und Siena, ausgestellt waren, ein Gedanke, der nicht ganz abgewiesen werden kann. War dies der Fall, dann dürfte eine Bildung wie am *Palazzo Rucellai*, weil Anfätze eines Architravs über den Pilasterkapitellen vorhanden sind, angenommen werden, oder wie am *Palazzo Piccolomini* in Siena, oder demjenigen gleichen Namens in Pienza. Übrigens wäre auch eine Dreiteilung mit durchlöchernten Platten über dem Architrav nach Abb. 228 nicht ausgeschlossen.

Das ursprüngliche Innere ist nicht mehr, konnte sich wohl auch kaum mit demjenigen messen, was uns heute geboten wird. Der „Streber“ *Pitti* hatte

<sup>103)</sup> In: RASCHDORFF, J. C. Palaftarchitektur von Oberitalien und Toskana. Berlin 1888.



das nicht aufzuweisen gehabt, was die Großherzoge von Toskana in der Zeit von 1550, als sie ihre Residenz im *Palazzo Pitti* aufgeschlagen hatten, bis jetzt gesammelt haben, wo auch die Garten- und Parkanlagen herangewachsen sind und in denkbar schönster Fülle des Baumwuchses dastehen.

Die Wand- und Deckendekoration, die vornehmen breiten Türbekleidungen aus den kostbarsten Marmororten, der unvergleichliche Bilderschmuck, die stilgerechte Einrichtung der Gemächer, die Anhäufung von Gold- und Silbergeschirr, die Goldemailtassen, die kostbaren Fayencen und Porzellane — alles wirkt in großartiger Weise zusammen, und wir stehen gebannt im Zauber des von echter monumentaler und feiner Kleinkunst Getragenen. Ein Sonntagmorgen in der *Argenteria*, der Schatzkammer des Palaſtes und Hauses der Mediceer, ist ein Gottesdienst im Tempel der Kunst, so weihevoll, so herzerhebend und beglückend für jeden, der in der Zeit der „Jugendströmung“ und ähnlicher Einfälle noch nicht alles feinere Gefühl verloren hat. Wer nach einem Rundgang im Palaſte unter Rückwirkung des Gefchauten an der breiten Tafel im Feſtſaal auf einige Minuten Platz nimmt und über den *Ammanati*-Hof hinwegblickt nach der Grotte mit der weißen Marmorfontäne, deren Waſſer wie Bergkriſtall und Silber in der Sonne glänzen, und nach dem großen, architektoniſch mit Sitzreihen eingefassten Raſenplatz, den alte, immergrüne Eichen und Zypreffen überragen und beſchatten, unterbrochen von bunten Blumenanlagen, über die ſich das tiefblaue Himmelsgewölbe ausſpannt, — der lernt den Renaiffancemenſchen ahnen, verſtehen und beneiden um ſeine hohe Bildung, ſeinen Sinn für das Ewig-Schöne und die Kunst, in dieſem zu leben und zu weben!

Nicht ſo mächtig im Eindruck, auch nicht ſo gewaltig in den Abmeſſungen wirkt der von *Michelozzo* (1396—1472) für *Cosimo den Älteren* (1430) erbaute *Palazzo Medici-Riccardi*, der urſprünglich nur halb ſo groß geplant, 1714 aber namhaft erweitert wurde. Die Ehrentreppe rührt von *Battista Foggini* her. Durch Verkauf gelangte der Bau 1659 an die *Riccardi*.

Was jetzt daſteht, deckt ſich auch nicht mehr mit demjenigen, was der Meiſter urſprünglich gewollt. Als dreistöckiger Bau zu 4 Achſen an der Vorderſeite, mit Bankſockel und zwei großen Toren im Erdgeſchoß, gekuppelten Rundbogenfenſtern im erſten und zweiten Obergeſchoß, mit kräftigem Konſolengeſims abſchließend, an einen umfriedigten Garten anſtehend, unweit der Kirche *S. Lorenzo*, ſtellt ſich der Palaſt im bereits erwähnten Stadtbild<sup>104)</sup> des XV. Jahrhunderts dar.

Das Syſtem der Faſſade (Abb. 229) iſt ſo einfach, ſo beſtimmt und klar zum Ausdruck gebracht wie dasjenige am *Palazzo Pitti*: Regelmäßigkeit der Fenſteranordnung, mehr auf Flächenwirkung als auf Flächengliederung berechnet, Teilung der Stockwerke durch Fenſterbankgurten, Abſchlußgeſimſe, mit Rückſicht auf die ganze Faſſadenhöhe entworfen. Was bei *Pitti* nur angedeutet, iſt hier mit bewußter Sicherheit vorgetragen: die Abſtufung der Ruſtika nach Stockwerken, vom Rohen zum Feineren. Die Quader ſind in einem und demſelben Stockwerk nicht unter ſich alle gleich hoch, der Fugenschnitt nicht überall unanfechtbar; das antik-römiſche Hauptgeſims iſt zu groß und zu ſchwerfällig geraten.

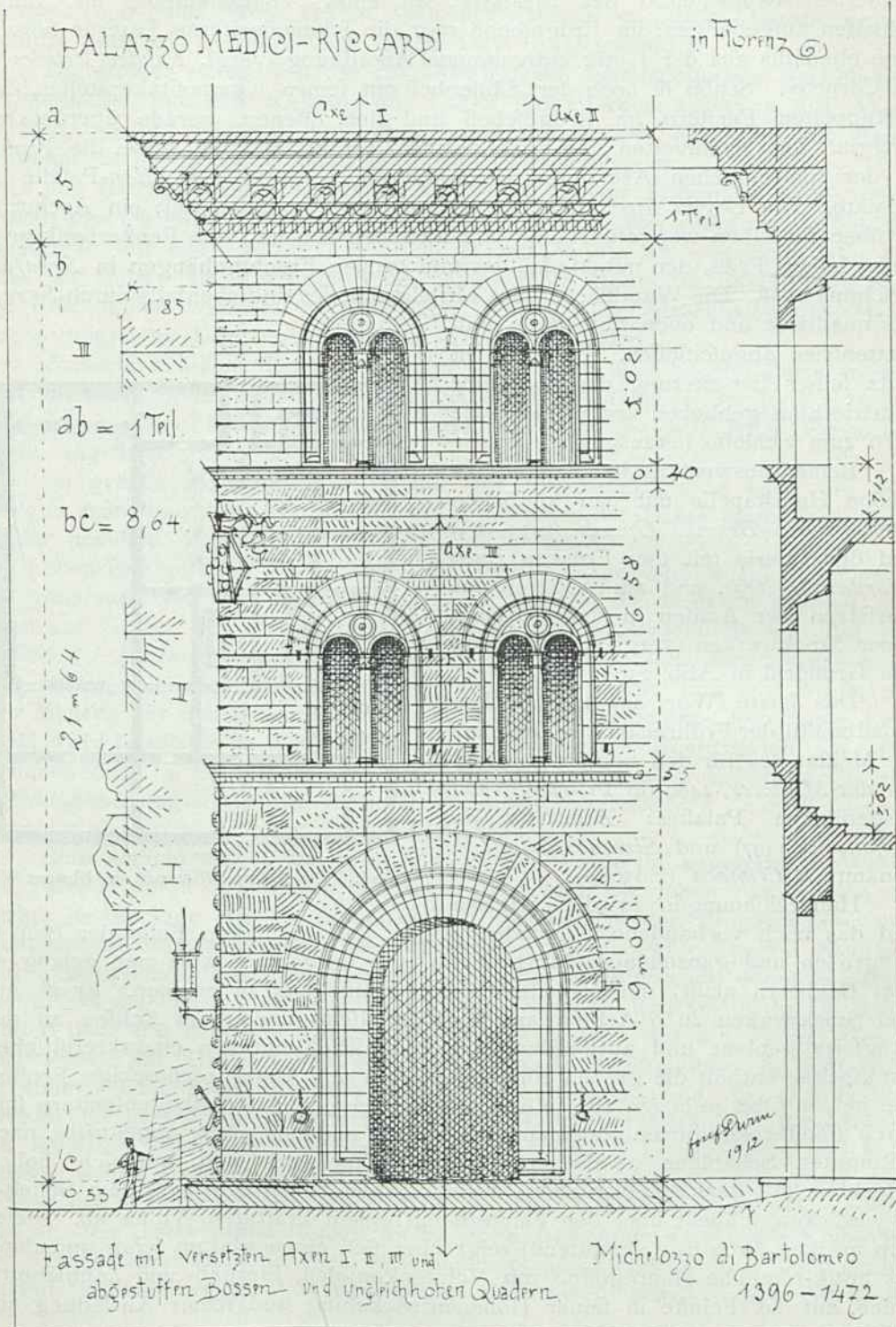
Schmiedeeiſerne Fahnen- und Fackelhalter mit den Ringen, aus der Gotik übernommen, aber formal im neuen Stil ausgeführt, ſind in allen Stock-

127.  
*Palazzo  
Medici-  
Riccardi.*

<sup>104)</sup> Vergl.: ROHAULT DE FLEURY, a. a. O., Bd. I.



Abb. 229.



Fassadenachse des Palazzo Medici-Riccardi in Florenz.

1cm = 3,2mm.



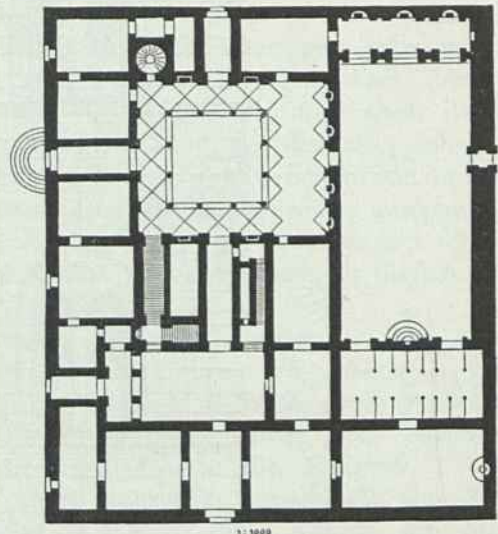
werken vorhanden. Die Ecke des Baues ziert im Mittelgeschoß das mächtige steinerne Wappenschild der *Mediceer*, an einer Volutenkonsole mit Bandfleifen aufgehangen; im Erdgeschoß ragt die schmiedeeiserne Laterne hervor, eine ebenfalls aus der Gotik entnommene Anordnung (vergl. *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto). Schön ist noch der Säulenhof mit feinen Kompositakapitellen, den gekuppelten Fenstern im Erdgeschoß und der offenen, gerade überdeckten Loggia. Die Archivolten sind nach antiker Art abgeplattet, wobei die Profile in der spätrömischen Art unten wiederkehren, wie am *Diocletian-Palaste* in Spalato. Die Bogen sitzen unmittelbar auf den Kapitellen auf; ein Architrav ist über denselben weggeführt und läßt zwischen sich und der Fensterbankgurte einen hohen Fries, der mit Medaillons und großen Fruchtgehängen in *Sgraffito* geschmückt ist. Die Wandflächen des Mittelgeschoßes sind ebenfalls durch *Sgraffito* quadriert und oben mit einem Palmettenfries abgeschlossen. Der Bau ist trotz seiner Erweiterung das vornehme Patrizierhaus geblieben und ist nicht wie *Pitti* zum Schlosse herausgewachsen.

Bemerkenswert ist im Inneren die schöne Hauskapelle mit den köstlichen Fresken des *Benozzo Gozzoli* (1459—63) und die Galerie mit den Fresken *Luca Giordano's* (1683), und am Äußeren das Versetzen der Achsen in den verschiedenen Stockwerken (vergl. Abb. 229 und den Grundriß in Abb. 230).

Das letzte Wort im toskanischen Palastbaustil der Frührenaissance sprachen die Meister des für den berühmten Gegner der *Mediceer*, 1489 für *Filippo Strozzi* ausgeführten Palastes: *Benedetto da Majano* († 1497) und *Simone Pollajuolo*, genannt *Il Cronaca* († 1508).

Handzeichnungen in den Uffizien und das noch vorhandene Baumodell zeigen, daß in diesem Falle der Bau so im großen und ganzen ausgeführt wurde, wie er geplant war; nur gelang es dem Bauherrn nicht, ihn von allen Seiten freistehend zu machen. Er ist mit drei Stockwerken zu 9 Achsen an der Schmalseite und zu 13 Achsen an der Langseite geplant und ausgeführt; das Erdgeschoß hat den charakteristischen Bankfockel, enthält die großen Eingangspforten und kleine rechteckige Fenster. Die beiden Obergeschoße mit je 9 bzw. 13 gekuppelten Rundbogenfenstern sind durch Fensterbankgurten voneinander getrennt, und nur wenig abgestuftes, nach bestimmter Schablone gearbeitetes Rustika-Mauerwerk von ungleich hohen Schichten, mit stark exzentrischen Entlastungsbogen, die sich nach dem Scheitel zu verdicken, schließt über den Fenstern mit einem kräftigen Wulste ab. Dieser (den antiken Architrav vertretend) zeigt über sich einen glatten Fries und dann das antik-römische Hauptgesims mit Volutenkonsolen, Eierstab- und Zahnschnittleifen, auf das Feinste in feiner Höhenentwicklung und feiner Ausladung abgewogen und zur ganzen Höhe des Baues gestimmt.

Abb. 230.

Grundriß des Palazzo Riccardi in Florenz<sup>105)</sup>.<sup>105)</sup> Aus: BURCKHARDT, Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1878. Paul Neff's Verlag (Max Schreiber).



Am 16. Juli 1489 wurde der Grundstein zum Palaste gelegt, nach dem Tode *Filippos* (1491) und seines ersten Baumeisters wurde er durch *Cronaca* weitergeführt, aber erst 25 Jahre nach dessen Tode (1533) vollendet.

Die Pfeiler schmücken die charakteristischen schmiedeeisernen Fackel- und Fahnenhalter mit den Ringen, die Ecken die eisernen Laternen des *Nicolo Grosso*, genannt *Caparra*, und über jenen die großen Konfolen mit Bandschleifen für die in Sandstein ausgeführten Familienwappen.

Die Größenverhältnisse reichen an diejenigen von *Pitti* nicht heran, übertreffen aber die von *Riccardi*, bei denen das Maß von Fensterbankgurte zu Fensterbankgurte nur 6,98<sup>m</sup> beträgt, während es bei *Strozzi* 9,35<sup>m</sup> erreicht, also das eine das andere um 2,37<sup>m</sup> übertrifft. Der größte Raum im Palaste geht über ein Flächenmaß von 8,17<sup>m</sup> × 16,25<sup>m</sup> nicht hinaus. Die Säulenhallen des Hofes haben ungleiche Umgangbreiten von 4,30<sup>m</sup> und 7,90<sup>m</sup>!

*Burckhardt* nennt diesen stolzen Bau: „die letzte und höchste Form, welche ein Steinhaus ohne verbindende oder überleitende Glieder durch den bloßen Kontrast in der Flächenbehandlung erfahren kann“ — was jeder Fachmann gerne zugesteht.

Im großen Toskanawerke ist auf der Lichtdrucktafel 2 nach der seitherigen Annahme *Benedetto da Majano* als Meister des Baues angegeben; auch in der neuesten Ausgabe des „Cicerone“ ist *Benedetto* als Meister genannt. In der Lebensbeschreibung des *Giuliano da Sangallo* (1445—1516; vergl. Textseite 12 des genannten Werkes) wird aber dieser als Erfinder des Baues bezeichnet, und zwar auf Grund der Bekanntgebung des hölzernen Baumodells und der von *Jodoco del Badia* veröffentlichten Baurechnungen<sup>106</sup>). Nach ihnen wurden im August 1489 alte Fundamente aus der Baugrube entfernt, und 1490 wurde mit den Mauern der neuen begonnen, von welcher Zeit an schon *Cronaca* am Baue tätig war; *Giuliano da Sangallo* erhielt für sein erstes Hauptmodell aus Holz zwischen dem 19. September 1489 und dem darauffolgenden 6. Februar in drei Abschlagszahlungen 115 Lire 10 Soldi »per sua manifattura e parte di legname messo in fare el modello del deficio della chasa«.

Eine Ansicht des »primo modello di legno« wurde im angezogenen Werke auf Tafel 15 durch Lichtdruck wiedergegeben, und wir sehen daraus, daß die jetzige dreistöckige Anlage zu 9 bzw. 13 Fenstern mit den Eingangstoren und rechteckigen Mezzaninfenstern, die gekuppelten Rundbogenfenster mit Säulchen und exzentrischen Entlastungsbogen, sowie das antikisierende Konfolengefims der ursprünglichen Anordnung angehören. Dagegen sind im Erdgeschoß am Modell nach der Schablone abgewölbte Rustikaquader, wie am *Palazzo Gondi*, vorgefunden, im Obergeschoß eine Art von Diamantquadern (abgestumpfte Pyramiden oder breit abgefasste Kanten) angenommen und die Quader des zweiten Obergeschoßes glatt bearbeitet durchgeführt; der Atragal ist unterdrückt, die Konfolen des Hauptgefimses sind gestelzt, einfach in der Form und nahe gestellt, wobei übrigens gesagt werden muß, daß es in seiner Höhe und Ausladung gut zum ganzen Baue gestimmt ist. Die Zahnschnitte am Hauptgefims und an den Gurtgefimsen fehlen nicht. Eine Abstufung im Ausdruck war bei der Quaderbehandlung in den verschiedenen Stockwerken auch beim ersten Modell, wie nachher bei der Ausführung, aber nur in etwas anderer Weise, in

<sup>106</sup>) Siehe: *Raccolta delle migliori fabbriche antiche e moderne di Firenze, misurate e disegnate dal Vero. Opera condotta fino alla tavola LXXIV. a cura degli architetti Riccardo ed Enrico Mazzanti, Torquato del Lungo e Pietro Berti e proseguita da altri distinti architetti con illustrazioni storiche di Jodoco del Badia.* Florenz 1886/87.



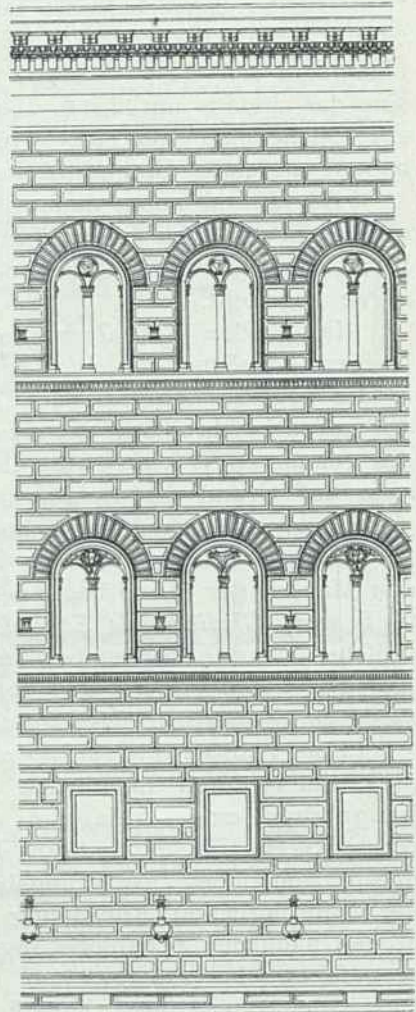
der Abficht der Baumeifter gelegen. Eine geometrifche Teilanficht der Faffade gibt Abb. 231 nach *Grandjean* und *Famin* a. a. O.

Nach Angabe des *del Badia* wurde der Bau fo gefördert, daß im Juli 1500 die Konfolen des Hauptgefimfes auf der Hälfte gegen den *Mercato vecchio* verfetzt waren, und am 15. September des gleichen Jahres war diefer Teil vollendet. Unfertig fteht aber heute noch das vielbewunderte Hauptgefimfe. Vollendet ift dasfelbe nur auf der Strecke nach dem kleinen Platze und zur Hälfte an der Faffade nach der rechtwinkelig aufstoßenden Straßenfront — alfo genau die Hälfte der geplanten Ausdehnung (vergl. Abb. 233).

*Cronaca* farb 1508 und *Giuliano da Sangallo* 1516; folglich hat der erſte Baumeifter feinen Nachfolger, den Konſtrukteur des vielbewunderten Hauptgefimfes, um 8 Jahre überlebt.

Die geſtellte Aufgabe war, über einer 1,10 m, durch Überkragung 1,46 m dicken Mauer ein 2,208 m ausladendes ſteinernes Hauptgefimf anzubringen. Sie wurde gelöſt, indem die Konfolen als wirkliche Träger von 2,86 m Länge, 0,612 m Breite und 0,45 m Höhe behandelt ſind, die 1,76 m vor der guten Flucht vorkragen und durch die überführenden Glieder (Karnies, Zahnschnittleiſte und Eierſtabſims) noch auf 0,80 m abgeſtützt ſind, ſo daß ſie, ſtrenge genommen, nur auf 1,10 m freitragend angeſehen werden können. Dieſe von Mitte zu Mitte 1,507 m auseinander liegenden Steinbalkenkonfolen greifen in bündig mit der guten Flucht der Innenſeite der überkragten Mauer liegende ausgekröppte Ankerſteine von 1,15 m Höhe ein und tragen dort noch eine Übermauerung von 1,40 m Dicke und bis zur abgetreppten Spitze 2,30 m Höhe. Die Übermauerung nimmt aber noch die Laſt des rückwärts abfallenden Pultdaches von etwa 8 m Spannweite auf. Für Verſpannung und Hinterlaſt iſt alſo reichlich geforgt. Dieſer wirken entgegen die 22 cm dicken, ausgehöhlten Kaffeſettenplatten, die 12 cm dicke Zierleiſte der Hängeplatte und die Sima, aus 41 cm hohen und 75 cm tiefen, ausgehöhlten Stücken beſtehend. Zwischen die Konfolen ſind, die krönende Zierleiſte mitgemeſſen, 23 cm dicke Füllplatten eingepannt. Zwischen die kaffeſtierten Füllplatten ſchieben ſich noch, immer eine Konſole ausgelaffen, aber auf dieſen lagernd, Binderbalken von 40 cm Breite, 35 cm Höhe und 1,50 m Länge, und wieder über dieſen ſind ſolche von 50 cm Breite, 41 cm Höhe und 1,80 m Länge aufgelegt, in welche die Zwischenſtücke ſchwalbſchwanzförmig eingepaßt ſind. Das Binderſtück zwischen den

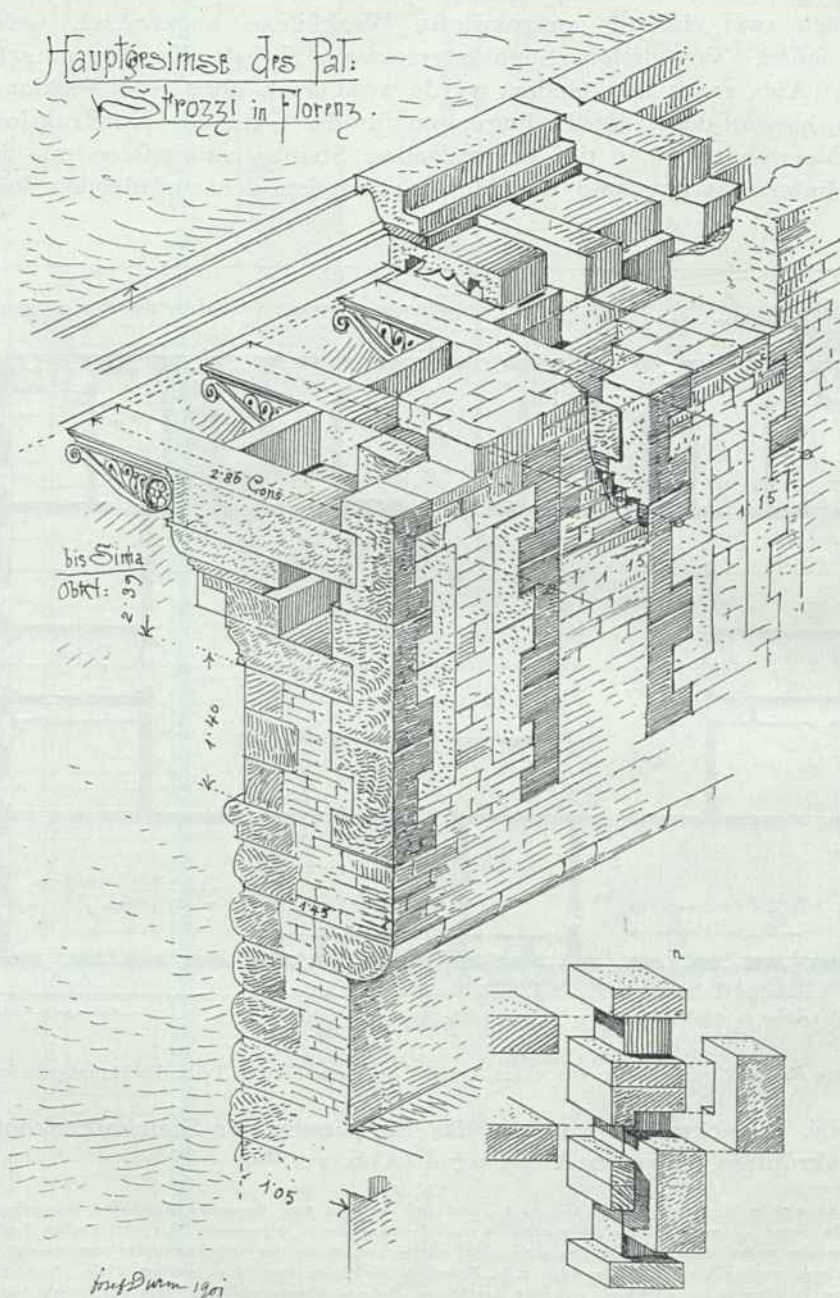
Abb. 231.

Faffadenschema des *Palazzo Strozzi* in Florenz.



Kaffetten ist für die Aufnahme des krönenden Gliedes der Hängeplatte ausgekröpft.

Abb. 232.

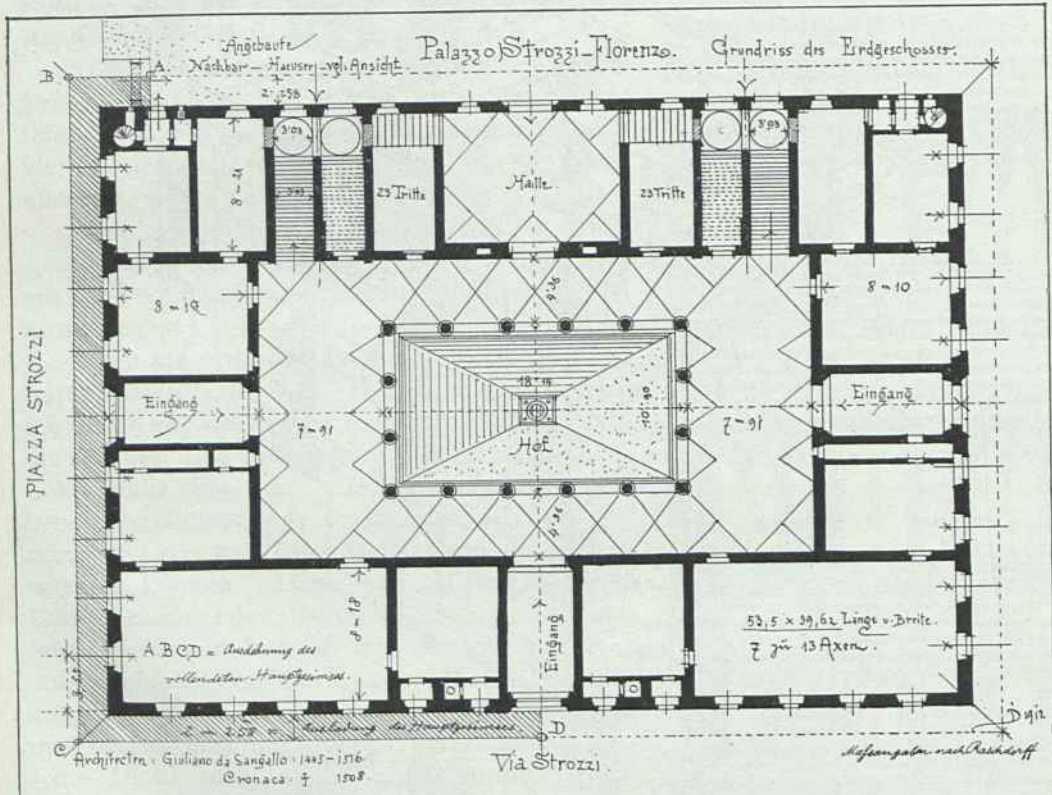


Konstruktion des feineren Hauptgesimses am Palazzo Strozzi in Florenz <sup>107)</sup>.

Die den Konfolen zugemutete Last, welche der Einspannung und Übermauerung entgegenwirkt, ist also keine große. Durch 1,16<sup>m</sup> hohe Ankersteine wird das unterste überführende Glied des Hauptgesimses, die Karniesleiste mit den Rundstäbchen gehalten; sie ist plattenartig gefaltet, lagert 1<sup>m</sup> auf dem

Mauerwerk und krägt nur 20<sup>cm</sup> über dasselbe vor. Sie rückwärts noch in einen ausgekröpften Quader einzuspannen, war überflüssig. Neben drei übereinander gefetzten, zweiseitig ausgekröpften, 0,75<sup>m</sup> dicken Steinen sind der Höhe nach zwei einseitig ausgekröpft Werkstücke angeordnet, welche die erfteren fassen. Von diesem Steinklammerwerk ist jede Konsole umgeben und gehalten (Abb. 232). Das Gefims würde wohl auch ohne jene Verklammerung gehalten haben; denn die Bedingungen für die Güte der Konstruktion liegen in der Verwendung der tief eingreifenden Steinbalkenkonsolen mit der flattlichen Hintermauerung und der Hohlkonstruktion der ausladenden krönenden

Abb. 233.



Grundriß des Palazzo Strozzi in Florenz unter Angabe des ausgeführten Teils des Hauptgefimses ABCD.

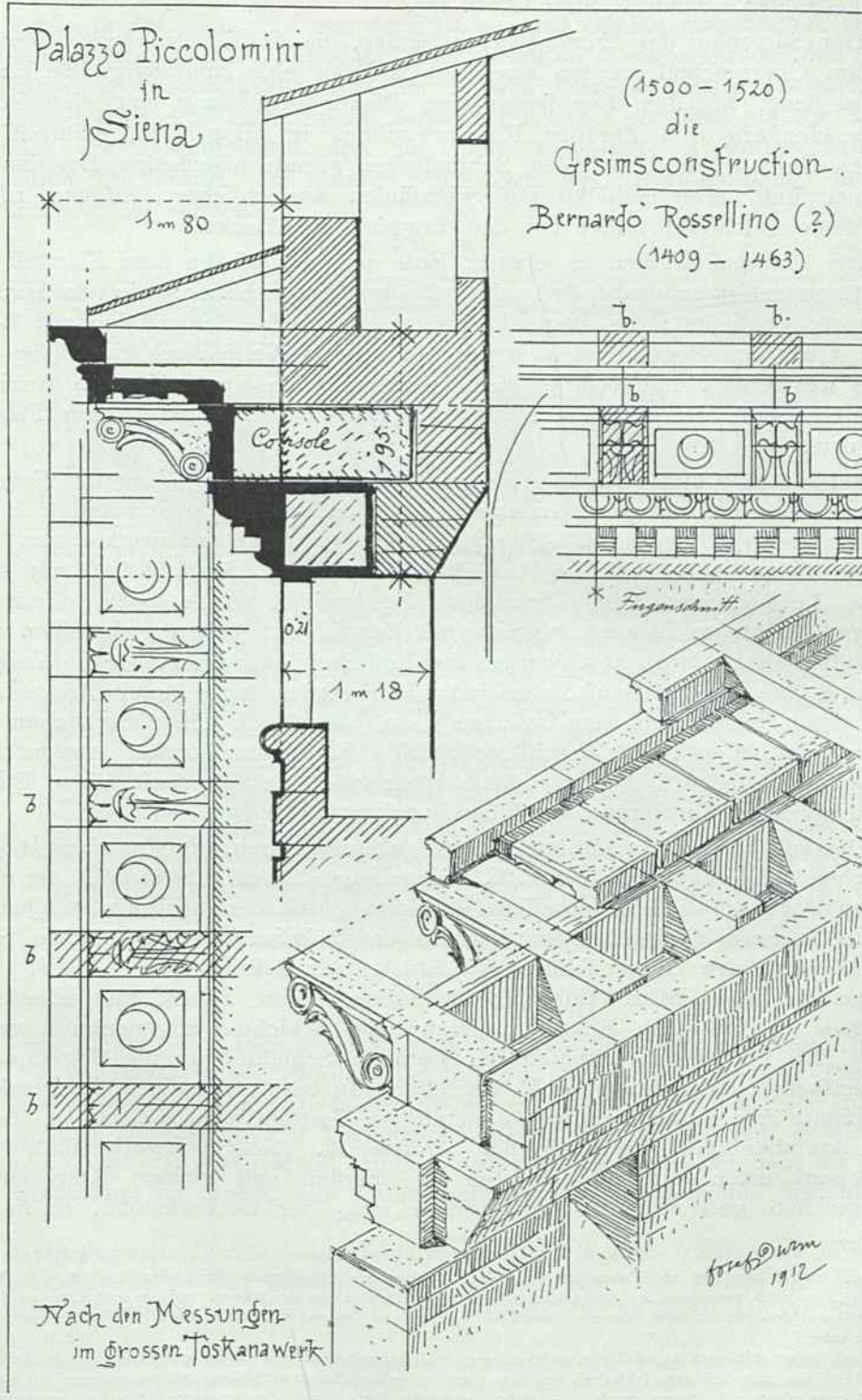
Gefimsteile. Zweckmäßig war nur das Einspannen der Steinbalkenkonsolen in die ausgekröpften schweren Ankersteine (Abb. 232<sup>107</sup>).

<sup>107</sup> Die gleiche Konstruktion des Gefimses findet sich an dem von Bernardo Rossellino entworfenen Palazzo Piccolomini in Siena — *eseguito da altri maestri* — nach der Angabe v. Stegmann's Bl. 13 des großen Toskanawerkes. Auch v. Geymüller meint, daß Bernardo Rossellino nicht mit Sicherheit als der Urheber dieses von Pius II. errichteten Baues bezeichnet werden könne, indem auch z. B. Federighi für diesen angefehen werden dürfe „doch stehe er dem Palazzo Strozzi in Florenz am nächsten, und nur der kleine Palazzo Spannocchi käme ihm durch Stil und Gentilezza näher“. Mit dem Palaste wurde nach dem 27. Oktober 1469 begonnen und nach 1500 wurde dort immer noch weitergearbeitet. Das Blattwerk am Kranzgefims, dessen „interessante Konstruktion“ v. Stegmann und v. Geymüller hervorheben, könnte aus der Zeit von 1500-1520 stammen. Die Nutzenanwendung aus der „interessanten Konstruktion“ ziehen sie aber nicht, ihre Identität mit der vom Palazzo Strozzi fällt ihnen nicht weiter auf. Das Gefims des letzteren war, wenn auch nicht in seiner ganzen Ausdehnung, im Juli 1500 fertig — ist also genau datiert. Um dieselbe Zeit soll das Laubwerk an dem Siener Palast gefertigt worden sein, eine genaue Datierung liegt nicht vor. Wer bleibt bei dieser Unsicherheit der Urheber der gepriesenen Konstruktion? Rossellino und seine Gefellen oder Cronaca?

v. Stegmann und v. Geymüller haben in dem mehrfach genannten Werke die Konstruktion zum ersten Male eingehend auf sicherer Grundlage dargestellt, aber das Material weder im Text, noch im Bilde anschaulich und klar



Abb. 234.



Gesimskonstruktion am Palazzo Piccolomini in Siena.

Das System der Fassade des Palastes ist durch das Schema in Abb. 231 dargestellt, der Grundriß durch Abb. 233.

Der Säulenhof des *Cronaca* ( $6 \times 4$  Säulen, die Ecksäulen doppelt gezählt) zeigt im Obergeschoß an den zwei Schmalseiten eine rundbogig überspannte Pfeilerstellung, an den Langseiten eine Blendbogenstellung mit eingefetzten Rechteckfenstern und darüber Rundmedaillons im Bogenfeld, während im obersten Geschoß an den beiden Schmalseiten gerade überdeckte Loggien angeordnet sind, deren Gebälke auf Steinsäulen korinthischer Ordnung ruhen. Der offene Dachstuhl bildet bei den Loggien die Decke.

Die Kompositensäulen zu ebener Erde haben zwischen dem Kapitell und dem Bogenanfänger das spätrömische Polster eingeschoben; die Archivolten sind antik gegliedert; die Bogenscheitel tragen flache Schlußsteine mit Blattwerk. Über den Bogen sind in regelrecht antiker Weise Architrav, Fries und Gesims weggeführt und darüber bis Fensterbankhöhe eine besondere Brüstung angeordnet, also eine Neuerung gegenüber der sonst angeordneten Fensterbankgurte.

Schön abgestuftes Quaderwerk zeigt noch der von *Giuliano da Sangallo* für den reichen Kaufmann *Giuliano Gondi* entworfene, gleichnamige Palaß, der 1481 oder 1490 begonnen, erst 1874 von *Poggi* ausgebaut worden war, aber nicht in seiner ursprünglichen Ausdehnung. Zu drei Stockwerken mit 4,80 m großen Achsenweiten ausgeführt, das Mittelgeschoß 8,40 m hoch, durch ein dürftiges, steinernes Balkenkopfgesims mit Zahnschnittleisten abgeschlossen, zeigt die Rustika des unteren Stockwerkes die ähnliche Behandlung, wie sie *Sangallo* an seinem Modell für den *Strozzi*-Palaß vorgesehen hatte unter Anwendung nicht gleich hoher Schichten, während am Mittelstock die Oberflächen der Quader fein gestockt und durch rechteckige Falze voneinander getrennt sind. Im obersten Geschoß sind sie gleichfalls glatt gearbeitet, aber mit feinen Fugen, ohne besondere Markierung derselben, versetzt (Abb. 235).

Die profilierten Umrahmungen der Fenster sind breit, die Entlastungsbogen, abweichend von denjenigen bei *Pitti*, *Riccardi* und *Strozzi*, abgetrepppt, um einen besseren Anschluß und eine bessere Verbindung mit den horizontalen Quaderschichten zu ermöglichen. Dies verführte den *Giuliano* zu der kleinen Spielerei, zwischen den Bogen schildartige Stücke mit Schrägfugen (Abb. 235) einzusetzen, in deren Mitte Eisenstifte vorstehen, deren Zweck mir unbekannt geblieben ist. Da doch einmal ungleich hohe Schichten angenommen waren, so ließ sich bei den Anschlüssen der geraden Schichten an die Bogenquader eine einfachere Anordnung wohl herstellen. In bezug auf einen fachgemäßen Steinschnitt ist der abgetreppte Bogen als ein Fortschritt zu bezeichnen, der in dieser Art aber keine Erfindung des *Giuliano* ist. Die Stockwerke sind durch Fensterbankgurten mit Zahnschnitten im obersten und kleinen Konsolen im Mittelgeschoß getrennt; das Hauptgesims,  $\frac{1}{24}$  der Gebäudehöhe, ist in der

verwertet. Auch stehen Text und Darstellung in einigen Punkten im Widerspruch miteinander (vergl. S. 7 des Textes und Taf. 16, wo auch unbedingt der Gesimschnitt hätte vervollständigt werden müssen, und wo auch hätte angegeben werden können, daß wir es beim *Palazzo Strozzi* nicht mit einem Mauerwerk, das durchweg aus Quadern geschichtet ist, zu tun haben).

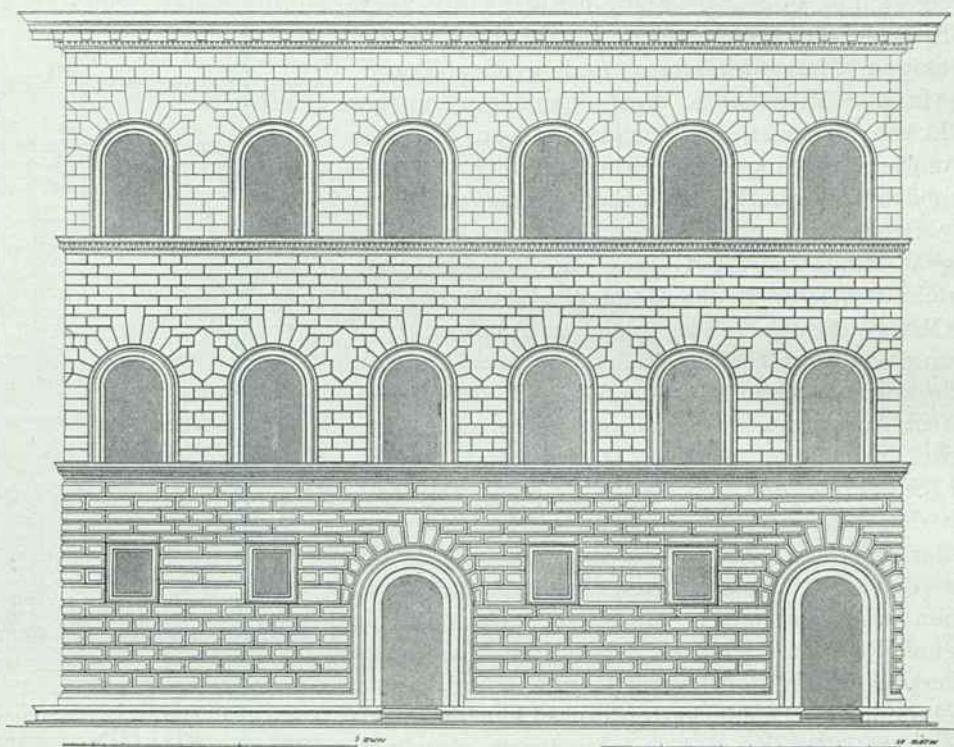
Sonst geben wir gern zu, daß die verschiedenen Publikationen über diese Gesimskonstruktion von deutscher und französischer Seite zum Teil ganz fehlerhaft sind oder einzelne Unrichtigkeiten aufweisen; aber wenn man im Glashaufe sitzt, soll man nicht mit Steinen werfen! — Sehr anschaulich hat *Warth* das genannte Material verarbeitet in: G. A. BREYMANN. Allgemeine Baukonstruktionslehre, 7. Aufl., Bd. I (Leipzig 1903), S. 111 u. Fig. 330, wenn es auch, was die Sima und ihr Unterglied anbetrifft, nicht ganz mit dem Texte auf S. 7 des oben angezogenen Werkes übereinstimmt.



Höhenabmessung zu schwach und nicht zur ganzen Höhe des Baues gestimmt<sup>108)</sup>.

Schön ist der Säulenhof mit der zwischen den Säulen eingebauten, feitlich offen angelegten Treppe, mit ihrer reichverzierten Steinbalustrade, den ornamentierten Treppentrittfirn und der kleinen Fontäne. Seine korinthischen Kapitelle tragen das spätrömische Zwischenstück, auf welchem erst die Bogen auffitzen; die Bogenscheitel sind mit dem vorgehefteten Volutenblatt als Schlußstein geschmückt. Im Inneren wäre noch der Prachtkamin aus der Zeit der Erbauung zu nennen.

Abb. 235.



Fassade des Palazzo Gondi in Florenz.

Eine besondere Stellung unter den Palästen der Frührenaissance nimmt der *Palazzo Guadagni* ein, insofern bei ihm von der fortifikatorischen Derbheit und Rustizität der Umfassungsmauern abgesehen ist. Nicht als trotziger Burgenbau, sondern in Formen und Verhältnissen heiter und gefällig tritt er uns entgegen, und nur das Erdgeschoß erinnert noch in schwachem Abglanz an jenen. Das Stadthaus des freien, zur Ruhe gekommenen Bürgertums spricht uns hier an.

Ursprünglich für den Seidenhändler und Fabrikanten *Rinieri di Bernardo di Domenico Dei* in den Jahren 1500—06 erbaut, trägt der Palaß erst seit 1684 den bekannteren Namen *Guadagni*. Die Familie *Dei* besaß in der am gleichen

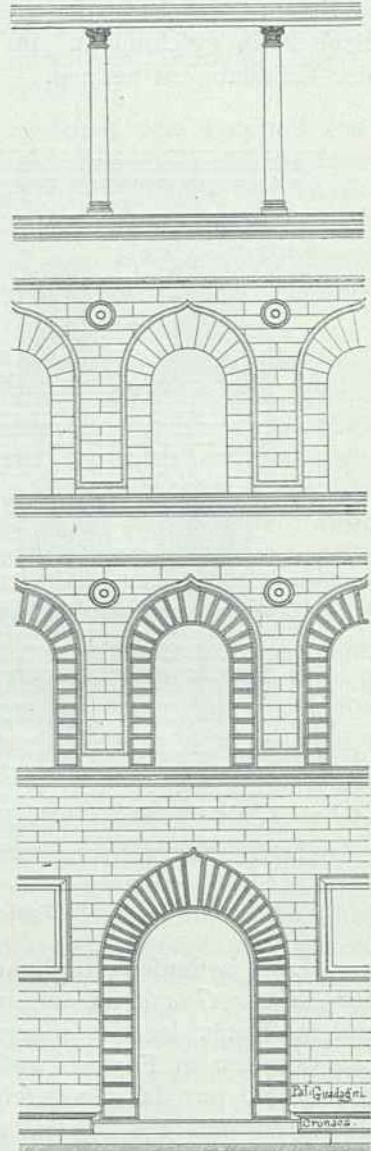
<sup>108)</sup> *Raschdorff* gibt (a. n. O.), nach *Redtenbacher* die Gesimshöhe zu  $\frac{1}{17}$  der Gebäudehöhe an, zeichnet aber auf Taf. 80 daselbst richtig  $\frac{1}{24}$ , wie auch *v. Stegmann* und *v. Geymüller* auf Bl. 8 (*Giuliano da Sangallo*) ihres großen Werkes. Letztere geben auch im III. Stockwerk die Steinfensterkreuze mit den Steinplatten im Bogenfeld und dem Wappenzeichen — den gebogenen Arm mit dem Messer in der Faust — in den Bogenzwickeln noch an.

Platze gelegenen Kirche von *S. Spirito* eine Kapelle, und da nun *Cronaca* an diesem Kirchenbau tätig war, so dürfte das Zusammenbringen seines Namens mit dem Palastbau wohl erlaubt sein und *Cronaca* als Baumeister desselben angenommen werden, obgleich bis jetzt kein Dokument aufzubringen war, welches ihn nennt<sup>109)</sup>.

Der Palast ist aus *Pietra bigia* erbaut, hat drei Stockwerke mit einer offenen Loggia darüber, an der Seite nach dem Platze 7 Achsen bei Stockwerkshöhen von Fensterbankgurte zu Fensterbankgurte von 5,68<sup>m</sup> und ist durch ein 2,30<sup>m</sup> ausladendes Sparrengesims gekrönt und geschützt. Er zeigt das Erdgeschoß aus Quadern mit hochgelegenen, viereckigen Mezzaninfenstern und großer Toröffnung in der Mittelachse, durch Quaderketten bei den Ecken begrenzt. Die Quader sind aus Stücken von ungleicher Länge und Höhe geschichtet. Alle haben den fein gearbeiteten Saumschlag von 1 bis 1½<sup>cm</sup> Breite und ganz regelmäßig fein gestockte Spiegel. Eine stumpfe Gurte, ohne die üblichen Zahnschnitte, schließt das Geschoß ab, die sich bei den Obergeschossen in der gleichen Art und Profilierung wiederholt. Die Halbrundfenster sind mit Quaderketten, deren Breite gleich ⅓ der Lichtweite ist, umfäumt, die der Bogenform, nach dem Scheitel zu stärker werdend, folgen und dort in einer Schneppe endigen. Die Mauerflächen zwischen den Fenstern und den Gurten sind verputzt und der Putz mit *Sgraffito* in der Art belebt, daß unter den Fensterbankgurten breite Friese mit Blumen und Palmetten hinziehen, während die übrigen Flächen quadriert sind und in jedem Fensterpfeilerfeld als Ornament nur eine Rosette aufnehmen. Die Quaderketten der Ecken sind nach oben in der Breite und im Ausdruck abgestuft; letzteres ist auch bei den Fensterumrahmungen der Fall. Überall waltet der gleiche, feine Sinn im großen, wie im kleinen; immer ist dem Gefühle Rechnung getragen, welches die Abstufung der architektonischen Formen im Ausdruck nach oben verlangt. (Vergl. Abb. 236, besonders für das System der Fassade.)

Das Erdgeschoß zieren die typischen Ringe, an der Ecke die schmiedeeiserne Laterne des *Caparra*, ähnlich der am *Palazzo Strozzi*, und die Pfeiler im Mittel- und Obergeschoß die bekannten Fahnenhalter. Im zweiten Obergeschoß hängt an der Konsole mit Bandschleifen

Abb. 236.



Teilfassade des Palazzo Guadagni in Florenz.

<sup>109)</sup> Burckhardt, Lübke, v. Geymüller und v. Stegmann halten nach Fantozzi (*Nuova guida di Firenze* 1844) an *Cronaca* als Baumeister fest, und solange nichts Bestimmteres für diese Annahme geboten werden kann, muß man damit vorlieb nehmen.

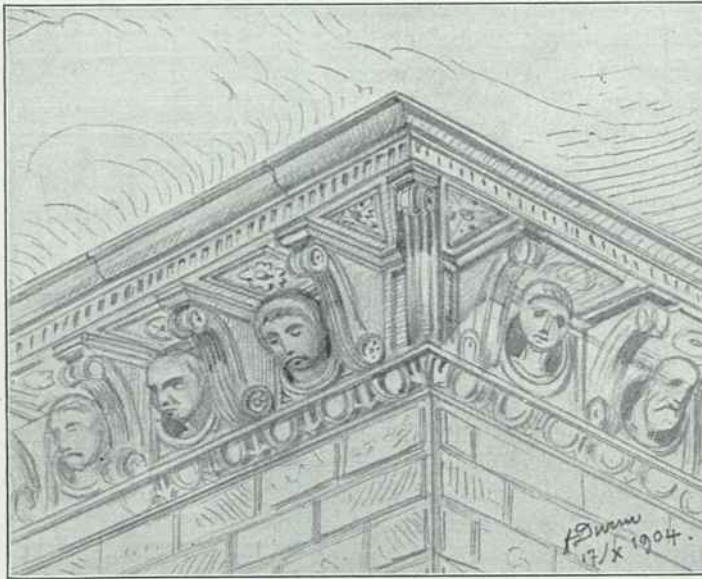


das große steinerne Wappenschild des Hausherrn. Besonders ausgezeichnet ist hier die Ecke der Quaderkette, indem sie von Stockwerk zu Stockwerk durch ein langgestrecktes Halbäulchen mit Fuß und Kapitell besetzt ist. Die Endigung des Säulchens am Eckpfeiler der Loggia ist bei *Raschdorff* (a. a. O., Tafel 52) richtig gegeben, bei *v. Geymüller* und *v. Stegmann* (a. a. O., Bl. 2, [*Cronaca*]) dagegen nicht.

Den Bau umzieht nach den zwei Straßenseiten die übliche Sockelbank; die Steinfäulen der Loggia haben die dorifizierenden Kapitelle mit dem Blattumschlag an den Ecken; die übergelegten Architrave, auf denen das Sparrengefims ruht, sind wie dieses aus Holz.

In dieser Klasse der Paläste frühen Stils, bei denen auf eine Fassadengliederung verzichtet ist,

Abb. 237.



Hauptgefims des *Palazzo Spannocchi* in Siena.

131.  
*Palazzo Nerucci, Piccolomini und Spannocchi zu Siena.*

mögen noch der halbgotische *Palazzo Nerucci* in Siena und *del Refugio* dafelbst genannt werden; ferner die Paläste *Piccolomini* und *Spannocchi*, die mit den Anordnungen der besprochenen Florentiner zusammengehen.

Am *Palazzo Piccolomini* ist als Besonderheit anzuführen, daß er im Fries zwischen dem Afragal und dem antiken Konfolengefims einfache viereckige Fensteröffnungen zeigt. (Vergl. auch das über die Konstruktion des Hauptgefimses Gefagte.)

Bei dem aus Tuffquadern erbauten *Spannocchi* (wohl von *Francesco di Giorgio* 1436—1502) sitzt das Gefims ohne vorbereitende Gliederungen auf dem obersten Geschoße auf, ist aber in der Größe zur Gebäudehöhe gestimmt. Auf einem Eierstabgefims stehen die hochstrebenden Volutenkonfolen, deren Zwischenfelder mit stark vortretenden Medaillonköpfen aus Terrakotta verziert sind. Eine Hängeplatte mit ornamentierter Vorderansicht und eine Sima schließen das interessante Hauptgefims ab. (Vergl. Abb. 237 des Gefimses.)

Neben der Gruppe von Gewaltmenschen, welche die genannten Trutzpaläste schufen und jeder feineren, ornamentierten Architekturform bewußt aus dem Wege gingen, tritt ein Meister von hohem Wissen und Können mit feinen Ansichten und Werken auf. Beinahe gleichzeitig, und Hand in Hand mit jenen, eröffnet der große *Leon Battista Alberti* (1404—1492) den Reigen. Auch er ist bestrebt, durch wohlerwogene Wechselwirkungen zwischen Öffnungen und Massen eine vollwirkende Architektur zu schaffen, wobei er aber den schmucklosen Mauerflächen der Florentiner und Siener Paläste eine andere Belebung



zuteil werden lassen will, als durch Boffenquader oder *Sgraffito*-Malereien auf Putzgrund. Er stellt sich auf den Boden der antik-römischen Kunst, die ein Gleichgewicht zwischen Horizontal- und Vertikalkomposition hergestellt hatte und nicht einseitig auf der Herrschaft der Horizontal- oder Vertikalgliederung besteht. (Vergl. Abb. 238 u. 239 des Fassadenystems des *Colosseums* und der *Maison Carrée* zu Nîmes.) Ihm leistet Meister *B. Rossellino* Gefolgschaft (1409—1463). Was beide wollen, hat mit der großen Wucht und dem Ernste der Leistungen der genannten Florentiner Mitbegründer der toskanischen Renaissance nichts zu tun. *Alberti* stellt sich mit seinem Hauptwerke, dem *Palazzo Rucellai* in Florenz auf eigene Füße und gibt das, was seiner Überzeugung entspricht. Erstmals brachte er bei diesem, zur Belebung der äußern Wandflächen, die antiken Säulenordnungen mit ihren Gesimfungen zur Anwendung, wobei er letztere als Fensterbrüstungen durchführte, die Postamente unter den Pilastern preisgebend.

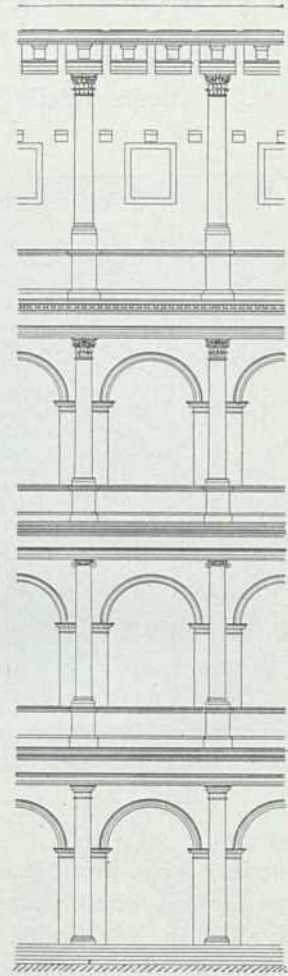
132.  
Palazzo  
Rucellai.

Von einer außerordentlichen Feinheit des Reliefs sind die Gliederungen; nur wenig treten die Pilaster über die Fassadenflächen vor; von einer Abstufung des Flächenmauerwerkes ist Umgang genommen; gleichmäßig ist daselbe in allen Stockwerken durchgeführt, aber in ungleich hohen, unregelmäßigen Schichten. Die einzelnen Quaderflächen sind durch rechteckige, wenig tiefe Falze voneinander getrennt und sind wie die Quader, aus denen die Pilaster geschichtet sind, mit einem Saumschlag umrändert und im Spiegel fein gespitzt.

Von Rustika kann hier keine Rede sein; bei dieser schematischen, glatten und gleichmäßigen Betonung der Flächen muß die landläufige Redensart, als sei eine Verbindung von Rustika mit Pilastern vorhanden, abgelehnt werden. Was hier geleistet ist, kommt auch an römischen Bauten vor, ohne daß man die durch Falze getrennten, glatten Quader „Rustika“ getauft hätte. *Alberti* legt seine Abstufung in der Fassade lediglich auf die Ordnungen, die er ganz in antikem Sinne verwendet: zu unterst die kräftige dorische, dann, unter Übergang der jonischen, in den zwei oberen Stockwerken die reichere korinthische mit einem Hauptgesims, das die Mitte hält zwischen einem solchen, das nur für das oberste Geschoß und einem solchen, das für die ganze Gebäudehöhe entworfen ist. Die Gesimfungen und Pilaster wollen keine Funktion haben; sie drängen sich nicht struktiv vor; sie wollen nur als leicht aufgetragener Schmuck ein Wort mitsprechen, und in diesem Sinne wird das Motiv der Fassadengliederung erträglich.

Die Gesimse sind denen der gotischen Paläste entsprechend angeordnet; die größeren als Fensterbankgurten durchgeführt, darunter ein flach ornamentierter Fries und unter ihm der fein profilierte Architrav. Diese Anordnung wieder-

Abb. 238.

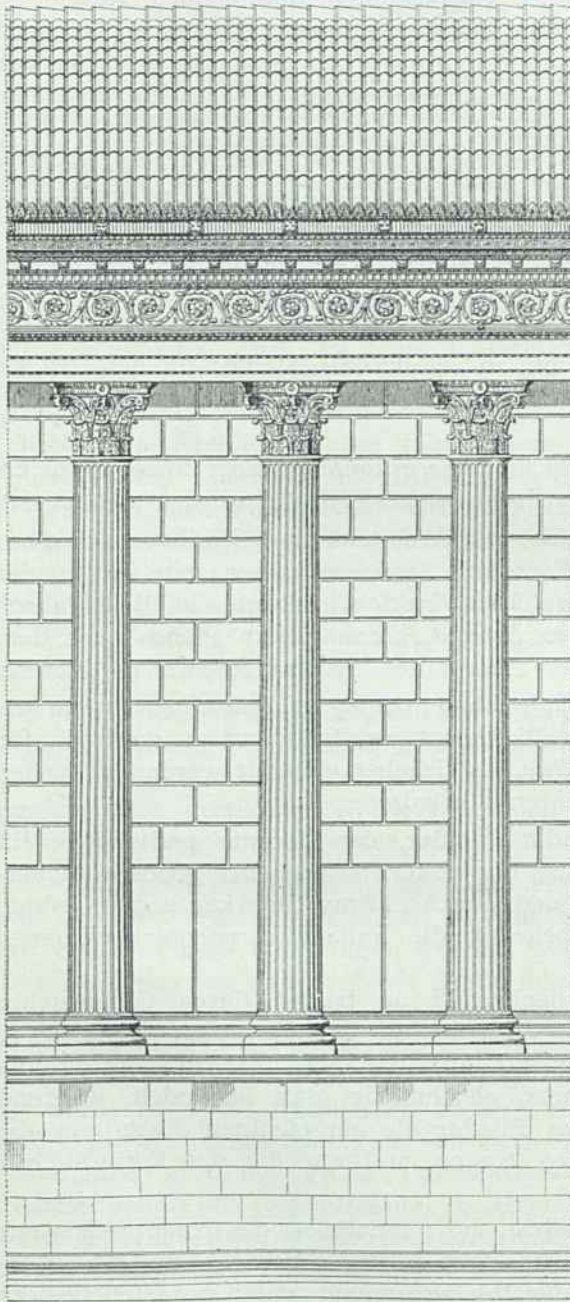


Teilstück der *Colosseums*-  
Fassade in Rom (antik).



holt sich in jedem Stockwerk; zwischen die Horizontalgliederungen sind die Pilafter eingestelt. Die Kapitelle

Abb. 239.



Teilstück der Seitenfassade der sog. *Maison Carrée* in Nîmes (antik römisch).

der toskanischen Ordnung sind noch etwas ungeschickt und befangen, diejenigen der korinthischen ebenfalls, die Konfolen des Hauptgesimfes, wie auch die Profilierung des darunter befindlichen Architravs, etwas plump. Die Fenster sind durch Säulchen geteilt, denen in den Leibungen Pilafter entgegenkommen; darüber liegt ein Architrav, über welchem der große Rundbogen und die kleinen Bogen der Halbrundfenster beginnen. Die Bogen sind konzentrisch geführt; das jetzt zum Teil vermauerte Halbrund und das Vollrund im Tympanon waren früher offen, wie die zwei äußersten Fenster rechts beweisen. Die ganze Palaftfassade würde einen anderen Eindruck machen, wenn diese Ausmauerungen weg wären, die sie stumpf und flach erscheinen lassen, weil das beabsichtigte Verhältnis zwischen Durchbrechungen und geschlossenen Massen fehlt — das Gleichgewicht in der Wechselwirkung ist gestört, gleichwie zur Zeit bei *Pitti* u. a.

Das Verlangen nach Sicherheit der Bewohner macht sich auch bei diesem Baue feinerer Art noch geltend, indem, wie bei *Guadagni*, nur kleine, hochgelegene Viereckfenster die Wandflächen im Erdgeschoß beleben. Die Pilaftergliederung beginnt über der Sockelbank auf einem Unterbau, dessen Flächen nach Art des *Opus reticulatum* behandelt und durch Postamente, den Pilaftern entsprechend, geteilt sind. Die eisernen Fahnenhalter und die Fensterstutzhaken in

Kämpferhöhe fehlen in den Obergeschossen nicht, ebensowenig die an Konfolen hängenden Steinwappen mit ihren fliegenden Bändern, die aber hier nicht an



den Gebäudeecken, fondern unter dem Architrav des Mittelgefchoffes in der Achse eines Fensters angebracht find. Das Fassadenfyftem des Palaftes gibt Abb. 240, und Abb. 241 ein Fensterdetail in größerem Maßstab.

Auch diefer Palaft wurde, wie die vorgenannten, durch einen Kaufmann, aus einer angefehenen Färberfamilie hervorgegangen, der mit Reichtum Bildung verband, in das Dafein gerufen, und nach *del Badia* in der Zeit von 1446—51, wie aus den Steuerregiftern entnommen wurde, erbaut. Er wird dem *Alberti* und dem *Rossellino* zugefchrieben.

Ein Zeitgenoffe *Vasari's* nennt den *Bernardo Rossellino* als Verfertiger des Modells; andere wollen dem *Rossellino* das Hauptgefims, die Profilierungen und das ornamentale Detail überlaffen und dem *Alberti* nur einen Einfluß auf die Fassade zugestehen. Man könnte *Alberti* (1404—71) wegen der toskanifchen Pilafterkapitelle und wegen des Hauptgefimses wohl ablehnen, wenn 12 Jahre fpäter nicht der Palaft in Pienza unbeftritten von *Rossellino* erbaut worden wäre. Nach diefer Leistung halte ich an *Alberti* als Meifter für den *Palazzo Rucellai* feft, auch wenn die Säulenftellung mit Bogen im Hofe gegen ihn fprechen follte.

Der einftige Grundriß ift jetzt nicht mehr erkennbar; aber foviel ift zu erfehen, daß der Palaft um 4 Achfen hatte weiter gebaut werden follten.

133-  
Palazzo  
Piccolomini  
in Pienza.

Ein Altersgenoffe *Alberti's*, der als Architekt und Bildhauer bekannt gewordene Florentiner *Bernardo Rossellino* (1409—63), der mit feinen vier Brüdern ein Steinmetz- und Baugeschäft betrieb, erbaute in den Jahren 1460—62 (andere wollen 1459—63) den *Palazzo Piccolomini* in Pienza nach dem gleichen Schema, wie 12 Jahre früher *Alberti* den *Palazzo Rucellai* in Florenz.

Man könnte die Pientiner Fassade als ein Plagiat bezeichnen, wenn die Urheberfchaft der beiden Paläfte vollkommen zweifellos wäre; da aber für beide die Meifter, *Alberti* und *Rossellino*, als Urheber genannt werden, fo wollen wir zunächft den Vorwurf nicht aufrecht erhalten.

Die Anordnung des Sockels, der Pilaster, der Gefimfe und Fenster ift in Pienza die gleiche wie in Florenz; nur ift in Florenz eine größere Mauerfläche zwifchen den Bogenscheiteln und der Architrav-Unterkante der Gefimfe gelaffen, was dort fehr viel dazu beiträgt, die Fassade vornehmer erfcheinen zu laffen.

Die Behandlung der Fassadenflächen ift an beiden Orten die gleiche: Quader mit rechteckig eingefenkten Falzen; die Pilasterbreiten nehmen in den drei Stockwerken übereinstimmend ab; dagegen find in Florenz die Schaftflächen bei allen drei Ordnungen gleichmäßig glatt behandelt, während in Pienza die Quader der dorifchen Pilaster die eingefenkten Falze wie die Steine der anftehenden Mauerflächen tragen und nur die der korinthifchen glatt bearbeitet find.

Die Friefe der Gebälke find niedrig und fchmucklos; das Hauptgefims mit hohem Architrav, niedrigem Konfolenfries, fehr dürrtiger Hängeplatte und unverhältnismäßig großer Sima ift für die Pilasterordnung des Obergefchoffes zu fchwer und für die ganze Gebäudehöhe zu niedrig. Auch fällt der Mangel an Übermauerung über den Fenstern, wo der Bogenscheitel unmittelbar an den Architrav anftößt, in einer das Auge verletzenden Weife auf. Nichts von dem großen Zuge des Florentiner Baues und feiner guten Detaillierung der Fenstergeftelle, fowie der fchönen Gefimfungen unter diefen, ift dort zu finden.



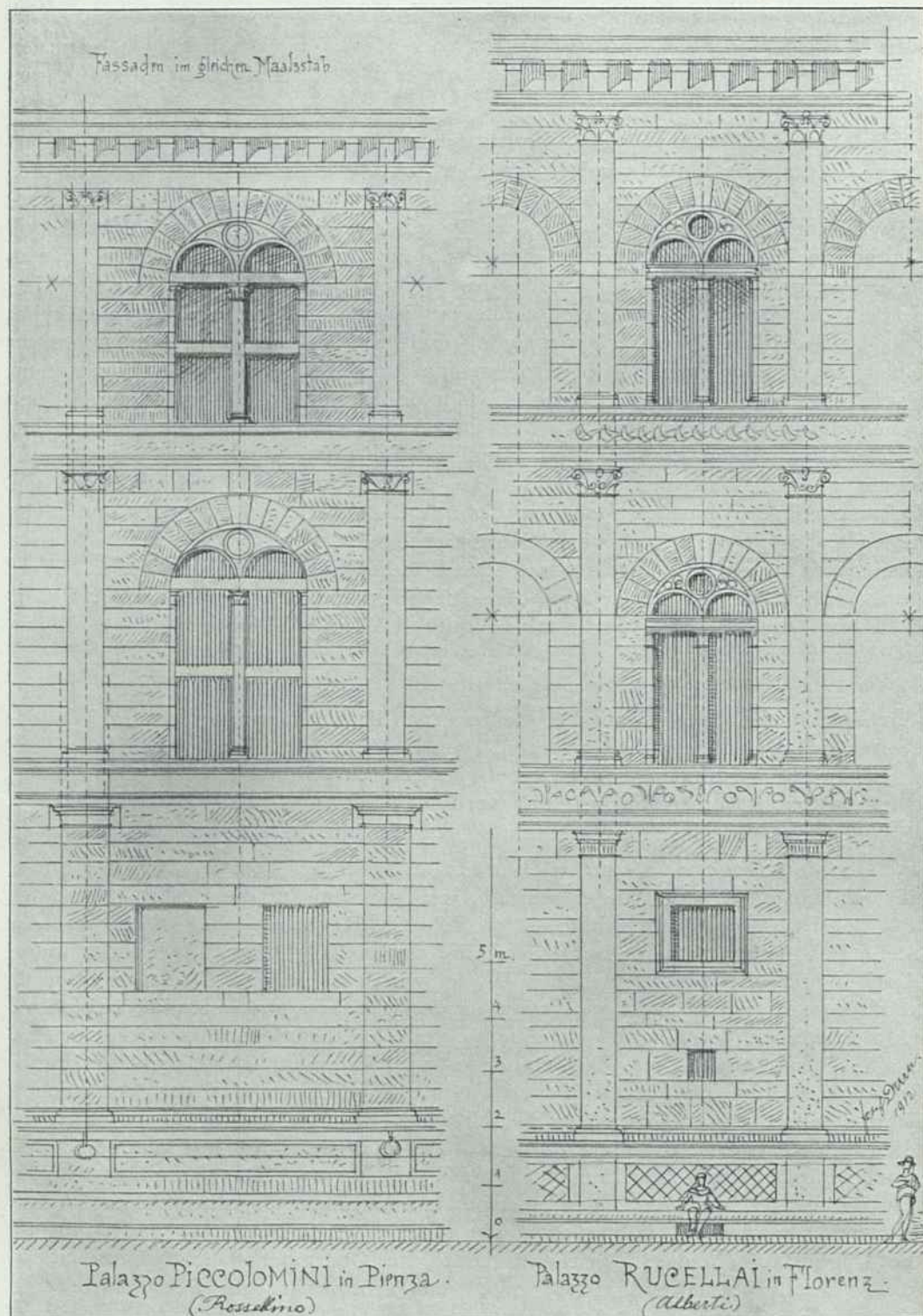
Die dorischen Kapitelle entbehren des Echinus, und die korinthischen sind zu niedrig geraten bei minderwertigem Detail. Die horizontalen Querbalken in den Fenstern sind ohne jede Profilierung; der obere setzt erst über dem Kämpfer oder, besser gesagt, dem Bogenzentrum an, und verdirbt so die Rundform des großen und der kleinen Bogen.

Wäre der Bau in Pienza 12 Jahre früher gewesen als derjenige in Florenz, dann könnte man ihn bewundern; da aber das Gegenteil der Fall ist, so ist dies schwer. Ich halte ihn mehr für eine ungeschickte Nachbildung, als eine Weiterentwicklung seines Vorgängers; und wird *Rossellino* für den Meister des Florentiner Baues angenommen, dann hat der Mann später das verlernt, was er früher gekonnt hatte. Ich stelle des Meisters weitere Bauten, darunter besonders den Dom in Pienza, nicht höher als jenen Palast, denn sie verraten keine größere Geschicklichkeit, vielmehr ein unklares Wollen und Heranwagen an einen Gegenstand, dem der Unternehmende nicht gewachsen war. Auch wenn Papst *Pius* den Baumeister noch so sehr lobte, ihm die Überschreitung der genehmigten Baufumme von 8000 bis 19000 Scudi auf 50000 verzieh und ihm „unter allen Architekten des Jahrhunderts die erste Stelle zuerkannte“, ihm seinen ganzen Lohn und 100 Goldgulden darüber auszahlen ließ und noch ein Festgewand dazu schenkte, so wird dadurch das Werk nicht schöner und nicht besser als es ist. Das Lob verschönert nicht, auch wenn es aus hohem Munde kommt, so wenig wie durch den Tadel Unberufener das Kunstwerk an Wert etwas einbüßt, worauf Kaiser *Marc-Aurel* schon hinweist. Der *Palazzo Piccolomini* in Pienza bleibt eben der weniger gute Abklatsch des vornehmen *Palazzo Rucellai* in Florenz!

Und doch muß dem Pientiner Palaste eines zuerkannt werden, als ein Zeichen feineren Empfindens des Meisters, das ist die Verringerung der Pilasterbreiten in den oberen Stockwerken (vergl. Abb. 240). Die pyramidale Verjüngung der vertikalen Gliederungen auf der Fassadenfläche ist ein Vorzug, der Erwähnung und Anerkennung verdient.

Ein Palast, der für den Neffen des Papstes *Pius II.* in Siena erbaut wurde, und der dem *Palazzo Strozzi* in Florenz am nächsten kommt, darf hier nicht mit Stillschweigen übergangen werden, weil bei ihm auf die Rustika verzichtet und der Fries im Hauptgesimse durch stehende Rechteckfenster belebt ist. An Stelle des sonst üblichen Architraves und dessen 1,50<sup>m</sup> bzw. 1,80<sup>m</sup> ausladenden Haupteingefimfes, das in derselben Weise wie beim *Palazzo Strozzi* in Florenz konstruiert ist (vergl. Abb. 234), zeigt er den gleichen guten Rundstababschluß. Es wurde nach der Angabe *del Badia's* vom Juli bis September 1500 verfertigt, das in Siena soll aus der Zeit von 1500—1520 stammen. Diese nicht verbriefte Zeitangabe gibt das große Toskanawerk. Die Überschrift des bezüglichen Blattes nennt den *B. Rossellino* als Urheber, während in der Unterschrift zu lesen ist: »*Eseguito da altri Maestri*«. Die Fassade trägt die Wappenschilder zweier Päpste, des *Pius II.* und *Pius III.* (1458—1503). Die Rundbogenfenster sind durch konzentrische Bogen überspannt und haben als Mittelfstützen Pfeilerchen mit vorgelegten Halbfälchen, die zunächst einen Architrav und dann erst die Bogen aufnehmen. Die Fensterlichte im Obergeschoß sind durch Steinkreuze geteilt. Das Erdgeschoß mißt vom Trottoir bis zur Fensterbankgurte 10,00<sup>m</sup>, das Obergeschoß 7,15<sup>m</sup> und das zweite Obergeschoß bis Oberkant Afragal 7,00<sup>m</sup>, das Hauptgesimse mit dem Fries 3,14<sup>m</sup>.

Abb. 240.



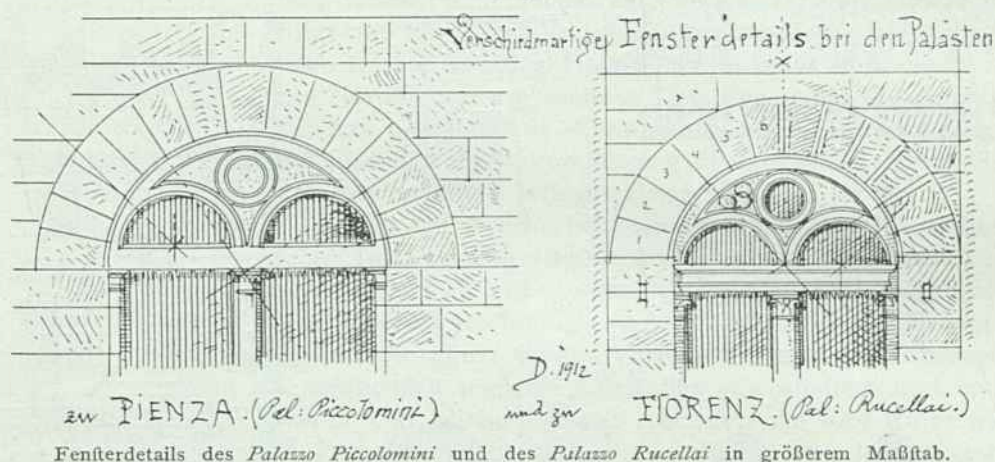
Fassadenysteme der Paläste Piccolomini in Pienza und Rucellai in Florenz.



Am *Palazzo Strozzi* zu Florenz find die Konfolen des Hauptgefimses 1500 verfetzt worden, mit der Jahreszahl 1503 ift das Wappen *Pius III.* in Siena ausgezeichnet, der im Oktober 1503 farb. Nochmals, wer waren nun die Erfinder diefer viel bewunderten Gefimskonftruktionen? Man nennt für gewöhnlich nur den des *Strozzi*-Gefimses. Warum verfchweigt man den andern? Und welcher Künftler fand die beffere Löfung der Fensterabfchlüffe? Der Schöpfer des *Palazzo Rucellai* in Florenz oder der des *Palazzo Piccolomini* zu Pienza. Wir gaben beide Löfungen in Abb. 232 u. 234 (vergl. Fußnote 107) und Abb. 241.

So fehen wir zwei Wege und zwei Tore offen, durch welche die toskanifche Renaiffance ihren Auszug beginnt. Beide werden im Verlaufe der Zeit verlaffen, um wieder aufgefucht zu werden. Die Kunft und die Mode, wechfelnder Gefchmack, veränderte Art zu leben, drängen vorwärts und wollen anderes.

Abb. 241.



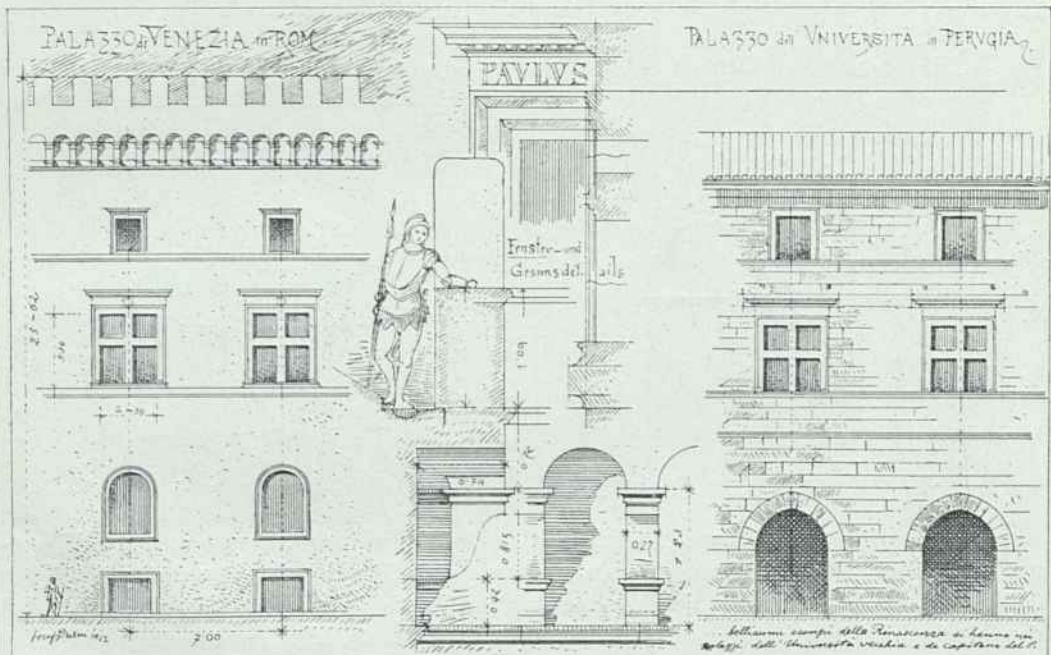
*Göller* (Ästhetik der Architektur) erkennt in der „Ermüdung des Formgefühls“ allein die treibende Kraft, der wir den Fortschritt seit den primitiven Schmuckformen der alten Völker verdanken; und *Jakob Burckhardt* sagt: „daß die Mode stärker als alles wäre“ (Cicerone. 1860. S. 9). Ich glaube beiden.

Einen Versuch auf den von *Brunellesco*, *Michelozzo* oder *Cronaca* vorgezeichneten Bahnen machte in der Stadt Rom *Giuliano da Majano* (1432—1490), wenn seine Autorschaft als gefichert angenommen werden könnte, in dem großen *Palazzo di Venezia* (vergl. Abb. 242), aber in einfacher Weise bei gewöhnlicher Behandlung der Fassadenflächen, die aus Bruchsteinen hergestellt und mit einem grau gefärbten Puzzolanputz überzogen find. Die Gefimsfiguren und die Fenstergestelle des Erdgeschosses find aus Travertin, die des ersten und zweiten Geschosses aus weißem Marmor. Die Sockelbank fehlt; aber die Unterteilungen der Fassade durch einfache Fensterbankgurten, die Rechteckfenster mit Steinkreuzen im Hauptgeschoß find noch mittelalterlich gedacht und im höchsten Grade ift dies bei dem schweren, mit Rundbogen überspannten Konfologefimse mit dem Zinnenkranz der Fall, das in feiner Mächtigkeit zur Höhe des unteren Trutzbaues gestimmt ift, wie dies, ins Klaffische überfetzt, beim *Palazzo Strozzi* und *Medici-Riccardi* verfucht wurde. Unmittelbar der Antike — hier dem *Colosseum* — ift die Hofarchitektur entlehnt, aber mit Gefchick und Glück. Die auf Pfeilern mit vorgelegten Halbfäulen

ruhenden Rundbogenstellungen hätten, bei einer Vollendung des Baues, den schönsten, von gewölbten Hallen umgebenen Hof der Stadt Rom gezeitigt.

Die Frontlänge des *Palazzo di Venezia* beträgt 128<sup>m</sup> bei einer Achsenweite der Fenster zu 7<sup>m</sup> von Mittel zu Mittel. Er erhebt sich in drei Stockwerken bis zu einer Höhe von 26<sup>m</sup> bis Oberkant-Hauptgesimse, das selbst wieder 4 $\frac{1}{2}$ <sup>m</sup> hoch ist, und  $\frac{3}{4}$ <sup>m</sup> ausladet. Die Fenster des Hauptgeschosses beginnen 11<sup>m</sup> über dem Bürgersteig auf einer durchlaufenden Gurte. Am Sturze jeden Fensters ist ein kleines Wappenschild mit Mitra und Schlüsseln ausgehauen, im Fries die sich bei allen Fenstern gleichmäßig wiederholende Inschrift: »*Paulus Venetus Papa Secundus*«, und an der Echinostiefe der Verdachung der antike Eierstab. Den Glanzpunkt feinsten Frührenaissance-Dekoration

Abb. 242.



Teilfassade des Palazzo Venezia in Rom.

bildet aber das edle, mit Säulen und Giebel geschmückte 9<sup>m</sup> hohe Portal, das nicht genau in der Mittelachse des Baues liegt (vergl. Abb. bei *Le Tarouilly* a. a. O. Bd. I. Taf. 73—78).

In der V. Auflage des Cicerone wird auf die Giebelkrönung des Portales (1464) besonders aufmerksam gemacht. Lassen sich nicht noch andere aus der gleichen frühen Zeit namhaft machen? Wäre nicht auch das Portal des *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto zu nennen, oder die Haupteingangstür von *S. Francesco* zu Rimini? An gleichem Orte wird auch weiter erzählt, daß nach *Vasari* der Erbauer des Palastes *Giuliano da Majano* (1432—90) gewesen sei, obgleich dieser nachweislich nie in Rom gearbeitet habe. *Caprino, Pietrasanta, Giuliano da Sangallo* wären nur Unternehmer gewesen. Der große Palaß und die Vorhalle von *S. Marco* seien 1445 erbaut, der *Palazetto* seit 1466 von einem anderen Meister. In dem Prachtwerke „Zur Baugeschichte des *Palazzo di Venezia* von Dr. *Hermann Egger* — Ein Riefenbau der Frührenaissance, Wien 1909“ — wird

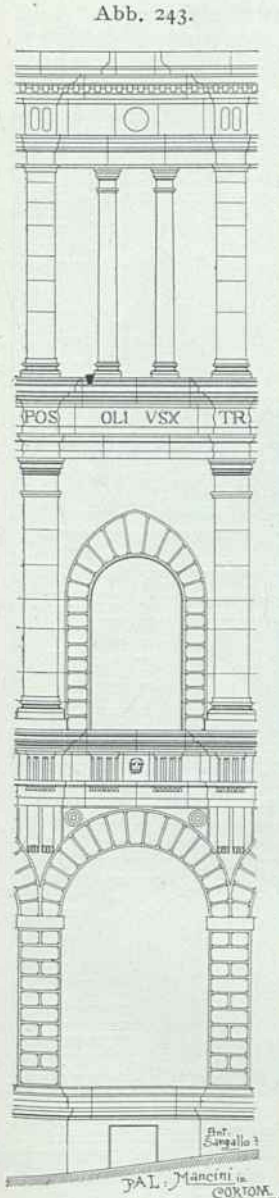


*Pietro Barbo*, nachmals Papst *Paul II.*, als Bauherr angegeben, und als Bauzeit die Spanne von 1455 bis März 1491. *Paul II.* starb 1471.

Kein Dokument bezieht sich nach *Egger* auf die erste Periode von 1455—1466. Man kann also der Autorfrage nicht näher treten. Nach der Denkmünze von 1455 war das Hauptgeschoß des Neubaus noch mit gotischen Fenstern ausgestattet nach dem Vorbild des Kardinalspalastes des *Domenico Copranica*. Die an der Ostfront eingemauerte Inschrifttafel trägt die Jahreszahl 1455. Für den Neubau wurde 1466 der Florentiner *Bernardo di Lorenzo* angestellt und mit dem Bauunternehmer *Rasi* aus Narni ein Vertrag abgeschlossen. Die Auswechslung der gotischen Fenster durch die angeführten, gerade überdeckten, mit Steinkreuzen versehenen, sei durch diese beiden erfolgt und durch den Zeitgeschmack bedingt. Als *Paul II.* starb (1471), war das Hauptgesimse des Palastes erst bis zur Nordwestecke gediehen. Den Erben fiel die Aufgabe zu, das unvollendete Werk zu Ende zu führen, was mit der Einstellung der Fortführung der kostspieligen Arkaden des großen Hofes inszeniert wurde<sup>110</sup>).

Für die zweite Bauperiode liegen in den Münzlichen Dokumenten die Namen der unter der Oberaufsicht des *Giacomo da Pietrasanta* arbeitenden Architekten und Steinmetzen vollständig vor. Die gotischen Steinkreuzfenster, die einen sichern Verschluss der Fensteröffnungen ermöglichten und die in Italien allenthalben in Übung waren und blieben (vergl. Abb. 242, die alte Universität in Perugia, das Jagdschloß »*La Magliana*«, des *Julius II.* und *Leo X.* Lieblingsaufenthalt), wurden aus diesem Grunde und der Mode wegen beibehalten und nur mit antikisierendem Detail versehen; sie bildeten keine Wesenheit des neuen Stiles, und daß „der entscheidende Schritt im Kopieren der Bogenstellungen des *Colosseums* schon in der *Benedictions-Loggia Pius II.* neben dem Eingang von *Alt-St. Peter* geschehen sei“, kann wohl im ganzen bestätigt werden. Nur wolle dabei nicht vergessen werden, daß Verkröpfungen der Säulengebälke am *Colosseum* in Rom nicht vorkommen, wohl aber an den Amphitheatern zu Nîmes und Arles!

Die von *Sangallo* gebauten Paläste *Mancini* zu Cortona und *Nobili* zu Montepulciano (vergl. Abb. 243 u. 244) zeigen noch eine gewisse Unsicherheit im Entschlusse, welcher Weg genommen werden soll. Die Vertikalgliederung der Mauerflächen in antikem Sinne ist in



Vom Palazzo Mancini  
in Cortona.

Montepulciano versucht und in nicht uninteressanter Weise. Sie kehrt in der deutschen Renaissance bei *Elias Holl* und *Schoch* wieder!

Der Herzogspalast in Urbino, bei dem der Architekt *Francesco di Giorgio* aus Siena (1439—1502), auch als Militärbaumeister und Ingenieur bekannt, dann

<sup>110</sup>) Man wolle nicht übersehen, daß *Giuliano* mit zu den Urhebern der Renaissancebewegung gezählt wird.

<sup>134</sup> Palazzo Mancini  
in Cortona und  
Palazzo Nobili  
in Montepulciano.

<sup>135</sup> Herzogspalast  
in Urbino.



*Luciano da Laurana* (1468—1482) und *Baccio Pontelli* (auch *Pintelli* genannt 1450—1492), der die Innenarbeiten beforderte, tätig waren, muß hier herangezogen werden mit feinen ungegliederten, d. h. weder durch Pilaster noch Säulen belebten Straßenfassaden und zum Teil gerade überdeckten Fenstern. Die glänzend durchgeführten Hoffassaden im Untergeschoß zeigen Rundbogenstellungen auf Säulen, und im Obergeschoß wieder gerade Fenster mit einer Gliederung der Backsteinwandfelder durch korinthifizierende Pilaster und ein Konfolengefimse nach der Art wie am *Colosseum*. Wundervoll und von ewigem Wert sind die Türumrahmungen in den Sälen, aus dem feinkörnigen gelblichen Kalkstein vom *Monte Cesana* nach den vollendet schönen Zeichnungen gearbeitet, ebenso die Prachtkamine; interessant ist auch die polychrome Behandlung von steinernen Türgestellen mit Gold und Blau, die reizenden Dekorationen der Hauskapelle und des Bibliothekszimmers. Für das Äußere kommen architektonisch noch in Betracht die zwischen die Rundtürme eingebaute Loggia (vergl. Abb. 245), der prächtige Marmoranker, eine Seltenheit in der italienischen Renaissance, den *Arnold* in seinem Werke schön und richtig wiedergegeben hat<sup>111)</sup>. Dann vergl. auch die eigenartige Straßenfassade und weiteres über diese im Abschnitt XX. Schloßbauten, sowie die Abb. 246.

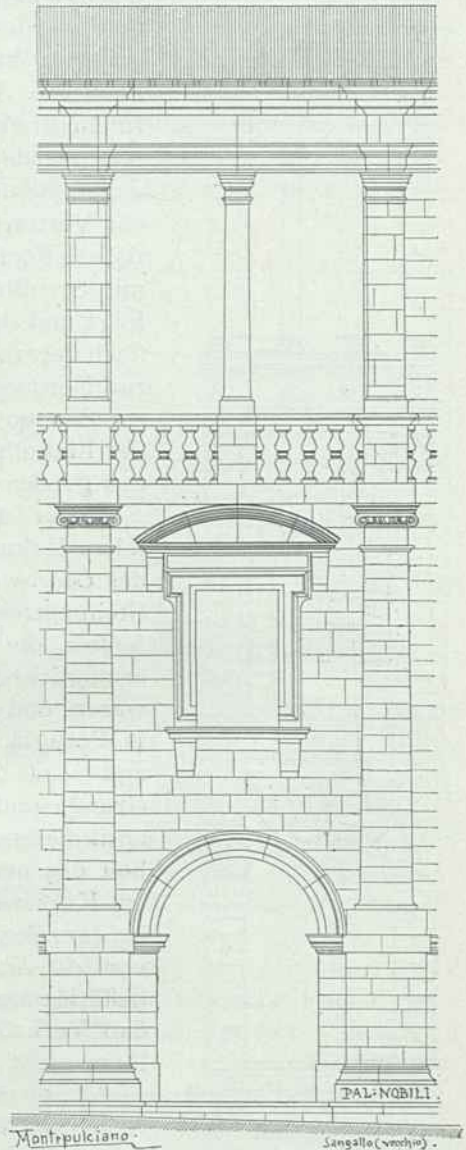
136.  
*Palazzo Ducale*  
in Gubbio.

Der *Palazzo Ducale* in Gubbio, ein Erstlingswerk unter den Bauten des Herzogs *Federigo von Montefeltro*, mit seinem umfäulten Hof und der gleichen Anordnung des Aufbaues wie in Urbino (vergl. *Th. Hofmann* und *Patzak* S. 140 in „*Die Villa Imperiale* in Pefaro“, besonders aber die Aufnahme von *Laspeyres* a. a. O., wie auch den Palast des *Alessandro Sforza* in Pefaro) sind Bauwerke, die in der Fortführung der Gedanken der großen Begründer der Renaissance noch Unsicherheit verraten. Die sonst klare Fassade des Palastes zu Pefaro zeigt die mittelalterliche Tendenz im Aufbau mit den Detailformen (vergl. Abb. 20 u. 21) der anbrechenden Renaissance.<sup>112)</sup> Eine technisch und ästhetisch gleich graufame Beschreibung desselben gibt *A. Schubring* a. a. O., S. 47.

<sup>111)</sup> *ARNOLD, F.* Der Herzogspalast zu Urbino. 1857. *P. SCHUBRING* hat ihn in seinem Büchlein „*Stätten der Kultur — Urbino*“ übersehen. Zurzeit ist derselbe als Klosett für einen Beamten der Akademie eingerichtet. Siehe auch *R. REDTENBACHER* a. a. O. S. 134 u. a.

<sup>112)</sup> Der neue Palast wurde von *Alessandro Sforza* an Stelle des *Palazzo della Comunità* erbaut. Ein Intarbio im Chor der Kirche von *St. Agostino* zu Pefaro zeigt ihn in seiner Integrität mit einem Zinnenkranz und einem Eckbalkon

Abb. 244.



Fassadensystem des *Palazzo Nobile*  
zu Montepulciano.



Daß wir auf diese hier nicht weiter eingehen, wird man wohl verstehen. Unfere Abb. 20, unter Hinweis auf ein Diktum des *Aristoteles* (Politik Lib. IV, Kap. I und Lib. VIII, Kap. VI), das ich in das Vorwort der Baukunst der Griechen, 3. Aufl. (II. Teil Bd. 1 dieses „Handbuches“), aufgenommen habe, dürfte genügen. Es kann auch ausgedehnt werden auf ungezählte gleichzeitige Bände fog. „Kulturarbeiten“

Abb. 245.



Palazzo Ducale in Urbino.

auf baukünstlerischem Gebiete.

Das gleiche Fassadensystem wiederholt sich, nur daß bei der Architektur an Stelle der Pfeiler nun Säulen treten, und die Mauerflächen im Obergeschoß zwischen den Fenstern durch flache Pilaster belebt sind (vergl. die Hofarchitektur der Paläste zu Urbino und Gubbio, den *Palazzo del Consiglio* zu Verona, das Findelhaus in Florenz, wie auch das *Spedale del Ceppo* zu Pistoja [Abb. 22 und 23], mit den berühmten Majoliken der *Robbia*). Überall sind die mittelalterlichen, zweigeschoßigen Fassaden der Gemeindepaläste zu Cremona, Como, Piacenza usw. das

Vorbild und geben das architektonische Leitmotiv auch für die neue Weise ab.

Es verfiel mit *Alberti's* tatsächlichen Eingreifen. Seine Kunstweise geht beim antik-römischen Tempel- oder hauptsächlich beim Theaterbau in die

an der *Via dei Fondachi* (*Corso 11. Settembre*), der später von *Guidobaldo* an das andere Ende versetzt wurde. In der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts wurde an Stelle des Zinnenkranzes das heutige große Gefimse gesetzt. In dem Bändchen Nr. 42 der *Italia Artistica* sagt *Giulio Vaccaj* (1909): der „*Intarsio del Coro rappresenta il Palazzo ora Prefettura*“ und gibt auch eine Abbildung des Intarsio, welche die genannten Eigenschaften des Palastes zeigt: Zinnenkranz, Konsolegefimse, fünf Fenster, sechs Bogen und den Eckbalkon auf Konfolen. Auf S. 23 führt er auch an, daß die Fenster der *Casa già Leonardí*, Pilasterfenster mit geradem Gebälke waren. Dann wird von ihm auch das Dokument befügt, nach dem im Jahre 1465 der Herzog *Alessandro* in Mantua gebeten wird, den *Laurana* für einige Tage nach Pefaro zu schicken, um dort ein Baugutachten abzugeben.

Schule. Die in Oberitalien durch den Backsteinbau herausgewachsene Verzierungsluft macht sie nicht mit, wie sie auch anderseits den ungegliederten Massen aus dem Wege geht.

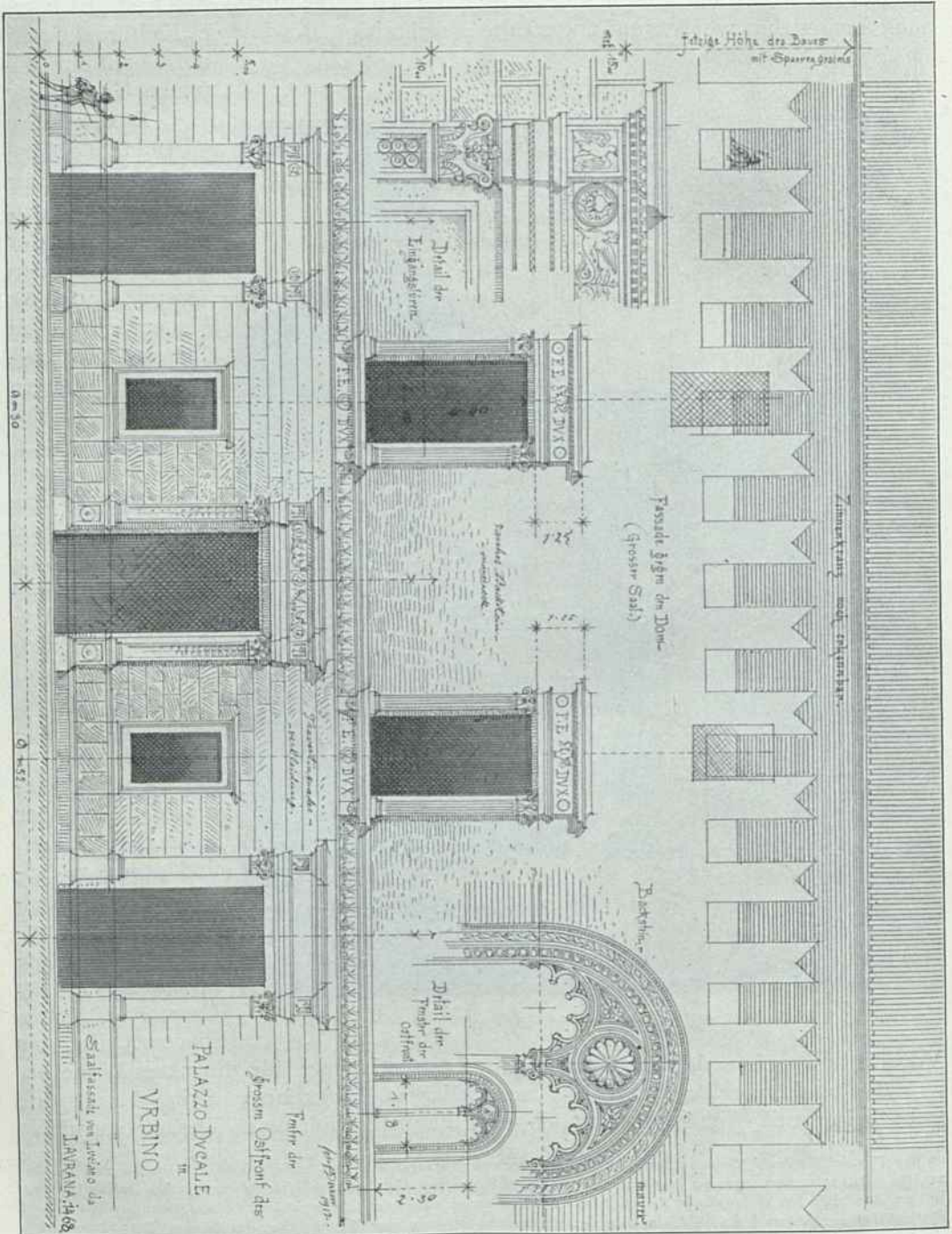


Abb. 216.

Die durch *Brunellesco* angebahnte „Kunst der Verhältnisse im Großen“ scheidet auf einige Zeit aus dem Bauprogramm, man läßt es nicht bei dem



aus der Konstruktion allein Hervorgegangenen und durch diese begründete Gliederung des Bauwerkes bewenden; das Dekorative gelangt wieder zum Wort, zuerst schüchtern, dann stärker und bewußter. Was angenommen wird, ist die Vorführung von bekannten Elementen am Bau, die, so geistreich sie auch vorgetragen werden, mit der Wesenheit desselben nichts zu tun haben und konstruktiv nicht bedingt sind.

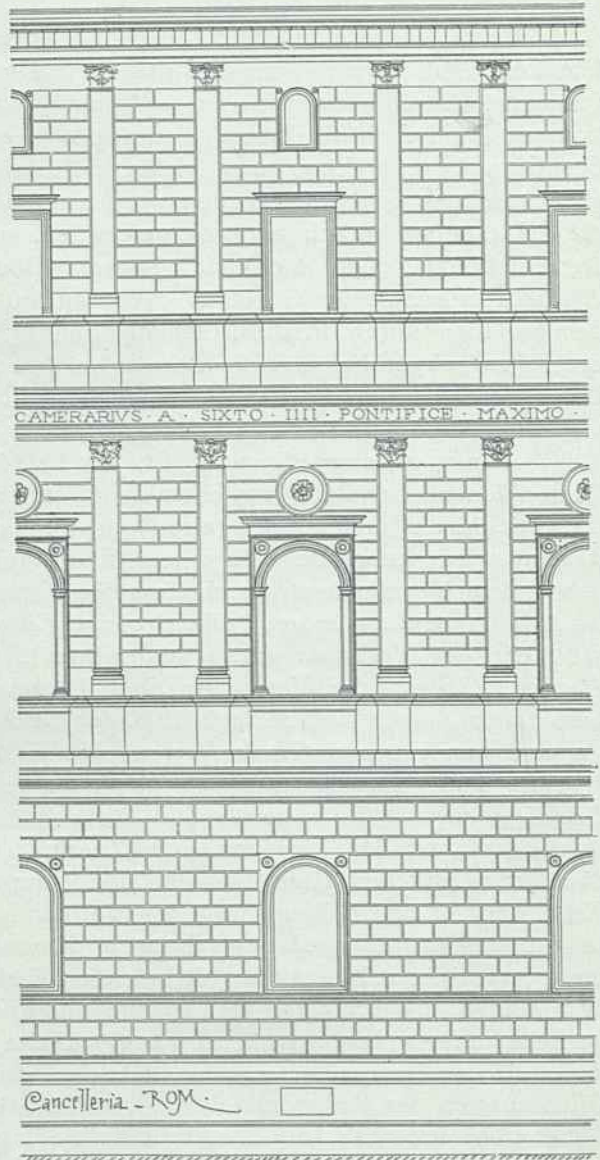
Wenn ausgerufen wird, daß mit dem XVI. Jahrhundert ein neuer, höchster Aufschwung in Gestalt der „Hochrenaissance“ beginne, daß die spielende Zierlust abgetan sei und nun das „Einfach-Große“ an die Reihe komme, so sei doch die Frage erlaubt, ob dieses nicht schon in den toskanischen, sienesischen, umbrischen und vielen norditalienischen Palastbauten viel besser zum Ausdruck gebracht worden war, als dies dem großen *Bramante* gelungen ist? Hat er wesentlich anderes geschaffen, was *Alberti* nicht schon vollbracht hatte? Beide stehen doch auf gleichem Boden und beide nicht auf dem des *Brunellesco* und seiner Genossen. Werden auf einmal wirklich die Gliederungen der Fassaden durch Pilaster, Gesimse, Fenster, Giebel auf den „einfachsten Ausdruck“ zurückgeführt und die dekorative Pracht dem Innern allein zugewiesen? Ist es richtig mit der neuen Verteilung der baulichen Massen? Ist die Massenverteilung am *Palazzo di Venezia* zu Rom, oder am *Palazzo Strozzi* zu Florenz nicht ebenso gleichwertig und gut, als bei der *Cancelleria* zu Rom? Nur die Mauerflächenbehandlung zwischen den Fensteröffnungen ist verschieden. Sogar die Stockhöhen und Achsenweiten der Fenster, wie auch ihre in gleichen Abständen wiederkehrende Anordnung sind annähernd dieselben. Daß aber nun neben dem Vernünftigen, auch dem Feinsinnigen und Schönen Raum gegeben wird, kann bejaht werden. Die Erbschaft *Alberti's* geht in andere Hände über, an Stelle der Toskaner treten als führende Geister die Urbinaten: *Bramante*, *Raffael*, *Genga*; die Veroneser *San Micheli* und *Falconetto* kommen hoch, wenn auch manch andere, wie z. B. der besonders in Venedig und Rom tätige *Jacopo Sansovino* und *Giulio Romano* das Feld noch zu behaupten wissen.

Im Todesjahre *Brunellesco's* (1444) wurde *Bramante* auf einem Landsitz bei Urbino geboren. „Im hohen Gefühl für Verhältnisse lag seine Größe.“ Nicht auch in der Feinheit der Einzelformen? Zuerst in der Lombardei tätig, arbeitete er dann im päpstlichen Rom, wo als seine Hauptwerke im Profanbau die *Cancelleria*, der *Palazzo Giraud* und der Vatikanische Palaß erachtet werden. Was zeigen diese an Baugedanken Neues? Kaum etwas, was nicht schon war. In ihrer Art aber unübertroffen bleiben die Wechselwirkungen zwischen Öffnungen und Massen, die Schönheit der Profile und die Feinheit der Einzelglieder. Ich verstehe unter ersteren zunächst die glückliche Verteilung der Durchbrechungen innerhalb der Baumassen, dann das Gleichgewicht der horizontalen und vertikalen Gliederungen der Fassadenflächen. Das Verhältnis von der Länge zur Höhe des Baues gebe ich preis; es zu bestimmen, liegt meist nicht in der Hand des Architekten. Der *Palazzo Giraud* zu 7 Achsen steht in dieser Hinsicht künstlerisch nicht höher als die *Cancelleria* zu 12 + 2 Achsen bei nahezu gleicher Bauhöhe. Die Hauptfassade der *Cancelleria* ist 89,81<sup>m</sup> lang und ohne Dach 25<sup>m</sup> hoch, der *Palazzo Giraud* 41<sup>m</sup> lang bei 21,5<sup>m</sup> Höhe. Die große Länge der ersteren glaubte *Bramante* scheinbar mildern zu können durch die Anordnung zweier Eckrisalite von je 9,265<sup>m</sup> Breite, bei einem Vorsprung derselben von nur 40<sup>cm</sup>. Die Zugangstore zum Palaß sind nicht symmetrisch angelegt, sie sind durch den Grundriß bestimmt, wie die Anordnung der Fensterlichte durch die Stock-



höhen gegeben ist. Die Umfassungsmauern sind durch die Quermauern versteift und statisch sicherer gemacht. Damit wäre der Ingenieur am Baue erledigt. Ist der Baukünstler demselben in allen Teilen gefolgt? Der Verstand hat seine Schuldigkeit getan, das Spiel der Phantasie beginnt. Nichts bindet den Künstler bei der Flächenbelebung, er hat, gleichwie bei der römischen Antike, freie Hand. *Brunellesco* und seine Schule lehnten sie ab, *Alberti* und seine Gefolgschaft nahmen sie auf unter den gleichen Voraussetzungen, die der Ingenieur am Baue geschaffen. *Alberti* nimmt die vertikale Zwischengliederung und das flache Relief bei der Belebung auf, *Bramante* tut das gleiche. Für beide sind keine Voraussetzungen da, sie schalten frei. Man setzt heutzutage voraus, daß die Stockwerksgurten der Lage der Stockgebälke und die Fensterbankgurten der normalen Höhe einer Brüstung von 80—100 cm ungefähr entsprechen. In diesem Glauben beurteilt man die Anlage. *Bramante* und mit ihm andere erkennen keine derartigen Schranken, oder doch nur bei den Hoffassaden, an. Die Höhen seiner Brüstungen an den Hauptfassaden sind bis zu  $1\frac{1}{2}$  m hoch. Um vom Fußboden bis zur Fensterbank zu gelangen, muß man Stufen emporsteigen (vergl. Abb. 25). Erst von einem Podium in der Fensternische aus kann man auf die Straße sehen. Der praktische Nutzen wird von dem Gefühl für die Verhältnisse der Straßenfassade niedergehalten. Dafür aber künstlerische Freiheit auf Kosten der inneren Wahrheit! Bei den Fenstergestellen dagegen wird an ihr festgehalten. Die Lichtöffnung erhält nur den fein gegliederten Rahmen und die obere Schutzverdachung. Das schmale, mittelalterliche Doppelfenster wird aufgegeben. Die Gurtgesimse wollen keine konstruktiven Glieder sein, sie sinken zur Flächendekoration herab. Das einfache Konfolengesimse, im Detail

Abb. 247.



Fassadenystem der *Cancellaria* in Rom mit rhythmischer Travée und großer Ordnung im Obergeschoß.

wird an ihr festgehalten. Die Lichtöffnung erhält nur den fein gegliederten Rahmen und die obere Schutzverdachung. Das schmale, mittelalterliche Doppelfenster wird aufgegeben. Die Gurtgesimse wollen keine konstruktiven Glieder sein, sie sinken zur Flächendekoration herab. Das einfache Konfolengesimse, im Detail



auf Fernwirkung berechnet, brauchte in feiner Höhe von 25<sup>m</sup> über dem Straßeboden keine Ornamente, wie diese auch beim *Colosseum* unterdrückt sind. Wieder wohl erwogen. Die Schichtung der Wandquader wird gezeigt, die Quader haben Saumflüge, deren Spiegel treten aber nur 11<sup>mm</sup> vor, sie sollen daher nicht mitprechen. Ihre Bezeichnung als Rustika ist daher schlecht gewählt, ebenso wenig wie beim *Palazzo Rucellai* in Florenz kann von einer solchen die Rede sein. Die Fenster verlangen aber bei den großen Achsenständen eine erweiterte Fassung oder Trennung, was durch flach vortretende Pilaster geschieht, die beiderseits von den Fenstergestellten gleich weit abstehen. Eine Verbindung der Pilaster mit den letzteren ist unterdrückt, man wollte keinen nichtsagenden Apparat von Baugliedern um die Lichtöffnungen schaffen. Das wurde technisch und künstlerisch erwogen und daran auch festgehalten. Wie von selbst entsteht so auf den breiten Mauerflächen die sog. rhythmische Travée, die als eine Verdoppelung der Vertikalgliederung angesehen werden kann. Die Entfernung der Pilaster voneinander hängt von der Achsenweite und der Größe der Fenster ab und darf daher deren Anordnung nicht mit den sog. gekuppelten Pilastern verwechselt werden. Aus diesem Grunde sind die Pilaster am *Palazzo Giraud* näher gestellt als bei der *Cancellaria*. Die rhythmische Teilung beginnt bei beiden erst über dem ungegliederten Untergeschoß und dem schön abgestuften Sockel. So bekommt die dekorative, technisch durch nichts begründete Gliederung der Fassade etwas Organisches, das an Stütze und Füllwerk erinnert, es aber nicht fein will und darf. Auch die Materialfarbe hatte bei der Wirkung der Fassade mitzupprechen. Der grau-gelbliche Travertin bestimmt den Lokaltone, der weiße Marmor war für die wunderbar feine Ornamentik der Fenstergestelle des Hauptgeschosses nötig, denn nur in diesem Material kam der Zierat noch zur Geltung. Alles dies ist künstlerisch fein durchdacht und erwogen. Die flache Ornamentik ist eine Nachwirkung der oberitalienischen Backsteindekorationen, die mit Rücksicht auf die Eigentümlichkeit des Materials und dessen technische Verarbeitung starke Ausladungen nicht zuließen. Die Mittel zum Ausdruck waren gegeben, aber deren geschickte Verwendung war nur einem Mächtigen möglich. Der wundervoll abgestimmte Hof mit den antiken Säulenschäften aus grauem Granit, den Kapitellen und Archivolten aus weißem Marmor, den Fenstergestellten und Gefsimen aus hellem Gestein, den mit rötlich-gelben Backsteinen verblendeten Mauerflächen, ist wiederum das Ergebnis der gleichen Erwägung. Die Stocktreppen blieben als Verkehrstreppen einfach, einzelne Gemächer, die ich im Jahre 1866 noch sehen konnte, waren Perlen einer schönen Innendekoration (vergl. Abb. 26, Grundplan). Das Gefagte gilt dem großen Binnenhof und der Hauptfassade nach dem Platze, nicht aber den beiden Seiten- und der rückwärts liegenden Fassade, die minderwertig sind.

*Bramante* fiel auch die großartige Aufgabe des Ausbaues des Vatikanischen Palaftes (Abb. 248) zu. Neben dem schönen *Cortile S. Damaso* mit den Loggien *Raffaell's* war es besonders der hintere große Hof mit dem *Giardino della Pigna*, welcher der Anlage den Stempel des Großartigen, noch nie Gesehenen aufdrücken sollte.

Bei *St. Peter's Dom* waren das *Appartamento Borgia*<sup>113)</sup> und die Sixtinische Kapelle unter *Nikolaus V.* gebaut; von *Innocenz VIII.* war, etwa  $\frac{1}{3}$  km von jenen entfernt, nach den Plänen *Antonio Pollajuolo's* das Lufthaus *Belvedere* bereits ausgeführt, als *Bramante* an die Aufgabe herantrat. Eine Verbindung

138.  
Vatikanischer  
Palaft.

<sup>113)</sup> EHRLE, F. u. E. STEVENSON. *Gli Affreschi del Pinturicchio nell' Appartamento Borgia del Palazzo Apostolico Vaticano*. Rom 1897. — Grundriß: *Capo primo*, S. 10.



deselben mit den übrigen bestehenden Bauteilen durch Hallenanlagen herzustellen, welche einen 306<sup>m</sup> langen und 75<sup>m</sup> breiten Hof umziehen sollten, war fein Gedanke, der, was die Verbindungshallen anbelangt, auch zur Ausführung kam. Mit diesen zusammenhängend war der erwähnte dreifseitige Hof von *S. Damaso* vorgefehen, deffen Anlage mit fchönen Bogenhallen und offener Loggia im Obergefchoß entworfen, aber erft nach des Meifters Tod gebaut wurde (vergl. Zeichnung nach *Heemskerck* in Abb. 33).

Der tief gelegene Hof des *Belvedere*, mit fegmentförmigem Abfchluß einer feiner Schmalfseiten, follte durch eine Schaubühne, mit zwifchenliegender breiter Treppe und einem Streifen Garten dahinter, von dem höher gelegenen *Giardino della Fontana di Papa Giulio III.* gefchieden werden, eine Anlage, bei welcher zwei zweiläufige Treppen mit Plattenstufen den Übergang zu vermitteln hatten. Das großartige Nifchenmotiv an der anderen Schmalfseite follte den Abfchluß der Anlage bilden, zufammen mit den beiderfeitigen Verbindungskorridoren vom *Appartamento Borgia* bis zur Wohnung *Paul IV.* und der *Villa Innocenz VIII.* Dies ift auf einer Radierung aus dem Jahre 1565 (ein Turnier in jenem Hofe darftellend) zu erkennen, und was *Simil*<sup>114)</sup> in feinem Restaurationsprojekte des Hofes von *Bramante* gibt<sup>115)</sup>, entspricht etwa den glühenden Worten in *Burckhardt's* „Cicerone“<sup>116)</sup> über die geplante Anlage: „Man denke fich die Querbauten der vatikanifchen Bibliothek und des *Braccio nuovo* hinweg und an deren Stelle ungeheure doppelte Rampentrepfen, die aus dem tiefer gelegenen unteren Hof in den genannten *Giardino* hinauführen; man fetze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in baftardartiger Umgeftaltung und Vermauerung vorhanden find, diejenige grandiofe Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche *Bramante* ihnen zudachte, fo entfteht ein Ganzes, das feinesgleichen auf Erden nicht hat. Man kann den Backsteinbau mit mäßigem Sims- und Pilasterwerk, den *Bramante* teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das große Ganze war er faft vollendet fchön gedacht. Er ift ferner abgefchloffen durch eine Hauptform, vor deren impofanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläfte gering und unfrei erfeinen würde, fo groß und reich er auch wäre. Wir meinen jene koloffale Nifche mit Halbkuppel, über welcher fich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlußfronten hinzieht. Sie ift wohl tatfächlich nur eine Schlußdekoration; allein fie könnte der feierlichfte Eingang zu einem neuen Baue fein“<sup>117)</sup>.

Ein Gefamtbild der Anlage des vatikanifchen Palaftes ift in dem Prachtwerke über die Fresken des *Pinturicchio* im *Appartamento Borgia* (S. 10) gegeben, das wir in Abb. 248, Gefamtplan des Vatikanifchen Palaftes, darftellen. Dort wird von den Verfaßern noch gefagt: »*Avendo noi l'intenzione di pubblicare fra breve ancora un secondo volume sulla storia dei palazzi Vaticani, e di completare colle fonti anteriori e posteriori le indicazioni topografiche . . .*«

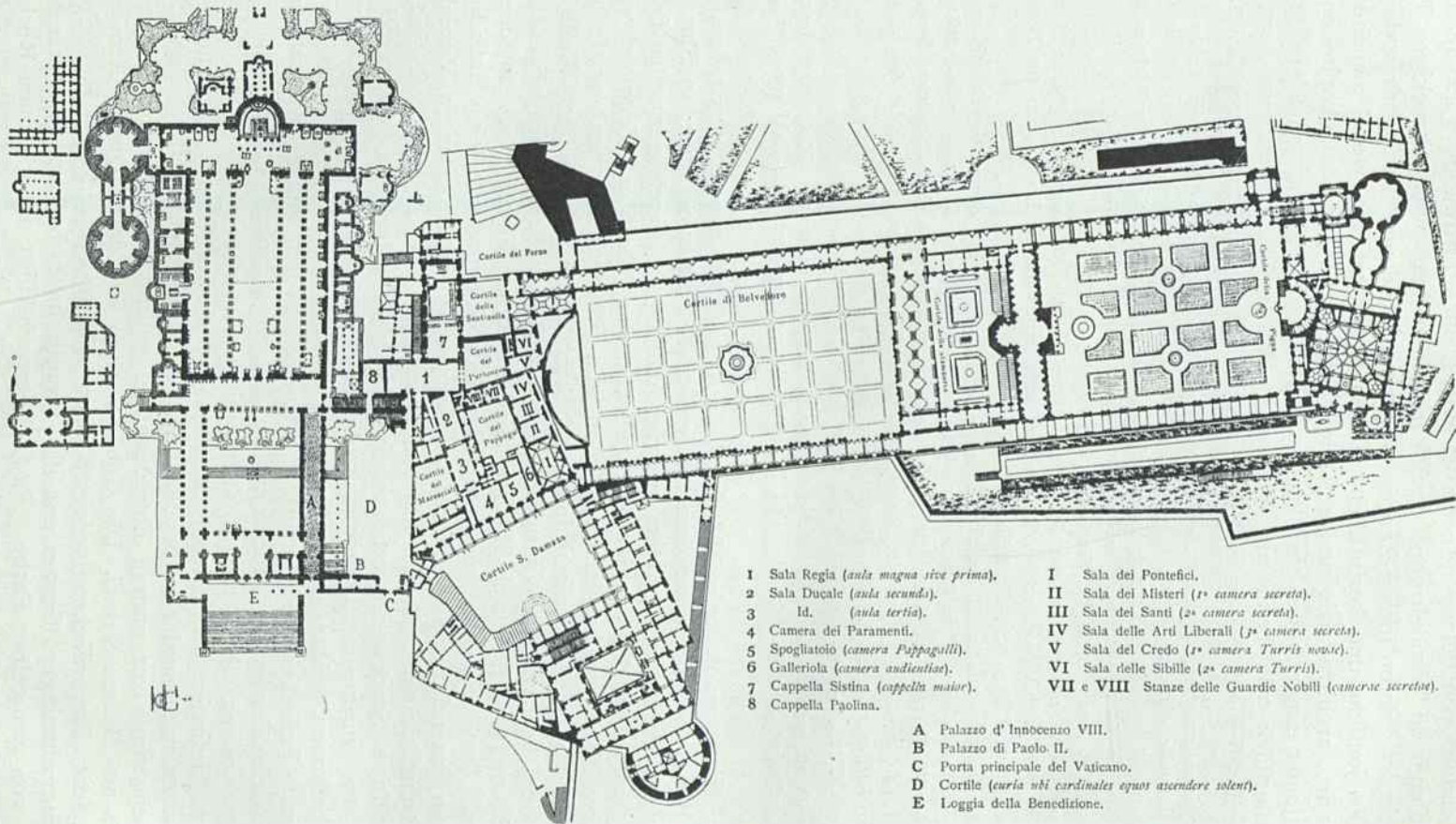
<sup>114)</sup> A. a. O.

<sup>115)</sup> Vergl. Taf. I u. II der *Cour du Belvedere*. (1503—90.)

<sup>116)</sup> Ausgabe von 1860, S. 306.

<sup>117)</sup> Bei diefem Anlasse bemerke man den römifchen Gebrauch großer Nifchen mit Halbkuppeln in den Faffaden, deren eine z. B. in Rom als Kaiferloge gegen den Zirkus diente. Man findet fie wieder an der jetzigen Vorderfeite der *Diokletians-Thermen* ufw.; dann in chriftlicher Zeit am Palaße des *Theodorich* zu Ravenna; als Nachklang an den Portalen von *San Marco* in Venedig; in häufiger und koloffaler Anwendung an den Bauten des Islam, zumal in Oftindien; endlich mit herrlicher Wirkung von *Bramante* zum Hauptmotiv des *Giardino della Pigna* im Vatikan erhoben. (Siehe: BURCKHARDT, J. Der Cicerone ufw. Bafel 1860. S. 56, Fußnote.)





- |  |  |
|--|--|
| 1 Sala Regia ( <i>aula magna sive prima</i> ), | I Sala dei Pontefici.  |
| 2 Sala Ducale ( <i>aula secunda</i> ),         | II Sala dei Misteri ( <i>1<sup>a</sup> camera secreta</i> ).         |
| 3 Id. ( <i>aula tertia</i> ),                  | III Sala dei Santi ( <i>2<sup>a</sup> camera secreta</i> ).          |
| 4 Camera dei Paramenti.                        | IV Sala delle Arti Liberali ( <i>3<sup>a</sup> camera secreta</i> ). |
| 5 Spogliatoio ( <i>camera Pappagalli</i> ).    | V Sala del Credito ( <i>1<sup>a</sup> camera Turris novae</i> ).     |
| 6 Galleriola ( <i>camera audientiae</i> ).     | VI Sala delle Sibille ( <i>2<sup>a</sup> camera Turris</i> ).        |
| 7 Cappella Sistina ( <i>cappella maior</i> ).  | VII e VIII Stanze delle Guardie Nobili ( <i>cameræ secretæ</i> ).    |
| 8 Cappella Paolina.                            |  |

- A Palazzo d' Innocenzo VIII.  
 B Palazzo di Paolo II.  
 C Porta principale del Vaticano.  
 D Cortile (*curia ubi cardinales equos ascendere solent*).  
 E Loggia della Benedizione.

Gesamtplan der Vatikanischen Palaſtanlage mit dem Grundplan von *St. Peter* in Rom.

Technisch von Belang ist noch die schöne, ohne Trittsufen in schiefer Ebene sanft ansteigende Wendeltreppe des *Bramante* in dem außen viereckigen Turme beim *Belvedere*, deren innere Zargen in den verschiedenen Stockwerken durch je 8 dorische, jonische und korinthische Säulen abgestützt sind, wobei zwischen den ansteigenden, architravartig ausgebildeten Zargen und den Säulenkapiteln dreieckige Polster eingeschoben sind zur Aufnahme und Auflagerung der ersteren — ein Meisterstück von bequemer Treppe im kreisrunden Innenraum von 8,88<sup>m</sup> Durchmesser liegend, bei einem Lichtraum zwischen den Zargen von 3,86<sup>m</sup>.

Zur leichteren Orientierung mögen noch die folgenden Notizen über die Entstehung der einzelnen Bauteile dienen:

*Nikolaus V.* (1450) beschloß, den vatikanischen Palaß zum größten Schloß der Welt zu machen; aber nur ein kleiner Teil war bei seinem Tode vollendet.

*Sixtus IV.* baute 1473 die *Sixtinische Kapelle*.

*Innocenz VIII.* erbaute 1490 das Gartenhaus *Belvedere*, das *Bramante* unter *Julius II.* mit dem Palaß durch einen großen Hof verband unter Anschluß der Loggien um den Damafushof.

*Paul III.* ließ 1540 die *Paulin'sche Kapelle* errichten.

*Sixtus V.* erbaute die Bibliothek (1585—90), welche den von *Bramante* geschaffenen großen Hof in zwei Teile trennte: in den *Cortile Belvedere* und den *Giardino della Pigna*.

*Urban VIII.* (1623—44) legte die *Scala Regia* (Abb. 164) nach den Entwürfen *Bernini's* an.

*Pius VI.* (1775—95) erbaute die *Sala a Croce greca*, die *Sala rotonda* und die *Sala delle Muse*.

*Pius VII.* (1800—20) ließ den *Braccio nuovo* ausführen, und

*Pius IX.* (1846—78) schloß die vierte Seite des *Damasus-Hofes*.

Der Palaß bedeckt eine Bodenfläche von etwa 55 000 qm, von denen 25 000 qm auf die 20 Höfe entfallen, während die Säle, Kapellen und Zimmer zusammengenommen, die Zahl von etwa 1000 erreichen.

Zu dem, was die ersten Meister, *Alberti* und *Bramante*, geschaffen, traten die Leistungen *Raffaels* auf dem Gebiete des Palaßbaues hinzu; in Florenz bei dem *Palazzo Pandolfini*, von dem nur vier Achsen (1520) fertig geworden sind, hat sich *Raffael* vollständig von dem frei gemacht, was *Alberti* und *Bramante* wollten. Im kleinen Wohnbau hat letzterer schon jede Flächendekoration vermieden und sich auf das, was die Konstruktion ergab, künstlerisch in einfachster Weise zu behandeln, beschränkt. Die Wandgliederung am *Palazzo Pandolfini* (vergl. Abb. 249) geschieht nicht mehr durch Pilaster, sondern durch Flachnischen zwischen den Fenstern. Der Maler, der hier zum Wort kam, komponierte seine Fassade mehr nach den Intentionen der *Brunellesco-Gruppe*, wenn auch unter Verzicht auf deren Robustizität und Art der Flächenbehandlung. Die zwei Geschoße sind durch eine kräftige Stockwerksgurte voneinander geschieden, das Obergeschoß ist gegen das untere zurückgesetzt und dient der Absatz zur Aufnahme von Fensterbalkonen. Man wollte sich solchen auf Konfolen ruhenden nicht anvertrauen. Festigkeit und Sicherheit, die sich an dem ganzen Bau aussprechen, sollten auch hier walten und zum Ausdruck gebracht werden. Die Fensteröffnungen zeigen den Apparat der römischen Aedicula mit Halbfäulen und Pilastern, Gefimfen und Giebelverdachungen, die im Obergeschoß durch flache Bandgurten miteinander verbunden sind. Das Hauptgefimfe ist als korinthisches Konfolengefimfe zur ganzen Fassadenhöhe gestimmt und dominiert so mächtig wie das am *Palazzo Strozzi*. Die Gebäudeecken sind durch Quader-Armierungen gefaßt, die Mauerflächen verputzt. Der dürrtig entwickelte Fußockel, die Fensterumrahmungen, Gurten und das Hauptgefimfe sind aus Florentiner Sandsteinen von graugelber Farbe. *Raffael* vernachlässigt mit gleichem Rechte wie einst der Meister des *Palazzo Strozzi* den über die Frontmauer weggeführten

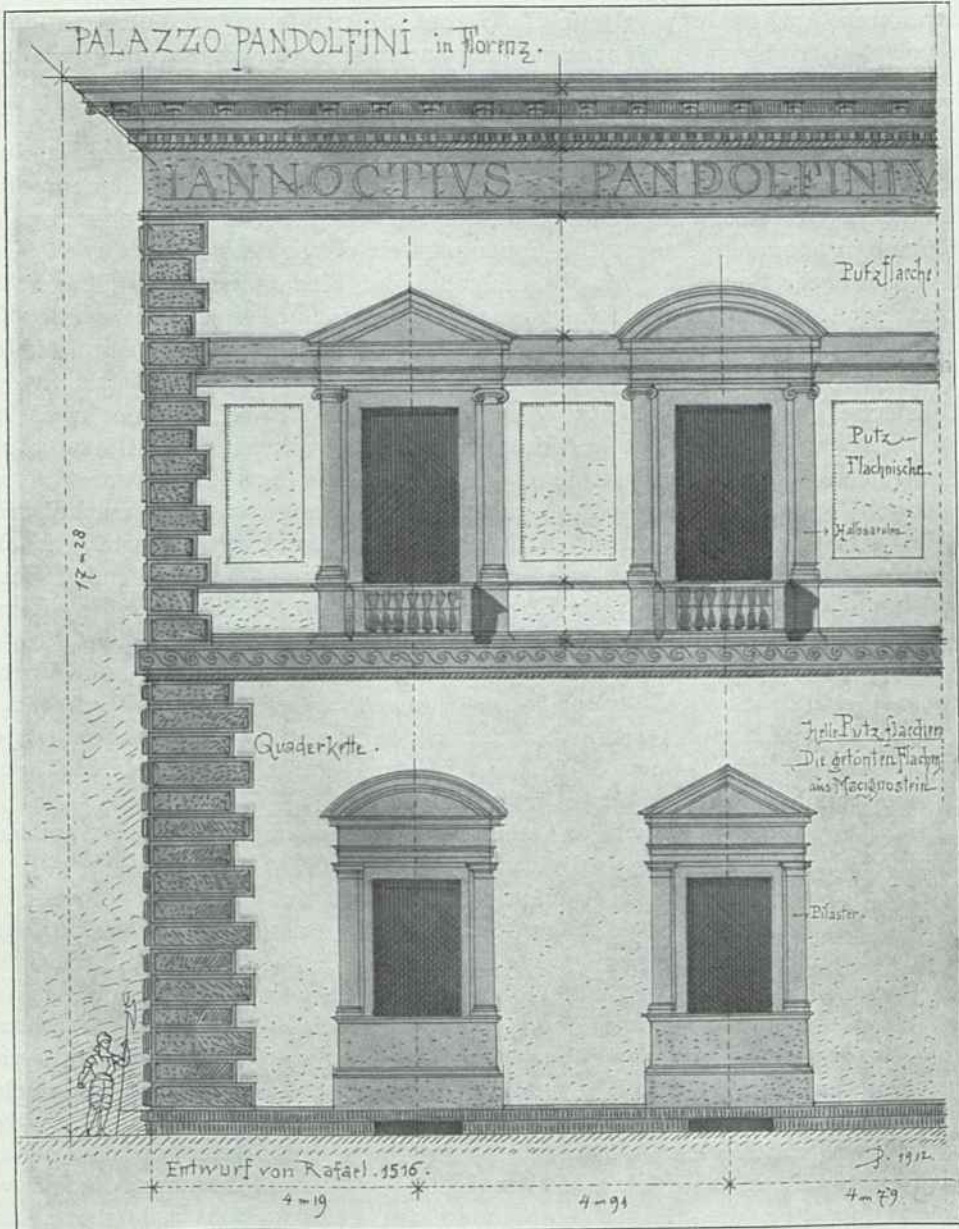
139.  
Paläste  
von  
*Raffael*.

140.  
*Palazzo*  
*Pandolfini*.



Architrav und schließt diese mit einem Wulst ab. Den Fries darüber schmückt er mit einer großen, lapidaren Inschrift an Stelle eines vegetabilischen Ornaments. Hier schuf *Raffael* ein Werk von großer und vornehmer Einfachheit bei Ver-

Abb. 249.



Palazzo Pandolfini in Florenz.

wendung von durchweg antiken Elementen, doch einen gewissen Trotz im Ganzen zur Schau tragend<sup>118)</sup>. Seine Werke bedeuten einen Fortschritt im Palastbau.

<sup>118)</sup> *Qui tacet consentire videtur.* In dem Werke RASCHDORFF's über Toskana fehlt (S. 9): die Fenster des Obergeschosses seien von „römischen“ Halbfäulen eingefasst, es zeigt aber auf Taf. 57 korrekt solche jonischer Ordnung.

Bei dem schönen, dreigeschoffigen, gleichfalls um 1520 von *Baccio d'Agnolo* († 1543) erbauten *Palazzo Bartolini* in Florenz ist das gleiche System zum Ausdruck gebracht. *J. Burckhardt* (Cicerone I. S. 317) sagt über diesen: „Die Ecken seien als Pilaster mit Rustika behandelt, zwischen den Fenstern Nischen; über den Fenstern seien (als frühestes und deshalb viel verspottetes, bald mit Übertreibung nachgeahmtes Beispiel) Giebel, abwechselnd rund und gradlinig, etwa von den Altären des Pantheons entlehnt; bisher nur an Kirchen gebräuchlich; die Fenster noch mit besonders derb gegebenen Steinkreuzen; das schwere und rohe Gefimse angeblich auch von *Baccio*.“

*R. Redtenbacher* a. a. O. fügt hinzu, daß nach *Vasari* am Palaft, der von seinen Zeitgenossen verspottet worden sei, zum ersten Male ein „Baldachinportal“ mit einem von Säulen getragenen Gebälke mit Giebel sowie Giebelfenstern zur Ausführung gekommen seien. Die Erbauungszeit verlegt er ins Jahr 1520. Dazu wird von anderer Seite (Dr. *Josef*. Geschichte der Renaissance in Italien, S. 299) bemerkt: „daß der Bau wegen seiner tempelartigen Fassade verspottet worden sei“.

Nun hat aber (vergl. Abb. 249) doch der Palaft mit einer Tempelfassade nichts zu tun, auch hat er an den Ecken keine „Pilaster mit Rustika“, sondern eine einfache Quader-Armierung; sein Hauptgefimse ist weder derb, noch roh, oder zu groß, und ebenso gut antikisch mit seinen vorkragenden Balkenköpfen als ein solches mit Volutenkonfolen. Über den Fenstern sind weder „gradlinige noch Rundverdachungen“, sondern spitzgiebelige und segmentförmige.

Ein giebelgekröntes, durch Halbfäulen flankiertes Palaftportal ist aber schon 1464 am *Palazzo di Venezia* in Rom, und ein ebenfolches mit Giebelaufsatz am *Palazzo Vitelleschi* in Corneto (1440) und *S. Francesco* in Rimini (1450) zu finden; dazu noch Steinfensterkreuze, die doch noch weit in die Renaissancezeit hinein eine Rolle spielen; das Hauptgefimse hat sein Vorbild in einem Gebälkstück des Jupiter- oder Sonnentempels (vulgär: *Frontispice de Nero* nach *Desgodetz*) im Garten der *Colonna* in Rom. Warum haben erst die Florentiner das Lachen beim Baue des *Baccio* gelernt? Damals, wie heute: wenn zwei daselbe tun, so ist es nicht daselbe.

Auch der *Palazzo Ugucioni* in Florenz hatte nicht unter der Spottfucht der kritischen Florentiner zu leiden.

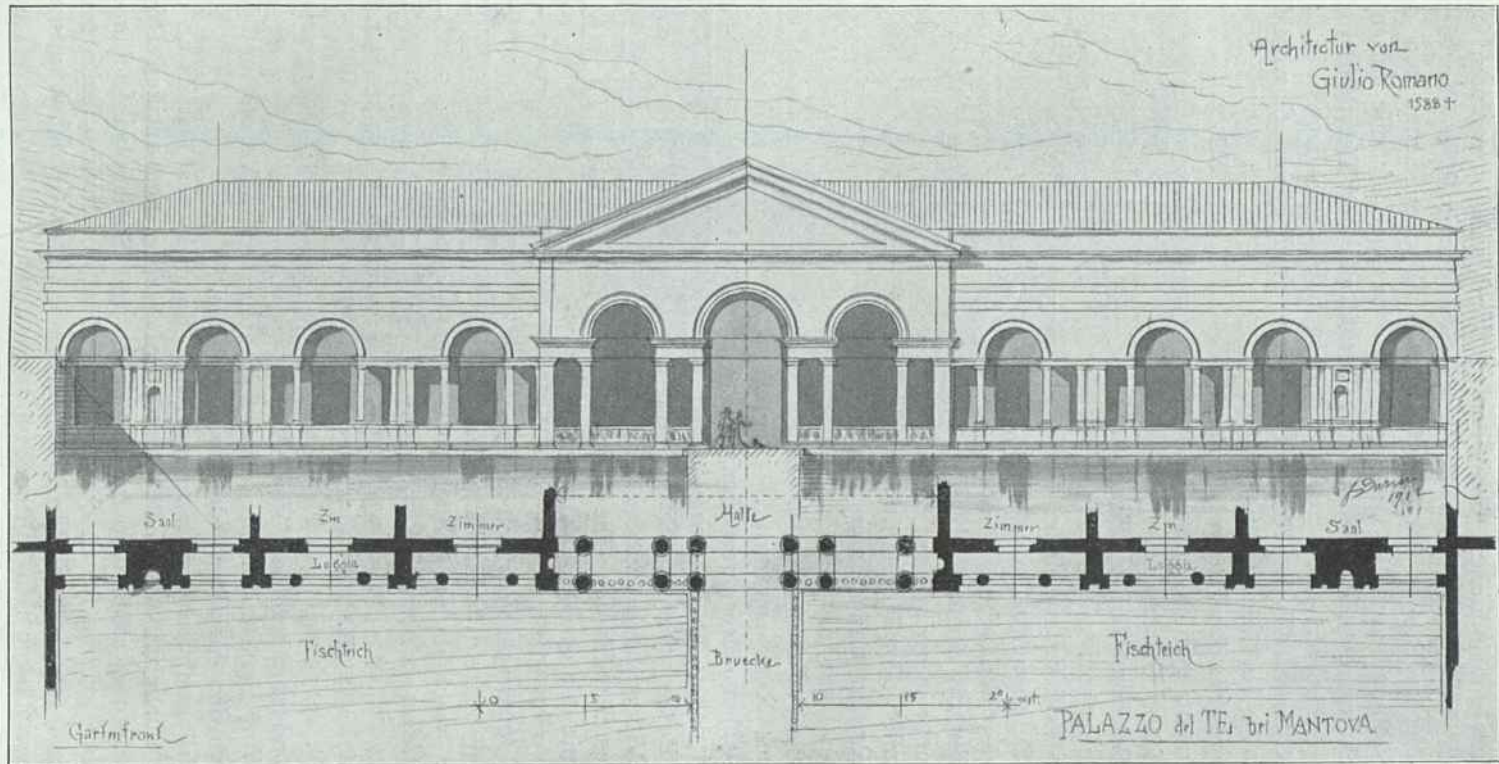
*Mariotto di Zanobi Folpi*, genannt *L'Ammogliato*, führte in Florenz am *Palazzo Ugucioni* zu den Giebelverdachungen zuerst noch die gekuppelten Halbfäulen nach seinem 1549 vollendeten Modelle aus. Der sorgfältig in *pietra forte* hergestellten Fassade fehlt das steinerne Hauptgefimse, das im Modell als Konfolengefimse angenommen gewesen sein soll. Nur der Architrav ist zur Ausführung gekommen, über dem jetzt ein stark ausladendes, hölzernes Sparrengefimse vorsteht. Auch fehlen der ursprünglich vorgesehene Steinsockel, dann die Steinbalustrade über dem Erdgeschoß, das in gleicher Weise vorgeückt ist wie am *Palazzo Pandolfini*. Die Fensterumrahmungen des zweiten und dritten Geschoßes sind glatt, die Segment- und Spitzverdachungen sind von Konfolen getragen, die Halbfäulen werden von gekuppelten Postamenten aufgenommen. Die prächtige Dreifensterfassade hat ein in kräftiger Rustika mit halbkreisförmig geschlossenen Bogenöffnungen durchgeführtes Untergeschoß, das mit einem breiten Gurtband abgeschlossen ist (vergl. System der Fassade in dem

141.  
Palazzo  
Ugucioni.

In einer andern, dem *Herzog von Sachsen-Meiningen* gewidmeten Bilderfibel steht wörtlich auf S. 287: „An den Fenstern sind abwechselnd Seitengiebel (sic) und Rundbogenverdachungen (sic) über Säulen (sic) angeordnet, ein den Pantheonaltären nachgebildetes Motiv.“ Das ist des Guten doch zu viel auch für einen weniger ernsten Leser!



Abb. 250.



Gartenfassade des *Palazzo del Tè* bei Mantua.

großen Toskanawerk von *v. Stegmann* und *v. Geymüller*). Das einzige Ornament besteht, neben den jonischen Kapitellen der Halbfäulen, aus einem fog. laufenden Hund in der Vorderfläche des Gurtbandes, aus einer Büste über dem mittleren Bogen des Erdgeschosses und geometrischen Wappenzeichen auf den Vorderseiten der Säulenpostamente. Die drei Fenster im Obergeschoße hatten wohl ebenfalls schwach vortretende Steinbalkone. Verhältnisse und Details sind gleich schön.

Noch einfacher, aber auch architektonisch unbedeutender, spricht sich *Raffael's* Kollege *Giulio Romano* in der einstöckigen Gartenfassade seines *Palazzo del Tè* bei Mantua aus (vergl. Abb. 250 u. 251). Sie ist belanglos, trocken, und auch nicht typisch geworden für den italienischen Palastbau.

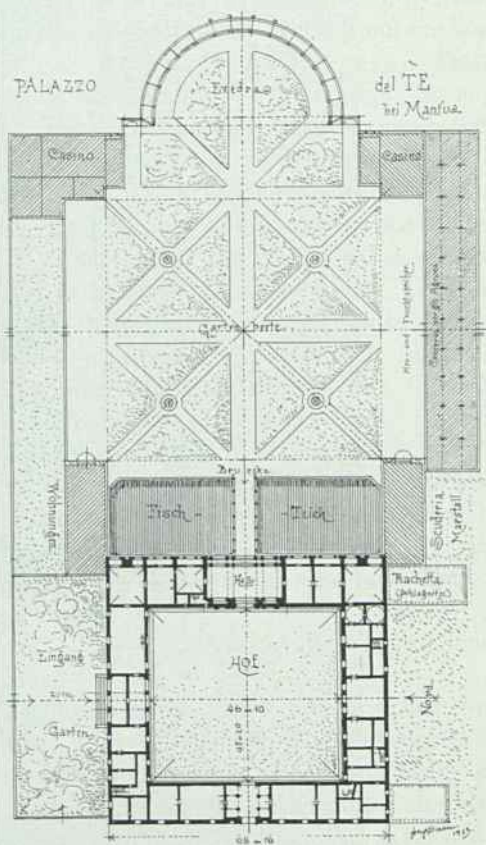
Was *Bramante* bei der *Cancellaria* schon erkannt hat, die Erzielung bedeutenderer Wirkung einer Fassade durch das Zusammenfassen zweier Geschosse (zweier Vollgeschosse oder eines Vollgeschosses mit einem Halbgeschosse) innerhalb einer gemeinsamen Vertikalteilung (Pilafter oder Halbfäule), wurde auch von *Raffael* und *Giulio Romano* aufgenommen und an der Außenseite des *Palazzo del Tè* und an der *Villa Madama* bei Rom verwertet. Auch *Genga* († 1551) machte einen ähnlichen Versuch bei der *Villa Imperiale* in der Nähe von Pefaro (vergl. Abb. 328 im Abschnitt „Villen“). Sie schaffen für die Fassaden des Palastbaues eine weitere Stufe, die mit der großen Ordnung, in der Form von Pilaftern oder Halbfäulen zum Ausdruck gebracht ist. Mit den gleichen Mitteln, wie feither, arbeiten mit wechselndem Glück und Geschick *Baldassare Peruzzi* († 1536), *Antonio da Sangallo* († 1546), *Pirro Ligorio*, *Baccio d'Agnolo*, *G. Dosio* († 1533), *B. Tasso* († 1547), an verschiedenen Orten, besonders aber der Veroneser

*San Micheli* († 1559) mit feinen zahlreichen Bauten in Verona und Venedig an dem Problem der Gestaltung der Palastfassaden.

Alle drängen von der *Bramante'schen* Feinheit des Details ab und suchen nach einem stärkeren Ausdruck, bleiben dabei aber dem antiken Prinzip in der Fassadengliederung treu. Wo ihnen Pilafter und Säulen bei solcher nicht dienlich schienen, griffen sie zur Flach- oder Halbrundnische bei den tragenden Mauerpfeilern, schwächten also diese gerade da, wo sie schon aus technischen Gründen eher stärker sein sollten.

An Stelle der rhythmischen Travée treten dann auf den Pfeilern die nahe zusammen gerückten, gekuppelten Pilafter, Halbfäulen oder auch dreifach ab-

Abb. 251.

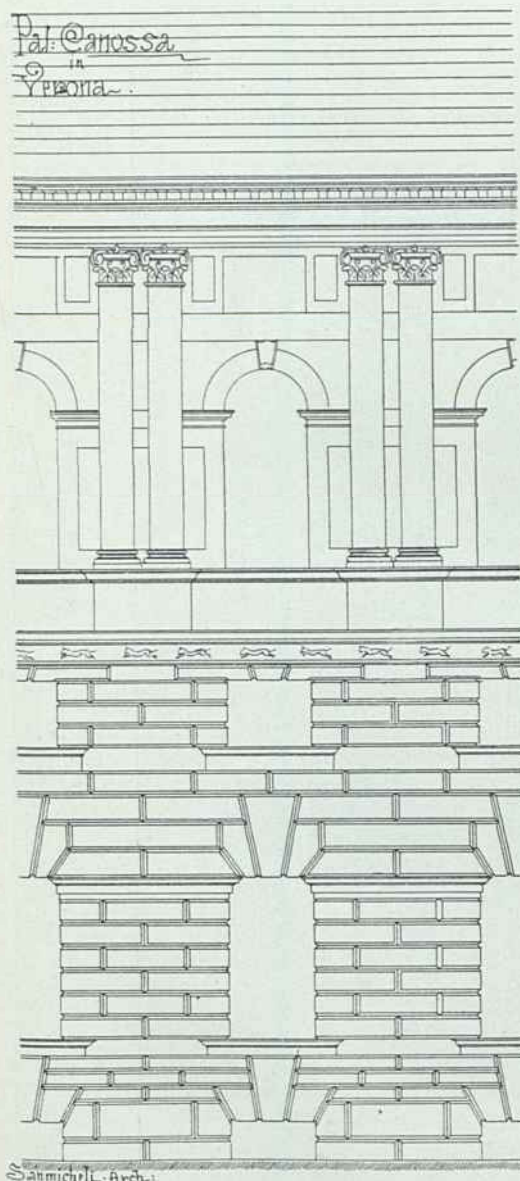


Grundriß des Palazzo del Tè bei Mantua.



getreppte, ein Mittelpilaster mit zwei Begleitern, die dann meist auf einem gemeinsamen Postament sich entwickeln und nicht auf getrennten, wie bei der *Cancellaria* und am *Palazzo Giraud* zu

Abb. 252.

Fassadenystem vom *Palazzo Canossa* in Verona.

Bere Wirkung erzielt wurde, aber auf Kosten des Organischen, das dabei vollends verwischt wurde. — Den ältesten Versuch in diesem Sinne dürfte wohl *Sangallo (vecchio)* am *Palazzo Nobili* in Montepulciano gemacht haben, wo er die jonischen Pilaster auf hohe Postamente hob und zwischen sie die große Rundbogenöffnung und das Rechteckfenster des Obergeschoffes einfügte (vergl. Abb. 244).

Rom. Am ausdrucksvollsten bei guter Detaillierung arbeitete der genannte hochbegabte *San Micheli* in seinem *Palazzo Canossa* (vergl. Abb. 252), *Palazzo Bevilacqua* (vergl. Abb. 254) und *Palazzo Pompei alla Vittoria* zu Verona (vergl. Abb. 253). Auch *Palazzo Trissino* in Vicenza (vergl. Abb. 255) ist hierher zu setzen.

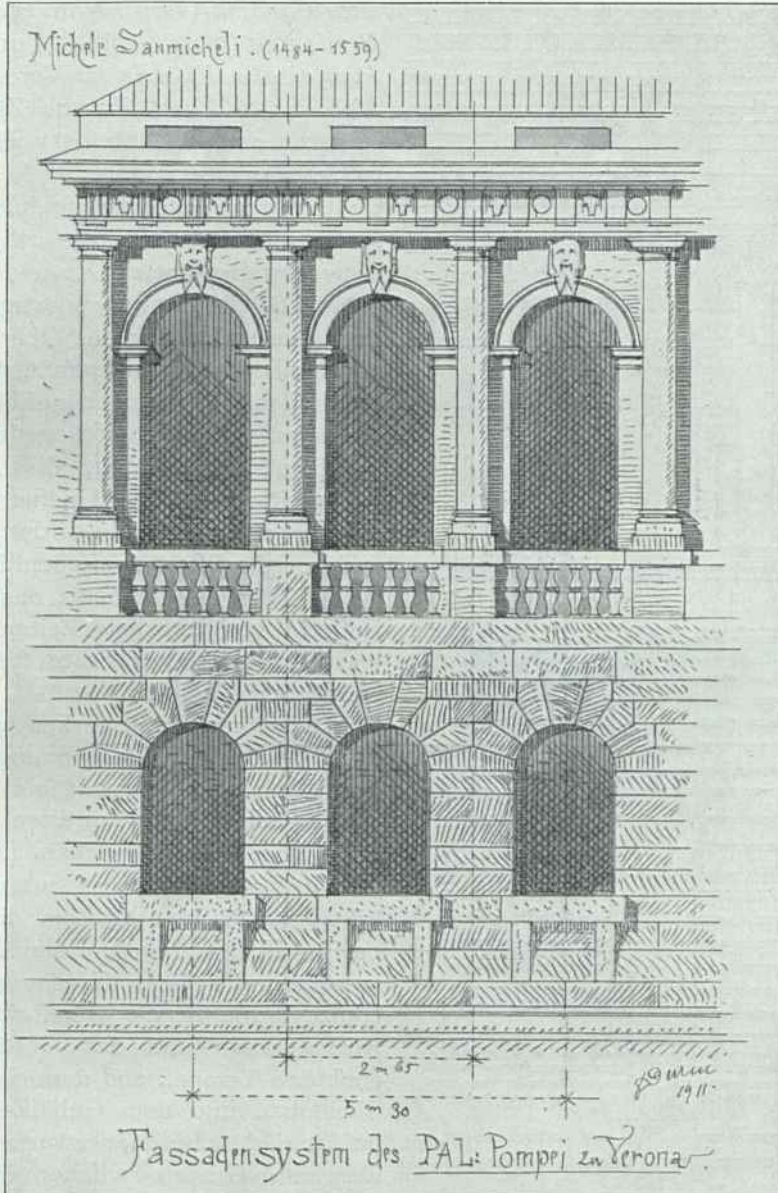
In grandiofer Weise hat er beim *Palazzo Bevilacqua* die rhythmische Travée weiter entwickelt und glänzend entfaltet. Triumphbogenartig sind die drei großen Fenster des Obergeschoffes von Dreiviertelsäulen gefaßt, die Bogenzwickel mit Figuren ausgefüllt und die schmalen Räume zwischen den großen Fenstern und Säulen, die *Bramante* ruhig wirken ließ, durch kleinere Fensteröffnungen belebt; eines der schönsten und originellsten Fassadenstücke der italienischen Renaissance, das sich dem Besten, was zu allen Zeiten geleistet wurde, würdig zur Seite stellen kann (vergl. Abb. 256).

Bei hohen Stockwerken wurden die Pilaster- oder Säulenordnungen übereinander wohl ertragen; bei niedrigen mußten sie ihrem antiken Vorbilde gegenüber kleinlich wirken. Die Klippe glaubte man dadurch umschiffen zu können, daß man sich an die pseudo-peripterischen Bauten der Alten erinnerte und die Fassaden wieder als Ganzes auffaßte, die abgestuften Stockwerke fallen und das Gebäude, wie einst den Tempel, aus dem Sockel, dem Säulenbau und dem Gebälke bestehen ließ und das Füllmauerwerk mit Fenstern und Gurten zwischen die großen lotrechten Stützen einschob. Es ist wohl keine Frage, daß damit eine grö-

142.  
Veronefer  
Paläste.

In bedeutendster Weise vollzog *Palladio* bei seinen Bauten in *Vicenza* diesen Gedanken an dem in Abb. 257 u. 258 dargestellten *Palazzo Valmarana* (ferner Beispiel eines Grundplanes in Abb. 259 — *Palazzo Porto* in *Vicenza*) und

Abb. 253.

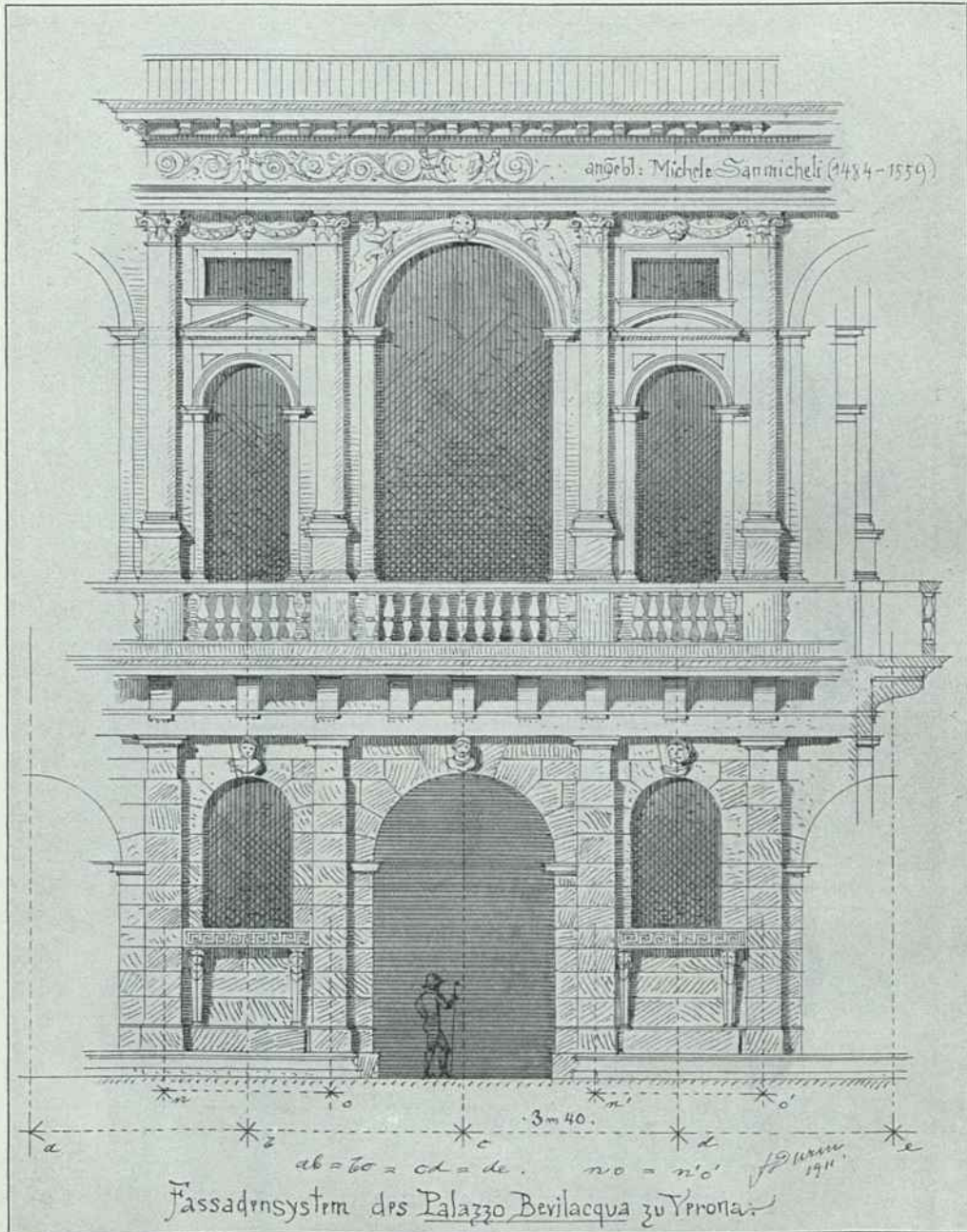
Fassadensystem des *Palazzo Pompei* in *Verona*.

an der sog. Bibliothek des alten Seminars. Leider stand dem Meister nicht immer echtes Material zur Verfügung, so daß er manche seiner mächtigen Säulenstellungen aus Backsteinen aufmauern und mit Putz überziehen lassen mußte, was sich mit dem kühnen Willen nicht immer vertrug.



Den Schluß der Epoche und zugleich den Anfang zur folgenden bilden die Bauten *Michelangelo's*. Von diesen sind mehr oder weniger abhängig die

Abb. 254.

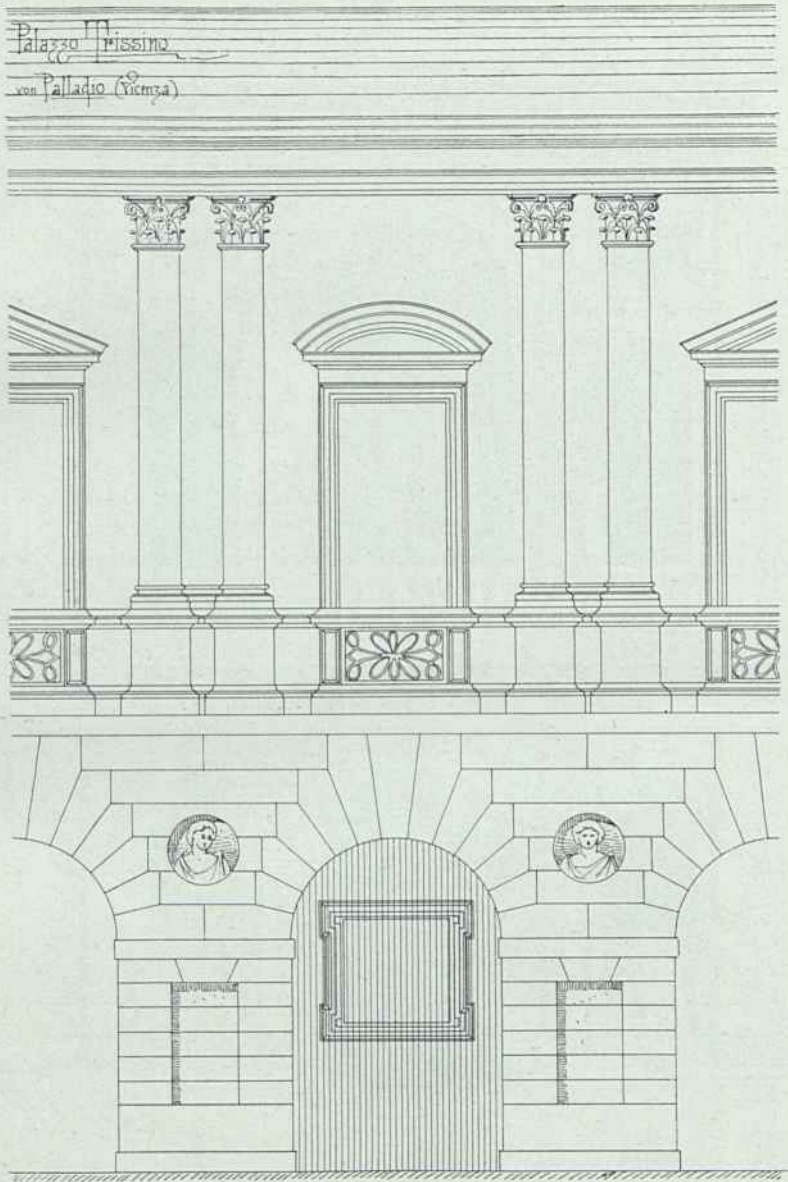


Fassadensystem des Palazzo Bevilacqua in Verona.

Werke der von 1540—1580 tätigen Meister *Vignola* († 1573), *Ligorio* († 1580), *Vasari* († 1574), *Ammanati* († 1592), *Montorsoli* († 1563), *Alessi* († 1572) und *Palladio* († 1580).

Von *Vignola* meint *Wölflin* (a. a. O. S. 7), daß er in der allgemeinen Vorstellung als der „vollendete Regelmensch“ gelte; weil er ein Lehrbuch der fünf Ordnungen geschrieben habe, stehe er als Vertreter akademischer Gesetz-

Abb. 255.

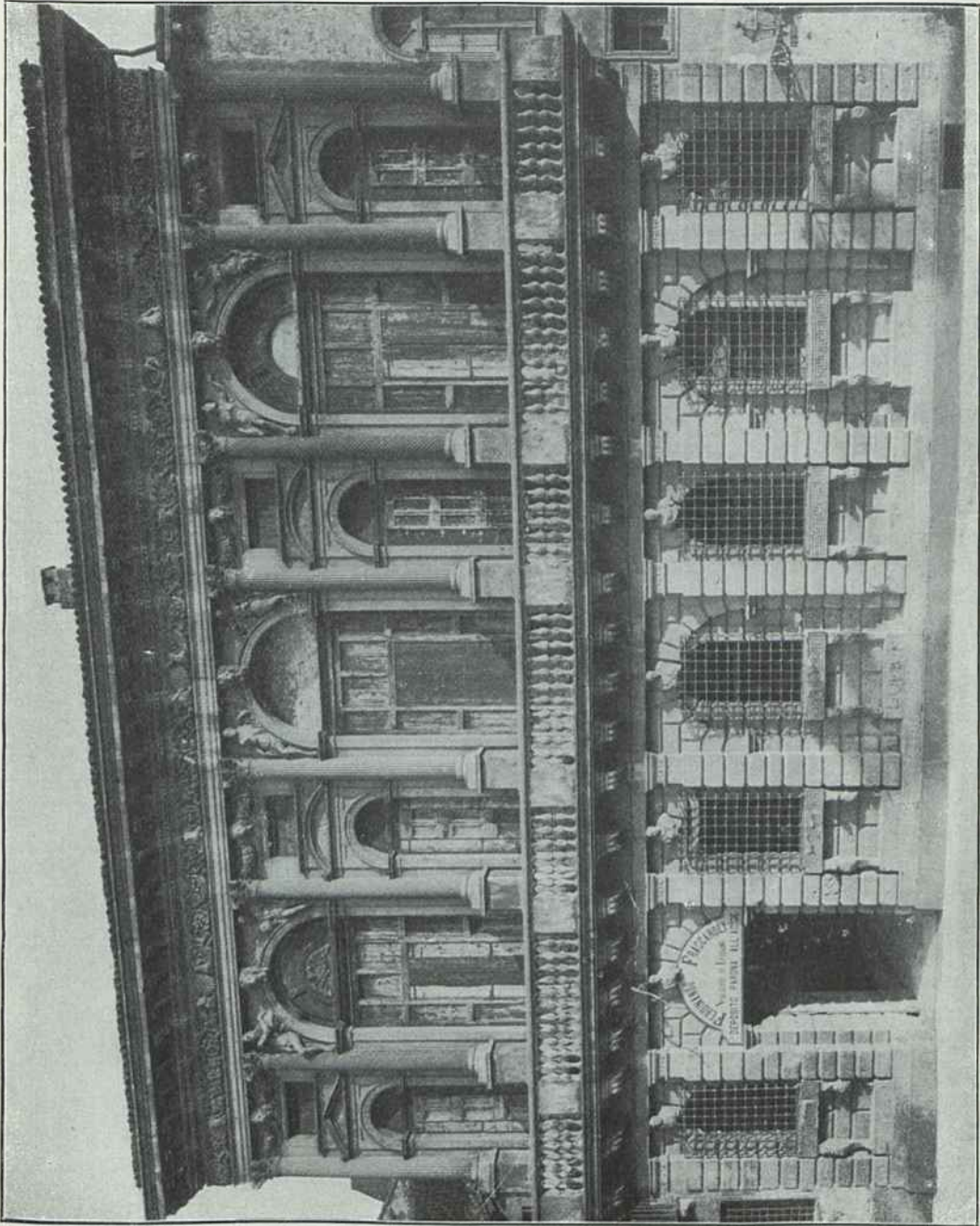
Fassadenystem vom *Palazzo Trissino* in Vicenza.

lichkeit im Vordergrund. Das sei aber nicht richtig, wenn man das Titelblatt feiner »*Regola*« ansehe und den Hof des *Palazzo di Firenze* zu Rom! Sollen diese vielleicht ausschlaggebend sein für die besondere Bewertung eines Künstlers, der das Schloß zu Caprarola und die *Villa Giulia* bei Rom gebaut hat, der die Pläne für den *Palazzo Farnese* in Piacenza (vergl. Abb. 260 nach:



*Un primo progetto del Vignola per il Palazzo Farnese a Piacenza etc.* von H. v. Geymüller, Bologna 1908) und für den *Gesù* (1568) entworfen und so

Abb. 256.



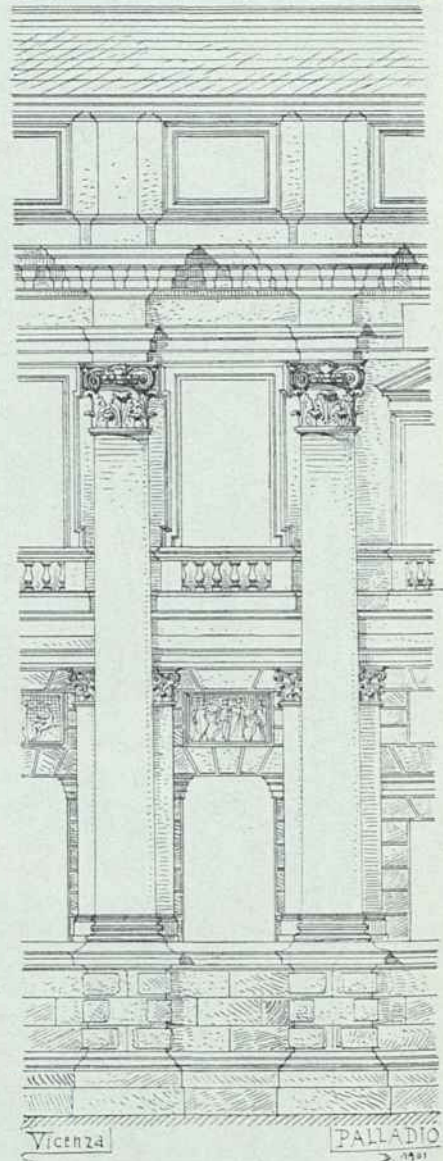
Perpektivische Ansicht des Palazzo Ercolacquo in Verona.

manches andere in Rom gebaut hat? *Letarouilly* (Textband S. 660—661) glaubt außerdem, daß ein minderwertiger Architekt die Entwurfskizzen *Vignola's* für den genannten *Palazzo di Firenze*, da er damals meißt in

Caprarola beschäftigt war, bei der Ausführung falsch interpretiert habe, da neben vielem Schlechten auch Gutes vorkomme — dann, was will das Titelblatt eines Buches bei solcher Veranlassung sagen? Die *Vigna del Papa Giulio* nennt *Wölflin* einen „unsicher tastenden Bau“. Seit wann tasten denn die Bauten? Wenn er weiter ausführt, daß er in dem Hofe des *Palazzo di Firenze* mit *Michelangelo's* willkürlicher Formbehandlung wetteifere, so weiß ich wahrlich nicht, was er gesehen. Barock sehen doch nur einige wenige, nicht alle, der unbedeutenden Fensteranfätze über den Hauptgeschoßfenstern aus — und die sind nicht einmal schlimm — aber sonst nichts. Die Halle der Gartenterrasse mit der Loggia ist sehr schön, die Profilierungen sind durchweg fein und wohlverstanden, die Hofarkaden wohl etwas ärmlich, aber gewiß nicht michelangelesk. Sein fünfachsiger *Palazzo Mattei Paganica* zu Rom, sein Dreifensterhaus an der *Piazza Navona*, der *Palazzo Narni*, seine Treppenaufgänge mit den dreibogigen Fassadenbildungen (1550—55) bei den Konservatorenpalästen, seine Hofarchitektur und Fassadenbildungen in Caprarola, mit den großen Ordnungen durch zwei Geschosse und dem originellen Hauptgesimse (vergl. Abb. 261, *Caprarola* und Konservatorenpalast), seine Innenarchitektur der Säle sind so streng und schön in den Motiven und unübertroffen im Detail und von so mächtiger Wirkung, daß man nur einen genialen und wissenschaftlich gebildeten Architekten dahinter suchen kann, nicht aber einen mit Rezepten sich abquälenden Schulmeister oder ein von den Kapriolen eines andern lebendes Baumeisterlein.

Was haben nun die übrigen tonangebenden Meister hinzugefügt? Variationen über die vorausgegangenen Themata, aber im Prinzip nichts, wenigstens nichts auf dem Gebiete des Palastbaues. Von 1580 ab, der Anfangszeit des sog. *Barocco*, werden als die einflußreichsten Architekten die Schüler *Michelangelo's*: *Giacomo della Porta*, *Dominicus* und *Giovanni Fontana*, *Borromini* († 1667), die drei *Lunghi* (Vater, Sohn und Enkel), *F. Ponzio*, *Fansaga*, *de Rossi*, *Pietro da Cortona*, *Bernini* († 1680), der in Messina und Turin tätige *Guarini* († 1683), Pater *A. Pozzo*, die um 1700 in der Blüte stehenden *Bibienna*

Abb. 257.

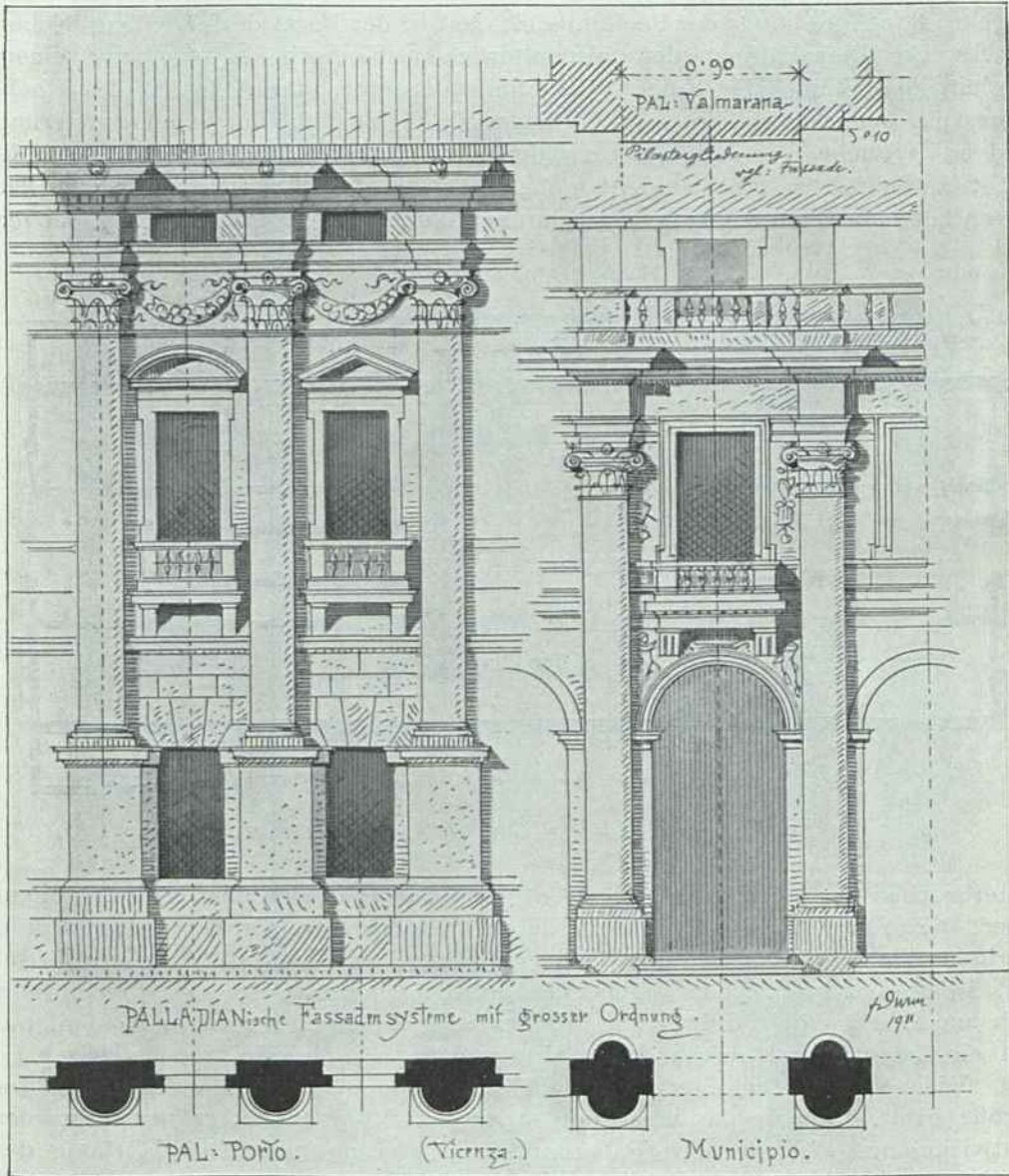
Fassade des Palazzo Valmarana in Vicenza <sup>119)</sup>.

<sup>119)</sup> Für den Vorsprung der Pilaster vergl. Abb. 258.



*Fuga* und zuletzt, aber nicht als letzte, *Juvara* († 1735) und *Vanvitelli* († 1773) genannt, von denen die meisten auch im Palastbau tätig waren.

Abb. 258.

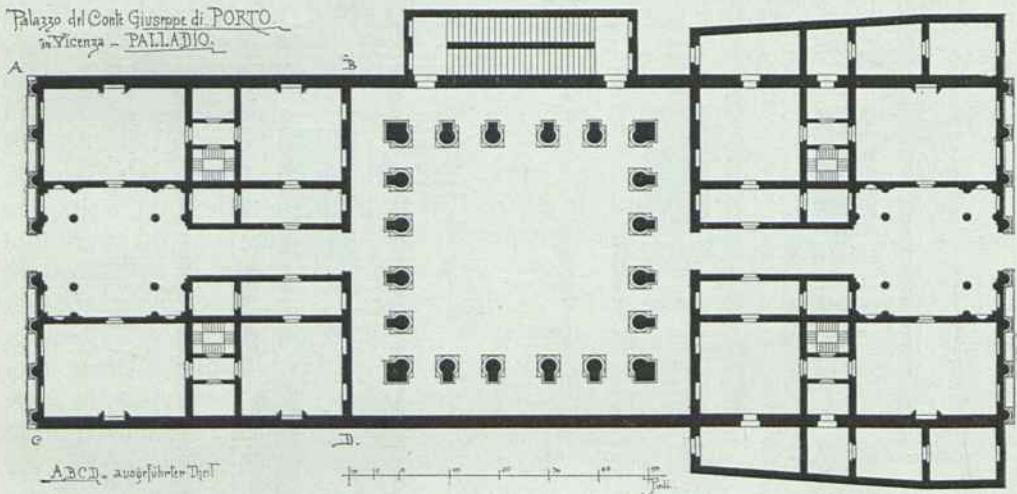


Fassadensysteme großer Ordnung von Palladio.

Die frühesten dieser Meister stehen in ihren Leistungen auch wieder auf den Schultern ihrer Vorgänger. Sie bringen angefangenes Altes in die neue Epoche mit herüber, vollenden in dieser manches, oder das Geschäft wird von den neuen Größen weiter befohrt und zu Ende geführt, nicht immer im Einklang mit jenen.

Die Versuche, den Palastbau in andere Bahnen zu lenken, gehen auf *Giulio Romano* (1498—1546) und *Antonio Giovane San Gallo* (1482—1546) zurück. Dieser war es, der mit dem *Palazzo Farnese* und feinem eigenen Haufe in Rom (*Palazzo Sacchetti*) den Anstoß gab. Er ging auf die Kompositionsweise der Schöpfer der Renaissancepaläste in Florenz zurück: glatte Wandflächen, regelmäßige Anordnung der Fenster, Gleichheit in der Form derselben im gleichen Stockwerk, Beibehaltung der mittelalterlichen Fensterbankgurten mit einem begleitenden Band- oder Stockwerksgefimse darunter, und Abschluß des Hochbaues mit einem antikifizierenden Konfolengefimse, Verzicht auf jede Gruppierung und auf jegliche Vertikalgliederung der Massen oder Wandflächen. Die senkrecht aufsteigenden Rechteckfenster behalten die Oberherrschaft, die zuweilen durch liegende Rechteckfenster oder durch rein quadratische in den Halbgeschossen

Abb. 259.



Grundriß des Palazzo Porto in Vicenza nach Palladio.

unterbrochen werden. Neu ist nur, den Florentiner Fassaden der Frühzeit gegenüber, die Auszeichnung der Ecken durch Quaderketten, für deren Einführung übrigens *Raffael* (*Palazzo Pandolfini*, 1520) und *Baccio d'Agnolo* (*Palazzo Bartolini* in Florenz 1526) schon geforgt haben. *Ammanati* (1511—1592) beschränkt sich am *Palazzo Ruspoli* in Rom, wohl wegen dessen Länge zu 19 Achsen, auf ein einziges glattes Gurtband als Unterteilung an der Fassade.

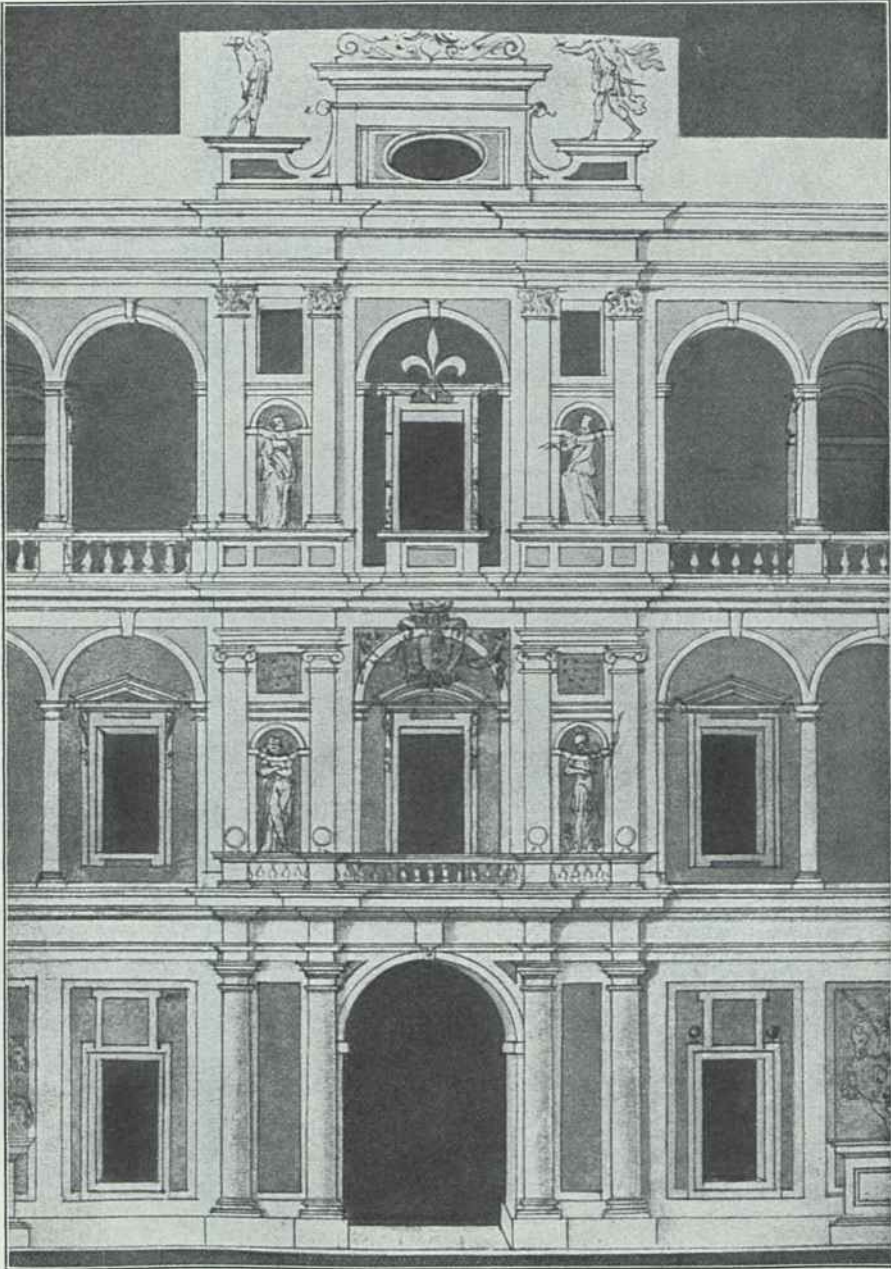
Wenn daraus gefolgert wird, daß „der Barock beim Palastbau nur das Große gibt“, so mag das wohl sein, aber sein Verdienst ist es angesichts der Entwicklungsgeschichte des Palastbaues nicht. Eine malerische Wirkung der Fassaden wird wohl im Hinblick auf die Paläste der *Farnese*, der *Ruspoli*, *Sacchetti*, *Este* usw. kaum zugestanden werden können (vergl. Abb. 262 u. 263, Ansicht und Grundriß des *Palazzo Farnese*).

Der für die Folgezeit und den Barockstil typisch gewordene *Palazzo Farnese* wurde durch den Kardinal *Farnese*, unter dem Namen *Paul III.* zum Papste gewählt, begonnen, und 1534 durch *Antonio da Sangallo* soweit geführt, daß die Fenster des Erdgeschosses und einige Säle nach dem Hofe fertiggestellt waren.



Unter Änderungen, die der Wechsel in der Stellung des Bauherrn mit sich brachte, wurde er bis Gefimshöhe vollendet. Bis dahin wurde am Bau

Abb. 260.

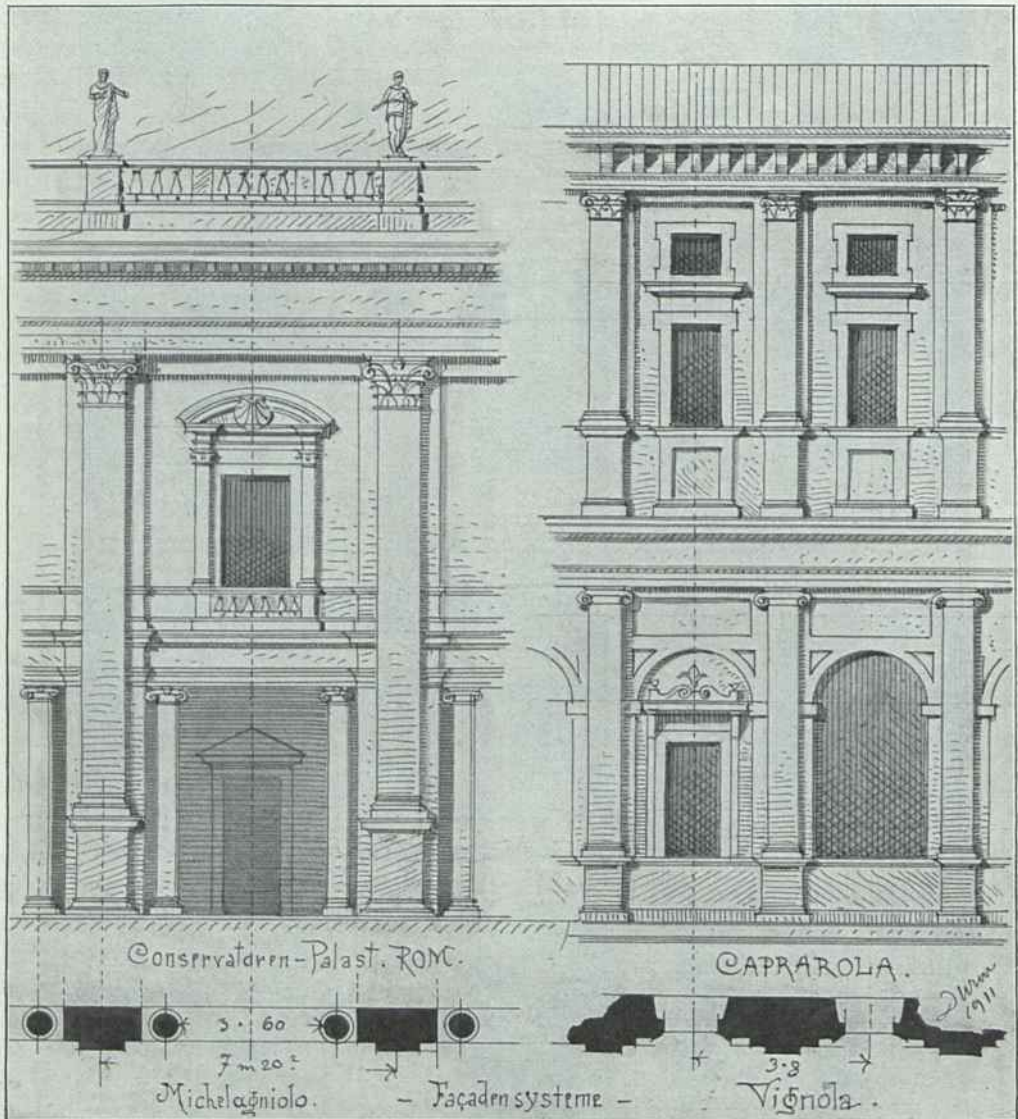


Mittelpartie des *Palazzo Farnese* für Piacenza nach einer Handzeichnung *Vignola's*.

nach den Zeichnungen *Sangallo's* gearbeitet, nun aber eröffnete der Papst gewordene Kardinal einen architektonischen Wettbewerb für die Gestaltung des Hauptgesimfes seines Palastes.

Ein gleicher Zug von Härte und wohl ein gleicher Stoß in das Herz des Künstlers widerfuhr hier dem *Sangallo* wie einst dem großen *Brunellesco*, als man zur Belohnung und als Zeichen des Vertrauens für die gelungene Kuppel-ausführung zu einem Wettbewerb um deren Laterne schritt! Dem armen

Abb. 261.



Façaden systeme großer Ordnung von *Michelangelo* und *Vignola*.

*Sangallo* sicherte man aber vorher noch die Freiheit zu, nach dem Hefte eines anderen den Bau vollenden zu dürfen!

Am Wettbewerb beteiligten sich *Perin del Vaga*, *Fra Sebastiano del Piombo*, *Michelangelo* und *Vasari*. *Michelangelo* war dabei so anständig, seinen Entwurf nicht wie die anderen persönlich abzugeben, er ließ ihn durch *Vasari* überreichen, sich mit Unwohlsein entschuldigend.





Perspektivische Ansicht der Hauptfassade des *Palazzo Farnese* in Rom.

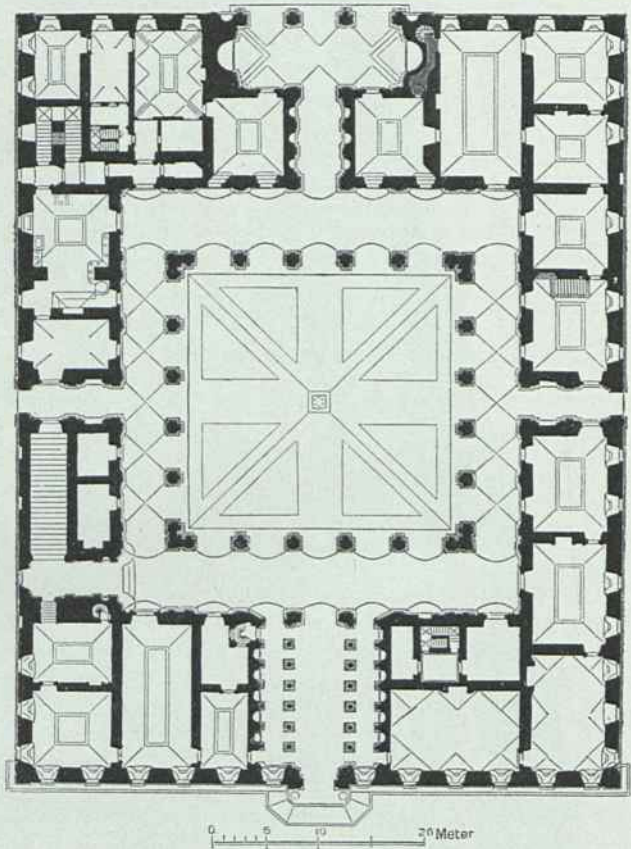
Der Papst lobte alle, gab aber der Arbeit des *Michelangelo* den Vorzug und beleidigte noch den alten *Sangallo* dadurch, daß er einen gewissen *Melighino*, eine unterwürfige Kreatur, die kaum einen Begriff von einer Zeichnung hatte und ihr eigenes Geschäft als Bauführer bei *St. Peter* nicht recht verstand, auf die gleiche Stufe mit den übrigen Konkurrenten stellte und sie dementsprechend honorieren ließ.

Dies geschah um die Zeit von 1544—45, kurz vor dem Tode des *Sangallo* (1546), der sich immer noch mit der Hoffnung trug, daß der Papst seine Meinung ändern und ihm die Vollendung nach dem eigenen Entwürfe überlassen würde, weshalb er mit der Ausführung des Gesimfes zögerte. Er erhielt aber den bestimmten Befehl, endlich nach dem Entschiede des Papstes vorzugehen und fertigte daher ein Holzmodell in der Ausführungsgröße (3,43 m) an, das am Baue aufgebracht wurde. Der Papst und ganz Rom beichtigten daselbe; der Beifall war allgemein, worauf *Michelangelo* mit der Ausführung betraut wurde.

Nach dem Tode *Sangallo's* blieben für die späteren Künstler noch die Vollendung des ersten Obergeschosses im Hofe, die Ausführung des ganzen zweiten Obergeschosses, das Fortführen der Rückfassade von der halben Höhe des Erdgeschosses und der ganzen Mittelpartie vom Fußboden an, sowie die Ausführung der gesamten Innendekoration, übrig.

*Paul III.* wollte *Michelangelo* die Fortführung seines Palastes übertragen, dieser aber entschuldigte sich mit Geschäftsüberhäufung und mit seinem Alter von 71 Jahren und damit, daß er zu wenig von Architektur verstehe. *Vignola* scheint dann von 1547 an die Weiterführung ohne wesentliche Beihilfe und ohne die Oberaufsicht des greifen Meisters übernommen zu haben; er dürfte sogar durch seine Detaillierung am Ruhme für die Gestaltung des vielbewunderten Hauptgesimfes Anteil haben. Nach dem Tode *Michelangelo's* (1564) verblieb sie ihm sicher allein, und 16 Jahre nach dem Tode *Vignola's* führte *Giacomo della Porta* das zweite Obergeschoß aus, was inschriftlich beglaubigt ist (1589). Er vollendete um diese Zeit auch die Rückfassade.

Abb. 263.



Grundplan des Palazzo Farnese in Rom.



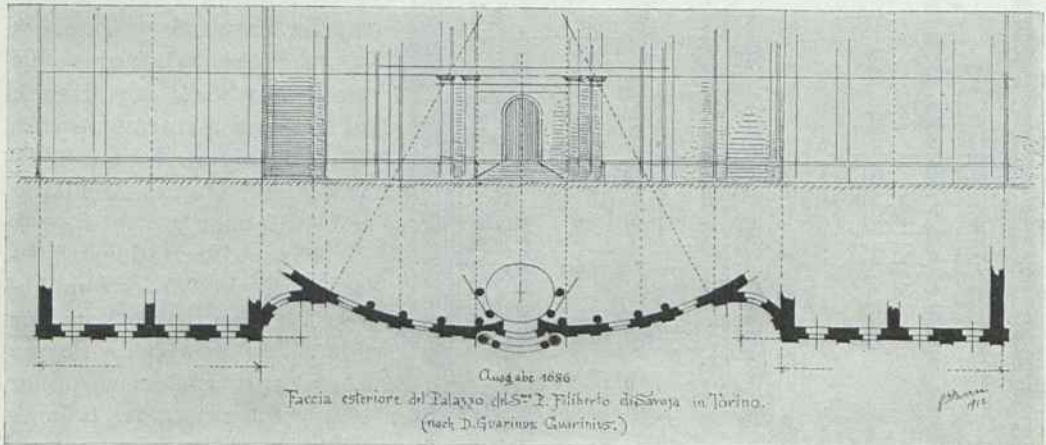


Ewig schön und vorbildlich für alle späteren römischen Paläste blieben die dreifachige Säulenhalle des Vestibüls (siehe Abb. 263), die erste bequeme Haupttreppe und der längliche Saal (Galerie) im ersten Obergeschoß, den die *Carracci* mit ihren Schülern zu Anfang des XVII. Jahrhunderts mit vorzüglichen Fresken mythologischer Inhalts schmückten.

Vor dem Palaste find auf dem Platze noch die zwei Fontänen von *Vignola* zu erwähnen mit den 5,57<sup>m</sup> langen, polierten grauen Granitwannen aus den *Caracalla*-Thermen. Und was uns an der Hauptfassade nach dem Platze immer fesseln wird, das find die Würde, die Mächtigkeit der Baumasse und die großen Verhältnisse im Ganzen, die Festigkeit und der Geschmack im Detail! Vielen diente er als Vorbild; übertroffen hat ihn keiner von denen, die ihn zum Muster nahmen!

An der Vorderfassade lassen sich in den oberen Teilen Bewegungen im Mauerwerk nachweisen, die durch Ausführungsfehler entstanden sein dürften,

Abb. 265.



Gliederung der Vorderfassade des *Palazzo Carignano* im Grund- und Aufriß dargestellt.

oder wenn Konstruktionsfehler vorliegen, dann dürften diese wohl weniger dem geschickten Konstrukteur *Sangallo* als dem *Michelangelo*, und seinen Schülern zuzuschreiben sein, die es vielleicht unterlassen haben, durch Anker oder durch die Balkenlagen die Mauern der Vorderfassade mit der Hoffassade zu verbinden. Das Fassadenmauerwerk ist aus gut geformten Backsteinen, die in den Obergeschoßen unverputzt geblieben sind, ausgeführt.

Wie die Paläste von *Pitti*, *Strozzi*, *Rucellai* und die *Cancellaria*, so bleibt der *Palazzo Farnese* ein Markstein in der Geschichte italienischer Paläste der späteren Phase der Renaissance. Hier sei ein weiteres Werk des jüngeren *Antonio da Sangallo*, der *Palazzo Sacchetti*, noch genannt, wahrscheinlich als sein eigenes Wohnhaus erbaut. „Vor allen Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei großen Dimensionen und einem gewissen Luxus am wenigsten Eigentümliches hat.“ Nach dem Tode des Künstlers von Kardinal *Giovanni Pucci di Montepulciano* angekauft, ließ dieser durch *Nanni Bigio* den Bau vollenden und vergrößern. Erst später kam er in den Besitz der *Sacchetti*. Ausgeführt in sichtbar gelassenem Backsteinmauerwerk, das aber verputzt

146.  
*Palazzo Farnese*  
ein Markstein  
in der  
Geschichte des  
ital. Palastbaues.

147.  
*Palazzo*  
*Sacchetti*.



werden sollte, wurden nur die Gurten, das Hauptgesims, das Eingangstor und die Fenstergestelle aus Travertin hergestellt. Tor und Fenster sind horizontal überdeckt; das Erdgeschoß ist hoch und mit großen Fenstern versehen; im Obergeschoß ist ein Wohnstock mit einem Mezzanin zu einem Ganzen zusammengefaßt und darüber wieder ein Hochgeschoß, mit antikifizierendem Konfolengesimse abschließend, das für die Gebäudehöhe etwas zu fein geraten ist.

Von *Giacomo della Porta* wird angenommen, daß er einer der einflußreichsten Meister dieser Epoche war, was wohl auch richtig sein dürfte. Dann wird es auch als wahr angenommen werden können, daß er manchen Palastrassaden, die er restaurierte oder baute, wie z. B. des *Palazzo Serlupi* und der

Abb. 266.



*Palazzo Carignano* von *G. Guarini* in Turin<sup>120)</sup>.

*Villa Aldobrandini* bei Frascati einen entschieden barocken Stempel aufgedrückt habe. *Wölflin* geht in seiner Wertschätzung so weit, daß er es als feine höchste Leistung bezeichnen würde, wenn von ihm bewiesen werden könnte, daß er nicht nur die Ausführung der großen *Peters*-Kuppel geleitet hat, sondern auch die Zeichnung (Modell?) zu dieser auf ihn zurückgeführt werden könnte. Ich hielte auch den *Diogenes* für größer, wenn er die Schlachten *Alexander's* gewonnen hätte, aber so bitte ich, daß man mir etwas aus der Sonne gehe.

Die klotzigen Fassaden des Barocko allein bestimmen aber nicht durchweg den Stil, indem die vertikal gegliederten, allenthalben wieder hervortreten, besonders in den allerletzten Phasen des Stils, wo die große Ordnung das bevorzugte Dekorationsmittel bei den Fassaden bietet.

<sup>120)</sup> Nach einer Photographie der *Arti Grafiche*.



Wenn die Bauten auf dem Kapitol zu Rom (vergl. Abb. 261) auf die Pläne *Michelangelo's* zurückgeführt werden können [Fassade des Hauptbaues von *G. Rainaldi* (1592), der Palaſt linker Hand gleichfalls von *Rainaldi* (1644—55), der rechter Hand von *Boccapaduli* und *T. de Cavalieri* (1564—68), der Glockenturm von *M. Lunghi* (1579)], dann gehört die große Ordnung bei der Palaſtfassade, die als ſchwacher Verſuch bei der *Cancelleria* des *Bramante* und bei der *Villa Madama*, auch am *Palazzo del Tè* von *Giulio Romano* (Abb. 264) ſchon eingeführt wurde, zu den Merkmalen der Palaſtarchitektur um die Mitte des XVI. Jahrhunderts, die dann gegen das Ende deſelben von *A. Palladio* mit Vorliebe verwertet wurde.

„Arkaden“ der Konſervatorenpaläſte, von denen *Wölflin* (a. a. O. S. 30) ſpricht, gibt es dort nicht. Bogenſtellungen ſind ausgeſchloſſen.

Die Gliederung der Baumaffen im großen oder kleinen Stil iſt nicht Sache des frühen, vielmehr erſt des ſpäteren oder des Hochbarocks, wie er von *Guarini* (1624—85) in Turin gepflegt wurde, berüchtigt durch ſeine Ausſchreitungen bei *S. Gregorio* in Meſſina, die er aber wieder etwas einſchränkte an ſeiner Fassade des *Palazzo Carignano* zu Turin (vergl. Grundriß und Fassade, ſowie ſtilifizierte Einzelheiten des *Guarini* in den Abb. 265 u. 266).

Ein- und auswärts gebogene Führung der horizontalen Gurten und Gefimſe, gefchwungene Giebel und ausgebauchte Rundbogen bei den Fenſtern verbleiben, das Ornament tritt zurück, die Bauglieder werden dagegen gehäuft und überladen. Wenn aber gefagt wird: „daß mit der Freude an der Stoffgewalt (sic) (*Palazzo Sacchetti* und *Ruspoli*) eine Tendenz zum Formloſen in die Baukunft kam“, beim Beginn der letzten neuen Phaſe, ſo treten jetzt gegen ihr Ende, wo die Einzelformen unabhängig vom Organismus ſich loſlöſen, „Fieberphantafien der Architektur“ an deren Stelle. Es mag richtig ſein, daß die Technik nie einen Stil ſchafft, aber ſie beeinflußt ihn und die Möglichkeit ſeiner Ausführung im Großen. Der Barock iſt nichts weſentlich Neues, das ſich aus dem Vorhergehenden nicht ableiten ließe, es hat einen Barock in der Antike und im Mittelalter gegeben, er brauchte beim Verlöſchen der Renaissance nicht erſt erfunden zu werden. Die Wurzeln eines jeden Barockſtils, auch des italieniſchen, liegen im Vorausgegangenen. „Jeder Stil wickelt ſich ab und lebt ſich aus.“

Der Barockſtil ſoll, wie uns glaubhaft gemacht werden will, mit *Egmont* ſagen: „Ich verſprach dir einmal ſpaniſch zu kommen“, in ihm ſei das ſteife, ſchwerfällige Weſen im Verkehr eine gemachte Haltung, ſtatt der Mannigfaltigkeit des Individuellen erkenne man einen allgemeinen, gleichgültigen Ton, was alles beſtimmend geweſen ſei für die ariſtokratiſchen Paläſte, wie man auch alle freien Äußerungen ins Innere des Hauſes verſchloſſen habe. Das haben vorausgegangene Zeiten auch ohne die ſpaniſche *Grandezza* ſchon beſorgt. Näher auf derartige Unterſtellungen einzugehen, halte ich für ebenſo zweckloſ als die Unterſuchungen über das System der Proportionalität bei komplizierten Bauwerken, die über die griechiſche Tempelfassade oder das Innere eines mittelalterlichen Domes hinausgehen. Es iſt auch durchweg unrichtig und auch nicht zu beweifen, daß das ganze Geheimnis des Organischen in der Kunt darauf beruhe, daß dieſe wie die Natur arbeite, in dem Einzelnen ſtets das Bild des Ganzen wiederholend. So langweilig iſt weder die Natur noch die Kunt. Bei den wenigſten Deduktionen in dieſem Sinn ſind übrigens die Unterlagen genau feſtgeſtellt; ſie ſind willkürlich oder ungenau, ſchief in der Beobachtung und ſcheitern oft ganz und gar bei der Architektur an der wechſelnden Genauigkeit



der Ausführung und der Unzuverlässigkeit der Aufnahmen. Es erinnert das Unternehmen nur zu oft an die geistreichen Abfichten, aus den verschiedenen Monumenten den verlorengegangenen oder bestehenden Einheitsmaßstab für ein Bauwerk herausfinden zu wollen. Man kann wohl allgemeines herausklügeln, aber keine Gefetze für das künstlerische Schaffen, höchstens etwas für die Kontrolle des Erdachten und den Vergleich mit anderem. (Vergl. auch *J. Durm's* kurze Bemerkungen über Verhältnislehre, bei *Esselborn*, Lehrbuch des Hochbaues. II. Bd. Leipzig 1908. S. 110.)

Das Dach bestimmt den Charakter des Baues; es aufzubringen ist das letzte Geschäft des ausführenden Baumeisters, ihm die richtige Form und das Verhältnis zum Unterbau zu geben, Sache des Baukünstlers. Alle Gestaltungen, flach und steil, geradflächig oder gewölbt waren zu allen Zeiten in Übung. Das italienische Wohnhaus-, Palast- und Kirchendach beschäftigen sich mit allen bekannten Formen. Sie rechnen zumeist mit dem flachen, antiken, mit Ziegeln gedeckten Tempeldach. Bei hohen Gebäuden und engen Straßen tritt es kaum oder gar nicht in die Erscheinung, oft verbirgt es sich hinter einer Attika, die den Bau bekront oder abschließt. Der Baukünstler hatte also ästhetisch nicht mit ihm zu rechnen. Er brauchte sich nicht, wie heutzutage im Deutschen Reich, darüber den Kopf zu zerbrechen, ob er ein Dach doppelt oder dreimal so hoch machen sollte, als feinen monumentalen Maffivbau. Auch mit etwaigen Schmuckformen des Daches hatte er nicht zu rechnen. Eine deutsche oder französische Dachbildung, wie sie beispielsweise bei den Schlössern dieser Länder der gleichen Zeit oder des gleichen Stils ausgeführt wurde, konnten den italienischen Architekten nicht reizen. Und trotzdem sind sie nicht unbeachtet geblieben. Am *Castello del Valentino* zu Turin und am Schlosse zu Stupinigi treten die Mansarddächer auf. Dafür stehen sie auch unter französischem Einfluß und in Piemont. (Vergl. Abschnitte über Dächer und Schloßbauten.)

Den Sätzen über die toskanischen Paläste, deren Entwicklungsgechichte und ihre Übertragung auf andere Gebiete mögen noch weitere über einige besondere Typen, wie sie sich in den verschiedenen andern Landesteilen der Halbinsel entwickelt haben, zunächst über den venezianischen Typus folgen.

Die regelmäßige symmetrische Anordnung der Fenster, die gleichmäßige Durchbildung der Fassadenflächen, wo alles in eine Ebene gerückt ist, wo keine Gurte und kein Hauptgesims von der geraden, ununterbrochenen Linie abweicht, werden beim venezianischen Typus verlassen und machen einer bewegteren Form durch mehr oder weniger starkes Betonen einzelner Bauteile Platz, wobei der Renaissance anfänglich die Aufgabe zufällt, die im Mittelalter schon typisch gewordene Grundrißanlage und die sich daraus ergebende Fassadengestaltung bei gotischer Formensprache in diejenige der Renaissance zu übersetzen. Das Gerippe mit feinen Elementen bleibt bestehen, sein Aufputz ändert sich. Man vergleiche in diesem Sinne die beiden einfachen Paläste, den mittelalterlich gotischen *Palazzo Cavalli* (Abb. 222) und *Palazzo Grimani* (Abb. 267) der Renaissance. Die dreiteilige Fassade zerfällt in eine Mittelpartie und symmetrisch zu dieser in zwei gleichartige Seitenteile, jeder mit zwei durch einen breiten Pfeiler getrennten Fenstern. Alle Teile sind durch ein gemeinsames, horizontales, etwas dürftiges Gesims bekront mit dahinterliegendem, flachem Dache. Die Mittelpartie enthält zu ebener Erde die „Wasserpforte“ und rechts und links derselben ein mäßig großes, vergittertes Fenster, darüber einen durchgehenden, vor die Fassadenflucht nicht stark vortretenden Balkon mit drei-, bzw. fünfteiliger

Loggia. Die drei Partien sind durch Vertikalfstreifen (Pilaster) voneinander getrennt. Diese Trennung finden wir aber am *Palazzo Corner-Spinelli* wieder aufgehoben; die Dreiteilung der Fassade wird einzig und allein durch die Fensteranordnung erreicht. Die Wasserpforte mit den vergitterten Fenstern verbleibt im Erdgeschoß, im ersten und zweiten Obergeschoß werden in der Mittelachse

Abb. 267.

*Palazzo Grimani* in Venedig.

die zwei Florentiner Rundbogendoppelfenster zusammengekuppelt zu einer Mittelpartie mit durchgehendem Balkon und rechts und links derselben in gleichen Abständen nur ein Rundbogendoppelfenster der gleichen Form angelegt. Die Fassade bleibt dabei so ruhig und vornehm, das Verhältnis zwischen Lichtöffnungen und Massen so mustergültig abgewogen, wie dies bei den allerreichsten Palästen am *Canale grande* nicht wieder gefunden wird.

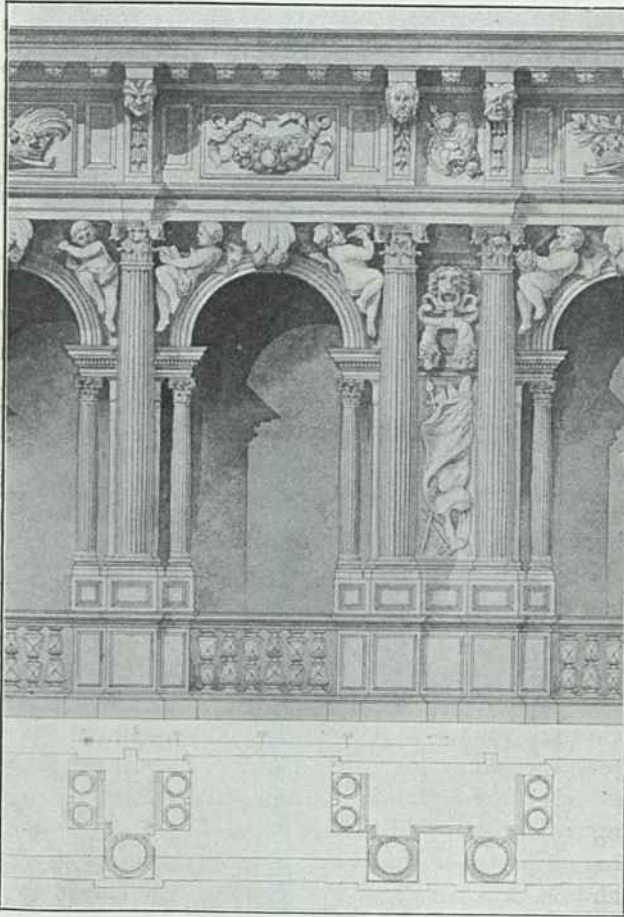
Die Wasserpforte macht bei den Palästen späteren und reicheren Stils der dreibogigen Halle Platz, wobei das Erdgeschoß ein Mezzanin zugeschlagen er-



hält, nicht zum Vorteil der guten Verhältnisse des Gebäudes, weil der Unterbau gegenüber den zwei Hauptgeschossen zu hoch entwickelt wirkt (vergl. *Palazzo Corner della Ca' grande*).

Glücklicher ist am *Palazzo Rezzonico* das Erdgeschoß durch den Verzicht auf ein Mezzanin neben der Wasserpforte geraten. Mit feinen Rustikafäulen und geradem Gebälke ist es von gradezu großartiger Wirkung und trotz des größeren Reichtumes der oberen Geschosse wird es von diesen nicht übertroffen.

Abb. 268.



Teilstück der Fassade des *Palazzo Pesaro* in Venedig.

Schön ist die Wasserpforte mit den zwei mächtigen Bogentoren und der Halbrundnische dazwischen gestaltet; auch die Diamantquader der Mauerflächen geben dem Erdgeschoß den Charakter des Unnahbaren und Trotzigen. In den Obergeschossen ist durch den Wechsel von einfachen und gekuppelten Säulen eine Dreiteilung versucht, die aber nicht klar genug zum Ausdruck gebracht ist. Die Rundbogenfenster zwischen denselben mit den übermächtigen Schlußsteinen und den stark herausgearbeiteten Putten in den Bogenzwickeln, die Doppelstellung der Kleinfäulen in den Fensterleibungen geben der Architektur etwas Unruhiges, und trotz des übergroßen Reichtumes fehlt eben die majestätische Ruhe und Gediegenheit, die sich im Erdgeschoß so machtvoll ausdrückt (Abb. 268).

Die beiden Obergeschosse sind durch Dreiviertelfäulen in vollständig regelmäßige Travéen geteilt, und nur die Ecken sind durch Doppelfäulen stärker betont. Was die originelle Anlage des Erdgeschosses verspricht, halten die Obergeschosse leider nicht; sie läßt auf eine Gruppierung der Fenster schließen, wir erhalten aber nur eine florentinische regelmäßige Einteilung mit überreichem Detail, Ornamenten- und Figurenschmuck. Der hohe Fries des Hauptgesimses mit feinen Ovalfenstern ist zum Schluffe nicht gerade die beste Beigabe.

Die Prachtfassade *Longhena's* (1650) des *Palazzo Pesaro* in Venedig hält im Unterbau die Mitte zwischen den zwei vorgenannten, indem rechts und links der Wasserpforte zwei Halbgchosse angebracht sind, die in der Gesamthöhe meisterhaft zu den beiden Obergeschossen gestimmt sind. Nur das Zusammenfallen der kleinen Fenster stört.



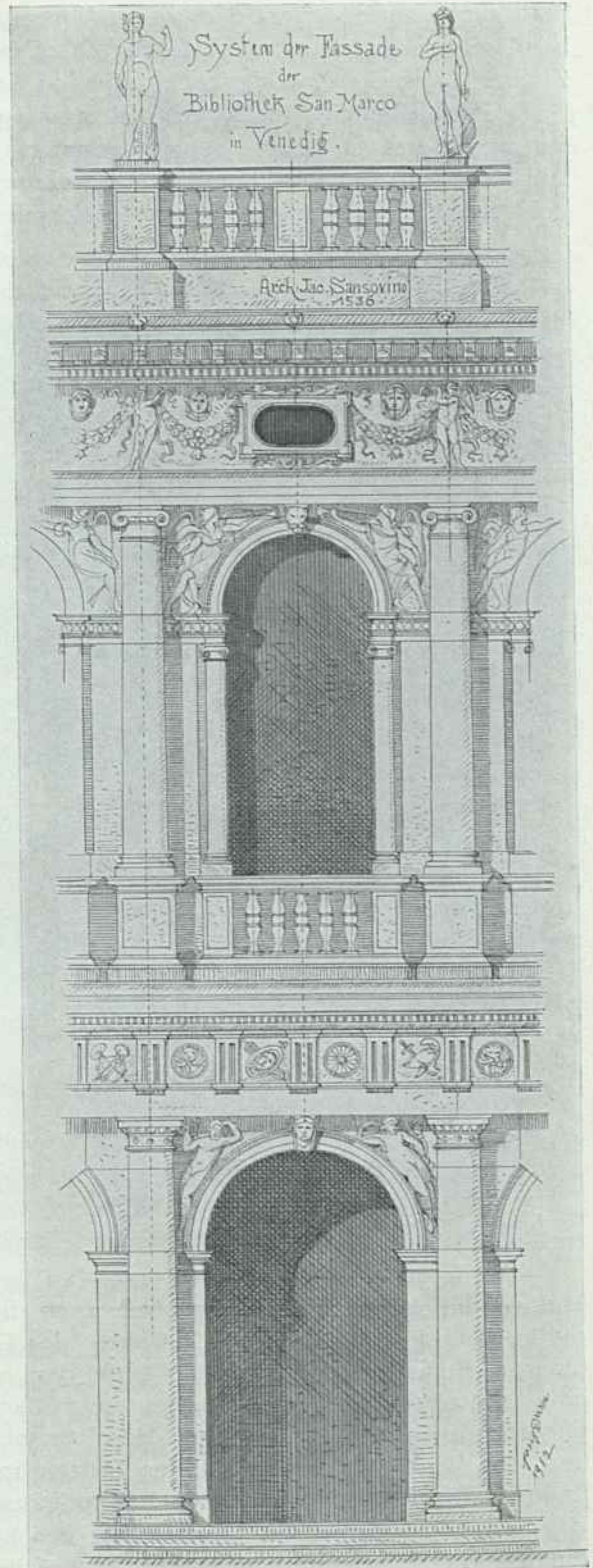
Gut für die Wirkung des Ganzen ist der Umstand, daß der Fries des Hauptgesimses keinerlei Durchbrechungen hat, sondern festen, stark vortretenden Relieffschmuck. Ohne Bedenken dürfen wir den Palaſt als eine der glänzendſten Leiſtungen des XVII. Jahrhunderts auf dieſem Gebiete in Italien bezeichnen.

152.  
Palazzo  
Vendramin.

Ruhiger und feiner ſteht ihm der ältere, von *Pietro Lombardi* (1481) erbaute *Palazzo Vendramin Calergi* gegenüber, in der Bildung der Fenster an *Corner-Spinelli* erinnernd. Das Erdgeſchoß iſt für mich bei *Corner* richtiger und monumentaler gedacht und ausgeführt. Bei der dreibogigen Waſſerpforte ſind leider die ſeitlichen Bogen mit den gleichen Fenſterfüllungen ausgeſtattet wie im Obergeſchoß, wodurch drei Doppelſenſter eine Mittelpartie und zwei Seitenteile mit je einem Doppelſenſter gebildet werden; gekuppelte Säulenpaare trennen ſie voneinander. Alles atmet hier eine auf das ſchönſte abgewogene Gefetzmäßigkeit! Schön ſind die kleinen Fenſter im Mezzanin des Erdgeſchoſſes angeordnet, gut in der Form, Größe und Ausladung zum Ganzen geſtimmt iſt das Hauptgeſimſe.

153.  
Palazzo  
Manzoni.

Der beſonderen Erwähnung wert dürfte noch der *Palazzo Manzoni* in Venedig aus der Zeit der *Lombardi* (1500) ſein; nur wenige Jahre älter als *Calergi*, unter Beibehaltung der gotiſchen Grundlage in den feiſten Formen der Renaissance erbaut, mit vielleicht etwas überſchlanken Verhältniſſen der Rundbogenfenſter. Der hohe, mit Kandelabern, Feſtons und Adlern geſchmückte, unter den Fenſtern des mittleren Stockwerkes hinziehende Frieſ, ſo hoch als die Brüftung des Balkons, die fein verteilte Inkru-



Fassadenſystem der Bibliothek S. Marco in Venedig.



station mit viereckigen Platten und Rundstücken aus verschiedenfarbigem Marmor, die feinen Fensterumrahmungen, die Pilaster mit den schwungvollen, vielleicht etwas zu großen Kapitellen, die fünffachen Bogenstellungen der Mittelpartie und das elegante Hauptgesimse machen ihn zu einer der feinst empfundenen Schöpfungen am großen Kanal.

Den hervorragenden Meister verrät noch der von *Sanmichele* erbaute *Palazzo Grimani* mit feiner Pilaster- und Säulengliederung durch alle drei Stockwerke, mit der vorgelegten, über die ganze Mittelpartie sich erstreckenden Freitreppe und dem Rustikaquaderockel, der, wie feines Zweckes sich bewußt, aus dem Wasser aufsteigt. Der Rhythmus in der Aufeinanderfolge der Fenster in den Obergeschossen — drei mächtige Bogenfenster mit zwei gerade überdeckten abwechselnd, durch Dreiviertelsäulen voneinander getrennt — erinnert an das,

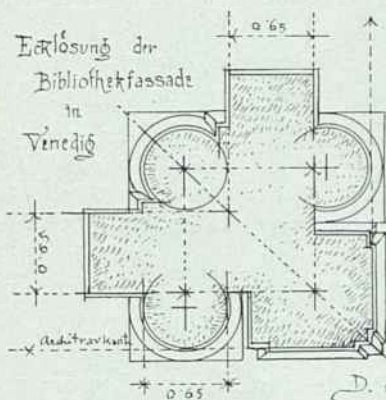
was der gleiche Meister in Verona am *Palazzo Bevilacqua* in so glanzvoller Weise erreicht hat. Was dort in überquellenderem Formenreichtum geleistet ist, muß hier einer strengeren, kälteren Weise weichen. *Sansovino* verwertet ohne viele Umstände in seiner herrlichen Marmorfassade der Bibliothek von *S. Marco* in Venedig die Grundgedanken der römischen Theaterfassade, aber bei höchster Entfaltung figürlichen und ornamentalen Schmuckes (vergl. Abb. 269 Teilansicht und Abb. 270 die Ecklösung).

Die nicht übermäßigen Höhenentwicklungen der Venezianer Paläste, ihre interessante Gruppierung der Fenster, das edle, helle Baumaterial in feiner vollendeten technischen Behandlung, das Emporwachen der Bauten aus der stillen Wasserfläche, nirgends eine unweife

Sparfamkeit, das feine und oft überreiche mit Ornamenten und Figuren durchsetzte Detail, beschienen von einer glänzenden Sonne und sich abhebend vom tiefblauen Himmel, die Bauten hin und wieder durch ein kleines Gärtchen mit frischem Grün, leuchtenden Blüten und goldenen Früchten unterbrochen — dies alles zusammen läßt bei den Zauberpalästen der Lagunenstadt den höchsten und bestrickendsten Phantasieeindruck walten, getragen von den Erinnerungen an große weltgeschichtliche Ereignisse, die sich auf diesem Boden abgespielt haben, an eine ruhmreiche Vergangenheit der Republik mit der wehmütigen Schlußbetrachtung über die Vergänglichkeit alles Irdischen. *Saxa loquuntur*: die Steine verkünden den Ruhm der alten Kunst Venedigs allen Spätergeborenen. Wo die Zungen Sterblicher schweigen, spricht die Architektur Worte der Ewigkeit!

„Im Engbau Genuas werden die Proportionen der Fassaden im allgemeinen preisgegeben und die letztere irgend einer gefälligen Dekoration überlassen“<sup>121)</sup>. Ich möchte diesen Satz, angefichts der Paläste in der *Via nuova* und in anderen Straßen oder an öffentlichen Plätzen nicht unterschreiben; die meisten sind vielmehr nach ganz bestimmten und klar ausgesprochenen Grundfätzen in den Fassaden gegliedert, hervorgegangen aus der Eigenart in der Grundrissdisposition, die aus den lokalen Verhältnissen sich naturgemäß entwickelt hat,

Abb. 270.



Ecklösung der Bibliothek-Fassade in Venedig.

154.  
Fassade der  
Bibliothek von  
*S. Marco*.

155.  
Genuefer  
Typus.

<sup>121)</sup> Siehe: BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. 2. Aufl. Stuttgart 1878. S. 200.



zumeist bedingt durch die terrassenförmig von der Meeresfläche nach den Bergeshöhen sich abhebenden Baugelände und die Lage der Straßen, eine über die andere zurückgetrept. Der Zug, der bei allen durchgeht, erinnert in mancher Beziehung an den venezianer Typus. Dort fahen wir die Wafferpforte in der Mittelachse des Baues angelegt mit zwei Seitenfenstern, und in Genua finden wir als Mittelpartie das unmittelbar an der Straße, zu ebener Erde gelegene, nur wenig über den Bürgersteig erhobene Vestibül, das hier „zu einer der höchsten Aufgaben gedeiht“ und in Verbindung mit dem Treppenbau als weiteres Element der Schönheit hinzutritt. Ein durchgehender Stufenbau verbindet das Vestibül mit dem höher gelegenen Hofe und dem Treppenbau, wodurch Beleuchtungseffekte und malerische Durchblicke nach dem Inneren des Baues geschaffen werden, wie sie kaum wieder vorkommen, selten erreicht, aber nirgends überboten worden sind (Abb. 163: Schnitt durch eine solche Anlage am Univerfitätsgebäude, und Abb. 271 Perspektive, Abb. 272 Treppenaufgang, Abb. 177 Grundriß des *Palazzo Durazzo*).

Charakteristisch ist weiter die Dreiteilung der Fassaden, das Zerlegen in zwei Seitenflügel und eine Mittelpartie von ganz gleichen Breiten, welche dem großen und kleinen *Palazzo Brignole* (*Durazzo-Brignole* mit den bewegten, balkontragenden Hermentkaryatiden), der Univerfität, dem *Palazzo Durazzo* u. a. eigen ist.

So gut wie der beste toskaner Palaft ist aber der *Palazzo Doria-Tursi* (jetzt *Municipio*) zu neun Achsen mit feinen seitlich angebauten, einstöckigen Bogenhallen entworfen und ebenso der *Palazzo Durazzo* in feinen einfach großartigen Formen und seitlichen Bogenhallen im Obergeschoffe. Umrißlinien und Verhältniffe der Bauteile zueinander sind hier so wohl und ernst erwogen als irgendwo.

Reizend muß in feinem ursprünglichen Zustande der *Palazzo Lercari* mit einer Arkadenloggia im Obergeschoß gewirkt haben, wobei von einer Preisgabe der Proportionen wohl keine Rede sein kann, mit deren Abfindung hier aber mehr gerechnet werden mußte als bei den glatten Fassaden mittelalterlicher Städte.

Bei den Familienpaläften ist die zweigeschoffige Anlage, bei der über jedem großen Stockwerk ein Mezzanin angelegt ist, die Norm, wobei über dem Hauptgesimse meist noch eine Balustrade oder Attika ausgeführt ist.

Also: Zerlegen der Fassade in drei gleiche Teile, bei einer nur wenig zurücktretenden Mittelpartie, Lage des Eingangsportals in der Mittelachse des Baues, Anordnung eines Halbgeschoffes über den großen Wohngefchoffen in beiden Stockwerken, Belebung der Fassadenflächen durch Pilafter, Schmücken derselben mit Stuck und Malerei — dies sind, kurz zusammengefaßt die Eigenheiten der Genueser Palaftfassaden, bei denen durchweg schöne und reiche Eingangsportale, die vielfach den einzigen ausdrucksvollen Schmuck einer Fassade bilden, zur Ausführung kamen.

Man glaubt oft, daß alles, was ein Bauherr an Geld für den Schmuck seines Hauses übrig hatte, er für ein kunstvolles Portal, ein hübsches Höfchen und eine schöne Treppe ausgab; insbesondere gilt dies für die hohen Zinspaläfte im Gewirre enger Gäßchen Genuas, wo übrigens jeder Schmuck einer Fassade in der Höhe zum Unfinn geworden wäre, was wohl Bauherr und Architekt zu würdigen wußten. Diese Portale sagen uns: die örtlichen Verhältniffe zwangen zur Verzichtleistung auf einen kunstvollen Aufbau des Äußeren; wir wollen aber doch zeigen, daß wir unter anderen Verhältniffen auch anders gekonnt hätten. Sinn, Mittel und Künstler hatten wir dafür; aber der gefunde Menschenverstand verbot



Abb. 271.



Treppenaufgang zum Hofe des *Palazzo Durazzo-Pallavicini* in Genua.

uns, anders zu handeln, als wir gehandelt haben. In diesen Stadtteilen war das Preisgeben der abgewogenen Verhältnisse an den Fassaden allerdings selbstverständlich.

157.  
Palazzo Doria-  
Tursi.

Der großartigste Repräsentant des Genueser Palaststiles dürfte der erwähnte *Palazzo Doria-Tursi* (jetzt *Municipio*) sein, zu neun Achsen, zweigeschoffig mit zwei Mezzaninen aus weißem Marmor, grauem und rötlichem Muschelkalk, von *Rocco Lugaro* für *Niccolò Grimaldi*, den Fürsten von Salerno, 1564 erbaut. Er ging 1593 in den Besitz der *Doria* über, kam dann in die Hände des Königs und später in diejenigen der Jesuiten, wobei er unter dem wechselnden Besitztum im Inneren vielfache Umbauten, namentlich einen solchen des Treppenhauses, nicht immer zu seinen Gunsten erfuhr.

Das Haupteingangsportale ist durch Säulen, Figuren- und Wappenschmuck besonders ausgezeichnet. Über hohem Untergeschoß, wie bei allen Palästen Genuas, bedingt durch die Tieflage des Eingangsvestibüls und die Hochlage des Hofes, erheben sich die zwei Obergeschoße, von denen jedes mit den zugehörigen Mezzaninen äußerlich in eines zusammengefaßt ist. Pilaster dorischer Ordnung mit Rustikaquadern gliedern das erste und das zweite Obergeschoß; nur sind hier die Säulenschäfte statt der Rustika mit Kanneluren verziert — also auch hier die Abstufung des Ausdruckes der Elemente, d. i. die zierlichere Behandlung derselben nach oben. Die  $8\frac{1}{2}^m$  hohen, über  $3^m$  weiten, dreibogigen Seitenhallen mit Terrassen geben dem Baue das Gepräge eines fürstlichen Schlosses.

158.  
Pal. Durazzo-  
Pallavicini.

Der beinahe ebenso mächtig und groß dastehende *Palazzo Durazzo-Pallavicini* mit feiner einfachen Architektur und feinen verputzten Fassadenflächen und meterhohem, glattem Gurtgesimse, mit den dreibogigen Loggien im Obergeschoß ist ein Werk des *Bartolomeo Bianco* (1656). Im Inneren wurde er durch *Tagliafico* umgebaut, dem wir das eigenartig schöne und großartige Treppenhaus mit freitragenden Marmorstufen von  $2,65^m$  Länge verdanken, sowie auch die Anlage der Verbindungstreppe zwischen Vestibül und Hof mit der vorgelegten Bogenstellung und den Figuren vor den beiden mittleren Säulen (Abb. 177 u. 271). Das Treppenhaus ist mit einem kassettierten Tonnengewölbe überspannt, dessen beide Stirnmauern durchbrochen und mit halbrunden Glasfenstern geschlossen sind, durch welche der Raum mit ruhigem Licht übergoßen wird. Die Stirnmauer unter dem einen Lichteinfall ist in eine jonische Säulenstellung aufgelöst, die sich nach einer Flachnische zu einem wunderbar schönen architektonischen Bilde öffnet.

Eine technische Bemerkung sei noch gestattet. Die beiden offenen Loggien sind ohne sichtbare Verankerung der Gewölbe ausgeführt, weshalb diese zwei durchgehende Parallelriffe rechts und links vom Scheitel aufweisen und die Säulen nach außen geneigt stehen.

159.  
Palazzo Regia  
università.

Der heutige *Palazzo Regia Università* ist ursprünglich nach den Plänen von *Bartolomeo Bianco* als Jesuitenkollegium 1623 gebaut und erst 1782 seiner jetzigen Bestimmung übergeben worden. Dieser Jesuitenbau (gleichwie die *Brera* in Mailand, die für die gleichen Zwecke von der gleichen Gesellschaft gebaut wurde) übertrifft an Großartigkeit der Hofanlage alle übrigen Paläste Genuas. Die Seitenhallen des Hofes sind längs des Vestibüls bis zur Fassadenmauer durchgeführt, so daß dieses auf drei Seiten von Hallen umfäumt wird, in seiner Mitte bildet eine einläufige Treppe von 23 Stufen den Übergang vom Vestibül zum Hallenboden. Die Balustraden dieser Treppe sind nicht bis zur ersten Stufe herabgeführt: sie endigen schon am achten Tritt in Postamenten mit auf-



gelegten Kugeln, an die sich mächtige Marmorlöwen (Abb. 272), den Aufgang bewachend, anschließen. Mit diesem Bildhauerkunststück wird die Langweiligkeit des einsamen Laufes in bester Art aufgehoben. Der  $13 \times 23^m$  messende Hof, an dessen Schmalseite sich das Haupttreppenhaus öffnet, ist von gekuppelten Säulenstellungen eingeschlossen, die Architrave, Fries und Gebälke tragen, auf dem nach antiker Weise die ungegliederten Bogen aufsitzen.

Abb. 272.



Treppenaufgang zum Hofe des Universitätsgebäudes in Genua.

Der Blick vom hohen Vestibül nach den  $7\frac{1}{2}^m$  hohen Hallen mit dem Wald von weißen Marmorfäulen und dem schönen Treppenhaus im Hintergrund, gewährt den größten Reiz. Alles atmet Freiheit, Luft, Licht und Sonnenschein; freier hebt sich in diesem Tempel der Wissenschaft die Brust als in den wieder Mode gewordenen, dumpfen, klösterlich angehauchten Hallen neuzeitlicher Bauten gleicher Bestimmung (z. B. Marburg). So großartig schön das Innere, so wenig glücklich ist das schwach und dürftig gestaltete Äußere.

Zur Ausführung des Baues wäre noch zu bemerken, daß auch hier die Säulengänge im Hof fäntlich ohne sichtbare Verankerung hergestellt sind; die Säulen stehen 10 bis  $15^m$  aus dem Senkel, nach der Hofseite geneigt, was *Reinhardt*<sup>122)</sup> mit den Worten früher schon feststellte: „Die Ausführung des ganzen Baues ist flüchtig und ungenau und sind die Säulen des Hofes durch den Gewölbefschub zum großen Teil gegen den Hof geneigt.“ Das Mauerwerk ist aus Bruchsteinen hergestellt; die Gewölbe sind aus Backsteinen, die großen Saaldecken in Wölbform aus Holz konstruiert und verputzt; die Säulen mit den darüber liegenden Gebälken sind, wie die Balustrade, aus weißem Marmor, ebenso auch die mit Schieferplatten abgedeckten Gemisgurten. Das Meteorwasser wird vom Boden der Umgänge durch kleine mit Blech ausgefüllte Mauerfchlitze nach dem Hofe abgeführt (Abb. 163).

Der *Palazzo Balbi* (Abb. 178: Grundriß) dürfte noch wegen der Eigenart feiner Treppenanlage zu erwähnen sein. — Der Bau dieser Treppe gestaltete sich durch die später angelegte *Via nuovissima* zu einem schwierigen Problem, das von *Gregorio Retondi* in geistvoller Weise gelöst wurde. Der ursprüngliche Bau hatte seinen Haupteingang von der tiefer gelegenen *Via Lomellina* aus, und nach dem Durchbruch mußte dieser unter Beibehaltung des

<sup>122)</sup> A. a. O., S. 3.



bestehenden nach der neuen Straße verlegt werden, wobei zwei Treppenaufgänge entstanden, welche die Überbrückung des kleinen Hofes durch einen Treppenlauf zur Folge hatten, um das Obergeschoß von beiden Straßen aus erreichen zu können.

Als Beispiel gemalter Fassaden wären zu nennen: *Palazzo Spinola* mit Fresken und gemalten reichen Umrahmungen der einfachen feineren Fenstergestelle, mit liegenden Figuren auf den Fenstergiebelverdachungen; dann *Palazzo Franzone* in Albaro mit einer aufgemalten Scheinarchitektur von Doppelpilastern mit vorgestellten Figuren.

Von Palästen mit Stuckverzierungen sind *Palazzo Raggio* mit Hermentkaryatiden im Erdgeschoß und *Degli Imperiali* anzuführen<sup>123)</sup>.

Nicht zu vergeffen sind die vielen kleinen Privathäuser mit zierlichen Portalen im Stil der lombardischen Renaissance, mit ihren reizvollen Höfchen und Treppenanlagen.

„Mailand hat eine Fülle trefflicher Bauten, doch keinen besonderen Palasttypus“; der römische Typus mit und ohne Anwendung der großen Ordnung ist der gangbarste. Von den alten Palästen der Frührenaissance ist nichts mehr vorhanden. Die *Mediceer-Bank* des *Filarete* ist verschwunden; der *Palazzo Marliani* wurde 1782 abgebrochen<sup>124)</sup>. Von Privathäusern aus der genannten Zeit ist noch weniger vorhanden<sup>125)</sup>.



Fassade des *Palazzo Lioni* (*Omenoni*) in Mailand.

<sup>123)</sup> Eine Zusammenstellung der Genuer Palastbauten, Villen, öffentlicher Bauten und Kirchen findet sich in den Werken:

*Palazzi antichi di Genova, raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens.* Anversa 1657.

GAUTHIER, M. P. *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes et ses environs.* Paris 1830.

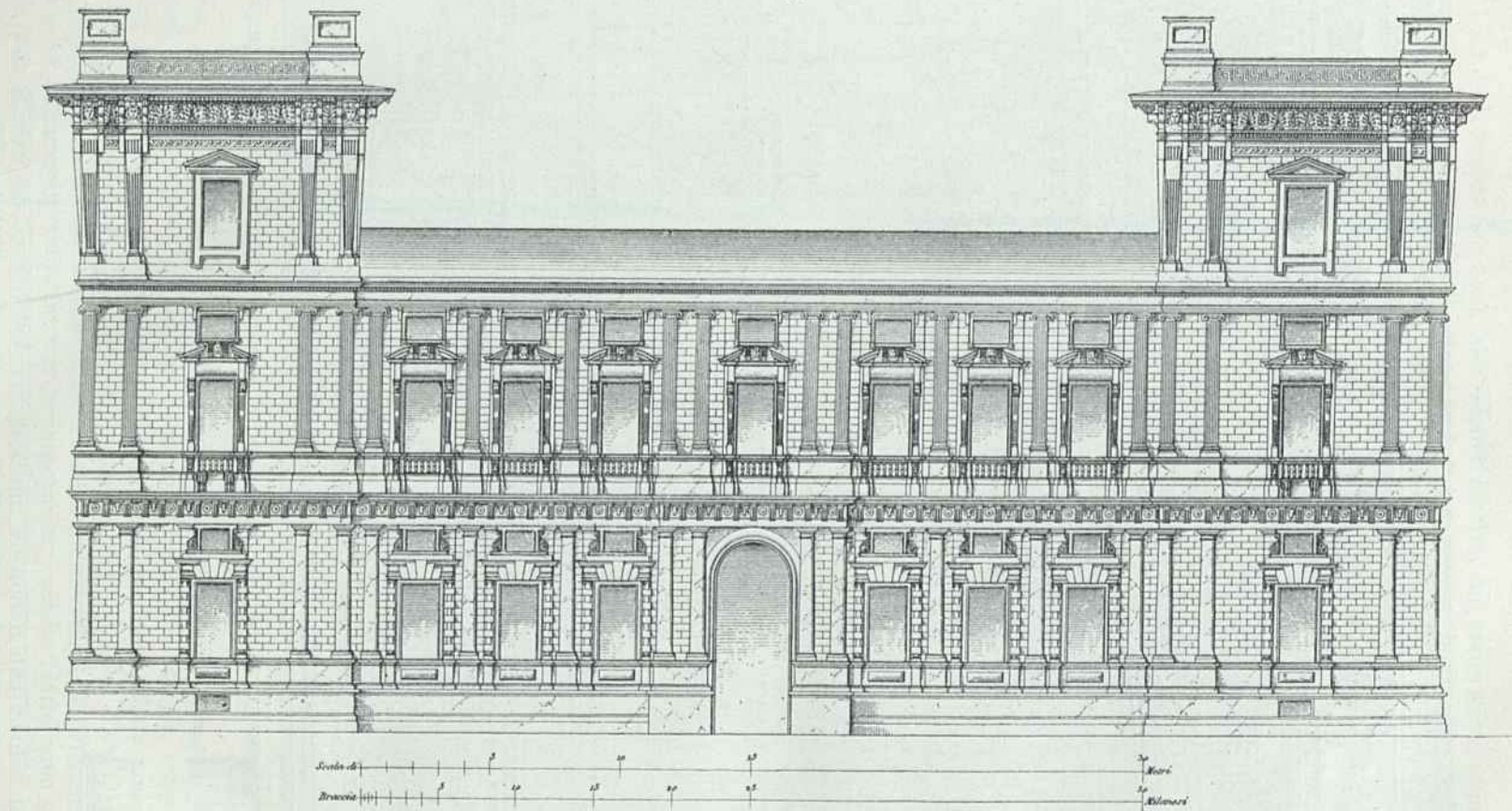
REINHARDT, R. Palast-Architectur von Ober-Italien und Toscana vom XV. bis XVII. Jahrhundert. Genua-Berlin 1886.

<sup>124)</sup> Eine Ansicht desselben nach einem alten Stiche ist zu finden in: MÜNTZ, E. *La Renaissance en Italie et en France.* Paris 1885. S. 239 — Spitzbogenfenster in der Art derjenigen am *Spedale maggiore* zu Mailand zwischen korinthischen Pilastern.

<sup>125)</sup> Das interessante Projekt eines Palastes aus *Filarete's* Mailänder Zeit, ein dreigeschoßiger, von Wasser umflossener Bau, mit großer Mittelpartie und zwei Eckrisaliten, die mit dreibogigen Loggienaufbauten versehen sind, war wohl Projekt geblieben. Eine Zeichnung desselben ist zu finden in: MÜNTZ, E. *Histoire de l'art pendant la renaissance. I. Italie. Les Primitifs.* Paris 1889. S. 485.

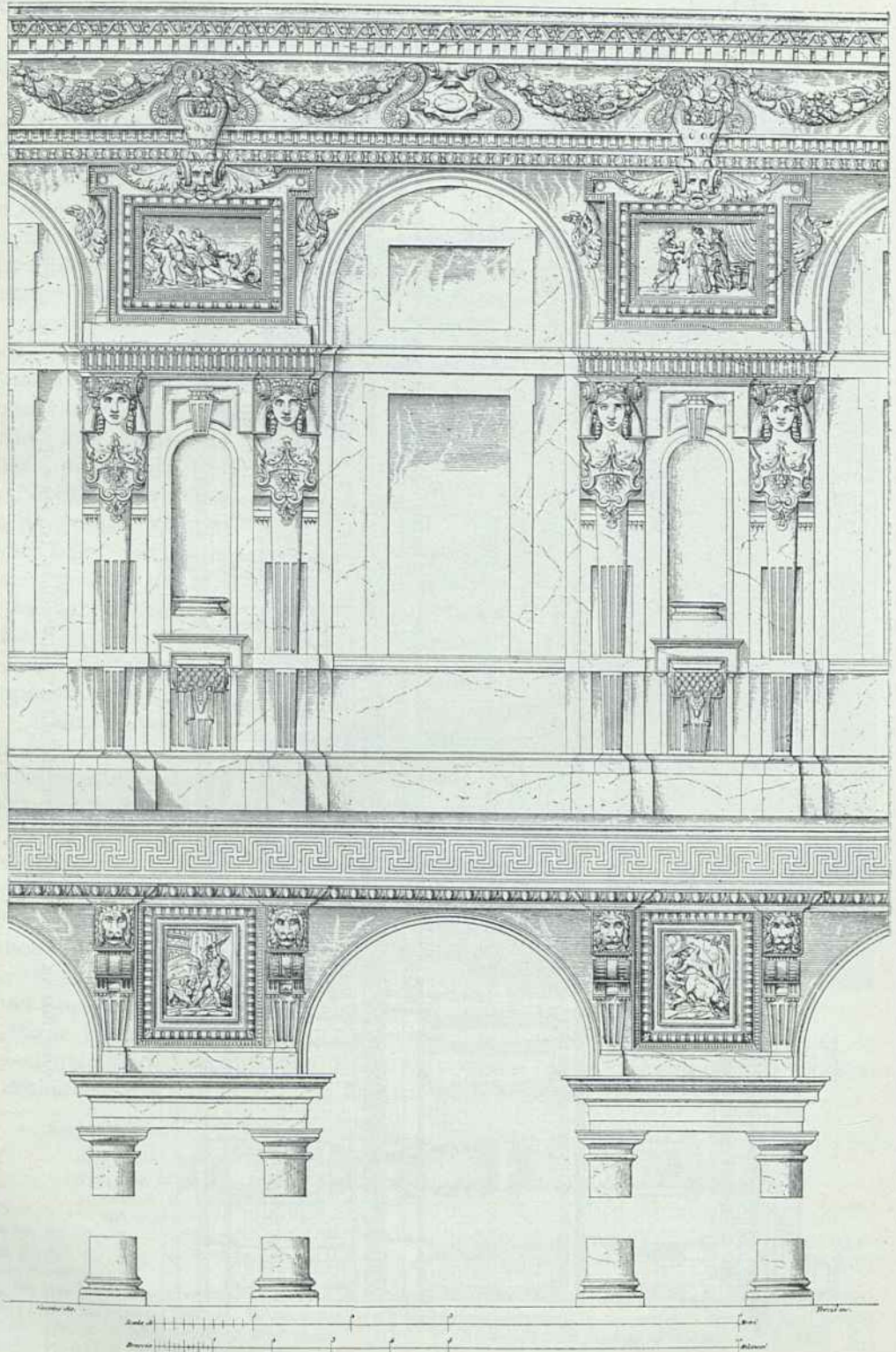


Abb. 274.



Palazzo Marino, jetzt *Municipio*, zu Mailand<sup>126)</sup>. (Mittelbau in neuer Zeit dreiflößig ausgebaut.)

<sup>126)</sup> Fakt.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1830.



Vom Hof des *Palazzo Marino*, jetzt *Municipio*, zu Mailand<sup>126</sup>).

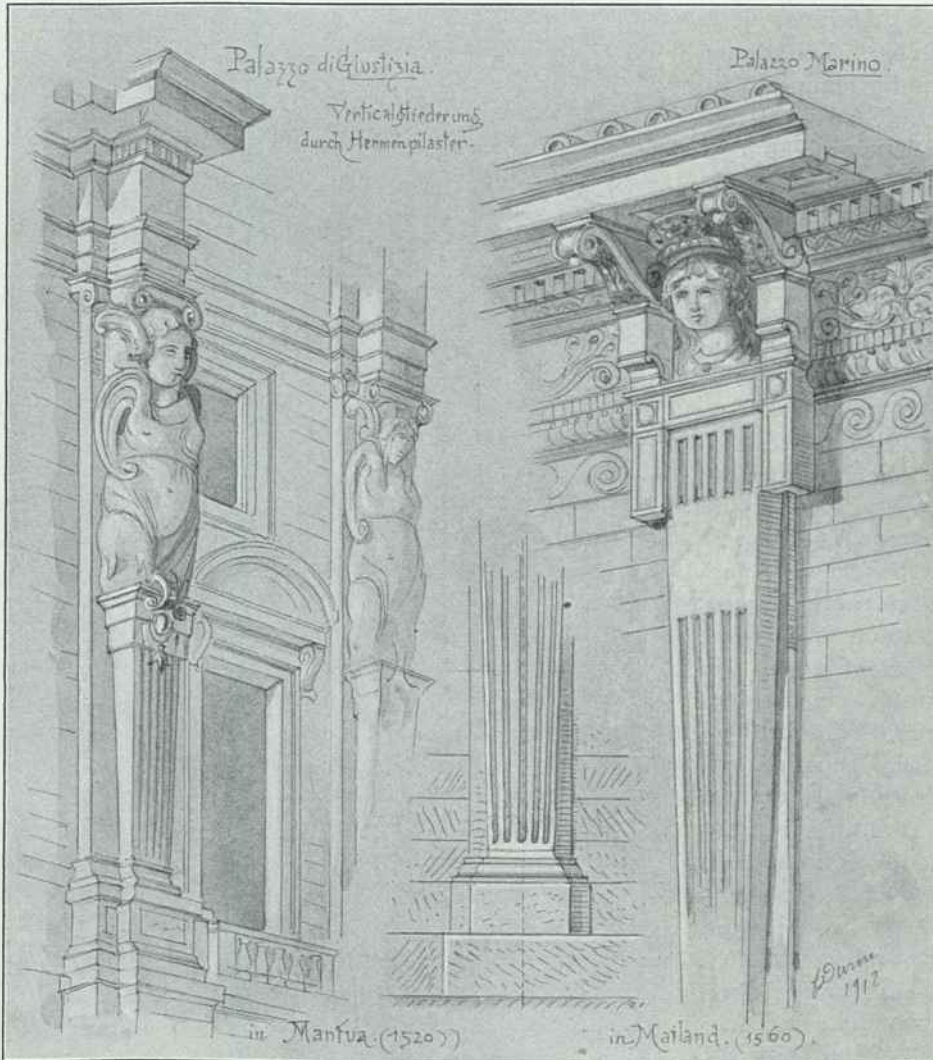


Und doch finden sich auch hier wieder Motive, die anderwärts nicht wiederkehren und wohl auf Mailänder Boden gewachsen sind; das sind Hermen und Halbfiguren — Karyatiden an Stelle der Pilaster oder Dreiviertelfäulen.

Die *Omenoni*, d. h. Riefen am Hause des Bildhauers *Lioni*, eine Aufstellung von acht bärtigen Halbfiguren mit vorgebeugtem Haupte und überschlagenen

163.  
Palast  
des *Lioni*.

Abb. 276.



Hermenpilaster des *Palazzo di Giustizia* in Mantua und am *Palazzo Marino* in Mailand.

Armen, so groß wie das Untergeschoß des Palastes, sind Bildungen, die wir in anderen Städten vergeblich suchen werden. Sechs der Riefen tragen in Erhebung das Schickfal, zu dem sie verdammt sind; die zwei rechts und links des Portals stützen mit ihrem Rücken den vorgebauten Balkon. Der Oberteil besteht aus dem Wohngefchoß und einem Mezzanin und ist äußerlich zu einem Stockwerk zusammengefaßt, das durch eingebaute, jonische Halbäulen gegliedert ist, die den Riefen im Erdgeschoß entsprechen. Zwischen den Säulen sind Halb-

rundnischen für Figurenschmuck angebracht. Interessant gebildet ist auch das kräftig ausladende Hauptgesimse mit der Attika (Abb. 273).

Hermenkaryatiden als Flächenteilung eines Stockwerkes (Köpfe mit sich nach unten verjüngenden Stelen) finden wir

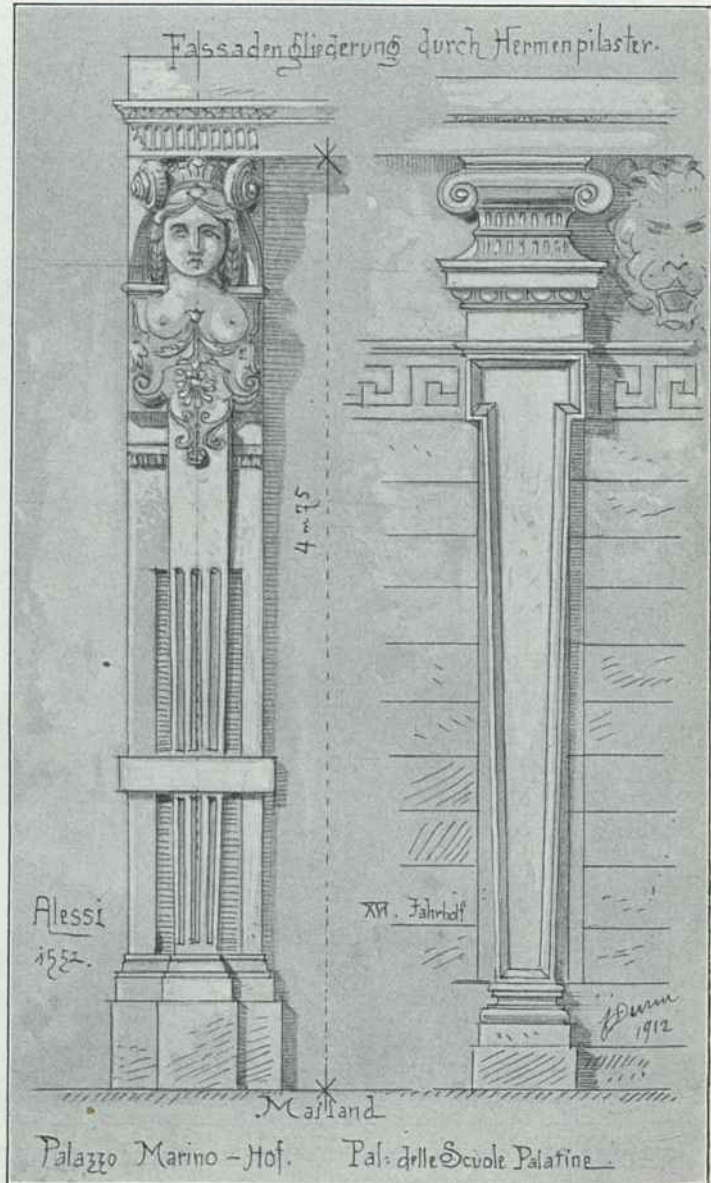
Abb. 277.

164.  
Palazzo  
Marino.

an dem von Galeazzo Alessi 1555 erbauten Palazzo Marino, jetzt Municipio, bei denen sich an der Hauptfassade die Köpfe zwischen die Konfolen des Hauptgesimfes zwängen. Sie sind nicht weniger als  $6\frac{1}{2}$  m hoch und an den Ecken der Rifalite paarweise zusammengekuppelt. Weniger anspruchsvoll finden wir sie an den Pfeilern des Obergeschoffes in dem reizend dekorierten Hofe (Abb. 274 u. 275), wo die Köpfchen Volutenpolster haben, auf denen die Architrave lagern. (Vergl. auch Justizpalast in Mantua, Abb. 276.) Die Hauptfassade nach dem Platze S. Fedele ist dreigeschoffig ausgeführt; das Erdgeschoß umfaßt hohe Wohnräume mit einem Mezzanin darüber, gleichwie das erste Obergeschoß, wobei die

Mauerflächen unten durch dorische, oben durch jonische Stützen gegliedert sind, während das oberste Geschoß seine Vertikalteilung durch die großen Hermenpilaster bis in das Haupt-

gesimse hinein erhält. Das letztere ist kräftig gehalten, mit Rücksicht auf die ganze Bauhöhe entworfen und durch eine Attika bekrönt. Auch die Fassade nach Piazza della Scala ist neuerdings in gleicher Weise dreigeschoffig ausgeführt worden. Die eine Seite des Prunkhofes liegt an der Straße, aber öffnet sich nicht nach dieser oder doch nur durch das Einfahrtstor.



Hermenpilaster des Palazzo Marino und Palazzo delle Scuole Palatine.



Das Zusammenfassen der größeren Wohngelasse mit den niedrigen Räumen des Zwischengeschosses äußerlich zu einem Stockwerk ist von Genua herübergenommen, wo diese Anordnung typisch ist. Wie beliebt diese Hermenpfeiler waren, mag aus dem Umfande hervorgehen, daß man sie ohne Bedenken auch am großen Mittelfenster der Kirche *della Beata Vergine presso San Celso* in Mailand anwendete.

Hermenartige Pilaster mit jonischen Kapitellen, wie sie die deutsche Renaissance so sehr liebte, finden wir als Fassadenteiler an dem von *Seregni* (1564) erbauten *Palazzo dei Giureconsulti*, der mit seinem Uhrturm die Nordseite der *Piazza de' Mercanti* schließt (vergl. Abb. 277).

Der 1605 erbaute *Palazzo del Tribunale* zeigt den landläufigen römischen Typus, ebenso der von *Pellegrini* erbaute *Erba-Odescalchi* mit gebrochenen Giebeln und zwischengestellten Büsten über den Fenstern des zweiten Obergeschosses.

*Palazzo Annoni*, 1631 von *F. Ricchini* erbaut, faßt das Hauptgeschoß mit dem Mezzanin zusammen, ist aber sonst nach dem römischen Typus entworfen.

Der heutige *Palazzo Reale* ist an Stelle der alten Herrscherpaläste errichtet, bedeckt am Domplatze eine Fläche von 270<sup>m</sup> Länge und durchschnittlich 120<sup>m</sup> Tiefe und hat einen meisterlich zusammengefügtten Grundplan mit dem *Cortile principale* und acht Nebenhöfen, Vestibülen, Treppen, Durchfahrten, Stallungen, Sälen, Wohnzimmern, Hauskapelle, wozu die halbromanische Kirche *S. Gottardo* mit dem von *Pecorari* erbauten, interessanten Backsteinturm (1336) einbezogen wurde. Von 1335 an wurde an diesem Residenzpalast gebaut, von *Azzone Visconti* an bis zu *Napoleon I.* Im Jahre 1573 verdarb den alten Bau zuerst der spanische Gouverneur *Guzman Ponce de Leon*, der ihn nach dem Geschmack seiner Zeit hergerichtet haben wollte, wobei er fämtliche reich ornamentierte gotische Fenster ausbrechen ließ. 1717 bauten die Kaiserlichen nach den Entwürfen *G. Barbieri's* aus Parma daran weiter. Später berief die Kaiserin *Maria Theresia* den *Vanvitelli* für einen Umbau. Der große Architekt wollte aber *Tabula rasa* machen und neu bauen, was indes abgelehnt wurde, und man entschied sich für eine Restauration unter Mitbenutzung der alten Mauern. Dafür dankte *Vanvitelli* und empfahl für diese Arbeit seinen Schüler *Gaspare Piermarini di Foligno*. Nochmals erfuhr dieselbe eine andere Wendung durch das Eingreifen *Napoleon I.*, der mit der Ausführung seiner Ideen den Cavaliere *Luigi Canonica* beauftragte.

Die Hauptfassade, nach dem römischen Typus, mit großer Ordnung durch zwei Geschosse gehend, das untere als Quaderbau ausgeführt, der große Saal, die Haupttreppe mit dem Vestibül sind das Werk des *Piermarini*, während die Rückfassade von *Canonica* entworfen und von *Tazzini* ausgeführt ist. Die Arbeiten reichen also bis zum Schluffe des ersten Drittels des vorigen Jahrhunderts.

Die Schule *Vanvitelli's* verrät auch der *Palazzo Belgiojoso (Villa Reale)*, 1790 von *L. Pollack* erbaut, der sich durch einen hübschen, stark akademisch angehauchten Grundriß auszeichnet. Die achteckige Form der Durchfahrten hat ihr Vorbild im Schlosse zu Caserta (vergl. Abb. 278).

Der *Palazzo della Società detta del Giardino* wurde zu Ende des XVI. Jahrhunderts entweder von *Pellegrini* oder von *Seregni* nach römischem Typus erbaut. Bemerkenswert ist seine Anlage mit zwei Höfen, von denen der eine als Pfeiler-, der andere als Säulenhof ( $\frac{3}{4}$ -Säulen) ausgeführt ist<sup>127</sup>.

165.  
Palazzo  
del Tribunale.

166.  
Palazzo  
Annoni.  
167.  
Palazzo  
Reale.

168.  
Palazzo  
Belgiojoso  
(Villa Reale).

<sup>127</sup> Eine größere Anzahl der öffentlichen Bauten und Paläste ist enthalten in: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1844.



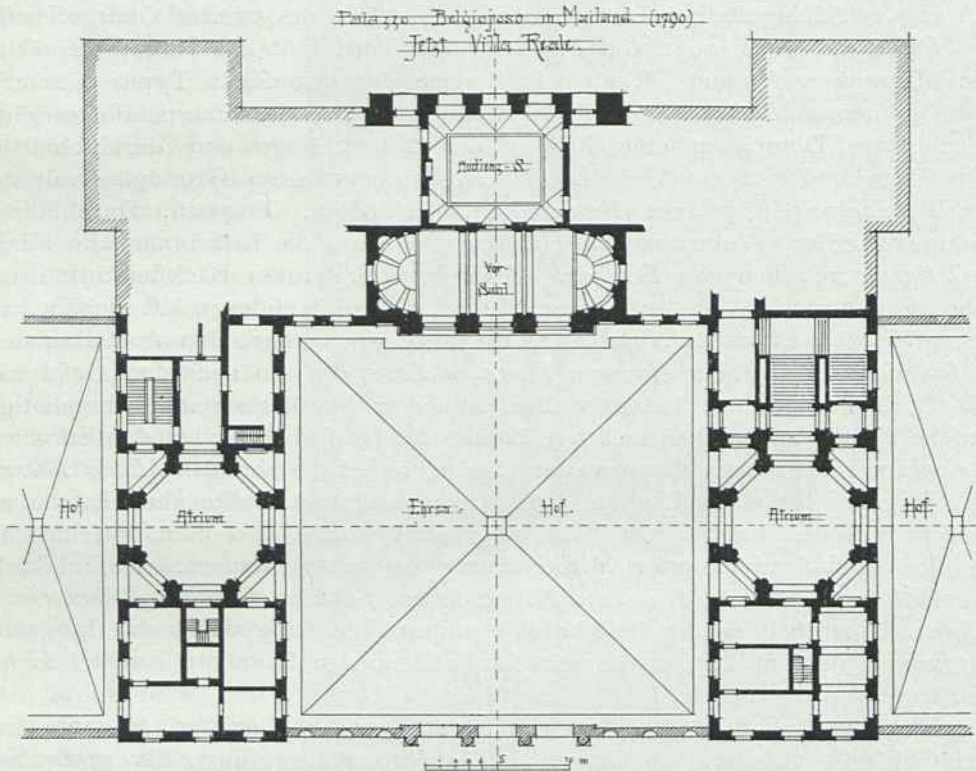
109.  
Beispiele  
von Palästen  
in Ferrara.

„Die schönsten Bauten der Herzöge vom Hause *Este* sind untergegangen; ihr Kastell ist ein malerischer, imposanter Anblick ohne gleichen, kann aber nicht als Palast gelten. — Die Privatpaläste des Adels sind in Ferrara, wie in den Städten kleiner Fürsten überhaupt, nie so wichtig als die in den ehemaligen Hauptstädten der Republiken. Das argwöhnische Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauses *Este* im XV. und XVI. Jahrhundert ließ keine großen baulichen Machtäufferungen aufkommen<sup>128)</sup>.“

170.  
*Palazzo  
de' Diamanti.*

Der für *Sigismondo von Este* (1493) begonnene *Palazzo de' Diamanti* gehört zu den bedeutenderen Ferraras. Er dient jetzt Museumszwecken. Sein eigen-

Abb. 278.



Grundriß des *Palazzo Belgiojoso (Villa Reale)* in Mailand.

artiges Marmor-Quaderwerk mit Spitzpyramidchen auf den Anichtsflächen eines jeden Steines, die dem Bau ein eigenartiges und bei der Gleichartigkeit der Steinbehandlung unruhiges Aussehen geben (ähnliche Bildungen an Veroneser und Venezianer Palästen), ist mit feinen Fugen versetzt, dabei der ringsumlaufende Kantenhieb bei den Steinen so fein wie geschliffen gearbeitet, wie die Kanten selbst. Eine ähnliche Flächenbehandlung der Mauerpfeiler zwischen den Fenstern, gleich unruhig wirkend, findet sich auch am *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna, dann in Verona, Venedig und Vicenza an einigen Palästen.

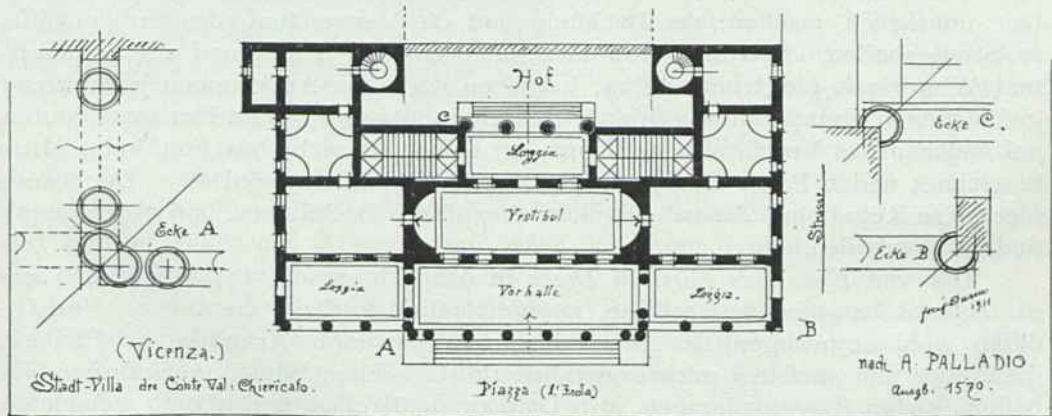
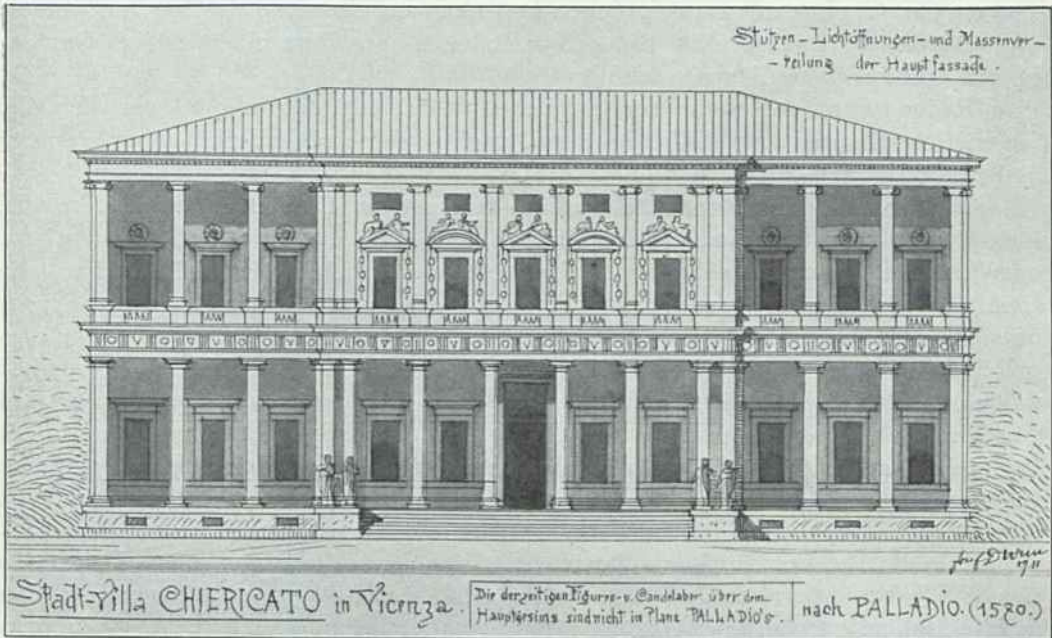
Im Inneren sind die Decken bemerkenswert, vielfach sehr schön und eigenartig, aber zum Teil ihres figürlichen Bilder Schmuckes beraubt. Der große Fünffensterfaal besitzt noch eine im Naturton des Holzes belassene Kaffettendecke,

<sup>128)</sup> Siehe: BURCKHARDT, J. Der Cicerone ufw. Basel 1860. S. 212.



der Eckfaal daneben eine folche mit bunten Malereien und reicher Vergoldung, die »settima sala«, eine mit achteckigen und rautenförmigen Füllungen besetzte Decke, welche der Hauptsache nach in Grün und Gold bemalt, während die folgende in Weiß, Grün und Gold gehalten ist.

Abb. 279.



Stadt- oder Palaft-Villa Chiericato in Vicenza.

Auch der *Palazzo Schifa-noja* verfügt noch über eine sehr schöne, Blau und Gold gehaltene Kaffettendecke mit hohem Wandfries.

Durch eine äußerst zierliche Fassade zeichnet sich der *Palazzo Roverella* aus, der über feinem Marmorportal einen der wenigen großen Erker aufweist, die wir aus der Zeit der italienischen Renaissance besitzen.

Der architektonisch nicht bedeutende *Palazzo Schifa-noja* wurde von Herzog *Borso* 1470 ausgebaut und weist ein gutes Portal mit Wappen darüber auf. —

172.  
Palazzo Scrofa.

Über einen prächtigen Hof, „der zehn Paläfte ersetze“, verfügt der *Palazzo Scrofa*. — Die schönsten Arabesken bei stattlichem Portal mit einem von Putten umgebenen Balkon hat *Palazzo de' Leoni*. — Fassaden mit offenen Säulenhallen (Straßenhallen) haben die *Palazzi Bevilacqua* und *Zatti*.

Dem XVI. und XVII. Jahrhundert gehören die *Palazzi Bentivoglio* und *Costabili* an und der beste aus dieser Zeit bei etwas strengem Klassizismus, der *Palazzo Crispo*, ganz mit Denkprüchen bedeckt, von *Girolamo da Carpi* entworfen.

Als letzter Bau der *Este* sei noch *la Palazzina* erwähnt, ein reizendes Gartenhaus. (*Palazzina di Marfisa d'Este*<sup>129</sup>).

Padua wurde 1405 zur venezianischen Landstadt degradiert, was sich bei feinen Privatbauten empfindlich geltend machte; feine *Palazzi* sind daher weniger bedeutend.

173.  
Paduaner und  
Vicentiner  
Palästypen.

In Vicenza dominieren die Paläfte der großen Ordnung von *A. Palladio*. Die Bauten der Stadt aus der Zeit der frühen Renaissance lassen einen gut entwickelten Baufinn erkennen. Unter den Paläften *Palladio's* wäre die Palaſt-Villa *Chiericato* (vergl. Abb. 279, Fassade und Grundriß) wegen ihrer offenen und durch Architrave abgedeckten Säulenhallen im Unter- und Obergeschoß, besonders zu erwähnen. Verputzt und jetzt gelb angeſtrichen, verliert sie leider viel von ihrer Wirkung. Für eine Grundrißanlage vergleiche den *Palazzo del Conte Giuseppe di Porto* in Vicenza (Abb. 259) und als Beispiele großer Ordnung mögen die genannten Paläfte des *Municipio*, des *Palazzo Porto* (Abb. 258), sowie des *Palazzo Valmarana* in Vicenza (Abb. 257) dienen und als antikes Vorbild die *Maison Carrée* in Nîmes (vergl. Abb. 239).

174.  
Bologneser  
Palästypen.

„Für Paläfte der Frührenaissance, die hier noch über die ersten Dezennien des XVI. Jahrhunderts ausgedehnt werden müssen, ist Bologna eine der wichtigsten Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Beschränkungen ein, welche eine florentinische oder venezianische Entwicklung des Palaſtbaues hier unmöglich machen: der Backstein und die Verwendung des Erdgeschoſſes zu Straßenhallen. Letzterer Gebrauch, an sich sehr schön und zur Sommers- und Winterszeit gleich angenehm, hat eben doch das Aufkommen jeder streng geschlossenen Komposition verhindert; es entstanden fast lauter Horizontalbauten, bei welchen das Verhältnis der Länge zur Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Tür ganz willkürlich angebracht wird“<sup>130</sup>). Doch auch hier keine Regel ohne Ausnahme, nicht alles ist aus Backsteinen, und nicht überall sind Straßenhallen.

175.  
Palazzo  
del Podestà.

Der von *Francesco Fossi di Dozza* in den Jahren 1692–94 erbaute *Palazzo del Podestà* hat eine neunachſige, zweigeschoſſige Fassade, die in den Verhältnissen wohl abgewogen ist. Das Erdgeschoß hat zwar Arkaden auf Pfeilern, diese aber sind versehen mit vorgeſtellten korinthischen Säulen, verkröpften Gebälken, tiefen Bogenleibungen mit Diamantquäderchen und ebenso gebildeten kräftigen Quadervorlagen an den Ecken. Ein abgeſchlossenes Ganze ist bei diesem freistehenden Bauwerke gewiß geſchaffen; seine bestimmt ausgesprochenen Endigungen mit den genannten mächtigen Eckquaderpfeilern schließen die Unterſtellung der Möglichkeit einer beliebigen weiteren Fortführung des Baues aus, die sich schon durch die Straßenzüge verboten hätte. Der Architekt war also angewiesen, mit dem gegebenen Platze zu rechnen.

<sup>129</sup>) Gute Abbildungen der Ferrareſer Paläfte in Ser. I<sup>a</sup>. *Italia artistica. Ferrara e Pomposa*. No. 2 von *Giuseppe Agnelli*. Bergamo 1906. Enthält auch gute Aufnahmen architektonischer Details.

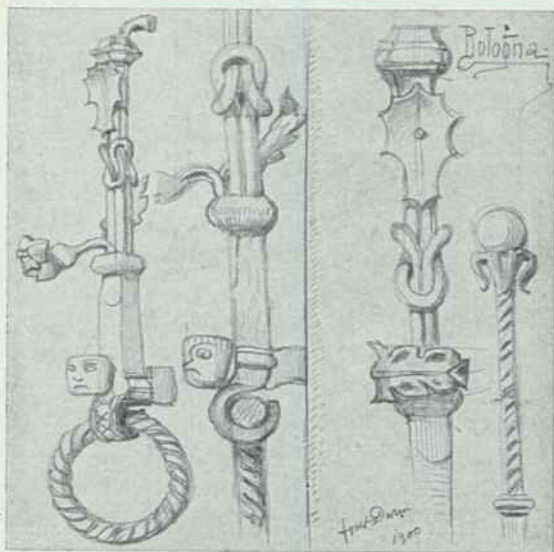
<sup>130</sup>) Siehe: BURCKHARDT, 2. u. O., S. 207.



Das zurücktretende Obergeschoß hat große Rundbogenfenster; die Wandflächen zeigen schlanke, ornamentierte korinthische Rahmenpilaster, die einen fein gegliederten Architrav tragen. Der über ihm liegende hohe Fries ist durch kleine Rundfenster belebt; das Hauptgesimse fehlt und ist zurzeit durch eine glatte Aufmauerung mit vorhängenden Sparren ersetzt. Ein Versuch, das Gesimse ganz aus Stein wieder herzustellen, ist auf der rechten Ecke neuerdings gemacht worden.

Das genannte Geschoß ist aus Backsteinen mit flachem Zierwerk hergestellt, wie es die Natur des Materials verlangt. Aber gerade dieser kräftig gegliederte Steinunterbau mit dem Motiv der vorgestellten Säulen und verkröpften Gebälken, in Verbindung mit der feinen Backsteinarchitektur des Obergeschoßes

Abb. 280.



Eiserne Halter mit Ringen.

und dem hohen Hauptgesimse mit den umrahmten Rundfensterchen im Frieße, geben dem Palaste etwas bestimmt Eigenartiges, das weder in Toskana, noch in Venedig, noch in Rom wiedergefunden wird.

Dabei soll aber nicht verschwiegen werden, daß ursprünglich und von den ersten Baumeistern diese Art des Aufbaues nicht geplant war. Die vortretenden Säulen wurden im XVI. Jahrhundert erst zugefügt und erinnern an die verwandte Anlage am *Palazzo del Comune* in Brescia. Nach dem Entwürfe von 1492 waren Pfeiler mit anstehenden Säulen<sup>131)</sup> und einem durchlaufenden Frieße vorgesehen, der bei dem Umbau der Arkaden verdorben wurde. Das Hauptgesims war nie ausgeführt,

dürfte sich aber von dem anderer Bologneser Paläste aus dieser Zeit nicht unterschieden haben. Die vortretenden Halbfäulen schmücken nach toskanischer Art eiserne Halter mit Ringen, von denen wir einen in Abb. 280 wiedergeben, der zurzeit im *Museo civico* aufbewahrt ist.

Der *Palazzo Bevilacqua*<sup>132)</sup> (1482 erbaut) entbehrt der Bogenstellungen an der Straße und der Verwendung von Backsteinen an der Vorderfassade. Nach Florentiner Art läuft der Straßenfront entlang eine Sockelbank, die nur durch die beiden Eingangsportale unterbrochen wird, wovon das eine mit Pilastern, Gebälke und halbkreisförmigen Tympanon bereichert ist.

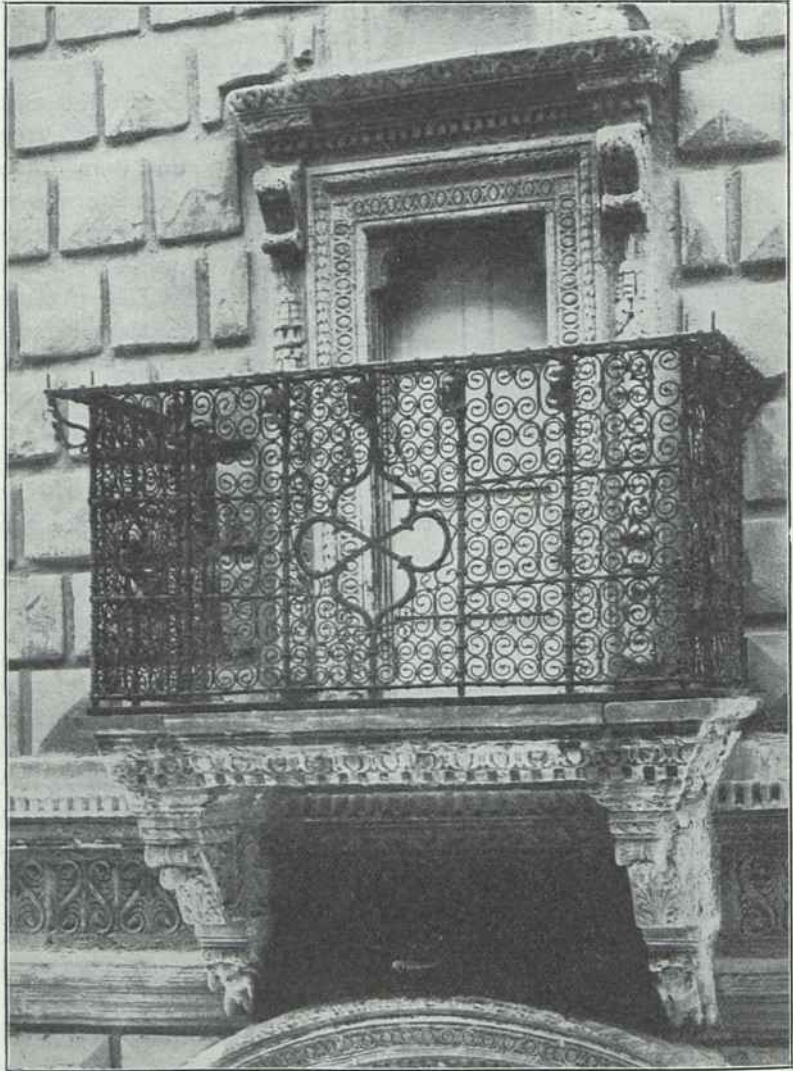
Das Erdgeschoß wird durch eine Fensterbankgurte in zwei Hälften geteilt und damit der Horizontalismus mehr betont, als gerade zwingend notwendig war, wodurch aber auf der anderen Seite das Obergeschoß um so mächtiger wirkt. Die Erdgeschoßfenster sind rechteckig und mit einer Verdachung versehen; die

<sup>131)</sup> „*Sorello da pilastri con colonne incastrate*“ bei Valeri-Malaguzzi, a. a. O., S. 110.

<sup>132)</sup> Vergl.: Die elegante Publikation von Alfonso Rubbiani, *Il Palazzo Bevilacqua* in Bologna. (Milano, Alfieri u. Lacroix 1908. *Estratta della Rassegna d'Arte* No. 7. Luglio 1908) mit sehr lehrreichen, schönen photographischen Aufnahmen des Innern und Äußern. Die glückliche Restauration des Palastes verdanken wir A. Rubbiani.

Fenster des Obergeschoßes erheben sich über einer Gurte mit verziertem Fries und Architrav, in formaler Beziehung das Mittel zwischen den toskanischen und venezianischen Doppelfenstern dieser Zeit haltend. Als charakteristische Zugabe sind die großen Akroterien am Kämpfer und die Mittelakroterie im Bogenscheitel zu bezeichnen. Nach antik-römischer Art schließt der Bau mit Architrav, verziertem Fries und einem schweren Konfölgemföfe ab, das mit Rückficht auf die ganze Gebäudehöhe entworfen, aber wie dasjenige des *Palazzo Riccardi* in Florenz zu derb ausgefallen ist. Die Mauerflächen bedecken folgen. Diamantquader, die wie an Bauten von Verona und Ferrara (*Casa de' Diamanti*), im Ausdruck schwach abgestuft sind. Vornehm wirkt die hohe Fläche zwischen den Obergeschoßfenstern und dem Hauptgemföfe, was hier so fein beobachtet ist, wie beim *Palazzo Strozzi* und *Palazzo Rucellai* in Florenz. Der über dem reichen Portal eingesetzte kleine Balkon mit einem zierlichen Schmiedeeisengeländer ist nicht die glücklichste, aber immerhin eine interessante Zugabe (Abb. 281). Die Fassade ist nach den Grundfätzen der ersten Florentiner Renaissancemeister entworfen.

Abb. 281.

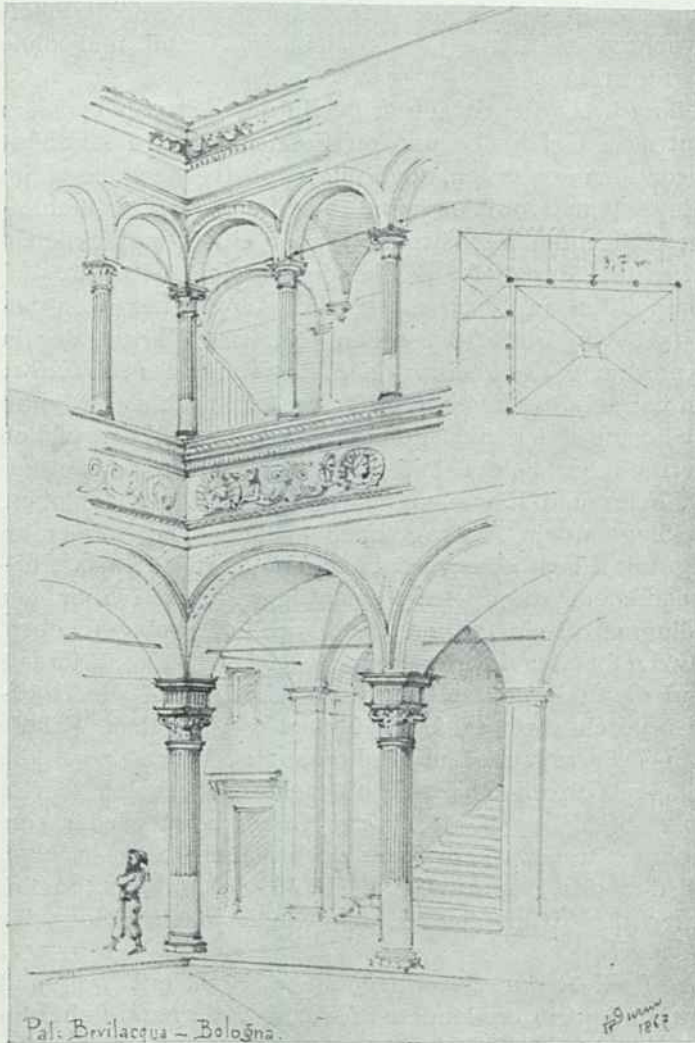
Schmiedeeisernes Balkongeländer am *Palazzo Bevilacqua* in Bologna.

Von großer Schönheit, wunderbar in feinem Ebenmaß, vollendet im Detail ist der ganz aus Backsteinen (mit Ausnahme der Säulen) hergestellte Hof (Abb. 282). Jetzt übertüncht, prangte er ursprünglich in den vollen Farben des Materials,



die noch durch bunte Malereien erhöht wurden. Der Fries über den Arkaden des Obergeschoffes war z. B. mit Ornamenten grau in grau auf abwechselnd rotgelbem und schwarzem Grunde bemalt, wie die Entfernung der Tünche an einigen Stellen gezeigt hat. Auch der köstliche Muschelmedaillonfries aus roter Terrakotta dürfte wohl Goldfaffungen und farbige Zugaben gehabt haben. Eine

Abb. 282.



Vom Hof im Palazzo Bevilacqua zu Bologna.

*Berò detta »dei Carracci«*, die wohl unter die Zahl der Paläfte aufgenommen werden darf, aber an der Straße auch keine Säulenstellung zeigt. Der Bau ist ganz aus Backsteinen vom Bürgersteig bis zum Hauptgesimse und zeigt uns den Bologneser Palästypus unverfälscht: ein glatter, anlaufender, hoher Sockel ist wulfförmig abgeschlossen; über ihm kragen gemauerte Backsteinkonsolen ohne jedwedes Ornament aus der Mauer, die mit halbkreisförmigen Tonnengewölben überspannt sind und reich geschmückte Archivolte zeigen (vergl.

reizende Beigabe ist im Hofe noch der kleine laufende Brunnen: auf hohem, vierkantigem Pfeiler mit Volutenkapitell sitzt ein kleiner wasserpeiender Löwe (oder Bär?) der den Wassertrahl in das auf dem Boden stehende ausgehöhlte korinthische Kapitell ergießt. So schön das Stück ist, so muß doch gefagt werden, daß es eine geschickte moderne Zusammenfügung alter Fundstücke ist, die ursprünglich mit einem Brunnen nichts zu tun hatten.

Als Besonderheit ist noch anzuführen, daß die Archivolte im Hofe nicht unmittelbar auf den Kapitellen, sondern nach spätrömischer oder oströmischer Weise auf einem eingeschobenen Würfel aufsitzen. Sämtliche Bogen und Gewölbe sind sichtlich verankert.

Aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts (vollendet 1570) stammt die *Casa già*

177.  
Casa dei  
Carracci.



Abchnitt V, Abb. 80); in der Flucht der letzteren erhebt sich das Fassadengemäuer mit einer Fensterbankgurte, auf der die halbkreisförmigen toskanischen Doppelfenster stehen, mit ihren charakteristischen Rahmenpilastern und breiten ornamentierten Archivolten mit Kämpfer- und Scheitelakroterien. Das Motiv, aber ohne die Akroterien in Stein zu überetzen, hat auch *Vittoni* im Inneren seiner *Umiltà* in Pistoja zur Anwendung gebracht. Das Obergeschoß schließt ein Architrav, ein hoher, mit Rundöffnungen versehener und mit Malereigeschmückter Fries, dem ein mäßig ausladendes backsteinernes Konfolengefims folgt. Ein Backsteinbau, wuchtig im Ganzen, aber fein im Detail und ohne Scheu vor ganzen Farben vorgetragen.

178.  
Palazzo  
Fantuzzi.

Wieder ohne Säulenstellung nach der Straße ist der in der Zeit von 1517—21 erbaute *Palazzo Fantuzzi* mit zwei Geschoßen und elf Fensterachsen, die Fenster gerade überdeckt mit horizontalen im ersten, und mit Giebelverdachungen im zweiten Obergeschoß, mit doppeltem Konfolengefims endigend. Eine geschlossene Komposition von nicht schlechten Verhältnissen, aber einer unglücklichen Quadrierung des Mauerwerkes und der dieses belebenden Dreiviertelfäulen.

179.  
Palazzo  
Fiorese.

Eine abgerundete Komposition in Form eines „Arkadenpalastes“ von bestimmter Länge zeigte der 1518 von *Formigine* erbaute *Palazzo Fiorese*, der in seinem Bogengeschoß die Anordnung des *Palazzo del Podestà* und des *Municipio* in Brescia wiederholt, mit den vorgestellten Dreiviertelfäulen korinthischer Ordnung auf hohen Postamenten bei hochstrebenden Bogenstellungen. Das Obergeschoß ist gleichfalls durch Dreiviertelfäulen belebt und durch ein mächtiges antikes Hauptgefims, aus Architrav, Fries und Konfolengefims bestehend, abgeschlossen, über dem sich stark zurückliegend ein Attikageschoß erhebt. Die Fenster im Obergeschoß sind rechteckig mit Flachbogenverdachungen überdeckt, das Füllmauerwerk mit sichtbar gelassenen, roten Backsteinen ausgeführt. Über der mittleren der fünf Bogenstellungen ist ein Balkon wenig organisch eingeschoben, weil das Gurtgefims des Erdgeschoßes in die Seitenteile der Balkonbrüstung unvermittelt einschneidet und die Balkonplatte tiefer als jenes liegt. Die Hochführung des Untergeschoßes durch die gestelzten Arkaden gibt dem Palaste etwas Bedeutendes, was zum Teil auch in dem Umfande liegen mag, daß die Rundbogen zwischen den Säulen sich im Obergeschoß nicht wiederholen.

180.  
Palazzo  
Bischi.

Der 1545 von *Agostino Bolognotto* gebaute *Palazzo Bischi* zeigt wieder eine geschlossene Gebäudemasse ohne Straßenarkaden mit derber Rustika am Sockel, den Portalfäulen nach Art der des *Ammanati* im Pitti-Hofe und Rustikaeinfassungen der Rechteckfenster des Erdgeschoßes, die wieder nach Bologneser Art sehr hoch gelegt sind.

181.  
Palazzo  
Albergati.

Der 1520 von *Battista di Pietro da Como* begonnene, aber erst 1540 und 1584 wieder aufgenommene und 1612 vollendete *Palazzo Albergati* steht im Zeichen des *Palazzo Farnese* in Rom. Kräftige Quaderarmierungen fassen die Ecken desselben; auf einem anlaufenden, sehr hohen, glatten Backsteinsockel erheben sich zwei, durch kräftige, in Fensterbankhöhe angeordnete Gefimfungen (Architrav, Triglyphenfries und Gurte) voneinander getrennte Stockwerke, die mit einem römischen Konfolengefims, mit kleinen, quadratischen Fenstern im Friese, abgeschlossen sind. Das Detail ist klassizistisch angehaucht; die großen Mauerflächen sind aus Backsteinen hergestellt, die wohl ursprünglich mit Putz überzogen waren.

182.  
Palazzo  
della Zecca.

Der *Palazzo della Zecca*, 1580 von *Scipione Dattari* gebaut, ist wieder keine durch Straßenarkaden benachteiligte Komposition. Die Fenster sind in allen

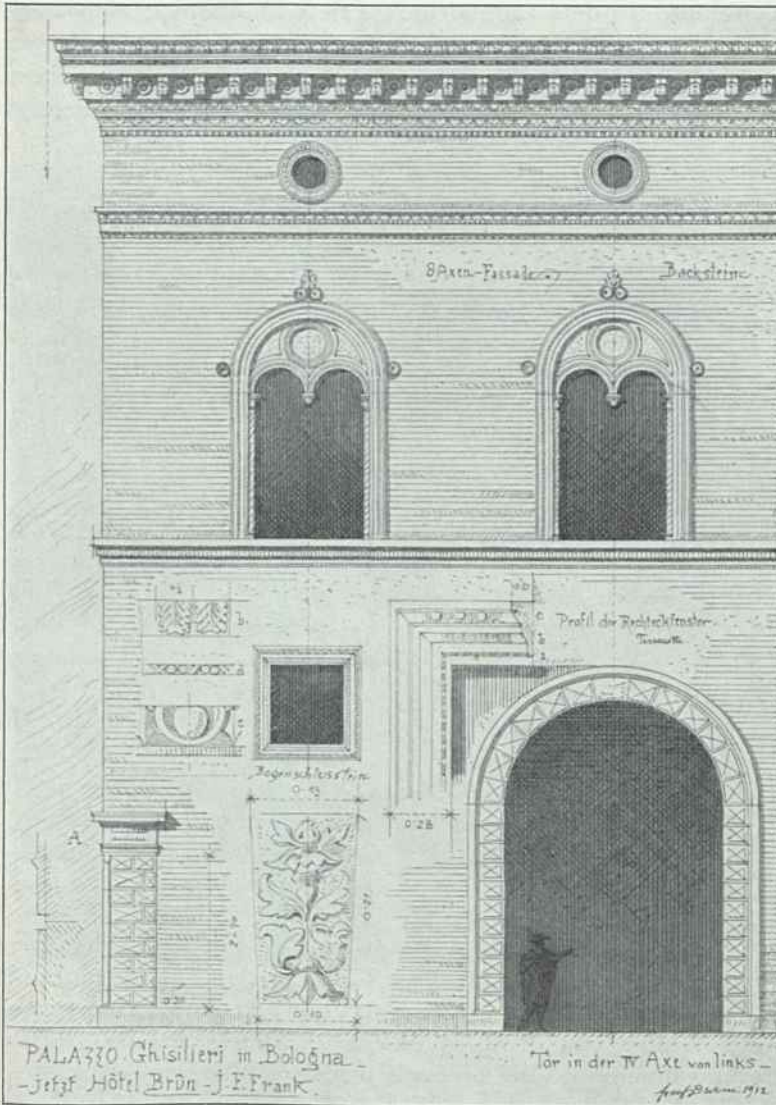


Stockwerken mit Rustikaquadern eingefast, die Ecken mit Quadern armiert und die Fassadenflächen verputzt; als Fünffensterpalast bleibt er eine etwas trocken-derbe Leistung.

Noch ein Palastbau ohne Arkaden ist der *Palazzo del Tribunale già Ruini di Palladio* (1572)

183.  
*Palazzo  
del Tribunale.*

Abb. 283.



Teilfassade mit Details des *Palazzo Ghisilieri* in Bologna (1490).

gewölbter Einfahrtshalle und über diesem ein Halbgeschoß mit quadratischen Fenstern, das durch eine Fensterbankgurte abgeschlossen wird. Auf ihr erhebt sich das Hauptgeschoß mit reichen Doppelfenstern, das durch ein kräftiges, zur Palasthöhe abgestimmtes Hauptgesimse abgeschlossen ist. Im Frieße sind, den Fensterachsen entsprechend, kleine Rundöffnungen angeordnet (vergl. Abb. 283). Die Ecken der Hauptfassade zeigen im Erdgeschoß aus Sandsteinen hergestellte

mit zwei 1584 angebauten Seitenflügeln. Die Mittelpartie trägt über einem Stockwerk in großer Ordnung einen antiken Giebel mit Wappen und Figuren.

Diese Beispiele mögen zeigen, daß der Palastbau in Bologna sich nicht durchweg in so engen Grenzen bewegte, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag.

Auch der im Jahre 1490 von der Familie *Ghisilieri* erbaute, nachher in den Besitz der *Malvasia* übergegangene Palast, jetzt das weltbekannte *Hôtel Brün-Frank*, sei noch als ein großartiges Beispiel eines Bologneser Backsteinpalastes ohne Arkaden erwähnt (vergl. Abb. 283). Er ist zu 8 Achsen komponiert, zeigt einen geschlossenen Unterbau mit großer,

184.  
*Palazzo  
Ghisilieri.*



Quaderarmierungen, wie sie beispielsweise am *Palazzo Guadagni* in Florenz vorkommen. Sie sind aber nicht hochgeführt wie dort, reichen vielmehr nur bis zur Höhe der Fensterbänke des Mezzaningeschoffes und finden auch nach den oberen Stockwerken keinerlei Fortsetzung (vergl. Abb. 284). Sie wurden bei den kürzlich (1912) ausgeführten Restaurationsarbeiten (der Architekt der Renovation der Fassade ist Ing. *Giorgio Cavazza*) aufgedeckt; über ihr derzeitiges Aussehen gibt Abb. 285 Aufschluß. In dem zugehörigen Frieße ist übereck eine zwei-zeitige Inschrift angebracht, die außer den Worten »*Iusticia Veritas, Et Iudicium*« noch die Jahreszahl 1490 trägt. Die Bauzeit des Palastes ist dadurch gesichert.

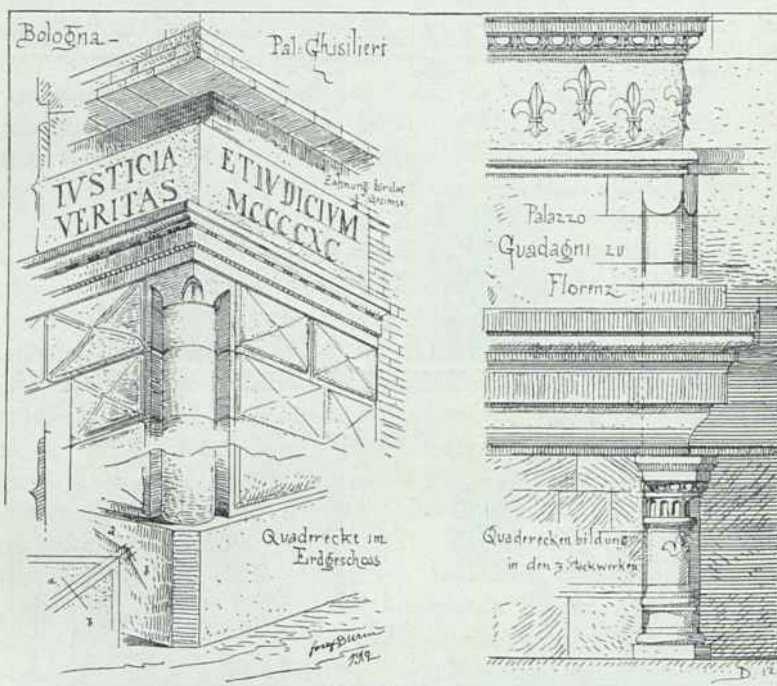
Der Bau war im Herbst 1912 eingerüstet und konnte genau beaufsichtigt

werden. Von dem mit der Renovation betrauten Arbeitsmeister wurde das Backsteingemäuer zuerst gereinigt und, soweit als nötig, frisch verputzt, sonst aber wurden die Außenflächen der Backsteine gelassen, wie man sie vorgefunden hatte. Hierauf wurden sie mit einem großen, nassen Schwamm zwei- bis dreimal übergegangen, der in eine Mischung von Naturfarbe, Milch und Wasser getaucht war. Der Ton hatte ungefähr die natürliche Farbe des Backsteines (rot); helle

Stellen wurden nachgeholt, so daß eine gleichmäßige Färbung der Fläche entstand. Die Ornamente wurden dagegen mit dem Pinsel gestrichen mit einem Gemenge von Eisenrot, Milch und Wasser von etwas dunklerer Färbung als die glatten Steine. Gurten, Fensterumrahmungen und Gefimse erhielten also ein dunkleres, aber doch feueriges Rot. An ornamentierten Bruchstücken von Fenstersteinen konnte man leicht ersehen, daß diese Formsteine zuerst mit dünner Kalkmilch gestrichen waren, kaum  $\frac{1}{2}$  mm dick, worauf der Rotstrich wieder nur sehr dünn aufgetragen war, so daß die Ornamente von ihrer Schärfe nichts verloren haben.

An einem Dreifensterhaus neben dem Palaste in der *Via Gomberti* ist an einer von Spitzbogenfenstern durchbrochenen Fassade über dem reich ornamentierten Konfolen- und Muschelgefimse die schützende Hängeplatte aus vorkragenden Dreiecksteinen mit aufgelegten Ziegelplatten konstruiert worden; es findet sich hier also eine Verbindung von Backsteinrohbau und Backsteinkunstabau.

Abb. 284.

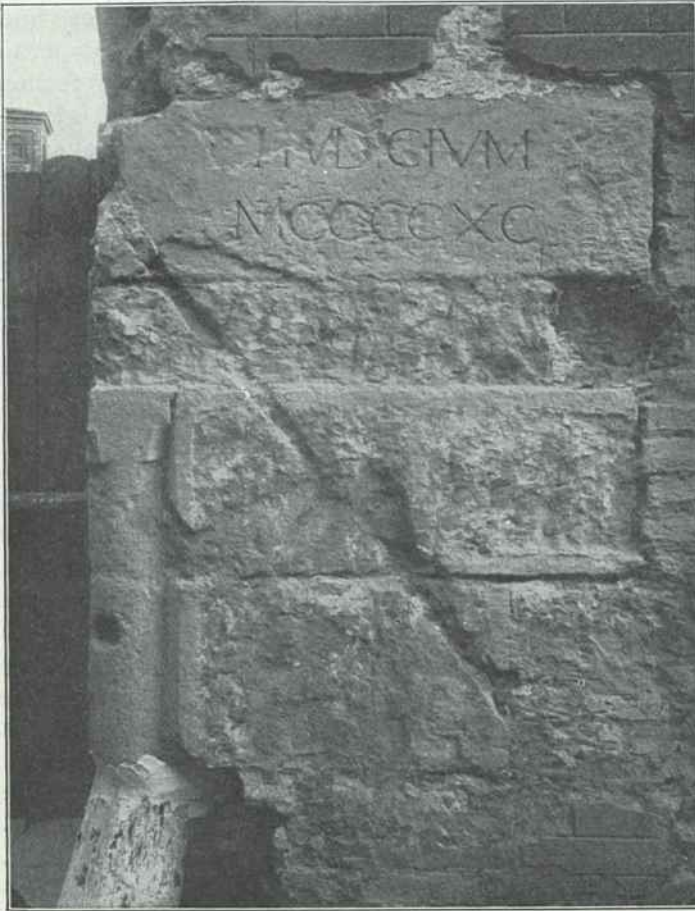


Eckbildungen des *Palazzo Ghisilieri* in Bologna und des *Palazzo Guadagni* in Florenz.



Im *Archivio di Stato* ist die Zeichnung eines Bologneser Renaissancepalastes erhalten, und bei *Malaguzzi-Valeri*<sup>185)</sup> wiedergegeben. Es ist ein zweigeschossiger „Arkadenpalast“ zu zehn Achsen, an der einen Ecke nach einer Straße sich öffnend, an der anderen angebaut. Das Erdgeschoß zeigt rundbogige, auf Säulen ruhende Arkaden, darüber horizontale Gefimfungen, auf denen Rundbogenfenster ohne zwischengestellte Säulchen ruhen, die aber die breiten Um-

Abb. 285.



Ecke des Erdgeschoßes des *Palazzo Ghislieri* in Bologna aus Macigno-Quadern.

rahmungen und die drei charakteristischen Akroterien haben, die Fensterflügel sind durch Sprossen in kleine Rechtecke geteilt; die Mauern sind über den Fenstern des Obergeschoßes hochgeführt und mit einer durchlaufenden Gurte abgeschlossen, über der sich in einem Hohlkehlengefims halbrunde, unter Stichkappen sich öffnende Fenster befinden. Ein mäßig hohes Ziegeldach mit vier Schornsteinen und Spitzhüten schließt den Bau, dessen Ecken mit Quadern armiert sind, ab.

Im allgemeinen trifft dieses Schema zu; nur habe ich in Bologna diese Art von Gefimfen nicht als die am meisten übliche ausgeführt gesehen, die unter Beihilfe von Malerei, z. B. an den Torgebäuden der *Certosa* bei Pavia und am Dome in Lugano u. a. O. in Oberitalien, vorkommen (Abb. 120).

Normal bleiben für mich die Gefimfe, die über dem Obergeschoß in Form eines Architravs, eines hohen mit kleinen Fenstern besetzten Frieses und eines Konsolengefimses ausgeführt sind, wie dies am *Palazzo del Podestà*, am *Palazzo Pallavicini* (1497—1528), am *Palazzo dei Carracci* (XV. Jahrhundert), am *Palazzo Salina-Amorini-Bolognini* (1525), am *Palazzo Ghislardi (ora Fava)*, von *Montarini* 1483 erbaut, und am *Palazzo Zucchini*, im XVI. Jahrhundert von *Terribilia* erbaut, zu sehen ist. Diese alle sind „Riemenfaffaden“, die so lange ausgedehnt werden können, als sie wollen.

<sup>185)</sup> A. a. O., S. 153.



186.  
Palazzo Fava  
und  
weitere Paläste  
in Bologna.

Unter diesen Palästen mit Bogenhallen darf aber doch dem *Palazzo Fava* das Lob nicht vorenthalten werden, daß er eine der am schönsten entwickelten Backsteinfassaden mit gut abgestuften Stockwerken und einem interessanten Hof besitzt. Die mächtige, auf einem von Kellerlichtern durchbrochenen Sockel ruhende Säulenhalle, die originellen Pfeiler derselben mit Pilastern und Halbfäulen, die nicht zu schlanken Verhältnisse, die schmucklosen, ernsten, breiten Mauerflächen mit den schön detaillierten charakteristischen Doppelfenstern, darüber das niedrige Halbgeschoß mit den kleinen Halbrundfenstern und das wirkungsvoll abschließende korinthisierende Hauptgesims — dies alles sind Momente, die in ihrem Zusammenwirken dem Baue seine hohe Bedeutung dauernd sichern. Die mächtigen, der Höhe nach aus acht Schichten zusammengesetzten Prunkkonfolen, welche die Vorderwände des Obergeschoßes tragen, sind gleichfalls interessante Beigaben, wenngleich die Ornamente auf jenen eines eleganten Linienflusses entbehren und in ihren Einzelheiten an solche der spätrömischen Kaiserzeit erinnern.

So dürfte sich also der Normalpalast der Renaissance in Bologna als eine Verbindung des in der alten Handzeichnung gegebenen, mit den zuletzt erwähnten Gesimsen, erweisen. Der Bogengang ohne Ende im Erdgeschoß bleibt, darüber die Halbrundfenster mit den drei Akroterien, mit oder ohne zwischengestellte Säulchen und durch Medaillons gezierte Tympana, darüber das Gesims mit kreisrunden, viereckigen (quadratischen und rechteckigen) oder halbkreisförmigen Fenstern.

Als hochinteressante Beispiele der frühen Zeit, die sich nicht ganz in das Normale einfügen lassen, dürfte noch der *Palazzo Isolani* (1454), von *Pagno di Fiesole* erbaut, sein. Die Halle ist rundbogig überwölbt, die Bogen ruhen auf Säulen; über der Fensterbankgurte erheben sich reich verzierte Spitzbogenfenster, durch Pilaster eingefaßt, darüber der abschließende Architrav, ein Gesims mit Bogenfriesen auf Konfolen.

Ferner der *Palazzo Malaguti*, um 1496 erbaut, der im Erdgeschoß vom Bürgersteig aus beginnende Rahmenpilaster mit zwischengespannten flachen Sprengbogen zeigt, nebst einem Füllmauerwerk, das nicht mehr ursprünglich ist. Das Obergeschoß ist durch Pilaster belebt, die den unteren entsprechen; darüber der Architrav, der Fries mit Rundfenstern, dann das Dachgesims, darüber eine Zinnenbekrönung, aber reicher und bedeutender wie diejenige des *Palazzo Venezia* in Rom. Bemerkenswert ist noch der Balkon mit einem gedeckten Überbau.

Statt der Bogen auf Säulen oder Pfeilern wird aber auch bei den Wandelgängen des Erdgeschoßes der horizontallagernde Architrav auf Säulen ausgeführt, wie der von *Palladio* inspirierte, von *Bartolomeo Triacchini* (1545—81) erbaute *Palazzo Sanguinetti, già Lambertini* zeigt<sup>184)</sup>.

Als Freitützen der Bogenhallen kommen in Bologna neben den Säulen noch die vier- und achtseitigen Pfeiler, die Pfeiler mit Dreiviertelfäulen und die Pilaster mit nach zwei Seiten angeetzten Halbfäulen vor, wovon die Bogengänge und Hallen der Paläste *Fava* und *Ghisilieri* interessante Beispiele geben (Abb. 200 b).

187.  
Palästypen  
aus Neapel.

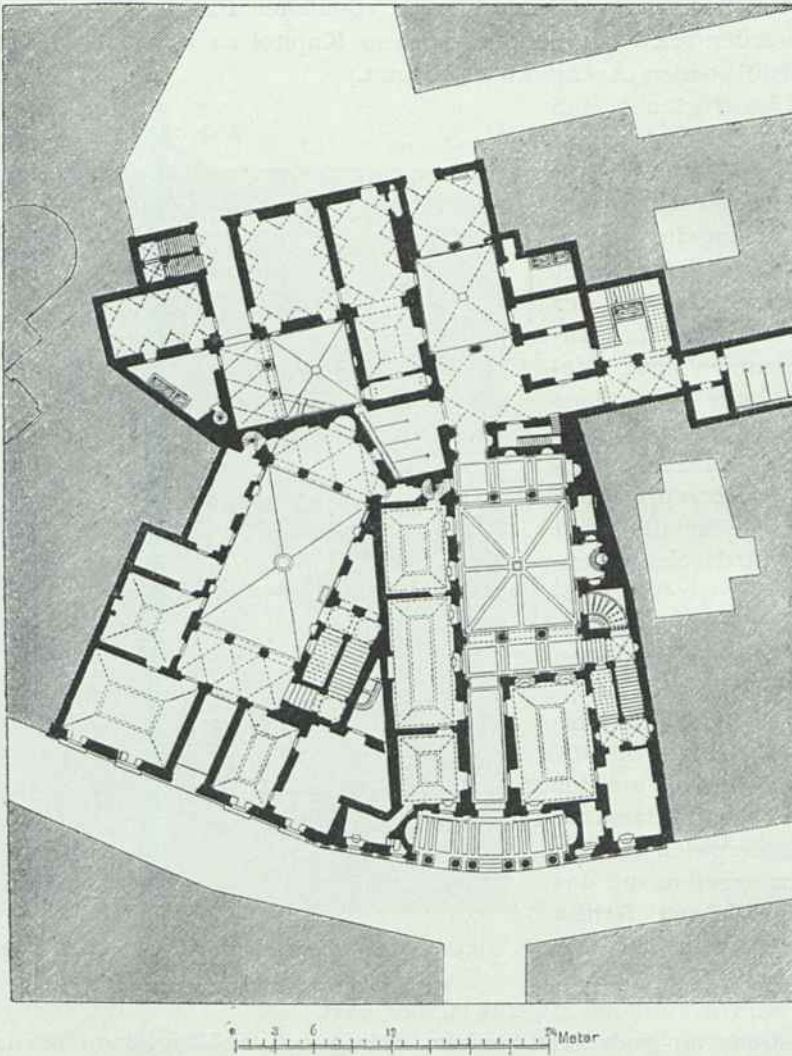
In Neapel schuf *Giuliano da Majano* das Beste, den Sommerpalast *Poggio Reale*, der uns nur noch durch die Zeichnungen *Serlio's* und einen Grundplan in der Handzeichnungenammlung der Uffizien zu Florenz bekannt ist.

<sup>184)</sup> Für die Baugeschichte dieser Paläste und anderer Baudenkmale der Renaissance in Bologna vergl.: MALAGUZZI, F. *L'architettura a Bologna nel Rinascimento*. Rocca S. Casciano. 1899.



Mit ihm nahm auch der Neapolitaner *Andrea Ciccione* die neue Bauweise auf, und vor Ende des XV. Jahrhundert fehen wir einen weiteren Meister, den *Gabriele d'Agnolo*, in derselben arbeiten; zu denen sich noch *Gianfrancesco Mormandi* gefellte.

Abb. 286.

Grundriß des *Palazzo Massimi alle Colonne* in Rom.

Von Palästen der frühen Zeit sind anzuführen: *Palazzo Colibrano* (1466) nach dem Florentiner Typus; der durch seine schöne Anlage geschätzte *Palazzo Gravina* mit mächtiger Rustika im Erdgeschoß, glatten Wänden und korinthischen Pilastern im Obergeschoß. (*Burckhardt* schildert diesen Palaßt als durch Umbau bedroht 1860.) Auch ist *Palazzo della Rocca* von *Mormandi* mit mächtiger, großer Einfahrt als hervorragendes Motiv beim Bau zu erwähnen, ferner der niedliche Palaßt *Alice* aus der gleichen Zeit.

Aus der späten Zeit der Renaissance wäre noch der von *Domenico Fontana* erbaute *Palazzo Reale* zu nennen; sonst stehen die neapolitanischen Palastfassaden alle sehr viel tiefer als die verwandten Bauten der gleichen Zeit in Rom.

Die Frührenaissance ist im Palastbau weniger vertreten; um so mehr spielt der Barockstil eine Rolle, und was dessen Fassaden anbetrifft, „so ist das Gute an ihnen nicht neu und das Neue nicht gut“.

Bei den früher angeführten Typen römischer Paläste (*Cancellaria*, *Palazzo Farnese*) wurden auch die Bauten auf dem Kapitol zu Rom, deren Planfertiger und die ausführenden Architekten genannt.

*Burckhardt* glaubt, daß sie, so wie sie sind, nicht einen ursprünglichen Gedanken verwirklichen, daß sie vielmehr, in Ermangelung eines Besseren, allmählich unter schwankender Benutzung der Entwürfe *Michelangelo's* zustande gekommen sind. Dieser Meister legte wenigstens (1538) noch selbst die für die Wirkung des Ganzen so wesentlichen Flachtreppe an; ihm gehört jedenfalls auch die Architektur des Senatorenpalastes mit der großen zweiseitigen Freitreppe, „welche mit dem Brunnen und den beiden Flußgöttern ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes bildet“. Die große Ordnung an der Fassade nach dem Platze über hohem Quadergeschoß, das kräftige Kranzgesims mit der figurengeschmückten Attika gestalten im Vereine mit der Treppenanlage den Palast zu einem hervorragenden Werke feiner Art.

Die eigenartig gedachten und im richtigen Verhältnis zum Senatorenpalast gestimmten, divergierend von der Aufgangstreppe aus angelegten beiden Konservatorenpaläste, im Geschmacke ihrer Zeit detailliert, sind sicher, wenn auch sehr viel später erst, nach *Buonarrotti's* Plänen ausgeführt. Auch ihre Schrägstellung zum Senatorenpalaste dürfte auf seiner Angabe beruhen (vergl. Abschnitt XXI: Öffentliche Plätze innerhalb der Stadt). Wie bei *St. Peter* lassen die Kulissen, umgekehrt wie beim Theater, nach rückwärts die breitere Zwischenweite. Optische Gründe scheinen hier ebenfowenig wie beim Platze vor *St. Peter* (vergl. Abschnitt XXI) oder bei der *Scala regia* (vergl. Abb. 164) mitgesprochen zu haben; die Nachbargebäude, ihre Lage und Ausdehnung gaben da wie dort den Ausschlag!

Abb. 287.

Abchluß der Gartenanlage vom *Palazzo Barberini* in Rom.



Interessant bleibt die Verwertung der großen Ordnung in Verbindung mit den auf Säulen ruhenden Gebälken des ersten Obergeschosses und den reich mit Dreivierteläulen und Bogenverdachungen umrahmten und mit Muscheln besetzten Rechteckfenstern. Die auf Postamenten stehenden Pilaster treten stark hervor und sind von glatten Lifenentriefen begleitet, die unter dem großen

Architrav wieder durch ein Kopfband zusammengefaßt sind. Das Vermeiden einer Bogenstellung im Untergeschoß und das Einfügen der Architrave auf jonifizierenden Säulen zwischen den großen Pilastern, gibt den Fassaden etwas eigenartig Neues. Hauptgesims und Attika sind der großen Ordnung entsprechend in der Höhe und Ausladung ausgeführt und so mit Rücksicht auf die Gesamthöhe des Baues gestimmt. Als technisch bemerkenswert ist zu erwähnen, daß die auf den jonischen Säulen liegenden Architrave vielfach geborsten sind, wohl wegen ungleicher Pressungen und ungünstig verteilter Belastungen (vergl. Abb. 261).

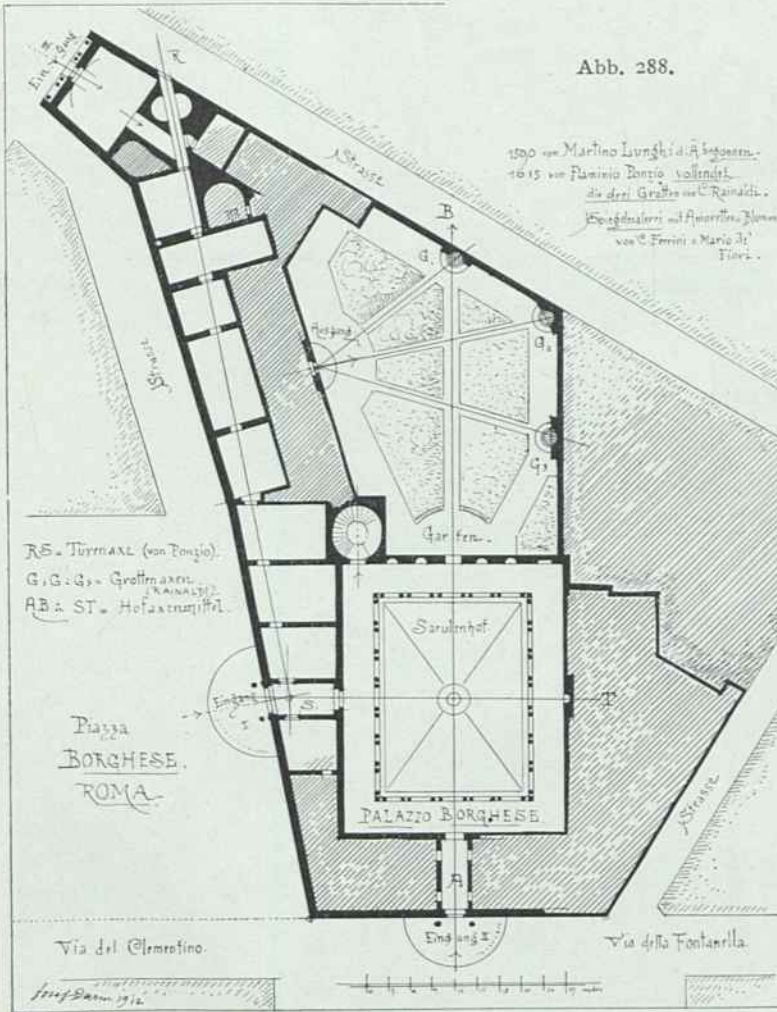


Abb. 288.

1500 von Martino Longhi d. Ä. begonnen.  
1615 von Flaminio Piccolomini vollendet.  
Die drei Grotten von C. Rainaldi.  
Bogenhallen auf Pfeilern von  
von C. Ferri & Mario di  
Tivoli.

RS = TURKAL (von Ponzio).  
G, G, G = Grotten nach  
RAINALDI.  
AB = ST. Hofachse.

Piazza  
BORGHESI  
ROMA

Via del Claretino.

1717-1718

Via della Fontanilla.

Grundriß des *Palazzo Borghese* in Rom mit den eingezeichneten Türen- und Hofachsen und den Achsen nach den Grottenöffnungen im Garten<sup>135)</sup>.

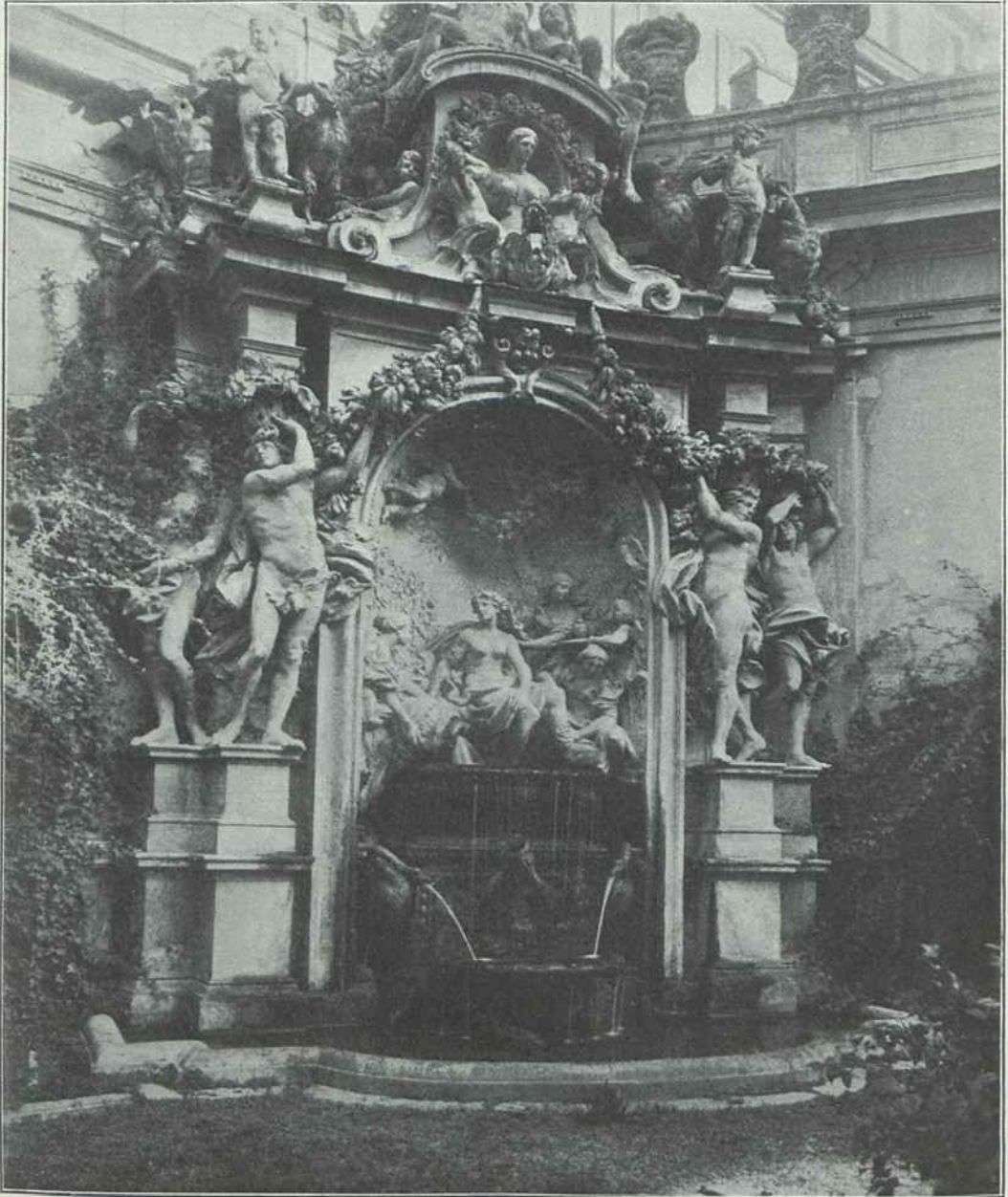
Befonders wegen ihrer Grundrißanlage auf unregelmäßigem Bauplatze sind die beiden zusammengebauten *Palazzi* des *Pietro* und *Angelo Massimi* (Abb. 286) zu nennen, in ehemals enger und krummer Straße angelegt, die durch die fog.

<sup>135)</sup> Die durchgehende Türachse im linken Flügel des Baues ist von *Ponzio* gelegt. Sie hat den Zweck eine prächtige Perspektive durch die lange Reihe der schönen Zimmer zu eröffnen und die Wirkung der Gesellschaftsräume zu erhöhen. Sie endet mit einer Aussicht auf die Berge und eine Fontäne, die der Eingangspforte des Nachbarhauses einverleibt ist.

Die Fassaden zeigen mächtige Massen, aber wenig wertvolle Architekturen. Von den Hofäulen sind 8 Stück aus rotem und 40 Stück aus grauem Granit im ersten Geschoß. Im ganzen sind 100 Säulen in zwei Stockwerken zur Verwendung gelangt. Die später nach dem Garten geöffneten Arkaden sind durch Eisengitter geschlossen (vergl. auch *Letarouilly* a. a. O. Textband, S. 378).

*Hausmannisierung* der Stadt Rom jetzt in eine breite umgewandelt worden ist, wodurch die einftige Wirkung der Paläfte viel eingebüßt hat, besonders in Bezug auf ihre Mächtigkeit und die Wirkung des Details.

Abb. 289.



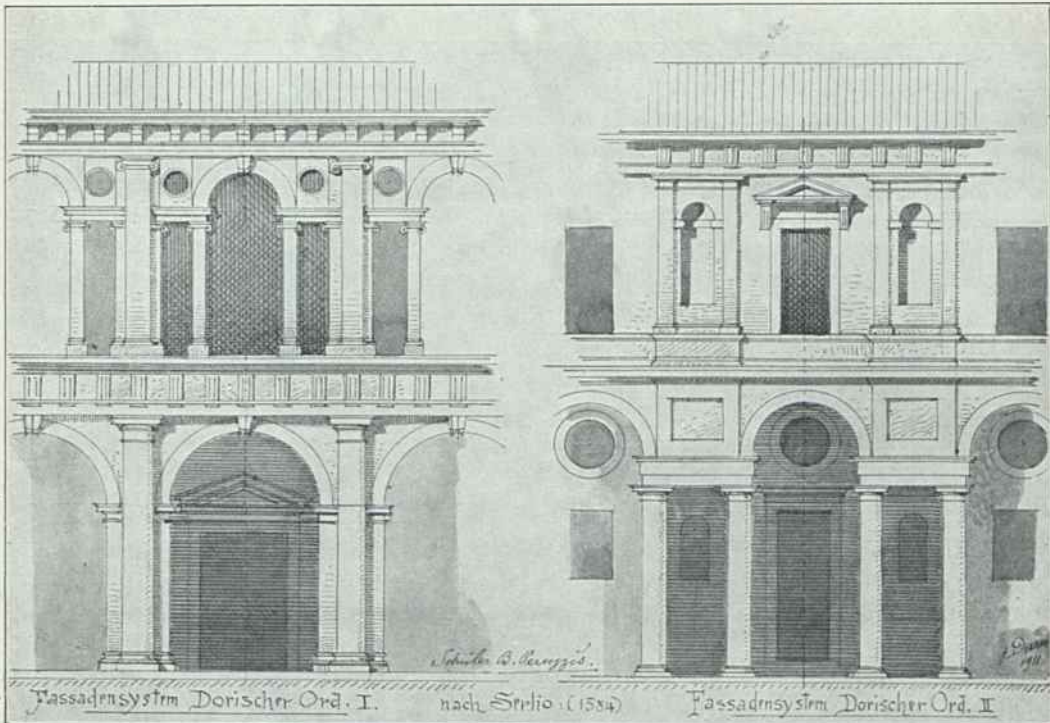
Wandbrunnen im Hofe des *Palazzo Borghese* in Rom.

Der ursprüngliche Bau (1455) enthielt eine Druckerei; er wurde bei der Einnahme Roms durch den Connetable von Bourbon zerstört und später nach den Plänen *Baldassare Peruzzi's* (1532) wieder aufgebaut, der 1536 halb im



Elend starb. Er hatte in Siena gelernt, sich auch in kleinen Verhältnissen zu bewegen, und in den Hausplänen für die beiden Brüder hat er das Erfaulichste geleistet in der vollständigen Ausnutzung der Baufläche, ohne gegen die Gesetze der Schönheit und Zweckmäßigkeit zu verstoßen. Nicht leicht dürfte anderswo eine so schwierige Aufgabe mit soviel Geschick gelöst worden sein, auch nicht zur Zeit der Herrschaft einer anderen Stilperiode; denn nur die Renaissance war imstande, einem Bauprogramm von dieser Art den entsprechenden Ausdruck zu verleihen.

Abb. 290.



Dorische Fassadensysteme nach Serlio. (Palastfassaden.)

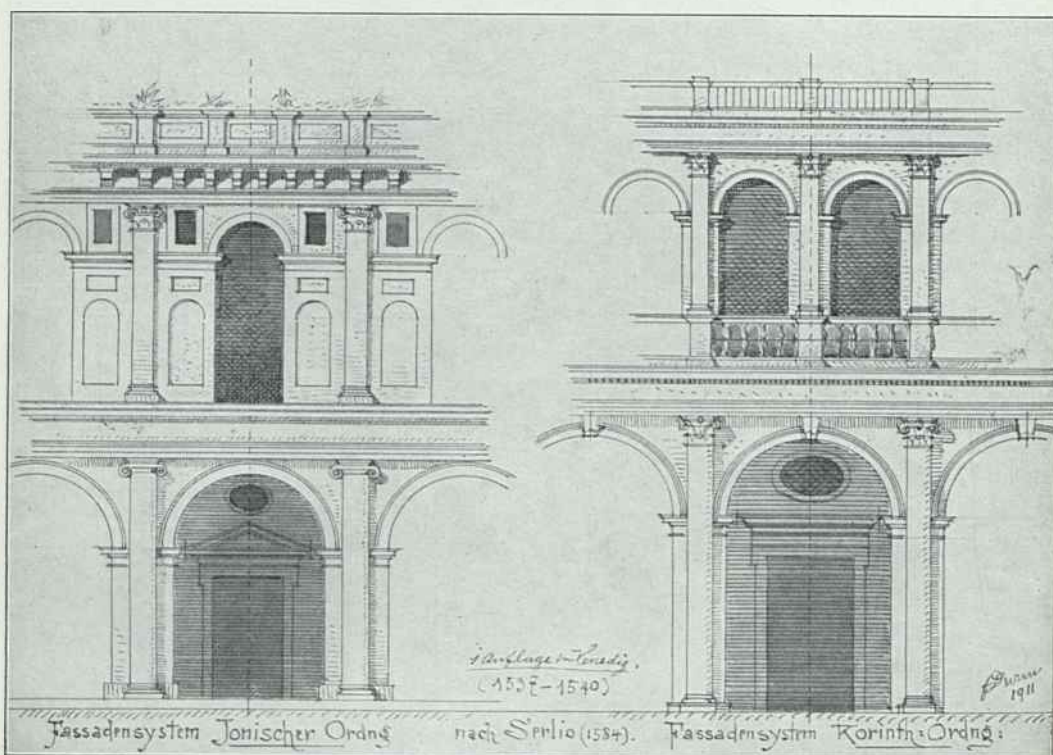
Der Palaß des *Pietro* hat die säulengeschmückte Eingangshalle; der des *Angelo* ist einfacher geblieben. Im unteren Stockwerk aus Travertin gebaut, hat man in den Obergeschossen das gewöhnlichste Material verwendet, Backsteine mit Putz und Stuck überzogen, und nur zwei Säulen der Loggia im Hofe sind aus Marmor. Eleganz und feines Gefühl, die in den Einzelheiten und in allen Teilen des Baues herrschen, mögen den Mangel an Monumentalität der Dekoration entschuldigen, und es ist dem *Peruzzi* hoch anzurechnen, daß er, der Vergänglichkeit feines Materials bewußt, doch keinen Aufwand an Zeit und Können scheute, um sein Bestes zu geben.

Befonders die genannte Loggia ist es, die uns in diesem Sinne gefangen hält; ihre Decke ist ganz aus Eichenholz angefertigt, weiß bemalt und mit aufgesetzten Goldornamenten versehen, während der Bodenbelag aus roten und weißen Tonfliesen ausgeführt ist. Auf einem nur wenige Stufen hohen Sockel erheben sich im Erdgeschoß die Kolonnaden und rechts und links dieser Pilasterstellungen mit gleichen Gefirnungen darüber, ohne jede Verkröpfung. Über ihnen baut

sich das Hochgeschoß mit Rechteckfenstern, verkröpften Brüstungen und Konfolenverdachungen auf; dann folgen zwei Mezzaningeschoße mit liegenden Rechteckfenstern und das abschließende Konfolengesims. Keine weiteren Gurtgesimse teilen die Fassade der Höhe nach, und die Fassadenflächen im ganzen sind nur durch eine gleichmäßige Quadrierung belebt<sup>136</sup>).

Der *Palazzo Angelo Massimi* ist in seinem Äußeren ganz schlicht gehalten, und nur der Hof mit feinen Bogenstellungen im Erdgeschoß und feinen gerade gedeckten Loggien im Obergeschoß bietet nicht geringes architektonisches Interesse.

Abb. 291.



Jonische und korinthische Fassadensysteme nach Serlio. (Palastfassade.)

An dieser Stelle mögen auch noch der von *Giulio Romano* erbaute *Palazzo Maccarani* und *Palazzo Vidoni* von *Raffael* erwähnt werden.

Die meisten der Barockpaläste sind „als große Herbergen des hohen Adels und seiner oberen und niederen Dienerschaft erbaut“. Sie suchen ihren ganzen Stolz in großartigen und vermehrten Treppenanlagen, in Prunkhöfen mit reichen Perspektiven und Durchblicken nach Gartenanlagen.

*Palazzo Barberini* und *Palazzo Borghese* in Rom tragen diesen Anforderungen Rechnung, bei ersteren besonders das grandiose zweischiffige Vestibül mit der Exedra, in dem zwei mächtige Treppenanlagen nebst verschiedenen Nebentreppen den Verkehr nach den oberen Stockwerken vermitteln. Die anstoßenden Gartenanlagen sind weitläufig, gut eingeteilt und durch Wasserkünste belebt. Das

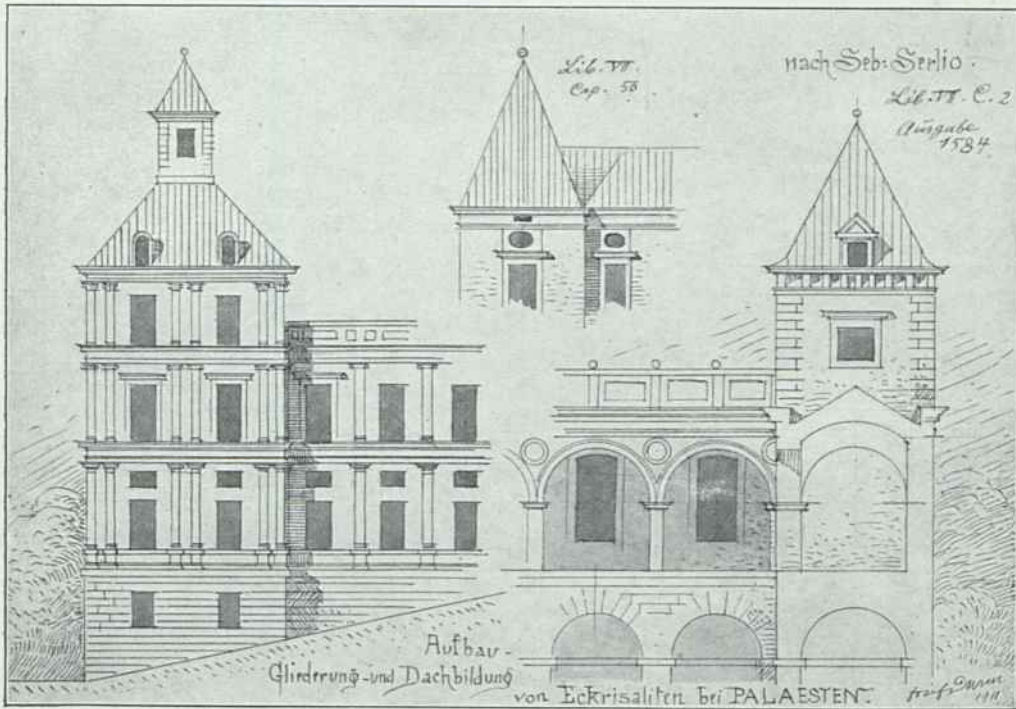
<sup>136</sup>) *Letarouilly* widmet diesem Palaste allein 19 Tafeln (280—298) feines großen Werkes mit Rücklicht auf das schöne Detail des Bauwerkes und die Mannigfaltigkeit der sich bei der interessanten Grundrißlösung ergebenden Bilder.



Prunkstück darin bildet die große Fontäne mit der Kolossalstatue des *Apollo* und einer prächtigen Pinie als Hintergrund, ein Bild, das vor vier Dezennien noch jeder nach Rom fahrende Kunstjünger zeichnete (Abb. 287) jetzt aber in dieser Form verschwunden ist<sup>127)</sup>.

Der *Palazzo Borghese*, seiner eigenartigen Aufrißform wegen im Volksmund das *Clavicembalo di Borghese* genannt, wurde (1590) durch den spanischen Kardinal *Dezza* nach den Entwürfen des älteren *Martino Lunghi* begonnen, dann durch den Kardinal *Borghese* angekauft, der als *Paul V.* den päpstlichen Stuhl bestieg, und in dessen Auftrag *Flaminio Ponzio* den Bau bis zur *Ripetta* verlängerte (vergl. Grundriß Abb. 288).

Abb. 292.



Palastbau mit Ecktürmen nach Serlio.

Von ihm ist auch die eigenartige Anlage der Türen durch 10 Gelasse hindurch, die trotz der gebrochenen Fassade eine Perspektive reichster Art ermöglichte und mit einer Aussicht auf die Berge und auf eine an einem

<sup>127)</sup> Gegen 1624, kurz nach der Zeit, als *Urban VIII.* zum Pontifikat gelangte, begann der Kardinal *Camerlengo Francesco Barberini*, der Neffe des Papstes, den Bau, der 1630 vollendet wurde. *Carlo Maderna*, *Francesco Borromini* und *Luigi Bernini* leiteten die Arbeiten. Der älteste, *Maderna*, fertigte wohl die ersten Pläne an, dürfte sich aber an der Ausführung kaum beteiligt haben. Denn in diese teilten sich die beiden Rivalen *Borromini* und *Bernini*. Der erstere war ein Schüler und Verwandter *Maderna's*; den letzteren begünstigte aber der Papst, der anfänglich gern die beiden zusammenarbeiten lassen wollte, der aber bald einfah, daß er damit eine Rechnung zu seinem Nachteil gemacht hatte.

Er wies daher in der Folge jedem seine abgeschlossene Tätigkeit derart an, das *Borromini* das Vestibül, die Rampe und die Rückfassade erhielt; die Hauptfassade mit den Vorbauten und die Seitenfassaden, also die größere Hälfte wurden *Bernini* zugewiesen. Bei der Ausführung der beiden Haupttreppen wurde dem *Borromini* die Ovaltreppe und *Bernini* die größere geradläufige zugeteilt.

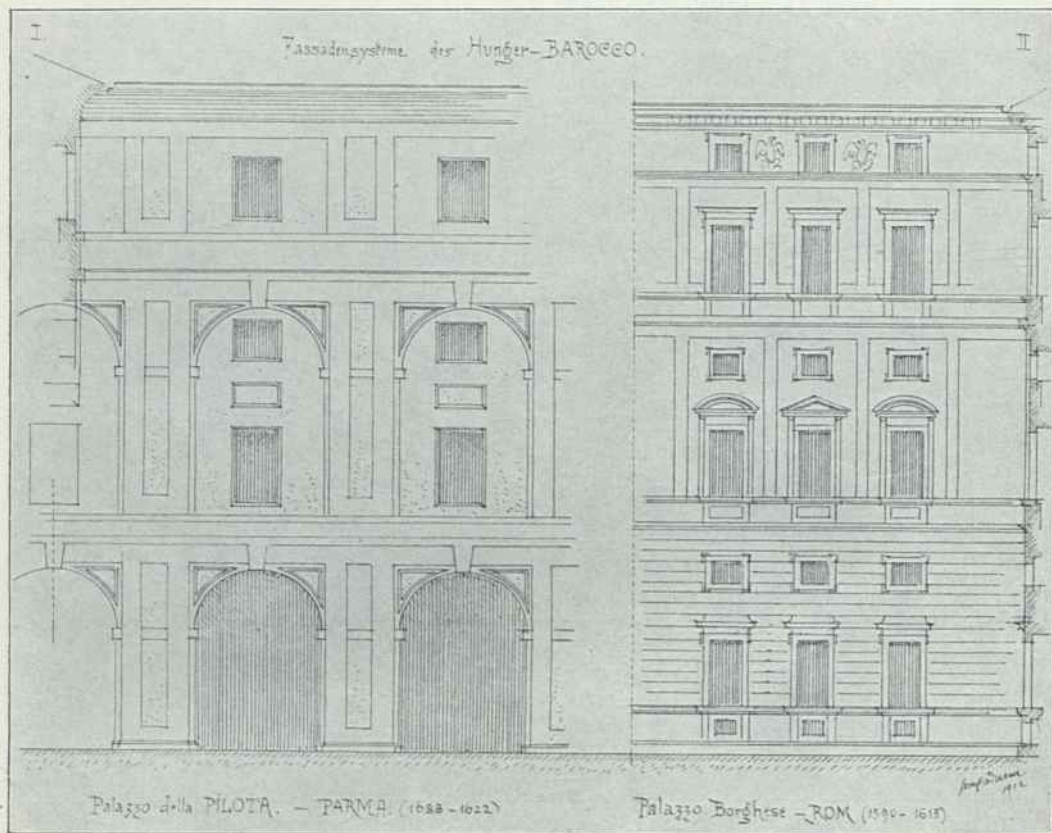
Die Protektion, welche *Bernini* genoß, gepaart mit seinen Erfolgen, trugen mit die Schuld an *Borromini's* tragischem Ende; er nahm sich später durch einen Degenstich selbst das Leben. Künstlerneid und zu spitzes Ehrgefühl trugen zu allen Zeiten keine guten Früchte!

Nachbarhaufe jenseits der Verkehrsstraße angebrachte Fontäne endigte. Der große, schöne Hof mit den Doppelfäulen und dem Blick nach dem, von *Carlo Rainaldi* angelegten und mit den drei bizarren Wandbrunnen geschmückten Garten, wird immer ein Architekturbild von großartiger Wirkung bleiben (vergl. Abb. 289).

190.  
Sizilianische  
Paläste.

Von den Palästen in den Hauptstädten Siziliens wären besonders anzuführen: in Messina der *Palazzo Avarna*, in Palermo die Paläste *dei Monte, de*

Abb. 293.



Fassadensysteme in Parma und Rom (Hungerbarocco).

*Cuto, Comitino, Cattolica* und *Gerace*. Sie alle gehören beinahe durchweg der späteren Phase der Renaissance an, ihre Fassaden bieten kaum etwas Neues, die Grundrisse zeigen die umbaute Hofanlage mit und ohne Pfeiler- oder Säulenhalle<sup>138)</sup>.

191.  
Schluß-  
betrachtung;  
akademische  
Vorschläge und  
Linienfassaden.

Auch der akademischen Vorschläge für Palastrfassaden haben wir noch, schon ihres Urhebers *Serlio* wegen, zu gedenken. In seinem *Lib. quarto* gibt er uns Fassadensysteme in dorischer, jonischer und korinthischer Ordnung, (vergl. Abb. 290 u. 291) und dazu noch eine Palastrfassade mit Eckkrisaliten und steilen Zeltdächern, mit und ohne Laternenaufsatz, (vergl. Abb. 292), die viel Anziehendes bieten und wohl der Beachtung wert sind. Wir schließen unsere Betrachtungen mit einem Hinweis auf eine Gattung von Palastr-

<sup>138)</sup> Vergl.: HITTORFF, J. J. u. ZANDT, L. *Architecture moderne de la Siecle*. Paris 1835.



fassaden ab, die der späten Renaissanceperiode angehören, der Zeit, wo man wollte, aber nicht mehr konnte.

Bei *Lunghi's Palazzo Dezza* (1590), jetzt *Borghese* in Rom, wurde der glatten Lifenestreifen auf der Fassade gegen die *Via Fontanella* gedacht. Zu dieser nimmt auch *C. Gurlitt* in seiner Geschichte des Barockstiles in Italien (1887, S. 196) Stellung, und in ähnlicher Weise hatte auch sehr viel früher schon Dr. *H. Hübsch* in Karlsruhe sich geäußert. Erwähnt wurden diese Streifen auch in der I. Aufl. der italienischen Renaissance von *J. Durm* (1903).

*C. Gurlitt* nennt jene „Lifenenarchitektur, das Umrahmen der Fenster durch an Stelle der Pilaster und des Architraves tretende, leicht vorspringende Streifen, eines der nüchternsten und unglücklichsten Motive, das sich nur für kleine Verhältnisse eigne“. Gegenwärtig scheint es aber in Deutschland wieder zu Ehren zu kommen und man macht mit ihm als »*haute nouveauté*« Schule unter Berufung auf Dienst- und Stallgebäude höherer Geschlechter des vorvorigen Jahrhunderts (vergl. Abb. 293, *Palazzo Borghese*, Rom und Hof des *Palazzo della Pilota* zu Parma).

#### XIV. Abschnitt.

##### Die Villen.

Das Land- und Lufthaus, die Toskanischen Villen, die Römischen und bei Rom gelegenen, die Villen bei Neapel, die Venezianischen und die Villen des Palladio; die Genueser Villen, die Villenentwürfe des Serlio, Entwürfe von Gartenanlagen des Serlio und Alberti, die Jagdvilla, landschaftliche Umgebung derselben, Gartenschmuck, Flora, Pergola und Wasserkünfte usw.

„Während jeder übrige Besitz Arbeiten und Gefahren, Furcht und Reue verschafft, gewährt die Villa großen und ehrenvollen Nutzen; die Villa bleibt dir stets treu und freundlich; bewohnst du sie zur rechten Zeit und mit Liebe, so wird sie dir nicht nur genügen, sondern Belohnung zu Belohnung fügen. Im Frühling macht sie dich durch das Grün der Bäume und den Gesang der Vögel fröhlich und hoffnungsvoll; im Herbst beut sie dir für geringe Anstrengung hundertfältige Frucht; das ganze Jahr läßt sie keine Melancholie in dir aufkommen. Sie ist der Sammelpunkt guter und ehrlicher Menschen: nichts geschieht hier heimlich, nichts betrügerisch; alle sehen alles; hier bedarf es keiner Richter und Zeugen; denn alle sind friedlich und gut gegeneinander. Hierher eile, um dem Stolze der Reichen und der Ehrlosigkeit der Schlechten zu entziehen! Seliges Leben in der Villa, unbekanntes Glück!“

Nach *L. B. Alberti's Trattato del Governo della Famiglia*.

Gleichwie beim Palastbau ging Florenz auch beim Villenbau dem übrigen Italien voran. Dort erwachte zuerst wieder die Liebe der Gebildeten zum Landleben — ein Erbstück aus der antiken Zeit — schon vor der Mitte des XIV. Jahrhunderts, als im Norden noch die Adeligen in ihren Bergschlössern, die vornehmen Mönchsorden in verschlossenen Klöstern, die reichen Bürger das ganze Jahr über in der Stadt wohnten.

„Um Florenz liegen viele Villen in kristallheller Luft, in heiterer Landschaft mit herrlicher Aussicht; da ist wenig Nebel, kein verderblicher Wind. Alles ist gut, auch das reine, gesunde Wasser, und von den zahllosen Bauten sind manche wie Fürstenpaläste, manche wie Schlösser anzuschauen, prachtvoll und kostbar.“

Man unterschied zwei Arten von Landhäusern, die beide längerem Aufenthalt dienten: größere, die nur Wohnung waren, und andere, meist einflöckig und einfach gebaut, die ihren Besitzern durch die damit verbundene Landwirtschaft den Unterhalt, ja wohl auch, durch Verkauf der landwirtschaftlichen Produkte, einen Gewinn brachten. — Zu ihnen gefell sich als dritte Art das Lufthaus, die *Villa suburbana*, vor der Stadt oder in der Vorstadt gelegen, zu vorübergehendem oder nur ganz flüchtigem Aufenthalte dienend. Sie sollte einen heiteren und einladenden Eindruck machen, wobei ein wesentlicher Wert auf die Kunstform gelegt und die Lage an einem Abhänge bevorzugt wurde. Das Extravagante und Grillenhafte galt bei dieser Gattung von Wohngebäuden als zulässig; auf dem Lande konnte manches gestattet werden, was man sich *in luogo civile e nobile* nicht erlaubte<sup>139)</sup>.

Villen mit äußeren Hallen wurden schöner als solche mit geschlossenen Fassaden erachtet, und als Überbleibsel des Schloßbaues wurde gern eine Turm-

Abb. 294.



Landhaus bei Bellinzona.

anlage zugefügt. Die Symmetrie wurde dabei preisgegeben, „wobei übrigens die Renaissance niemals mit dem Unsymmetrischen als einem malerischen Element rechnete und von diesem immer nur so viel mitgegeben hat, als unvermeidlich war“. Und wie viel Besseres ist hier aus den natürlichen Bedingungen hervorgegangen als durch die moderne Sucht, auf Kosten von Sinn und Verstand, sowie der logischen Entwicklung eines Grundplanes und der gefunden Konstruktion, um jeden Preis malerisch wirken zu wollen? Vieles von dem, was wir heute an alten Bauten als „malerisch“ bewundern, ist durch Zubau entstanden und lag keineswegs in der Absicht der ersten Baumeister; die Alten machten dann aus der Not eine Tugend, und wir schaffen uns ohne Tugend nur Not!

Eine größere Bedeutung erhielt die Aufgabe durch eine zweistöckige Ausführung des Baues, wodurch eine größere Stocktreppe bedingt war; die Dienerschaft wurde dann im Kellergeschoß untergebracht und die Vorräte in einem „verhehlten Obergeschoß mit Luken“.

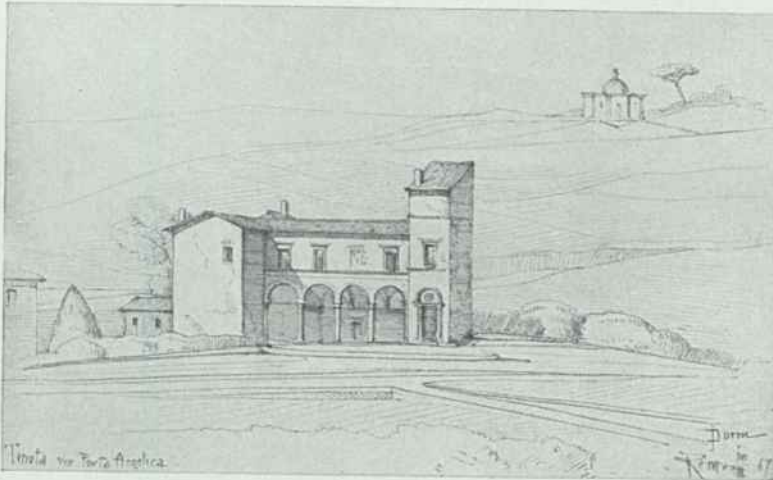
<sup>139)</sup> Unfere neuzeitliche Baukunst ist darin weniger skrupulös.



Beim Landhaus konnte die ökonomische Seite ganz herausgekehrt sein, wenn es dem zum Landwirt gewordenen Adeligen oder Bürger zum ständigen Aufenthalt diene und er eines städtischen Besitztumes entbehrte; es konnte aber auch der Hauptfache nach für den Verwalter eingerichtet sein, unter dem Vorbehalt, einige wenige Gelasse für den Gutsbesitzer bei dessen etwaigem Besuche stets bereit zu haben, die dann eine bessere Ausstattung und bevorzugten Platz erhielten. Bei ganz kleinen Verhältnissen aber dienten diese Landhäuser nur dem wirtschaftenden Pächter oder dem Bauern in Form schlichter, doch meist malerisch wirkender Gruppenbauten. Eigenartige Beschaffenheit des Bauplatzes, besondere Bedingungen für die Stellung einzelner Bauteile, bestimmte Höhenentwicklungen dieser, die Anordnung von Lichtöffnungen, Türen und Toren, wie sie gerade der Raum verlangte usw., ergaben hier von selbst eine gewisse Vielgestaltigkeit des Äußeren.

193.  
Anordnung  
des  
Landhauses.

Abb. 295.



Tenuta bei Rom.

Je nach der Bodenbeschaffenheit und den klimatischen Verhältnissen eines Landstriches tragen diese Villen, Vignen oder Tenuten ihr besonderes Gepräge; sie sind an den Abhängen der Alpen anders gestaltet als im Arno- und Tibertal oder am Golf von Neapel.

Zeugnis hierfür geben das Landhaus bei Bellinzona und eine Tenuta vor *Porta Angelica* bei Rom. Dort noch das hohe deutsche Ziegeldach, über mehrstöckigem, massivem Steinbau, hier das flache Dach mit offener Vorhalle, Turm (Abb. 294 u. 295) und zweigeschossigem Hochbau.

Das Häuschen, nicht weit vom Eingang innerhalb der *Villa Borghese* zu Rom (vergl. Abb. 296) dürfte wohl auch hier zugezählt werden, wie auch einige kleinere Aufnahmen von solchen *Villini* des Schweizerischen Architekten *J. Stadler*, die von *J. Burckhardt* in seinem Buche über die Geschichte der Renaissance in Italien (Stuttgart 1878, S. 277 u. 278) bekannt gegeben worden sind. *J. Raschdorff* hat in seinem Foliobande über Palastbauten in Toskana eine ebenfalls hierher zu rechnende »*Villa Careggi*« veröffentlicht, deren Titel und Text mir anfechtbar zu sein scheinen.

In dem genannten Werke über die „Palastarchitektur von Oberitalien und Toskana vom XV.—XVII. Jahrhundert (Toskana)“ von *J. C. Raschdorff* (Berlin 1888) ist auf Tafel 61 eine »*Villa Careggi*« abgebildet mit der Unterschrift: „Architekt unbekannt“. Es ist ein malefischer, sehr netter Bau von  $27,5 \times 13,3$  m Bodenfläche, der im Erdgeschoß 4 Zimmer und eine offene Loggia enthält. Auf S. 18 ist zu dieser Tafel 61 ein Text gegeben, der offenbar nicht zur Abbildung paßt, wohl aber auf die von *Maestro Lorenzo* gebaute *Villa Careggi*. Denn bei *Raschdorff* fehlt unter Berufung auf *A. v. Reumont*, „die Villa habe ragende Zinnen und einen inneren

Abb. 296.



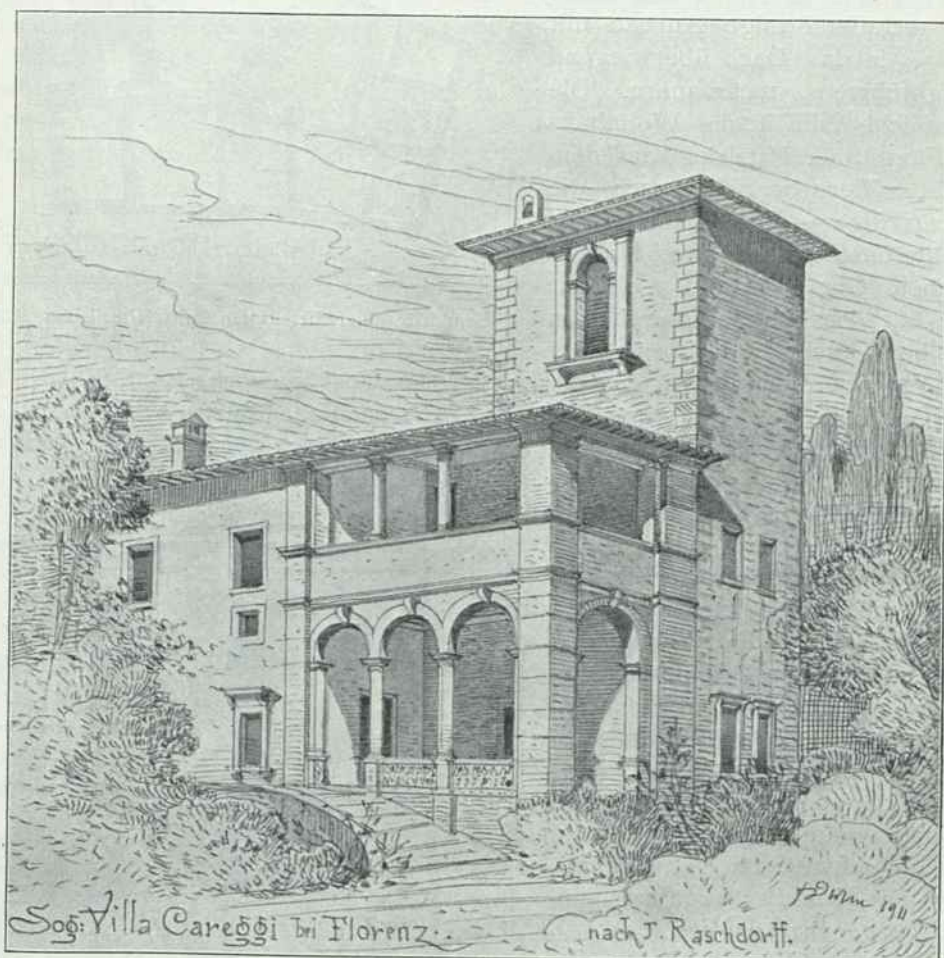
Häuschen beim Garteneingang zur *Villa Borghese* in Rom.  
(Erbauungszeit nicht gesichert.)

Hof im Viereck“ — von alledem ist aber auf Tafel 61 nichts zu sehen. Auch ist im Texte der unbekannte Architekt der Tafel in den bekannten, *Michelozzo*, umgewandelt. Ich stelle dies eines korrekten Studiums wegen fest. Der Bau *Lorenzo's* hat vor einigen Jahren bei dem bekannten Erdbeben etwas gelitten; er wurde aber vom jetzigen Besitzer *Segré* wieder instand gesetzt, der sich seines Schatzes bewußt ist und ihn pflegt, die wunderbaren Gartenanlagen in schönster Weise erhält und sein Areal sogar zu vergrößern sucht. Pietätvoll sind die Loggia und das Sterbezimmer *Cosimo des Älteren* und des *Lorenzo Magnifico* erhalten. Garten und Villa sind zurzeit verschlossen; aber gern gewährt der kunstfinnige Besitzer dem sich vorstellenden Fachmanne den Einblick in seine Heiligtümer, doppelt geheiligt wegen der großen historischen Erinnerungen und der Großartigkeit und Schönheit der Gärten und der Landschaft, welche längs des Arno bis zur Domkuppel von Florenz überfchaut werden kann.



Eine perspektivische Skizze nach den bei *Raschdorff* gegebenen Plänen mag den kleinen Bau (*Villino*) wiedergeben, der festgehalten zu werden verdient wegen feines malerischen Aufbaues (vergl. Abb. 297). Oliven, Zypressen, italienische Pappeln, immergrüne Eichen, zuweilen auch Pinien, ausgedehnte Weinberge beleben die toskanische Landschaft (vergl. Abb. 303), umfäumt von den Höhenzügen des Apennin. Obwohl das Klima im Sommer oft erdrückend

Abb. 297.



Sog. Villa Careggi bei Florenz, nach Raschdorff.

heiß in der Ebene ist, bleibt es auf den Höhen meist frisch und kühl. Im Winter sind diese nicht schneefrei; gleich unserm deutschen Schwarzwald, sind die Kämme der Berge mit prächtigen Tannenwäldern bedeckt, wie die Höhen von Valombrofa mit ihrem zur Fortakademie umgewandelten Klosterbau (957 m ü. M.) es zeigen. Die Flora des Mittelmeeres hat im besten Falle durch den Kunstgärtner Eingang gefunden. Die an Wasser nicht überreiche Landschaft verlangt geschlossene, ernste Bauweise, auch für die *Villa suburbana*.

Ihre zinnenbekrönten, stolzen Mauern mit den langgestreckten Dächern, den schweren, nicht hohen Türmen, stehen, wohltuend für das Auge und das künst-

lerische Empfinden, in dem angebauten, hügeligen, von Waldparzellen durchsetzten Gelände (vergl. Abb. 303, *Contrada di Careggi* bei Florenz). Ruhe, Ernst und das Gefühl der Wohlhabenheit spricht sich auf dem Bild aus. Klaffische Einfachheit, keine aufdringlichen Architekturen fören die Harmonie.

„Charakteristisch bleibt die horizontale Gestaltung des Bauplatzes als Element der Ruhe,“ oder bei ansteigendem Gelände der abgestufte oder terrassenförmige Aufbau mit den gegen das Dach überwiegend hochgeföhrten Stockmauern. Die toskanische Villa ist das Wohnhaus des Florentiner Patriziers auf dem Lande. Hier herrscht noch die »*Mezzadria*« — die Teilung der Früchte des Landes in zwei Hälften zwischen Gutsherr und Colonen; jeder hat das gleiche Interesse am Gedeihen (vergl. darüber auch *C. v. Stegmann's* und *H. v. Geymüller's* großes Toskanawerk, Band X).

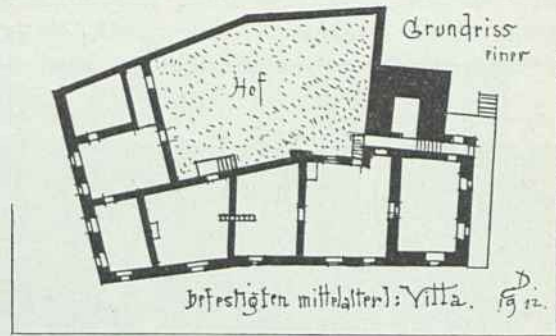
Das Beste der Florentiner Villen der Frührenaissance dürfte nach *Burckhardt* vor der spanischen Belagerung durch die freiwilligen Demolitionen von 1529 vernichtet worden sein, und was sonst aus dem XV. Jahrhundert noch vorhanden ist, zeigt nicht mehr das ursprüngliche Bild, ist verbaut und umgebaut.

Als Beispiele Florentiner Villen mögen hier, wie in der Folge, nur diejenigen Werke in Betracht gezogen werden, welche in den Rahmen unserer Arbeit passen, der eng gezogen, uns eine Beschränkung auferlegt.

In diesem Sinne sei zunächst die nach *Vasari's* Angaben von *Michelozzo* erbaute *Villa Careggi* bei Florenz genannt, dann die *Villa Medici*, *Poggio a Cajano*, *Petraja*, *Castello*, *Poggio Imperiale*, *Borgherini*, *Salviati* und *dei Collazzi*.

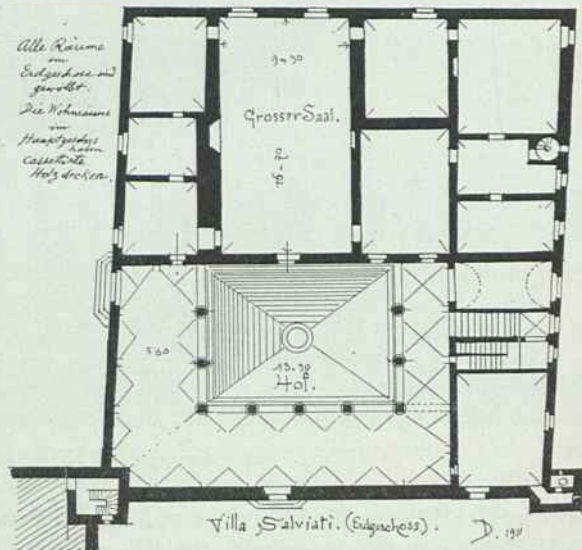
Der ausführende Baumeister der *Villa Careggi* soll *Maestro Lorenzo* gewesen sein. Die Kompositkapitelle im Hofe weisen auf das Jahr 1430; am großen Kamin im Obergeschoß steht die Jahreszahl 1462. Der Bau wurde 1530 durch Feuer zerstört, aber bald wieder instand gesetzt; 1779 verkauft, kam er nach verschiedenem Besitzwechsel in die Hände des Parlamentsmitgliedes *Segré* in Rom. Das Äußere wird in feiner Erscheinung, der Hauptfäche nach, durch einen Wehr-

Abb. 298.



Grundriß einer befestigten mittelalterlichen Villa.

Abb. 299.



Grundriß der Villa Salviati bei Florenz.

das Jahr 1430; am großen Kamin im Obergeschoß steht die Jahreszahl 1462. Der Bau wurde 1530 durch Feuer zerstört, aber bald wieder instand gesetzt; 1779 verkauft, kam er nach verschiedenem Besitzwechsel in die Hände des Parlamentsmitgliedes *Segré* in Rom. Das Äußere wird in feiner Erscheinung, der Hauptfäche nach, durch einen Wehr-

194.  
Villen der  
Früh-  
renaissance.

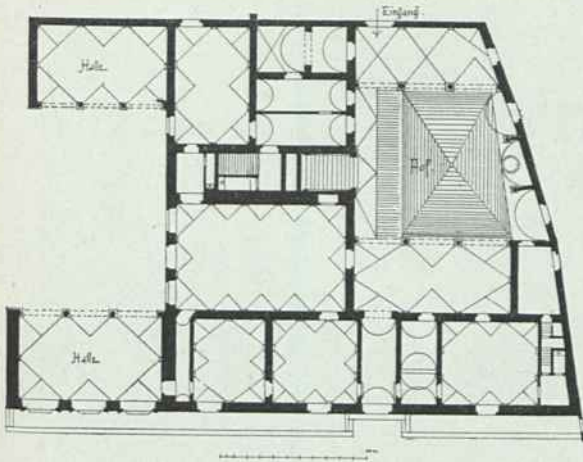
195.  
Villa Careggi.



gang mit Zinnen gekennzeichnet, wodurch der Bau mehr das Aussehen einer mittelalterlichen Feste erhält. Die Steinhauerarbeiten beschränken sich auf das bescheidenste Maß; die Mauerflächen sind verputzt und nur die Ecken mit einer Quaderarmierung versehen.

Man betritt die Villa vom Garten aus und gelangt zuerst in einen, an zwei Seiten mit Hallen umgebenen, unregelmäßigen Hof, von welchem aus eine schmucklose, geradläufige Treppe, mit einem Tonnengewölbe überspannt, nach dem Obergeschoß führt, das neben einer Anzahl mäßig großer Zimmer zwei Säle enthält, von denen der eine mit dem genannten großen Kamine noch eine alte Holzdecke hat. Der Grundplan ist unregelmäßig mit zwei vorgezogenen schmalen Flügeln, die im Erdgeschoß in dreibogigen gewölbten Gartenhallen endigen, über deren einer die berühmte, nach drei Seiten offene, von jonischen Säulen getragene Loggia sich befindet, in der *Lorenzo Magnifico* seine aka-

Abb. 300.

Grundriß der beglaubigten *Villa Careggi* bei Florenz.

demischen Sitzungen abhielt. Die Decke dieser Loggia ist von *Pocetti* oder in feiner Weise mit Grottesk-Ornamenten auf das Zierlichste ausgemalt; die das Dach aufnehmenden Holzarchitrave sind durch 18 elegante jonische Säulchen abgestützt, deren Kapitelle, trotz der peristylen Anlage der Säulen, fäntlich in den Volutenflächen parallel zueinander laufen. Besondere Eckkapitelle werden dadurch allerdings gespart; aber schöner sieht die Sache dadurch nicht aus<sup>140</sup>). Den von mir an Ort und Stelle geprüften Grundriß des Erdgeschosses nach dem großen Werke über Toskana von *v. Geymüller* und *v. Stegmann*<sup>141</sup>) gibt Abb. 300.

Die am Südabhange des schroff abfallenden Fiesolaner Berges gelegene *Villa des Giovanni de' Medici* ist mehr nur wegen ihrer schönen Lage und wegen des Übereinanderstellens ihrer zwei Hauptteile, durch den Bergabhang bedingt, und wegen der sich an diesen Bau knüpfenden historischen Erinnerungen bemerkenswert. Sie wurde 1458—61 erbaut, 1671 von *Cosimo III.* verkauft, dann vielfachen Veränderungen unterworfen, und ist jetzt im Besitze des Engländers *Spencer*, wenn nicht inzwischen ein Wechsel eingetreten ist.

Vollständig in ihrem ursprünglichen Zustande erhalten ist die *Villa Reale*, früher *Villa Medici* in Poggio a Cajano bei Florenz, von *Giuliano da Sangallo* (1445—1516) erbaut. Auf einem quadratischen Kernbau von 42<sup>m</sup> Seite, im Erdgeschoß von 4<sup>m</sup> breiten, gewölbten Pfeilerhallen umgeben, erhebt sich das Hauptgeschoß in der Mitte mit einer 10<sup>1</sup>/<sub>2</sub><sup>m</sup> breiten, 19<sup>1</sup>/<sub>2</sub><sup>m</sup> langen und 13<sup>m</sup> hohen, mit einem Tonnengewölbe überspannten Halle, die von den zwei Stirn-

196.  
Villa des  
*Giovanni*  
*de' Medici.*

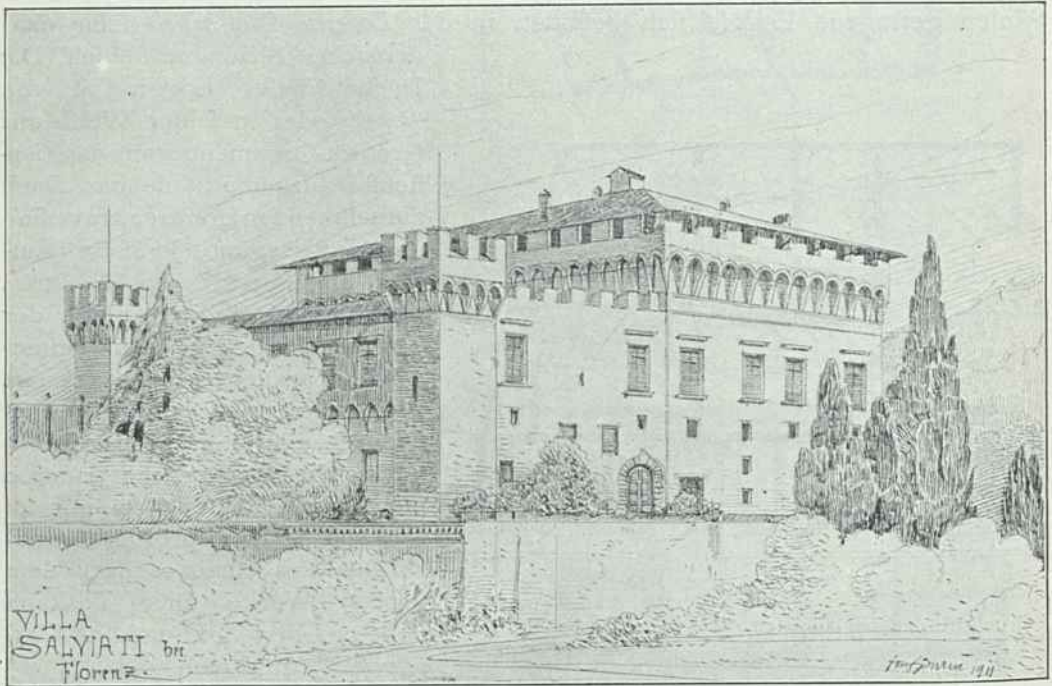
197.  
*Villa Reale*  
früher  
*Villa Medici*  
in Poggio  
a Cajano.

<sup>140</sup>) In der Richtung falsch verwendete jonische Kapitelle zeigt auch der schon genannte Klosterhof von *Maria della Quercia* bei Bagnaja und der kleine Klosterhof in der *Certosa* bei Florenz.

<sup>141</sup>) MICHELLOZZO, Text, S. 27 u. 28.

feiten Licht erhält und um welche sich dann die weiteren Räume gruppieren. Diese sind in zwei, gegen die Mittelhalle vorspringenden, gleichgroßen Flügelbauten untergebracht, von denen der eine durch eine giebelgekrönte Säulenhalle mit fünf Interkolumnien geschmückt ist. Das Äußere ist einfach gehalten; die Mauerflächen sind mit Putz überzogen und durch rechteckige Fenster belebt, dann durch ein weitausladendes Sparrengefimfe abgeschlossen (vergl. Abb. 302). Durch farbigen Schmuck ist die genannte Säulenhalle mit ihren interessanten jonifizierenden Kapitellen ausgezeichnet, der Terrakottafries enthält weiße Kleinfiguren mit gelben Gewändern auf blauem Grunde, von den *Robbia's* ausgeführt,

Abb. 301.

Ansicht der *Villa Salviati* bei Florenz.

und das Tonnengewölbe hinter der Säulstellung eine Dekoration in weiß, blau und golden gefärbten Tonkacheln mit der gleichen, reliefierten Einteilung wie das Tonnengewölbchen bei der Sakristei von *S. Spirito* in Florenz.

Etwas öde und im Maßstab verfehlt wirkt der Schmuck des Giebfeldes: das *Mediceer*-Wappen mit doppelten Bandschleifen, wogegen wieder diese ausgedehnte Villa, im ganzen genommen, in Verbindung mit den prächtigen Gartenanlagen und dem großartigen Park in dem Gelände zwischen Florenz und Prato, und wohl gerade wegen ihrer Einfachheit in der reichen Natur, von wunderbar schöner Wirkung ist. Hier ist der wahre Begriff des „Malerischen“, der im wesentlichen doch auf Gegenfätzen beruht, noch nicht verkannt, ein Wettbewerb des Architektonischen mit der Gottesnatur nicht aufgenommen.

Der Grundriß des Obergeschoßes ist noch ursprünglich, das Erdgeschoß mit dem Treppenhaus dagegen umgebaut. Erwähnung im Erdgeschoß verdient

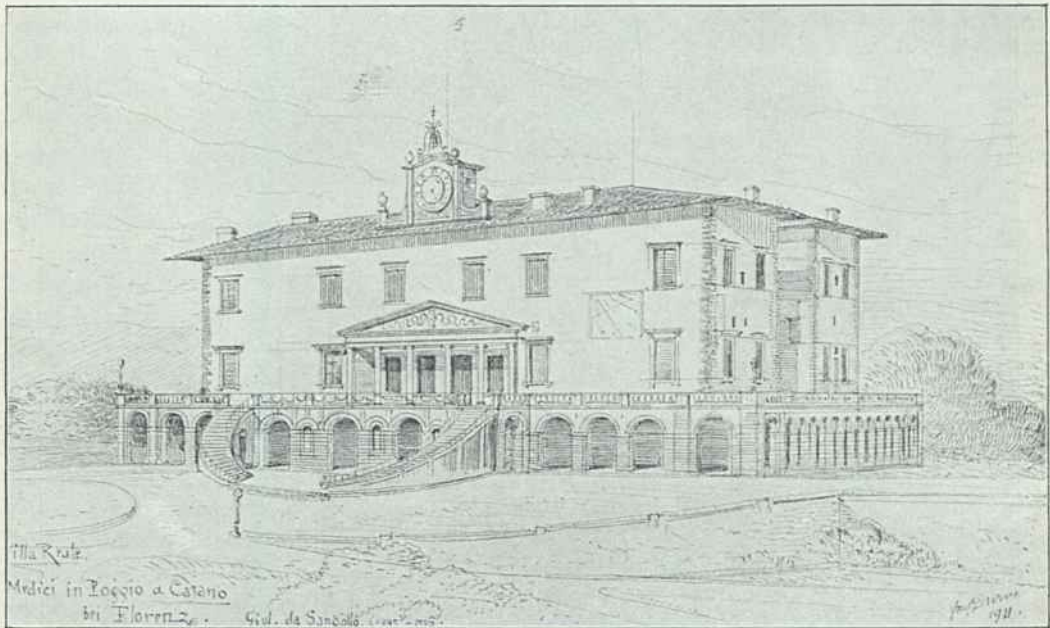


eine feinere Verbindungstreppe auf Konfolen, die zu den Gemächern der *Bianca Capelli* führte.

Als bemerkenswert wurde feinerzeit das Tonnengewölbe des Saales mit feinen reichen Kassaturen erachtet, das durch vier oben liegende Verstärkungsgurten haltbarer gemacht worden war. Papst *Leo X.* ließ die Wände dieses Saales mit Fresken schmücken, bei deren Ausführung *Andrea del Sarto*, *Francia Bigio*, *Puntormo* und *Allori* tätig waren<sup>142)</sup>.

Die farbigen Innendekorationen sind ein Werk des bereits genannten *Francia Bigio*; bei ihnen ist Weiß und Gold vorherrschend, Blau und Rot nur als Grund von Füllungen; bei den Eierstäben sind meist nur die Schalen ver-

Abb. 302.



Ansicht der *Villa Reale*, früher *Villa Medici*, in Poggio a Caiano bei Florenz.

goldet. Weithin sichtbar ist der mächtige mit Wehrgang und flachem, weitvorkragendem Sparrendach versehene Turm, der den einfachen großen Bau und feine Terrassen überragt.

Nahe bei dieser liegt die *Villa Petraja*, gleichfalls ein einfacher Bau, der im XIV. Jahrhundert im Besitze der *Brunelleschi* war, 1575 für den Kardinal *Ferdinando de' Medici* von *Buontalenti* erneuert und später ein bevorzugter Aufenthalt des Königs *Viktor Emanuel* wurde. Hier steht auch der Lieblingsbaum dieses Königs, die 400jährige Steineiche, zwischen deren Geäfte eine Treppe zu einem Holzpodium emporführt. Aus der Zeit des Aufenthaltes des Königs stammt auch die Überdeckung des Binnenhofes mit einem Glaseisendach.

Ohne besonderen architektonischen Wert und Reiz ist die benachbarte *Villa Castello*, dafür aber mit um so schönerem Park. In dieser und der vor-

<sup>142)</sup> v. *Geymüller* macht in seinem großen Werke über Toskana darauf aufmerksam, daß hier zum ersten Male die sog. „Baluster“ in ausgedehnterem Maße zur Anwendung gekommen seien, während man sich in der Zeit vor *Giuliano da Sangallo* stets der Säulchen bedient habe.

genannten Villa befinden sich je ein prächtiger Brunnen aus weißem Marmor von *Tribolo* und Bronzefiguren von *Giovanni da Bologna*. Derjenige in Petraja

Toskanische Landschaft bei Florenz (*Contrada di Careggi*).



Abb. 393.

zeigt als Hauptfigur das schöne nackte Mädchen, das sich die Haare ausringt, während in Castello noch eine Grotte bemerkenswert ist, die über einer mar-



mornen mit Fischen gefchmückten Brunnenfchale allerhand Tiergeftalten aus Bronze zeigt <sup>143)</sup>.

Anzuführen wäre auch noch die *Villa Poggio Imperiale* vor *Porta Romana* bei Florenz, die ihre jetzige Faffung im wefentlichen von der Gemahlin *Cosimo II., Magdalena von Öfterreich*, erhielt. Das Äußere ift auch hier einfach, das Innere zurzeit nicht zugänglich, wegen eines darin befindlichen Mädchenpensionats.

Am weftlichen Abhang eines Hügels, auf *Bellosguardo* bei Florenz, liegt die von *Baccio d'Agnolo* 1502 erbaute *Villa Borgherini*, im Grundriffe ein Rechteck von  $36 \times 27^m$  bildend, mit einem Binnenhof, der an zwei Seiten von  $4,50^m$  tiefen gewölbten Säulenhallen umgeben ift, um den fich die Zimmer reihen, die alle mit Spiegelgewölben und einfchneidenden Stichkappen überwölbt find.

Zu erwähnen find weiter die *Villa Salviati* bei Florenz, durch Um- und Anbauten gegen den Ausgang des XV. Jahrhunderts aus einer kaffellartigen Anlage entftanden. Im Grundplane hat diefe einen vorgelegten Säulenhof, der an zwei Seiten von Mauern, an den zwei anderen von Gebäuden umfchloffen ift <sup>144)</sup> (vergl. Abb. 299 u. 301). Abb. 298 gibt den Grundriß einer mittelalterlichen, befestigten, kleinen Villa ohne Säulenhof in primitivfter Faffung. Die Wohnräume find fystemlos aneinander gereiht, der Hof durch einen Mauerzug abgefchloffen und die ganze Anlage durch ein Bergfried beherrscht.

Etwa  $8^{km}$  von Florenz entfernt liegt die 1534 von den *Dini* umgebaute *Villa dei Collazzi*, die nach einer Zeichnung *Michelangelo's*, aber nur zu zwei Drittel, ausgebaut wurde. Sie bildet ein Rechteck von  $55^m$  Länge und  $37^m$  Breite mit vorgezogenen Seitenflügeln, zwischen denen eine fiebenbogige Säulenhalle, eine große Terrasse mit zweiläufiger Aufgangstreppe angelegt ift. Der zweigefchoffige Bau ift fchlicht und ftrenge in feiner Architektur, mit einfachen Fenftern, Quaderarmierungen an den Ecken, verputzten Mauerflächen, Sparrengefimfen und rotem Ziegeldach ausgeführt, wie bei allen vorgenannten Villen. Eine anmutige Wirkung, hervorgerufen durch die offene, durch zwei Stockwerke gehende Säulenhalle, ift dem Baue nicht abzufprechen, der als vollendeter Typus der Florentiner Villen im XVI. Jahrhundert wohl angefehen werden kann <sup>145)</sup>.

Anders äußert fich der Villenbau in Rom und feiner nächften Umgebung, deffen Ausführungen meift der Hoch- und Spätrenaiffance, bezw. dem Barockftil angehören. Sie werden zu Fürftenvillen, die noch eine Hofgefelfchaft aufzunehmen hatten und daher ein anderes Bauprogramm wollten. Ihre höchste Blüte erreichten fie im XVII. Jahrhundert. Bei ihnen tritt mit ihren Gärten das echt malerifche Motiv einfacher Gebäudemaffen innerhalb reicher Garten- und Parkanlagen auf bevorzugtem Gelände in fruchtbarer Gegend, ftarre Mauerkörper, in Gegenfatz zu den beweglichen und fich ftets verändernden Umriffen mächtiger Baupartien gebracht, etwas zurück, wobei die Architektur gefälligere, reichere Formen annimmt, denen auch die Gartenanlagen folgen mußten. Sie werden zu Gartenpaläften in prachtvollen, mit Kunftwerken gefchmückten Rafen- und Parkanlagen, durchzogen von Gewäffern mit Kaskaden, die mit kleinen Seen, Fichteichen und Grotten, reichen Blumenbeeten, Spring-

199.  
Villen  
der Hoch-  
und Spät-  
renaiffance,  
die Fürftenvillen  
mit  
ihren Gärten.

<sup>143)</sup> Für die drei königlichen Villen *Poggio a Cajano*, *Petraja* und *Castello* find unentgeltlich *Permessi* bei der *Amministrazione* im *Palazzo Pitti* zu Florenz zu erheben. Der Befuch ift lohnend und intereffant und ohne großen Zeitaufwand auszuführen. Kein junger Architekt folte ihn unterlaffen.

<sup>144)</sup> Vergl.: v. GRYMÜLLER, a. a. Orte, Villen in Toscana, S. 5.

<sup>145)</sup> Eine gute Veröffentlichung derfelben von BELLOTTI, G. *Villa dei Collazzi a Giogoli*. Florenz 1893.



brunnen aus Marmor und Bronze und laufschigen Ruhefitzen mit fchattigen Laubgängen und wohlgewählten Ausfichtspunkten in fchönfter Mannigfaltigkeit abwechfeln. Das Innere der Bauten ift mit aller und jeder ftädtifchen Annehmlichkeit und Bequemlichkeit ausgeftattet und für ein Dafein beftimmt, das fich vom ftädtifchen nur durch die Örtlichkeit und die größere Ungezungenheit des Lebens unterfcheidet.

*Pontana* glaubt, daß der Bauherr einer Villa dreierlei zu beobachten habe: Den Schmuck könne man übertreiben, die Größe folle man mäßigen, die Güte des Baumaterials möge man im Auge behalten — Vorfchläge, die nicht immer befolgt wurden.

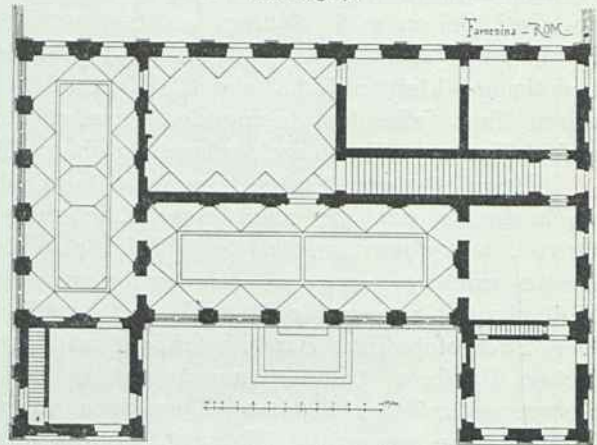
Die Schaffung von kunftgärtnerifchen Anlagen in architektonifchen Linien, die mit dem Gebäude in Harmonie ftehen, wird für den Baumeifter zum Gefetz, fie blieb ein Zweig der Baukunft, und Sache der leitenden Architekten. Verlangt wurde dabei ein gegen Wind und Wetter gefchützter, von Terraffen eingefafster Tiefgarten (Prunkgarten) im nächften Zufammenhang mit dem Wohnbau, durch Treppenanlagen und Rampen mit diefem verbunden, umgeben von bedeutender immergrüner Vegetation von Laub- und Nadelhölzern (immergrüne Eichen und Pinien), verbunden mit weiten Ausfichten auf Berge und Täler. Vor allem aber ift für eine reiche Zufuhr von Luxuswässern geforgt, ohne welche die römifche Villa nicht zu denken ift. Fontänen, zu Baffins erweiterte Wafferläufe mit Kaskaden bringen Leben in die nächste Umgebung und gewähren im Hochfommer frifche, gefunde, ftaubfreie Luft.

Ende des XVI. Jahrhunderts ift das System der italienifchen Gartenkunft bei den Villen ganz ausgebildet, „die Natur den Gefetzen der Kunst dienftbar gemacht“.

Das veränderte landschaftliche Bild bedingte auch eine veränderte Bauweise gleichwie die neuen Mittel der Natur (Waffer) und die veränderte Zweckbestimmung des Baues, fie ändern aber nichts an der fchon bei den Florentiner Villen beobachteten „hohen Gefetzlichkeit im ganzen“. Und wenn gefagt wird, „daß fich die vorausgegangene Epoche der Renaissance bei den Villenbauten der Bodengeftaltung anfchmiege“, dann möchte man gerne um Beifpiele bitten.

Richtig bleibt nur, daß die fpäte Renaissance, der Barock, auch bei den Villen weder feinen Ernst noch feinen maffigen Stil verliert, auch nicht von dem Grundfatze abgeht, die Vorderaffade ftreng, die Gartenaffade mit üppigem Reichtum auszugestalten. „Als vollkommenftes Mufter einer Stadtvilla“ der Hochrenaissance pflegt die *Villa Farnesina* in Rom genommen zu werden (vergl. Grundplan und Aufriß, Abb. 304 u. 305).

Abb. 304.

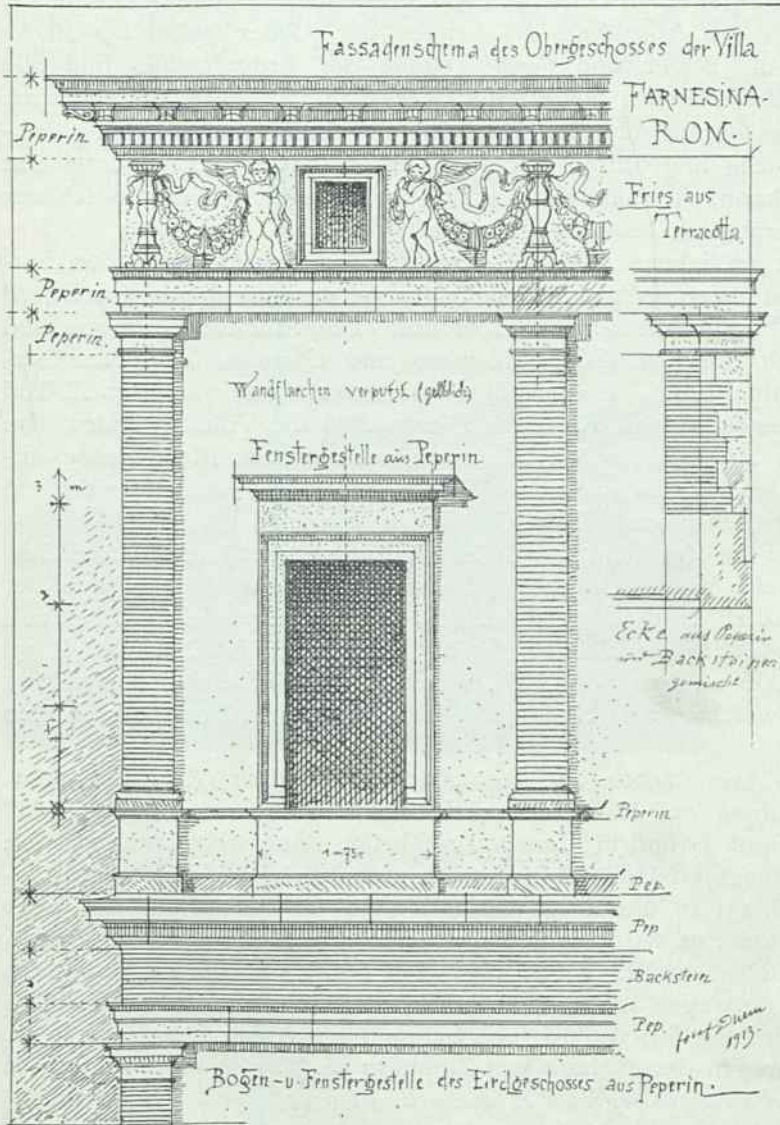
Grundriß der *Villa Farnesina* in Rom.



In der *Villa Farnesina* begegnen wir einer einfachen Anlage, der Hauptfäche nach mit Hallen im Erdgeschoß und Sälen im Obergeschoß. Eine fünf-bogige Pfeilerhalle spannt sich zwischen zwei stark vortretende Rifalite (vergl. Grundplan), die ein Voll- und ein Halbgeschoß enthalten, während die Hallen

200.  
*Villa Farnesina*  
in Rom.

Abb. 305.

Fassadensystem der *Villa Farnesina* in Rom.

Renaissance birgt: Malereien von *Raffael*, *Giulio Romano*, *Sodoma* u. a., verschiedenes davon durch *Carlo Maratta* restauriert. Besonders schön sind die Hallendecken mit den Lünetten. Die Villa wurde im Auftrag des *Agostino Chigi* von *Baldassare Peruzzi* 1509 gebaut. Hier empfing *Chigi* den Papst *Leo X.*, verschiedene Kardinäle und die berühmtesten Männer seiner Zeit (Ge-

die Höhe beider umfassen. Die Fassadenflächen sind durch Pilaster, im Sinne *Alberti's* oder der römischen Antike gegliedert; der Bau ist durch ein hohes Hauptgesimse, bestehend aus Architrav, Fries und Konsolegesimse, abgeschlossen, der Flügel nach dem Tiber zu durch ein Beldere über Dach belebt. Das sonst einfache Äußere war auf Bemalung berechnet. Der Fries ist von kleinen viereckigen Fenstern durchbrochen, zwischen welchen Putti und Kandelaber schwere Festsans aufnehmen. Die Fassade (vergl. Abb. 305) zeichnet sich durch Eleganz und Grazie aus. »*Non murato ma veramente nato*,« sagt *Vasari* über das reizende Bauwerk, das in seinem Inneren die prächtigsten Dekorationen der ganzen



samtplan bei *Letarouilly* a. a. O.). Technisch von Interesse (vergl. die Angaben auf Abb. 305) ist die Verwertung verschiedener Baumaterialien und deren Behandlung an ein und derselben Fassade. Das Hauptgesimse ist aus graugrünlichem Peperin, der Figuren- und Festonfries aus Terrakotta, der Architrav und die Pilasterkapitelle wieder aus Peperin. Die Pilasterflächen sind zum Teil aus Backsteinen fauber gemauert zum Teil greifen Peperinsteine in diese ein (vergl. den Eckpilaster); die Fenstergestelle im Obergeschoß, die Brüstungs- und Sockelstücke, die Stockwerksgesimse mit Ausnahme des Frieses, der wieder fauber aus Backsteinen gemauert ist, die Bogen und Fenstergestelle des Erdgeschosses sind alle aus Peperino. Die Mauerflächen beider Stockwerke sind verputzt und gelblich angestrichen, was alles darauf schließen läßt, daß die Fassaden einst einen gleichmäßigen, oder nur wenig abgestuften farbigen Anstrich hatten. Das Kunterbunt der Baumaterialien kann, so malerisch es sich heute auch für den Beschauer ausnimmt, nicht ursprünglich beabsichtigt gewesen sein.

201.  
Villa Madama  
bei Rom.

Die unvollendet gebliebene *Villa Madama* bei Rom wurde nach den Entwürfen *Raffaels* von *Giulio Romano* im Auftrage des Kardinals *Giulio de' Medici*, des spätern Papstes *Clemens VII.*, erbaut. Die Stuckverzierungen und Fresken wurden nach 1520 von *Giulio Romano* und *Giovanni da Udine* hergestellt. Soviel erzählt *Vasari*. Hinzuzufügen wäre noch, daß nach *Leo X.* Tod (1521) der Bau unvollendet blieb. Kardinal *Pompeo* ließ die Villa anzünden. Im Mai 1527 begann sie *Antonio da Sangallo* nach verändertem Plan wieder aufzubauen, ohne aber den Bau zu vollenden. Erst als der Papst wieder freie Hand hatte, ging man energischer ans Werk. Papst *Clemens* starb 1534.

*Jahn* hat den Plan des *Antonio da Sangallo* unter den architektonischen Handzeichnungen zuerst wiedererkannt und darüber in den Jahrbüchern der Kunstwissenschaft (Bd. II, S. 143) berichtet. *R. Redtenbacher* stellte die Pläne *Raffaels* und *Sangallo's* in der Zeitschrift für bild. Kunst (Bd. XI, 1876, S. 35) nebeneinander und kam zu dem Schlusse, „daß es schwer sei, eine Entscheidung darüber zu treffen, welcher von beiden der schönere sei“. Doch das ist eine Sache für sich.

In *Burckhardt's* „Geschichte der Renaissance in Italien“ (Stuttgart 1878. S. 225) ist unter Berufung auf *Serlio* (Lib. III. Fol. 120, Fol. 131) gesagt, „daß diese echte Fassade samt Grundriß, dem ausgeführten Baue weit überlegen sei; unten neben der dreibogigen Halle ist nur noch eine Nische auf jeder Seite“. — Der Verweis auf Fol. 131 ist unrichtig und soll wohl 121 heißen, und der Text enthält eine Flüchtigkeit: es wird wohl heißen müssen, daß nur eine der beiden Schmalseiten eine Nische enthält. *Serlio* sagt aber selbst, daß die zweite Nische von ihm der Symmetrie wegen angegeben worden, daß aber nur die eine Nische zur Ausführung gekommen sei; da wo jene Schmalseite gegen den Berg stehe, sei sie unterblieben, wegen der Anlage von Zimmern (. . . *finisce in un monte, si come anco da parte della loggia segnata E, ma nell' altro capo della loggia notata F., non vi è mezzo cerchio e questo fu per non diminuire alcuni appartamenti: ma io per accompagnarla ce l'ho posto . . .*). Die übrigen Angaben über das Obergeschoß und die Nischen an den Fassaden stimmen mit denjenigen *Serlio's* überein. Die beiden von *Redtenbacher* publizierten Pläne *Raffaels* und *Antonio da Sangallo's* sind aber mit dem Plane *Serlio's* keineswegs in Übereinstimmung und wohl zum Teil *Serlio's* eigene Erfindung.

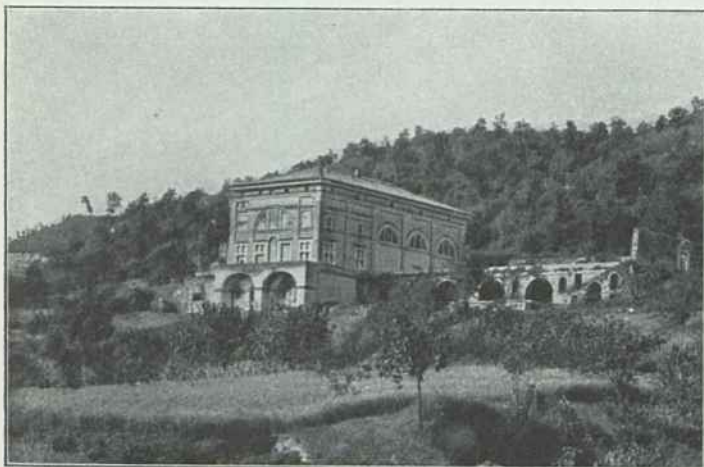
Die Möglichkeit eines eigenen Urteiles in der Sache kann erlangt werden aus den beistehenden Grundrißabbildungen (vergl. Abb. 307), nach der Hand-



zeichnung des *Sangallo*, nach den Skizzen *Serlio's* und den Angaben von *Percier* und *Fontaine*<sup>146</sup>) (Pl. 39. S. 30 a. a. O.). Letztere fagen zu ihrer Arbeit, daß sie nicht Neues geben wollen, der Plan sei: »*une reminiscence hasardée d'après un plan manuscrit attribué à Antoine de Sangallo le jeune.*«

*Serlio's* Teilgrundriß zeigt uns die Anfänge eines quadratischen Hofes (*Cortile*), dann den anstoßenden Pavillon mit einem Antiporto und rechts und links deselben je ein oblonges Gemach. Diesen ist eine dreibogige offene Halle vorgelegt mit 4 halbkreisförmigen Nischen innerhalb derselben, alles symmetrisch geordnet und dem entsprechend auch die Fassade. Die Hofmauer ist außen zwar im Viereck, nach der Innenseite dagegen in Rundform geführt. *J. Burckhardt* (a. a. O. S. 226) hält sich über die „sonderbaren Anfätze eines sonderbaren runden Hofes“ auf, meint aber schließlich doch, „daß die echte Fassade samt Grundriß dem ausgeführten Teil unendlich überlegen sei“. *Gurlitt* erachtet den

Abb. 306.

Ansicht des jetzigen Zustandes der *Villa Madama* bei Rom.

Schöpfer der *Villa Madama* „gegen jede Herabwürdigung gefeit“. In den toten Ecken der Hofmauern sind im Plane kreisrunde und auch geradläufige Podesttreppen eingezeichnet, die den Umfassungsmauern folgen. Schade, daß wir das Ganze in feiner Vollendung nicht kennen oder eine annehmbare sichere Restauration deselben nicht haben.

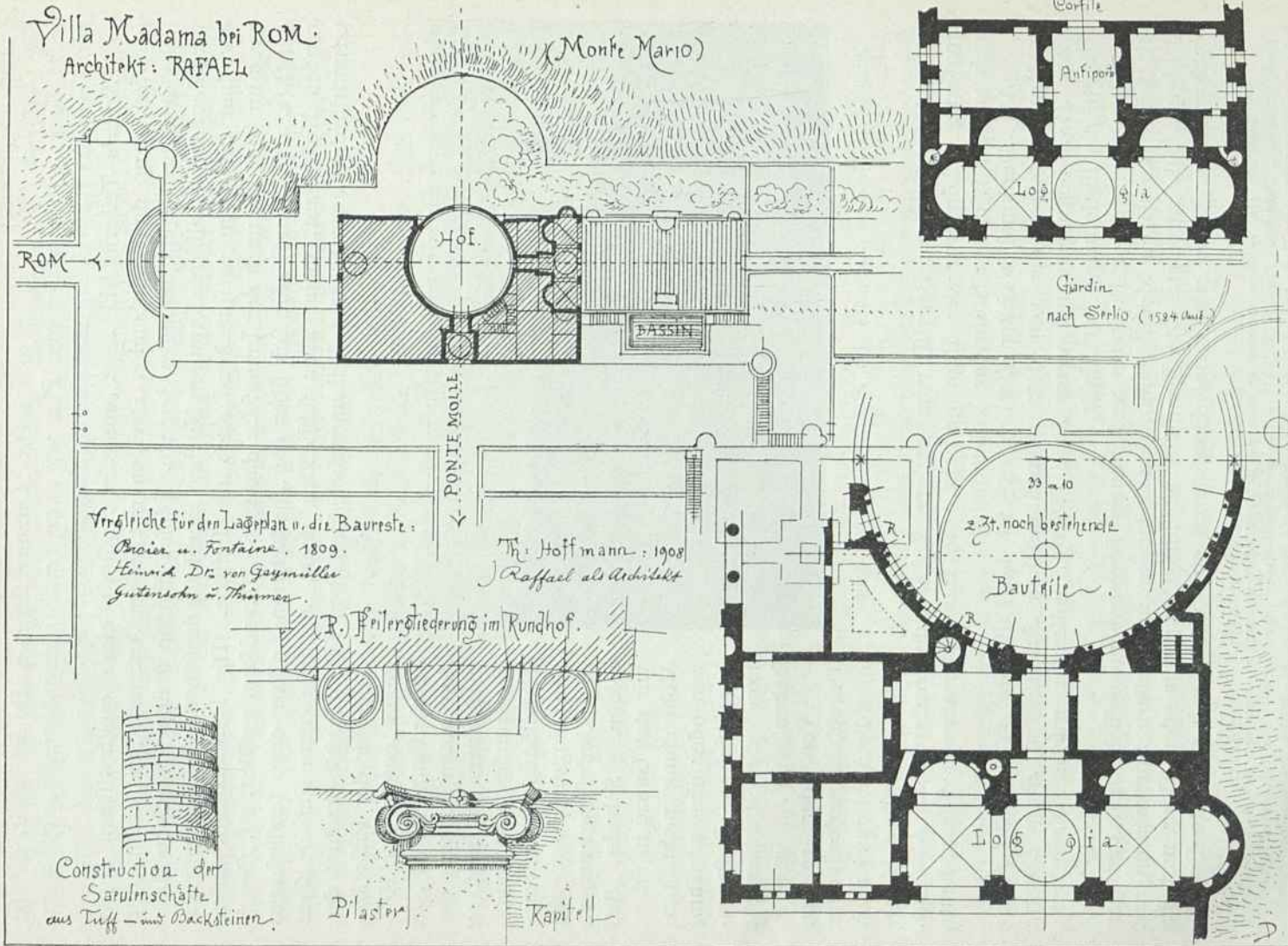
Von der reichen Durchbildung des Innern gibt die Abbildung nach einer Aufnahme *Alinari's* (Abb. 308) einen Begriff, vom jetzigen Zustand des Äußeren die Abb. 306.

Großartig schön war der Plan gedacht, die Innendekorationen stehen heute noch auf der höchsten Stufe der Vollendung. Als „Denkmal höchster Zierlichkeit“ sei die *Villa Pia*, »*Casino del Papa*« in Rom gefeiert, die von dem neapolitanischen Architekten *Pirro Ligorio* unter *Pius* begonnen und unter *Paul IV.* 1561 vollendet wurde. Nach 1563 erfolgte die Entlohnung der Maler.

Inmitten grüner Boskette und bunter Blumenbeete erhebt sich der Bau mit feinen kostbaren Mosaikböden, feinen innern und äußern Stuckaturen und farbigen Dekorationen. Die Fernsicht auf die Campagna, den Tiber und die Vatikanischen Gärten wird ermöglicht durch eine über Dach geführte Loggia,

<sup>146</sup>) *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs, mesurées et dessinées par Charles Percier et P. F. L. Fontaine. Paris MDCCCIX.* — Die gleichen Verfasser schrieben noch ein Werk über Paläste und noch ein drittes unter dem Titel: *Recueil de décoration intérieure. 1812.* Sie sind also in der Architekturgeschichte hinlänglich bekannt. Und trotzdem verwechselt *Wölflin* und sein *Scuolare* den Architekten *P. F. L. Fontaine* mit großer Beharrlichkeit mit dem französischen Fabeldichter *Jean de „Lafontaine“*. Dieser ward 1691 geboren. Die 3 Buchstaben vor dem Namen unseres Fachgenossen bedeuten *Pierre, François, Louis.*

202.  
*Villa Pia*  
„*Casino*  
*del Papa*“  
in Rom.

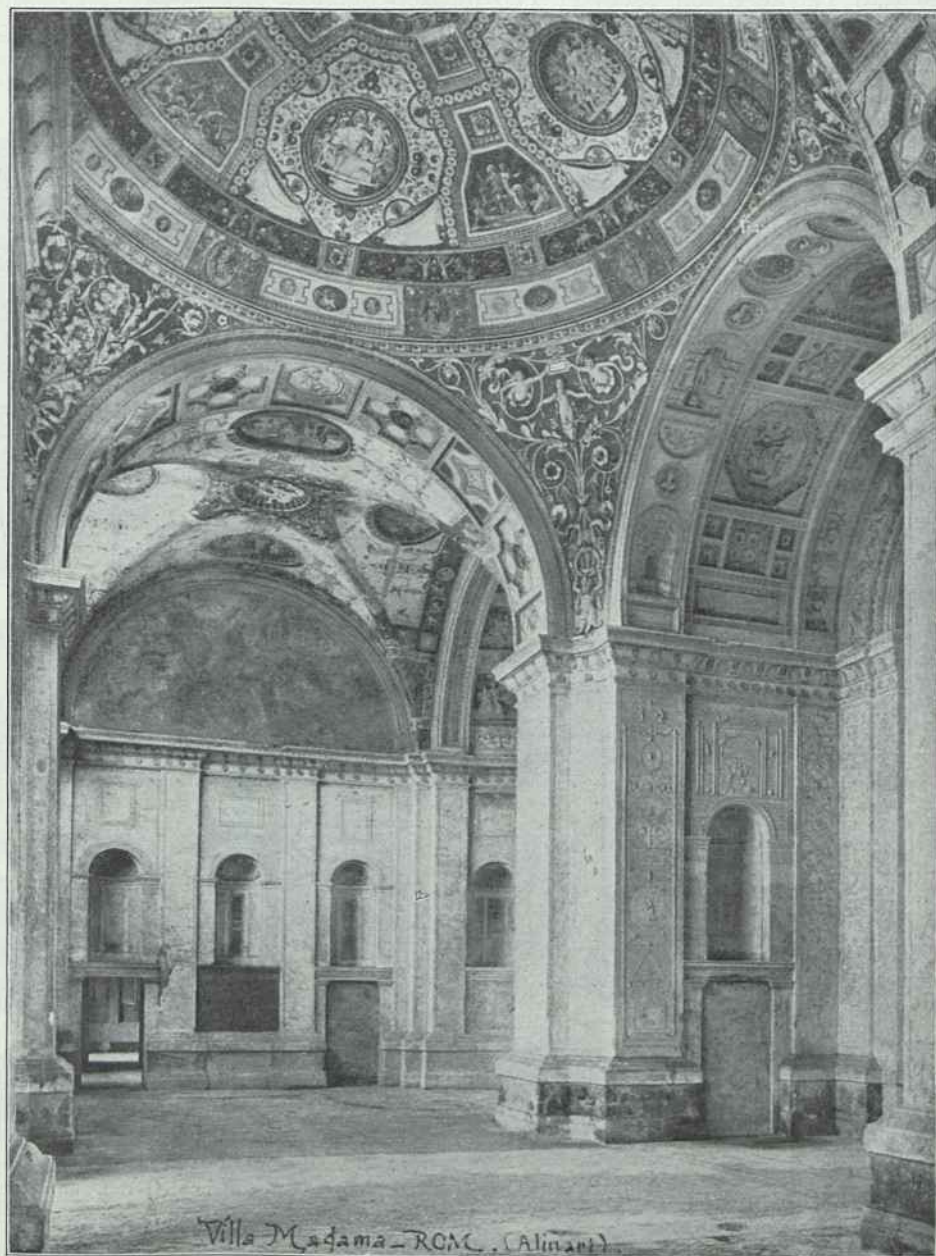


Grundriß-Darstellungen der Villa Madama bei Rom.



ein rings um den Bau gezogener Graben schützt diesen vor Nässe und Feuchtigkeit. Die Dekorationen in den Innenräumen sind Werke des *Federigo*

Abb. 308.



Dekoration in Stuck und Malerei der Loggia in der *Villa Madama* bei Rom.

*Zuccherò, Schiavone, Sammacchini* u. a., die Fontänen nach Zeichnungen *Fiamingo's*<sup>147)</sup>. Eine Reminiszenz an die Villen der Frührenaissance ist die Verwertung des Aussichtsturmes mit der ringsum offenen Loggia. An den

<sup>147)</sup> Vergl. *PERCIER* u. *FONTAINE* a. a. O. und die neueste Publikation der kunsthistorischen Forschungen, herausgegeben vom Königl. Preuß. histor. Institut in Rom, Band III: *WALTER FRIEDLÄNDER. Das Kasino Pius IV.* Leipzig 1912. Handbuch der Architektur. II. 5. (2. Aufl.)



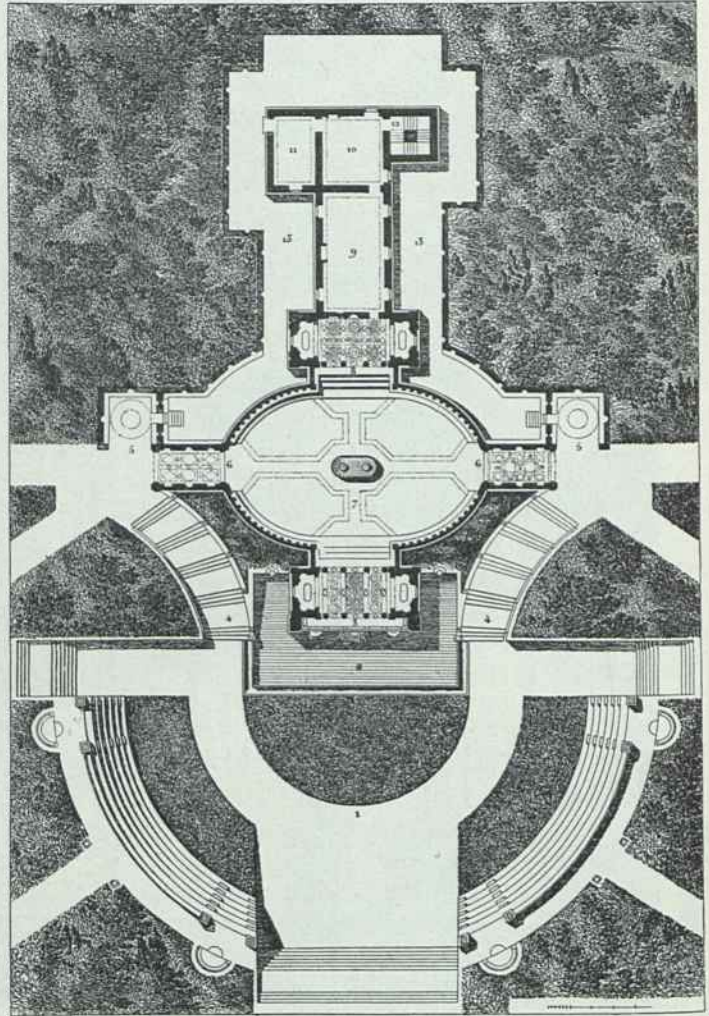
Fassadenflächen ist eine Verzierungsflucht entwickelt, die nur durch die in der *Villa Medici* zu Rom übertroffen wird. Die Gartenanlagen mit dem Vorgelände, dem Amphitheater, den großen Freitreppen, Baffins, Fontänen, Rampen, Ruheplätzen und Terrassen auf kleinem Terrain sind lieblich, das malerische Moment ist für den Gesamteindruck bevorzugt: sie sind malerisch ohne barock zu fein.

Ließe man alle Ornamentik weg und beschränkte sich nur auf das Notwendige bei der Architektur, so würde dies trotzdem, vielleicht sogar in noch höherem Maße, das Gepräge eines zarten, fein gestimmten Idylls und eines glücklichen Zusammenwirkens aller Teile tragen.

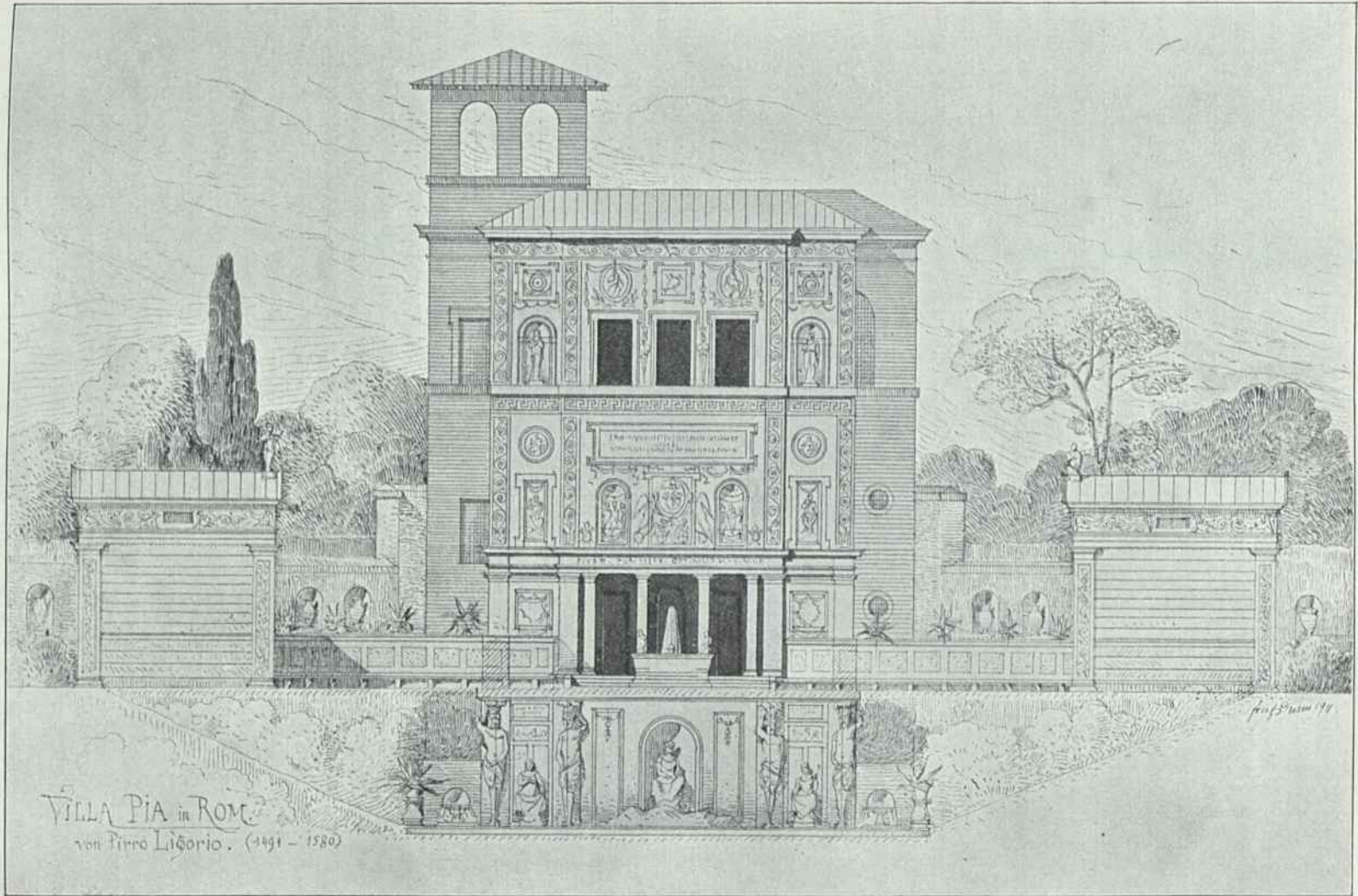
Auf 15 Kupfertafeln ist der Bau in allen feinen Teilen bei *A. Simil (Le Vatican)*, und wohl um sehr vieles besser und erschöpfender, dargestellt, als bei *Percier u. Fontaine*. Wir geben darnach den Grundplan, eine Ansicht des Aufbaues im Ganzen mit einem Schnitt durch das Gelände, um die Höhenunterschiede der Terrassen zu zeigen, und (vergl. Abb. 309 u. 310) Aufschluß zu geben, wie weit sich die frühe Zeit der italienischen Renaissance bei ihren an hügeligen Geländen aufgebauten Villen an das vorhandene Terrain „anschmiegt“, oder mit einer terrassenförmigen Abtreppung sich abfindet. (Der Garten und die Villa waren feither streng abgeschlossen, der erstere ist jetzt gegen Permeß zugänglich. Beide sind aber nicht in bester Verfassung. Die Innenräume waren mir im September 1912 nicht zugänglich.)

Die eigenartigen Bauten des Papstes *Julius* vor *Porta del Popolo* zu Rom wurden zu Beginn des XVI. Jahrhunderts auf Anordnung des Kardinals *Antonio Fabbiani di Monte* von *Jacopo Sansovino* und *Baldassare Peruzzi* begonnen. Der Kardinal starb 1523; *Peruzzi* überlebte ihn kaum 3 Jahre, und so wurden

Abb. 309.

Grundriß der *Villa Pia* im Vatikanischen Garten zu Rom.





Ansicht der *Villa Pia* im Vatikanischen Garten zu Rom.

die Arbeiten unterbrochen. Der Neffe des Kardinals wurde 1550 als *Julius III.* zum Papste gewählt, nahm die Arbeiten wieder auf, fragte vorher *Vasari*, dann *Michelangelo* um ihre Meinung und nahm schließlich *Vignola* zu seinem Architekten. Als er nach 5jähriger Regierung starb, überließ man den Bau seinem Schickfal, seine Kunstgegenstände wurden weggenommen und zerstreut. *Pius IV.* ließ ihn zum zeitweiligen Aufenthaltsorte für Kardinäle, Gesandte und Fürsten herrichten, ehe sie die Stadt betraten. Nach ihm unterhielt *Paul V.* die baulichen und gärtnerischen Anlagen. Sie gerieten wieder in Verfall, als die Kaiserlichen und die Spanier 1744 dort ein Spital einrichteten. *Clemens XIV.* ließ sie wieder ausbessern, und *Pius VI.* führte die Restaurationsarbeiten weiter fort. *Leo XII.* richtete, um die leer stehenden Baulichkeiten nutzbar zu machen, darin eine Veterinärfschule ein, die aber von *Pius VIII.* aufgehoben wurde. Unter *Pius IX.* dienten, wie ich selbst erlebte, die Bauten den päpstlichen Dragonern als Kafernements (1866—67), und, als diese den Platz verließen, war ein Schweizer Unteroffizier zum Wächter des Ganzen bestellt. Die italienische Regierung hatte später das *Musco Etrusco* dort untergebracht und im Hofe den nicht ganz einwandfreien etruskischen Holztempel mit Terrakottabekleidung aufstellen lassen. Von hervorragender Schönheit sind die stukkiereten und gemalten Decken der beiden Säle rechts und links vom Haupteingang.

Die Anlage gibt zunächst einen quadratischen Hof, früher Garten, von 27 $\frac{1}{2}$  m Breite, an den sich einseitig eine gewölbte, halbkreisförmig geführte Halle anschließt, welcher in etwas kapriziöser Weise ein Kasino nach der Straße vorgelegt ist, das im Erdgeschoß die zwei genannten Säle enthält. Eine Rampentreppe im kreisrunden Raum führt zum Obergeschoß, das dem Erdgeschoß entsprechend eingeteilt ist. Der halbrunden Halle gegenüber ist ein Pavillon mit Nebengemächern gebaut, der zur alleinigen Benutzung für den Papst bestimmt war. Vom Pavillon führen zwei viertelkreisförmige Freitreppen in einen tiefer liegenden Garten mit einem Nymphäum hinab, der durch einen schmalen, zweigeschoßigen Querbau nach einem weiteren, höher liegenden Ziergarten abgeschlossen ist.

Alle Bauten und Gärten sind auch hier symmetrisch zu einer gerade geführten Hauptachse angeordnet, und das Ganze mag in den Zeiten seines Glanzes, nicht weit vom Tiber, in Verbindung mit der *Vigne* an der Ecke der *Via di Ponte Molle* und der kleinen Votivkirche *S. Andrea*, einen köstlichen Ruhefitz abgegeben haben<sup>148)</sup>. (Die Gartenanlagen, zum Teil auch die Wasserläufe, besonders aber die zu Museumszwecken eingerichteten Binnenräume und deren Ausbauten sind jetzt [1912] gediegen und glanzvoll hergerichtet und die Fundgegenstände in diesen, in gleicher Weise aufgestellt, eine Ausführung, die alles Lob verdient.

Die Schöpfung wird verschieden beurteilt. So sagt z. B. *J. Burckhardt*: „Der Vorderbau sei wertlos, die halbrunde Hofhalle von zweifelhaftem Effekt, doch sei die jenseits des Hofes liegende zweite Halle mit dem vertieften Brunnenhof und dem Grottenbau von zierlicher, malerischer Wirkung, doch schon mit gefuchter Abwechslung der Motive.“

*R. Redtenbacher* (a. a. O. S. 237) nennt das Werk den interessantesten und anmutigsten Nachklang der Hochrenaissance. Es soll von *Julius III.* selbst erdacht, die Gedanken von *Vasari* zu einem Entwurf zusammengefaßt, von *Michelangelo* redigiert und korrigiert, und dann von *Vignola* in Stein umgesetzt worden

<sup>148)</sup> Eine ziemlich erschöpfende Veröffentlichung dieser Villa ist zu finden in: LETAROUILLY, a. a. O., S. 421—470 und Pl. 199—221, sowie bei PERCIER & FONTAINE, a. a. O., Pl. 46—49.



fein. (Viele Köche verderben die Suppe!) Von gediegener Haltung und Strenge sei der Palaſt, der zur *Vigna* gehört, vorn an der Straße läge, eines der beſten Werke *Vignola's*. *Marc Aurel* dürfte auch hier wieder Recht behalten: ein Kunſtwerk wird nicht ſchlechter, wenn es getadelt und nicht beſſer, wenn es gelobt wird.

Die *Villa d'Este* bei Tivoli zeigt nach *Wölflin* (a. a. O. S. 109) „eine trockene Palaſtarchitektur, einfaches Mauerwerk, Fenſter ohne Dekoration; das Hauptmotiv ſei die Vorhalle als Abſchluß des ausgedehnten Treppen- und

204.  
*Villa d'Este*  
bei Tivoli.

Abb. 311.



Anſicht der *Villa Medici* in Rom (Gartenſeite).

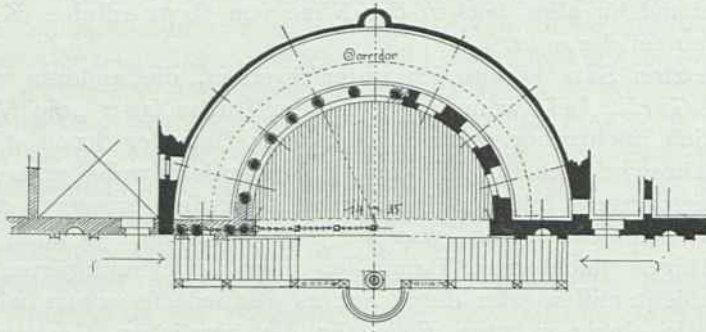
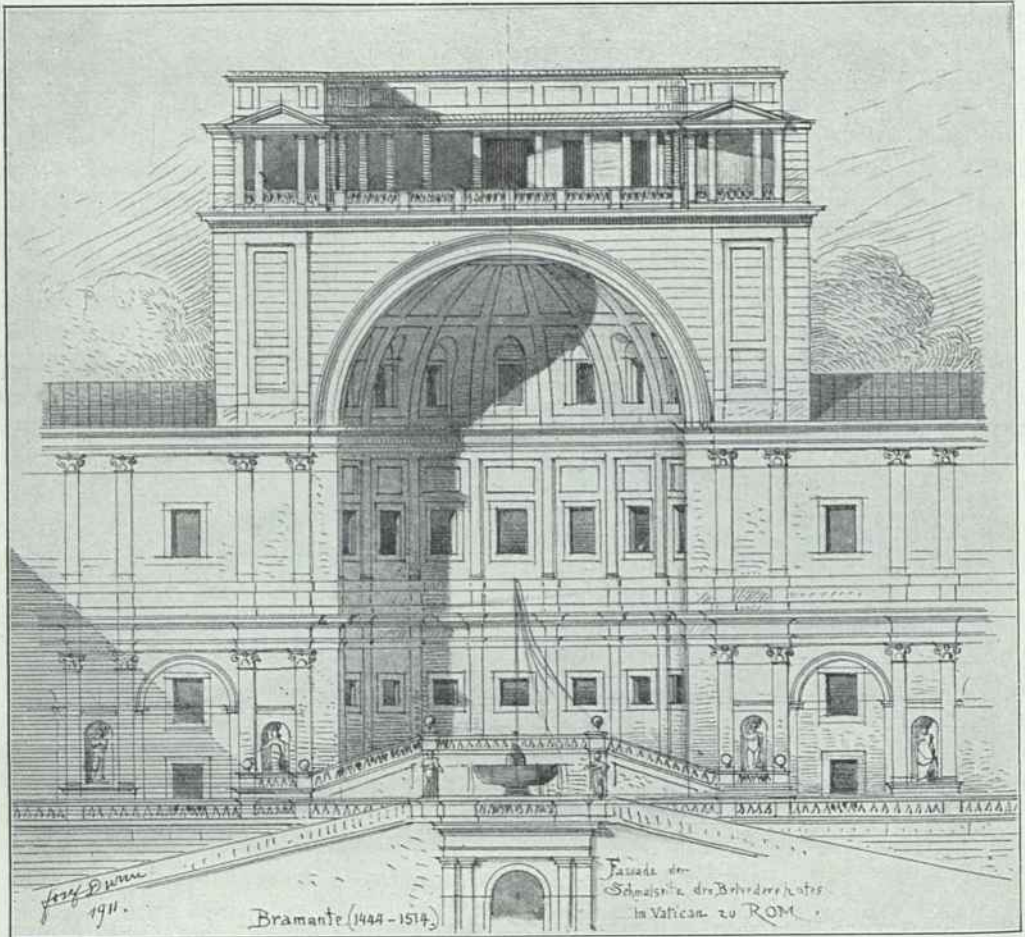
Terraffenwerkes, das den Aufgang durch den Garten bildet; das Haus kommt nur in Betracht nach ſeinem Mittelfüß. Dieſer Typus werde mehr oder weniger maßgebend für alles, was in der Nähe von Rom erſtehe. Kein einziger bedeutender Bau ſei darunter.“

Den vorletzten Satz könnte ich unterſchreiben, die anderen nicht. Eher pflichte ich *C. Gurlitt* bei, wenn er in ſeinem Buche ſagt: „die Villa ſei ein mächtiger an ſich nüchtern, weil unvollendeter Bau, der durch die feierliche Pracht des Pflanzenwuchſes zur Wirkung gebracht ſei,“ wobei er an den Rundplatz im Blumenparterre mit den berühmten Zypressen erinnert, die aber im Jahre 1549 noch nicht das waren, was wir jetzt bewundern — aber ich möchte doch die mächtigen nüchternen Baumaffen über den Prunkgärten mit ihren Waſſerkünſten nicht miſſen oder durch anders gegliederte erſetzt wiſſen. Dieſe Maffen geben die einzig richtige Folie für die herrlichen Gartenanlagen ab. Dann weiter: Sind denn die Loggien, Treppen und Rampen und ſonſtigen architektoniſchen Unterbauten ganz belanglos? (vergl. Abb. 315 u. 316 <sup>149)</sup>).

<sup>149)</sup> Allg. Bauz. 1867, S. 2 und Taf. 2, 3 u. 4. (Aufgenommen und gezeichnet von *Adolf Gnauth* und bis ins kleinſte beſchrieben von *E. Paulus* in Stuttgart.)

Die ewig schönen Anlagen sind schon 1549 von *Pirro Ligorio*, der auch für *Pius IV.* die *Villa Pia* in den Vatikanischen Gärten (1560) baute, ausgeführt

Abb. 312.



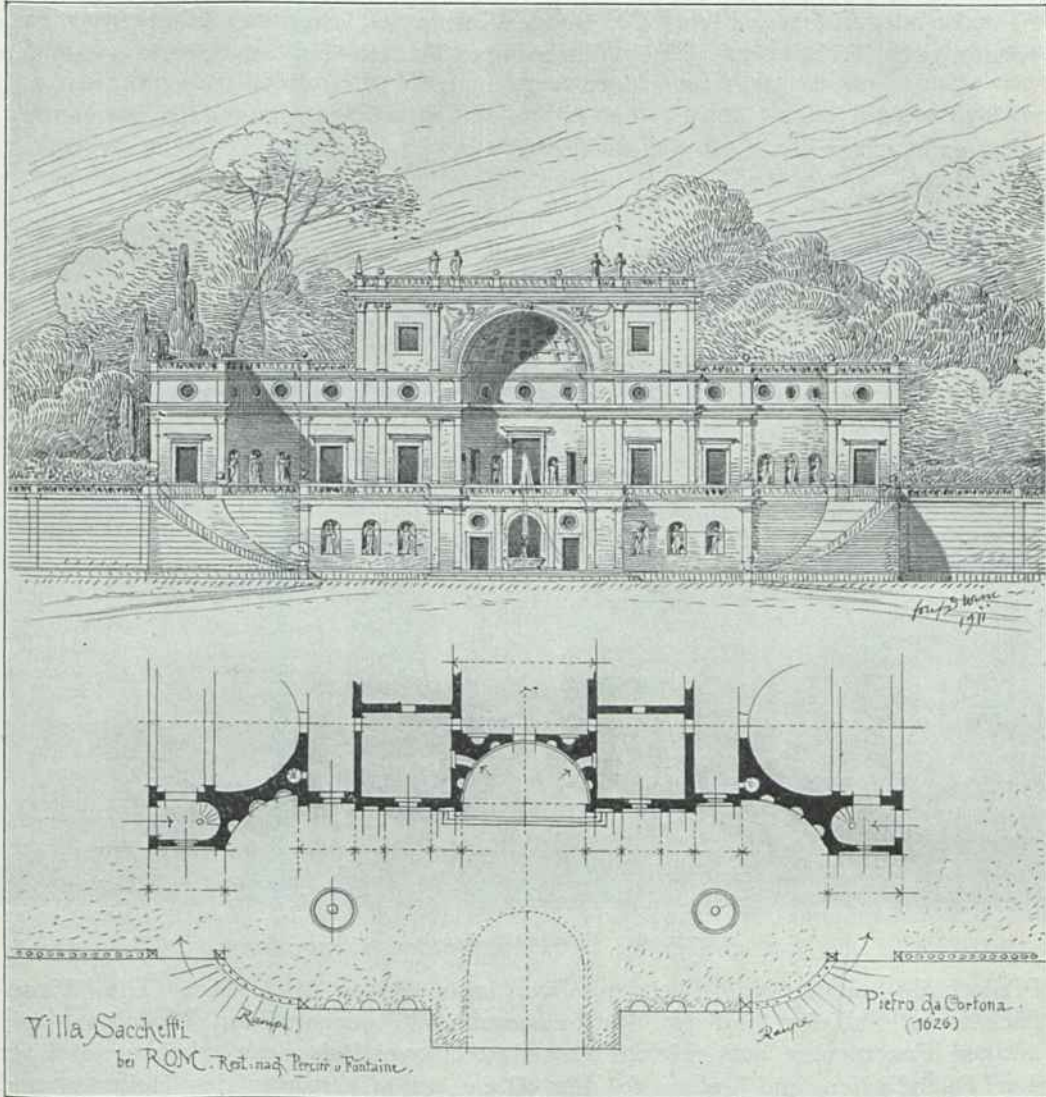
Ansicht und Grundriß der großen Nischenfassade im Belvedere-Hofgarten in Rom.

worden. Eine kleinere Anlage aus der gleichen Zeit in dem schönen Garten des *Palazzo Colonna* in Rom könnte ihr an die Seite gestellt werden.



Der Villengarten *d'Este* umfaßt ein Gelände von 37 062<sup>qm</sup> bei 213<sup>m</sup> Länge und 174<sup>m</sup> Breite und zerfällt in einen unteren, der die drei Teiche in sich aufnimmt, und in einen oberen, der sich als mächtiges Terrassenwerk entwickelt und auf dessen oberstem Absatze sich die palastartige Villa mit ihren Vor- und

Abb. 313.



Ansicht und Grundriß der *Villa Sacchetti* bei Rom (nur noch in Trümmern vorhanden).

Nebenbauten, mit ihrem einfachen inneren Pfeilerhof erhebt. Nur die Südseite derselben, dem Garten zugekehrt, ist interessant entwickelt.

Ein getreues Bild der ganzen Anlage ist nach der, bei der Fakf.-Ansicht genannten Zeitschrift wiedergegeben. (Siehe auch die Abb. 316 und farbige Tafel VII, Grundriß der Gärten und Schnitt durch die Terrassen.)

Unter den Anlagen bei Rom find als Landvillen besonders hervorzuheben: *Villa Aldobrandini* und *Villa Mondragone*, und als *Villa suburbana*: *Villa Borghese*, und *Villa Medici*.

205.  
*Villa Borghese*  
bei Rom.

Die *Villa Borghese* wurde 1605 von *Paul V.* nach den Entwürfen von *Giovanni Vasanzio* (*Giovanni Fiamingo*) erbaut, die Gartenanlagen von *Domenico Savino di Monte Pulciano* angelegt und vom römischen Architekten *Girolamo Rainaldi* verschönert, während die Wafferkünfte von *Giovanni Fontana* ausgeführt wurden. Das große Kafino hat nach der Hauptfront zwei vorgezogene Rifaite mit einer fünfbofigen, durch ein Stockwerk gehenden

Abb. 314.



Anficht der *Villa Falconieri* bei Frascati.

Pfeilerhalle, zu der eine Freitreppe von zwei Seiten hinanführt. Die Wandflächen der Faffaden find mit Stuckornamenten, Figurennifchen, Medaillons und antiken Fragmenten aufs reichfte ausgestattet; zwei Belvedere erheben sich über den Dachflächen und geben fo dem Baue den Charakter des Heiteren und Eleganten. Das Innere birgt die kostbare Antiken- und Gemäldesammlung des Fürften. Der zweite Saal im ersten Gefchoß mit feinen Marmordekorationen und Mosaiken ift vielleicht der schönfte Raum der Welt. Die Bilderfäle im Obergefchoß find mit refedafarbenen Seidentapeten bekleidet, die Sockel und Türen gelb, die Decken bunt gehalten. Alles ift vollendet in feiner Neugeftaltung durchgeführt.

Der Grundriß ift fymmetrifch und schön auf Achfen komponiert. In der Hauptachfe das offene Vestibul (gewölbte fchmale Vorhalle), ihm folgt das



große innere Vestibul (Vorfaal) und von diesem aus betritt man den fog. Kaiferfaal. Diefel find befonbers schön abgeftimmt in ihren Verhältniffen der Länge und Breite zur Höhe. Rechts und links diefer Hauptgelaſſe, find je 3 kleinere Nebenräume, neben dem Kaiferfaal ift eine feinerne Ovaltreppe, die nach dem Obergefchoß und dem Souterrain führt (vergl. Grundplan Abb. 387). *Gurlitt* a. a. O. verwechfelt in feiner Beſchreibung die Straßenfront mit der Gartenfront. *Wölflin* erkennt in diefer Villa einen typifchen Barockbau.

Die Garten- und Parkanlagen find hier nicht mehr gebunden; die axiale Anlage ift verlaſſen; zerftreut liegen die einzelnen Bauten zwischen hohen Baumpartien, die von ſchattigen Wegen durchzogen find und die an Tempelchen, Stibadien, Gehegen für Tiere, Seen, kleinen Infeln und Idealbauwerken, Fontänen ufw. vorbeiführen. Ein Wohnpavillon für die Familie, ein mit antiken Fragmenten geſchmückter Abteil, eine Kapelle mit Nebenräumen, Volieren, ein

Abb. 315.

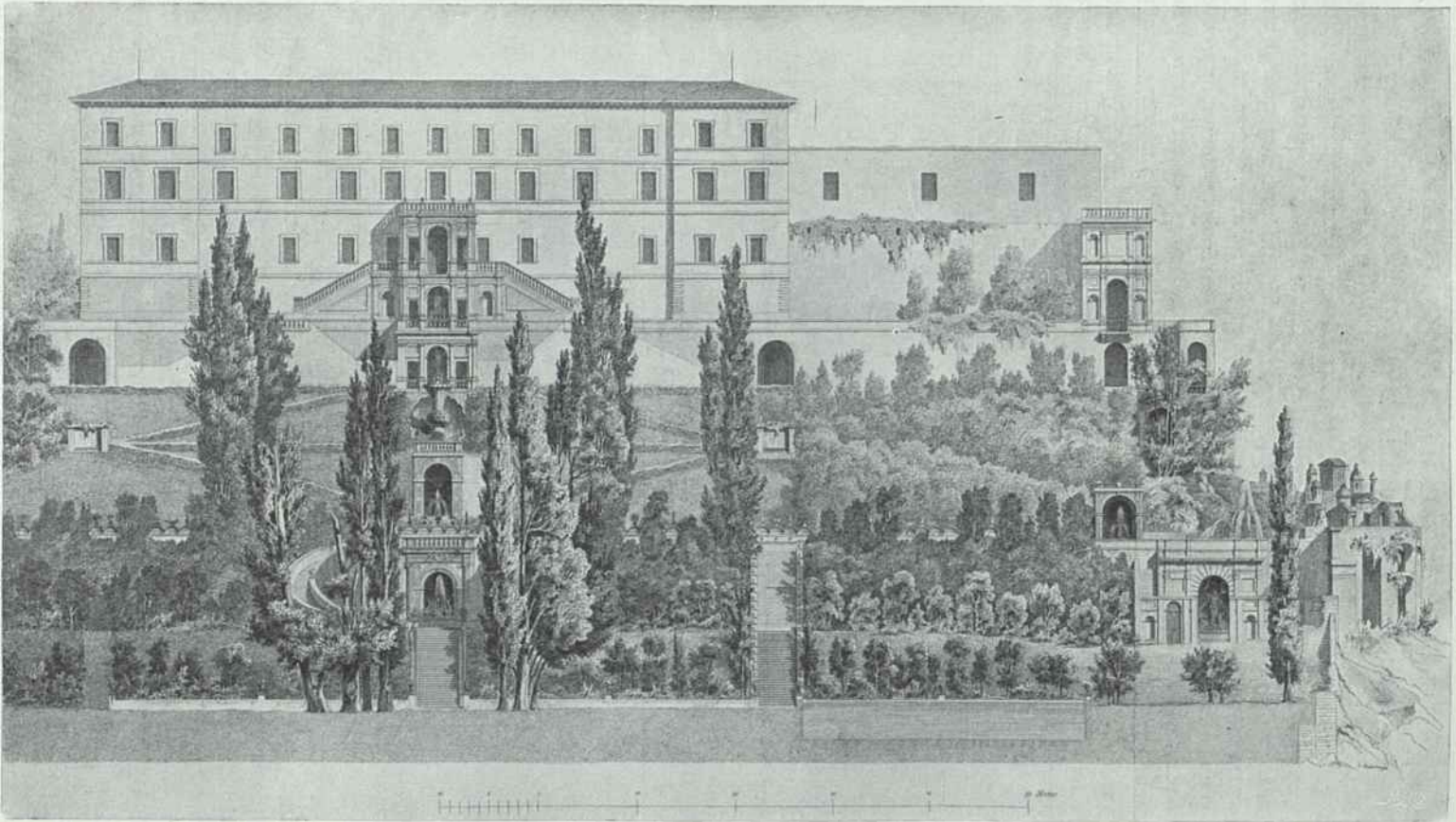


Hauptfaçade der Villa d'Este in Tivoli.

langgeftreckter Hippodrom, eine Fafanerie, Gärtnerwohnungen, Wiefenpläne mit Wild beleben die großartige Szenerie. Die englische Gartenkunft begehrt hier Einlaß. Neuerdings ift der Garten durch einen Brückenbogen mit den Anlagen des *Monte Pincio* zu einem großartigen Volkspark verbunden, der mit zum anziehendften gehört, was das moderne Rom geſchaffen hat.

Die *Villa Medici*, auf beinahe ebenem Plane an der alten Stadtmauer Roms gelegen, wurde in der Mitte des XVI. Jahrhunderts nach den Zeichnungen des *Annibale Lippi* von *Giovanni Ricci da Monte Pulciano*, den *Julius III.* 1551 zum Kardinal gemacht hatte, erbaut. Bereichert mit Antiken und vergrößert wurde der Bau durch den Kardinal *Ferdinando de Medici*, einen Sohn *Cosimo I.* Das Hauptgebäude ift von rechteckiger Grundform mit nach dem Garten offenem Vestibül, zwei kreisrunden Treppenhäufern und anliegenden Wohnräumen, bei dreifchiffigem Eingang von der Straße aus. Im rechten Winkel darauf ſtößt die große Antikengalerie, einen Teil der Gartenanlagen umſchließend. Nach der Straße zeigt das Gebäude zwei Hochgefchoſſe, jedes mit einem Mezzanin, und hohe Aufbauten mit zwei Pavillons. Die Gartenfaçade ift auf das reichſte mit Reliefs geſchmückt, welche im Verein mit dem malerifchen Aufbau dieſe Villa

206.  
Villa Medici  
bei der Stadtmauer Roms.



Anficht des Terrassenaufbaues im Garten der *Villa d'Este* in Tivoli<sup>149)</sup>.



wohl zum reizvollsten Beispiele dieser Gebäudegattung in der italienischen Renaissance machen (Abb. 311).

Die *Villa Mondragone* bei Frascati enthält neben dem großen Haupthofe zwei kleine Binnenhöfe, hat nach rückwärts das sog. Theater bei den Gartenanlagen, nach vorn die ausgedehnte Terrasse mit der von Drachen gehaltenen Schalenfontäne und der wundervollen Aussicht auf die römische Campagna. Unter der Terrasse sind Küche und Dienstgelasse angelegt. Ein Bild der Drachenfontäne gibt Abb. 388 u. 384 ein solches des Wassertheaters dafelbst.

207.  
*Villa Mondragone* bei Frascati.

Die *Villa Aldobrandini* bei Frascati wurde für den gleichnamigen Kardinal 1598 erbaut, das letzte Werk des *Giacomo della Porta*, das *Domenichino* vollendete. Sie ist die großartig schönste unter den regelmäßigen Anlagen mit mächtigen Rampentritten, Terrassen, Wasserfällen und Springbrunnen, halbrunden Nischenbauten mit schattigen, kühl gelegenen Sälen und Nebengemächern (vergl. Abb. 383, Grundplan-Schnitt). Der Platz vor dem Wohnbau ist etwas verwahrlost, seine Fassaden sind in der üblichen Weise angestrichen in hellgelben, graugelben, ultramarinblauen Tönen.

208.  
*Villa Aldobrandini* bei Frascati.

Weiter wäre noch zu erwähnen die *Villa Pamphilj-Doria* mit ihrem symmetrisch angelegten Kasino mit vortretendem Mittelbau, gegen 1644 durch den Kardinal *Camillo Pamphilj* nach den Zeichnungen *Alessandro Algardi's* mit langgestrecktem Blumenparterre und Fontänen angelegt und ausgeführt. Eine sehr geschickte Benutzung des Geländes ist hier hervorzuheben. Das Kasino ist drei Stockwerke hoch geführt. Die herrlichen Parkanlagen (von der Mauer aus der schönste Blick auf *St. Peters-Dom*) sind besonders bemerkenswert. An besuchsfreien Tagen ein Bild irdischer Glückseligkeit!

209.  
*Villa Pamphilj-Doria* bei Rom.

Die nur noch in Ruinen erhaltene *Villa Sacchetti* hatte das imponierende Nischenmotiv an der Fassade und gehörte wohl einst zu den glänzenderen architektonischen Schöpfungen (vergl. Grundplan und Schnitt in Abb. 313 u. 317). Ins Große übersetzt ist das genannte, bestrickende Motiv bei den Abschlußbauten der Vatikanischen Hofgärten von *Bramante* in wirkungsvollster Weise verwertet (vergl. Abb. 312). Ins Kleine übersetzt, kehrt das Motiv in der *Villa Falconieri* bei Frascati wieder (vergl. Abb. 314).

210.  
*Villa Sacchetti* bei Rom.

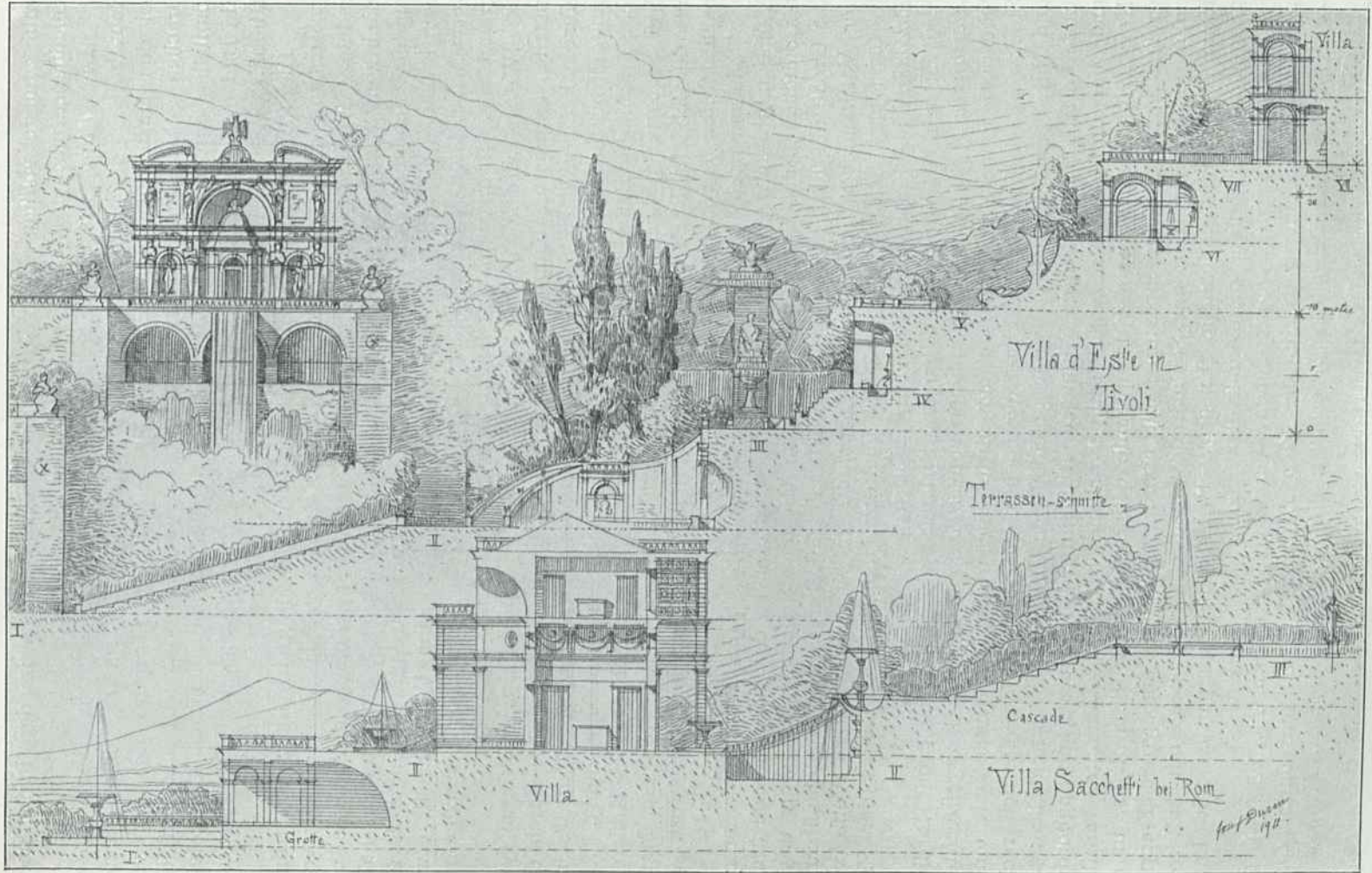
Zu den bedeutenderen Villen der Spätzeit gehört die (1746) von Kardinal *Alessandro Albani* mit Gartenanlagen von *Antonio Nalli*. Auf langgestrecktem, schmalem Plane erhebt sich in der Mitte eine große Pfeilerhalle mit einem Stockwerk darüber und dahinterliegenden Gemächern, an welche sich rechts und links einstöckige Hallen mit geschlossenen Rückwänden anschließen; am Ende derselben sind kleinere Räume zur Aufnahme von Kunstwerken angeordnet und bei diesen die reizende Tempelvorhalle mit den bekannten antiken Karyatiden. Links von der Hauptachse befindet sich ein Billardhaus, in der großen Achse ein Blumenparterre mit Fontänen, zu dem eine große Treppenanlage hinabführt, und am Schluffe desselben ein Kaffeehaus mit halbkreisförmiger, offener Säulenhalle (Exedra). Prachtvolle Baupartien mit Laubgängen vervollständigen diese kunstvolle Anlage.

211.  
*Villa Albani*.

In dem mehrfach angezogenen Werke von *Percier* u. *Fontaine*<sup>150)</sup> sind noch zur Darstellung gebracht: die *Villa Barberini* (gegen 1626 durch *Luigi Arrigucci* und *Domenico Fontana* erbaut); die 1570 von *Domenico Fontana* er-

212.  
*Villa Barberini*,  
*Negrone*,  
*Taverna*,  
*Farnesiana*  
am Palatin.

<sup>150)</sup> PERCIER U. FONTAINE geben (a. a. O.) einen Restaurationsplan des Baues in ihrem Werke: *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. 2. Aufl. Paris 1824.



Schnitte durch die Terrassen der *Villa d'Este* und der *Villa Sacchetti*.



baute *Villa Negroni*, mit regelmäßigen Gartenanlagen und großem, dreieckigem Vorgarten, auf eine Mittelachse komponiert; die *Villa Altieri*, die *Villa*

Abb. 318.

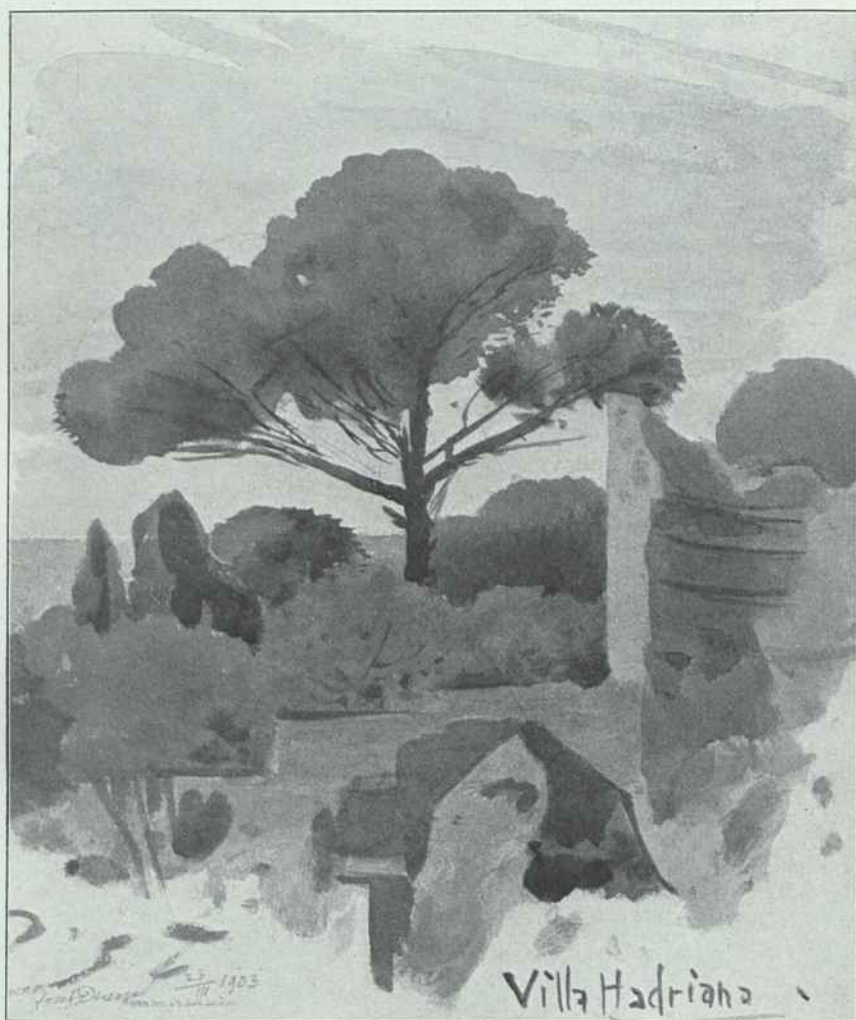


Landchaftsbild bei Tivoli mit Olivenbäumen.

*Bolognetti*, die *Villa Taverna*, die *Villa Muti*, die *Villa Colonna*, und die *Farnesiana*. Die fog. Farnesifchen Gärten waren mit ihren pavillonartigen Volieren, unterirdifchen Grotten, Rampentreppen und Sgraffito-Dekorationen der Mauern

1866—67 noch im besten Stande. Die Gärten wurden von *Napoleon III.* (1861), dann von der italienischen Regierung 1870 zu Ausgrabungszwecken auf dem Palatin angekauft. Schöner sind sie dadurch nicht geworden, aber die Wissenschaft ist bereichert auf Kosten eines großen Ruinengrabes. Eine Vorstellung des Landschaftsbildes und der Vegetation, mit den charakteristischen Ölbäumen

Abb. 319.

Landschaftsbild mit Pinien aus der *Villa Hadriana* bei Tivoli.

und Pinien geben die Abb. 318 u. 319. Die Szenerie ist gegenüber der toskanischen völlig verändert. Und sie wird wieder eine andere in den waldigen Höhen des *Monte Cimino*. Dort fesselt uns zunächst die vielgepriesene *Villa Lante*, klein, aber ein prächtiges Beispiel römischer Villenanlagen, noch bewohnt und im ganzen gut gehalten.

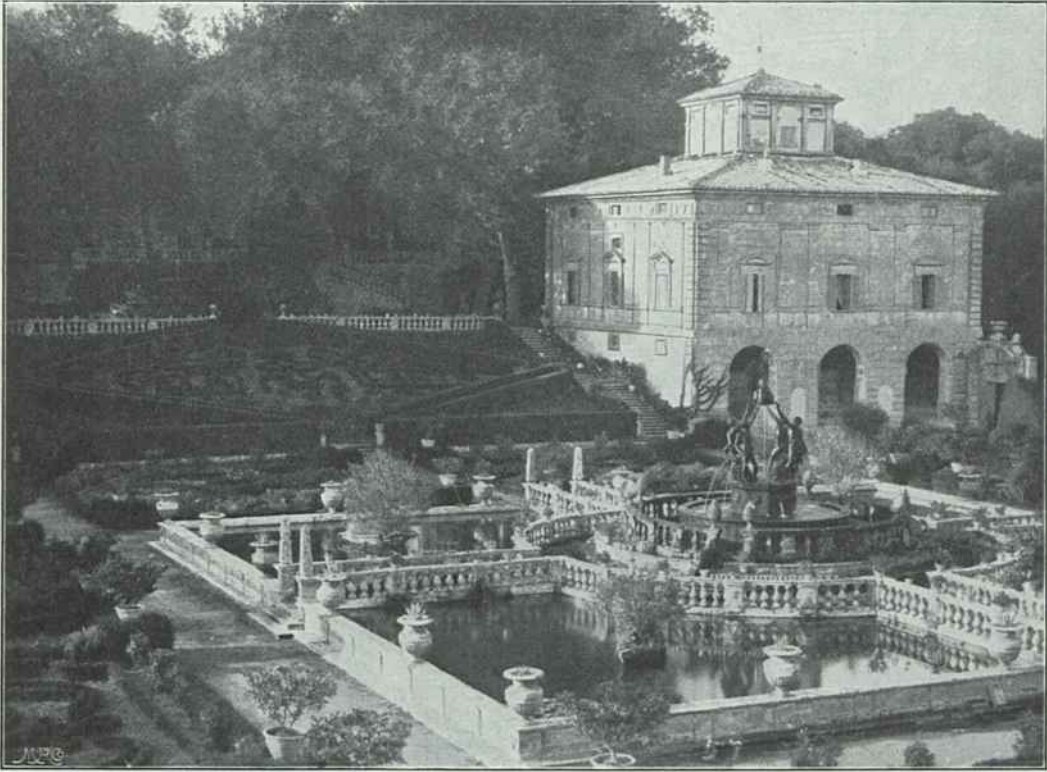
Die ersten Anlagen zur *Villa Lante* bei Bagnaja<sup>151)</sup> wurden vom Kardinal *Rafaello Sansoni Riario* 1477 gemacht. *Nicolò Ridolfi* aus Florenz, fünfter

<sup>151)</sup> Vergl. den Aufsatz des Verfassers in Zeitschrift f. bild. Kunst. Bd. XI. 1876. S. 202 Die *Villa Lante* bei Bagnaja und das Kloster *S. Maria della Quercia*.



Kardinalbischof von Viterbo, ließ einen Teil der Gebäude errichten; sein Nachfolger, Bischof *Gualteri*, gab aber Haus und Garten in Miete. *Giovanni Francesco Gambara*, sechster Kardinalbischof, vollendete gegen 1564 den lieblichen Aufenthaltsort und ließ die Gebäude mit Malereien, meist von der Hand *Antonio Tempesta's* schmücken. Kardinal *Alessandro Damasceno Peretti* oder *Montalto*, der Neffe *Sixtus V.*, machte sich 1588 zum Eigentümer. Er baute das zweite Kasino und ließ mit großem Aufwande die Wasserleitungen und Gartenanlagen ausführen. Papst *Alexander VII.* gab die Besitzung an den Herzog von

Abb. 320.

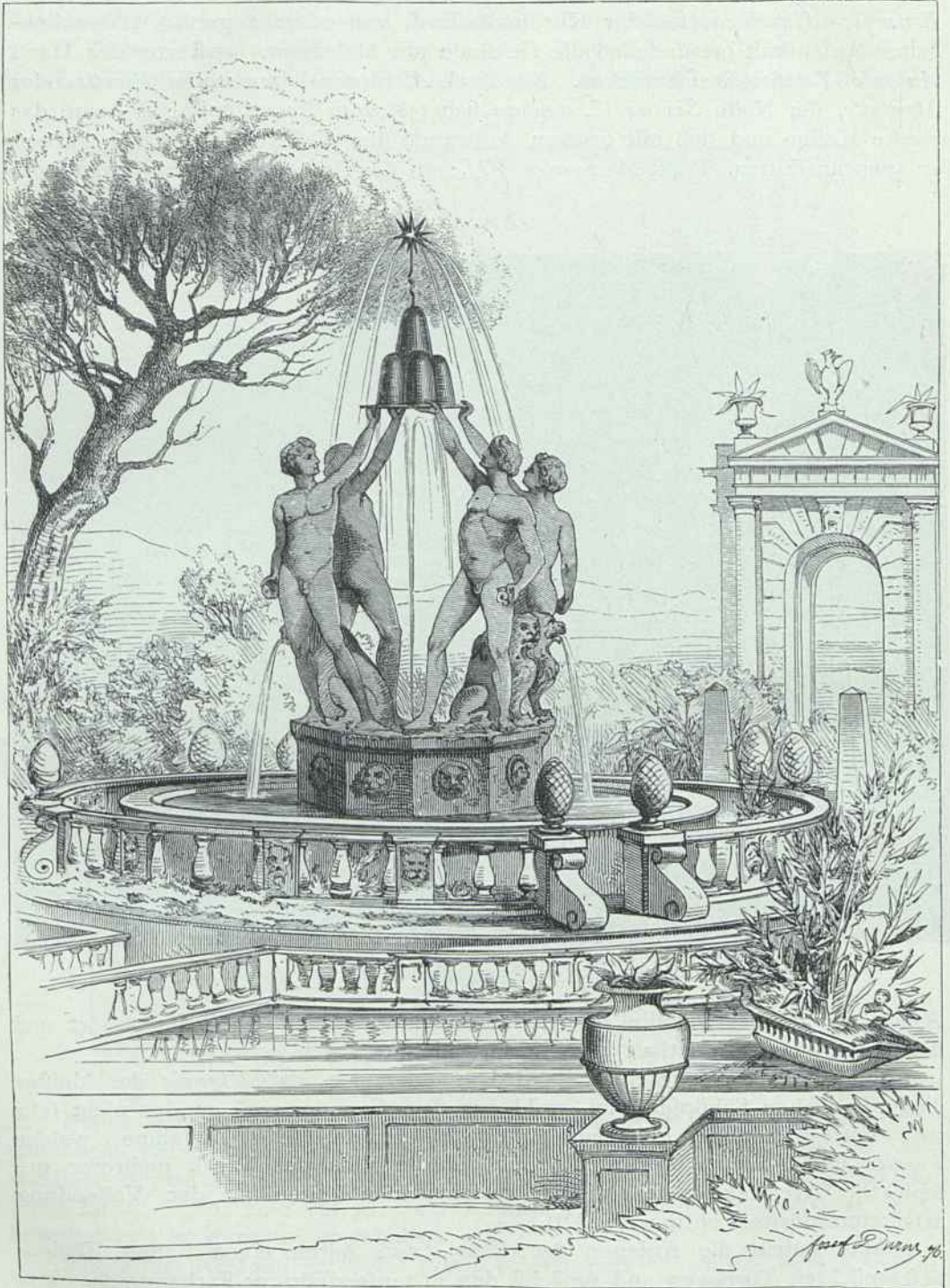
Anficht des Wohnbaues und der Gartenanlagen der *Villa Lante* bei Bagnaja.

*Bommarzo* aus der Familie *Lante*, der sie bis zum heutigen Tage gehört und die ihren Sommeraufenthalt jeweilig dort nimmt.

Ohne genügende Sicherheit wird angenommen, daß *Vignola* der Meister dieser lieblichen Schöpfung sei, wohl aus dem Grunde, weil er das nicht sehr weit entfernt davon gelegene *Caprarola* erbaute. Die Annahme, welche *Percier* und *Fontaine* vertreten, nach der die Villa das Werk mehrerer geschickter Architekten sei, die zu verschiedenen Zeiten an der Vollendung arbeiteten, dürfte richtiger sein<sup>152)</sup>.

Man betritt die Anlagen der *Villa Lante* durch einen hohen, säulengeschmückten Torbogen und zunächst den in tausendfältiger Farbenpracht einer

<sup>152)</sup> Vergl. die nicht in allen Teilen richtige Publikation: *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs* (Paris 1809) und Abb. 320, die nach einer photographischen Aufnahme die Gesamtanlage der Villa gibt, ferner Abb. 321 nach eigener Aufnahme.

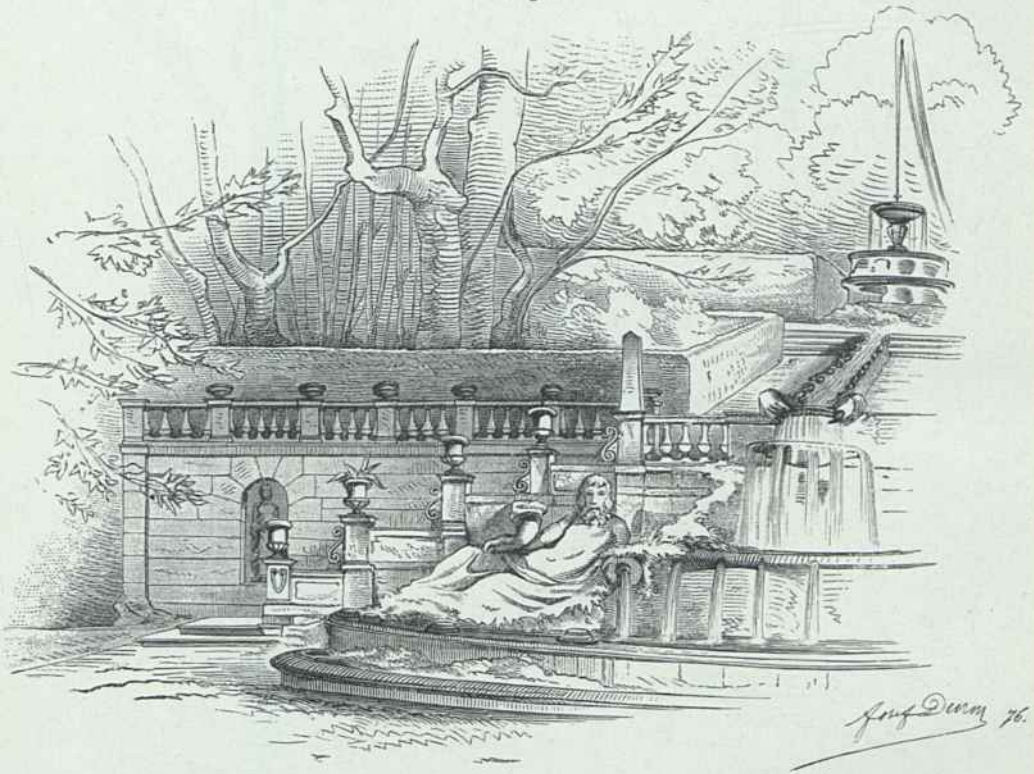


Anficht der großen Fontäne im Garten der *Villa Lante* bei Bagnaja.



üppigen fädlichen Flora schimmernden Blumengarten, der in regelmäßige, von Buchs eingefasste Felder, durch fein bekiesste Wege getrennt, architektonisch eingeteilt ist. Die Mitte dieses Gartens, in der Längsachse der Anlage, ziert eine reiche und originell aufgebaute Fontäne inmitten eines großen, quadratischen von Balustraden eingefassten Bassins (Abb. 321). Vier kleine, einander gegenüberliegende Brücken führen über dieses zu einem zweiten Rundbassin, aus dessen Mitte sich ein achteckiger Unterbau erhebt, auf dem eine überlebensgroße Figurengruppe steht. Vier schlanke, nackte Jünglinge, zwischen denen zwei Löwenpaare sitzen, halten das Wappen der *Montalto*, Berge mit dem goldenen

Abb. 322.

Anficht der Kaskaden im Garten der *Villa Lante* bei Bagnaja.

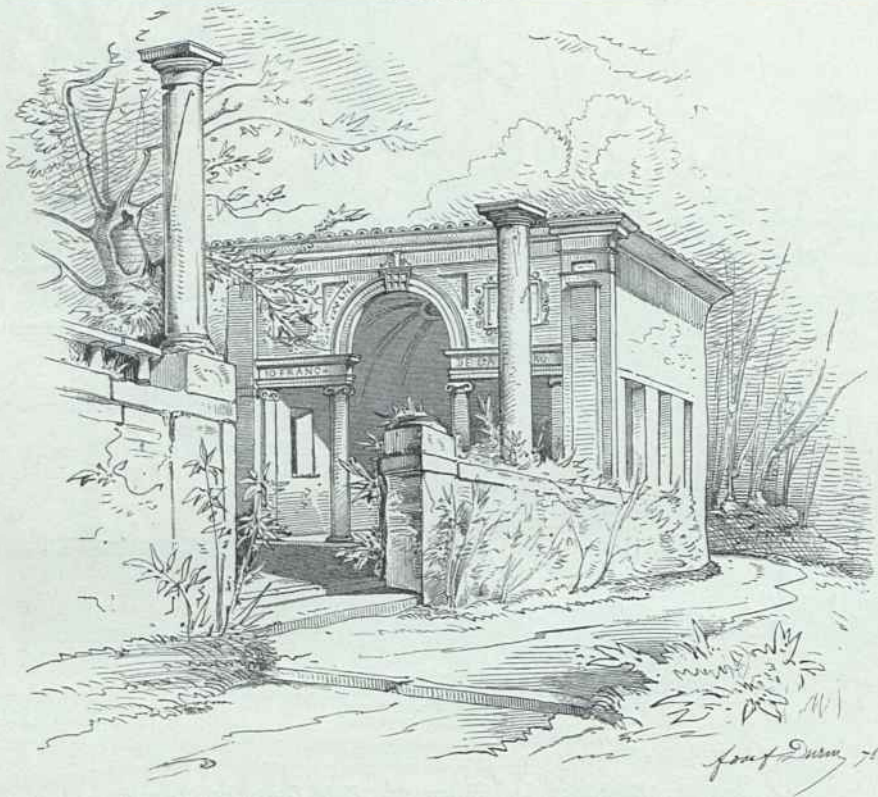
Sterne darüber (Abb. 321). Ungezwungen, lebendig, schön in der Umrißlinie und den Ausladungen treten diese Gestalten in eigener Weise zusammen mit einer Hand die Platte mit den Wappenemblemn haltend, in der anderen ein Büschel von Früchten oder Blumen tragend; das Wasser springt zwischen den Gestalten vom Boden aus in vollem Strahl gegen die untere Fläche der Platte und aus den Spitzen des Sternes in feinen Strahlen über die Gruppe herab; die Löwen speien Wasser in das Rundbassin, in gleicher Weise die Köpfe am Fußgestelle.

In dem durch die Brücken in vier Abteilungen getheilten, großen quadratischen Bassin befinden sich auf dem Wasserspiegel vier reizend gearbeitete Marmorschiffchen mit rudern den Genien, die Schiffchen selbst mit Blumen, meist blühenden Oleandern, reich beladen. Die Postamente der Balustrade tragen

Vafen, Pinienzapfen, Obelisken ufw., der zugehörige Kleinfigurenschmuck ist leider der Zeit erlegen. Gruppe und Unterfatz haben durch das Wasser einen tief bronzebraunen Ton angenommen, während die übrigen Architekturteile der Hauptfache nach weißgelb geblieben und stellenweise mit Moos überzogen sind; hierzu tritt der reiche farbige Blumenschmuck, treten die spiegelnden Wasserflächen, die Silberstrahlen der springenden Wasser — alles zusammen gewährt einen entzückenden Anblick.

Den Zugang vom Blumengarten zur ersten Parkterrasse vermitteln zwei breite Steintreppen, die längs der Tiefeite der beiden in der Architektur

Abb. 323.

Anficht eines Ruheplatzes bei den Kaskaden der *Villa Lante*.

ganz gleich gehaltenen Wohnungspavillons (*Casini*) liegen und zwei schmale, mit Buchswänden umfäumte Wege, welche die grüne Rasenfläche der zwischen den Treppen liegenden Böschung im Zickzack durchschneiden. Die *Casini* zeigen zu ebener Erde nach dem Garten zu offene, dreibogige, gewölbte, reich und schön ausgemalte Hallen, wovon die nebenstehende Tafel VI ein Beispiel gibt, während das Stockwerk darüber durch eine Doppelpilasterstellung und Blendbogen mit Rechteckfenstern, die segmentförmige und dreieckige Verdachungen tragen, belebt ist; der Fries des Hauptgesimses hat kleine liegende Rechteckfenster; das Dach erhebt sich zeltartig und ist durch ein geschlossenes Belvedere gekrönt. Die Profilierungen der Architekturteile sind sehr flach und ungenau ausgeführt, die Fassaden ganz aus einem grauen Tuffsteine hergestellt.







Interessant und schön erhalten sind die hohen, luftigen Innenräume des Hauptgefchoffes; Stuckdecken mit reichen Malereien, hohe reliefierte und gemalte Frieße, schmucke Wanddekorationen wechseln in der mannigfaltigsten Weise untereinander ab. Im Schatten mächtiger Platanen erheben sich dann von der ersten Terrasse rasch ansteigend die Wafferkünfte, welche sich von einem Nymphäum aus, dem höchsten Punkte des Parkes, entwickeln. Zwischen zwei offenen Hallenbauten (Abb. 323) ist eine Halbrundnische aus Felsen gebildet, reich mit Schlinggewächsen und Sträuchern bewachsen, von der aus das Wasser, von überhängenden Baumästen beschattet, in ein größeres Sammelbecken fällt. Von diesem aus wird eine von Buchswänden und Sitzbänken eingefasste Schalenfontäne, welche ihren Strahl hoch in die Wipfel der Bäume wirft, gespeist. Von letzterer läuft das Wasser in gerader Linie in einen mit sich wiederholender, schneckenartig gewundener Einfassung gezierten Kanal, der in Gestalt eines Riefenkrebse (*Gambero*) mit einer Flachschale zwischen feinen Scheren endigt und sein Wasser an die große, mit liegenden Flußgöttern gezierte halbrunde Fontäne abgibt (Abb. 322). Von dieser wird eine still fließende, 23 Schritte lange Vogeltränke gespeist, die, flach und muldenartig gebildet, zwischen zwei Reihen prächtiger alter Plantanen stehend, wiederum einer tiefer gelegenen großen Rundfontäne mit reizenden Wafferkünften ihr Wasser abgibt. Treppenanlagen zwischen den Wafferkünften verbinden das höher gelegene Gelände mit dem tieferen.

Diese Stelle ist das prächtigste Plätzchen des ganzen Parkes: gegen die Anhöhe die dichtbelaubten, majestätischen Bäume mit den weit herabhängenden, im Sonnenlicht smaragdgrün durchschimmernden Zweigen, und zwischen diesen nur kleine Felder tiefblauer Luft, darunter die durch glänzende Sonnenstrahlen magisch beleuchteten Wafferverke; gegen die Ebene der Blick auf den Blumen Garten mit seiner prächtigen Figurenfontäne, durch das Portal auf die malerischen, weißgrauen Häuser des Städtchens mit den flachen, braunen Ziegeldächern und darüber hinweg nach der rötlichen Campagna mit dem *Monte Fiascone* und dem *Monte Argentario* mit seinen wundervollen Umrißlinien. Die mit so vielem Geschmack und Verständnis ausgeführten Anlagen sind von ausgedehntem Waldgebiete umgeben, das von schönen Spazierwegen durchschnitten und durch Ruhesitze, Schwanenteiche und Bassins angenehm belebt ist. Der Hauptbestand der Waldanlagen besteht aus immergrünen Eichen; gegen die Einfriedigungen nach der Bergseite sind Zypressen angepflanzt, die mit zu den schönsten Italiens gehören (vergl. Zeitschrift für bildende Kunst. Bd. XI. 1876. S. 292 die *Villa Lante* bei Bagnaja von *J. Durm*).

Nicht leicht wird ein lehrreicherer Beispiel einer Renaissance-Villa mit ihren Gartenanlagen und Wafferkünften auf verhältnismäßig engem Raume gefunden werden, als dieses in den Ciminer Bergen. Was uns Nordländer besonders anmutet, das ist der Waldes- und Blumenzauber mit den springenden Gewässern, der uns hier umfängt, der aber von den Erbauern vor 400 Jahren kaum empfunden worden sein dürfte. Damals junge Anlagen, neue Häuser, alles wohl erhalten und gepflegt — jetzt die Vegetation in der höchsten Blüte reifen Alters, und so manches durch die Jahre zerstört oder im Niedergang begriffen. In der Publikation von *Wölflin's »Lafontaine«* ist nicht alles so, wie es sein sollte, was vielfach durch die Kleinheit des Maßstabes entschuldigt werden mag, anderes aber mag mit der Zeit verändert worden sein.

Das Belvedere auf dem Kafino zeigt in der genannten Publikation einen



Unterbau zwischen dem Dachanfall und der Fensterbankgurte. Nach meiner Aufzeichnung aus dem Jahre 1876 ist derselbe nicht vorhanden, auch nach der Photographie (vergl. Abb. 320) nicht. Die architektonische Gliederung ist sonst in Ordnung und wird von dem Wissenden verstanden werden. Auch die liegenden Rechteckfenster im Frieße sind vorhanden. Die zwischen den gekuppelten Pilastern „eingespannten Blendarkaden“ (sic) der Fassadenflächen des Obergeschoffes sind bei *Percier* und *Fontaine* richtig angegeben; auf der Photographie sind sie nicht zu erkennen. Sie sind größtenteils abgewittert und an vielen Stellen kaum noch zu sehen. Zu flaches Relief und schlechtes Material (Tuff) sind die Ursache. Die Fenster mit Giebelverdachungen sind richtig angegeben. Pilaster und Fenster haben bis zur Stockwerksgurte herabgeführte Brüstungssockel, die bei *Percier* und *Fontaine* nicht gezeichnet sind. Bei diesen sind die Arkaden im Erdgeschoß vermauert und als Türen und Rechteckfenster angegeben, was nicht mehr der Fall ist. Die Bogenstellungen sind jetzt ganz geöffnet. Die Archivolte sind nicht profiliert, sie haben Schlußsteine, die verziert waren. Die Malereien in der rechtsseitigen Halle sind erhalten und bilden noch eine schöne Zugabe zu dieser Gartenhalle, die der linken Bogenhalle sind ruiniert, die Halle selbst als Stallrequisitenraum benützt. Der seitliche Unterbau der *Casini* ist weiß gestrichen, die Glorietten auf den Dächern haben einen gelben Anstrich. Von der Art der Malereien in der genannten Gartenhalle gibt Tafel VI ein Bild. Es ist nicht ausgeschloffen, daß im Jahre 1809 der Zustand so war, wie er im genannten Werke angegeben ist (vergl. das photographische Bild 320). Die Herren Kollegen waren doch sonst verlässliche Arbeiter. Bagnaja scheint mir eine flüchtige Schlußnummer des Werkes, für dessen Inhalt wir den Genannten sonst recht dankbar sein dürfen. Im großen und ganzen sind die Gartenanlagen und die Wasserkünfte wohl so geblieben, wie sie *Percier* und *Fontaine* geben, im einzelnen nicht. Die Fassung der Kaskade zwischen geradem Gemäuer ist unrichtig, die Darstellungen der Fontänen lassen zu wünschen übrig. Der auf Tafel 68 d. W. gezeichnete dünne Pinienwald wird wohl auch um die Wende des XVIII. Jahrhunderts so gewesen sein; jetzt sind mächtige Platanen mit tiefhängenden Ästen an seine Stelle getreten, womit aber nicht gefagt sein soll, daß alle Pinien verschwunden seien (vergl. Abb. 321 der großen Fontäne).

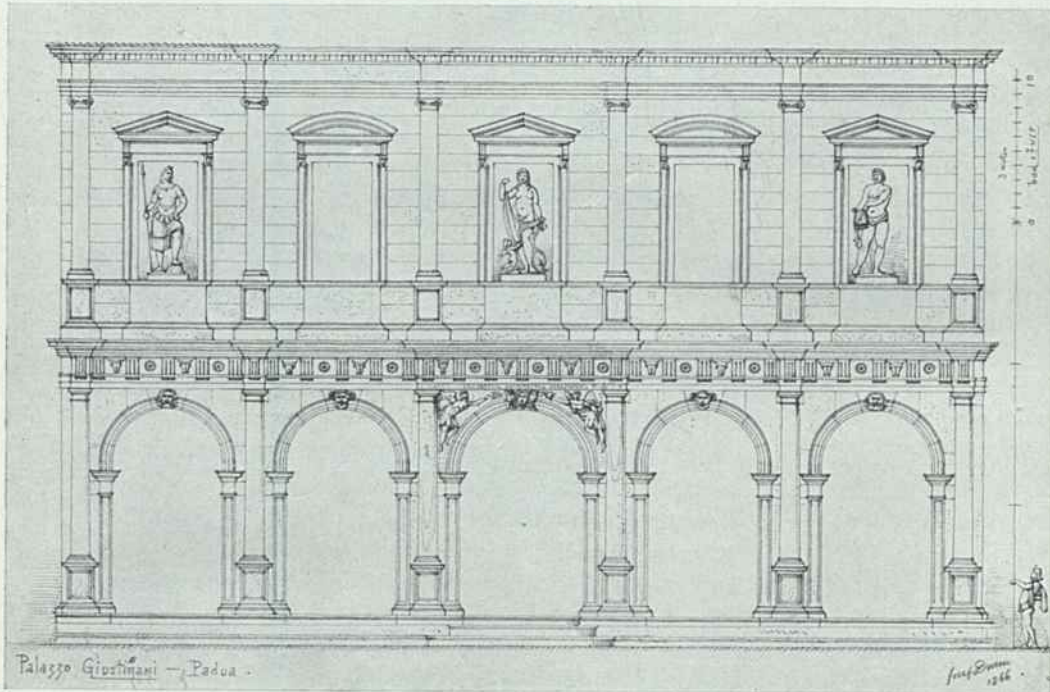
Die Wasserkunft vom obern Nymphäum aus bis herab zur Figurenfontäne, ist heute noch im Stande. Wäre der Publikation nur ein Längenschnitt beigegeben, dann könnte man die Unvollkommenheiten in der architektonischen Aufnahme wohl missen. Aber auch so gibt der Grundplan noch eine gute Vorstellung von dem, was der Haus- und Gartenarchitekt wollte.

Die einzige Villa, die unsere Architekten *Percier* und *Fontaine* gereizt hat, mit einem Terrainschnitt zu versehen, durch den der terrassenförmige Aufbau der Anlage ersichtlich ist, war die schon genannte, von *Pietro da Cortona* (1626) erbaute kleine *Villa Sacchetti* in der Nähe der *Villa Madama*. Warum haben sie das Sichere dem Wißbegierigen vorenthalten und das Unsichere dafür geboten? Sie wollten die ganze, hübsche Konzeption des Entwurfes geben, obgleich ihnen bekannt war, daß genaue Unterlagen dafür fehlten. »*Mais n'ayant trouvé aucune autorité écrite propre à guider dans cette entreprise, nous avons recherché dans les traces de ce qui a été bâti, les indications d'après lesquelles le plan de restauration et d'achèvement, rapporté planche XXXIX, a été composé.*«

Soviel wurde ihnen klar, daß sie es weniger mit einem Wohnbau als mit einem Lufthaus zu tun hatten. Der Versuch war schon der Mühe wert, auch mit diesen Ergebnissen.

Über ein kleines Kafino der *Villa Giustiniani* zu Rom gibt *Leta-rouilly* (a. a. O. Bd. III. Tafel 323, Text-S. 673) in Wort und Bild noch Aufschluß. Die mit Relief geschmückte Fassade ist von guten Verhältnissen, die Loggia (Halle) wohl erwogen, die Gesimse gut und von einer gewissen Eleganz. Die Gartenanlagen sind bescheiden, aber das Ganze zusammengenommen, un-  
gemein ansprechend und maßgebend für Bauherrn, die einen guten Geschmack und einen guten Willen haben, aber mit Glücksgütern nicht im höchsten Maße gefegnet sind.

Abb. 324.

Gartenhalle des *Palazzo Giustiniani* zu Padua. (Geometrische Ansicht.)

Außerhalb der ewigen Roma finden sich verwandte kleinere und größere Villenanlagen, die, was Wollen und Können anbelangt, vielfach gleichen Schritt halten mit dem dort Gebotenen. An die römische *Giustiniani* mag sich hier die Paduaner *Giustiniani* anschließen.

Im Hofe, bezw. im Garten des *Palazzo Giustiniani* zu Padua stehen im rechten Winkel aufeinanderstoßend ein Kafino und eine Gartenhalle, die wir in Abb. 324 u. 325 nach eigenen Aufnahmen wiedergeben, Bauten, die einst von *Falconetto* für *Luigi Cornaro* (1523) errichtet worden sind, durchaus vornehm und edel in der Gesamterscheinung und in den Einzelformen. Von den fünf Fenstern des Obergeschosses sind gegenwärtig drei vermauert und mit Gipsfiguren ausgestellt.

Sehr hübsch ist die Architektur des Kafino entwickelt mit dem Oktogonfächchen in der Mitte, umgeben von vier Gelassen, dem Treppenhaus und Ver-

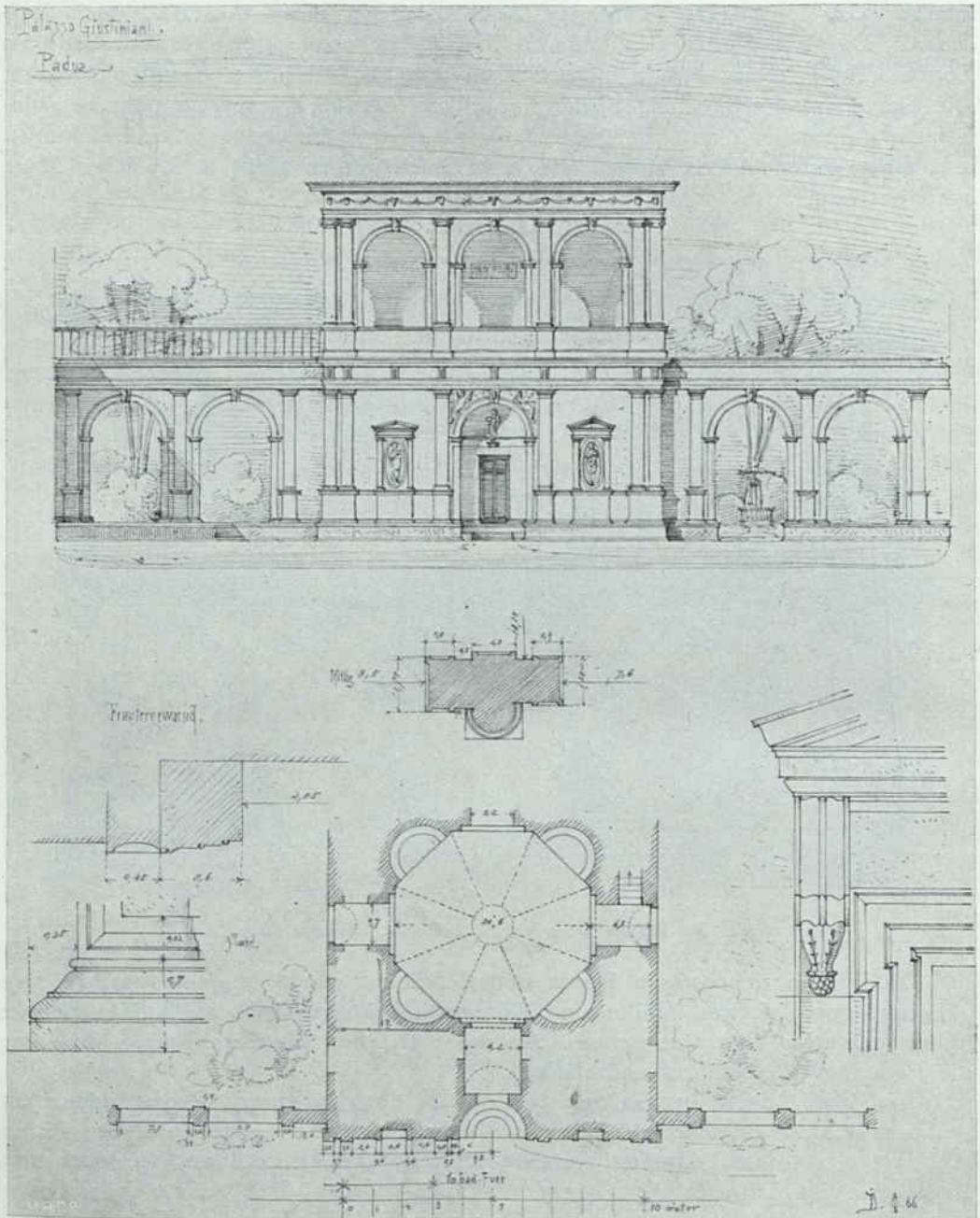
214.  
Kafino der  
*Villa Giusti-*  
*niani* in Rom.

215.  
*Villa Giusti-*  
*niani* in Padua.



bindungsgängen nach drei Fenstern und dem Haupteingang. Luftig und gut in den Verhältnissen find die dreibogige Loggia im Obergeschoß und die

Abb. 325.



Kafino des Palazzo Giustiniani zu Padua. (Grundriß und Ansicht.)

Bogenstellungen, welche den Abschluß zwischen Hof und Garten bilden. Das Innere ist mit kaffettierten Gewölbchen und Grotteskmalereien geziert, die zur

Zeit unferer Aufnahme noch auf das beste erhalten waren, gegenwärtig aber, wo die Räume in Miete gegeben find, Not leiden. Durch die Bogenhallen der Straßenfaffaden führt ein fchmaler Gang nach dem Hofe, in dem man folche Werke der Renaissance nicht vermutet, die leider dem Verfall entgegengehen

Dem Kleinen fei das wohlbehaltene Große in dem *Palazzo del Tè* mit feinem Hofe, Garten und den *Casini* gegenübergestellt, das große fürftliche Lufthaus der *Gonzaga* in Mantua. Von *Giulio Romano* (1524—1535) erbaut, mit Wandgemälden und Grottesken gefchmückt, durch Arbeiten des *Francesco Primaticcio* u. a. bereichert, gehört die innere Ausstattung defelben mit zu dem Vollendetften, was Oberitalien aufzuweisen hat. Die Anlage zeigt einen nahezu quadratifchen Hof ( $46,1 \times 45,2^m$ ), der von Wohn- und Repräsentationsräumen (Tiefe der Räume etwa  $8,3^m$ ) umgeben ift, ohne eine Korridoranlage. In der Längsachfe liegt eine mächtige offene Säulenhalle, die nach *R. Redtenbacher* „herrlich zu nennen, wenn nicht ihre Verhältniffe ungünftig, fchwerfällig, die Architektur überladen mit mäßigem Detail wäre“. Eigenartig bleibt dabei doch die Lösung bei den Einfchnitten der 3 Bogenlunetten in die große Tonne der Halle (vergl. Abfchnitt von den Zentralanlagen, Sakralbauten). *C. Gurlitt* (a. a. O.) nennt die Tendenz des Baues überraschend und unerfreulich, und die Architektur des Hofes fchlimmer als die Außenfeite. Ich habe fie im Abfchnitt XIII d. B. als belanglos und trocken, und für den italienifchen Villen- oder Palaftbau als nie typifch geworden, bezeichnet. Von der gepriefenen und gefchmähten Halle aus führt der Weg über die Brücke eines Fifchteiches nach dem großen inneren Ziergarten, der durch einen halbrunden Nifchenbau abgefchloffen ift, bei defsen Anfängen zwei *Casini* angelegt find, deren eines als Badepavillon mit entzückender Anlage und Ausstattung dient (vergl. Grund- und Lageplan, Abb. 251). Die Exedra wurde 1630 zerftört, auf Befehl *Napoleon I.* aber in etwas veränderter Form wieder hergefellt.

216.  
Lufthaus del Tè  
bei Mantua.

Der Bau ift eingefchoffig, über einigen Gelaffen auch mit einem Halbgefchoß verfehen, aus behauenen Backfteinen gefertigt, die mit Putz überzogen find und einen Quaderbau nachahmen follten.

Die Straßenfaffaden mögen meinethalben etwas an die Architektur der *Villa Madama* in Rom erinnern, die Hoffaffaden aber ficher nicht. Die Gartenfaffade über den Fifchteichen ift in drei nahezu gleichgroße Trakte geteilt, von denen der mittlere mit einem Tempelgiebel abfchließt. Drei rundbogige und vier rechteckige Öffnungen durchbrechen die unteren Mauermaffen, die Stützen find teils paarweife, teils zu vieren zuzammengekuppelt, etwas fchwerfällig, und als Säulen toskanifcher Ordnung ausgebildet. Die Seitentrakte rechts und links, deren Stützen aber willkürlich angeordnet, find ähnlich in den Motiven und abwechfelnd als Pfeiler und Säulen gebildet (vergl. Abb. 250).

Die geringe Tiefe der den Fenfternifchen vorgebauten Vorräume, fowie deren verminderte Höhe gegenüber den Hauptumfassungsmauern legen die Vermutung nahe, daß jene nicht im urfprünglichen Plane vorgefehen waren und erft während des Baues entftanden find. Ohne fie wären die Seitenflügel diefer Gartenfront noch langweiliger geworden. Vielleicht empfand man es aber auch als eine Annehmlichkeit, von diefen aus dem Spiel der Wellen in dem Karpfenteich zuzufehen.

Zu einem eigentümlichen Schluß kommt *A. Haupt* (a. a. O.<sup>153</sup>) in feinen Betrachtungen über den Stil des Baues. Er hält ihn für das Schlußglied einer

<sup>153</sup>) Dr. A. HAUPT, Baurat und Professor in Hannover, fagt in feiner Publikation über Palaftarchitektur in Oberitalien und Toskana im XIII. und XVIII. Jahrhundert, Bologna, Ferrara, Modena, Piacenza ufw., daß der Grundplan



Entwicklungsreihe, die mit dem Schloß in Urbino beginnt und zu *Raffaels Villa Madama* führt. Die „wenigen“ Extravaganzen, denen wir hier begegneten, fußen gerade auf *Raffaels* Studien der Antike und feinen letzten Ideen. Die durchgeruthten „Schlußsteine der Architrave“, die als verlängerte Triglyphen neben kürzeren in der gleichen Reihe gezeichnet sind, feien ein Beweis, daß *Giulio Romano* an die (antiken?) römischen Bauwerke hätte erinnern wollen. Als ob die geruthten Schlußsteine ein Charakteristikum für jene Zeit gewesen wären! Dazu kommt noch das Hervorheben des wunderbaren Eindruckes (sic) des durchhängenden Steines „über“ der Eingangstür des Tempels zu Balbek! Herr bleib bei uns! (Vergl. Abb. 206.)

Sehen wir uns doch in Mantua etwas weiter um, was dort *Giulio Romano* als Vertreter der römischen Antike noch mehr geleistet hat an „wenigen Extravaganzen“?

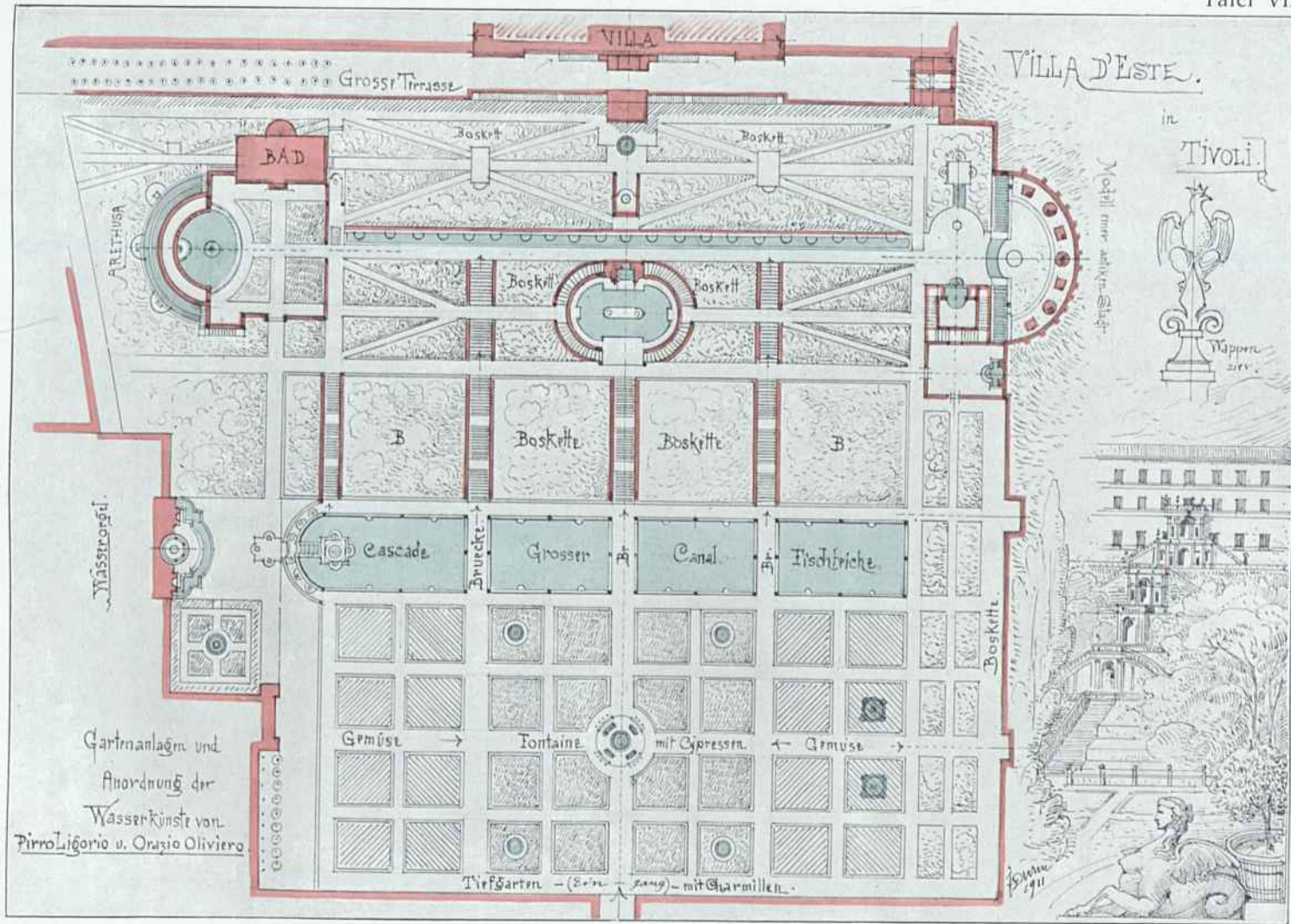
Sind feine torquierten Säulen im Turnierhof des *Palazzo Ducale* anftändige architektonische Äußerungen an einem Monumentalbau? Oder aber ist der *Palazzo Colloredo* (jetzt *Palazzo di Giustizia*) nicht eine Extravaganz κατ' ἐξοχήν? (vergl. Abb. 206 u. 276). Die Ausführung hatte bei demselben *Battista Bertano*. Wieviel dabei auf dessen Rechnung kommt, ist schwer zu sagen. *R. Redtenbacher* (a. a. O. S. 207) nennt ihn „unwürdig“ eines *Giulio Romano*; *C. Gurlitt* hält die Fassade für die häßlichste unter den Monumentalbauten Italiens (a. a. O. S. 91), und nur wenige Arbeiten des Südens und des endenden XVII. Jahrhunderts könnten hierin mit ihm rivalisieren. Seine Beschreibung der Fassade ist drastisch und nicht ganz wahr; denn diese hat in den Verhältnissen und in den Profilierungen einzelner Teile auch wieder schönes. Am *Palazzo del Tè* ist für mich die Architektur nur das tragende Gerippe, deren Vollendung man kaum erwarten konnte, um den glanzvollsten Schmuck unterbringen zu können.

Wenn oben gefagt wurde, daß *Giulio Romano's* Mantuaner Gartenfassade im übrigen Italien keinen Anklang gefunden habe, so sollen doch vereinzelte Fälle aus dem XIX. Jahrhundert, aus der Zeit des „Neoklassizismus“ im Lande der Zitronen nicht vergessen werden, so z. B. die Theaterfassaden von *S. Carlo* in Neapel und *della Scala* in Mailand. Im Ausland hat sie einen Vertreter in dem Engländer *Vanbrough* (geb. zu London 1666, gest. 1726, holländischer Abkunft) gefunden, dessen Werke ebenfalls als solche ohne höhere künstlerische Vertiefung, voll von Willkürlichkeiten und Plumpheiten bezeichnet werden (vergl. z. B. die Eckpavillons von *Blenheim-Castle* und den Entwurf zu einer Schloßfassade bei *C. Gurlitt* (Geschichte des Barockstils in England. III. S. 367). Aber auch diese haben ihre Verehrer gefunden und finden sie noch.

Zwischen den Mantuaner Architekturen *Giulio's* und den Werken *Vanbrough's* liegen etwas über 180 Jahre (wobei ich zunächst von dem zwischenliegenden Einfluß *Palladio's* [gest. 1580] auf die Architektur Englands und anderer Staaten absehe). Und wieder sind 180 Jahre verfloffen, und wir sind in der Lage, *Julius Romanus redivivus* auch im Deutschen Reiche feiern zu können. Alles kehrt wieder; man muß nur warten können, und sich des Vorhergegangenen bewußt bleiben.

des *Palazzo del Tè* von ihm in dem genannten Lichtdruckwerke mit seinem sehr bescheidenen Text (1908—1911) erstmals veröffentlicht worden sei. Das Original, Abb. 195 der I. Auflage d. B. stammt aus dem Jahre 1783 oder noch früher. Andere liegen dazwischen. Die Abb. 251 der neuen Auflage ist nach dem genannten Original umgezeichnet.





Handbuch der Architektur II. 5. 2. Aufl.  
 J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig.

Nach einer Aufnahme des Verf.

Gartenplan der Villa d'Este in Tivoli.

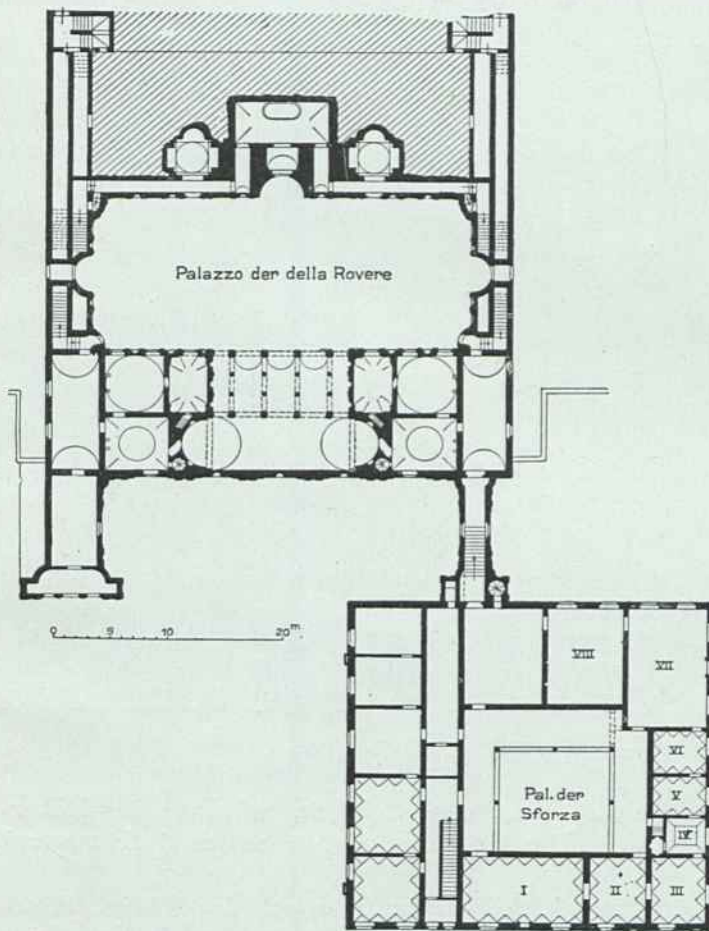


Der Adria zugekehrt liegt die bemerkenswerte *Villa Imperiale* bei Pefaro, die sich aus zwei, zu verschiedenen Zeiten ausgeführten, durch einen obern Gang miteinander verbundenen Bauten zusammensetzt.

Die Erbauung des ältern Teiles wird dem *Alexander Sforza* zugeschrieben; man erzählt, daß *Friedrich III.*, von der Kaiserkrönung aus Rom zurückkehrend, den Grundstein gelegt habe. Über dem Einfahrtstor ist eine Tafel mit dem *Sforza*-Wappen eingemauert und der Inschrift darunter:

Alexander Sfortia MCCCCLXVIII. (1468)

Abb. 326.



*Sforza* starb aber schon 1466. Nach der Art der Ausführung dürfte sie später erst eingesetzt worden sein. Im Grundplan sind die Wohnräume jetzt um einen, nur auf drei Seiten von Hallen umgebenen, offenen Hof gruppiert; eine geradläufige Podesttreppe führt zum Obergeschoß. Die Säulenabstände im Hofe betragen gleichmäßig 4,70 m, die Säulen selbst sind 3,94 m hoch und durch korinthisierende Kelchkapitelle in den Formen der frühen Zeit der Renaissance bekrönt. Sie tragen segmentförmige Backsteinbögen, die mit dürtigen Profilierungen versehen sind. Durch sichtbar gelassene eiserne Zugstangen sind Säulen und Bögen gegen ein Ausweichen gesichert.

Die Abmessungen des Baues sind nicht groß; seine Grundfläche ist etwa  $33,0 \times 30,0$  m im

Grundrisse der *Villa Imperiale* bei Pefaro. (*Sforza*- und *Rovere*-Bau.)

ganzen; auf zwei Seiten sind Terrassen vorgelegt. Als mittelalterliche Beigabe ist dem Bau ein viereckiger Turm zugelegt, der in den obern Teilen restauriert erscheint. Die Umfassungsmauern sind aus verputztem Backsteinmauerwerk ausgeführt, deren Fensteröffnungen unregelmäßig, wie es die Zimmereinteilung im Grundplan mit sich brachte, angeordnet sind. Wie beim Umbau des *Genga* die eine Hoffseite vermauert und das Treppenhaus neu eingefügt wurde, so sind wohl auch die ursprünglichen Fenster dem gleichen Schicksal verfallen und die

jetzigen nur nach Bedarf, oder wie es die Neuordnung der Zimmer verlangte, angelegt worden. Der Turm springt nur wenig über die Fassadenfläche vor, das Hauptgesimse ist nach frühmittelalterlicher Weise unter Zuhilfenahme von Normalsteinen ausgeführt; die Kamine sind, wie allenthalben im Venezianischen und im Friaul, in die Umfassungsmauern gelegt und treten sehr bemerklich hervor; einige dürften wohl spätere Zugaben sein (vergl. Abb. 78). Die an den freien Ecken und in der Mitte der Südfront vorhandenen konfolenartigen Auskragungen mit Bogenfriesen dürften kleine, mit Zinnen bekrönte Aufbauten getragen haben. Ein Gesamtbild nach meiner Aufnahme vom April 1910 gibt Abb. 327.

Abb. 327.



Gesamtbild von der Villa Imperiale bei Pesaro.

Die Innenräume leiden etwas unter der Kleinheit, besonders der Höhenabmessungen, und das photographische Bild des großen Saales täuscht (vergl. Abb. 331).

Über die Innendekoration hat sich *Thode* im Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlungen 1888 ausgesprochen, die Tätigkeit des *Giov. Battist. Dossi* und den Wert feiner Landschaftsmalereien prüfend, die übrigens vor etwa 30 Jahren nach Aussage des Kastellans restauriert worden sein sollen. *F. Seitz* beurteilt in abfälliger Weise die gesamte Innendekoration (*Deutsche Bauzeitung* 1905). Sehr eingehend, durch recht gute Aufnahmen unterstützt, beschäftigt sich damit *Dr. B. Patzak* in seinem Buche über die *Villa Imperiale* bei Pesaro (1908, Kap. IV. Innendekoration der *Sforza-Villa*). Er hält dabei eine stillkritische Analyse von Fresken, die zum größten Teil übermalt oder verwittert sind und deren Urheber in ihrem sonstigen Schaffen noch wenig erforscht seien, für sehr schwierig, und tadelt *H. Thode*, daß er sich über diese Klippen mit allgemeinen



Vermutungen, die jeder Begründung entbehrten, hinweggeholfen habe. Ich tadle ihn darum nicht. *Patzak* bietet zunächst nicht weniger als 58 Abbildungen von Gemälden von überall her, und später noch weitere, nur nicht aus der *Villa Imperiale*. Für das Gebotene scheint mir das beigeführte Material zu wuchtig. Dann erst beginnt der Reigen der Villenfresken mit der Dekoration des fog. Eidschwurfaales und feiner im Motiv total verfehlten Behandlung der Decke und der Wandflächen. *Seitz* hat recht, wenn er die roten, von Putten gehaltenen Gardinen über den Landschaften als die Arbeit „eines neuen Malers mit Tapezierer-Empfindungen“ bezeichnet; bei der Einschätzung der übrigen Arbeiten geht er aber wohl etwas zu weit. In der *Camera delle Cariatidi* (*Patzak*, Abb. 206 a. a. O.) haben die Figuren etwa die Höhe der Durchgangstür, sind also kaum etwas über Lebensgröße und nichts weniger als „riefengroß“. Sie tragen Girlanden in Bogenform und Stengel aus Schilfrohr und gehören mit zu einem der interessantesten Dekorationsmotive der Zimmer. Die Decke mit den Lunetten der *Camera dei Semibusti* erinnert an *Giulio Romano* und ist ein gutes Dekorationsstück. Ebenso hübsch ist die Ausschmückung des *Gabinetto* mit den raffaelesken, gleichfalls nur lebensgroßen, anmutigen Karyatiden, sowie die der *Camera degli Amorini* usw. Auch hier überwiegt wieder das zur Vergleichung herangezogene Material die Zahl der Originalstücke.

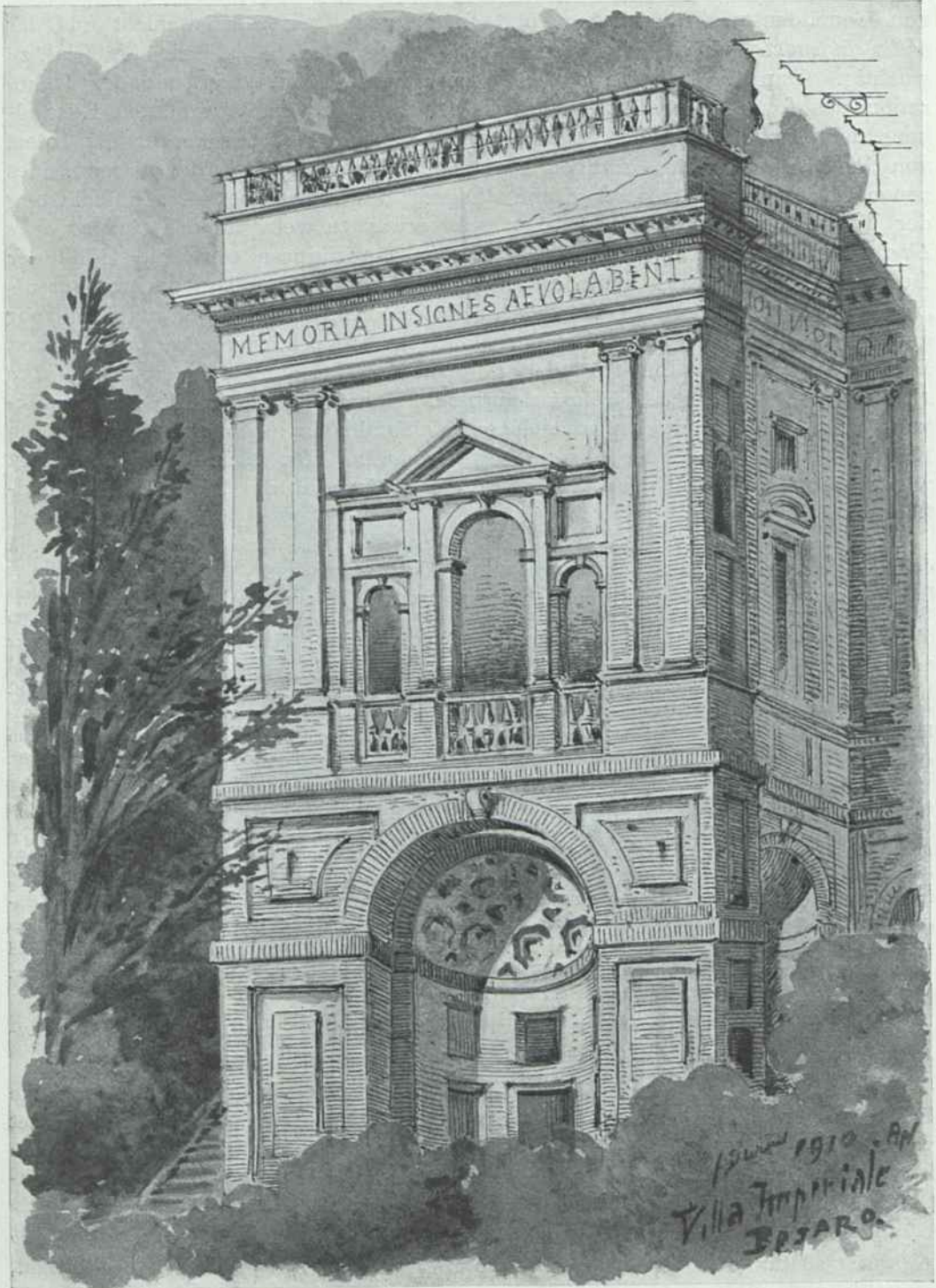
Bei der Schilderung des *Sforza*-Baues sind *F. Seitz* einige kleine Versehen unterlaufen; z. B. ist die Angabe, „daß der Turm ohne Vorsprung aus der Wandfläche aufsteige“, nicht zutreffend, denn er tritt tatsächlich aus dieser hervor (vergl. die Abb. 327 und die große Autotypie des *Bertulli* bei *Patzak* S. 61). Dazu wird weiter gesagt, die Südfront habe keinen Rifalet, ein solcher wird aber von ihm (Abb. I, Ansicht der Villa [Deutsche Bauzeitung 1905]), gezeichnet. Tatsächlich ist an der Stelle nur ein Kamin herabgeführt. Die Beigabe eines guten Schnittes nach der Tiefe der Bauanlage wäre wohl auch freudiger begrüßt worden als die zweifelhafte Vogelperspektive. Die Innenansicht des Hofes ist wahrscheinlich nach einer schlechten Photographie gezeichnet; ein solches Zerrbild empfängt das menschliche Auge nicht; man glaubt, es mit einem Halbkreisbogen neben einem mächtigen Korbbogen zu tun zu haben. Gut, daß ein Grundriß die Aufklärung gibt (vergl. auch das Autotyp bei *Patzak* nach *Bertulli*). Über kleine Verstöße in der Ausdrucksweise, wie z. B.: sparsame Gesimse, die Verteilung der Fenster nach dem „innern Bedürfnis“, flache Hauptgesimse, weit ausladende Kapitelle der Hoffäulen (das Gegenteil ist richtig, vergl. die Abbildung bei den Korinthi-Kapitellen), wollen wir hinwegsehen, denn darin ist ihm *Patzak* über, wenn dieser von „linsenförmigen Stützpfählern“, oder von der „kubischen Gesamtheit des Gebäudes, die einen zweigeschossigen, in Backsteinen ausgeführten Würfelbau bildet“, spricht, oder von einem „Vestibul mit Ausnischung“, oder einem mit einem Muldengewölbe „eingedeckten“ Saal, oder von „Zackenbrüstungen“, die wohl einen Zinnenkranz bedeuten sollen. Was eine „Hügelabdachung“ ist, wird wohl auch nicht überall verstanden werden. Wenig erfreulich sind auch die Vorträge über „unregelmäßige Würfel“ und das „belebende Zauberspiel der Zierchatten“ usw. Von einer Zergliederung der ästhetisierenden Ausholungen sehe ich lieber ab.

Der Fries des *Rovere*-Baues trägt die Inschrift: *Fr. Mariae Duci metaurensium a bellis redeunti Leonora uxor animi eius causa villam exaedificavit.*

Der *Sforza*-Bau, von feinen spätern Zutaten befreit, wurde das typische Bild eines ländlichen toskanischen Herrensitzes. An ihm kann auch beobachtet werden, wie man sich in Italien zu jener Zeit mit Normalbacksteinen geholfen hat, um Gesimse herzustellen, die gewiß niemand in Werksteinen vor- oder nachgemacht hat (vergl. Abschnitt V, Abb. 78).

Der zweite Bau wurde nach *Vasari* (*Vita di Genga*. XI.) von *Girolamo Genga* 1528 für den Herzog *Francesco Maria delle Rovere* von *Urbino* erbaut, aber nie vollendet.

*H. Thode* verlegt die Erbauungszeit des *Genga*-Baues in das Jahr 1530. Daß er nie vollendet war, beruht wohl nach dem derzeitigen Zustand des Baues auf einem Irrtum.



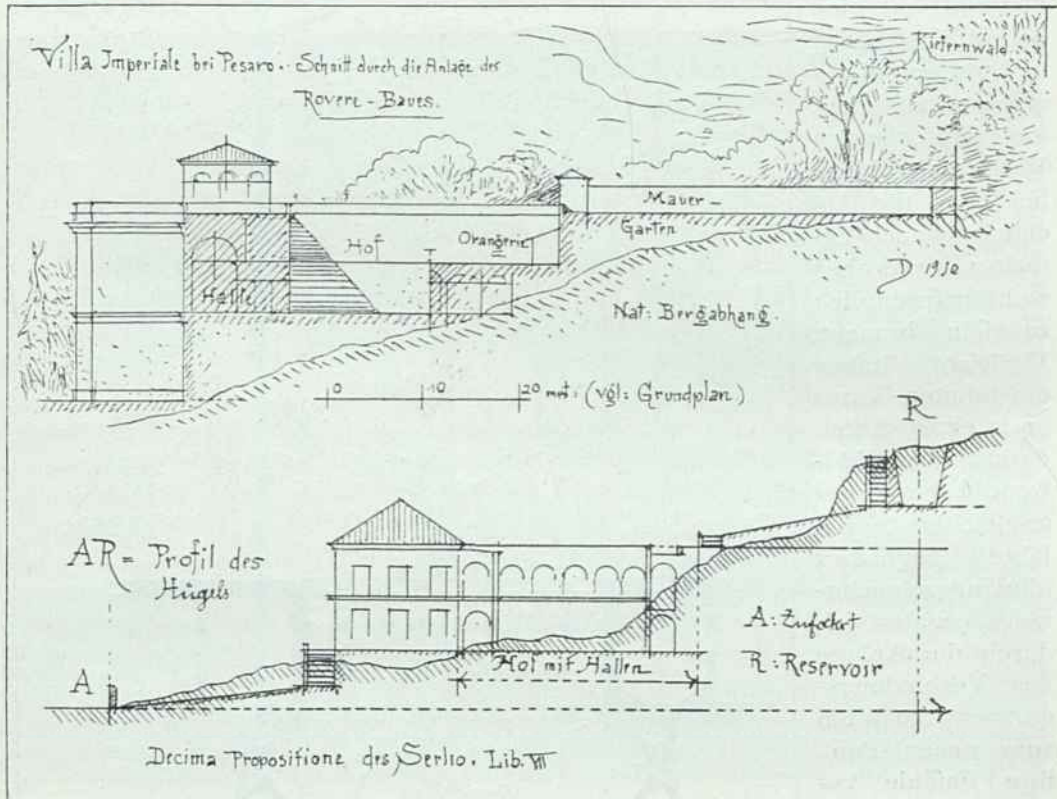
Rifalit der *Villa Imperiale* bei Pefaro.  
 (Ansicht nach der Restauration des Baues im Jahre 1910.)



In drei Abstufungen (Terraffen) erhebt er sich auf dem ansteigenden Gelände, und zeigt unten ein bedeutendes Hallengeschoß, und darüber eine geschlossene Pilasterfassade, hinter der die großen Prunkräume mit dem Hofe liegen (vergl. Abb. 329 und die *Decima propositione* des Libro VII bei *Serlio*).

Gedckte Treppenanlagen führen vom Erdgeschoß, rechts und links der Baugrenze, nach dem Obergeschoß mit dem Binnenhof und den Grottenanlagen. Diefen gegenüber öffnet sich eine fünffschiffige Säulen- und Pfeilerhalle, durch die man in den oblongen, tonnengewölbten »Salone« mit feinen Exedren und

Abb. 329.



Schnitt durch das Gelände der *Villa Imperiale* bei Pesaro nach der Ausführung und Profil einer Villenanlage nach dem Vorschlage *Serlio's*.

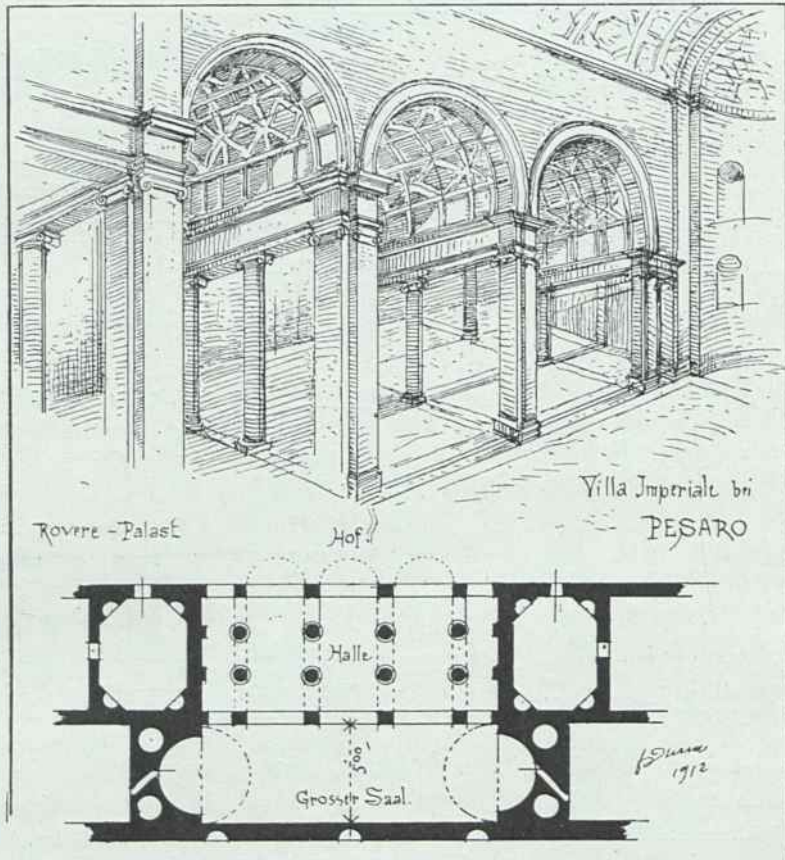
Nebengemächern gelangt (vergl. Abb. 55 bei *Patzak* nach *Bertulli*). Ein prächtiges Architekturstück! (Vergl. auch Abb. 330.) Über dem Grottenbau erhebt sich der erste Ziergarten mit feinen Spalieren und Gewächshäusern und der Front nach Süden. Die letzte Erhebung bildet der große Garten mit der Abschlußmauer nach dem Bergwald (vergl. den Schnitt unter Zugrundelegung der Aufnahmen *Buonamicis* und nach eigenen Notizen dargestellt und Abb. 329).

Mit feinen Hof-, Garten- und Terraffenanlagen, der weitfchichtigen Außenterrasse mit dem Blick auf die reiche Landschaft und den beiden Belvedereaufbauten gibt der Bau ein ziemlich unverfälfchtes Bild des Typus der römischen Villen der sog. Hochrenaissance — aber ohne deren Wasserkunstanlagen! Der Bau geriet in Verfall; von seinem Aussehen im Jahre 1890 gibt *F. Seitz*

ein Bild a. a. O. Sein jetziger Besitzer, der *Principe Albani-Castelbarco*, läßt ihn wiedererfthen. Was gemacht wurde, ist gut gemacht. Abb. 328 gibt eine Teilansicht des wiedererfthenden Eckpavillons nach meiner Aufnahme im April 1910<sup>154)</sup>.

Auch dieser Bau ist wie der *Sforza*-Bau aus Backsteinen hergestellt und mit Putz überzogen mit Ausnahme der Konfolen im Gefimfe, der erhabenen aufgesetzten Buchstaben der Inschrift im Fries und der Balustraden, die aus ifrischem Kalkstein, weißem Marmor und weichem Kalkstein ausgeführt sind. Das bei der Restauration verwendete Backsteinmaterial hat eine hellrötliche Farbe bei weißer, abgeriebener, also nicht ausgesprochener Verfugung. Möglich, daß die Architektur auch bemalt war, was aber nicht ursprünglich zu fein braucht. Vielleicht haben die Jesuiten-Patres auch einen Anteil daran. Die Südfront ist durch zwei ungleichbreite Rialite gegliedert (die Unregelmäßigkeit ergab sich durch die Anlage des Verbindungsganges vom alten zum neuen Bau), ihre Fassade besteht aus zwei Geschossen, deren unteres eine Anordnung von geschlossenen Nischen mit Pfeilerstellung ist, deren oberes durch gekuppelte, schlanke, wenig vortretende, jonische Pilaster mit zwischenliegenden Halbrundnischen und kleinen Fenstern belebt wird. Darüber erstreckt sich das antikisierende Hauptgefimfe und über diesem eine hohe Attika mit der genannten Marmoralustrade und den beiden Belvederen. Letztere sind bei *Herdtle* und *Seitz* am richtigen Platz, bei *Mancini* (*Patzak*. S. 84) am falschen. Zur Belichtung der hinter der Südfront

Abb. 330.



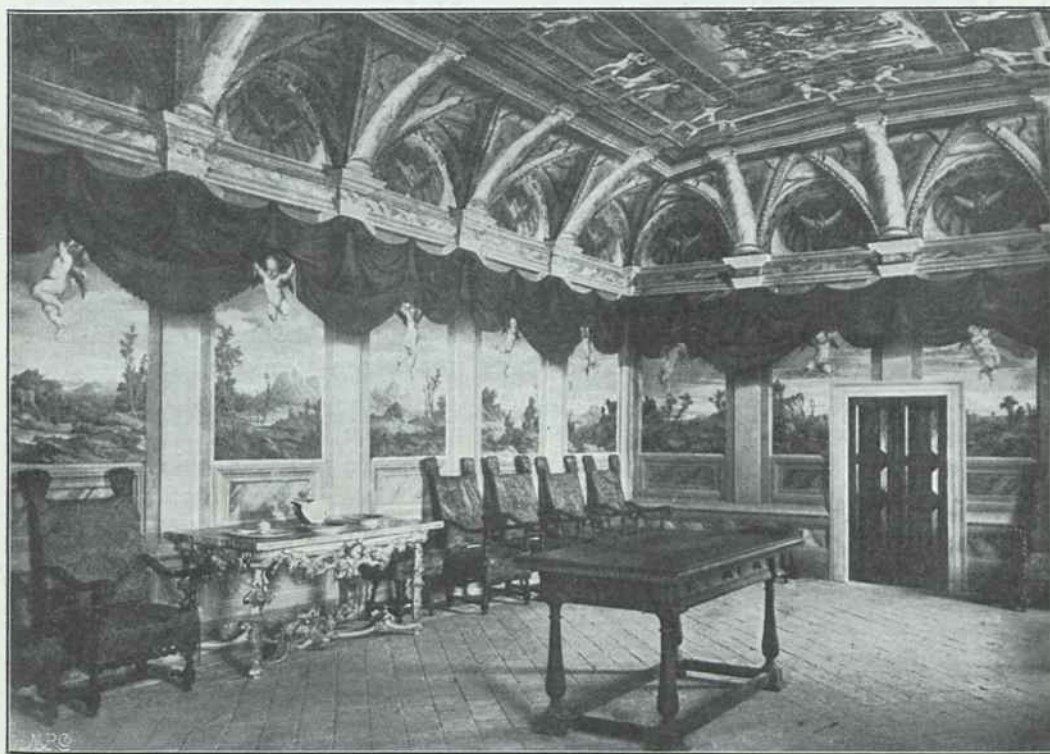
Blick vom großen Saale nach der Halle der *Villa Imperiale* bei Pesaro. geschlossenen Nischen mit Pfeilerstellung ist, deren oberes durch gekuppelte, schlanke, wenig vortretende, jonische Pilaster mit zwischenliegenden Halbrundnischen und kleinen Fenstern belebt wird. Darüber erstreckt sich das antikisierende Hauptgefimfe und über diesem eine hohe Attika mit der genannten Marmoralustrade und den beiden Belvederen. Letztere sind bei *Herdtle* und *Seitz* am richtigen Platz, bei *Mancini* (*Patzak*. S. 84) am falschen. Zur Belichtung der hinter der Südfront

<sup>154)</sup> Von 1737—1763 war die Villa verlassen, *Clemens XIII.* gab sie den Jesuiten, die sie etwas instand setzten. 1777 kam sie an die *Albani*, die sie noch besitzen und wiederherstellen (nach *F. Seitz* a. a. O.). Vergl. auch: *L'Imperiale Castello sul Colle di San Bartolo presso Pesaro, già degli Sforza e dei della Rovere oggi del Principe Albani, descritto e illustrato di Gualterio Federici*. Pesaro 1881.



liegenden Innenräume sind nur die zwei seitlichen Rechteckfenster über den Nischen herangezogen, während der Rifalet eine dreifach gekuppelte Fensteranlage aufweist (vergl. Abb. 328). Die Wandflächen der 3 Nischenfelder sind auf drei Seiten nochmals umrahmt, bei denen der beiden Fensterfelder haben an Stelle der Rahmenstreifen, die gekuppelten Pilaster noch Halbpilaster als Begleiter. Das ist von *Buonamici* und nach ihm von *Herdle* übersehen worden, *Mancini* und *Seitz* zeichnen es richtig. Die Nischenhallen des Erdgeschosses sollen, nach *Seitz*, ihr Vorbild in den Seitenschiffen der *Maxentius-Basilika* zu Rom haben. Warum gleich zum Höchsten greifen? Was haben diese

Abb. 331.

Anficht des großen Saales im *Sforza-Bau* der *Villa Imperiale* bei Pefaro.

beiden Anlagen miteinander zu tun? Man vergleiche doch Gleiches mit Gleichem. Ein näher liegendes Vorbild, vom gleichen Gedanken zu gleichem Zwecke dienend, wären doch die Substruktionen der *Poikile* in der *Villa Hadrians*; dort sind wenigstens die Größenverhältnisse die nahezu gleichen, aber bei Pefaro immer noch kleiner als in Tivoli (vergl. *Durm, J.* Baukunst der Etrusker und Römer. II. Teil. Bd. 2, 2. Aufl. dieses „Handbuches“).

Die Archivolte der Nischenbögen sind unprofilirt, aber durch den Schlußstein ausgezeichnet, die Bogenzwickel flach umrahmt. Die Grottenfront des Hofes zeigt eine ähnliche Gliederung durch jonische Doppelpilaster und Nischen wie die äußere Südfassade, in der Mitte aber eine große Bogennische, durch welche der Eingang in die Grotten unter der Terrasse führt. Den Fries ziert auch hier eine Inschrift mit großen erhaben gearbeiteten Lettern: »*Pro Sole pro*



*pulvere pro vigiliis pro Laboribus ut militare negotium requiete interposita Clariorem laudem fructusque uberiores pariat.* Daß diese, dem Salone gegenüberliegende Wand, eine Gartenterrasse trage, ist wohl eine technische Flüchtigkeit (Seitz, S. 416). Stuckreste aus einem Zimmer des Obergeschoffes der Rovere-Villa gibt Patzak in Abb. 66 seines Buches.

Es ist ein Verdienst von F. Seitz, daß er in seinem Aufsatz die Grundrisse der beiden Villen nach dem Vorgang Buonamici's (vergl. Abb. 30 bei Patzak) dem großen Publikum gegenüber in ihrem Zusammenhang gegeben hat. Das Zusammenlegen der beiden Risse ist von ihm aufgenommen worden, ohne aber den Fehler Buonamici's bei der Turmanlage zu verbessern (vergl. Abb. 326). Was Herdtle bei Burckhardt (1878) an Grundrissen und Schnitten nach Zeichnungen aus dem Archiv des Municipio von Pefaro gibt, hat er dort wohl so vorgefunden und die Verstöße gegen das, was Seitz gibt, sind nicht so erheblich, daß man sich darüber, wie geschehen, groß aufhalten müßte. Seine Maße stimmen, und nur bei dem Risalit der Südfront hat er sich geirrt (vergl. Abb. 149, Buonamici-Herdle und Abb. 2, Seitz). Seitz gibt überhaupt nur die Grundrisse des Obergeschoffes beider Paläste. Herdtle's Schnitt ist korrekt (Abb. 151 a. a. O.) und trägt jedenfalls mehr zum Verständnis der Anlage bei, als verschiedenes andere. Er verlangt höchstens eine Vervollständigung im ganzen. Die Anlage des Vorgartens nach Süden mit seinen tiefen schattigen Nischen, der gegen die Sonne geschützte Hof in seiner lauschigen Kühle, die Gesellschaftsräume im Obergeschoß mit ihrem gedämpften Lichte, der Blick von dort auf den höher gelegenen Ziergarten, die Anordnung des großen Gartens mit seinen Wandelgängen und der abschließende Park machen den Bau Genga's zu einem vollendeten Meisterwerke, das die Beachtung aller und eine Erhaltung auf ferne Zeiten wohl verdient.

Die Villen Genuas leiden zum Teil am gleichen Mangel, wie die toskanischen: an Wasserarmut und dem Fehlen reicher Waldungen; dafür hat man aber als Entschädigung eine meist herrliche Aussicht (*Giardino Boboli* bei Pitti in Florenz, *Villa Pallavicini* in Genua) auf eine gesegnete Campagna, Berg- und Meerferne. »*Montagne senza alberi, mare senza pesce . . .*«, rauhen und heißen Winden, der Unannehmlichkeit staubiger Landstraßen ausgesetzt, haben diese Landfitze doch wieder ihre Vorzüge in der üppigen Mittelmeer-Vegetation. Zu den Pinien, Zypressen und Agaven, die sich zum Teil auch an den oberitalienischen Seen wiederholen (vergl. Abb. 332 bis 334), gefallen sich an der Riviera die Palmen. Weitsehende Naturen, unternehmungsluftige Handelsherren gingen aus diesem Stückchen Erde hervor, aber keine Künstler und kunstbedürftigen Menschen. Das Kapital mußte wirtschaftlich rentieren, trotzdem aber finden wir keine Armfeligkeit in Sachen der Architektur. Bei der Ausführung der Villen zeigt sich Sparsamkeit in der Verwendung des Marmors, an seiner Stelle begnügte man sich mit Bruchsteingemäuer, mit Putz- und Stuckaufträgen und bunter Bemalung. Die vollen Farben der Natur, in der nichts bunt erscheint, machten sich auch an den Werken der Architektur bemerkbar, ohne daß die Monumentalität darunter Not gelitten hätte.

Die Anlagen der Villen und Gärten am Bergabhang bedingte auch hier eine eigenartige Disposition im ganzen, wobei übrigens zwei Systeme nebeneinander laufen. Einmal liegt das Wohnhaus hart an der Zufahrtsstraße, wobei sich die ausgedehnten Gartenanlagen nach der Bergeshöhe zu entwickeln, oder das Kasino krönt das obere Ende derselben und man steigt von ihm durch die Gartenanlagen hinab.



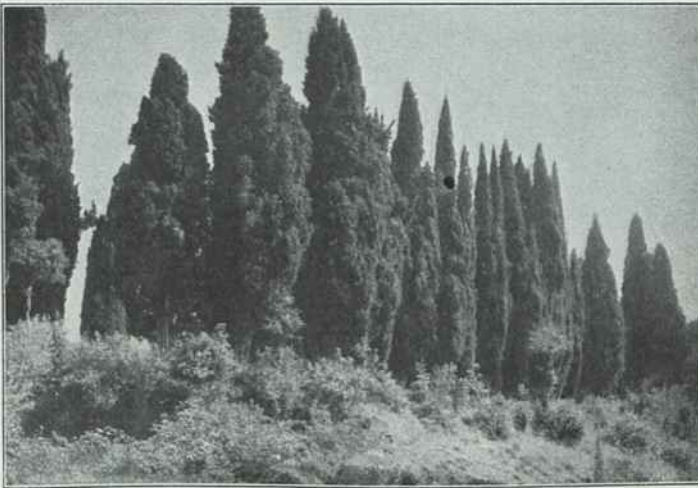
Die von *Galcazzo Alessi* in und um Genua erbauten Villen (1512—72) gehören mit zum besten, was von Architektur an der ligurischen Küste geboten wird.

Abb. 332.



Zypressen am Lago di Como.

Abb. 333.

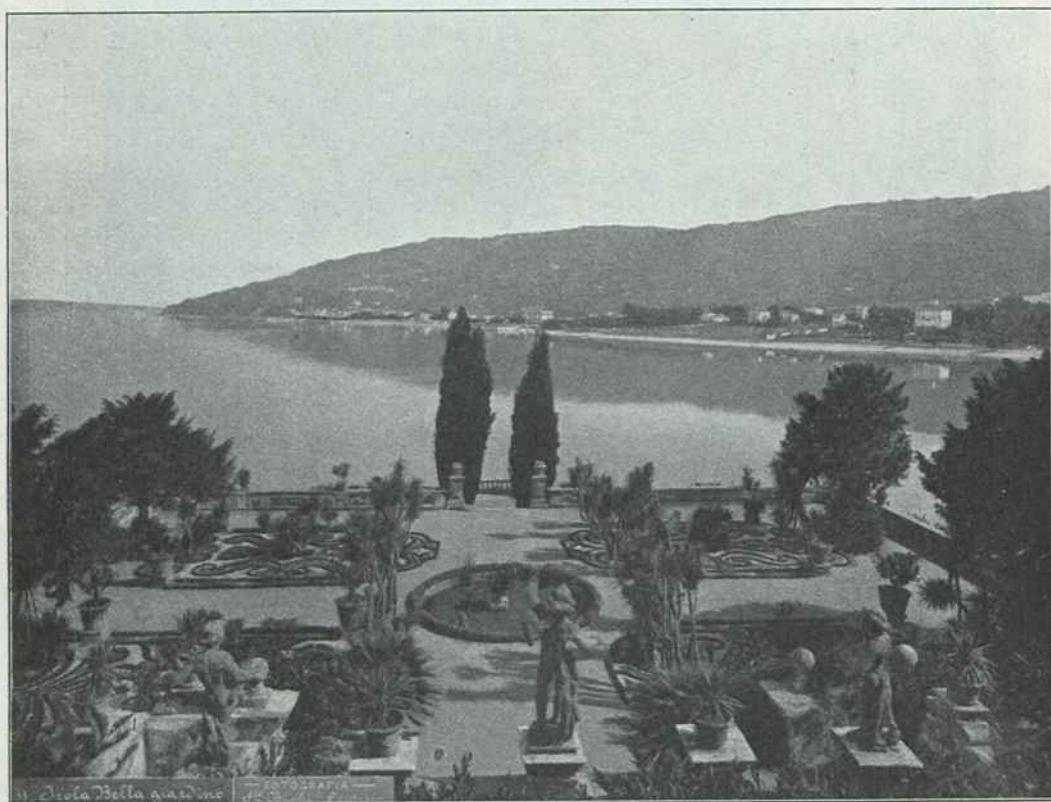
Zypressen der *Villa Falconieri* bei Frascati.

Als hervorragende Beispiele seien angeführt:

Die von *Alessi* 1560 erbaute *Villa Scassi* in Sampierdarena bei Genua, deren Kafino zunächst der Zufahrtsstraße gelegen ist. Die Gartenanlagen ent-

wickeln sich wie bei den römischen Villen, mit ihren Rampen, Fontänen, Baffins, Terrassen mit Grotten, in der Längsachse liegend, nach dem Berge ansteigend. Das Kafino ist etwa 60<sup>m</sup> von der Straße abgerückt, feine Fassade dreiteilig mit ganz flachem Vorsprung. Die Anlage ist auf einem etwa 350<sup>m</sup> tiefen Gelände ausgeführt, auf dem sich die Gärten, mit ihren Wandelgängen und Wasserbaffins von 31 × 35<sup>m</sup> und 37 × 45<sup>m</sup> Fläche entwickeln. Es ist eine der großartigsten Villen- und Gartenanlagen Genuas, die der Hauptsache nach, ohne wesentliche Veränderung auf uns gekommen ist (vergl. Tafel 82–86, Grundplan und Schnitt nach den Aufnahmen in *R. Reinhardt* in Genua und feinen Bauten<sup>155</sup>).

Abb. 334.



Tiefgarten auf Isola bella am Lago maggiore.

220.  
*Villa Sauli.*

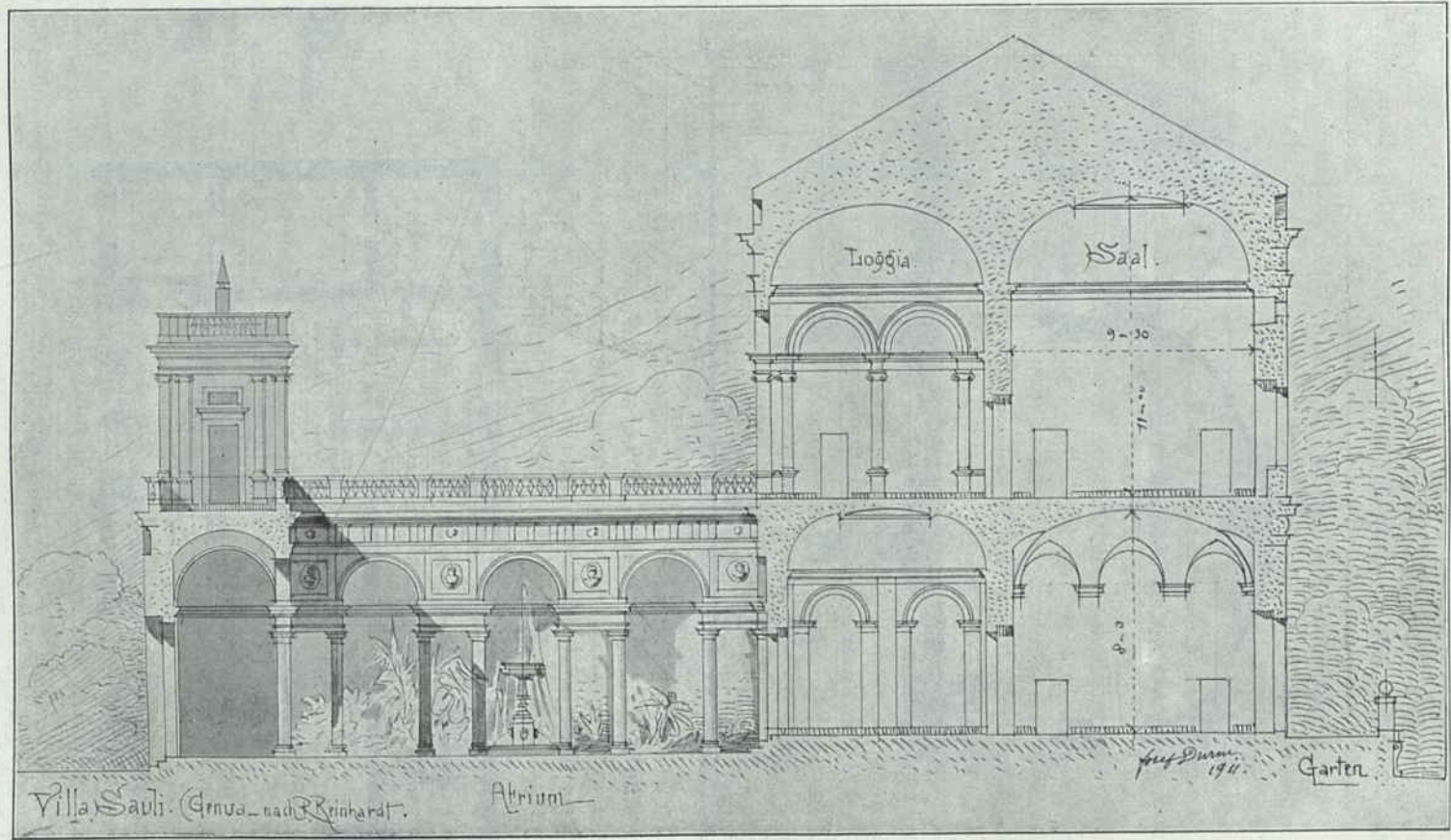
Eine interessante Anlage gibt die *Villa Sauli* mit einem auf drei Seiten von Säulenhallen umgebenen Vorhof vor dem Kafino, das durch eine dreibogige Loggia an der Eingangsfassade geöffnet ist (vergl. Abb. 335).

221.  
*Villa Cambiaso*  
bei Albaro.

Das Erstlingswerk des *Alessi* finden wir in der 1548 erbauten *Villa Cambiaso* bei Albaro. Sie hat einen nahezu quadratischen Grundplan bei dreiteiliger Fassade, mit dreibogigem, offenem Vestibül zwischen den Eckrisaliten. Das Erdgeschoß ist durch Dreiviertelfäulen dorischer Ordnung gegliedert, das Obergeschoß

<sup>155</sup>) Eine größere Anzahl der Genuer Villen ist veröffentlicht bei: REINHARDT, R. Palast-Architektur in Oberitalien und Toskana vom XV. bis XVIII. Jahrhundert. Genua, Berlin 1886. E. Wasmuth und GAUTHIER, P. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*. Paris 1830. Dieses Werk ist für das Studium besonders empfehlenswert. Eine Anzahl von Aufnahmen dieses Werkes ist im Texte bei Reinhardt abgebildet. Vergl. auch: *Palazzi antichi di Genova, raccolti e disegnati da Pietro Paolo Rubens*. Anverfa 1652.

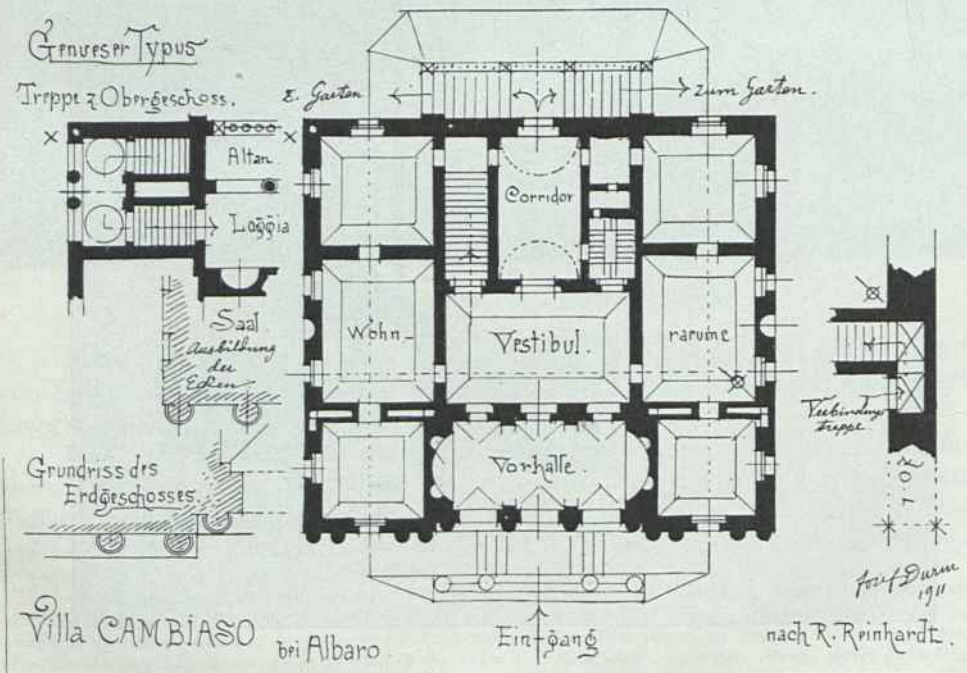
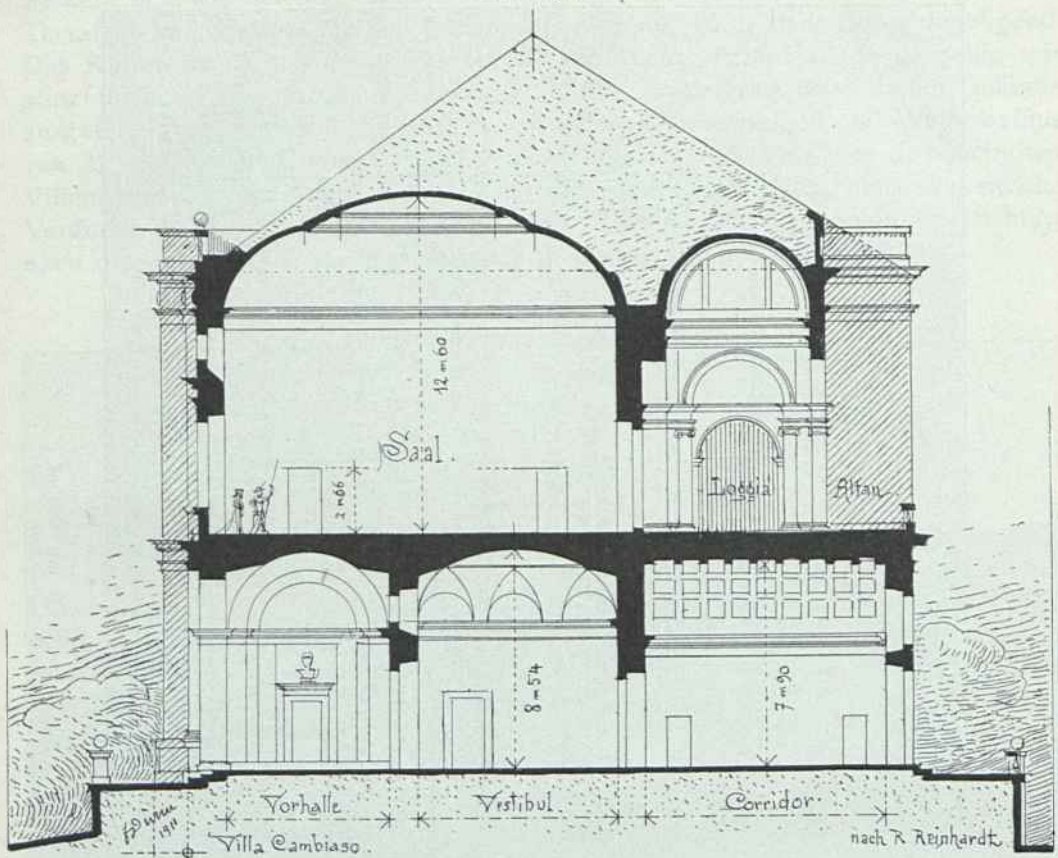




27\*

Genuefer Villa. Schnitt durch die *Villa Sauli* mit Vorhof.

Abb. 336.



Schnitt und Grundriß der Villa Cambiaso bei Albaro bei Genua.



durch korinthische Pilaster. Hochgeschosse mit Mezzaninen, Konsolengesimse und Attika sind die üblichen Beigaben, über welche die Genueser Villen nicht hinauskommen. In modernem Sinne sind sie im Aufbau weniger malerisch gestaltet als die toskanischen und römischen. Auch hier führen Rampen zum hochgelegenen Kafino hinan (vergl. Abb. 336, Schnitt und Grundriß).

Von *Alessi* in der Zeit von 1560—72 ist auch die *Villa Pallavicini delle Peschiere*, ein Putzbau aus Bruchsteinen. Das Kafino mit vorgezogenen Seitenflügeln liegt hoch; Rampen und Grotten führen nach einem Tiefgarten hinab.

Auch bei der *Villa Franzone* in San Francesco d'Albaro, im XVII. Jahrhundert von *Borsotto* gebaut, ist das hochgelegene Kafino nach der Meeresseite und der Tiefgarten nach der Landseite gerichtet.

Die *Villa Paradiso* in San Francesco d'Albaro, um 1600 von *Vanonè* erbaut, zeigt eine lang ansteigende Rampe vom Eingangsportal an der Straße bis zum zweigeschossigen Kafino mit den üblichen Mezzaninen und mit Vestibülen nach zwei Seiten in der Mittelachse. Die Grundrißform ist rechteckig und die Fassade in eine Mittelpartie mit zwei Rivaliten zerlegt; im Obergeschosß ist einerseits eine durch die ganze Tiefe des Baues führende Loggia angeordnet, andererseits eine zweite, die nur seine halbe Tiefe einnimmt. Das Äußere zeigt reiche Detailformen und schließt mit einem Konsolengesimse und einer Attika darüber ab.

Keine bedeutende neapolitanische Villa geht über das XVIII. Jahrhundert hinauf. Ältere Anlagen auf dem Vomero reichen schon wegen des Wassermangels an die römischen nicht heran, „allein sie sind alle so gelegen, daß die Aussicht auch die prächtigste Einrahmung würde vergessen machen“.

Bei den Villen dürfte der bereits bei den Neapeler Palästen (siehe Abschn. XIII) angestreifte Sommerpalast — also Villa mit vielen Gartenanlagen — *Poggio Reale* des Königs *Alfonso* weiter in Betracht kommen, von dem *Serlio*, Lib. III, S. 121 ff. sagt: »Questo palazzo per cosa moderna ha bellissima forma«. Den Hof umgaben durch zwei Stockwerke gewölbte Arkaden; seine Bodenfläche lag einige Stufen tiefer als der untere Bogengang, der so das Aussehen eines Bassins erhielt, zu dem ringsum durchlaufende Stufen hinabführen (Abb. 338: Grundriß nach *Serlio*). Hier aß und vergnügte sich der König »con quelle Madame e Baroni«, die er geladen. Der Höhepunkt des Vergnügens war dann erreicht, wenn der König im Stufenbau einige Schleusen öffnen ließ, durch welche Wasser in den Hof eindrang: »dimodo che le Madame ed i Baroni rimanevano tutti nel acqua e così ad un tratto quando pareva il Re faceva rimaner quel luogo asciutto, nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestirsi, ne anco richissimi letti appparati per chi volesse riposarsi.« — »O delitie Italiane come per la discordia vostra siete estinte«, ruft *Serlio* nach dieser Schilderung nicht ohne Wehmut aus. Die *Italia una* brachte aber diese Götterspiele auch nicht wieder zurück, und auch die Konkordia nicht. — Im Bilde gibt er uns noch die Ansicht des zweigeschossigen Äußeren und einen Schnitt durch den Hof mit seinem Bassin und den zwei Bogenhallen übereinander.

Angeregt durch diesen leider verschwundenen Bau, gibt *Serlio* einen verbesserten Entwurf, in dem er an Stelle des Hofes einen Saal setzt mit vermehrten Nebengemächern und guter Treppenanlage. Das Äußere machte er bewegter, indem er die 4 Eckrisalite mit belvedereartigen Aufbauten versah und die Wandflächen durch Pilaster belebte und nach Genueser Art über jedem Hochgeschosß ein Mezzanin einschob. Wir können uns die Wiedergabe des heute noch brauchbaren Grundriffes (Abb. 337) an dieser Stelle nicht versagen.

222.  
Villa Pallavicini.

223.  
Villa Franzone.

224.  
Villa Paradiso.

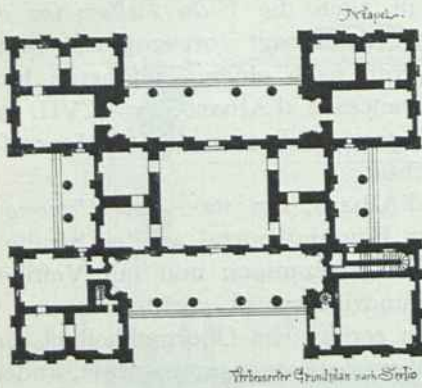
225.  
Neapolitanische Villen.

226.  
Poggio Reale.



Dr. H. Egger veröffentlichte in den Jahrbüchern der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses Bd. XXIII, Heft I, Wien 1902 die Entwürfe *Baldassare Peruzzi's* für den Einzug *Karl V.* in Rom und gibt auf S. 35 den ganz gleichen

Abb. 337.



Poggio Reale. (Verbesserte Plan nach Serlio.)

Abb. 338.

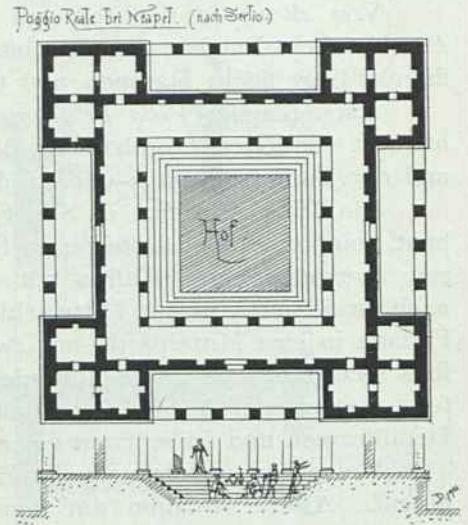
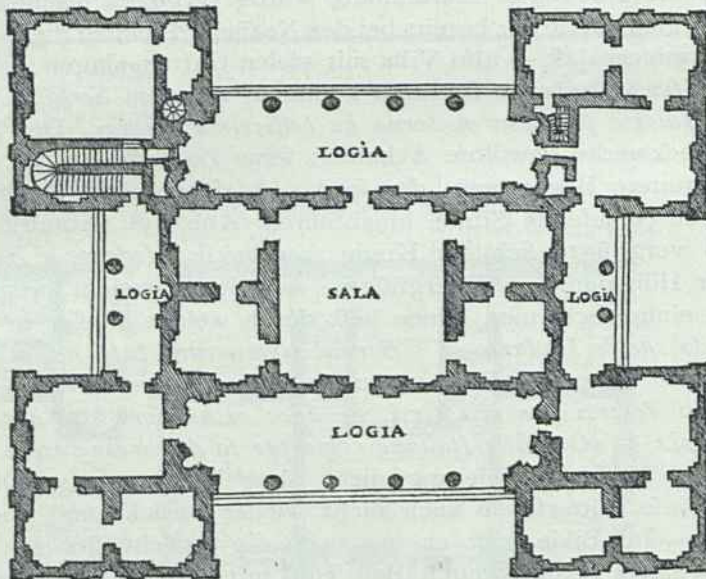


Abb. 339.



Grundriß nach der Zeichnung des Serlio.

## Neapolitanische Villen.

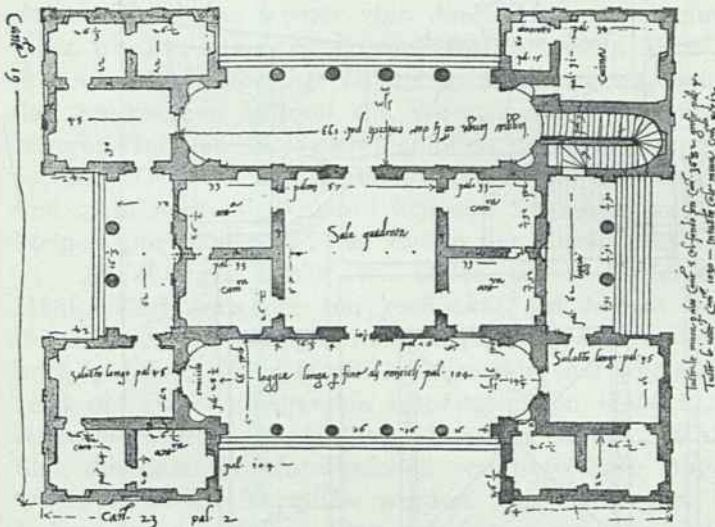
Grundriß (Abb. 26) als Entwurf des *B. Peruzzi* für das Kastell von Caprarola. Wir erlauben uns diesen in Abb. 340 zu reproduzieren, ohne weiteren Kommentar.

Die etwas harmlosen Angaben des *Serlio* erfuhren aber eine Erweiterung durch die Bekanntgabe eines Grundplanes, der in der Bibliothek des Fürsten *Barberini* gefunden wurde und den *H. v. Geymüller* im großen, mehrfach zitierten



Werke über Toskana veröffentlicht hat<sup>156</sup>). Wir dürfen aber wahrscheinlich in diesem auch nicht den wirklich ausgeführten Bau erkennen, sondern wohl nur ein weitgehendes Idealprojekt des *Giuliano*. Der Grundgedanke mit dem umfauten Stufenhofe ist in diesem, wie in dem kleinen Projekte, wiederzufinden. Nur zeigt er jetzt nicht mehr die quadratische, sondern eine rechteckige Form, wobei die vier Eckpavillons gewahrt sind. Sonst aber ist der Plan in einer Weise erweitert und großartig gedacht, daß er mit zu einer der interessantesten Schöpfungen der Frührenaissance zählt. Die Eingangsfront beherrscht zwischen den vorgezogenen Eckrisaliten eine wenig vortretende, fünfäulige Mittelpartie, von der aus drei parallel-laufende Hallen, wie am *Palazzo Farnese* in Rom, in den Stufenhof führen. Da der Eintritt bei der einen Langseite erfolgen sollte, so erhielt, der perspektivischen Wirkung wegen, die gegenüberliegende eine viereckige Aus-

Abb. 340.



Grundriß nach Dr. H. Egger.

Neapolitanische Villa.

buchtung, in deren Mitte sich eine Fontäne befindet. Hinter dieser liegt ein großer Prunksaal mit einem kuppelartigen Nebenraum und oblongen Nebenhallen. Herrlich gedacht, wunderbar disponiert! Nicht weniger als 14 Treppenhäuser sollten in dieser weit-schichtigen Anlage den Zugang zum Obergeschoß vermitteln, in dem noch eine Menge von bequem zugänglichen Nebengelassen mit oder ohne Vorräume angebracht sind. Die langen Seiten-

fassaden sind durch vortretende Mittelpartien unterbrochen, die zurückliegenden Teile durch Säulenhallen belebt, so daß ein Gesamtbild von unvergleichlicher Wirkung entsteht, das sich in Verbindung mit dem Inneren zu einem Kunstwerk allerersten Ranges erheben haben würde.

Es ist ein Genuß, in diesem Grundplan zu lesen und sich Schnitte und Auf- riffe in der Phantasie zu ergänzen! Der erste und der verbesserte Grundriß des *Serlio* für *Poggio Reale* ist wohl das Ergebnis einer Studie seines Lehrmeisters *Peruzzi*; ob diese für das Schloß bei Caprarola bestimmt war, erscheint zweifelhaft. Sicher ist nur, daß beide Grundrisse sich, auch in den Einzelheiten decken, nur daß sie verkehrt und nicht übereinstimmend gedruckt sind, was oft genug in den Publikationen jener Zeit der Fall ist (vergl. Abb. 337, 339 u. 340). An Caprarola würde eher ein Grundplan des *Lorenzone* (vergl. Abb. 341) für eine unbekannte Villa erinnern, mit seinen spießbeckigen Ausbauten, die sich am Schloßbau zu Caprarola wiederholen, dort allerdings nur im Erdgeschoß nach

<sup>156</sup>) Auf Bl. 3: *Giuliano da Sangallo, Disegno fatto per il Re di Napoli nell'anno 1488.*

dem Waffergraben, während fie bei dem Entwurfe des *Lorenzone* durch alle Stockwerke durchgeführt erscheinen.

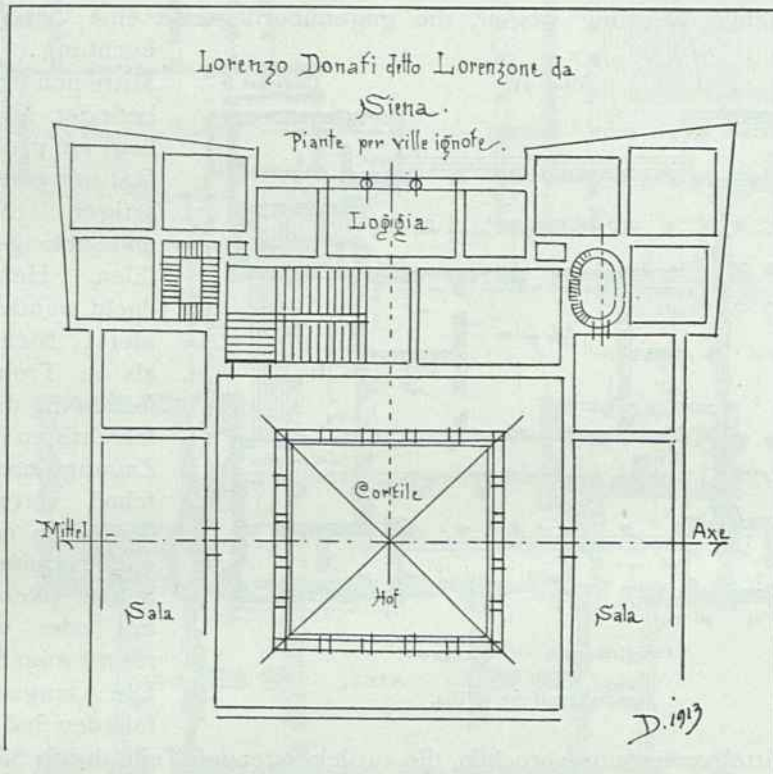
227.  
Villen  
in Oberitalien:  
*Giardino Giusti*  
in Verona.

In Oberitalien verdienen die Anlagen des *Giardino Giusti* zu Verona, schon ihrer wunderbaren Zypressen wegen, der Erwähnung. Der Palaft ist an der Straße gelegen; die Anlagen steigen am Abhange des Hügels auf bis zur hohen, das Etschtal beherrschenden Terraffe.

228.  
Villa auf  
Ifola Bella  
am Lago  
maggiore.

In der westlichen Bucht des Lago maggiore liegen die aus flachen Glimmerschieferfelsen bestehenden kleinen Inseln, auf denen *Vitaliano Borromeo* († 1690) im Jahre 1671 sich durch die Erbauung eines Schloffes und die Anlage von

Abb. 341.



Grundriß einer unbekanntten Villa mit spießbeckigen Vorbauten, an Caprarola erinnernd.

Gärten einen Fürstensitz schuf, von einem zauberhaften Phantaseeindruck. Auf Ifola Bella steigen die Anlagen in 10 Terraffen 32<sup>m</sup> hoch an, mit Statuen besetzt und von Laub- und Grottengängen durchzogen, entzückend durch eine „hochfüdliche“ Vegetation.

Auf Ifola Madre tragen 7 Terraffen den verwandten Schmuck mit köstlichen Durchblicken auf die Dörfer am See.

Bei beiden Beispielen spielt nicht die Architektur, sondern die wunderbare Lage mit ihrer tropischen Vegetation und den Ausblicken auf die landschaftliche Umgebung, die Hauptrolle (vergl. Abb. 334).

229.  
Lehrfätze des  
Serlio für  
Villengebauten.

Für den italienischen Villenbau im allgemeinen sind die Lehrfätze, Beispiele oder Entwürfe des *Sebastiano di Bartolomeo Serlio* (1475—1552) von ganz besonderem Interesse. In Bologna gebürtig, arbeitete er bei *Peruzzi* in Rom, nahm



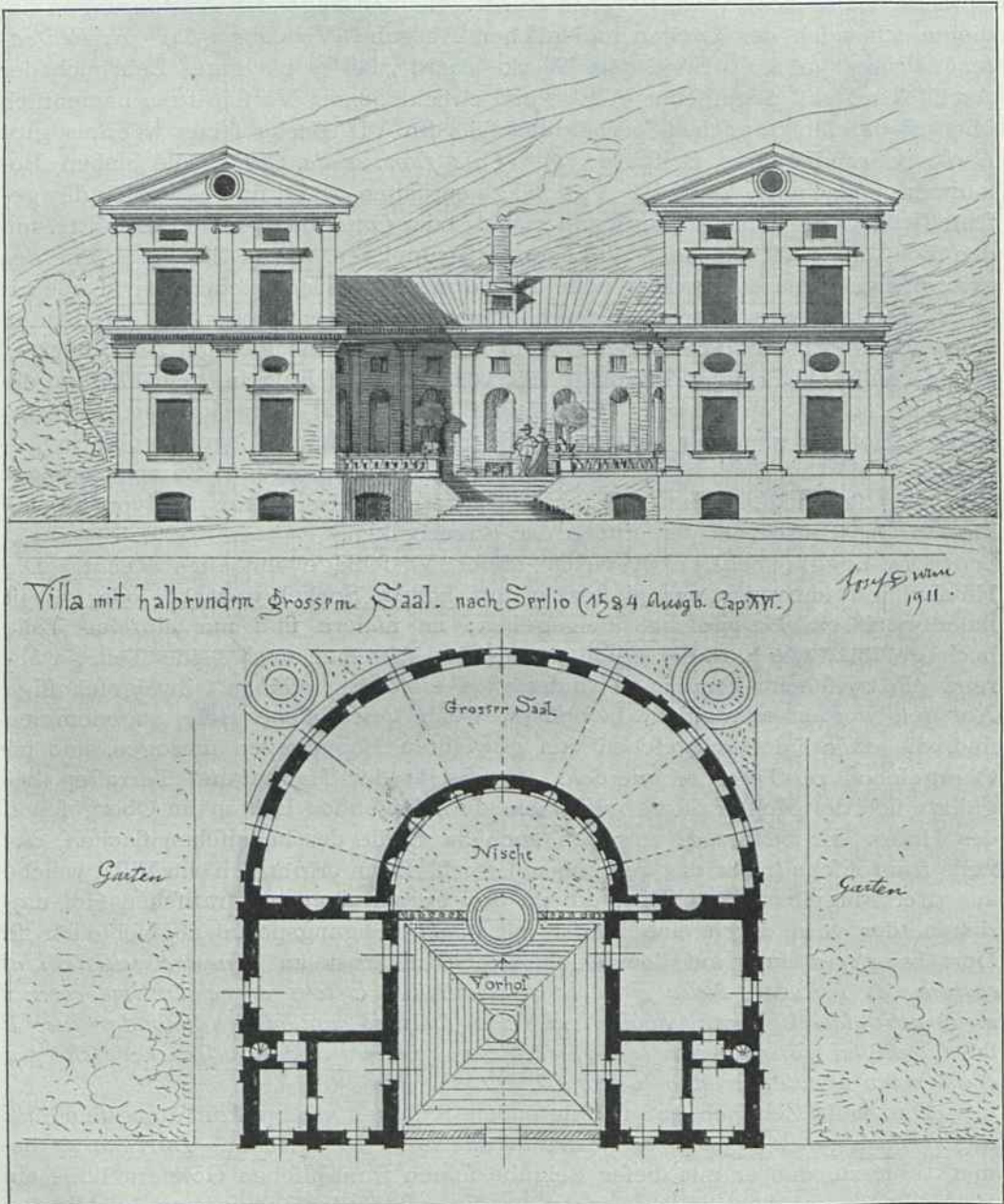
dort die antiken Bauwerke auf, war als Holzschnitzer und Maler von Profekten tätig, baute in Venedig den *Palazzo Correr* (1534), erhielt dann Stellung bis 1550 am Hofe *Franz I.* zu Paris. Dort bleibt sein Werk über Architektur (1537—1540) sein Hauptverdienst, das in lateinischer, italienischer und auch in deutscher Sprache (Basel 1609) herausgegeben wurde. Bei den folgenden Ausführungen bediente ich mich der zweiten italienischen Ausgabe (Venedig 1584). *R. Redtenbacher* rühmt (a. a. O. S. 53) dem Werke nach, „daß es ein gutes Lehrbuch der Architektur, voll praktischer Winke und zweckmäßiger Vorschriften, namentlich über die architektonischen Verhältnisse sei. Im VII. Buche seines Werkes gibt *Serlio* vierundzwanzig Beispiele von »*Case fuori della Città*«, die neben Bekanntem, mancherlei kapriziöse Vorschläge enthalten. Bald sind es vollständig geschlossene Anlagen mit einem Rund-, Oval- oder Oktagonalfuß in der Mitte, um den sich die verschiedenen Wohngelasse gruppieren. Bald ist die Form des griechischen Kreuzes gewählt oder die Form des großen lateinischen H oder I; dann umschließen wieder vier, durch Mauern zusammengezogene Winkelbauten einen quadratischen Garten oder Hof, in dessen Mitte ein Pavillon steht; oder es ist eine halbkreisförmige Hofanlage mit vorgezogenen Flügeln gewählt, an die sich im rechten Winkel die Wohnräume anschließen; dann kommt ein achteckiger Hof, um den sich geschlossen die Säle und Zimmer legen, wobei in gefuchter Weise bei den abgechrägten Seiten noch auspringende Bauten angelegt sind. Am seltsamsten nimmt sich eine kreuzförmige Anlage aus mit vorgelegten kleinen Querbauten bei den Enden der Kreuzbalken.

Die Loggia behält bei vielen dieser Vorschläge ihr altes Recht. Die Häuser sind entweder nur einstöckig auf hohem Sockel gedacht, oder es ist ihnen noch ein Halbgeschoß beigegeben; an andern sind nur einzelne Teile hoch geführt, wie z. B. die Rivalite oder der Mittelbau auch beide Teile, während die zwischenliegenden Gebäudemassen einstöckig bleiben. Zweigeschoffige Anlagen werden empfohlen, besonders, wenn geschlossene Höfe angenommen sind, die dann im Untergeschoß von gewölbten Bogenhallen umzogen, und im Obergeschoß zu Terrassen werden. An Stelle der Hallen und Terrassen begnügte sich der Meister öfters mit einem durchlaufenden Balkon im Obergeschoß des Hofes. Er bevorzugt zuweilen auch an Stelle des heimischen flachen, das steile französische (nicht das gebrochene) Dach. Dann ergibt sich eine Villa, welche aus drei Flügelbauten besteht, die an drei Seiten einen quadratischen Hof umziehen, der vorn durch eine Mauer mit einem Eingangsportale abgeschlossen ist. Dort bringt er auch auf dem Dache große Lukarnen an (*finestre nelli tetti al costume di Franza. Nella Franca si costumano li tetti sopra l'ultime cornici molto alti: dove si fanno habitationi. Per la qual cosa bisognando dar luce à tai luoghi, si fanno sopra le cornice alcune finestre dette »lucarne«: e che piu e chi meno ornate, secondo li luoghi*).

Das steile Zeltdach auf flankierenden Rivaliten wird einzufschmuggeln (*all'angoli della quale vi sono le mostre di due toricelli*) versucht. *Burckhardt* bemerkt hierzu, daß er mit dieser Beigabe seinen französischen Gönnern habe ein Kompliment machen wollen, wenn er die mit Renaissanceformen bekleideten gotischen Dachfenster der Franzosen in seinem Buche anführte. Ein Anblick wie beim Schlosse zu Chambord, wo die wichtigsten charakteristischen Bauformen auf das Dach verlegt sind, würde damals in Italien nur Heiterkeit erregt haben. *Leon Battista Alberti* läßt nur Obelisk, Akroterien und Statuen als Dachschmuck zu.

Sonst folgt *Serlio* bei feinen Villen so ziemlich dem römischen oder Genu-  
 efer Prinzip mit der Anlage an Bergabhängen: vorn den Palaß, rückwärts den

Abb. 342.



Villengrundriß des *Serlio* mit Halbrundfaal.  
 Grundriß und Ansicht (vergl. auch Abb. 350).

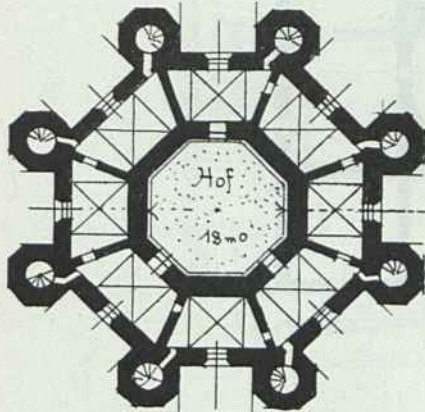
Hof und die Anlagen mit den Wafferkünften und den Wafferbältern  
 darüber.



„Hallen erscheinen ihm (Lib. VII. 46) auf dem Lande sehr viel schöner als gefchlossene Fassaden; es liegt ein stärkerer Reiz darin, das Auge in das Dunkel zwischen den Bogen eindringen zu lassen, als eine Wand zu bewundern, wo der Blick nicht weiter kann“. Den stärksten Eindruck des Einladenden erreiche der Bau durch große einwärtspringende, halbrunde Nischen.

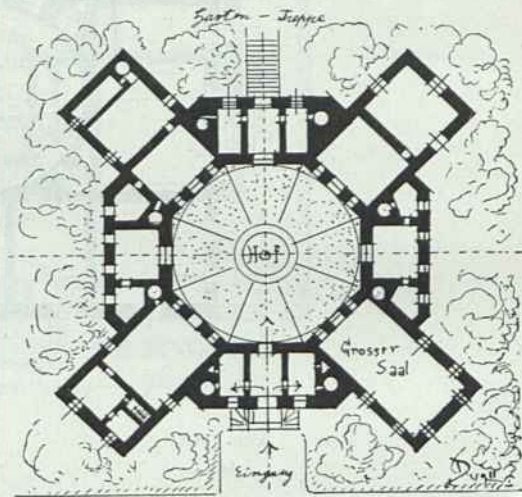
Diesen Gedanken verleiht *Serlio* in dem 16. feiner Beispiele (S. 39) Ausdruck, wo außerdem noch ein halbrunder großer Saal und ein quadratischer Vorhof vorgeschlagen sind (vergl. Abb. 342, Grundriß und Ansicht). Ein weiteres Beispiel ohne die Absurdität eines halb ringförmigen Saales, ist im 6. Vorschlag gegeben, von dem er die Erbauung auf einer kleinen Anhöhe oder einem Hügel wünscht. Der Bau ist unterkellert, eingeschossig mit einem dürftigen Halbgeschoß

Abb. 343.



Grundplan des  
Castel del Monte von Kaiser Friedrich erb.  
(1240)

Abb. 344.



Casa fuori della Citta.  
Grundriss nach Serlios „Molino da Vento“

Grundrisse nach *Serlio*.

auszuführen angenommen. Die Abmessungen der einzelnen Räume sind dem Originalplan beigefchrieben (vergl. Abb. 342, Ansicht).

Unter dem „berüchtigten Plan einer Villa in Gestalt einer Windmühle“ pflegt man sich wohl eine falsche Vorstellung zu machen, wenn man die Zeichnung nicht gesehen hat. *Serlio* begründet den Entwurf mit den Worten: »*Io andava pensando di che inusitata forma si potesse fare un'habitazione alla campagna, la quale fosse piacevole à riguardanti da lontano: e mi cadde nell'animo che un molino da vento par bella cosa da vedere. Perilche deliberai di voler disporre un'edificio, che havesse in parte di quella forma, quantunque quello sia mobile e questo stabile.*« Der Bau soll von Gütern umgeben und etwa 5 Fuß über das Gelände erhoben sein. Die Gemächer sind um einen gleichseitigen, achteckigen offenen Hof gruppiert, der einen Durchmesser von 80 Fuß hat. Die Umrisslinien des Grundplanes sind wohl etwas bewegt und könnte dieser die Grundzüge für ein modernes Zentralgefängnis zu vier Flügeln mit Gefangenzellen in der entsprechenden Fortsetzung abgeben. Die vier vortretenden Ausbauten bei *N, H, T u. G* (im Originalplan) sind zweigeschossig, die übrigen Teile eingeschossig

230.  
Villa in Gestalt einer  
Windmühle.

vorgefchlagen, wodurch ein bewegter Aufbau gefichert wäre (vergl. Abb. 344, Grundplan und den Grundriß, Abb. 343, von *Castel del Monte* als Vorbild).

231.  
Villa mit  
Hofanlagen.

Sein 12. Vorfchlag zeigt uns die Gemächer um den kreisrunden Hof, der im ersten Gefchoß von einer Säulenhalle umgeben, die oberhalb als Terrasse

Abb. 345.

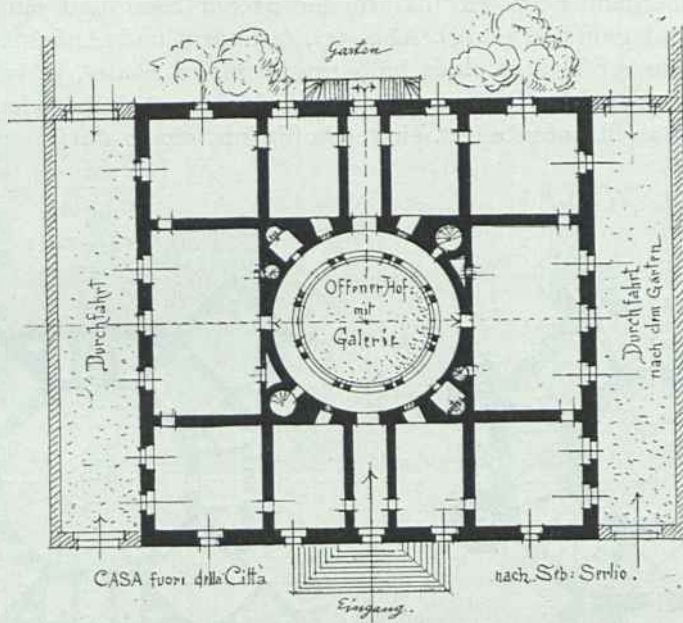


Abb. 346.

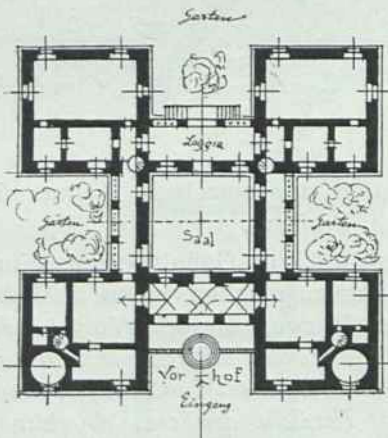
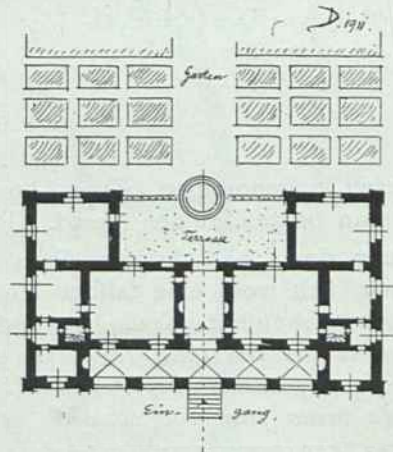


Abb. 347.



Villengrundrisse des Serlio.

zu benutzen ist, gruppiert (vergl. Abb. 345); der 14. einen ebenso gelegenen ovalen Hof. Der Gartenfront ist ein schmaler Ziergarten vorgelegt mit zweiarmiger Freitreppe, auf der man zum großen Garten hinabsteigt. Der Bau ist zweigeschoffig. Im Hofe ist ein auf Konsolen ruhender Balkon im Obergeschoß herumgeführt.



Der 21. weist im Grundplan die Form eines griechischen Kreuzes mit einem Achteckhof im Kreuzungspunkt auf. Jedem Kreuzarm ist ein kleiner Ziergarten zugelegt.

Abb. 348.

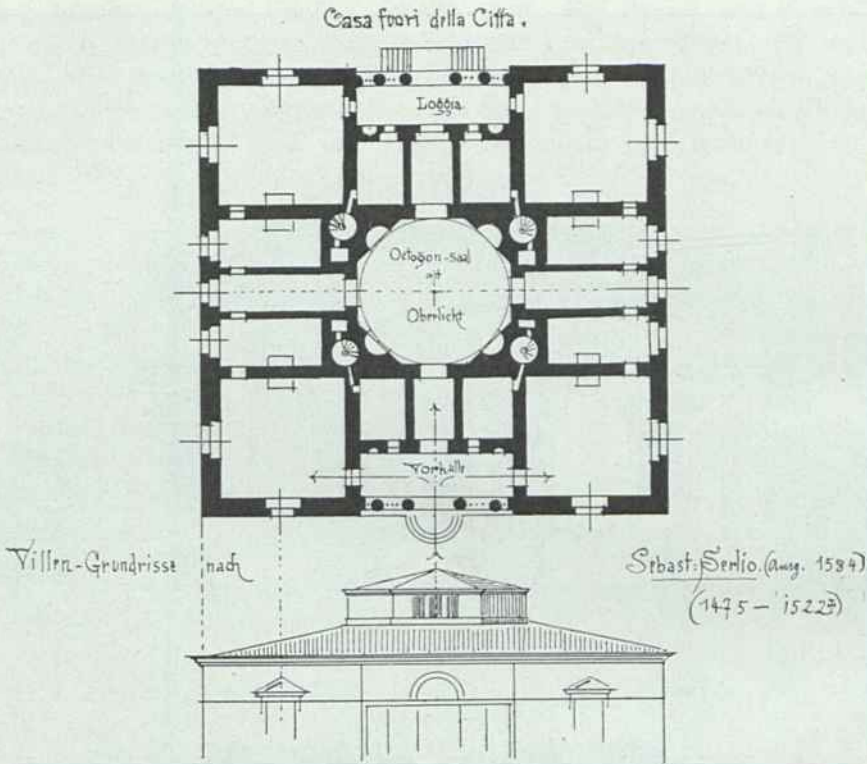


Abb. 349.

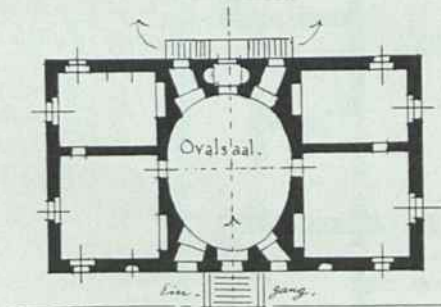
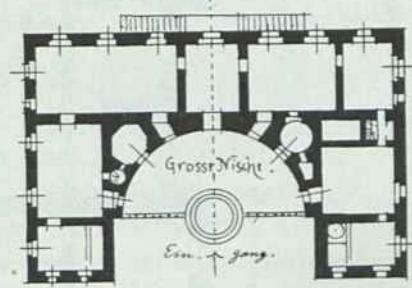


Abb. 350.



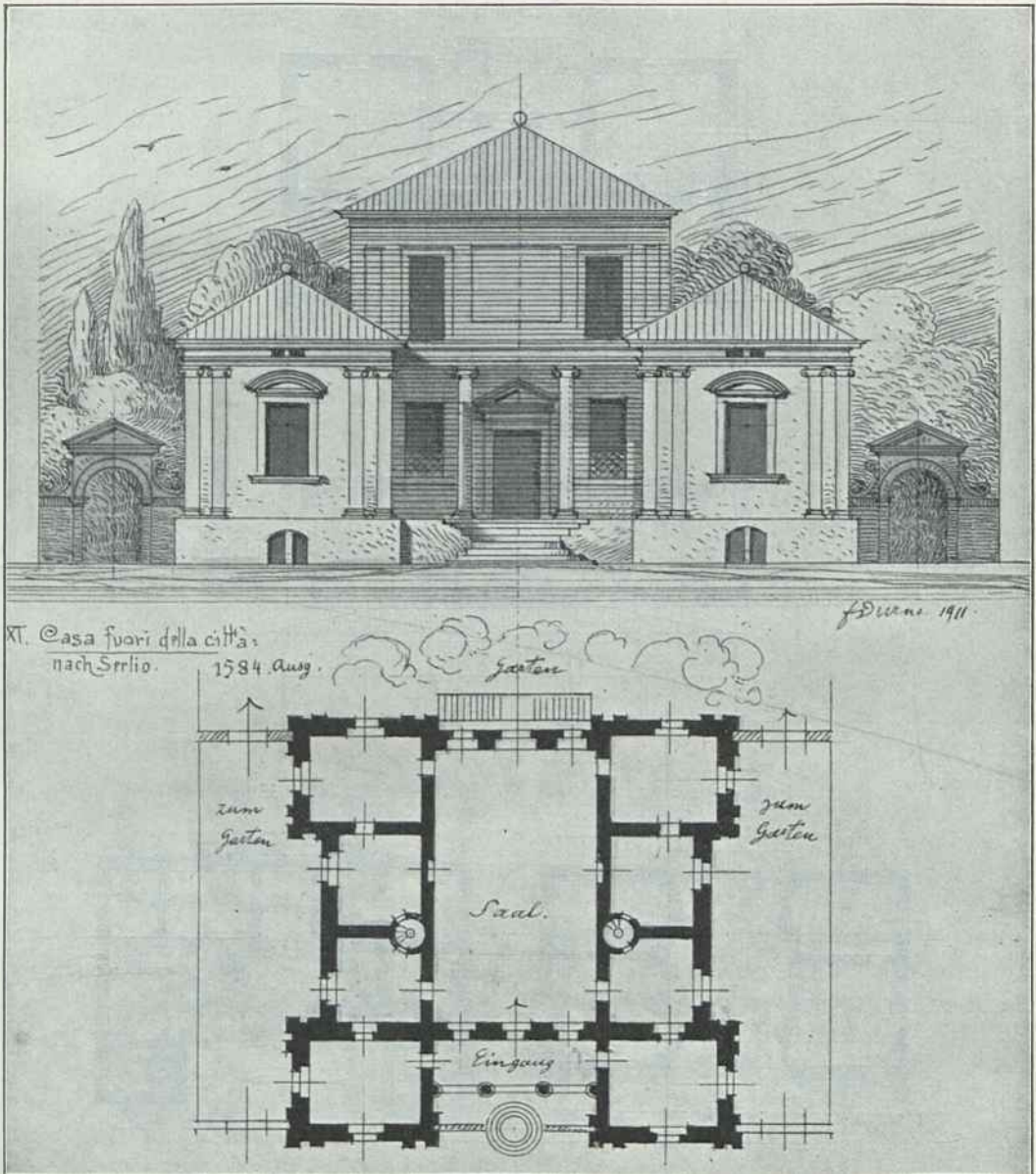
Villengrundrisse mit Oval- und Achteckhof und großer Eingangsnische.

Der 29. gibt einen H-förmigen Grundplan mit einem Vorgarten und einer Loggia beim Haupteingang (vergl. Abb. 346).

An Stelle der runden, offenen Höfe, wie sie sich bei der *Villa Madama* in der Nähe von Rom geplant und zur Hälfte ausgeführt und beim Schloß in Caprarola vollendet finden, werden von ihm auch solche von polygonaler und elliptischer Grundform vorgeschlagen. Des Weitern läßt er dann an Stelle des offenen

Atriums „das *Atrium testudinatum*“ treten, d. h. der offene Hof wird zum gedeckten Saale, von dem aus man zu den verschiedenen anstoßenden Gemächern gelangt.

Abb. 351.



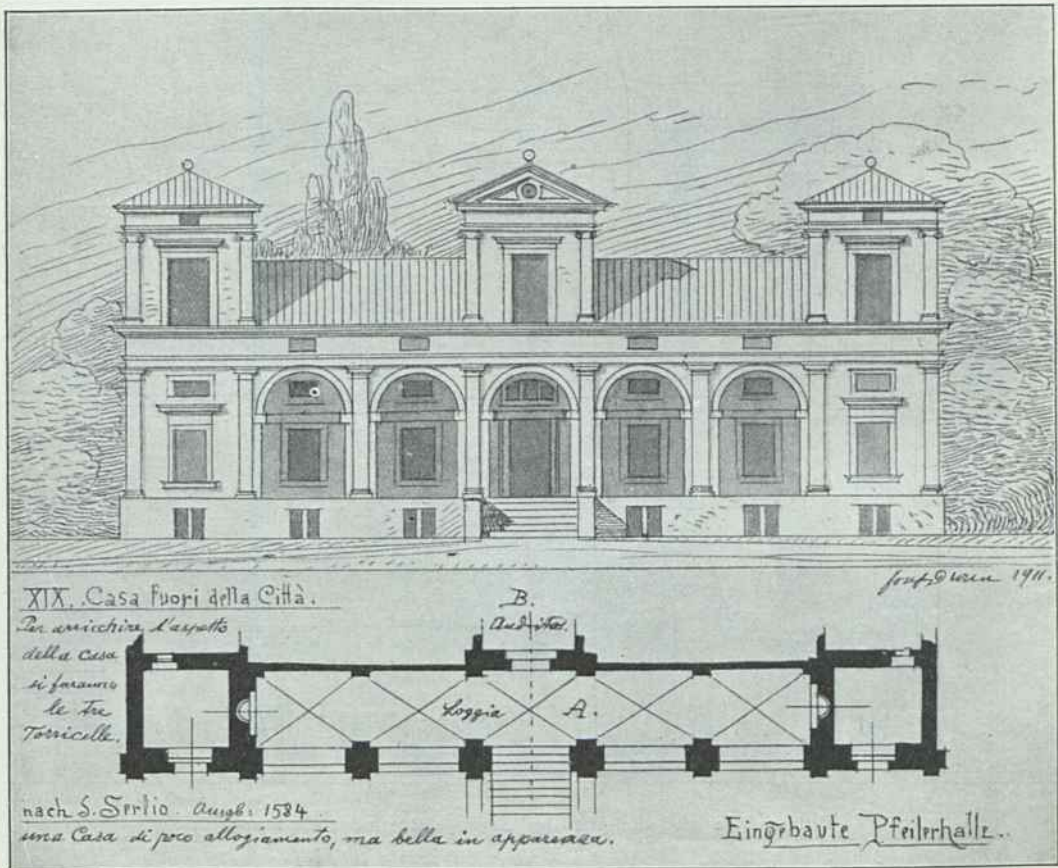
Villენტwurf mit hochgeführtem Saal nach Serlio.

Gleichwie beim Hofe ist dann die Saalform bald elliptisch (i. Vorschlag), bald achteckig (vergl. Abb. 349) »senza alcuno cortile dentro, e pur sarà lucida sufficienza, ella haverà un cortile davanti. L'altezza della Sala sarà piedi 30, la quale prenderà la maggiore sua luce dalle finestre di sopra, le quali daranno la luce per pendicolare nella parte di dentro«. Also ein Saal durch hohes Seitenlicht



beleuchtet von einem überhöhten Auffatz aus. Zum Dachraum führen vier kreisrunde Wendeltreppen, die in den toten Winkeln des Achtecks liegen (vergl. Abb. 348). Der 3. Vorschlag zeigt einen quadratischen Binnensaal, der durch acht größere Fenster und acht über dem Hauptgesimse in einem überhöhten Aufbau angebrachte, kleine Fenster erhellt wird. Bei dem 7. und 8. erhält einer der gleichfalls hochgeführten Säle fein Licht von vier Seiten, der andere, ein Rundsaal, wird nur von einer Seite aus beleuchtet, weshalb *Serlio* von diesem rühmt: »*La Sala sarà fredissima per esser poco battuto dal Sole*«. Einen 11. Vorschlag mit rechteckigem Saal und hohem Seitenlicht gibt Abb. 351.

Abb. 352.

Villengrund- und Aufriß des *Serlio* mit langgestreckter Vorhalle.

Beim 10. Vorschlag wird der zentral angelegte, überhöhte Saal, der im Grundrisse vier rechteckige Ausbuchtungen zeigt, durch  $(4 \times 3)$  oblonge hohe Fenster belichtet.

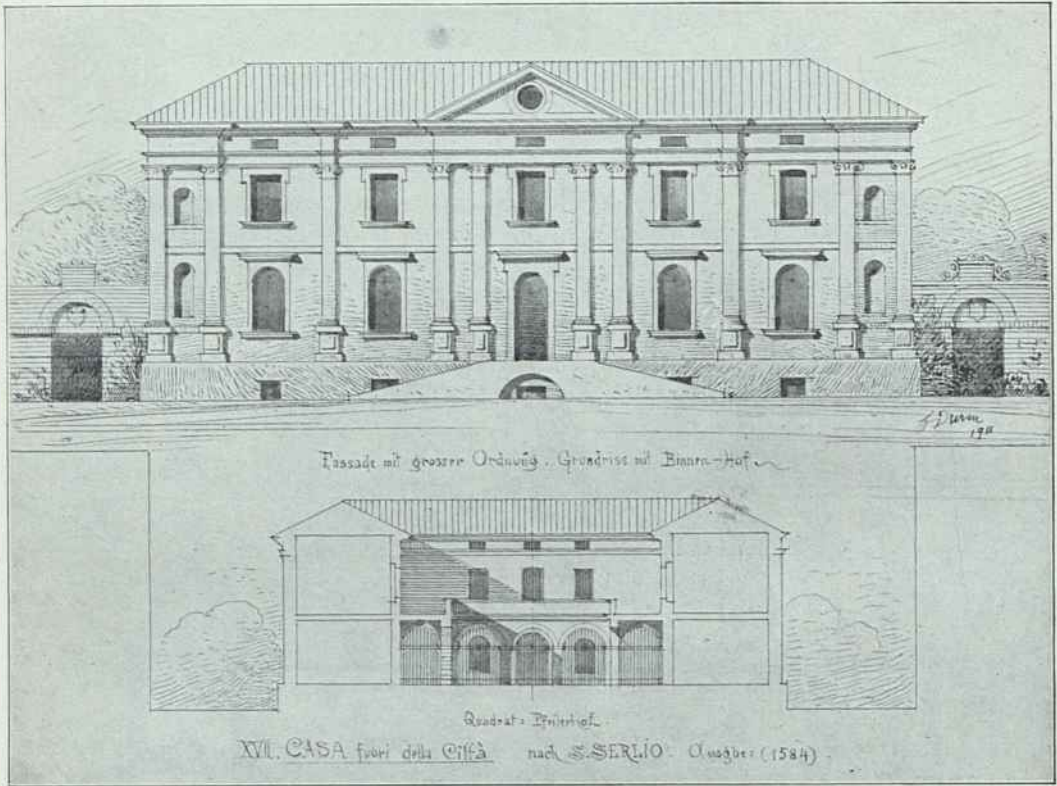
An Stelle der eingebauten Loggien sieht auch *Serlio* die langgestreckte Vorhalle bei der Villa vor, d. h. die eingebaute Pfeilerhalle nach Abb. 352, wobei die geschlossenen Enden eine Überhöhung erfahren in Form kleiner Türmchen, die sich über dem mittleren Bogen wiederholt. Um die Wirkung der Fassaden mächtiger erscheinen zu lassen, greift er auch zur fog. großen Ordnung (vergl. Abb. 353) und fogar zur Angliederung hoher schlanker Türmchen (vergl. Abb. 354).

*Serlio* gibt vieles und ficherer Material für die Profan- und Kirchenbauten, besonders aber für die Villenbauten feiner Zeit; wer ihm nachzugehen versteht, wird auch aus den ungelungenen Zeichnungen seines Werkes das, worauf es ihm ankam, herauszulesen wissen.

233.  
Villen des  
*Palladio*.

Ein anderer mächtiger Meister, mehr als schaffender Künstler denn als Schriftsteller hochgeschätzt, ist *Andrea di Pietra Palladio* aus Vicenza (1518 (1508?) bis 1580), der den Lehren *Serlio's* so manches verdankt. *Palladio's* Entwürfe sind klar und übersichtlich auch im Grundriß, und *R. Redtenbacher* meinte, daß

Abb. 353.



Villenfassade und Schnitt des *Serlio* mit großer Ordnung.

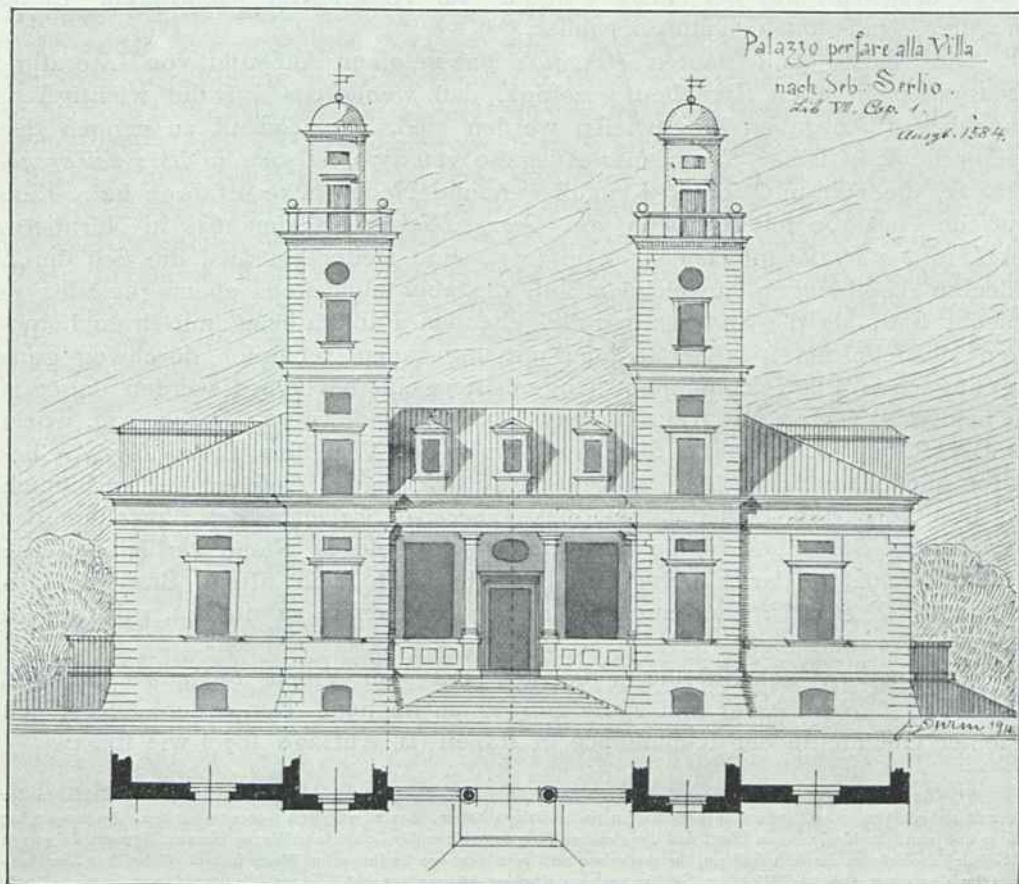
nur er zuerst den Satz ausgesprochen haben könne: „ein guter Grundriß müsse auch schön aussehen.“ Die Symmetrie stellte er über die malerische Anordnung; jener und der imposanten Wirkung opferte er häufig, nach unseren Begriffen, die Bequemlichkeit. Die Begriffe von „Bequemlichkeit“ sind aber zu verschiedenen Zeiten immer verschiedene gewesen und unsere heutigen dürften sich mit denen vergangener Zeiten nicht decken. Die Ansprüche ans Leben und die Art des Lebens sind andere geworden. Wenn ein Zeitgenosse sagt, „ich möchte in einer palladianischen Villa nicht wohnen“, so würde ein Mann von damals, wenn es eine Möglichkeit gäbe, wohl das gleiche Urteil fällen, wenn ihm die Zumutung gemacht werden würde, sich in einem modernen Heim zurechtzufinden. Das Klima spielt auch eine Rolle. Ich glaube, daß die dem *Palladio* in den



Mund gelegten Worte, dem *B. Peruzzi* († 1573) besser anstehen würden, angefihts des Grundriffes der Grundriffe, des *Palazzo Massimi alle Colonne* zu Rom.

*Palladio* ging bei *Peruzzi* und *Serlio* in die Schule und manche Architektur-motive, die ihm als besonders zu eigen angedichtet werden, sind im Altertum und bei frühern Meistern der Renaissance schon in Übung gewesen wie z. B. die Verbindung gerader Gebälke mit Bogen. Diese hat beispielsweise *Peruzzi* schon

Abb. 354.

Palastvilla nach *Serlio* mit Türmen.

am *Palazzo Linotte* in Rom (vergl. die Abbildung bei *Letarouilly* a. a. O., Textband, *Notices historiques et critiques*. S. 183 u. ff. Pl. 49—51) ausgeführt.

Dem Detail ist nicht immer die wünschenswerte Sorgfalt und Intimität erwiesen, *Palladio* weiß es nicht reizvoll zu gestalten, es ist wie die meisten seiner Werke im ganzen „klassisch aber kalt“. Das Nüchterne wird zum Ideal, in der Einfachheit liegt die Schönheit.

Der starken Überfchätzung seiner Werke bis in die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts, ist eine kühlere Beurteilung gefolgt, für die auch jetzt wieder Schule gemacht werden soll. Ich werde dabei an die Verse meines † Freundes *J. V. von Scheffel* erinnert, die er für die Festschrift der deutschen Architekten-

und Ingenieurverfammling in Karlsruhe (1870) dichtete bei der Wertfchätzung der Bauten „von *Carl Wilhelms* wohlgeplanter Fächerftadt“: . . . .

„Weinbrenner wies ihr, wie man ‚Klaffifch‘ baut,  
Gefrorene Mufik hieß er fein Walten,  
Drum ift fie auch fo lang nicht aufgetaut.“ —

Wie dem italienifchen, fo erging es dem rhein-fchwäbifchen *Palladio*. Auch die Verftorbenen find der Mode unterworfen; über den Modewert ihrer Werke darf man nur bei einem Antiquar für Architektur nachfragen. Er ift ein guter Grad- und Gefchmacksmeffer! <sup>157)</sup>

Die Bücher und Bauten *Palladio's* haben einen Aufwand von Literaturerzeugniffen in allen Sprachen gezeitigt, daß wenigftens auf die wichtigften, brauchbaren Ausgaben hingewiefen werden muß. Zunächst ift zu nennen der Meifter felbft in feiner Venezianer Ausgabe von 1570, »*I quattro libri dell'architettura*«, die 1581 und fpäter Neuauflagen und Nachdrucke erfahren hat. Eine deutliche Ausgabe mit Zufätzen von *Georg Böckler* erfchien 1698 in Nürnberg. Bei *Lovisa a Rialto* in Venedig kam (1711) eine weitere heraus, die fich durch schlechte Abbildungen auszeichnen foll, die aber mindestens ebenfogut oder fo schlecht find, als die anderen parallelgehenden Publikationen mit ihren holperigen Holzſchnitten *à la Serlio*, oder mit ungenauen, technifch durchweg ganz ungenügenden Planzeichnungen. Ungerechterweife bevorzugt werden dagegen die beiden Auflagen mit franzöfifchem Text (II. 1786) von *O. B. Scamozzi*, wobei die Buchftaben *O. B.* bekanntlich den Namen des Verfaßers, *Octav Bertotti*, bedeuten und *Scamozzi* nur der zugelegte Name ift, der in Anfehen der vorbildlich von ihm verehrten Perfönlichkeit des *Vincenzo Scamozzi*, des Verfaßers der *Architettura universale* <sup>158)</sup> gewählt ift. Der zugelegte Name verbleibt gerne in der Gefchichte, der Familienname verſchwindet nach altem Brauch. Den genannten *O. Bertotti* mit feinem Beinamen »*Scamozzi*« zu zitieren, gibt nur zu Irrungen Veranlaßung.

Von neuern Schriftftellern, die fich mit den Villen *Palladio's* befaßen, wären nur *J. Burckhardt* und *Fritz Burger* zu nennen. Der erftere äußert fich in feiner Gefchichte der Renaissance in Italien (II. Auflage 1878) wie folgt:

<sup>157)</sup> Die Bewunderer und Verehrer der Werke des echten *Palladio* haben aber diefem ein beßeres Schickfal in der Folgezeit angedeihen laffen, indem fie unterhalten und erhalten haben, was zu erhalten war von folchen. Anders erging es dem unfrigen. Es ift ein eigen Ding, daß die gleichen Herren, welche das Lob feiner Werke bis zum Hymnus feigerten und Schule für diefe zu machen fuchten, fie verderben und vertilgen, wo fie ihnen im Wege ftehen. O heiliger Denkmalfchutz im deutlichen Reich! Wir „am Neckar und am Rheine“ können manch' schönes Liedlein davon fingen. Doch, das ift der Lauf der Welt und kein Kunftwerk ift ficher vor dem herrfchenden Gefchmack. Hat man doch auch feiner Zeit die wohlgenährte Venus von Arles, dem franzöfifchen Könige zu Gefallen, zum ſchlanken Mädchen umgearbeitet.

<sup>158)</sup> *Dell'idea della Architettura universale di Vincenzo Scamozzi, Architetto Veneto. Parte Primo, Libro Primo, in cui si mostra l'origine, la notabilità e l'Eccellenza di essa Facoltà, tanto nelle parti quanto nel soggetto di lei, si descrivono le lodi e fatti de' più celebri Architetti antichi, e moderni e le doti, che devono avere quelle che desiderano tali divenire. In Oltre le proportioni delle Forme, i precetti per l'inventar, e disegnare, e fare i modelli: e descrivonsi l'opere maravigliose antiche e moderne e proprie dell'Autore, con gli avvertimenti per bene edificare, e del dividere e estimare le fabbriche, applicare bene i Capimestri e assegnare il premio decente. Con varii disegni etc.*

*Al serenissimo Massimiliano Arciduca d'Austria etc.* In Piazzola, MDCLXXXVII 1687. Di Venetia à 6 Agosto 1615. Datum der Widmung an *Maximilian*. Mit diefem *Vincenzo* wolle der *O. B. Scamozzi* nicht verwechfelt werden.

Der Ausgabe II des *O. Bertotti-Scamozzi* (1786) bediente ich mich bei manchen frühern Hinweisen. Bei meinen jetzigen zog ich die alte Venezianer Ausgabe aus dem Jahre 1570 vor, nicht etwa wegen der Qualität der Darftellung, vielmehr, weil mir das Gebotene dort urfrüngerlicher und richtiger erſcheint und außerdem die Möglichkeit eines fichern und rafchen Nachſchlagens geboten ift. Die Kupfertafeln *O. Bertotti's* geben recht und ſchlecht, was man fürs Haus braucht, fie ſprechen ſich aber über das, was der Architekt gerne wiffen möchte und wiffen muß, noch vorfichtiger als der Altmeifter aus und geben kaum andeutungsweise einen Aufſchluß über das verwendete Baumaterial, über die Konftruktion einzelner Bauteile, den Steinſchnitt, befonders aber gar keine Anhaltspunkte über die Situation der Bauten oder Geländeſchnitte und ſchrumpfen zu zufammenhanglofen, zweifelhaft gezeichneten Vorlagblättern zufammen. Es find Kinder ihrer Zeit, die ſich mit Bildern ihres Gefchmackes begnügen.



„Von den Villen *Palladio's* ist die *Villa Suburbana*, die *Rotonda Capra* bei Vicenza die berühmteste; die übrigen sind meist große, regelmäßige Landfitze, in der Mitte ihrer Ökonomiebauten emporragend und oft von sehr schöner Anlage; nur darin verkannte *Palladio* die wahre Kunstform der Villa, daß er nicht immer die Fassade selbst als Loggia öffnete, sondern vor die geschlossene Mauer einen Tempel-Porticus, fogar mit Giebel, treten ließ; und auch wo die Fassade selbst sich öffnet, entsteht statt einer echten Loggienform meist wieder eine Tempelhalle, fogar zweistöckig mit Giebel.“

Dagegen ist von berufener Seite, meines Wissens, eine Einsprache nicht erhoben worden, und auch in den weitem Ausgaben des *Burckhardt'schen* Buches von *Holzinger* nicht. Auch von mir wurde der Ansicht *Burckhardt's* feinerzeit zugestimmt, wenn auch nicht mit den ganz gleichen Worten. Damit nicht von Kenntnislosen der Aberglaube weiter verbreitet werde, als hätten *Durm* oder *Holzinger* den angeregten Satz erfunden, setze ich an Stelle meiner frühern Worte den Originaltext des berühmten Altmeisters *Jakob Burckhardt*.

*F. Burger* (Die Villen des *Andrea Palladio*, Leipzig-München 1909) findet die palladianischen Villen gravitätisch-ernst, mit heitern Innendekorationen, bei Vernachlässigung kostbaren (ich möchte sagen bei Benützung meist minderwertigen, im Innern und Äußern) Materiales, wobei er betont, daß die rudimentären Pläne *Serlio's* zu feinen verschiedenen Villen durch *Palladio* eine glänzende Vollendung erfahren. Ich glaube, daß von Verständigen auch hiergegen nichts eingewendet werden kann. Auch wohl dagegen nicht, daß bei den genannten Villen statt freier, ländlicher Anmut der Stil der Stadtpaläste überwiegt.

Wenn nun ein neuer Dr.-Ing. *Gurlitt's* bekannt gibt, daß bis jetzt, speziell über die Landhäuser *Palladio's* noch kein wissenschaftliches Werk veröffentlicht worden sei, und in dem Glauben befangen ist, daß er mit seinem Drucksatz einen Beitrag zur Kenntnis dieser Bauten in wünschenswerter Weise, auf Grund einer Rundfahrt im Frühjahr 1908 (Ausgabe 1909) geliefert habe, so muß vorausgesetzt werden, daß er die vielfach schöne, wissenschaftliche Arbeit *Fritz Burger's* noch nicht gekannt, und die Ausprüche *J. Burckhardt's* nicht verstanden hat. Von Sätzen wie der folgende: „daß bei verschiedenen Villenbauten *Palladio's* die Loggia inmitten des Baukörpers liege und sich als Bogen zwischen vier-eckigen Pfeilern öffne“ — ist bei den beiden genannten Herrn, gottlob, ähnliches nicht zu finden.

Sonst muß auch ich zugeben, daß technische Vorgänge bei jenen nicht immer klar zum Ausdruck gebracht sind, und bei *Burger* zuweilen größeres Gewicht auf den Vortrag als den Inhalt gelegt ist.

Die Villen *Palladio's* liegen größtenteils auf venezianischem Gebiete und dürfen daher wohl als venezianische bezeichnet werden.

In Venedig ist das Landhaus mit den landwirtschaftlichen Bauten zusammengelegt, ohne baukünstlerischen Zusammenhang, wie dies auf Abb. 355 einer venezianischen *Villa rustica* bei *Crescentio — de Agricultura* — (Venedig 1495) und bei *F. Burger*, Tafel I, a. a. O. gezeigt ist. Das Eingangstor (bei der Einfriedigung des Grundstückes) führt in die Hofraithe mit der Colonenwohnung und den Stallungen; durch einen Mauerbau von dieser getrennt, folgt ein Vorhof mit dem herrschaftlichen, zweigeschoffigen, mit Zinnen bekrönten Wohnbau, den ein Auslugturm beherrscht. Außerhalb der Umwährung ist ein Taubenhaus angelegt, auf der entgegengesetzten Seite schließt sich der Ziergarten mit feinen Lauben und den Parkanlagen an.



235.  
Altvenezianische Landhausanlage.

Zeigte uns diese primitive Anlage nach einem alten Bilde den Vollbestand der noch mittelalterlich angehauchten venezianischen Villa, so gibt ein anderes Bild aus dem Codex Maggi (vergl. Burger a. a. O. Tafel I) eine ebenfalls venezianische Villa aus dem XVI. Jahrhundert, wo an Stelle des Vorhofes ein großer Ziergarten mit Fontänen und Laubgängen und offenen Pavillons, in deren einem eine Gesellschaft tafelt, angelegt ist. Die mittelalterlichen Zinnen und der Turm des Wohnbaues sind aufgegeben, die Fassade zeigt den Typus des geschlossenen Renaissancepalastes, ohne Säulenhallen und Loggien.

Wir erhalten dadurch wenigstens gute Anhaltspunkte für die nächste Umgebung der venezianischen Villa, wie sie in der Zeit des Palladio sicher fortbestanden hat.

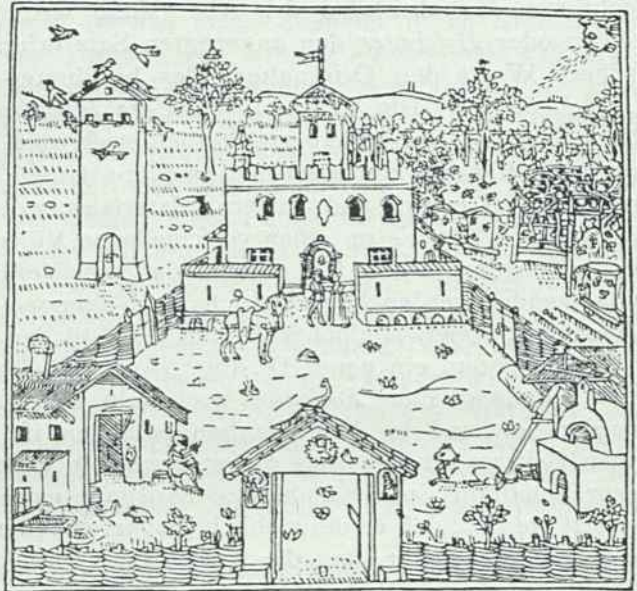
236.  
Villa Masèr.

Von einer andern, der durch Paul Veronese's Maleereien berühmt gewordenen Villa Masèr bei Treviso, für Daniele Barbaro ausgeführt, haben wir in Wirklichkeit noch gesicherte Beweise für die Anlage im ganzen. Zunächst betreten wir durch das Eingangstor, von der jetzigen Zufahrtsstraße aus, einen großen, in der Vegetation niedergehaltenen, weiten Vorgarten, durch Buchhecken mit Figuren in Felder eingeteilt, um auf breitem Weg nach der langgestreckten Villa zu gelangen mit dem tempelartigen, durch zwei Geschosse geführten Mittelbau und den symmetrisch sich anschließenden Pfeilerbogenhallen, die durch zwei mit Giebelauffätzen versehenen Eckpavillons abgeschlossen sind (vergl. Abb. 356).

Der Bau hat nach rückwärts vorspringende Flügelbauten mit Wirtschaftsgelassen, die einen Hof umschließen, dessen zweite Langseite durch ein Nymphaeum geschmückt und in den hier ansteigenden Hügel eingebaut ist. Über demselben erhebt sich der Bergwald.

Er ist einschließlich aller Ornamente, Kapitelle, Festons, Statuen usw. aus Backsteinen hergestellt und wurde in neuerer Zeit wieder in der unten angeführten Zeitschrift<sup>159)</sup> von Reinhart beschrieben unter Beigabe von Abbildungen. Diese sind nun in den verschiedenen Publikationen so grundverschieden, daß man nicht weiß, was das kunstliebende Publikum mit solchen Gaben anfangen soll. Dazu kommt noch, daß Auer in seinem Aufsatz über Palladio in derselben Zeitschrift sagt, das Äußere sei durch Dilettantenhände verdorben worden, während in der gleichen Zeitschrift Janitschek anlässlich der Besprechung der Fresken des Paolo Veronese in dieser Villa sagt, „die Wirkung

Abb. 355.



Altvenezianische Landhausanlage mit landwirtschaftlichem Vorgelände, Herrenhaus und Luftgarten.

<sup>159)</sup> Zeitschrift für bildende Kunst. 1866. S. 61–64, und 1882. S. 65 u. ff., und 1877. S. 364.

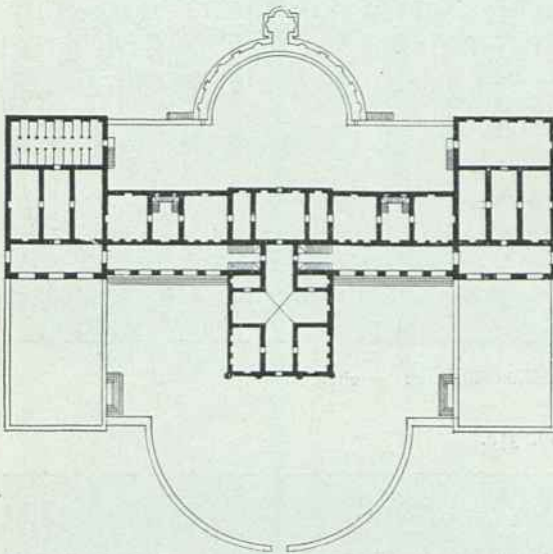


des schönen Mittelbaues wird stark beeinträchtigt durch die Seitenflügel, deren Eckrisalite durch häßlich geschwungene Voluten entstellt werden.“ *O. Bertotti* wird nicht dafür verantwortlich gemacht werden können, da der Prospekt dieser Villa in der von *Palladio* selbst besorgten Ausgabe der »*Architettura*« in nichts von der Gestaltung abweicht, welche sie noch heute besitzt. Dabei verweist *Janitschek* auf Lib. II, Kap. 14 (S. 51) der genannten Ausgabe, auf die sich auch *Jean Rossi* in seinem Texte zur *Villa Masèr* bezieht!

Soviel ist nun nach der Naturaufnahme in Abb. 358 sicher, daß *Reinhart* in seiner Abbildung etwas für die *Villa Masèr* ausgibt, was allem gleicht, nur nicht diesem Bauwerk, daß aber auch *Janitschek* nicht recht hat, wenn er sagt, daß die Ausführung mit dem stimme, was *Palladio* in der von ihm selbst redigierten Ausgabe seines Buches von

1570 gibt. Die Mittelpartie deckt sich im allgemeinen in der Ausführung mit dem im Plane enthaltenen bis auf die Giebelstatuen und das schöne Figurenrelief im Tympanon. Erstere sind nicht vorhanden; dagegen findet sich statt der gezeichneten Wappenkartusche mit Bandschleifen ein Doppeladler mit nackten, liegenden und knienden Figuren. Die Schlußsteine der seitlichen Bogenhallen tragen Köpfe; im Plane sind dagegen keine angegeben. Die Eckrisalite haben in den Quaderpfeilern viereckige Nischen mit Statuen; der Plan zeigt diese ohne solche. Die Giebelaufbauten haben weder im Plane, noch in der Ausführung „häßlich geschwungene Voluten“, dagegen über-

Abb. 356.

Grundplan der *Villa Masèr* (*Palladio*).

einstimmend geformte, viertelkreisförmige Überführungen; dann ist der Giebelunterbau der Risalite in der Ausführung quadratisch, im Plane aber rechteckig, und dementsprechend die Füllung ein Kreis und kein Oval. In ersteren ist einerseits ein Zeitgeist mit Ziffernband, andererseits ein Tierkreis gemalt!

Der große Dekorateur *Paolo Veronese* erlaubte sich bei seiner glanzvollen Ausmalung des Inneren einige kleine Späße, indem er den Beschauer beim Eintritt mit zwei Figuren überrascht, einem Pagen und einem Mädchen, die neugierig nach dem Eintretenden zu schauen scheinen. Dann sind weiter im Grunde der Zimmerreihe, bei einem Durchblick von einem Ende zum anderen, zwei Türen aufgemalt, durch die man in das Freie zu blicken glaubt, durch deren eine ein Jüngling im Jagdkostüm, durch deren andere eine junge Dame einzutreten scheinen. Ein Grundriß der Villa ist durch Abb. 356 gegeben. Er ist trotz einiger kleinern Widersprüche in den verschiedenen größern Publikationen im ganzen zutreffend, besonders wenn man bedenkt, daß im Laufe der Zeit nicht alles am ursprünglichen Platze geblieben sein dürfte. Ich verdanke dem derzeitigen Besitzer *Giacomelli* eine Befichtigung im Oktober 1903, die nicht immer leicht zu erreichen ist. Eine Kontrolle der Einzelmaße war mir

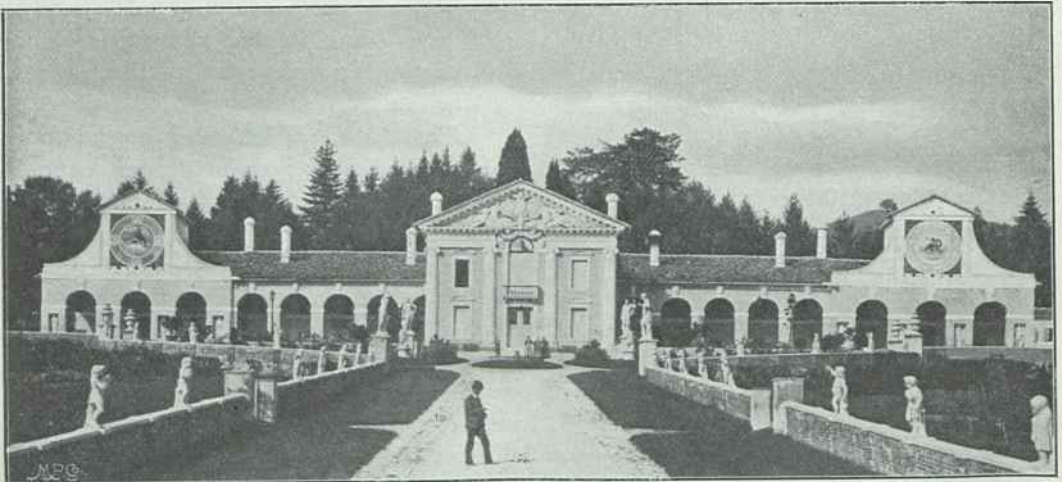
nicht möglich. *F. Burger* zeichnet die Angaben *O. Bertotti's* mit dem derzeitigen Befund ineinander auf. Die Angaben von *Lovisa a Rialto* damit zu-

Abb. 357.



Fassade der *Villa Masè* übereck gesehen.

Abb. 358.



Hauptfassade der *Villa Masè* (*Palladio*).

fammengestellt, geben keine Unterschiede von Belang. *O. Bertotti* (*Scamozzi*) zeichnet das Hauptgesimse der Zwischentrakte zwischen dem Mittelbau und den Rifaaliten anders, als es sich nach der photographischen Aufnahme ergibt. Diese zeigt ein wenig vortretendes Sparrengesimse, jener ein Steingefims.

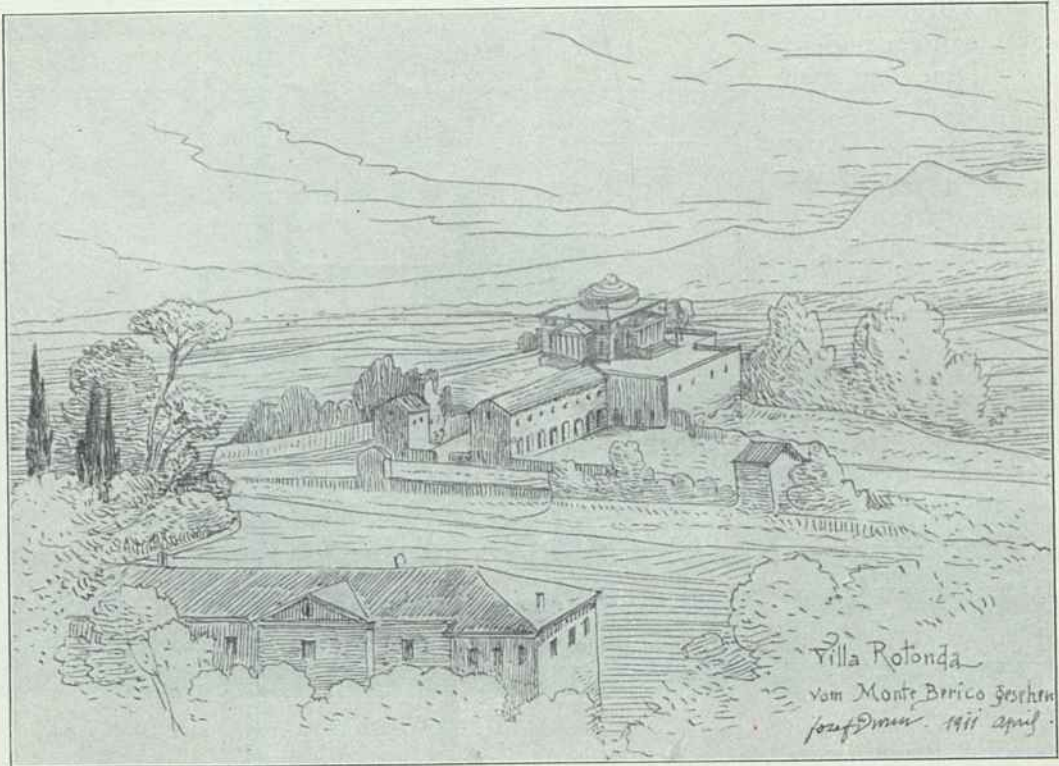


In Abb. 357 gebe ich nach meiner Aufzeichnung (1903) eine schräge Ansicht des Bauwerkes. Eine Ansicht der Gartendekoration (Nymphaeum) der *Villa Masèr* findet sich bei *F. Burger* (Taf. 30).

Doch wir wollen, wenn es auch in gewissen Kreisen Übung geworden ist im Kleinen nicht groß werden.

*F. Burger* a. a. O. unterscheidet bei den Villenbauten *Palladio's* Jugendwerke, die Werke der mittleren Periode, des Zentralbaues, des archaisierenden Palastbaues und der Spätzeit. Die Jahre der Erbauung der einzelnen Werke

Abb. 359.



Ansicht der *Villa Rotonda*, Gesamtanlage, vom Monte Berico aus gesehen. (*Palladio*)

machen eine Kontrolle möglich. In die Spätzeit werden die *Villa Masèr*, *Meledo*, *Pojana* und *Foscari* verlegt.

Eine wissenschaftliche und baugeschichtliche Untersuchung teilt ihm gegen 20 verschiedene Villen zu, von denen wir die wichtigsten hervorheben wollen; im übrigen muß ich auf das Originalwerk verweisen.

- 1) Die *Villa Thiene* in Cicogna;
- 2) die *Villa Pisani* zu Bagnolo;
- 3) die *Villa Sarego Santa Sofia* bei Verona mit der interessanten Hoffassade mit jonischen Säulen, die aus Trommeln in der Art des *Ammanati*-Hofes bei *Pitti* geschichtet sind;
- 4) die *Villa Foscari* bei Malcontenta, mit Lage am Wasser, bei hohem, glattem Unterbau mit Freitreppe und sechsfälliger, jonischer Tempelfassade (Abbildung bei *Burger* a. a. O., Taf. 31);

- 5) die *Villa Cornaro* bei Piombino mit vorgelegtem Mittelbau, die aus zwei Portiken übereinander mit Giebelendung besteht;
- 6) die *Villa Pojana* in Pajana mit rundbogig geschlossener Vorhalle (Abbildung bei *Burger*, Taf. 37);
- 7) die *Villa Emo* in Fanzolo, in der Ebene gelegen (Abbildung bei *Burger*, Taf. 40);
- 8) die *Villa Badoer* bei Fratta Polesine (Ansicht der Gartenseite mit Freitreppen und Hallen, *Burger*, Taf. 43);
- 9) die *Villa Rotonda* bei Vicenza, für den Marchese *Capra* erbaut, mit großem Rundsaal in der Mitte;
- 10) die *Villa Meledo-Trissino*. Diese wäre wohl, wenn fertig, der schönste Villenbau geworden, zugleich „eine der glänzendsten Früchte von *Palladio's* Studien antiker Bauten“.

237.  
*Villa Rotonda.*

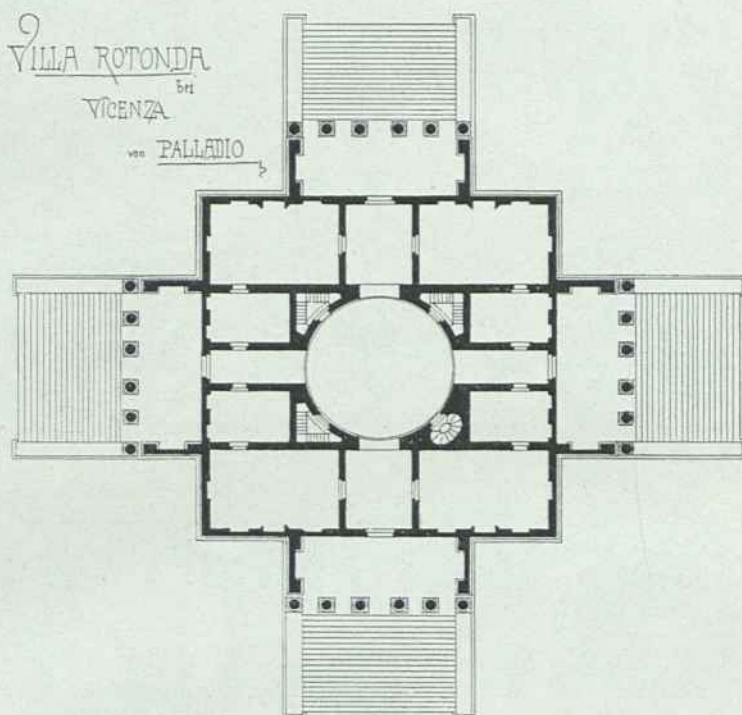
Zu der gefeierten *Villa Rotonda* bemerkt *F. Burger* (a. a. O.):

„Deshalb ist die vollendete *Rotonda* schließlich ein bauliches Monstrum geworden, nicht Fisch, nicht Fleisch, und das Schlimmste war, daß spätere Zeiten diesen Bau so heilig ernst genommen haben.“ (Seite 54.)

*Goethe* hat in seinem Briefe vom 22. September 1786 die gleiche *Rotonda* einen Prachtbau genannt, ein viereckiges Gebäude, das einen runden, von oben erleuchteten Saal in sich schließt. Inwendig könne man es wohnbar, aber nicht wohnlich finden; Saal und Zimmer würden aber zu den Bedürfnissen einer vornehmen Familie für einen Sommeraufenthalt kaum hinreichen. Von allen vier Seiten steige man auf Treppen hinan und gelange jedesmal in eine Vorhalle, die von 6 korinthischen Säulen gebildet würde.

*Goethe* irrt, die Säulen gehören der jonischen Ordnung an, aber darin wird er wohl recht behalten, wenn er sagt, daß die Baukunst ihren Luxus niemals höher getrieben habe, denn der Raum, den die Treppen und Vorhallen einnehmen, ist viel größer als der des Hauses selbst. Der Saal, so meint er, sei von der schönsten Proportion, wie die Zimmer auch, was wieder zutreffend ist (vergl. Abb. 359). Auch stimmen wir feiner Auffassung des Ganzen bei und bewundern

Abb. 360.



Grundriß der *Villa Rotonda* bei Vicenza. (*Palladio*.)



mit ihm die Mannigfaltigkeit, mit der sich die Hauptmasse des Baues zugleich mit den vorspringenden Säulen vor dem Auge des Umherwandelnden bewegt, die Absicht des Besitzers verwirklichend, der ein großes Fideikommißgut und zugleich ein sinnliches Denkmal feines Vermögens hinterlassen wollte. Und wie nun das Gebäude von allen Punkten der Gegend in feiner Herrlichkeit gesehen wird, so ist auch die Aussicht von dort auf Berge und Landschaft die angenehmste.

Ursprünglich erbaut als Ruhesitz für *Paolo Almerico*, Referendarius *Pius IV.* und Ehrenbürgers der Stadt Rom, wurde das Anwesen nach dessen Tod (1589) von *Odorico* und *Mario Capra* für 18 500 Dukaten verkauft.

Abb. 361.



Perspektivische Ansicht der *Villa Rotonda* bei Vicenza. (*Palladio*.)

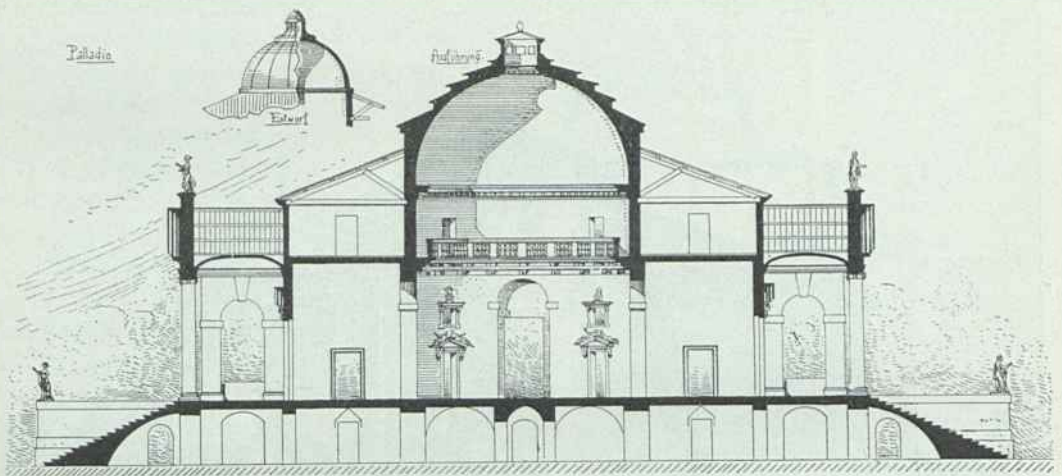
Nach *Magagno* wurde die *Rotonda* 1582 vollendet. *Mazzari* lobt im Jahre 1511 den *Almerico*, daß er zu feiner Zeit die Rotunde mit Stuckfiguren und Gemälden geschmückt habe; *Muttoni* sagt, daß das Gewölbe von *Alessandro Maganza* in der Art des *Paul Veronese* bemalt worden sei, während die Wände von dem französischen Maler *Lodovico d'Orogni* mit sehr bewegten Bildern, stehenden Barockfiguren in reicher Architektur (*Jupiter, Bacchus — Venus, Neptun — Apollo, Diana — Minerva, Merkur*) geschmückt worden seien. Die Decken der größern Zimmer malte *Giambattista Moro, detto India*, die Stuckarbeiten der Kuppel sollen von *Alessandro Vittorio*, einem Schüler *Sansovino's*, herrühren. Diese Dekoration „muß“, nach *Burger*, spätestens 1589 entstanden sein, da *Almerico* 1589 gestorben ist. Sie stammt daher aus der Zeit nach dem Tode *Palladio's* († 1580). Die Statuen auf dem Baue seien Werke der Bildhauer *Albanesi* (vergl. *Burger*, S. 64, Fußnote 2).

*Goethe* notiert noch die Inschrift der vier Giebelseiten, die zusammen eine ganze ausmachen, „die verdient, wohl aufgezeichnet zu werden“.

„*Marcus Capra Gabrielis filius  
 qui aedes has  
 Auctissimo primogeniturae gradui subiecit  
 una cum omnibus  
 Censibus agris vallibus et collibus  
 citra viam magnam  
 Memoriae perpetuae mandans haec  
 dum sustinet ac abstinet.*“

Zum Schluffe meint *Goethe*, daß man Dulden und Entbehren auch mit geringerem Aufwand hätte lernen können.

Abb. 362.

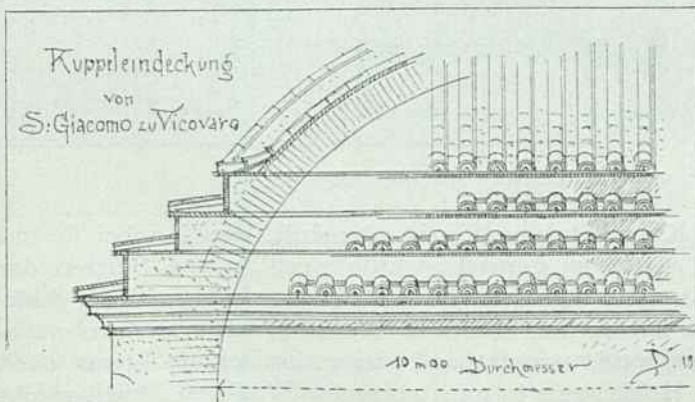
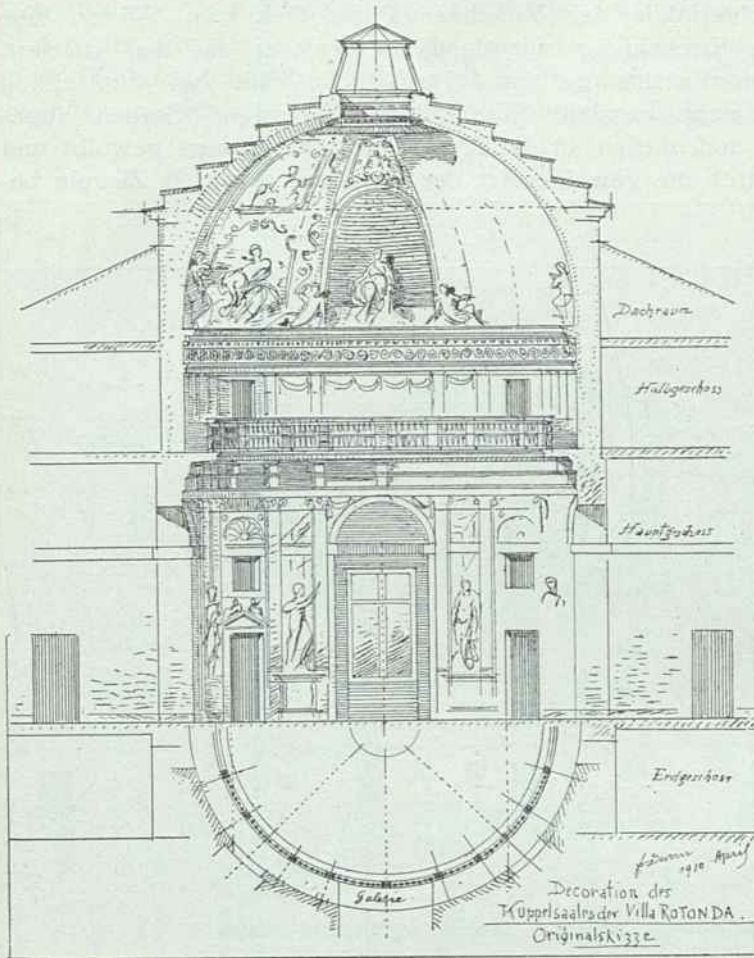


Querschnitt der Villa Rotonda.

Zur Innendekoration möchte ich, nach genommenem Augenschein, bemerken, daß zunächst der Kuppelraum weniger hoch wirkt als auf der Zeichnung, daß tatsächlich feine Wandfelder zwischen den gewölbten Zugängen durch vier aufgemalte Säulen korinthischer Ordnung in Felder geteilt sind. Ihre Kapitelle sind vergoldet, die Schäfte graurot marmoriert; zwischen diesen sind im Prospekt weitere Stützen und Gebälke aufgemalt, vor denen sich die genannten, etwa doppelt lebensgroß, sehr geschickt gemalten und auch sorgfältig gezeichneten Figuren erheben. Ich habe mir diese als: *Mars, Merkur — Jupiter, Bacchus — Apollo, Diana — Venus, Chronos* (Kinder fressend) notiert. Die Figuren sind auf Postamenten stehend entworfen. Die zwischenliegenden Türen mit den Giebelverdachungen und den liegenden Figuren sind mit den kleinen Viereckfenstern darüber so, wie sie die genannten Publikationen geben, vorhanden. Nur tragen die Stürze der letzteren keine Köpfe, an ihrer Stelle sind Muscheln in gelber Farbe mit Früchten und Blumen aufgemalt. Die in der Rundung herumgeführte Galerie und deren Balustrade sind aus Holz und angestrichen. Die Wandflächen hinter derselben mit ihren Ausgangstüren auf die Galerie sind durch gestreckte Konsolen in Felder eingeteilt und weiß und golden gestrichen. Sie werden abgeschlossen durch einen abgeplatteten Architrav, einen ornamentierten Fries und ein Konsolengefimfe, über dem sich die Kuppel



Abb. 363a u. b.



Innendekoration der Villa Rotonda bei Vicenza und Konstruktions des Kuppelfußes nach S. Giacomo in Vicovaro.

Ein Konfolengefimfe schließt die Kuppelfläche nach oben ab, der Scheitel ist durch eine hell verglaste polygone Laterne geschlossen, durch die Tageslicht

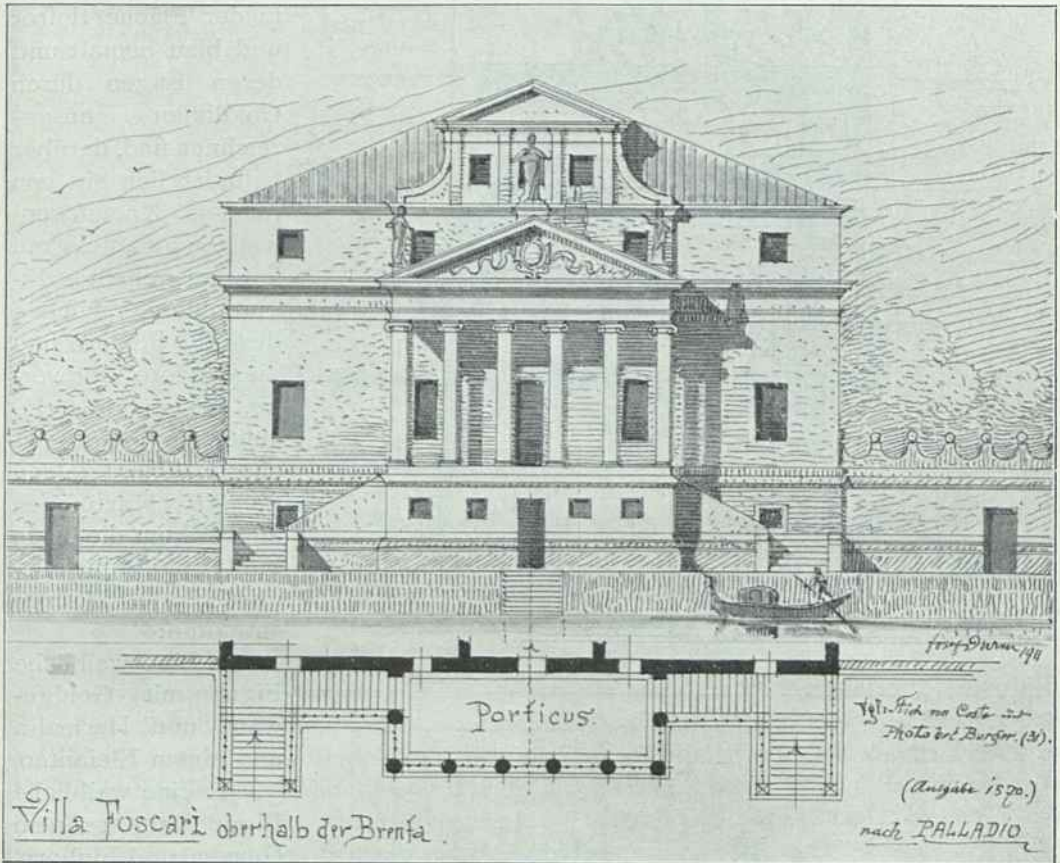
erhebt. Auf dem Simsrand stehen und liegen Freifiguren aus weißem Stuck, den vier Bogenöffnungen entsprechend. Hinter den sitzenden Figuren sind rundbogige Nischen angeordnet, die in der Fläche tiefrot und blau bemalt und deren Fugen durch Goldlinien ausgezeichnet sind, darüber befindet sich ein von reichem Kartuschenwerkeingefasstes grau in grau gemaltes Figurenbild. Zwischen diesen 4 Feldern sind vier andere Bildwerke, je zwei übereinander, in gleich reichen, weiß und golden gefasste Kartuschen angeordnet, die beide bunte Bilder mit allegorischen Figuren enthalten:

- 1) Eine weibliche Figur mit Goldgewand und Hermelin und einem Elefanten,
- 2) Eine weibliche Figur mit grünem Gewand und Einhorn.
- 3) Eine folche mit aufsteigendem Schimmel.
- 4) Eine folche im Brokatgewand mit nackten Kindern.

Die Bilder der oberen Zone zeigen nackte weibliche Figuren, geflügelte Gennien mit Tuba usw.

in das Innere fällt. Sie ist wohl späteren Datums und erinnert in der Form an die Oberlichteinfälle der Münchner Pinakothek von *Klenze*. Sie hat in ihrer äußeren Erscheinung mit der Laternenform auf den Blättern der alten Publikationen nichts zu tun. Das Licht fällt bei ihr seitlich ein, der Deckel ist nicht verglast. Nach dem an einigen Stellen abgefallenen inneren Putz zu schließen, ist die Kuppel aus Backsteinen gewölbt und deren äußere Form durch die gewollte Art der Eindeckung mittels Ziegeln be-

Abb. 364.

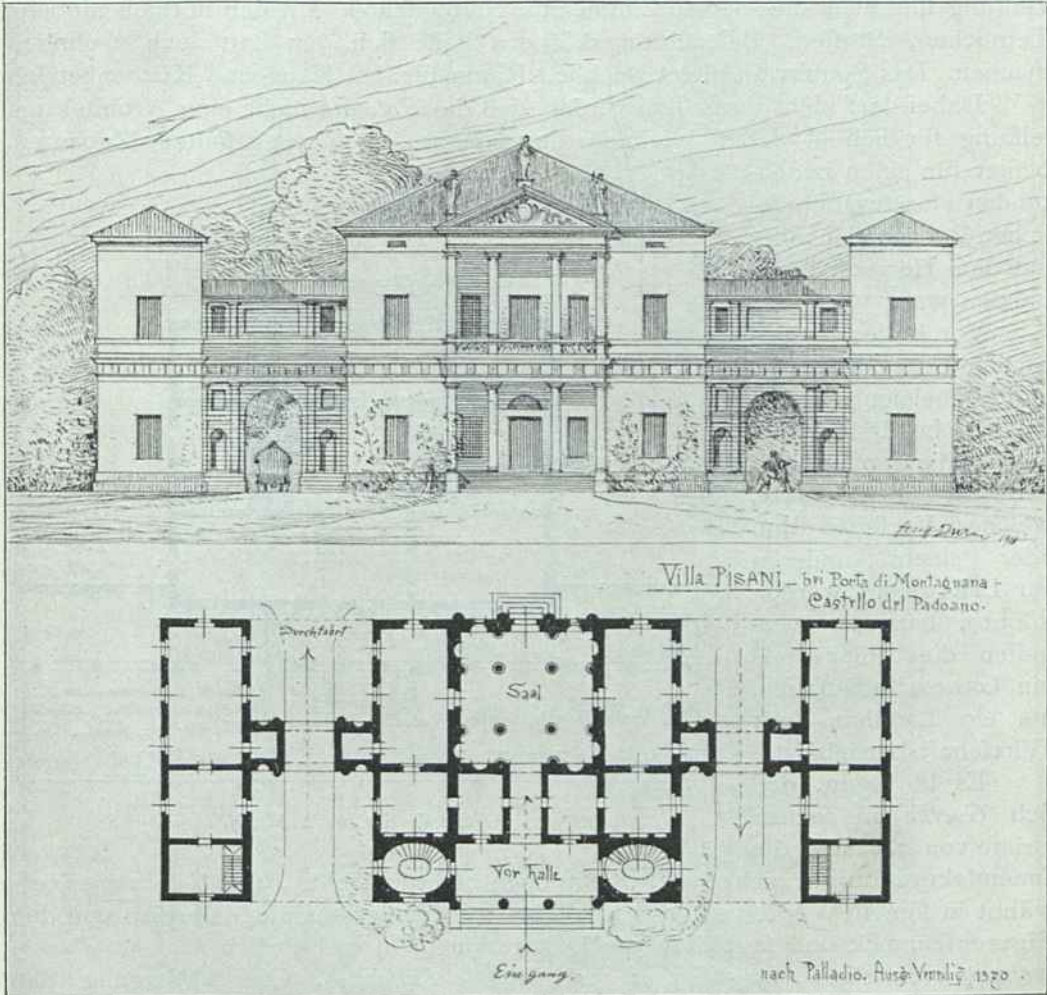
Fassade mit Treppenvorbau der *Villa Foscari*.

dingt. Nach außen ist die Kuppel treppenförmig abgestuft, wie dies bei so und sovielen antiken Kuppeln (*Pantheon*) gemacht wurde (vergl. meine Skizzen der Innendekoration und die Kuppelkonstruktion in Abb. 363a u. b). In sechs fenkrecht geführten Abfätzen erheben sich über dem Kuppelgewölbe die Aufmauerungen, deren Vorderwände weiß verputzt und deren horizontale etwas nach vorn geneigte Flächen mit Hohlziegeln in ganz normaler Weise radial abgedeckt sind. So hatte man die kostspielige Eindeckung mit Metallplatten in einfachster Weise umgangen. Es liegt ein wohlüberlegter, technischer Vorgang und keine Kaprice vor. Der Tambour der Kuppel, der aus dem unteren Ziegel-Zeltdach herausragt, ist gleichfalls bis zu diesem verputzt, wie auch die Wandflächen des ganzen Baues. Ebenso sind auch die Säulen der vier Portikus stuckiert, die



Vorderseiten der Architrave sind mit dünnen Steinplatten verblendet, die flachen Gewölbe der Vorhallen sind aus Holzlatten und verputzt. Die Wangen und Stufen der Freitreppen sind wieder aus Stein. Zwei von den Treppen in den toten Winkeln der Rotunde sind oval, freitragend aus Stein, mit einfachen Eisengeländern versehen, ausgeführt und führen vom Erdgeschoßboden aus bis zum

Abb. 365.

Anficht und Grundriß der *Villa Pisani* bei Porta Montagnana.

Dachgeschoß. Die zwei anderen waren für mich beim Besuche verschlossen. Diese Treppen erhalten ihr Licht durch die kleinen Fenster über den Zugangstüren vom Rundsaal aus. Der Binnenraum unter der Rotunde im Erdgeschoß erhält gleichfalls sein Licht und seine Lüftung durch die Rotunde. In der Mitte seines Fußbodens ist eine größere durchbrochene Steinplatte eingesetzt, die mit einem flach gearbeiteten Faunkopf geschmückt ist, dessen Augen, Mund, Nasenlöcher, Ohren und Haare durchlöchert sind und so den Lichteinfall ermöglichen.

Außer der Rotunde sind auch die anliegenden Räume ganz gut ausgestattet. Beachtenswert sind die Deckenmalereien, die bei den gewölbten Eingängen mit

Putten und Blumen freuenden weiblichen Figuren, im Stile der Malerei des Rundraumes gehalten, ausgeführt sind. Andere mit Mulden- und Tonnengewölben überspannte Gelasse zeigen die Art des *Giovanni da Udine*, oder wie sie in der *Villa di Papa Giulio* zu Rom ausgeführt ist. Türumrahmungen von weißem Kalkstein mit Einlagen von Veronefer Marmor, große Kamine aus dem gleichen Material, zum Teil mit Stuckauffätzen; Fayencebekleidungen und Tonfliesenbeläge der Boden sind noch vorhanden. Einfach aber hübsch in der Haltung sind auch die kleinen Zimmer im Halbgeschoß. Mit den nötigen Möbeln, Teppichen, Stoffen, Beleuchtungskörpern ließe sich der Bau auch wohnlich machen. Das Souterrain bietet reichlich Raum für den Haus- und Küchenbetrieb

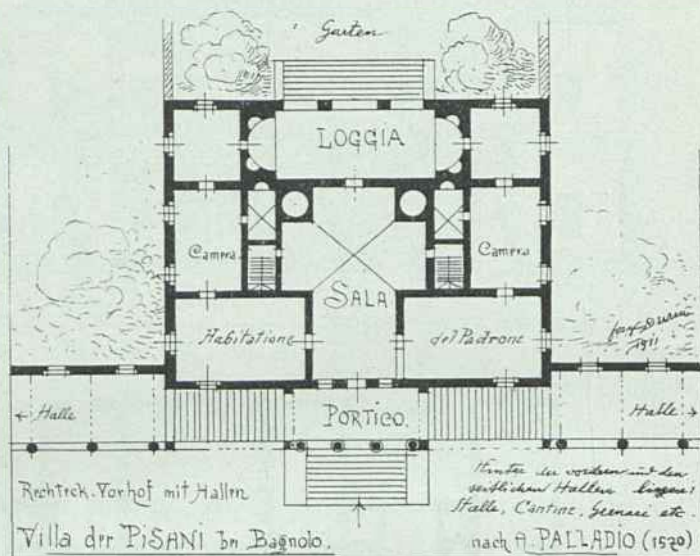
Dabei darf nicht vergessen werden, daß die *Rotonda* nicht eine Architekturleistung für sich ist, daß sie vielmehr ausgedehnte, noch gut erhaltene Zubauten besitzt für einen bedeutenden landwirtschaftlichen Betrieb, der innig mit dem Herrensitze verbunden war.

Vor lauter theoretischen Untersuchungen und Grübeleien, was sich *Palladio* bei diesem Entwurf gedacht oder nicht gedacht haben könnte, welches Versehen ihm oder einem anderen zur Last gelegt werden könnte, hat man vergessen die Anlage als ein Ganzes aufzufassen, als ein Landhaus mit Wirtschaftsbetrieb.

Es ist eigen, daß sich *Goethe* in seinem Briefe von 1786 über die

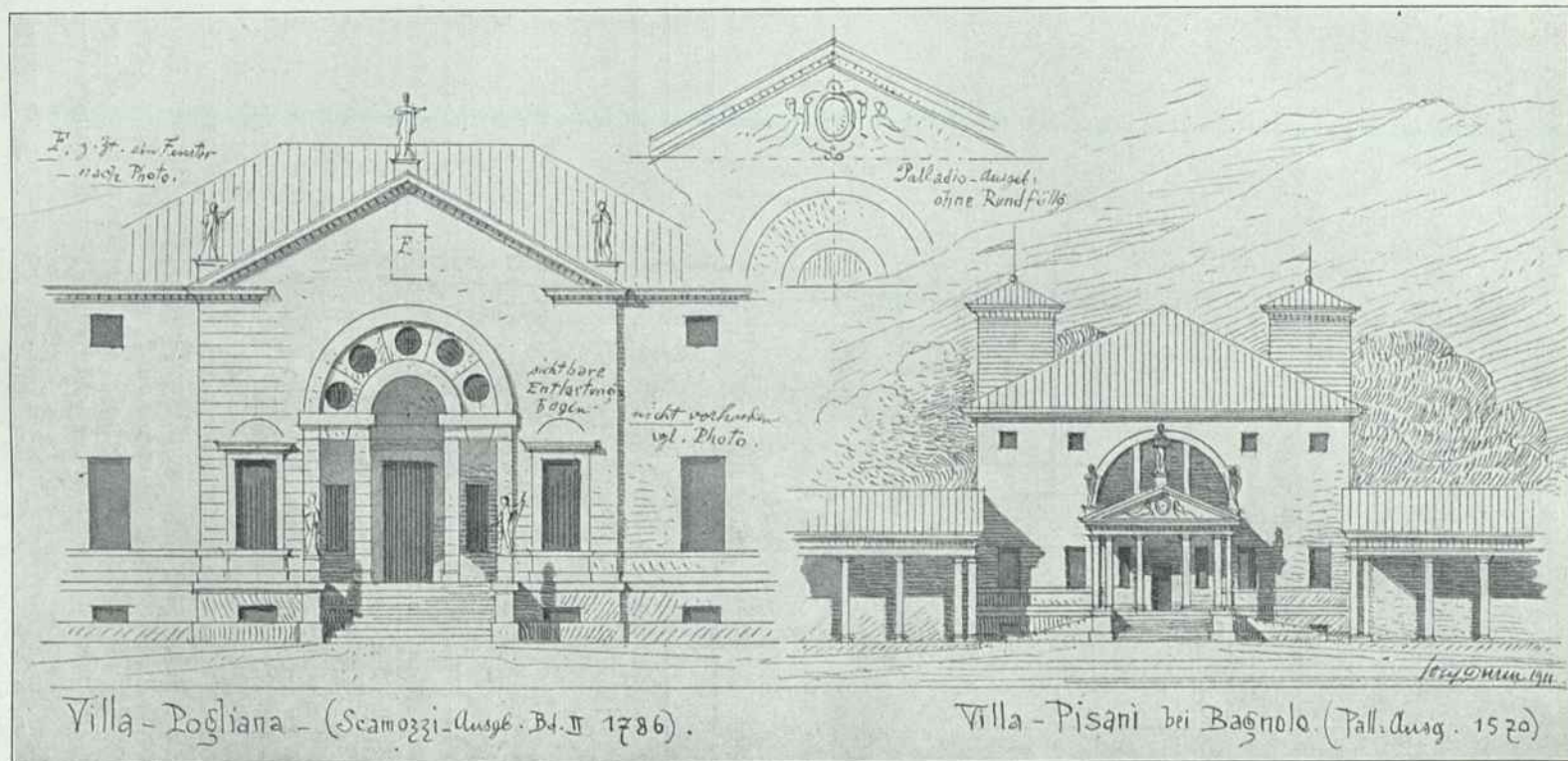
Innendekoration gar nicht äußert, sie ist doch nicht schlecht. *Bertotti (Scamozzi)* erwähnt in seinem Werke vom gleichen Jahre 1786 wenigstens die Malereien und den Figurenschmuck und sagt über die Dekoration offen und ehrlich . . . »et d'ornemens qui ne s'unissent guère au bon goût de Palladio«. Die Bestätigung, daß die »ornemens« nicht aus der Zeit *Palladio's* stammen, wurde bereits gegeben. Aber *Goethe* muß sie gesehen haben, was bei dem neuen *Palladio*-Forscher nicht der Fall gewesen zu sein scheint. Ich möchte damit keine Beziehungen zwischen ihm und *Goethe* herstellen. Zur Beurteilung der Lage des Baues verweist der letztere auf die ausführliche Beschreibung *Palladio's*, in der er die eigentümliche Form des Aufbaues rechtfertigt. *O. Bertotti* kleidet sie in folgende Worte: »Une colline agréable, d'une pente douce et aisée, sur laquelle cette maison devait être bâtie s'uniforma parfaitement à la charmante situation du lieu. Pour ménager aux habitants les points de vue ravissans que forment les perspectives d'alentour, il bâtit la maison d'une figure carrée, il éleva des portiques aux quatre faces, et cherchant ensuite à réunir la commodité et la décence dans les

Abb. 366.



Grundriß der Villa Pisani.





Villa - Fogliana - (Scamozzi - Ausgeb. Bd. II 1786).

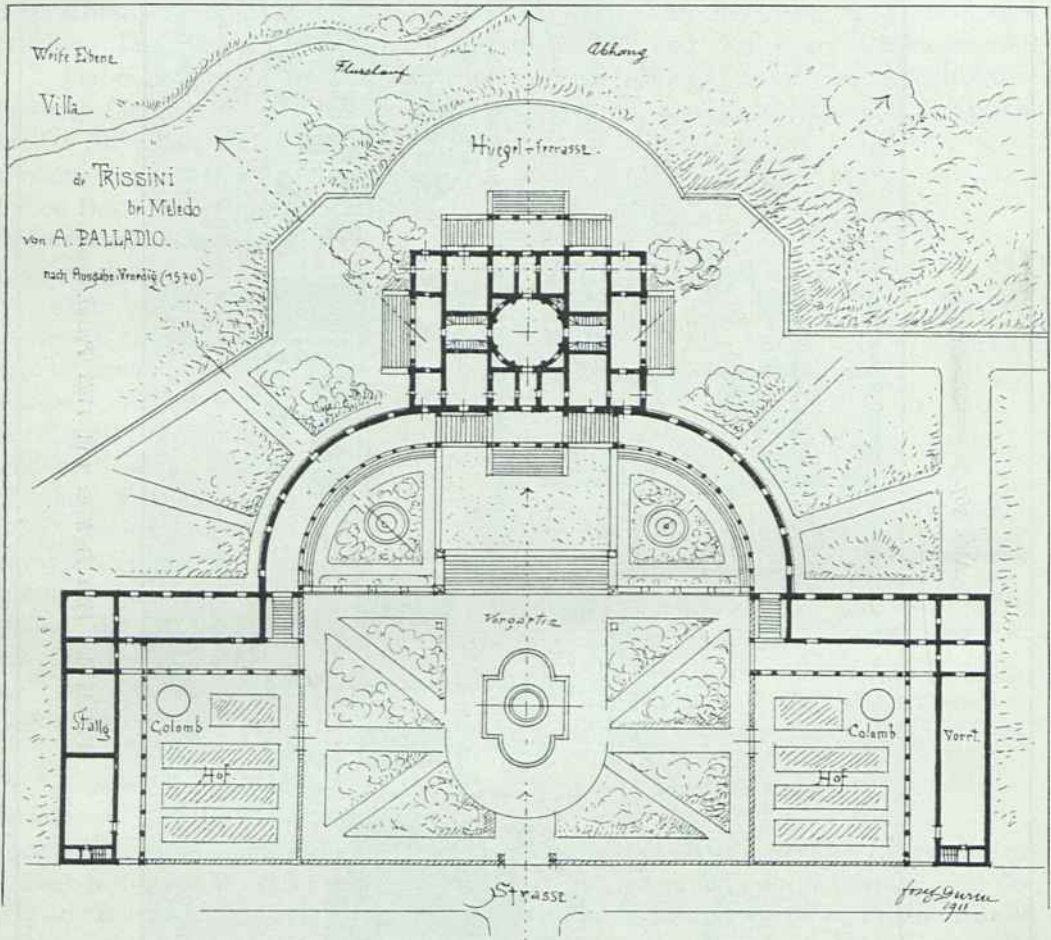
Villa - Pisani bei Bagnolo. (Pall. Ausg. 1520)

Fassade der Villa Fogliana und Villa Pisani.

*parties intérieures il fit au milieu du bâtiment une salle ronde, entourée de quatre chambres avec autant de cabinets qui ont l'entrée et la sortie sur les vestibules qui conduisent des portiques à la salles.*

Dies alles gibt aber keine Vorstellung von der Lage des Baues im Gelände, die auch geschaffen werden mußte und worüber die fämtlichen Publikationen, auch die allerneuesten, keinen Aufschluß geben.

Abb. 368.

Grundplan und Anlage der *Villa Trissini* bei Meledo.

Eine breite Zufahrtsstraße führt zurzeit vor das Eingangstor, zu dem man auch auf schmalem Fußweg vom *Monte Berico* aus gelangen kann<sup>160)</sup>.

Eine sanft ansteigende Rampe zwischen den Mauern zweier Dienstgebäude führt auf ein kleines, von hohen Terrassenmauern gestütztes Plateau, dessen Substruktionen zu Wirtschaftsräumen ausgenützt sind, über denen sich der Wohnbau erhebt. Die alt-italienische Regel verlangt die Vorbereitung eines ansteigenden Geländes durch ein- oder mehrfache Terrassenanlagen zur Aufnahme

<sup>160)</sup> Ufer Reifehandbuch sagt zwar, man solle dort umkehren, da der Zutritt zur Villa verboten sei, was sich der eine oder andere Verfechter wohl gemerkt hat. Der gegenwärtige Besitzer läßt aber Fremde seit über einem Jahre ein und hat sogar ein Buch zum Einschreiben für die Besucher aufgelegt.



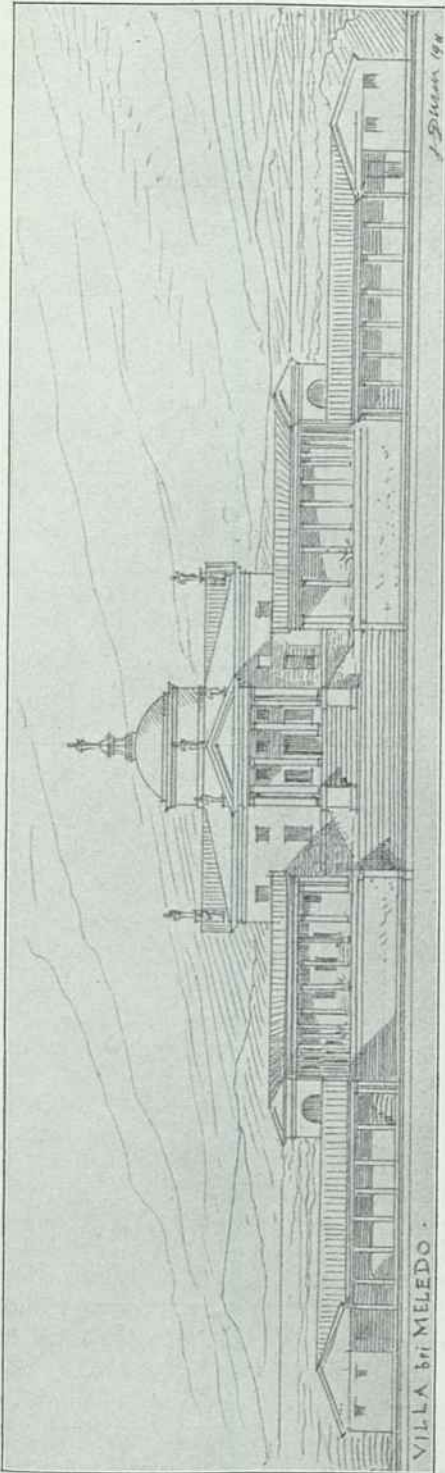
von Bauten mit freien Ausblicken ringsum. Man wollte sich und feinen Bau

auch hier nicht im Grünen oder hinter Schutzwänden verdecken. Eine einzige Terrasse genügte; sie ist von unregelmäßiger Form, wenig ausgedehnt und durch eine Brüstungsmauer abgeschlossen. Für Gartenanlagen größeren Stils ist kein Platz, man wollte sich auch durch hohe Bäume die Aussicht nicht versperren, die Stützmauern fallen steil ab. Der Wohnbau ist nach der Ausichtsseite hart an die Brüstungsmauer gerückt und nur 2<sup>m</sup> von dieser entfernt. Die Fläche bei dem einspringenden, talabwärtschauenden Winkel des Hauses ist damit gewissermaßen zu einer Art von Wirtschaftshof mit einem Ziehbrunnen geworden — die einzige Wasserkunft da oben. Meine kleine Aufnahmezeichnung in Abb. 359 gibt ein Bild der Lage vom *Monte Berico* aus genommen und zeigt die Verbindung der Ökonomiegebäude, Terrassen und Stützmauern mit dem Herrschaftshaus und dürfte diese belehrender für die Beurteilung des Ganzen sein, als die akademisch „verzeichneten“ Blätter der Herren, die einseitig Baugeschichte und Bauästhetik treiben. Daß diese Blätter mit der Ausführung in Wirklichkeit auch hier nicht stimmen, braucht nicht nochmals betont zu werden. Die Vorgänge an einem Bau sind nicht immer so klar gestellt und so einfacher Art, wie sie sich in den Köpfen Außenstehender abspielen und gewisse Dinge muß man erlebt, durchgemacht und am eigenen Leibe erfahren haben. Was nützen die schönsten Folgerungen wenn sie auf unsicherer oder gar falscher Grundlage aufgebaut sind? Die Schraubendeckel als Dach über dem Rundfaal sind auf allen Zeichnungen falsch, wie auch die Form der Mezzaninfenster.

In ähnlichem Sinne muß auch die Villa des *Francesco Foscari*, an der Brenta gelegen und 1560 von *Palladio* vollendet, nach einem Stiche *Costa's* zu

238.  
*Villa Foscari.*

Abb. 369.



Geometrische Ansicht der Villa bei Meledo. (Palladio.)

urteilen, aufgefaßt werden. Auch bei dieser waren die Wirtschaftsgebäude in

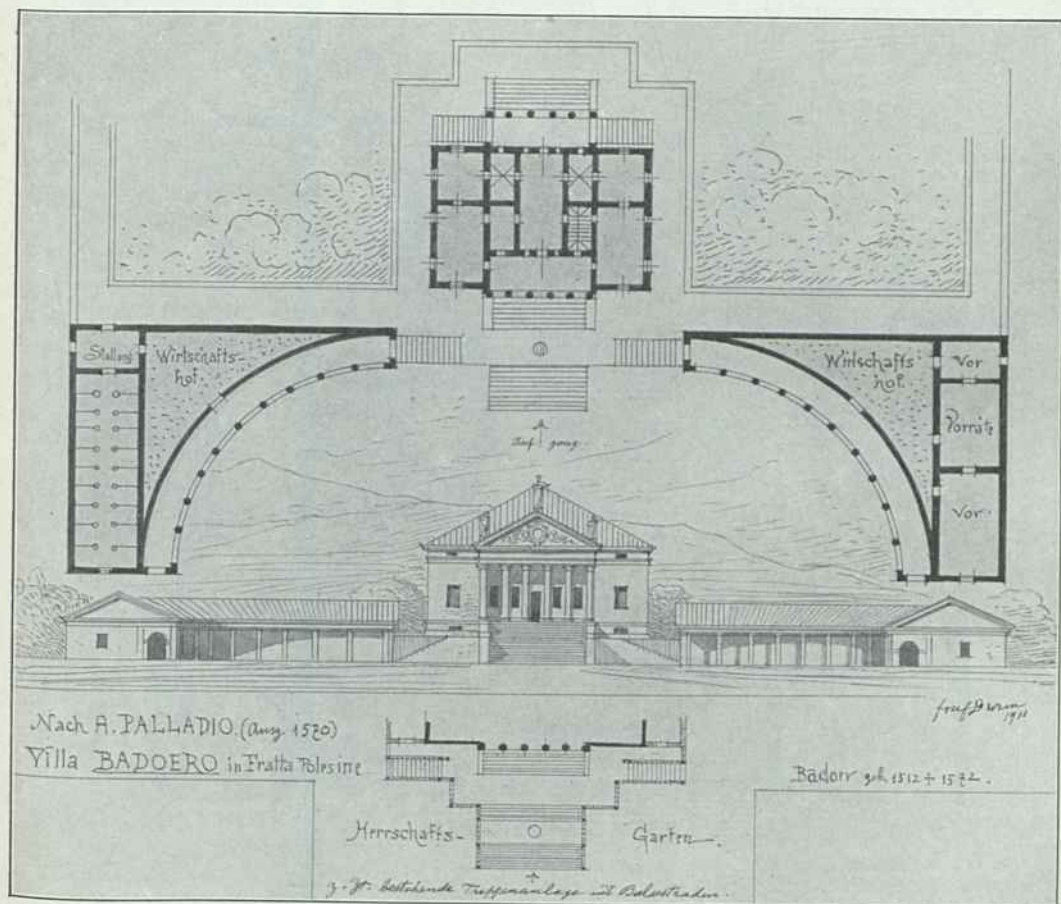


Schaubild der Villa bei Meledo nach dem Plane Palladio's.



nächster Nähe errichtet, bzw. enge mit dem Wohnbau verbunden. Der jonische Portikus mit feinen beiden, dem Flußufer zugekehrten Freitreppen, gehören mit zum vornehmsten und edelsten was *Palladio* geschaffen, und wenn der giebel-förmige Dachaufsatz unmittelbar über dem Giebel des Portikus unterblieben wäre, müßte die Fassade als vollkommen bezeichnet werden. (Vergl.: bei *Burger* a. a. O. den Grundriß und die Ansicht auf Tafel 31 u. 32 und *O. Bertotti-Scamozzi* Tom. 3, Tafel I—III und darnach Abb. 364.)

Abb. 371.



Ansicht und Grundplan der Villa Badoero. (Palladio.)

Erst durch den genannten Stich erkennen wir, wie der Wohnbau im Zusammenhang mit den weiteren Anlagen und seiner nächsten Umgebung aufgefaßt werden muß. Die kalte Architektur erhält plötzlich Blut und Fleisch.

Wegen der Art des Zusammenlegens von Wirtschafts- und Wohnbau und der dadurch hervorgerufenen, symmetrisch strengen Gruppierung beider, durch die Anordnung von Bogengängen und Durchfahrten ist die *Villa Pisani* bei Montagnana, von *Francesco* begonnen aber nicht vollendet, besonders interessant: die Fassade ist vornehm, die Durchfahrten sind mehr majestätisch als für eine ländliche Villa gestimmt. (Vergl.: *O. Bertotti-Scamozzi*. IX. Tafel u. Abb. 365).

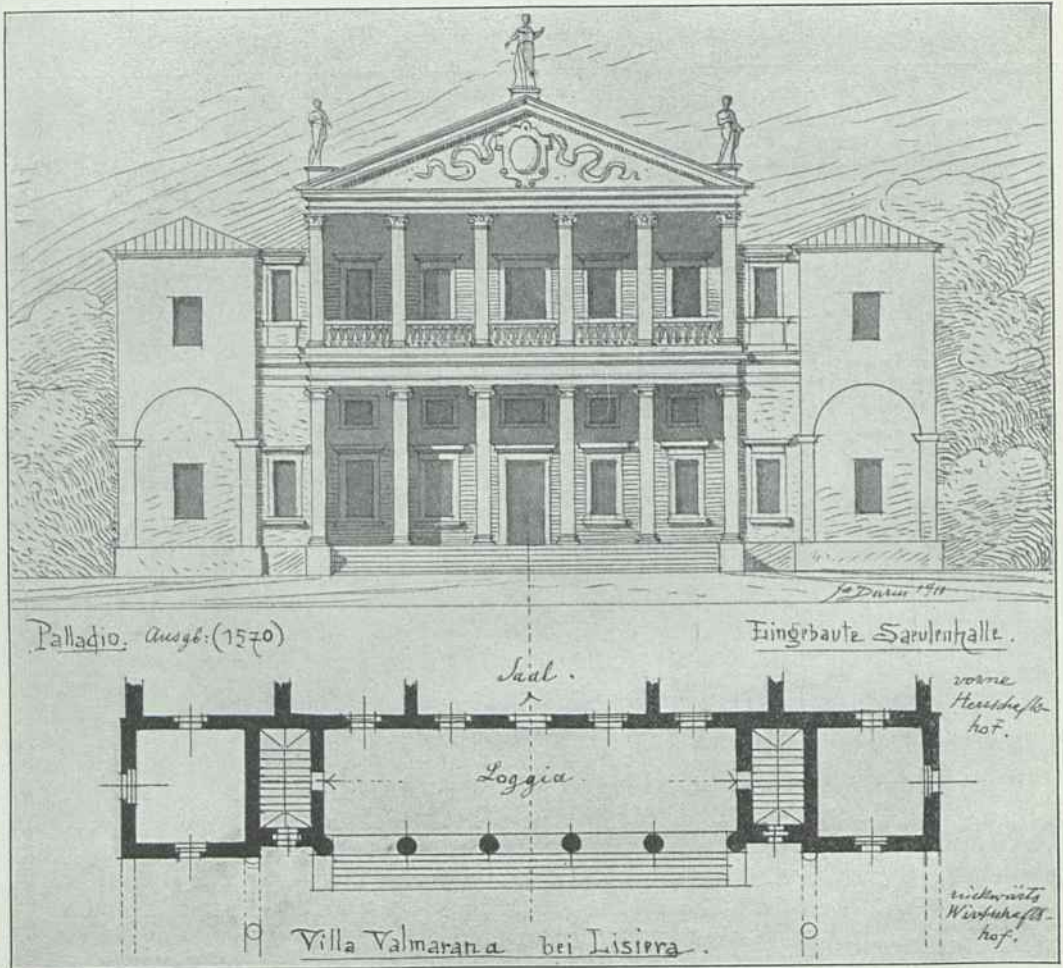
239.  
Villa Pisani.

Wegen der eigenartigen Bildung des Einganges als Bogenhalle und des Aufgebens des antiken Giebels darf die *Villa Pojana* nicht unerwähnt bleiben. (Vergl. die fotogr. Aufnahme *F. Burger's* Taf. 37 nach Plan und Ausführung und Abb. 367, ein Auszug aus dieser.)

240.  
*Villa Pisani*  
bei Bagnolo.

Von der Grundrißgestaltung der *Villa Pisani* bei Bagnola, mit dem Mittelfaal, der Loggia und dem Portikus gibt Abb. 366 eine Vorstellung. Dem Por-

Abb. 372.



Ansicht und Anordnung der Vorhalle und der Hauptfassade der *Villa Valmarana*. (Palladio.)

tikus schließen sich rechts und links Säulenhallen an, die den Vorhof umgeben. Die Mittelpartie der Hauptfassade mit den Flankentürmchen und den anstoßenden Säulenhallen ist in der Abb. 367 dargestellt.

241.  
*Villa Trissino*  
bei Meledo.

An der Brendola, südwestlich von Vicenza gelegen, sei noch der *Villa Trissino* bei Meledo gedacht, die nach ihrer Vollendung wohl die schönste *Villa Palladio's* geworden wäre. Im Jahre 1570 begonnen, kamen die Arbeiten bald ins Stocken und sind nicht über die Substruktionen hinausgediehen. Die Fundamente des Wohnbaues wurden nicht gelegt und seine heutige Grundrißanlage hat mit dem Plane *Palladio's* nichts zu tun. Er sollte eine Erweiterung der Grundidee der



Villa *Rotonda* werden, mit dem ähnlichen durch eine Kuppel bekrönten Rundfaal, dessen Wände mit korinthischen Halbsäulen geschmückt werden und eine Galerie zu tragen bestimmt waren. Auf zwei Seiten waren vortretende, sechs-säulige Tempelhallen mit vorgelegtem Stufenbau, auf den anderen zwei Seiten eingebaute Loggien als Tempelfronten zu vier Säulen geplant.

Abb. 373.

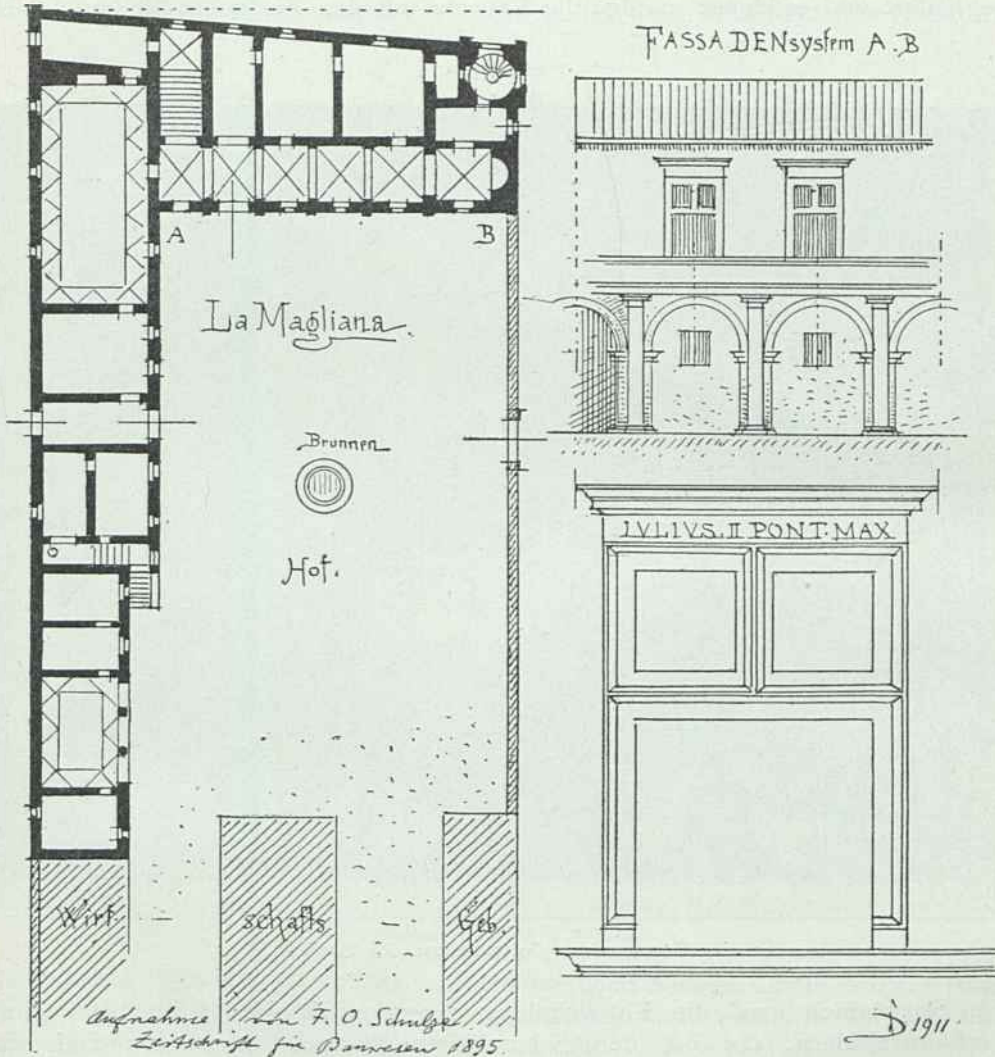
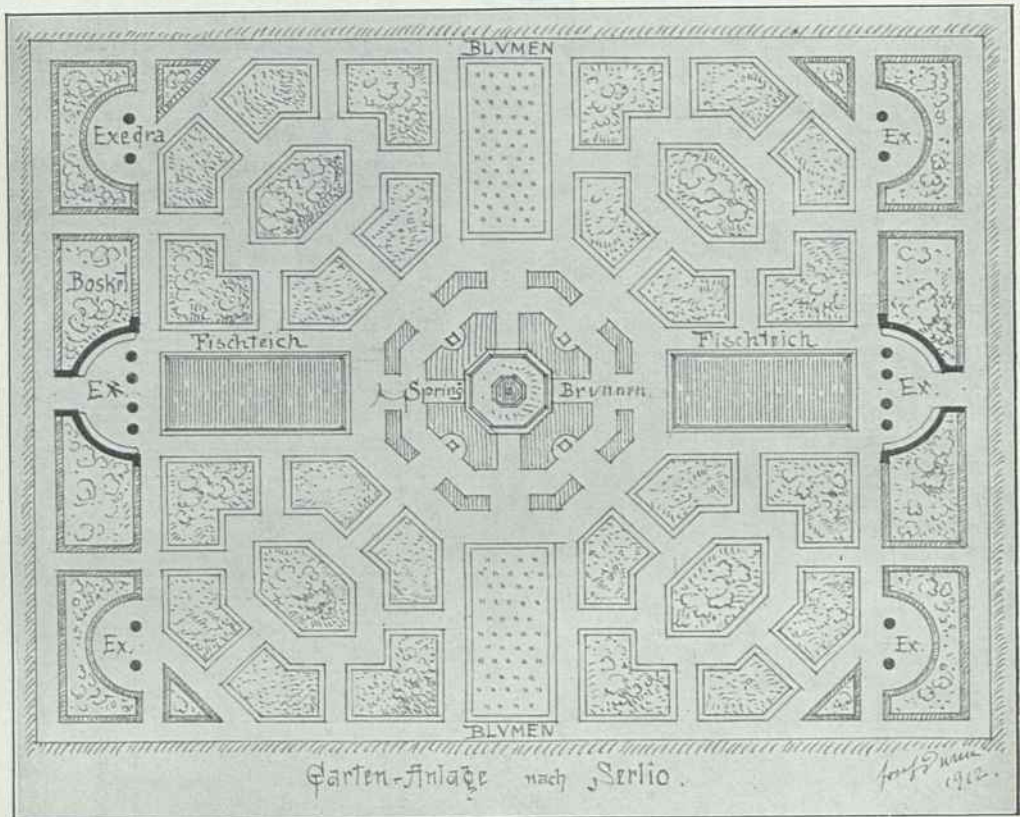
Grundriß und Teilansicht der Jagdvilla *La Magliana* bei Rom.

Abb. 368 bis 370 geben nach *O. Bertotti-Scamozzi* den Grundplan der Villa, leider wieder ohne Angabe der Anlagen und der nächsten Umgebung. Den Aufgang vermitteln eine große Freitreppe und zwei Nebentreppen, die nach viertelskreisförmigen gedeckten und nach rückwärts geschlossenen Säulengängen führen. Von diesen steigt man auf einem durchgehenden Stufenbau nach viertelskreisförmigen Gartenanlagen herab, die durch ein Plateau miteinander verbunden und zu einer wohl mit Springbrunnen belebten Fläche vereinigt

werden sollten. Durch diese war die Höhenlage der Terrasse für den Wohnbau bestimmt, der sich über einem hohen Sockel gleich wie bei der *Rotonda* erhob, und der durch 4 Treppenaufstiege überwunden werden mußte. Die Grundrißform bildet ein Rechteck, dessen längeren Seiten die Tempelhallen vorgelegt sind und durch welche die genannten Fassaden in nahezu drei gleiche Teile geteilt werden. Diese Gleichheit der Teile wirkt ungünstig, da kein Teil dominiert. Das Dach wird schwerfällig, die krönende Kuppel auf ihm ist ungliedert und erscheint maffig, die Laterne mit den Figürchen ist ungechickt.

Abb. 374.



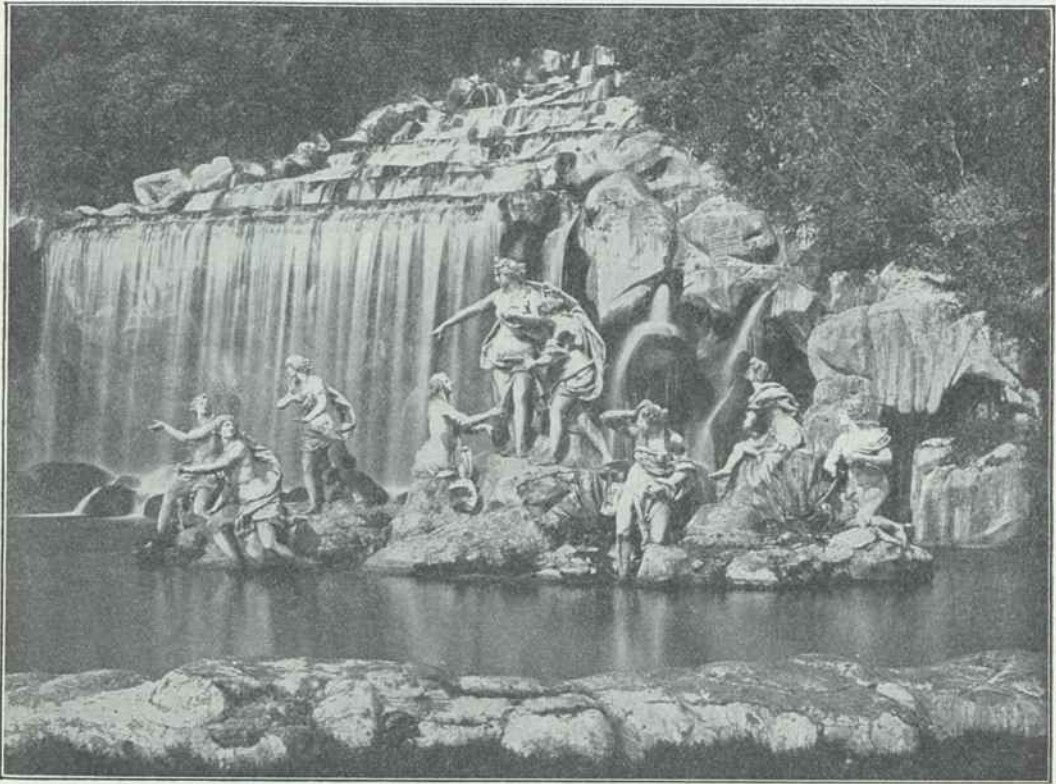
Geometrische Gartenanlage des Serlio.

So einfach groß die Entwicklung angelegt ist, sie leidet unter diesen Verhältnisfehlern, die bei den Schmalseiten übrigens vermieden sind. Die Vorderseiten der Stützmauern der viertelskreisförmigen Ziergärtchen rechts und links der mittleren Freitreppe dürften wohl auf Flächenwirkung berechnet gewesen sein, also ohne architektonische Gliederung; jedenfalls waren sie für Pflanzen- oder Spalierobstanlagen vorbehalten. In der Höhe dieser, vom gleichen Terrain aus beginnend, sind nun beiderseits, im rechten Winkel aufstoßend, gedeckte Säulenhallen mit dahinter liegenden Wirtschaftsräumen angelegt gedacht gewesen, die mit turmartigen Aufbauten abschlossen. Zwischen beiden sollte eine Abschlußmauer mit einem Eingangsportal gezogen werden. Der Schnitt im Plane *Palladio's* (Tom. III, Taf. VI, *O. Bertotti-Scamozzi*) gibt uns zu dieser



Erklärung den Schlüssel, nicht aber zu den gärtnerischen Anlagen daselbst. Jedenfalls wollte man, wie bei der *Rotonda*, freien Blick auf die Umgebung haben von den Hallen und Loggien aus und daher wurde mit hohen Bäumen haushälterisch umgegangen. Man hat sich auch hier nicht im Grünen verstecken wollen. Dagegen denke ich mir den großen ebenerdigen Vorgarten weder als Kies- noch als Rasenplatz, auch den nicht, der von den Viertelrundhallen umzogen ist. Das vom Bauherrn gewählte Gelände erinnert an das bei der *Rotonda* vom Architekten hergerichtete, wo kurz hinter dem Wohnbau das Hochterrain

Abb. 375.



Kaskaden-Szenerie im Garten des Schlosses zu Caferta.  
(Figuren aus weißem Marmor.)

steil abfällt. Den Charakter der architektonischen Anlage dürfte *Burger* (a. a. O. S. 150) in feinem Vogelschaubild getroffen haben, wenn man von der Darstellung des Gärtnerischen und Landschaftlichen absieht.

Dem großen Beispiel von Meledo nähert sich in der Gesamtanlage und im Aufbau, unter Verzicht auf ein Kuppeldach, die *Villa Badoero* in Fratta Polesine. Auf dem Hochplateau steht das Herrenhaus, zu dem stolze Treppenanlagen hinaufführen. In feiner Mittelachse liegt der Saal, an den sich die Nebenräume angliedern. Die Mittelpartie ist einerseits durch eine vorgelegte, mit einem Giebel geschmückte Säulenhalle ausgezeichnet, andererseits durch eine eingebaute Loggia hervorgehoben. Den tiefer gelegenen Vorgarten umziehen in Halbkreisform niedrige Säulenhallen, hinter denen kleine Wirtschaftshöfe und Wirtschaftsgebäude gelegen sind (vergl. Abb. 371).

243.  
Villa  
Valmarana.

In größerem Stil und durch zwei Geschosse geführt, erhebt sich die von Säulen getragene Loggia und die mit mächtigem Giebel geschmückte Hauptfassade der *Villa Valmarana*. Unmittelbar hinter der Loggia befindet sich der Saal, der

Aus den Vatikanischen Gärten in Rom. (Römische Gartenanlage mit Palmen.)

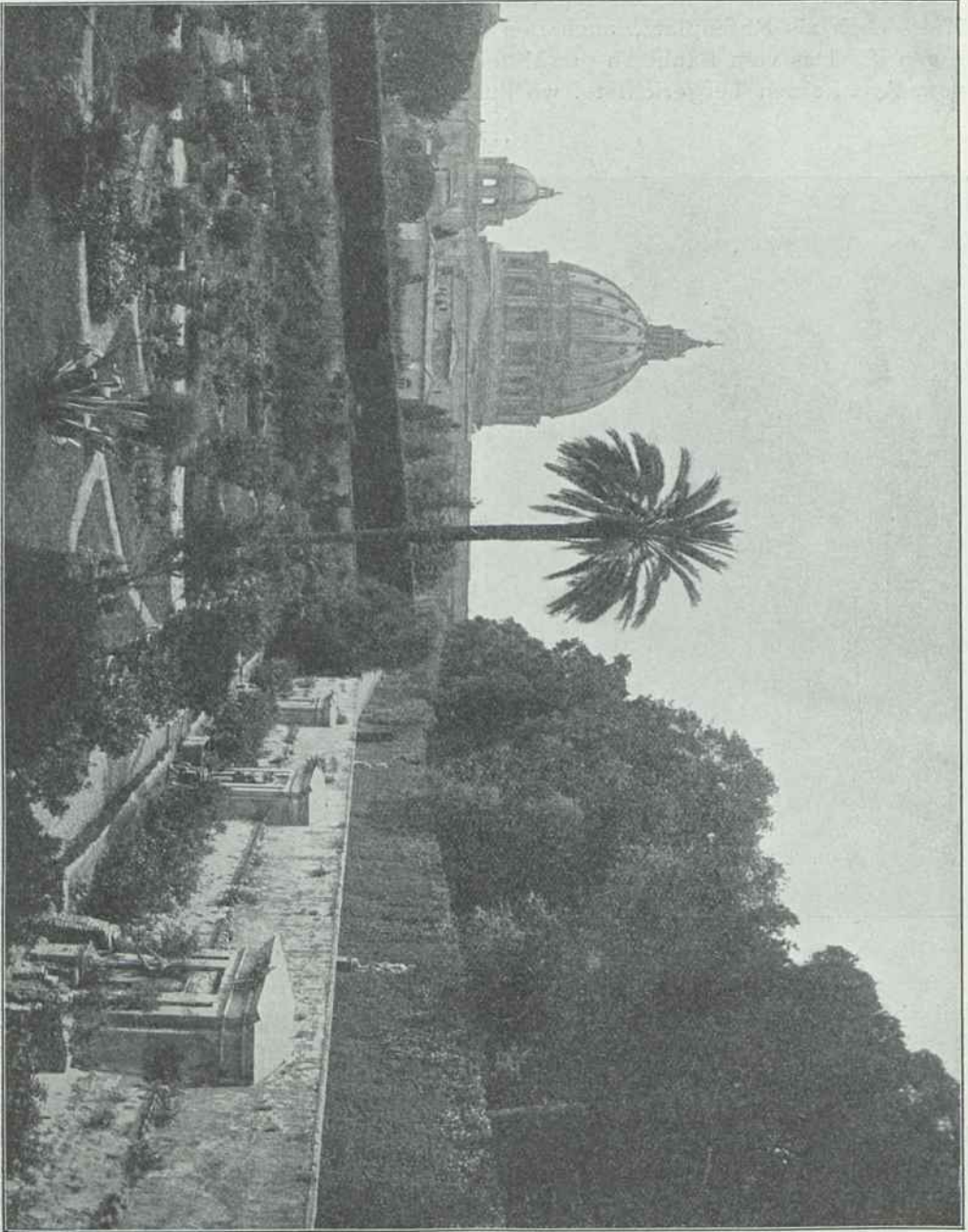


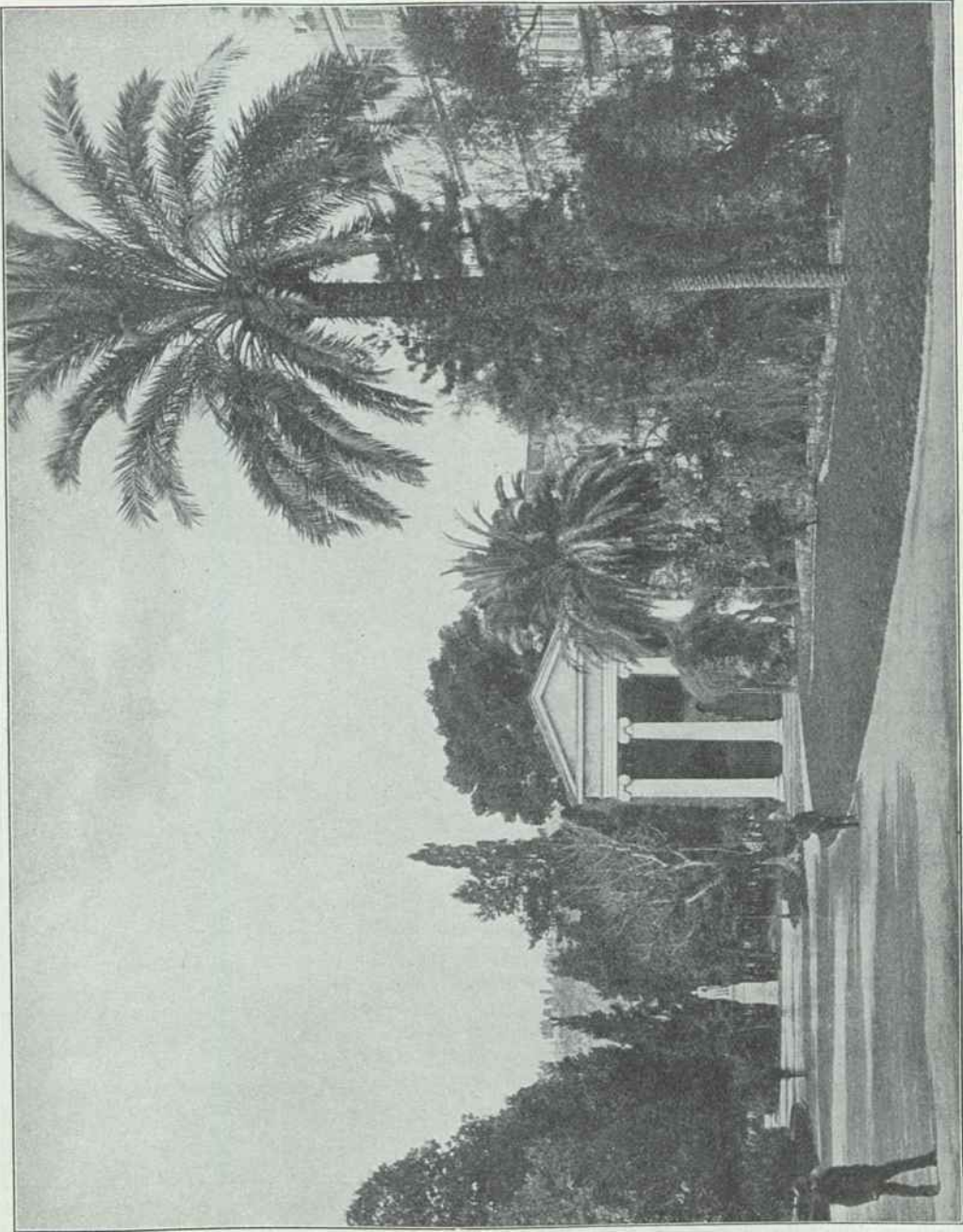
Abb. 376.

von zwei Stocktreppen und kleinen Nebengemächern auf beiden Seiten flankiert wird. Im Äußern find diese architektonisch so schlicht wie möglich durchgebildet, geben aber gerade in dieser Art eine ruhige Folie für die reiche



Mittelpartie ab (vergl. Abb. 372). Keine neuen überraschenden Motive in allen diesen Villenbauten *Palladio's* und doch, was ist mit dem alten hergebrachten

Abb. 377.

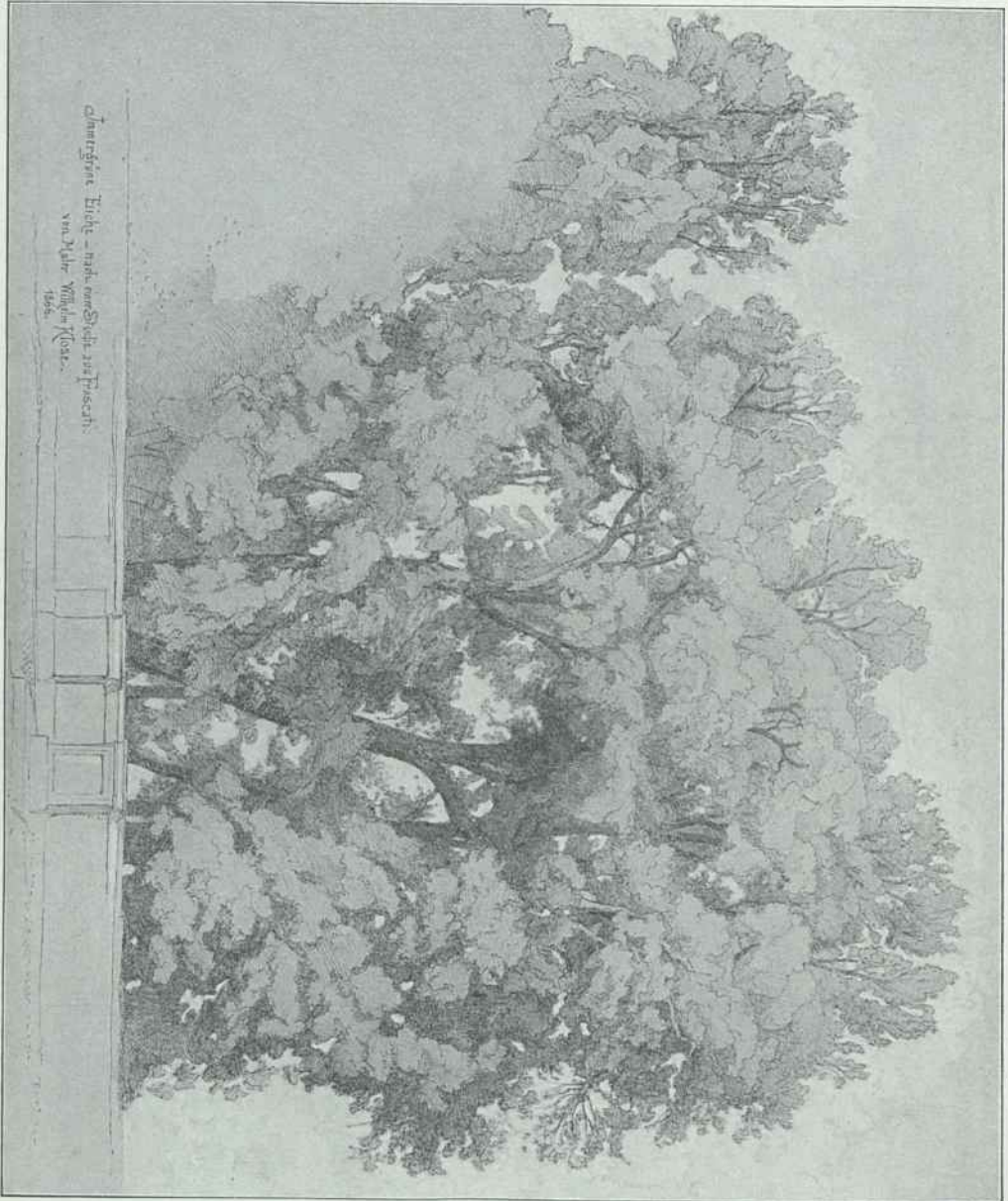


Moderne öffentliche Gartenanlagen der *Villa Nazionale* in Neapel. (Einheimische und ausländische Pflanzen.)

nicht alles gemacht worden, bei abfoluter Verneinung alles Kapriziösen! Doch gewiß nur Gutes. Der gleiche Weg steht auch den Spätergeborenen noch offen.

244.  
Jagdvilla  
*La Magliana*  
bei Rom.

Nach der *Urbana* und *Suburbana* sei noch die Jagdvilla erwähnt, die als Spezies schon im römischen Zehntland (Mofelgegend), diesseits der Alpen bekannt war. Hier ist es die päpstliche Jagdvilla *La Magliana* bei Rom, die unser Interesse fesselt und als Beispiel herangezogen ist. Es war keine glänzende



Gruppe von Steineichen bei Frascati.

älteste Eiche - nahe dem Stein bei Frascati  
von der Villa Magliana  
1846

Abb. 378.

Anlage für ein aufwandreiches Hofleben, sie diene vielmehr den fürstlichen Jägern und deren Gefolge zum vorübergehenden Aufenthalt. Auf einem Gelände von gestreckter Grundform befindet sich ein Hof, den Mauern, Wohn- und Dienstgebäude, die in der Hauptsache noch erhalten sind, begrenzen. Die Mauer der Eingangsseite ist jetzt noch mit Zinnen bewehrt. Die Formsprache des



Wohnbaues ist sehr einfach: Tür- und Fenstergestelle sind aus Travertin, die Wandflächen verputzt, ein Sparrengefimfe mit bemaltem Fries, eine dreibogige Pfeilerhalle, darüber Fenster mit Steinkreuzen, die Papstwappen *Innocenz VIII.* und *Julius II.* Im Innern tonnengewölbte, größere und kleinere Räume in zwei Geschossen. Die Erdgeschoßfassade ist durch dorische Pilafter und Blend-Arkaden gegliedert, darüber ein durchgehender Architrav, ein hoher glatter Fries, der mit einem dünnen Brüstungsgefimfe abgeschlossen ist, auf dem die Steinkreuzfenster unmittelbar aufsitzen — im ganzen gefällig.

Abb. 373 gibt den Grundplan des Baues nach den schönen Aufnahmen des Architekten † *F. O. Schulz*, Rom, in der Zeitschrift für Bauwesen, Berlin 1895, mit der Beigabe eines bauwissenschaftlichen guten Textes.

Abb. 379.

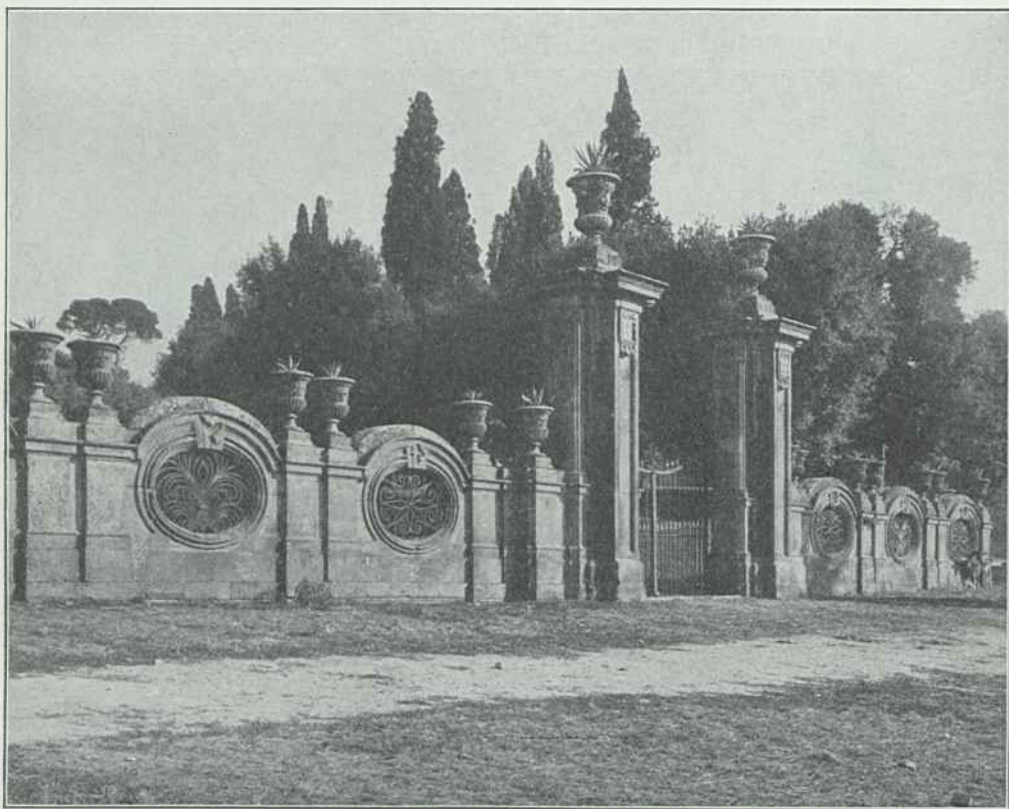
Baumpartien beim Garteneingang zur *Villa Falconieri* (Pinien und Zypressen).

Garten-, Park- und Terrassenanlagen mit Laubgängen, Fichteichen, Springbrunnen, Wasserbehältern (Sammelbecken) und Wasserfällen, Grotten, Rampen und Treppenanlagen sind als die charakteristischen Beigaben der Renaissance- und Barockvillen bezeichnet worden, hervorgerufen durch das abfallende oder stufenförmig sich erhebende Baugelände, das bis zu einem Hochplateau mit schönem, freien Aussichtspunkt nach drei oder vier Himmelsrichtungen herangezogen ist und sich von dort meist in einen Hochwald verliert. Dabei bildet, wie gesagt, die Villa, d. i. der Wohnbau, entweder den Schluß oder den Ausgangspunkt der Anlage. In letzterem Fall entwickelt sich um oder vor der Villa ein kleiner Vorgarten, es folgt ein Mittelgarten mit Säulengängen, Lauben, Wasserkünften, auf den sich die Gartenfalons öffnen; dann führt der Weg über Rampen und Treppen nach dem Hochgarten, der mit dem Ausichtsplateau oder einem dort errichteten Kasino seinen Abschluß findet, oder in Buschwerk und Parkanlagen endigt. Bildet die Villa den Schlußpunkt, dann liegen die Gartenanlagen mit allen ihren Künsteleien vor dieser, sie beherrscht die Aussicht und ist das höchste Ziel für den Bewohner und den Besucher. (Beispiele:

245.  
Garten-, Park-  
und Terrassen-  
anlagen  
der Villen.

Genuefer Villen). Eine dritte Art der Anlage ist nicht ausgeschlossen, bei der Zier- und Nutzgärten, Wohn- und Dienstgebäude auf gleicher Bodenhöhe liegen, so die Villen und Gärten der Ebene, wie dies z. B. in Mantua, bei der *Villa Ludovisi*, der *Villa Borghese* und *Villa Pamphilj-Doria* in Rom, dort bei mäßig bewegtem Gelände, der Fall ist, bei denen die Kunst auffällt, mit der die Anordnung eines regelmäßigen Gartens mit der ländlichen Natur, die ja einen Teil der Anlage ausmacht, verbunden ist. Auch die *Villa Albani* bei Rom mit ihren Hoch- und Tiefgärten dürfte hierher zu rechnen sein. Es sind symmetrische Anlagen doch ohne Monotonie. Auch *Serlio* machte a. a. O. Vorschläge für solche (Abb. 374).

Abb. 380.

Baumpartien bei dem *Cancello* der *Villa Aldobrandini* mit Gartenabschluß (nach *Mascioni*).

246.  
Prunk- und  
Nutzgärten,  
Heckenwege  
und Natur-  
theater.

In der Barockzeit pflegt der Nutzgarten dem Blicke entzogen zu werden, der Ausbildung der Wasserkünste im großen wird dafür der größte Wert beilegt. Der Prunkgarten steht im scharfen Gegensatz zum übrigen. Zur Markierung von Dienstgebäuden wird des öfteren das Tannendickicht bevorzugt. Das starke Mitwirken der mächtigen Vegetation, ihr Zusammenwirken mit Terrassen, Treppen, Rampen usw. kann erst eingetreten sein, „als die Gärten groß und die architektonischen Prinzipien ihrer Anlage völlig ausgebildet waren“ (vergl. *J. Burckhardt* a. a. O. S. 244).

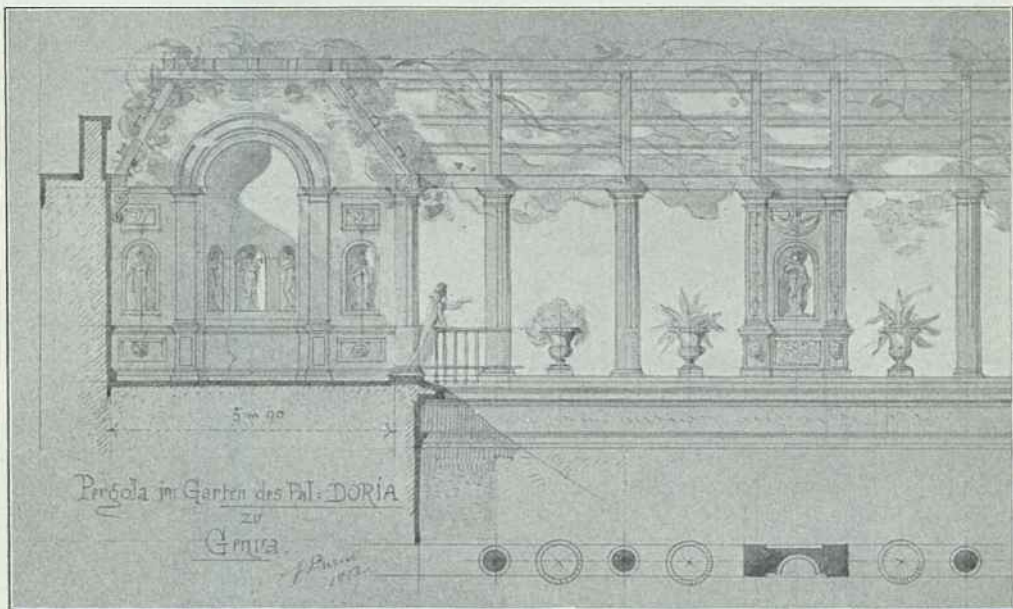
Was wir heute bei diesen bewundern, war noch nicht, ebenfowenig wie die heutige Flora.



An Stelle der Prunkgärten treten später vielfach die Garten-Amphitheater, beispielsweise die Rennbahn (Hippodrom) in der *Villa Borghese* vor Rom, das mit Nischen und Statuen geschmückte und Steinfitzen verfehene Naturtheater im *Giardino Boboli* in Florenz. Dann auch Rafen-Esplanaden mit Vasen und Statuen (*Villa Pamphilj-Doria*, Rom); ferner Heckenwege mit Hermen (*Villa Medici*, Rom), und Prachtalleen von Lorbeer- und Zypressebäumen, vereinzelte Gruppen von immergrünen Eichen zwischen weiten Wiesen, große Avenuen mit 4 bis 6 Reihen mächtiger Schattenbäume besetzt (*Villa Pamphilj-Doria*, Rom). Hier seien noch erwähnt die Kaskaden-Szenerien (Abb. 375), wie sie z. B. im Schloßpark zu Caferta ausgeführt sind (1752 begonnen) und die Blumenbeete mit ornamentalen Mustern, sowie die beschnittenen Buchsbäume, Tier- und Menschen-

247.  
Kaskaden-  
Szenerien.

Abb. 381.



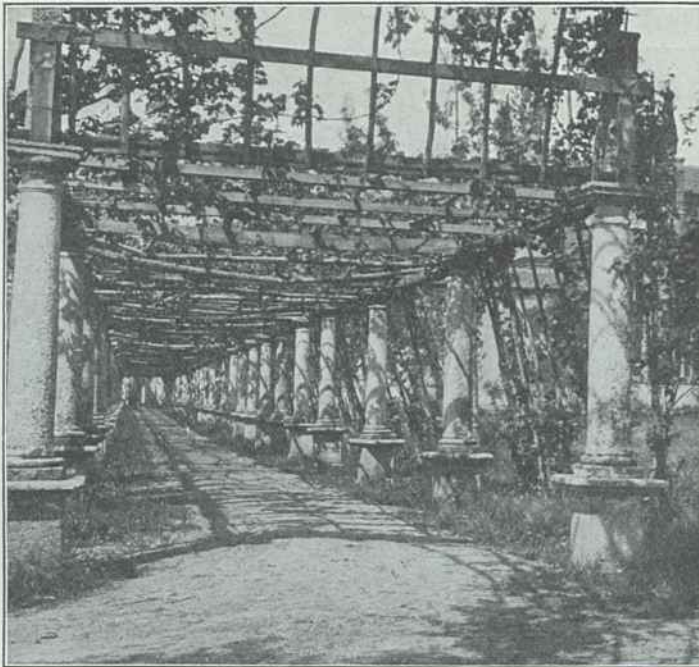
Pergola im Garten des Palazzo Doria zu Genua.

gestalten nachahmend. Wenn es zurzeit als die Aufgabe der Gartenkunst erachtet wird, „die unsere Wohnungen umgebende Natur künstlerisch umzugestalten und dem veredelten Wohnungsbedürfnis anzupassen, wird sich die Unmöglichkeit ergeben, den Charakter der italienischen Renaissancegärten zu schildern, ohne auf die allgemeinen geographischen und klimatischen Verhältnisse Italiens und die dadurch bedingte Flora einzugehen“. (Vergl.: *W. P. Tuckermann*, Die Gartenkunst der italienischen Renaissancezeit. Berlin 1884.)

Was uns heute in den Gartenanlagen der alten und neuen Villen in Italien geboten wird, an den oberitalienischen Seen, an der Riviera, bei Neapel (vergl. Abb. 377, Anlage der *Villa Nazionale*) und in Sizilien, bildet eine Vereinigung der Flora des tropischen Südens mit der nordischen Vegetation, es sind Akklimatisierungserfolge der verschiedensten Zonen nebeneinander, was wir als echtitalienisch empfinden sollen. Mexiko, Brasilien, Afrika, Indien, Japan, Kleinasien, Amerika und Australien haben Opuntienkaktus, indische Feigen, Palmen,

Fettpflanzen, Aloë und amerikanische Agaven, Zuckerrohr, Papyrus, Reis, Eukalyptus, Baumwolle, Araukarien ufw. gespendet. Auch Lorbeer, Myrten, Orangen, Pistazien, Oliven gehören einer fernen Heimat an. Die Platane wurde erst zur Zeit des Ausganges der Republik in Italien eingeführt und darf mit dem Ahorn nicht verwechselt werden, am wenigsten mit dem amerikanischen, der in Mitteleuropa zu Baumgängen oft verwendet wird. (Vergl.: Kulturpflanzen und Haustiere in ihrem Übergang aus Asien nach Griechenland und Italien sowie in das übrige Europa von *Victor Hehn*, Berlin 1874). Kork- und Steineichen, Steinlinden, Zerreichen, Kastanien, Buchen, Pinien, Tannen und Fichten, Heidekräuter, Lavendel, Rosmarin, Thymian, Efeu ufw. stehen diesen gegenüber.

Abb. 382.

Pergola im Kloftergarten der *Certosa* bei Pavia.

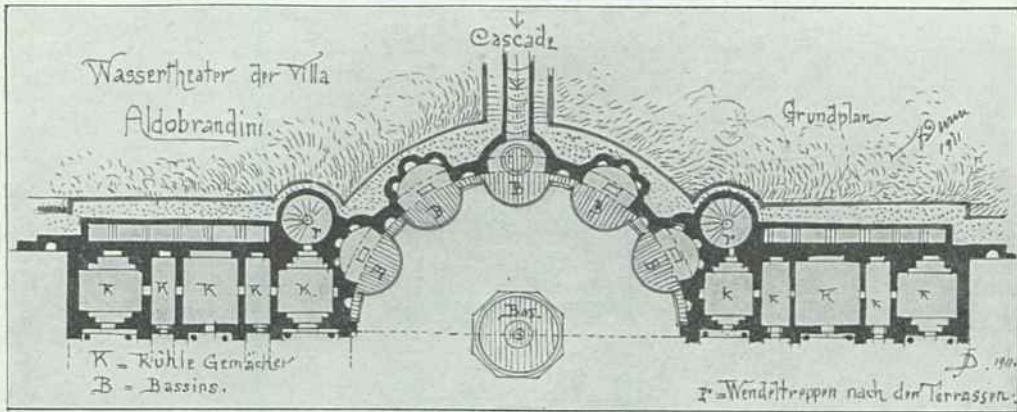
Die alte italienische Renaissance entnahm ihr gärtnerisches Material der heimischen Flora und darin liegt der Hauptreiz ihrer Anlagen. Die Villen um Rom haben ihren ursprünglichen Charakter in den Gartenanlagen noch am treuesten bewahrt, wie die Steineichen bei Frascati (Abb. 378), die Pinien und Oliven bei Tivoli (Abb. 318 u. 319) und die Zypressen der *Villa Falconieri* bei Frascati beweisen. Neben den Zypressen der *Villa d'Este*, denen beim Aufgang nach *S. Miniato* und der *Villa Giusti* in Verona find die in der *Villa Falconieri* (Abb. 333) berühmt geworden. Die Anlagen dieser wurden 1546 vom Kardinal *Ruffini* erdacht, der Wohnbau von *Borromini* entworfen und ausgeführt. Der Bau ist lebendig gegliedert und im Obergeschoß die wirkungsvoll angelegte Halbkreisnische des *Bramante* verwertet (vergl. Abb. 314). In deutsche Kreise ist ihr Ruf gedrungen durch *Mendelssohn-Bartholdy*, der sie 1905 ankaupte und S. M. dem Deutschen Kaiser schenkte. Wegen seiner Stellung inmitten hübscher Baumpartien sei auch das Eingangshäuschen der Villa im Bilde (vergl.



Abb. 379) noch gegeben und aus dem gleichen Grunde der *Cancello* der *Villa Aldobrandini*, der Baupartien wegen, am gleichen Ort (vergl. Abb. 380).

Sonst mußten die gärtnerischen Anlagen auch hier der Zeitfrömmung folgen, denn nur der Lebende hat Recht! Doch was lehren uns die Toten?

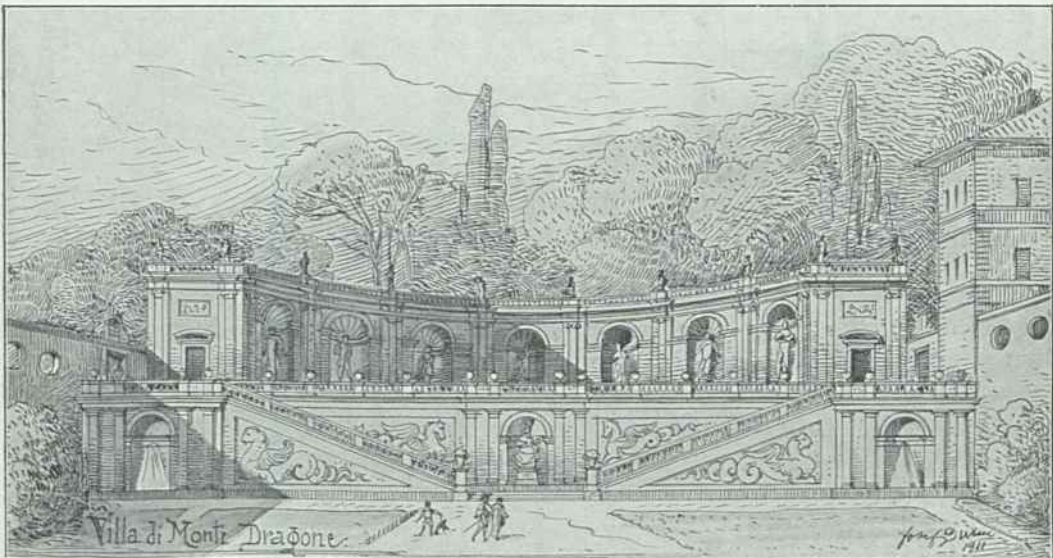
Abb. 383.

Wassertheater der *Villa Aldobrandini* bei Frascati. (Grundriß.)

*Serlio* (Lib. IV, Bl. 198) meint, daß die Gärten gewissermaßen auch ein Schmuck des Gebäudes seien und macht vier Vorschläge für einzelne Abteile von solchen, von denen einer in der Abb. 374 wiedergegeben worden ist.

248.  
*Serlio* und  
*L. B. Alberti*  
über Garten-  
anlagen.

Abb. 384.

Wassertheater der *Villa Mondragone*.

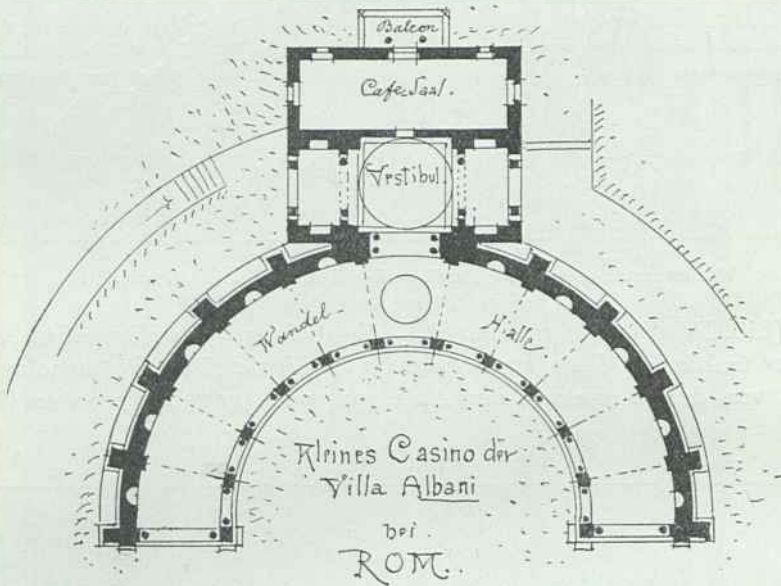
Der Sache etwas näher tritt *Leon Battista Alberti* im Buch: »*de re aedificatoria*«, wo er sich nicht nur über die Flora und deren Verwendung ausspricht, sondern auch noch ein wenig über den Zweck der Villa, deren Aus-

stattung und Ausgestaltung; wie auch über die Aufstellung von Kunstgegenständen in den gärtnerischen Anlagen.

Im Kapitel II, Lib. IX »*De gli adornamenti de gli edificii de la città e di quelli de la Villa*« fagt er uns, den *Martial* zitierend, was man in der Villa treibt:

»*Da che pur vuoi saper quel ch'io fò in Villa,  
Sappi c'hor mangio, hor bero, hor canto, hor giuoco,  
Hor mi lavo, e hor ceno e talhor dormo,  
Hor leggo, hor desto Apollo, hor Muse invito.*«

Abb. 385.



Kleines Kasino der Villa Albani bei Rom. (Grundriß.)

— demnach ein Schlemmerleben! Er verlangt die Villa nicht weit von der Stadt, in einem schönen Gelände und prächtigen Gärten, mit genug Land, blumenreichen Wiesen, offenen Feldern, im Schatten frischer Wälder bei klaren Quellen und Bächen, versehen mit allem, was zum Vergnügen und Bedarf eines solchen Aufenthaltes gehört, nach allen Seiten offen und gute Luft. Viereckige und runde Zimmer sollen im Innern miteinander abwechseln, und zur Verbindung der Stockwerke will er bequeme Treppen.

Im Kap. IV (Lib. IX »*Con quai pitture, con che frutti, e con quai sorti di statue, si debbino adornare le case private, i pavimenti, le loggie, le altre stanze e i giardini*«) sind weitere gute Ratschläge gegeben, von denen wir nur die über die Gärten herausgreifen wollen:

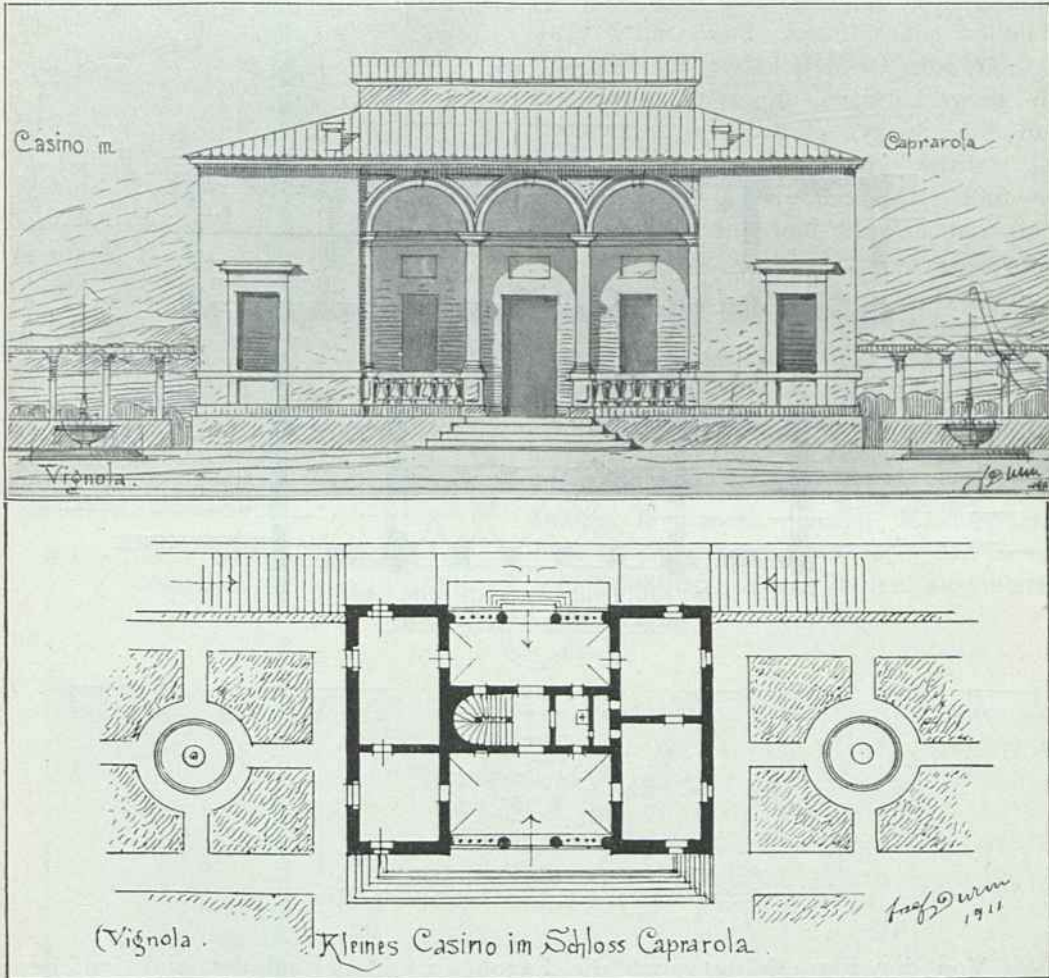
*Alberti* will die Einfassungen der Wege mit immergrünen Gewächsen, mit Buchs, Heidelbeersträuchern, Lorbeer, Efeu, mit Zedern und Wacholder, je nach ihrer sonnigen oder schattigen Lage, besetzt haben. Von einem Bürger in Agrigent lobt er, daß er 300 Steinvasen und 100 Amphoren im Garten aufgestellt habe. Ein großartiger Schmuck wäre deren Verwendung bei Springbrunnen. Er erzählt uns weiter, wohl zur Nachahmung, daß die Alten ihre



Spazierwege durch Weinlauben (*Pergola*) geschützt hätten, deren Stützen aus Marmorfäulen korinthischer Ordnung bestanden.

Seltene und auch Heilkräuter sollten gepflegt werden, ein Gebrauch der Gärtner, den Namen ihrer Herrschaft durch Buchstaben aus Bux anzupflanzen

Abb. 386.



Casino beim Schloße zu Caprarola.

Ansicht und Grundriß.

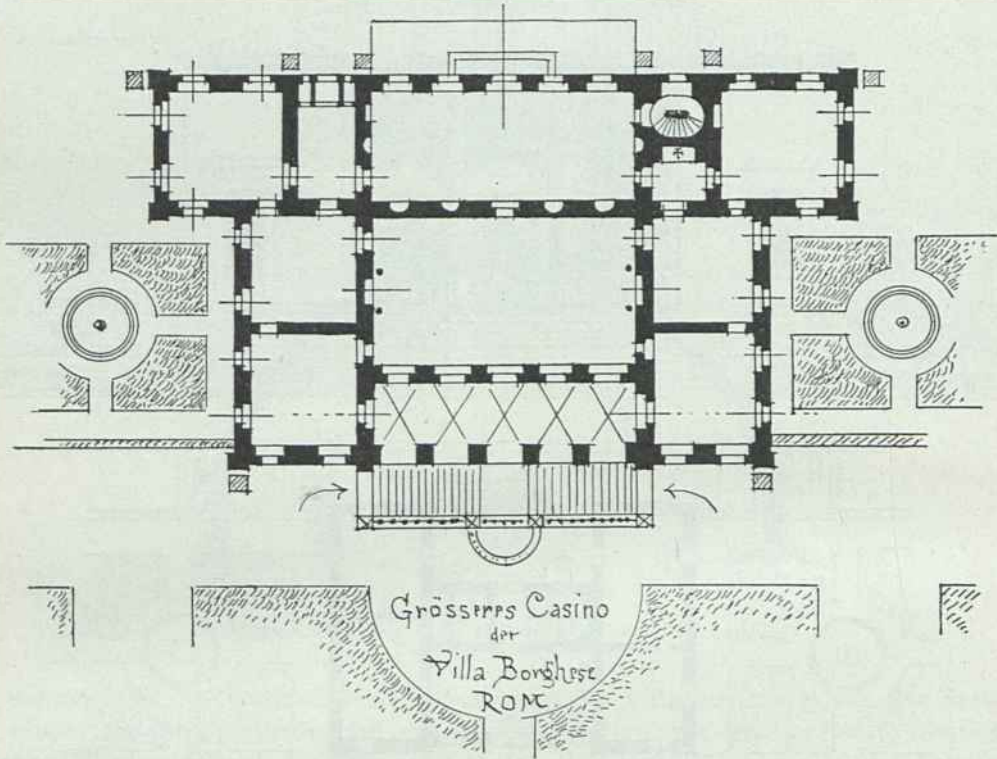
(*Pamphilj-Doria*, Rom), lobt er; als Zäune werden Rosenhecken mit Granatbäumen oder Kornelkirschen zusammengekettet genannt; Steineichen, Pflaumbäume, Dornfräucher bei Weideplätzen:

»Cornioli pianterai, susini, e vepri,  
 Et le quercie, e i lecci alti e fecondi  
 Faran pascolo al greggie, al Signor ombra.« —

sie schaffen Weiden für die Herden, Schatten für den Herren! Statuen, die zum Lachen reizen, die aber nicht unanständig fein dürfen, will *Alberti* aufgestellt wissen.

Bei den Loggien der Vornehmen gibt er dem horizontalen Gebälke (Architrav, Fries und Gefimfe) den Vorzug, die kleinen Leute sollen sich mit Bogen auf Säulen begnügen. Er will bei den Villen, auch bei den Privathäusern, keine Giebel, Türme und Zinnen. Galerien (Attiken, ballatoi) seien eine »cosa gratiosa«, sie dürften aber nicht zu groß sein.

Abb. 387.

Großes Kasino der *Villa Borghese* in Rom.

Von der Flora hängt auch die Fauna ab. Man muß den einheimischen Schmetterlingen und Laubfängern auch das gewähren, was sie von der Natur verlangen und darnach die Gärten bepflanzen. Die Vogelteller allein haben die Gärten und Anlagen im heutigen Italien nicht verdorben und von Singvögeln entvölkert. Ich habe noch manchen schönen Singfang dort gehört, wo der moderne Gärtner nicht hin kam. —

Die kostbaren Villenanlagen — Haus, Hof und Garten — sind gegen Eindringlinge und unbefugtes Betreten meist durch einfache Mauerzüge, deren Innenseiten mit Spalieren und Laubwerk besetzt sind, geschützt, aber auch mit reicher gestalteten Architekturwerken, Eisengittern und Toren, künstlerisch und doch sicher abgeschlossen (vergl. die Vorgärten von *Barberini* und der *Villa Aldobrandini* in Frascati und andern Orten. Manche unter diesen sind Schöp-



Abb. 388.



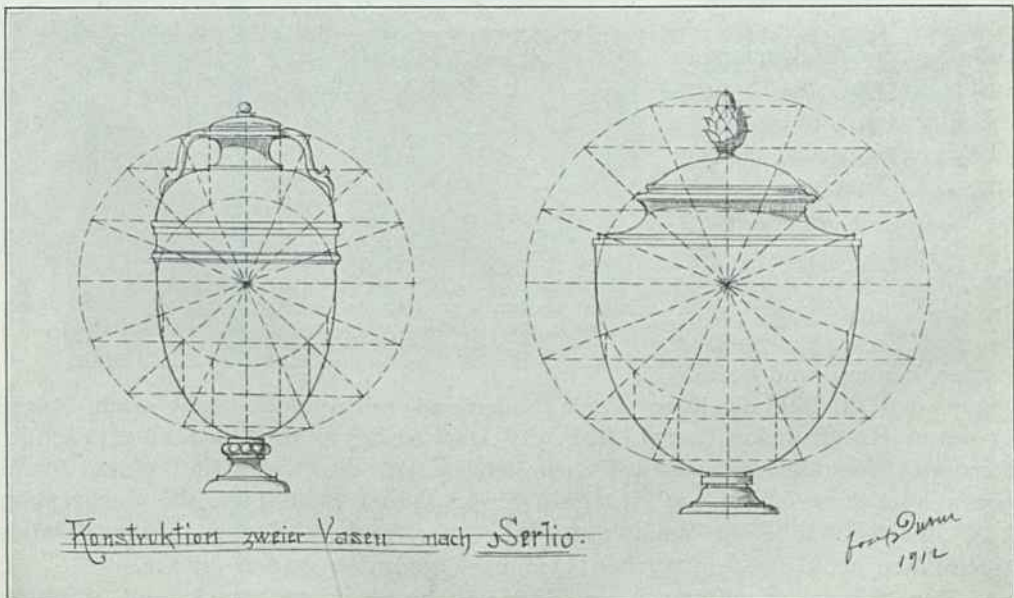
Drachentfontäne auf der Terrasse der *Villa Mondragone* bei Frascati.

fungen neuern Datums (vergl. Abb. 380, die im Vorgarten des *Palazzo Barberini* zu Rom stammen nach meinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1866).

Einen höhern Anspruch an die architektonische Ausbildung machen die oben erwähnten Laubgänge (*Pergola*), die bei den Genueser Villen besonders ausgedehnt und künstlerisch vollendet sind. Ein reizendes Beispiel gibt Abb. 381, die 130<sup>m</sup> lange, 5<sup>m</sup> tiefe *Pergola* des Palastes des Fürsten *Doria*, die dem *Montorsoli* zugeschrieben wird. Die kannelierten dorischen Säulen sind aus weißem Marmor und tragen ein polygonales Holzgerippe, das von Weinreben überspannt ist. Die Säulenstellungen sind durch gegliederte Pfeiler unterbrochen. Zwischen diesen sind schöne Prunkvasen aufgestellt.

Einfacher dagegen ist die Eingangspergola der *Villa Albani* gehalten, aber wie die erste mit einem polygonalen Gerippe überdeckt. Auch Klostersgärten sind vielfach mit diesen luftigen, Schatten gebenden Wandelhallen ausgestattet

Abb. 389.



Konstruktion zweier Vasen nach *Serlio*.

Franz Damm  
1912

Gartenvasen und deren Konstruktion von *Serlio*.

(*Certosa* bei Pavia u. a. mit dorischen Steinfäulen und horizontalen Holzgebälken. Vergl. Abb. 382).

250.  
Wassertheater.

Auf die halbkreisförmig angelegten „Wassertheater“ in den Anlagen der Villen *Aldobrandini* und *Mondragone* bei Frascati (vergl. die Abb. 383 u. 384) sei nochmals besonders an dieser Stelle hingewiesen.

251.  
Kafino.

Von den *Casini* oder Kaffeehäuschen, als kleine intime für sich aufgeführte Bauwerke, sind das in Caprarola, das in der *Villa Albani* bei Rom, das Kafino in Padua, andere in den Villen Genuas als besonders hübsche Leistung aufzuführen. Das erstgenannte verdient wegen seiner klaffischen Schlichtheit, auch in der Fassade, volle Anerkennung. Das große Kafino in der *Villa Borghese* wurde bereits genannt (vergl. Abb. 387).

252.  
Badepavillon.

Neben diesen Kleinbauten treten aber auch noch andere, gefonderte, die Badepavillons, auf, für welche als Beispiel der reizend ausgemalte im *Palazzo del Tè* bei Mantua gelten mag — der kleine Bau bei der Exedra des Gartens.

In der französischen und deutschen Rokokozeit spielten diese eine größere Rolle bei meist glänzenden Ausstattungen des Innern, z. B. in den Pavillons im Schloßgarten zu Nymphenburg bei München und zu Schwetzingen.

253.  
Gartenvasen.

Nun gibt uns aber *Serlio* auch Anhaltspunkte für die Form von Vasen, die im Freien aufgestellt werden können, und gerade

wegen der Einfachheit ihrer Form bedeutend wirken. Er gibt auch Regeln für deren Konstruktion (vergl. Abb. 389); die Abb. 390 zeigt uns eine prächtige, marmorne Kolossalvase aus antik-römischer Zeit, die wohl einst einen Prunkgarten oder eine öffentliche Anlage schmückte und 1866 im Hofe des Klosters *S. S. Apostoli* zu Rom noch aufgestellt war und in der goldenen Zeit der Renaissance wohl auch manchen Anbeter gefunden haben dürfte.

254.  
Gartenfontäne.

Von feinem Kunstempfinden und von gutem Geschmack und richtigem Verständnis, bestimmte Werke der Monumental- und Kleinkunst aufzustellen,

Abb. 390.

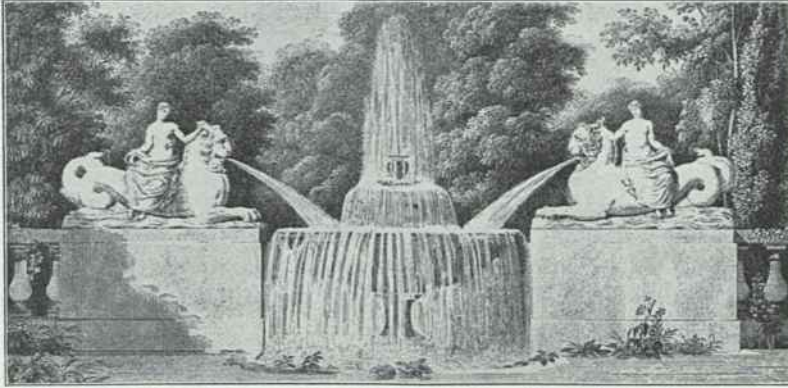


Großer antiker Marmorkrater im Klosterhof von *S. S. Apostoli* in Rom.



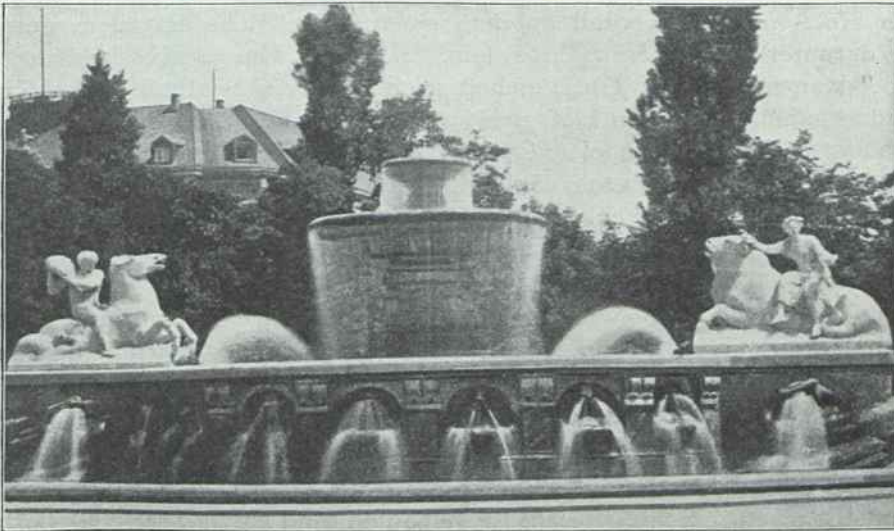
geben die kleinen und mäßig großen Garten- oder Parkfontänen Beweise. Auch die weitgehendste Literatur könnte nicht alles fassen, was auf diesem Gebiete Italien zur Renaissancezeit Schönes und Vollkommenes geleistet hat. Wir müssen uns mit dem Hinweise begnügen, daß nicht eine Park- oder Gartenanlage aus jener Zeit ohne solche gedacht werden kann, die sich dann fortsetzen auf den

Abb. 391.



*Fontaine tirée des Jardins de la Villa Albani nach Percier u. Fontaine a. a. O.*

Abb. 392.



Moderne Fontäne in den Anlagen von München.

öffentlichen Plätzen und in den Palaſthöfen der Großen. Die Abb. 388, 391 u. 392) mögen Anhaltspunkte geben und zugleich den Beweis, daß wir am Guten, Alten und Schönen doch immer noch in unſerem Kunſtſempfinden hängen.

## XV. Abschnitt.

## Die Wohnhäuser.

Haus des Handwerkers, des Kaufmannes, Wohnhaus mit Läden, Wohn- und Miethaus, Einfachere Miethäuser, Filaretos Haus der Tugend und des Lasters, Künstlerheime, Lage der Wohnräume.

„Ein ganz armer Mensch ist froh, wenn er auch nur ein Dach findet. Jedenfalls genügt ihm ein Hüttchen von  $10 \times 12$  *Braccien* Seitenlänge ohne innere Einteilung.“

FILARETE'S Tractat über die Baukunst, Lib. XII.

Was *Filarete* hier sagt, galt schon geraume Zeit vor ihm und wird auch noch weiter gelten, solange es arme Teufel auf dieser Erde geben wird. In seiner Idealfstadt »*Sforzinda*« will er auch dem Handwerker, dem Kaufmann und dem Künstler ein Heim gewähren und stellt für die Wohnhäuser dieser Berufsklassen folgende besondere Bauprogramme auf.

255.  
Haus des  
Handwerkers.

Für das Haus eines Handwerkers genügt eine Bodenfläche von  $30 \times 50$  *Braccien*, bei welcher die kleine Seite nach der Straße gekehrt sein müßte<sup>161</sup>). Von hier führt in der Mitte ein Gang durch das Erdgeschoß, an dem einerseits eine Werkstätte mit einem Magazin dahinter, andererseits die Eß- und die Schlaftube liegen soll. Auf dem schmalen Höfchen hinter dem Hause soll der Holz- und Hühnerstall an dem einen, die Küche mit dem gewölbten Keller darunter am anderen Ende sein. Soll der Bau zweistöckig ausgeführt werden, dann werden im Obergeschoß nach vorn ein Saal mit einer Kammer angeordnet und gegen den Hof zwei weitere Gelasse. „Da jedoch bei dieser Anordnung 24 *Braccien* Tiefe nötig sind, so muß dieses Stockwerk um 4 *Braccien* über das untere vortreten; dies geschieht gegen die Straße hin, so daß die Werkstätte ein Vordach erhält.“ Der Hofseite entlang soll eine Galerie laufen, auf der man Wäsche trocknen mag. Der Garten muß noch eine Tiefe von 20 *Braccien* erhalten.

Da *Filarete* sich über das Treppenhaus ausschweigt, so kann wohl angenommen werden, daß er seiner Ausbildung kein großes Gewicht beilegt, was ja auch bei den kleinen Verhältnissen als gerechtfertigt erscheinen mag.

256.  
Haus des  
Kaufmannes.

Das Haus des Kaufmannes denkt sich *Filarete* schon etwas bedeutender, indem er zunächst einen größeren Bauplatz von  $50 \times 150$  *Braccien* zugesteht. Er verlangt einen Vorhof, der nach der Straße durch einen Säulengang abgeschlossen, an zwei Seiten durch Flügelbauten und an der vierten durch das Wohnhaus begrenzt wird. Den Flügelbauten sollen je ein Säulengang für Warenauslagen vorgelegt werden, hinter denen Schreibtuben, Verkaufsräume, sowie Magazine sich befinden müssen.

<sup>161</sup>) Nach: Ing. A. TACCHINI. Milano 1895. (*La Metrologia universale*) sind die italienischen Längemaße in Metern ausgedrückt, wie folgt:

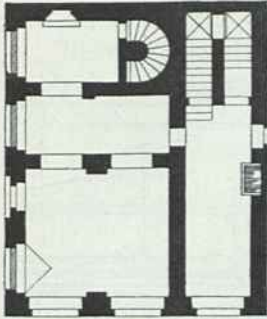
1 <i>Braccio fiorentino</i> (Florenz) = 0,5836	1 <i>Braccio pavese</i> (Pavia) = 0,629
1 „ <i>milanese</i> (Mailand) = 0,5949 . . .	1 <i>Palmo napoletano</i> (Neapel) = 0,2645
1 „ <i>modenese</i> (Modena) = 0,63315	1 <i>Palmo palermitano</i> (Palermo) = 0,2580

1 *Braccio romano o passetto* = 0,670 = 3 *Palmi Romani* (Rom)



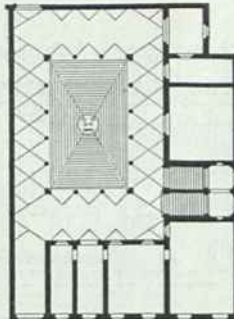
Eine Säulenhalle legt er auch dem Wohnhaus vor, durch das ein Mittelgang nach einem zweiten Hof führt, der nur durch eine Säulenstellung vom Garten getrennt ist. In diesem zweiten Hofe enthalten die Seitenflügel im Erdgeschoße Gefindestuben, Küchen, Backstuben und dergl., während nur das Hauptgebäude unterkellert ist, in dessen Erdgeschoß ein Saal und zwei Stuben für die Gäste vorgefunden sind.

Abb. 393.



Via Governo vecchio.

Abb. 394.



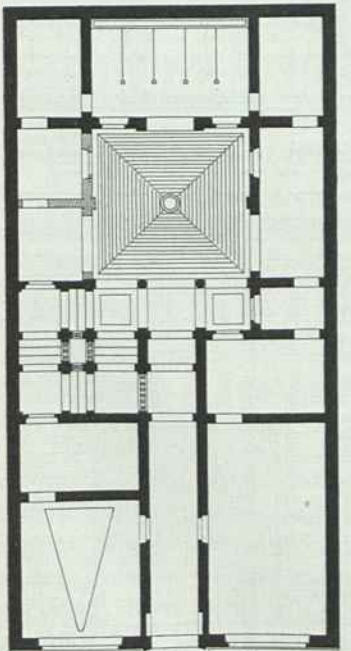
Palazzo del Bufalo.

Grundrisse von Einzelwohnhäusern in Rom.

Im ersten Obergeschoß befinden sich dann ein Saal mit je einem Gemach an dessen Enden; von gleicher Anlage ist das darüber liegende Geschoß. Das erste Obergeschoß der Flügelbauten enthält je zwei Kammern. Die flache Decke des Säulenganges an der Straße dient als Altan und ist mit duftenden Gewächsen

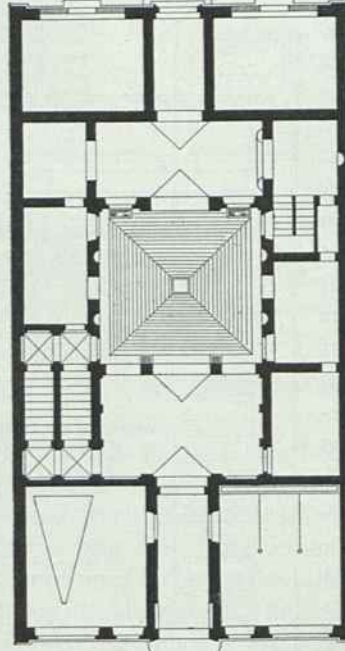
befetzt. „Für Bequemlichkeiten aller Art ist zu sorgen,“ womit wohl auch die

Abb. 395.



Haus an der Piazza Madama in Rom.

Abb. 396.



Via cinque Lune in Rom.

Grundrisse von größeren Wohnhäusern in Rom.

Treppen gemeint sind, über die *Filarete* auch hier nichts sagt. Die Haupttüren und die Fenster sind im Verhältnis von 1:2, die übrigen von 1:1½ angenommen.

Der Gedanke mit dem Vorhof, den Auslagen für Waren, dem mit Blumen besetzten Altan, die Lage des Wohnhauses vom Straßenverkehr etwas abgerückt, der Wechsel in der Höhe der einzelnen Bauteile — sind wohl reizende Dinge; daß aber je ein Kaufmann mittleren Schlages so gebaut habe, dürfte kaum anzunehmen sein.

Wir wissen vielmehr, daß die großen Handelsherren und Fabrikanten sich damit nicht begnügten (vergl. die *Mediceer*, *Rucellai* u. a.), und daß die Kleinen bei den Großen zur Miete wohnten,

gerade wie im klassischen Altertum und wie noch heute, wissen wir gleichfalls.

Wo irgend möglich, legte man beim Wohnhausbau wie beim Palastbau den antiken Hausplan zugrunde, und dieselbe Findigkeit, mit der auf zerstückeltem Bauplatze, z. B. in Pompeji, an dem Grundgedanken festgehalten wurde, zeigt sich auch in der Zeit der Renaissance.

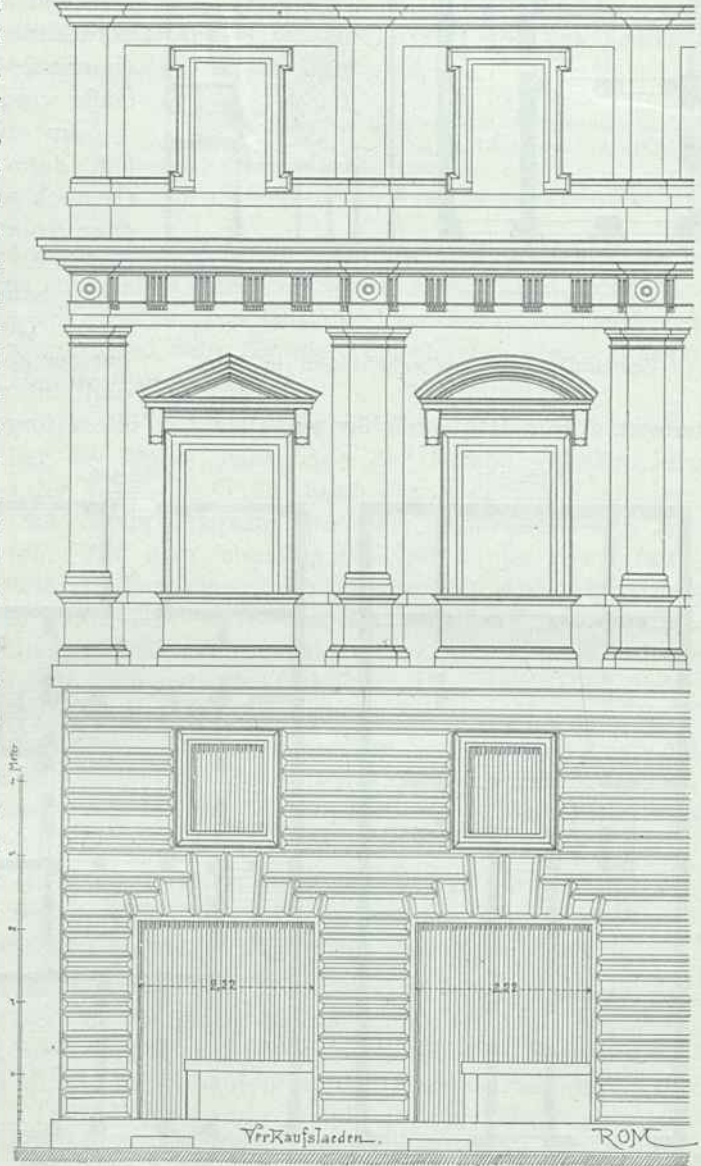
Ein Höfchen mit oder ohne gewölbte Umgänge, ein gutes Treppenhaus findet sich allenthalben wieder, wobei die Gelasse im Erdgeschoß nach der Straße als Verkaufsläden vermietet oder zu Stallungen, Wagenremisen und dergl. in Gebrauch genommen wurden, wie dies die Grundrisse der Wohnhäuser in der *Via cinque Lune*, an der *Piazza Madama* und des *Palazzo del Bufalo* in Rom zeigen (Abb. 395 u. 396).

Einen Verzicht auf den Hof hat sich *Bramante* am fünfstöckigen Hause in der *Via del Governo vecchio* zu Rom (Abb. 393 u. 394) geleistet, wo der Bauplatz zum äußersten ausgenutzt werden mußte und zu einem ungewöhnlich hochgeführten Stockwerksbau, im Verhältnis zu den Abmessungen des Grundriffes, Veranlassung gab.

Das Kaufmannshaus oder, besser gesagt, das Wohnhaus mit Läden fand seinen bestimmten architektonischen Ausdruck bei einigen römischen Palästen

und Wohngebäuden, wobei den Läden beinahe durchweg ein Halbgeschoß beigegeben wurde, das als Magazin oder als Mietwohnung für den Verkäufer diente, während im Stockwerk darüber erst der *Piano nobile*, d. h. die Herrschaftswohnung, anfang.

Abb. 397.

Fassade mit Verkaufsläden und Mezzanin in Rom. (*Palazzo Costa*.)



Ein edles Beispiel dieser Art gab *B. Peruzzi* in seinem *Palazzo Costa* in Rom (Abb. 397), bei dem die Ladenöffnungen noch die mäßige Lichtweite von  $2,22^m$  zeigen, bei geringer Höhenabmessung derselben; dabei wird immer der wagrechten Abdeckung durch schiefe Bogen der Vorzug gegeben — ganz nach antiker Art.

Eine verwandte Lösung zeigt ein Haus in der *Via del Governo vecchio*, gleichfalls in Rom, an dem die Ladenöffnungen aber breiter genommen sind (Abb. 399).

Abb. 398.

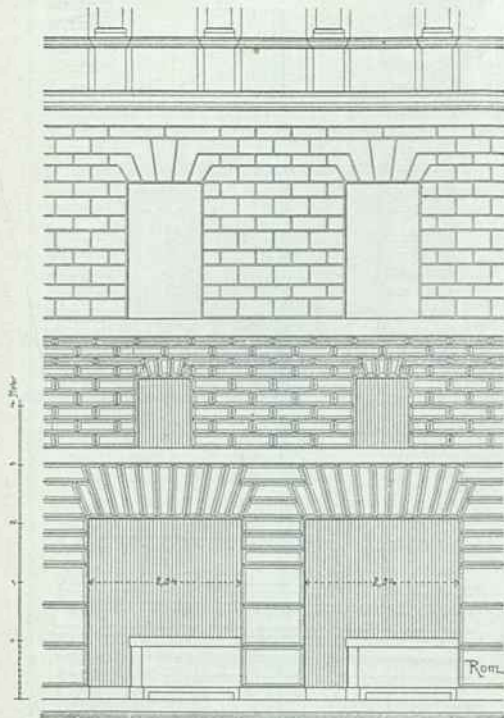
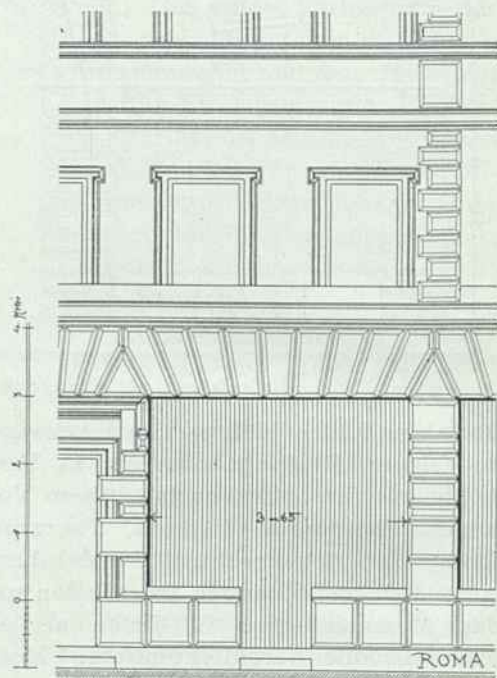
*Via Governo vecchio* in Rom.

Abb. 399.

*Via Santa Lucia* in Rom.

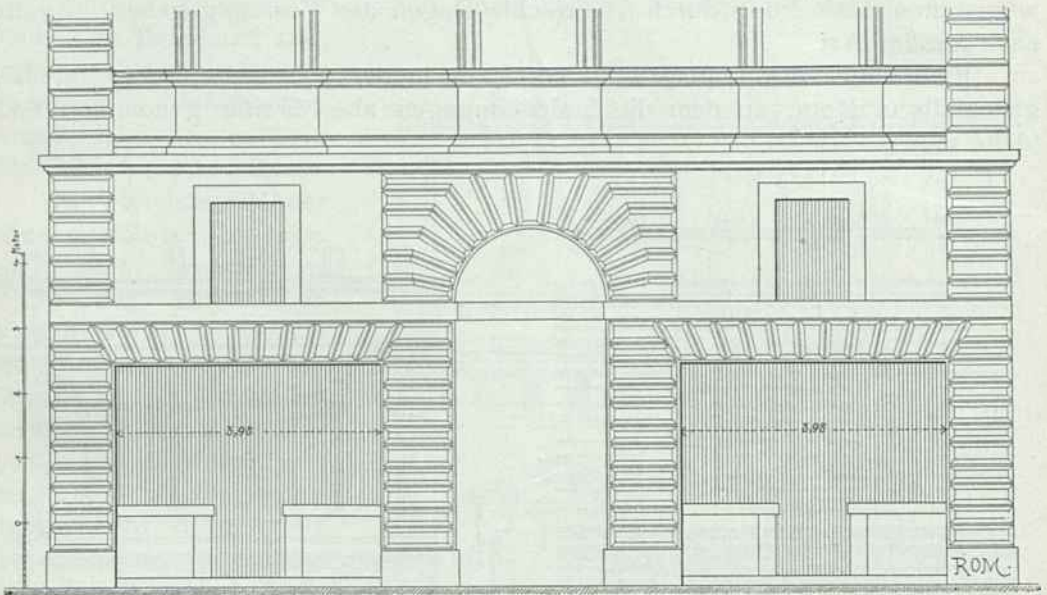
#### Fassaden mit Läden und Halbgeöffnen.

Das Bestreben, die Auslagen so breit wie möglich zu machen, ist in der Zeit wachsenden Wohlstandes bei zunehmender Tätigkeit der Händler und den vermehrten Bestrebungen, das kauflustige Publikum anzuziehen, schon vorhanden gewesen wie heutzutage und hat damals wie jetzt seinen eigenartigen Ausdruck an der Fassade gefunden. Ladenöffnungen von beinahe  $4^m$  lichter Breite, mit belasteten, schiefechten Quaderbogen abgedeckt, sind auch für unsere Zeit, in der man bei Ladenhäusern die Wohngefchoffe auf „Stelzen“ stellt und die größten Durchbrechungen im Fassadengemäuer in das Erdgeschoß verlegt, recht ansehnliche; aber sie sind noch annehmbar und verletzen nicht das statische Gefühl, weil sie stets durch kräftige Rustika-Quaderpfeiler wieder unterbrochen sind und auch der oberen Begrenzung der Öffnung der Charakter von Festigkeit und Derbheit innewohnt.

Was bei gut ausgeführten und richtig berechneten schiefechten Bogen bis zu  $3,65^m$  Spannweite gewagt werden kann, zeigt Abb. 399, wo der Scheitel

durch in allen Stockwerken sich fortsetzende Fensterpfeiler belastet ist, und auch Abb. 400: *Palazzo Niccolini*. Bei der nur wenig geringeren Lichtweite von

Abb. 400.

Ladenfassade mit Halbgeschoß. (*Palazzo Niccolini* in Rom.)

3,50 m der Läden hielt es *Giulio Romano* an seinem *Palazzo Cicciaporci* in Rom (Abb. 401) für besser, nach antikem Vorbilde (Theater in Ferento, Taormina, Rom) den scheinrechten Bogen durch einen halbkreisförmigen zu entlasten und das Mezzaninfenster in diesen als ein wirkungsvolles architektonisches Motiv einzubeziehen.

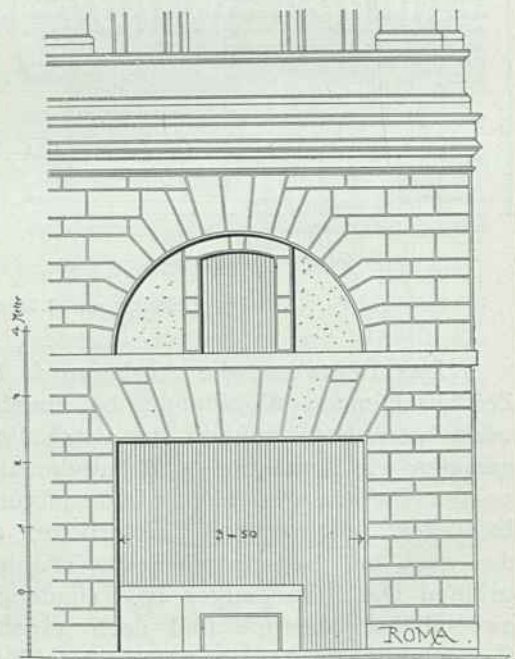
258.  
Ladenhaus mit  
Herrschafts-  
wohnung im  
Obergeschoß.

Ebenso verfuhr auch *Raffael* bei seinem Hause in Rom, an dem die Laden und das Mezzanin architektonisch zu einem Stockwerk äußerlich zusammengefaßt waren. Über der aus Backsteinen und Putz hergestellten Rustika-Fassade erhob sich die durch gekuppelte Halbfäulen belebte Palastarchitektur des Obergeschoßes mit ihrem dorischen Hauptgesimse. Abgesehen von der Lüge im Baumaterial, haben wir es hier mit einer Komposition zu tun, die ihren Inhalt auch nach Außen vortrefflich zum Ausdruck gebracht hat (vergl. Abb. 402.)

259.  
Wohn- und  
Miethäuser.

Außer den Geschäftshäusern für Handwerker und Kaufleute sind noch Wohn- oder Miethäuser für Beamte, Künstler, Gelehrte, kleine Rentner usw. ausgeführt worden, entweder als Be-

Abb. 401.

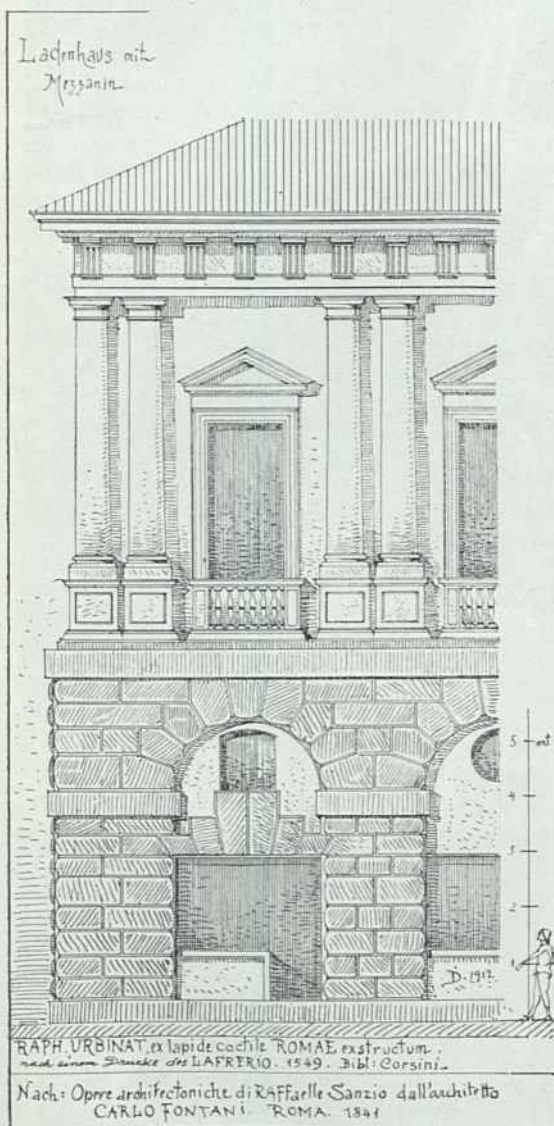
Ladenhaus mit Halbgeschoß.  
(*Palazzo Cicciaporci* in Rom.)



dürfnisbauten gewöhnlichen Schlages oder als Kunstbauten unter Mitwirkung von Architekten, wobei sich die Besten des Faches diesen Arbeiten nicht entzogen haben und ihnen eine künstlerische Seite abzugewinnen suchten.

Das Haus des Notars *Sander* in Rom, wie die meisten dieser Art als

Abb. 402.



Geschlossene Palastfassade mit Läden und Halbgeschoß, darüber ein Hochgeschoß mit Vertikalgliederung in Rom.

Nr. 1276 „als ein merkwürdiger Versuch, selbst in den allerkleinsten Dimensionen monumental bedeutend fein zu wollen“.

Unter Hinweis auf *Burckhardt's* „Cicerone“ (Ausgabe 1860) wären noch anzuführen: in Padua die fog. *Casa di Tito Livio* (*Palazzo Cicogna*), ein kleines

Dreifensterhaus (von *Bramante*) erbaut, gibt Zeugnis dafür und den Beweis, daß auch ein Wohnhausbau zum monumentalen Kunstwerk werden kann, wenn man mit Ernst, Geist und Geschmack vorgeht. Die guten Verhältnisse der Fenster mit ihren schön profilierten Umrahmungen und den trefflichen Sgraffito-Friesen unter den Fensterbankgurten, die fein abgewogenen Wechselwirkungen zwischen Öffnungen und Massen schaffen hier eine mustergültige, anspruchslose, aber doch künstlerisch bedeutende Wohnhausfassade.

Reizvolle Beispiele solcher Dreifensterhäuser geben die mit etwas größerem Aufwande hergestellten Fassaden des fog. *Palazzo Serristori* in Florenz, von *Baccio d'Agnolo* erbaut, und diejenigen des *Casino di Livio* von *Buontalenti* daselbst (Abb. 403 u. 404), wobei der überreiche Schmuck der Frührenaissance vermieden ist. Die Bauten wollen nicht mehr fein als ihre Bewohner.

Das fog. Haus des *Palladio* in Vicenza rechne ich gleichfalls zu diesen glücklichen Schöpfungen. An diesem Orte müssen auch die von *Burckhardt*<sup>102)</sup> bezeichneten Häuschen erwähnt werden: das unweit der Basilika noch halbgotisch um 1481 erbaute, an dem Motto kenntliche: *Il n'est rose sans épines*; dann das Haus Nr. 1944 mit dem Motto: *Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit*; und

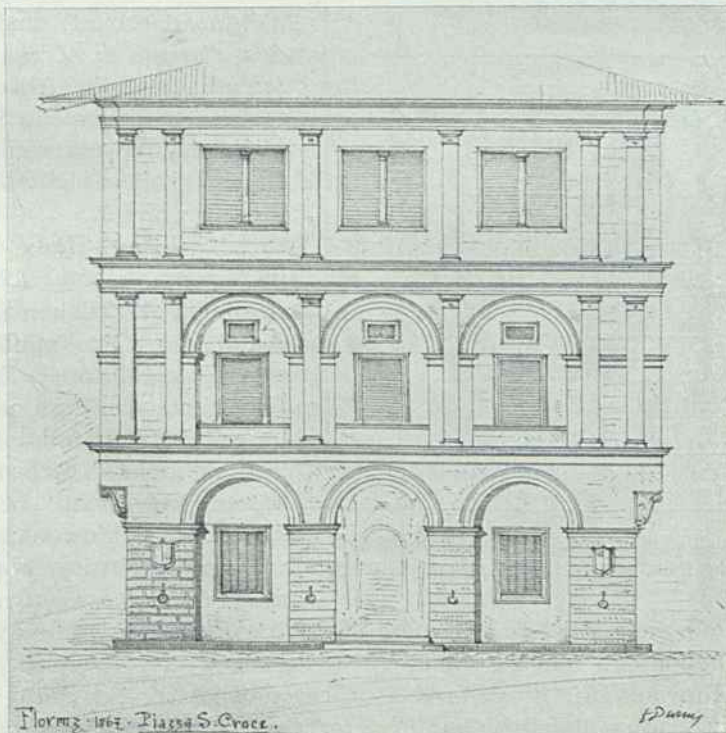
<sup>102)</sup> In: Der Cicerone etc. 1. Ausg. Basel 1860. S. 224.

Abb. 403.



Dreifensterhaus. (Fassade des *Casino di Livio* zu Florenz.)

Abb. 404.



Dreifensterhaus. (Fassade des *Palazzo Serristori* zu Florenz.)



Abb. 405.

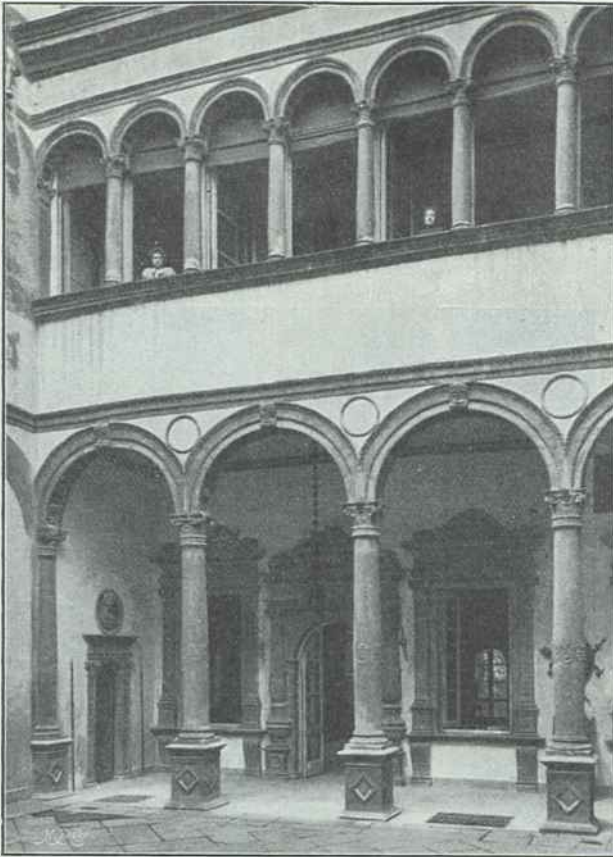
Höfchen in der *Via Pignolo* zu Bergamo.

Abb. 406.

Höfchen in der *Casa Maffei* zu Bergamo.

Gebäude; in Ferrara das einfache Haus des *Ariost* (*Strade Mirasole* Nr. 1208; in Bologna das phantastisch schöne Eckhaus Nr. 496, *Via delle Grade* und verschiedene an der *Piazza S. Stefano*; in Bergamo die *Casa Maffei* mit ihrem eleganten Höfchen (Abb. 406), das im Erdgeschoß von einem Säulengange mit Architraven, im Obergeschoß von einer Bogenhalle umzogen ist, und gleichfalls in Bergamo die *Casa Fogaccia*, ein dreigeschoffiger Bau, die Stockwerke durch Pilaster geteilt, das oberste Geschoß durch eine Loggia ausgezeichnet <sup>103</sup>). Dieses in der *Via Gaetano Donizetti* Nr. 11 gelegene Haus, aus dunklem Marmor mit Einlagen von roten Veronefer Marmorscheiben hergestellt, erinnert im Detail an den *Palazzo comunale* in Brescia und ist von außergewöhnlicher Schönheit bei feinsten Profilierung der Gefimfungen. Seit einiger Zeit in der Restauration begriffen, dürfte es nach deren Vollendung zu einem der vornehmsten Privatbauten Oberitaliens gerechnet werden können. In der

<sup>103</sup>) Diese Bergamasker Häufer, sowie die folgenden in Brescia und Mailand sind veröffentlicht in: PARAVICINI, T. V. Die Renaissance-Architektur der Lombardei. Deutsch von R. KOPPEL, Dresden. Bei der Angabe von Straßennamen und Hausnummern sei bemerkt, daß diese auch in den italienischen Städten einem fortwährenden Wechsel unterzogen sind, daher Angaben nach dieser Richtung nicht immer verlässlich sind.

engen Straße sind die gewählten Palastmotive für dieses Dreifensterhaus nicht unvorteilhaft. Auch dieser Bau will im kleinen Rahmen durchaus monumental wirken. Als Architekt wird *Pietro Isabetto*, genannt *Albano*, bezeichnet.

Bergamo birgt in seiner Altstadt eine Fülle anregender Beispiele von kleineren Wohnhäusern aller Gattungen und aller Phasen der italienischen Renaissancekunst. Reizendes bietet der Übergangsstil mit Kleeblattfenstern in den Obergeschossen und darunter hinziehenden, gemalten Friesen mit Laubwerk, Medaillons und Putten. Interessantes zeigen einige Häuser an der *Via dell' Arena*, in der Nähe des Domes, mit vollständig bemalten Fassaden. Das Erd-

geschoß mit grau in grau gemalten Quadern, in den Obergeschossen einfache Rechteckfenster auf durchlaufenden Fensterbankgurten, die Fensterrahmen durch Malereien noch besonders hervorgehoben, die Mauerpfeiler durch gemalte Figuren-Nischen zwischen gemalten Säulen belebt, dabei die Figuren gelb wie auch die Kapitelle, die Säulenschäfte wie aus buntem Marmor bestehend behandelt und daneben gemalte Loggien mit reichen perspektivischen Durchblicken; weiter treffen wir Fachwerkhäuser auf einem steinernen Erdgeschoß, die Außenwände der Obergeschosse auf vorkragenden Balken mit Sattelhölzern ruhend, in der Vorderfläche jetzt weiß verputzt, früher wohl die Holzgeschränke zeig-

end, das Beispiel eines Fachwerkbauwerks am Fuße der Alpen unter schweizerischem Einfluß gebaut, ohne jede Kunstform. Dann erfreut uns das Innere solcher Häuser mit den reizenden Höfchen, von Bogen- oder gerade gedeckten Säulenhallen im Unter- oder Obergeschoß umgeben, oft malerisch von rankendem Grün überponnen, mit bunten Blumen geschmückt! Es sind Wohnstätten kleineren Stils, aber entzückend schön! (Abb. 405 u. 407: Höfchen der Häuser *Via Pignolo* Nr. 72 u. 104 in Bergamo.)

Dieser äußere farbige Schmuck darf aber auch bei den Wohngebäuden in Vicenza nicht vergessen werden. Man lernt unter diesem Gesichtspunkt den Meister *Palladio* in seinen einfacheren Schöpfungen erst recht würdigen und verstehen. Sein kleines Zweifensterhaus wirkt in der Zeichnung wohl etwas stark klassisch; aber man denke sich den Farbensmuck dazu, den man noch nach den Spuren am Bau sich gut ergänzen kann: die Ädikula zwischen den korin-

Abb. 407.

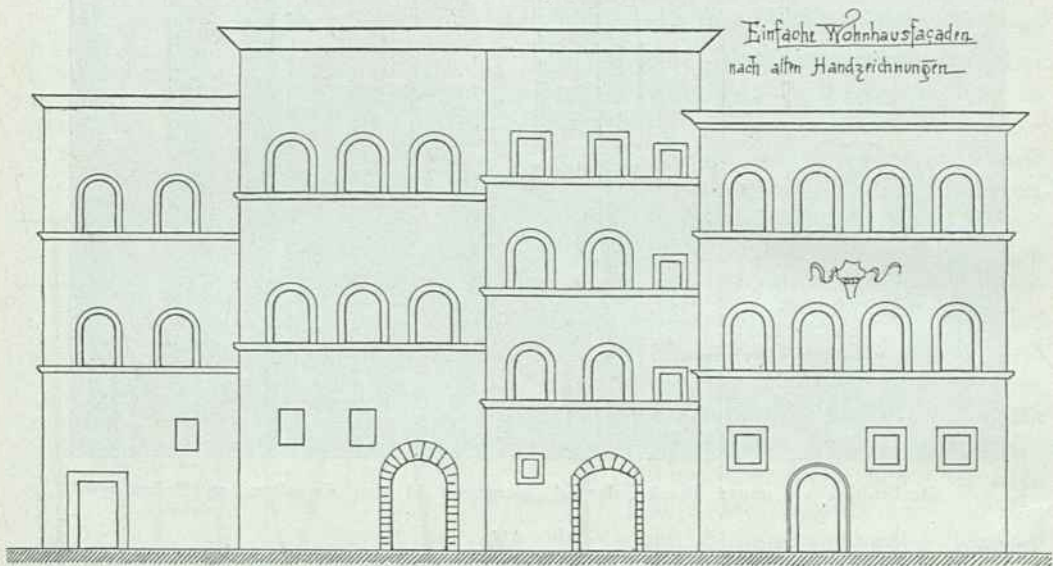
Höfchen in der *Via Pignolo* zu Bergamo.



thifchen Pilastern des Obergeschoffes faßte eine größere Figurenkomposition al fresco in bunten Farben gemalt, desgleichen das Rechteckfeld darüber im Attikagehoß, die kleinen Fenster neben demselben von Kartuschenwerk und Grotteskornamenten umgeben, der Brüstungsfries darunter gleichfalls mit Maleereien geschmückt, wie auch die einfachen, großen Rechteckfenster mit Grotteskmalereien umgeben waren. Den gleichen vollständigen Schmuck der Fassadenflächen trugen einst nach den noch erhaltenen Spuren auch andere, uns jetzt trocken oder zu einfach erscheinende Paläste deselben Meisters in der Stadt, die nur mit diesem Schmuck richtig verstanden und beurteilt werden dürfen.

In Brescia ist die dreigeschoffige *Casa Bolognini* mit schönem Portal, Rechteckfenstern und eigenartigen Spitzweck- und Kugelornamenten in der

Abb. 408.



Zusammengebaute, einfache Miethausfassaden.

Fassadenfläche im zweiten Obergeschoß zu erwähnen, in Mailand ein Haus in der *Via Torino* mit hübschem Säulenhof und den für die mittelalterlichen Bauten der Lombardei charakteristischen breiten Fensterumrahmungen; die *Casa Salimbini* in der *Via Torino* daselbst mit dreigeschoffigem, interessantem Säulenhof, und schließlich noch der von *Luini* schön gemalte Hof der *Casa Taverna*, von dem eine farbige Aufnahme im unten genannten Werke wiedergegeben ist<sup>164)</sup>.

Aber auch von den einfachsten Dutzendhäusern, wie sie in den Straßen der toskanischen Städte, hart aneinanderstoßend, stehen, sei in Abb. 408 noch ein Bild nach einer Handzeichnung in den Uffizien gegeben. Geschlossenes Erdgeschoß mit großem Tor und Mezzaninfenstern, einfache Fensterbankgurten, auf denen die Halbrundfenster aufsitzen, teilen die Fassade der Höhe nach; vortretende Sparrengefimse schließen den Bau nach oben ab. An einem dieser Häuser hat sich der Hausbesitzer durch sein Familienwappen kenntlich gemacht. Auf eine einheitliche Durchführung der Straßenfassaden hat man, wie zu allen Zeiten hohen Gedeihens, verzichtet. Man wollte dem einzelnen keine Vor-

260.  
Einfache  
Miethäuser.

<sup>164)</sup> GRUNER, B. *Specimens of ornamental art*. London 1850.

Abb. 409.

Straßenbild aus einer Freske des *A. Mantegna* in den *Eremitani* zu Padua.

Abb. 410.

Bild des städtischen Lebens bei guter Verwaltung nach *Ambrogio Lorenzetti* in Siena.



schriften auferlegen und ihn baukünstlerisch vergewaltigen. Denn das Zusammenfassen von Wohnbauten zu einem verlogenen, einheitlichen Ganzen, wie dies in der letzten Hälfte des verflohenen Jahrhunderts und auch etwas früher schon allenthalben in Europa versucht wurde (Messina, Turin), waren keine glücklichen Eingebungen. In Abb. 409 u. 410 seien noch zwei Straßenschnitte nach einem Gemälde Mantegna's in den *Eremitani* zu Padua und einer Freske des *Ambrogio Lorenzetti* in Siena gegeben; wie manche andere ausgeführt haben, davon zeugen die Theater-Städtebilder bei *Serlio* für die *Scena comica* und *Scena tragica* (vergl. Bogen 49 u. 50 der Ausgabe 1584).

Endlich sei noch ein Wort über *Filarete's* „Haus der Tugend und des Lasters“ und das Haus des Architekten *Onitoo Noliaver* angeführt <sup>165)</sup>.

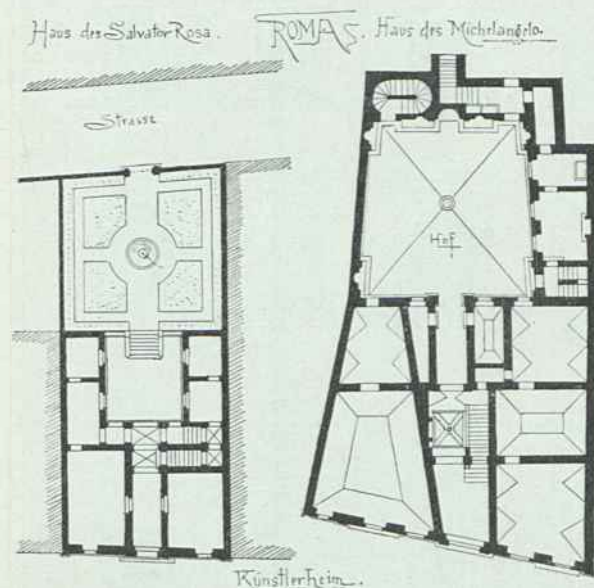
Wenn *Filarete* die Beschreibung seiner Häuser damit beginnen läßt: „Das

Haus sollte eigentlich die vollständige Gestalt eines Berges haben; da es aber bewohnbar fein muß, so baut es sich in Stockwerken auf“, so kann dies genügen, und wenn er im Haufe des Lasters neben Bordellen, Kneipen, Garküchen, Spielhöllen, Frauenzimmerwohnungen auch Räume für Polizeifolklaten vorfieht, mit der Begründung, daß das Laster der Zügel bedarf und allzu arger Skandal mit Gefängnis und anderen Strafen gebüßt wird, so ist dies eine gute Maßnahme, und wenn sich über dem Haufe der Tugend eine von den neun Mufen getragene Kuppel erhebt, auf ihr, das Ganze krönend, die Gestalt der Tugend — eine auf der Spitze eines Diamanten stehende geharnischte Gestalt mit sonnengleichem An-

261.  
*Filarete's*  
Haus der  
Tugend und  
des Lasters  
und Haus  
des *Onitoo*  
*Noliaver*.

Abb. 411.

Abb. 412.



Grundrisse von Einzelwohnhäusern in Rom.

gefiht, einem Lorbeer- und einem Dattelbaum in den Händen, zu ihren Füßen eine Honigquelle, aus der Bienen nippen, schwer zugänglich wie der Parnaß und versehen mit einer sprudelnden helikonischen Quelle — so läßt dies wohl an Großartigkeit des Gedankens kaum etwas zu wünschen übrig (!?).

Im Bezirke des „Haufes der Tugend und des Lasters“ hat aber auch fein eigenes, wunderbar geschmücktes Haus „des Erbauers aller großen Werke der Stadt“ feinen Platz gefunden. In bezug auf die Größe seines Künstlerheimes war er bescheiden, indem er nur ein Drittel des Platzes überbaute, das übrige als Garten ließ. Dem Haufe legte er eine vierbogige Säulenhalle vor; ein Mittelgang ließ rechts und links je ein Zimmer; der Gang selbst führte in einen umfalten Hof mit Hallen, in dessen Hintergrund ein Gebäude mit zwei Stockwerken mit einem Bodenraum lag. Das untere Geschoß enthielt zwei Zimmer, die durch einen Gang nach dem Garten getrennt waren; im Obergeschoß be-

<sup>165)</sup> Durch Verketzen der Buchstaben im Namen *Antonio Averlino* (siehe XVIII, Buch des Tractats).  
Handbuch der Architektur. II. 5. (2. Aufl.)

fand sich ein Saal und eine Kammer. Im Vordergebäude waren oben zwei Kammern und darüber ein großer Saal, der den ganzen Raum einnahm. Der Garten enthielt einen Weiher und war von Wirtschaftsgebäuden, Stallungen usw. umgeben.

Eine kleine Eitelkeit sei noch erwähnt: „Über der Tür und im Hofe hatte man dem *Onitooan* erlaubt, sein Bildnis nebst einer Inschrift zum Ruhme seiner Werke anzubringen; dazu die von ihm erfundenen Allegorien der Tugend und des Lasters, der Willkür und der Vernunft, der Fama, der Erinnerung und der geistigen Begabung.“

Im Altertum bezichtigte man den *Pheidias*, zum Dank für das Gelingen seines Götterbildes, des Golddiebstahles; dem *Apollodor* ließ ein kaiserlicher Dilettant den Kopf abschlagen; im Mittelalter versorgte der Teufel den Künstler, der ein großes Werk vollendet hatte; in der Renaissance kerkerte man den *Sansovino* ein, strafte ihn mit Geld, entzog ihm seine Ehrenämter, weil ihm ein Stück Mauer einfiel; *Peruzzi* starb im Elend; *Borromini* brachte sich selbst um das Leben; *Palladio* kam trotz seiner vielen Bauten auf keinen grünen Zweig; *Tizian* wurde ein reicher Mann durch seinen Holzhandel, aber nicht durch seine Kunst — und *Filarete* wiegte sich in dem Gedanken hoher Ehrungen die noch keinem Künstler bechieden waren, für das, was er im Geiste verbrochen!

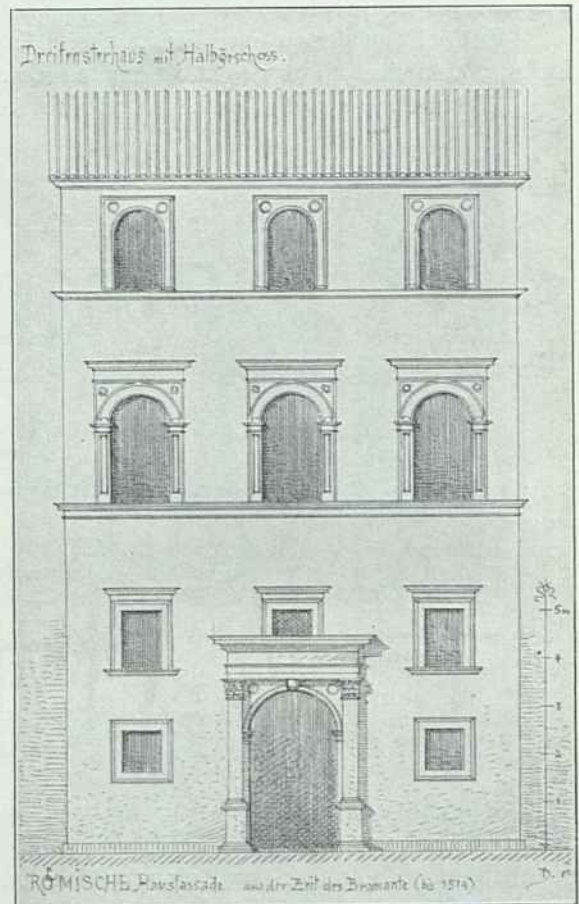
*Raffael*, *Bramante* und *Giulio Romano* hatten eigene Häuser in Rom und Mantua; ein bescheidenes Heim gründete sich *Palladio* in Vicenza (wenn es wahr ist); *Salvator Rosa* bewohnte ein reizendes Häuschen in Rom (Abb. 411), und dasjenige, welches *Michelangelo* am Fuße des Kapitols (Abb. 412) inne hatte, war nach dem Plane nicht groß bemessen, und *Ariost* schrieb an sein Haus:

»Parva, sed apta mihi, sed nulli obnoxia, sed non  
 Sordida, parva meo sed tamen aere domus.«

Zu wohl ist es keinem geworden.

*Leon Battista Alberti* spricht sich in seinem fünften Buche<sup>166)</sup> auch über

Abb. 413.



Hausfassade in Rom zur Zeit des *Bramante*.

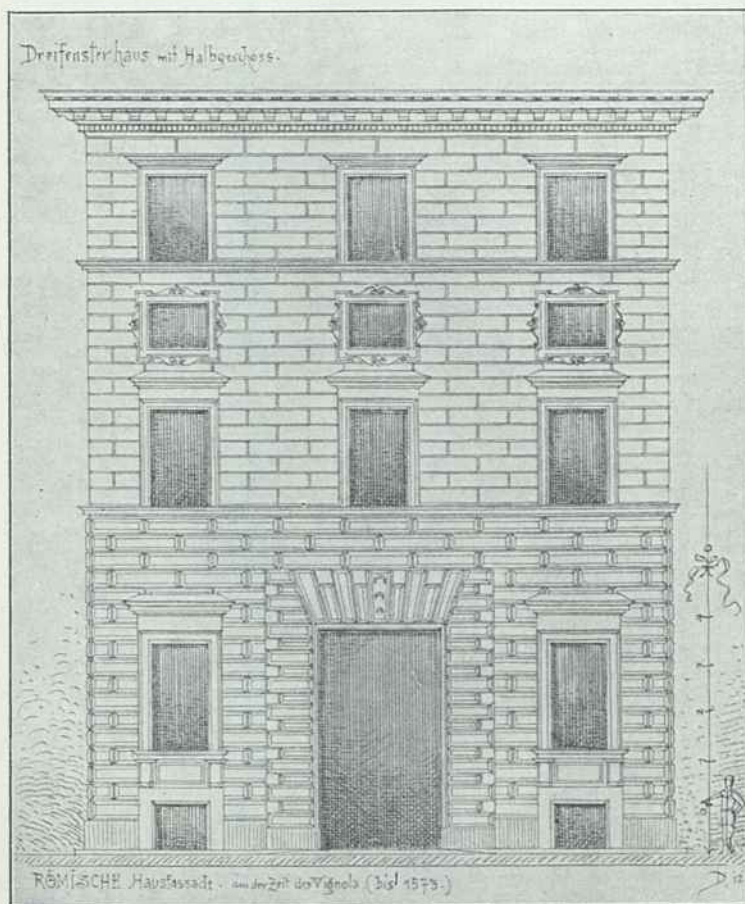
<sup>166)</sup> Kap. XVII, S. 124: *De la Villa de Padroni e de le Persone nobili e di tutto le parti sue, e del luogo loro commodo.*



die Lage der Wohnräume im Hause aus, wobei er jedoch so vernünftig ist, daß er für die Anordnung derselben nach einer bestimmten Himmelsgegend keine allgemein gültige Regel aufstellt, sie vielmehr von der Beschaffenheit des Bodens und der Luft am Bauorte abhängig macht.

Nach einer längeren Abhandlung über Schornsteine verlangt er, es soll die Küche so liegen, daß sie den Gästen nicht sofort auffalle; sie dürfe aber auch nicht so liegen, daß beim Auftragen der Speisen diese zu kalt oder zu warm

Abb. 414.



Hausfassade in Rom aus der Zeit des Vignola.

auf die Tafel kommen, auch nicht so, daß das Hantieren der Küchenmägde mit Bratpfannen und Näpfen beim Essen gehört werden könne. Das Zimmer der Hausfrau sei so in den Grundplan einzufügen, daß man von ihm aus übersehen könne, was jeder im Hause mache. Mann und Frau sollen je ein gefondertes Zimmer haben, um in Krankheitsfällen und dergl. sich nicht gegenseitig zu belästigen. Jedes dieser Zimmer soll einen besonderen Zugang haben und außerdem eine Verbindungstür von einem zum anderen, damit die Hausfrau mit dem Hausherrn unbeobachtet verkehren kann. Neben dem Zimmer der Frau wird ein Raum für Kleidungsstücke, und neben demjenigen des Mannes ein solcher für Bücher verlangt. Ist ein alt gewordener Vater der Familie im Hause, so soll ihm eine warme Stube mit einem Ofen (*Caminetto*) eingeräumt werden, und neben dieser befinde sich ein Raum für Wertfachen. In letzterem seien auch die Söhne und im Zimmer für Kleidungsstücke die Mädchen (Töchter) unterzubringen und neben diesem ein Schlafzimmer für Kindsmägde oder Ammen. Fremdenzimmer seien in der Nähe des Flurganges anzulegen und in deren Nähe ein Raum zum Ausruhen und zum Aufbewahren von Wertfachen. Ihre Lage nahe am Eingang ermögliche den Gästen, Besuche zu empfangen, ohne Störungen im Haus hervorzurufen. Gegenüber den Fremden-

31\*

zimmern seien die Zimmer für die Jünglinge von 16 bis 17 Jahren zu legen oder wenigstens nicht weit von diesen, damit sie Freundschaft pflegen und sich bei den Fremden aufhalten können. Neben dem Zimmer der jungen Herren sei ein Raum für Waffen vorzusehen. Die Zimmer der Mägde und Diener dürfen nicht zu weit von den Herrschaftsräumen entfernt liegen, damit jene mit Dienstleistungen jederzeit bei der Hand sein können; Pferdeknechte sollen dagegen im Stalle schlafen.

Diese Gesichtspunkte gelten auch heute noch diesseits und jenseits der Alpen.

Noch sei zum Schlusse eine Gattung von Häusern erwähnt, die weder Adelspaläste noch Geschäftshäuser

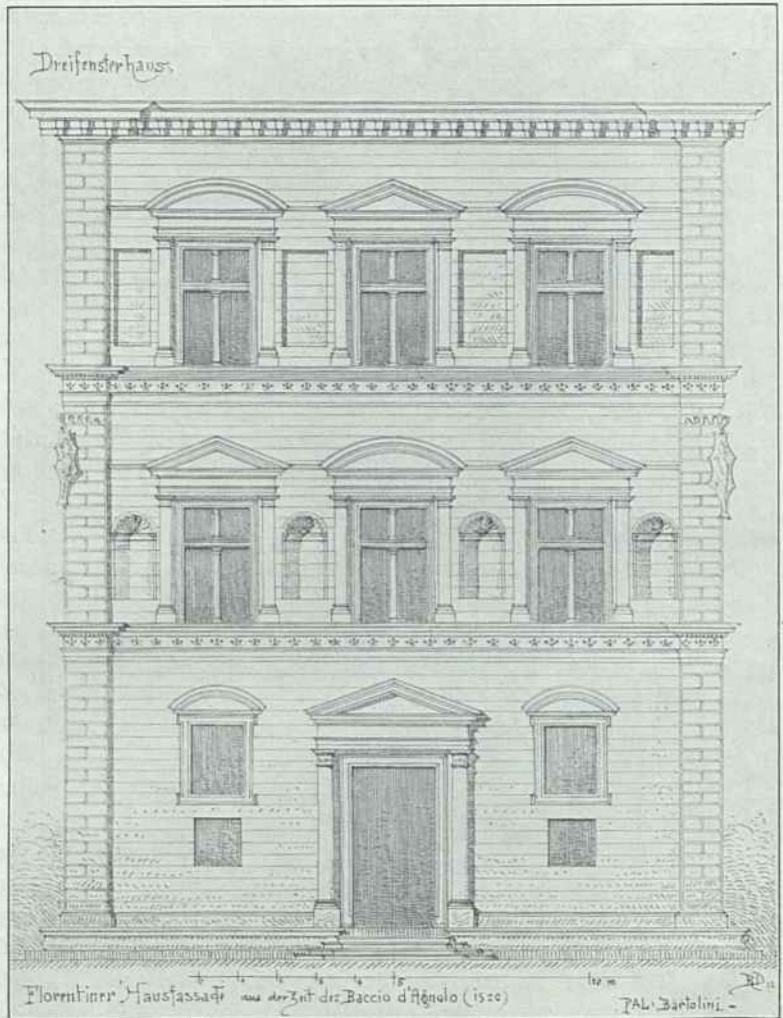
vorstellen, die vielmehr Menschen verschiedener Berufsklassen in sich aufzunehmen bestimmt sind, und dementsprechend ein besonderes Gepräge ihrer Straßenfront zeigen. Im Untergeschoß dieser und einem Mezzanin darüber sind

Kaufläden und Werkstätten untergebracht, in den Obergeschossen sogenannte Herrschaftswohnungen, was meist in geschickter Weise architektonisch zum Ausdruck gebracht ist. Das Unterge-

geschoß bleibt einfach und derb, die Obergeschosse werden prächtig oder zierlicher gegliedert und in den Stockhöhen größer bemessen, wie es sich für einen vornehmen Mann schickt. Dabei können die Rollen so verteilt sein, daß der Geschäftsmann oder der Junker, der Bauherr ist, bei dem einen oder dem anderen zur Miete wohnt. Gerade wie heute noch.

Eines hatte diese Kompromiß-Architektur jener Zeit für sich, daß damals diese Zinspaläste nicht durch Firmenschilder in großen bunten Lettern, die jede

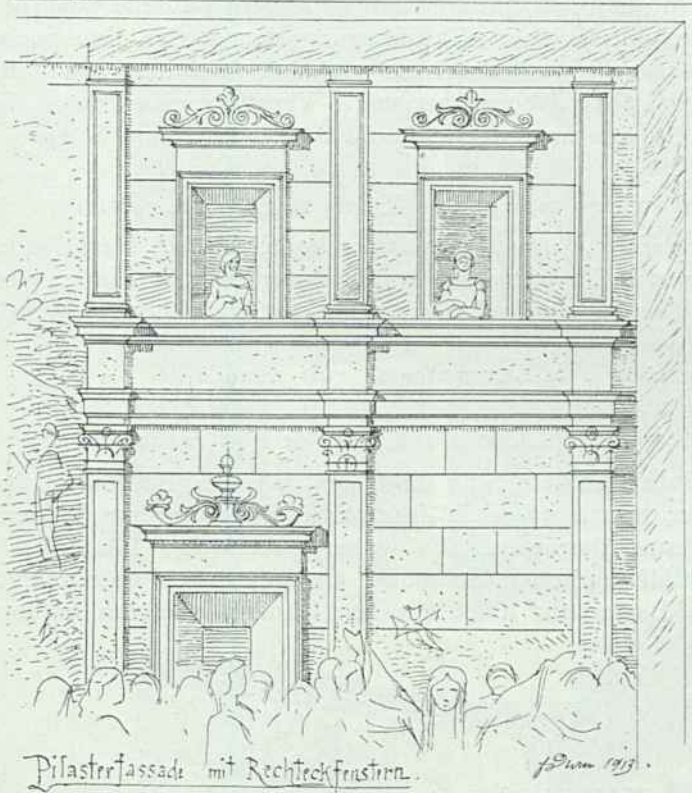
Abb. 415.

Große Hausfassade in Florenz aus der Zeit des *Baccio d'Agnolo*.



freie Mauerfläche vom Trottoir bis zum Dachfirst bedecken, verhandelt wurden. Was will unter solchen Umständen noch die Baukunst? Ist es noch der Mühe wert sich architektonisch eines solchen Machwerks wegen aufzuregen? Gewiß nicht. Hier arbeitet die Neuzeit ohne Vorbild — Gott sei Dank — sonst könnte man das Studium alter Architekturen aufgeben. Die einfachen Wohnbauten der Renaissance in Italien sind meist Putzbauten oder Backsteinwerke, feltener aus profilierten Werksteinen ausgeführt, einfach aber nicht armselig. Stuck und Malerei mußten der flachen Architektur oft und vielfach auf die Beine

Abb. 416.



Reliefdarstellung von der *Arca di S. S. Pietro e Marcellino nella cripta del Duomo di Cremona* von *Benedetto Briosco* (Gehilfe des *Amadeo* von 1481 an).

helfen. In formaler Beziehung machen sie aber die Stilwandelungen ebenfogut mit, wie die Monumentalbauten, nur in einer etwas weniger auffallenden Gangart, wie dies die vergleichende Zusammenstellung aus den verschiedenen Perioden und an verschiedenen Orten gezeigt hat, z. B. nach Abb. 76 an einem Mailänder Haus aus der *Sforza-Zeit*, wo Granitfäulen, bemalte Putz- und saubere Backsteinflächen miteinander abwechseln, und wo der Abschluß nach oben durch ein Sparrengefimse bewirkt wird. Das gleiche sehen wir an einem Backsteinhaus aus Bologna (Abb. 75) und an zwei römischen Wohnbauten aus der Zeit des *Bramante* und *Vignola* (vergl. Abb. 413 u. 414):

Abb. 415 gibt das des öftern besprochene palastartige Dreifensterhaus von *Baccio d'Agnolo* in Florenz (1520), halb Wohnhaus, halb Palaß, später als Gasthof (*Locanda del Nord*) hergerichtet, jetzt etwas verwahrloßt, aber auch so noch ein interessantes Beispiel, wie hoch der Begriff einer Wohnhausfassade gesteigert werden konnte und durfte. Ruhig und reich, aber ohne Überladung, ist sie vier Jahre nach dem Tode *Bramante's* fertiggestellt. Die Rechteckfenster mit strengen Giebelverdachungen beleben die Flächen, an Stelle der Vertikal-Gliederungen treten Flach- und Halbrundnischen. Den genannten Giebelverdachungen stehen gerade oder mit freien Ornamenten auf den Deckgefimsen versehene gegenüber, worauf schon hingewiesen wurde. Wegen des frühen Auftretens dieser Art in der Renaissance, sei noch ein sonst wenig beachtetes Beispiel angeführt, das zwar nie als Bauwerk vor uns gestanden

hat, aber als Skulptur uns erhalten geblieben ist (vergl. Abb. 416). An dem Altar des *Petrus Marcellinus* in Cremona von *B. Briosco* aus Marmor gemeißelt, findet sich die Reliefdarstellung einer zweigeschoffigen Palastfassade, an die Weise *Alberti's* erinnernd, die zeigt, wie weit gewisse Motive des lombardischen Architekten *Amadeo* mit denen eines *Laurana* zusammengehen, da *Briosco*, von 1481 ab, als Gehilfe bei *Amadeo* tätig war, der selbst wieder 1466 an der *Certosa* bei Pavia arbeitete, während *Laurana* erst 1468 nach Urbino berufen wurde (vergl. auch *Collezione di Monographie illustrate, Pittori-Scultori-Architetti C. A. Amadeo, scultore e architetto* von *F. Malaguzzi-Valeri*. Bergamo 1904).

Vor dem Eintreten in die Betrachtung der einzelnen Bauteile und des innern Ausbaues möchte ich noch einer Klaffifizierung der großen Bauepoche der Renaissance durch *Letarouilly* gedenken, die vieles für sich hat, wenn sie auch speziell für die Bauten in Rom berechnet war. Verallgemeinert, kann sie den Nutzen einer raschen Orientierungsmöglichkeit haben. Textband S. 131.

Liste der Hauptbauten des modernen Roms nach *Letarouilly*.

- a) *Renaissance, Première Epoque. Fondation de S. M. dell'Anima* 1400.
- b) *Deuxième Epoque. Fondation de la Basilique de St. Pierre* 1506 (*Bramante*) *jusqu'au Palais de Conservatoire au Capitole*. 1542 (*Michelangelo*).
- c) *Epoque de Transition à la Décadence de 1561 jusqu'à la*
- d) *Décadence de 1602.*
- e) *Epoque d'Imitation et de Théories indéçises de 1700 jusque 1831.*

Bank- und Warenhäuser großen Stils find uns in dem Bankhaus der *Mediceer* in Mailand und in dem *Fondaco de' Tedeschi* in Venedig, dem Warenhaus der deutschen Kaufleute überliefert. Es waren palastartige Bauten mit reichem malerischen und bildhauerischen Schmuck, architektonisch gefetzmäßig aufgebaut und wohl keine Bazare für alles, mit den Gänsefallmotiven unferer modernen Warenhäuser.

## XVI. Abfchnitt.

### Einzelheiten und innerer Ausbau.

Sockel, Gurtgesimse, Hauptgesimse aus Holz und Stein; Vorkragen der Stockwerke; Fenster, Eingangstore, Nischen, Balkone, Erker, Loggien, Balustraden und Attiken; Giebel und Belvedere; Schornsteine; Dachgaupen und Dachdeckungen; Wappenschmuck und Metalldekorationen.

Wenn auch gewisse Einzelheiten des Palast-, Villen- und Wohnhausbaues bei den genannten Gebäudegattungen angestreift wurden und werden mußten, so wird eine systematische Zusammenstellung derselben doch nicht ganz entbehrt werden können, besonders, da für die Art ihrer künstlerischen Ausgestaltung in vielen Fällen das verwendete Material maßgebend ist: ob z. B. natürliche oder künstliche Bausteine, Terrakotta, Holz, Putz oder Stuck zur Ausführung angewendet wurden, was nur hier im Einzelfalle beschrieben werden kann. Auch

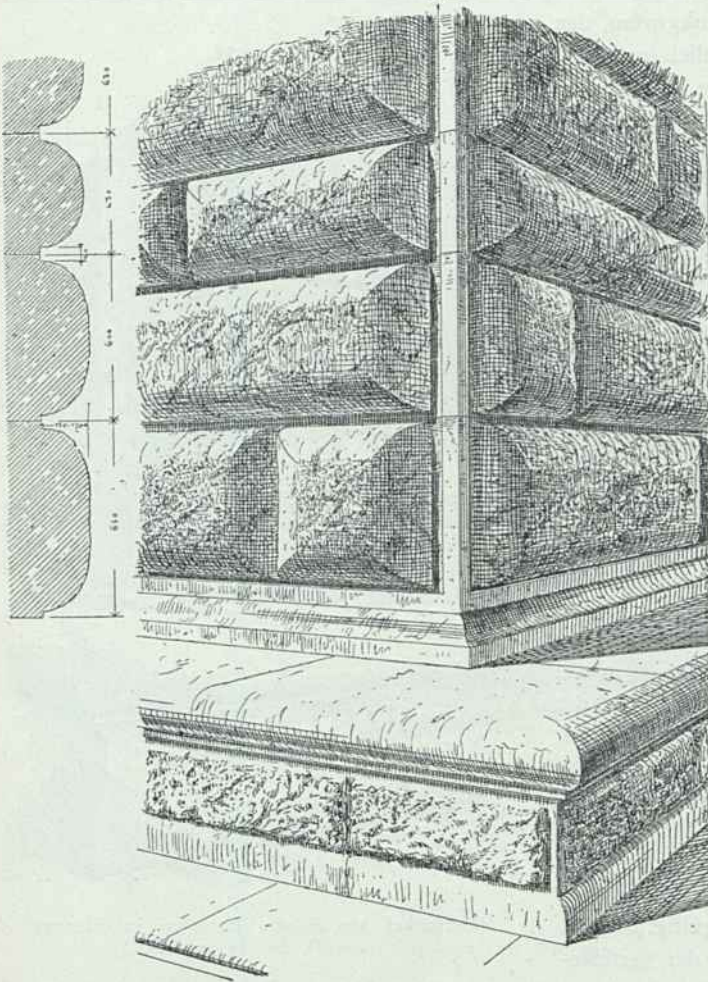


wird die Ableitung einzelner Stücke aus Werken vorangegangener Zeiten hier noch näher berücksichtigt werden können.

Eine besondere Basis in mehr oder minder entwickelter Form, Größe und Ausladung ist wohl zu allen Zeiten jedem Kunstbau zugefanden worden, sei es durch einen entwickelten Stufenbau, wie bei den griechischen Tempeln, oder durch einen dreigliedrigen Unterbau, wie ihn die römischen Tempel zeigen (*Maison carrée* in Nîmes), oder

263.  
Sockel.

Abb. 417.



Bankfockel am *Palazzo Strozzi* in Florenz.

aber durch leichtes Vortreten einer hochkantgestellten Plattenfchicht, wie bei den Cellamauern der dorischen Tempel, ohne jede weitere Zutat von Profilen.

Diefer letzten Art folgte die Renaissance vorzugsweise da, wo enge Straßen eine kräftige Entwicklung des Sockels verboten, oder wo die Eigenart des Materials Profilierungen hart am Fußboden unzulässig erscheinen ließ. So entbehren die Backsteinbauten Bolognas vielfach am Sockel jeder Kunstform; lotrecht erheben sich die Backsteinmauern bis zur ersten Fensterbankgurte (*Casa dei Carracci* in Bologna), oder man stellte aus natürlichen Steinen einen glatten Plattensockel her und brachte dadurch die künstlichen Steine außer Berührung mit dem Bürgerfeig.

Beim *Palazzo Serristori* in Florenz beginnen die bossierten Mauerquader unmittelbar vom Bürgerfeig aus; die Paläste *Torrigiani* und *Quaratesi* in Florenz, *Verospi* in Rom u. a. haben

264.  
Zwei- und  
dreiteilige  
Sockel.

glatte und wenig ausladende Sockel; *Pandolfni* und *Pitti* zeigen eine Zweiteilung, d. h. über den dem Boden entfeigenden Mauerwerk eine glatte oder profilierte Deckgurte; die Paläste *Strozzi Bartolini* und *Guadagni* in Florenz, *Bevilacqua* in Bologna haben die genannten Bankfockel (vergl. Abb. 417 bis 419), *Rucellai* in Florenz und *Piccolomini* in Pienza noch eine damit verbundene Rückwand, die durch eine besondere Gurte begrenzt wird (vergl. *Palazzo Rucellai* in Florenz, Abb. 240).

Die antike römische Dreiteilung des Sockels nimmt erst *Bramante* in schönster Weise am Bau der *Cancellaria* und am *Palazzo Giraud* in Rom auf, die für die spätere Zeit



vorbildlich geblieben ist. Sockelfuß, Rumpf und Sockeldeckel bilden zusammen den Sockel des Baues, die Dreiteilung desselben, durch Sockel, aufsteigendes Gemäuer und Dachgesimse, erstmals im kleinen Maßstab das betonend, was im großen am ganzen Baue ausgesprochen wird (vergl. Abb. 247.)

265.  
Gurtgesimse.

Fensterbankgurten und Stockwerksgurten teilen das aufsteigende Mauerwerk des Baues der Höhe nach in horizontaler Richtung, wobei die ersteren weniger kräftig und weniger stark ausladend gebildet zu werden pflegen. Die Florentiner Paläste und Wohnhäuser der Frührenaissance zeigen, wie gefagt, fämtlich nach mittelalterlicher Weise durchgehende Fensterbankgurten, den antiken Kämpfergesimsen ähnlich profiliert, auf welche die Fenstergestelle unmittelbar gestellt sind. Sie geben an der Fassade die Höhe der Fensterbrüstungen an, die allerdings nicht immer der bei uns üblichen entspricht. In den Leibungsnischen angeordnete Trittstufen bringen den Bewohner erst so hoch, daß er über die Fensterbankgurte hinweg auf die Straße sehen kann (vergl. Abb. 25).

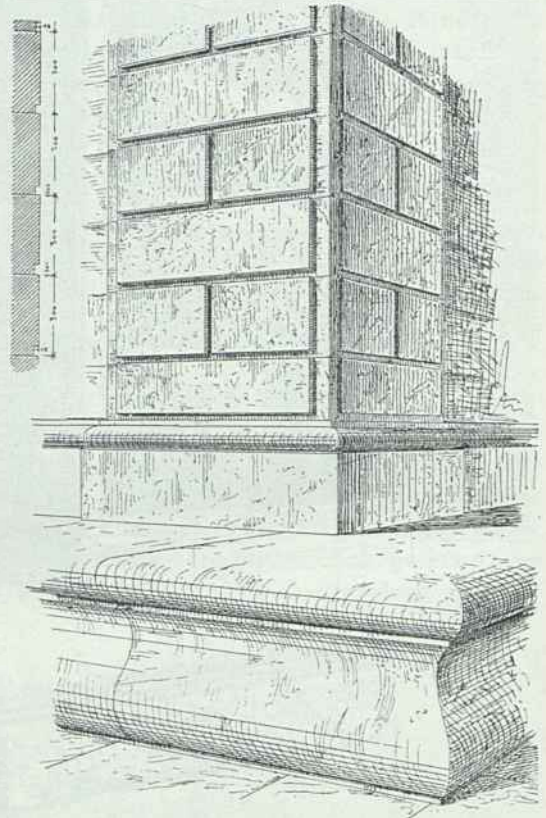
Sollen die Geschoßhöhen von Fußboden zu Fußboden, also nicht von Fensterbank zu Fensterbank, im Äußeren gekennzeichnet werden, dann treten derbere Gesimfungen in der Höhe der Gebälke auf, oft in Begleitung von Fries und Astragal (z. B. am *Palazzo Farnese* in Rom). Aber auch beide Gesimfungen, wenn die Horizontale noch mehr betont werden soll, treten miteinander am Bau auf, wobei dann die Stockwerksgurte zur Unterlage für die Fensterbrüstung wird, die aus dem Sockel, der Brüstungsplatte und der durchgehenden, dann aber verkröpften Fensterbankgurte besteht.

Die Stockwerke werden aber auch noch durch eine weitere Art der Horizontalteilung gekennzeichnet, gleichgültig, ob eine Vertikalteilung durch Pilaster der verschiedenen Ordnungen statthat oder nicht, wobei die antiken Gliederungen — durch Architrav, Fries und Deckgesimse — als Fensterbrüstungen an der Fassade hinziehen (*Palazzo Rucellai* und *Palazzo Larderel* in Florenz). Sind statt der Werksteine Backsteine zur Anwendung gebracht worden, dann verringern sich dem Material entsprechend die Ausladungen; die Kraft des Ausdruckes wird vermindert, die Verzierungsflucht tritt in den Vordergrund, auch werden die landläufigen antiken Gliederungen verlassen (vergl. *Palazzo Fava* in Bologna).

266.  
Hauptgesimse.

Den Abschluß eines jeden Baues bilden die Dach- oder Traufgesimse, deren Form, Größe und Ausladung in ästhetischer Beziehung wohl zunächst vom Ganzen des Baues abhängen, die aber doch der Hauptfache nach durch das Material bedingt sind. Die ältesten sind aus Holz konstruiert, die durch das oberste Deckengebälke und

Abb. 418.



Banksockel am *Palazzo Bartolini* in Florenz.



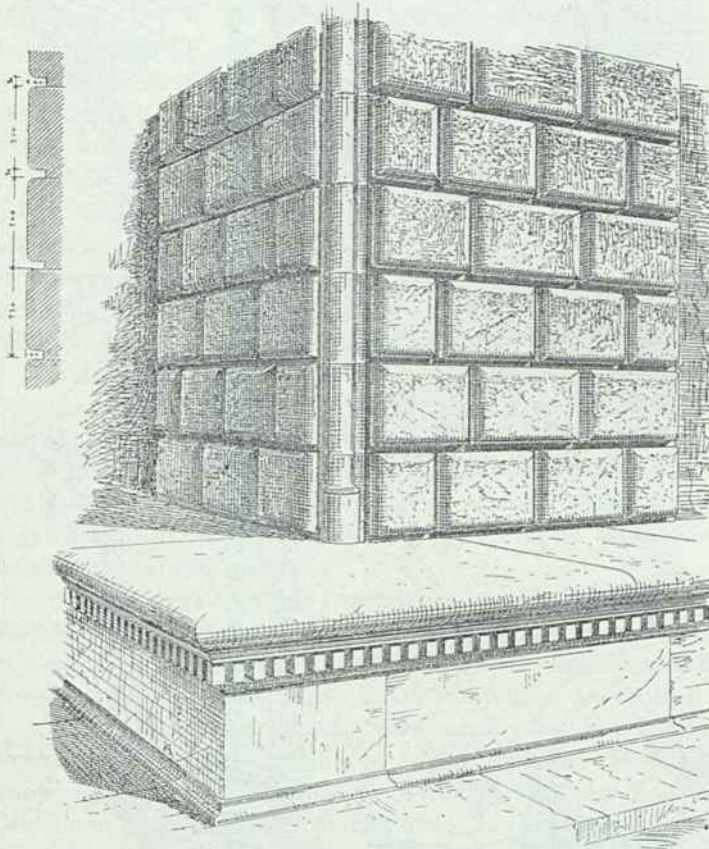
die Dachsparren gebildet werden. Sie erfüllen am besten ihren Zweck, den unterliegenden Teilen des Baues gegen Sonne und Regen Schutz und Schirm zu gewähren. Die großen, oft mehr als 2<sup>m</sup> über die Mauerflucht vorstehenden Ausladungen werden feltener durch Schrägbügel unter den Sparren, wie beim mittelalterlichen Holzbau diesseits der Alpen, ermöglicht, sondern durch mehrfach zusammengekuppelte Sattelhölzer oder Konfolen unterhalb der Sparren. Gefimsabstützungen durch Schrägbügel sind an Bauernhäusern der *Altipiani d'Abruzzo* zu finden.

267.  
Holzgefimse.

Befchränkt wird die Ausladung der Traufgefimse bei Verwendung von Sand- oder

268.  
Hautfein-  
gefimse.

Abb. 419.



Bankfockel am *Palazzo Guadagni* in Florenz.

Kalkfeinen. Um nicht unverhältnismäßig dicke Mauern ausführen zu müssen, hat die Renaissance öfters zu sehr gekünstelten Mitteln gegriffen, um dennoch möglichst große Ausladungen herzustellen. (Vergl. das Gefimse des *Palazzo Strozzi* in Florenz und des *Palazzo Piccolomini* in Siena). In formaler Beziehung griff sie meist auf die antiken Konfolengefimse zurück, dabei das alte Verhältnis 1:1 der Höhe zur Ausladung berücksichtigend, die Konfolen bald in einfacher Form im Frieße, bald in reicher Form unter der kassettierten Hängeplatte verwendend. Die Corona wird dabei nach unten von Fries und Atragal begleitet oder von Fries mit Architrav, je nach der Gliederung der Fafadenflächen.

Werden Backsteine zur Ausführung genommen,

269.  
Backstein-  
gefimse.

so gilt für die Traufgefimse das bei Gurtgefimsen aus Backsteinen gesagte. Die Ausladungen verringern sich; die Verzierungen mit reliefierten und farbigen Ornamenten sollen Ersatz für den Mangel an Energie bieten.

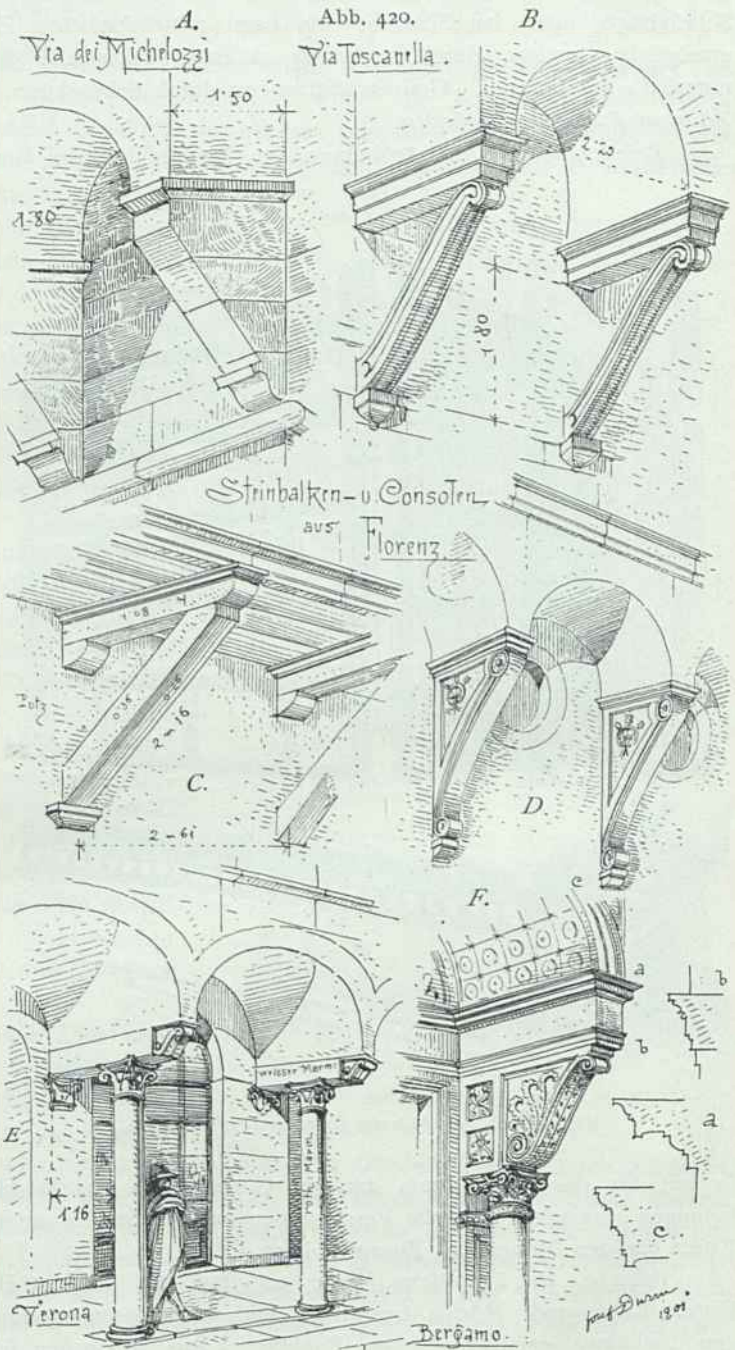
Beinahe an ägyptische Weise erinnern die großen Hohlkehlengefimse, die aus Holz, Rohr und Mörtel hergestellt sind, und deren monumentales Vorbild wohl an den Fassaden der altchristlichen Basiliken Roms zu suchen sein dürfte. In Verbindung mit Lünetten und farbigem Schmuck geben sie eine reizende dekorative Bekrönung des Baues ab, wie dies an vielen lombardischen Bauwerken, mit am schönsten am Brückenhaus der *Certosa* bei Pavia und an Bologneser Palästen, zu sehen ist (vergl. Abb. 118, 119 und 120).

270.  
Hohlkehlen-  
gefimse.

Das mittelalterliche, überkragte Stockwerk, wobei über die Konstruktion kein Wort weiter verloren wird, setzt den Fachwerkbau, dem man in Italien in den Städten erst recht keinerlei Beachtung schenkte, nicht unbedingt voraus. Schon im Mittelalter<sup>167)</sup> bediente man sich der monumentalen Konstruktionsmittel, um noch eine verhältnismäßig breite Verkehrsstraße ohne Platzverlust für die Wohnung zu gewinnen, der zwingende Grund, der in den Städten mit wachsender Bevölkerung und enggezogenen Mauern zum überfetzten, hochgeführten Stockwerksbau trieb.

Dabei ruhen die vorgekrachten Fassadenmauern auf Steinkonsolen, die durch Bogen überspannt waren, wobei man Backsteine oder Werksteine zu Hilfe nahm, je nachdem der betreffende Ort das eine oder das andere Material vorzugsweise bot. So hat z. B. Bologna an feiner *Casa dei Carracci* unter Verwendung gewöhnlicher Backsteine, ohne jede Kunstform, Konsolen vorgemauert, die durch Steinkämpfer abgeschlossen und mit halbkreisförmigen Tonnengewölben überspannt sind, welche an der Stirnseite reich profilierte und ornamentierte Archivolte haben; darüber beginnt dann das glatte Backsteinschichtenmauerwerk (vergl. Abb. 80).

Am gleichen Orte sind im Hofe des *Palazzo Fava* die Tonnen auf mächtige, reich verzierte Konsolen ge-



Steinbalken und Konsolen aus Florenz, Verona und Bergamo.

<sup>167)</sup> Siehe Pifa, Florenz, Siena u. a. O.



setzt, die eine durchlaufende Galerie (Balkon) tragen, die aber (nach *Filarete*) nicht zum Trocknen der Wäſche beſtimmt war.

In Florenz ſchloß man an die mittelalterliche Weiſe an, erſetzte nur bei den Tonnen die Spitzbogen durch die Rundbogenform oder konſtruierte mit Quaderkonſolen. Sehr ſchön mit Vollkonſolen in künſtlicher Durchbildung (Volutenkrugung und Flachornamente in den Zwickeln; vergl. Abb. 420D) iſt die Überkrugung an der Faſſade des Gaſthofes »*Ginevra e Porta Roſſa*« in der *Via Porta Roſſa* in Florenz ausgeführt. Bei einem Hauſe in der *Via dei Michelozzi* bei *S. Spirito* kragen die Konſolen für das Obergeſchoß 1,50<sup>m</sup> über die Flucht des Erdgeſchoßes vor; ſie ſind aus 4 Quaderſchichten gebildet, 1,80<sup>m</sup> von Mitte zu Mitte entfernt und mit Rundbogentonnen überwölbt (Abb. 420A). Wo die Konſolen bei größeren Ausladungen aus verhältnismäßig kleinen Steinen hergeſtellt ſind, trifft man die Quader vielfach durchgedrückt; ſpäter wurden ſolche Konſolen durch ſichtbare Eiſenbänder mit dem kräftigen Mauerwerk des Untergeſchoßes verbunden. An einigen einfachen Häuſern der frühen Periode in der *Via del Mercantino* treffen wir auch die Konſolen mit Flach- oder Spitzbogen überſpannt.

Eine vollſtändig in Stein überſetzte Holzkonſtruktion, bei der die wagrechten Kragbalken architravartig gebildet und durch 2<sup>m</sup> lange Steinſtreben, auf Konſolen ruhend, abgeſtützt ſind, bei der die Stützen 2,20<sup>m</sup> auseinanderliegen und nur an den Enden verankerte Tonnengewölbe tragen, weiſt ein Haus in der *Via Toscanella* auf (Abb. 420B). Ich führe nur dieſe wenigen bezeichnenden Beiſpiele an, obgleich ſich in der Stadt noch viele gleichartige nachweiſen laſſen.

Das alte, bemalte Haus an der *Piazza S. Croce (Palazzo Antella)*, deſſen Originalplan ſich unter den Handzeichnungen in den Uffizien als ſtändiger Ausſtellungsgegenſtand befindet, zeigt eine Steinbalkenkonſtruktion ohne Bogenſprengung, d. h. eine ſolche mit wagrechten Unterbalken, wobei die Konſolen 2,61<sup>m</sup> von Mitte zu Mitte liegen und Steinſtreben von über 2<sup>m</sup> Länge bei einem Querſchnitt von 36 × 26<sup>cm</sup> (Abb. 420C) angewendet ſind<sup>168)</sup>. So hat ſich vielleicht *Filarete* bei ſeinem Handwerkerhaus die Überkrugung ausgeführt gedacht.

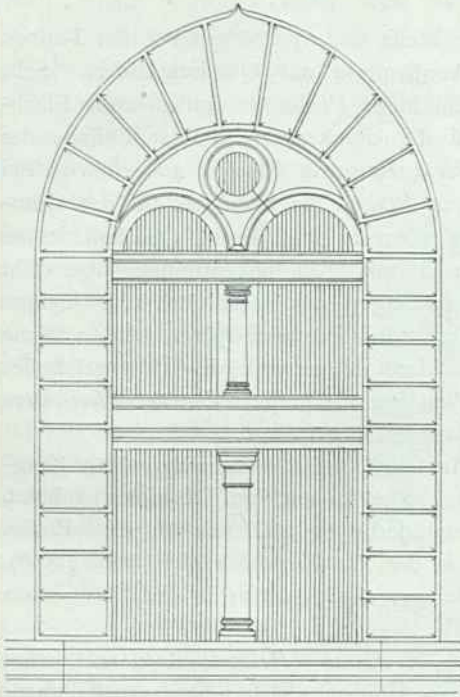
Eine weitere Art der Abſtützung überkrager Stockwerke, die ein wirkungsvolles baukünſtleriſches Motiv abgibt, findet ſich an der einen Häuſerreihe der *Piazza delle Erbe* in Verona (vergl. Abb. 420E und Abb. 420F: Beiſpiel aus Bergamo), wo an Stelle der Streben lotrechte Freiftützen in Form von Säulen angeordnet ſind.

Was die antike Kunſt, wohl auch das Mittelalter an Fenſterbildungen ſchuf, finden wir in der Renaissance unter gewiſſen Modifikationen wieder. Das Neue wurde angenommen, aber in die Formenſprache der Renaissance überſetzt. Oft iſt die Grundform noch romanisch und gotiſch, das Detail aber antikifierend. Der gerade Sturz, der halbkreisförmige, wie auch der ſpitz- oder flachbogige Abſchluß werden beibehalten; eine neue Form tritt kaum hinzu; Kleeblattbogen, Zackenbogen, Kielbogen, Gardinen- oder gefchneppte Bogen als innere Fenſterlichtform bleiben dem Stil meiſt fremd, ſind aber nicht ausgeſchloſſen (vergl. Paduaner Bauten, *Casa Olzignani*). Eine Art von Gardinenbogen findet ſich am *Palazzo Montanari* in Vicenza, andere an den Portalen von *S. Agostino* in Montepulciano, an der *Confraternità* in Arezzo, an der Palaſtfaſſade in Urbino uſw.

Die Kuppelung einzelner Fenſter, ihre Überſpannung durch einen großen Bogen und das Zusammenfaſſen zu einem Ganzen werden ohne Bedenken aus der vorausgegangenen Kunſtperiode übernommen, wie auch bei der wagrechten Überdeckung die Steinkreuze innerhalb des Rahmens (Rom und Florenz: *Palazzo Venezia* und *Palazzo Gondi*). Die

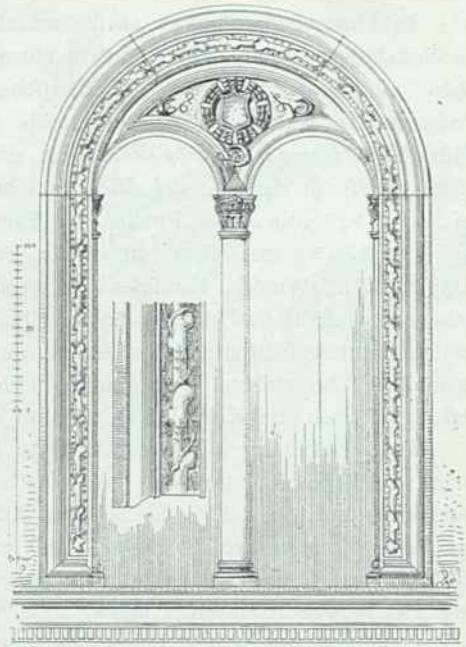
<sup>168)</sup> Ähnliche Konſtruktionen mit geraden Steinbalken und Steinſtreben an den Vorbauten des *Ponte vecchio* zu Florenz u. a. O.

Abb. 421.



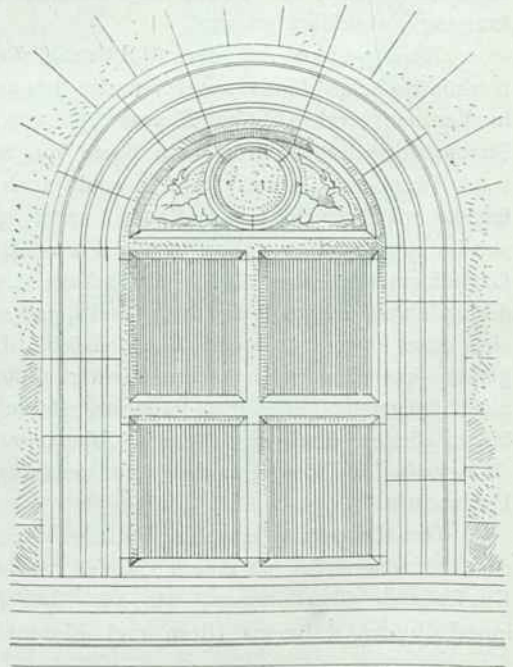
Von einem Palaft in Arezzo.

Abb. 422.



Vom Palazzo Quarotesi in Florenz.

Abb. 424.



Vom Palazzo Gondi in Florenz.

Abb. 423.

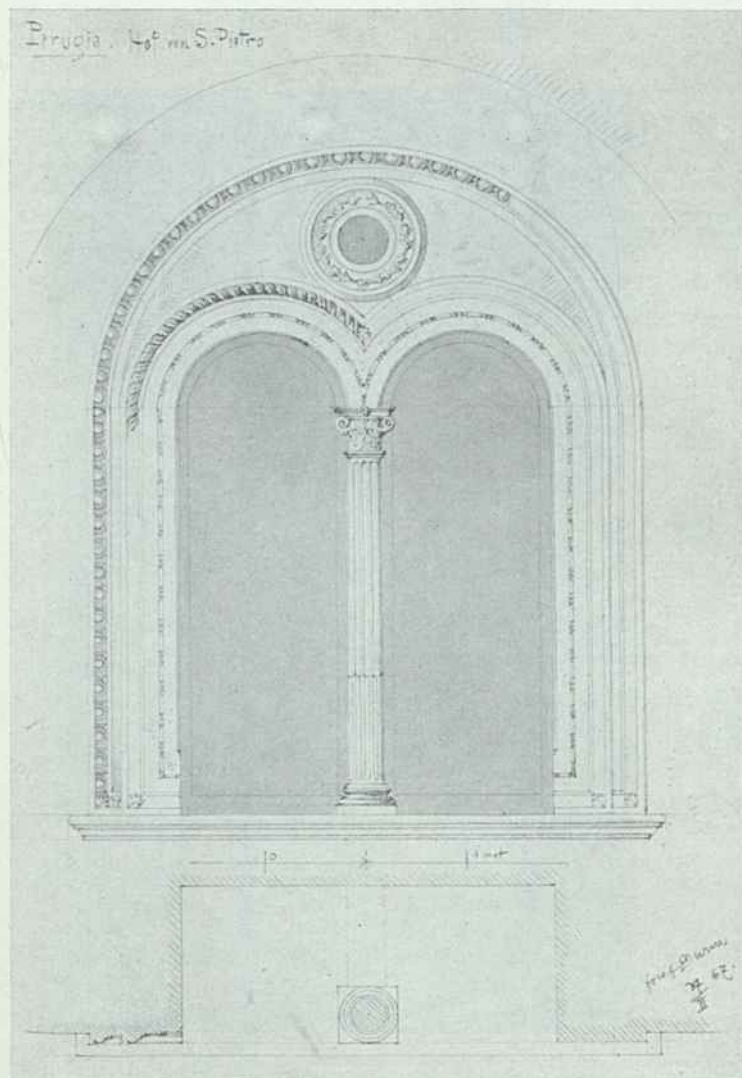


Vom Palazzo Piccolomini in Pienza.



Fenstergestelle haben im allgemeinen die Form eines aufrechtstehenden Rechteckes, wobei jedoch Abweichungen nicht ausgeschlossen sind. Das Verhältnis der Breite zur Höhe im Lichten bewegt sich in den Grenzen von 0,5:1 bis 1:1 bis  $1:1\frac{1}{2}$  bis 1:2 und darüber (vergl. Abb. 421 bis 425).

Abb. 425.



Hoffenster von S. Pietro in Perugia.

können. Mehr Ausdruck bekommt diese Zugabe durch Anordnung von Konfölen rechts und links des Sturzes, welche die Verdachung tragen und die vielfach eine bandartige Fortsetzung längs der Gewände finden. Reicher wird der Rahmen, wenn zu den Gewänden und Stürzen noch Pilafter, Halb- oder Dreiviertelfäulen oder vollkommene Freifäulen treten, die dann ein vollständiges antikes Gebälke mit oder ohne Giebelbildungen tragen (vergl. Abb. 427 u. 428).

Verkröpfte oder gebrochene Giebel gehören der Spätrenaissance und dem Barockstil an, die geschwungenen der Zeit des *Bernini* und *Borromini*. Verkröpfungen, die sich nur

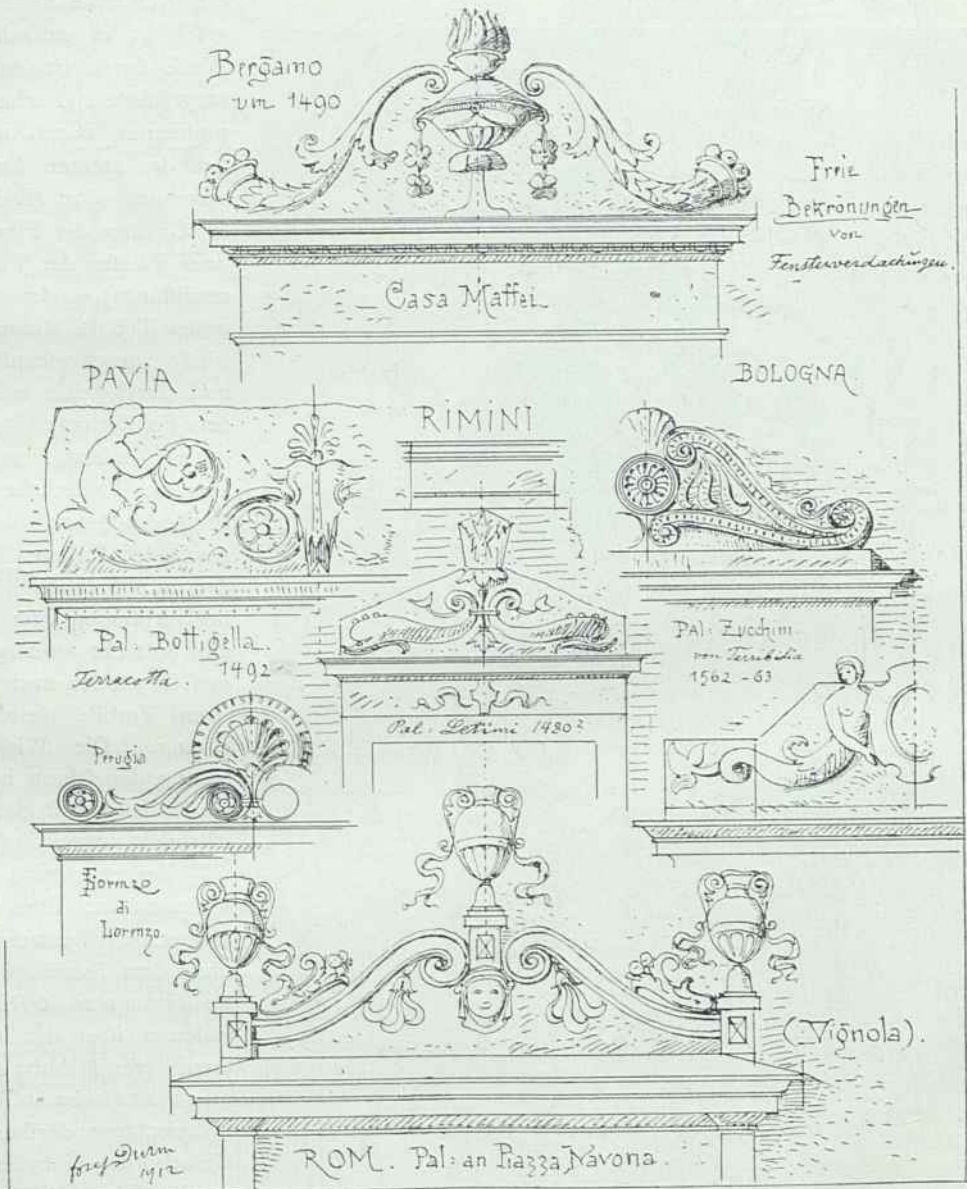
Die Umrahmung der Fensteröffnungen geschieht in einfachster Weise durch ein ringsumgeführtes, gleichartig profiliertes Band, nach Art der antiken Architrave gegliedert (Erdgeschoßfenster der Florentiner Paläste der Frührenaissance), oder der untere Teil des Rahmens wird durchgeschnitten und durch eine besondere Fensterbank (Bankgurte) ersetzt, wobei aber die Wiederkehr der Profile bestehen bleibt. Auch der Rahmen mit den sog. Ohren am Sturze bei verjüngten oder genau lotrecht aufsteigenden Gewänden nach antikem Vorbild bleibt in Übung. Die Wiederholung der Ohren beim Gewändestand ist gleichfalls nicht ausgeschlossen.

Bereichert wird der Rahmen durch Fries und wagrechte Verdachung über dem Sturze, wozu noch ornamentale Dekorationen über der letzteren (vergl. Abb. 426, 24a u. 24b) oder Aufsätze in dreieckiger oder flacher Giebelform hinzutreten

273.  
Umrahmungen.274.  
Schmuck.

auf die Gebälke beschränken und den Giebel ungebrochen lassen, sind gleichfalls eine Bildung der späten Zeit, aber mit Muscheln oder Kartuschen ausgeziert, von guter Wirkung (vergl. die Fenster der Konservatorenpaläste in Rom). An Stelle der Pilaster treten auch

Abb. 426.



Beispiele von freien Ornamenten auf den Verdachungen.

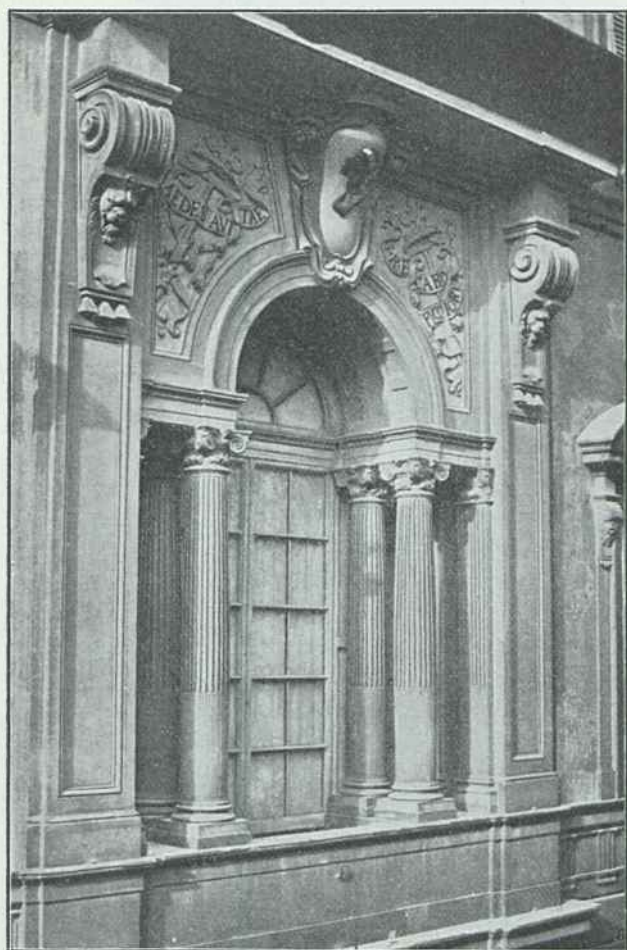
nach unten verjüngte Hermenpfeiler und Löwenköpfe, wie am Fenster des *Palazzo Cucoli, Via de' Servi* in Florenz, und darüber verkröpfte Gebälke oder weibliche Köpfechen mit Brustanfaß, wie dies in reizender Weise ein Fenster in der *Via Ginori* in Florenz zeigt.



Die halbkreisförmig geschlossenen Fenster der frühen Zeit entfernten sich in ihrer Rahmenbildung von der Antike; sie zeigen entweder die breiten Quadereinfassungen mit äußerer überhöhter (exzentrischer) Rundbogenform, oder die Spitzbogenform mit der Schneppe im Scheitel, auch starke, profilierte und ornamentierte Bänder bilden den Rahmen (Abb. 422 u. 429). Die gekuppelten Fenster dieser Gattung haben entweder den gleichen kräftigen Quaderrahmen, der mit Pfeilerchen und Architraven ausgestellt

275.  
Halbkreisförmig  
geschlossene  
und gekuppelte  
Fenster.

Abb. 427.



Fenster am Palazzo Pucci in Florenz.

ist, über dem sich dann die kleinen Rundbogen mit durchbrochenen Füllungsplatten erheben, oder an Stelle der Teilungspfeiler treten schlanke Säulchen und schmale Leibungspilaster, welche Architrave und Bogen aufnehmen, wobei der umfassende Rahmen in das Quaderwerk verlegt ist. Eine schöne und reiche Bildung weist eine Doppelfenster niche im Hofe von *S. Pietro* in Perugia auf. (Abb. 425), bei der die feinste antike Detailbildung zu ihrem vollen Rechte gelangt. Die Archivoltgliederung der Doppelfenster und des überspannenden Bogens ist vollständig bis auf die Fensterbank als Rahmen herabgeführt.

Die Anordnung der großen Bogenfenster an den Florentiner Palästen (*Strozzi, Riccardi, Rucellai*) ist bereits im Bilde gegeben und im Texte besprochen, so daß nur noch ein Hinweis auf das Detail erübrigt, bei dem in Abb. 240 bis 241 usw. im größeren Maßstab gezeigt ist, in welcher Art die Bogengliederungen sich verschneiden und wie die Bogenzwickel ausgefüllt wurden, soweit sie nicht durchbrochen sind.

Schön sind diese Fenster motive an den Backsteinbauten der Frührenaissance in der Lom-

276.  
Ausführung  
der Fenster  
in Backstein.

bardei und weiter südlich bis Bologna durchgebildet. Nicht leicht werden anderswo reizvollere und üppigere Details gefunden werden als hier, wo auch die Behandlung der Grundform des Fensters eine Wandelung erfährt, derart, daß die Mittelstütze des östern einer freien Endigung in Konfolenform weicht. Eine charakteristische Eigentümlichkeit bleiben dabei die Kämpfer- und die Scheitel-Akroterien, manchmal zu groß im Maßstab gegriffen, aber stets fein detailliert. Die *Casa Vecchiotti*, die *Casa Carracci*, die Paläste *Pallavicini* (jetzt *Felicini*), *Fava* und *Bevilacqua* in Bologna bieten entzückende Beispiele dieser übermäßig verzierten Backsteinarchitekturen. Noch reicher aber haben *Filarete* und seine

Mitarbeiter oder Nachfolger am *Spedale maggiore* in Mailand ihre spitzbogigen Doppel-  
fenster gebildet, unter Anwendung von Marmor und Terrakotta. Hier feiert die ober-  
italienische Backsteinarchitektur neben der Bologneser wahre Triumphe, was Komposition,  
Einzelformen und Technik anbelangt. Die prächtigen breiten Umrahmungen mit den im  
Weinlaub aufsteigenden Putten, den feinen begleitenden Perl- und Eierstäben, daneben die  
monumentale Ausfüllung der Bogenzwickel mit lebendig modellierten Büsten, der die  
Doppelbogen stützende, mäßig schlanke, marmorne Säulenschaft geben im Rahmen der  
Säulen- und Blendbogenstellungen der Fassaden ein köstliches Architekturbild ab.

277.  
Umrahmung der  
Kuppelfenster  
durch Pilaster  
und Gebälke.

Eine noch glänzendere  
Wirkung wird aber erzielt, wenn  
auch diese gekuppelten Rund-  
fenster rechteckig umrahmt wer-  
den durch ein von Pilastern oder  
Säulen getragenes Gebälke, wozu  
noch breite Giebelverdachungen  
hinzutreten können (vergl. *Scuola  
S. Rocco* in Venedig, Abb. 430).

278.  
Fenster des  
*Sansovino*.

Entschieden reizvoller ent-  
falten sich die Fensterbildungen,  
wenn die Meister auf spätrömische  
Vorbilder zurückgriffen und diese  
mit ihrem abgeklärten Geschmack  
und Schönheitsinn zu Prunk-  
leistungen allerersten Ranges um-  
stimmten, wenn sie ferner drei-  
fach gekuppelte Fenster wählten,  
deren mittlerer Teil rundbogig,  
deren Seitenteile mit Architraven  
wagrecht abgeschlossen waren  
(Abb. 269), ein Motiv, das jetzt  
noch am Kaiserpalast in Spalato  
nachgewiesen werden kann und  
das *Sansovino* an seiner Bibliothek  
in Venedig wohl mit dem vor-  
nehmsten Detail bekleidete, indem  
er den Bogen noch mit einem  
Schlußsteine verfuhr und die an-  
liegenden Zwickel mit Figuren  
nach dem Vorgange bei den  
römischen Triumphbogen füllte.

279.  
Fenster des  
*Palladio*.

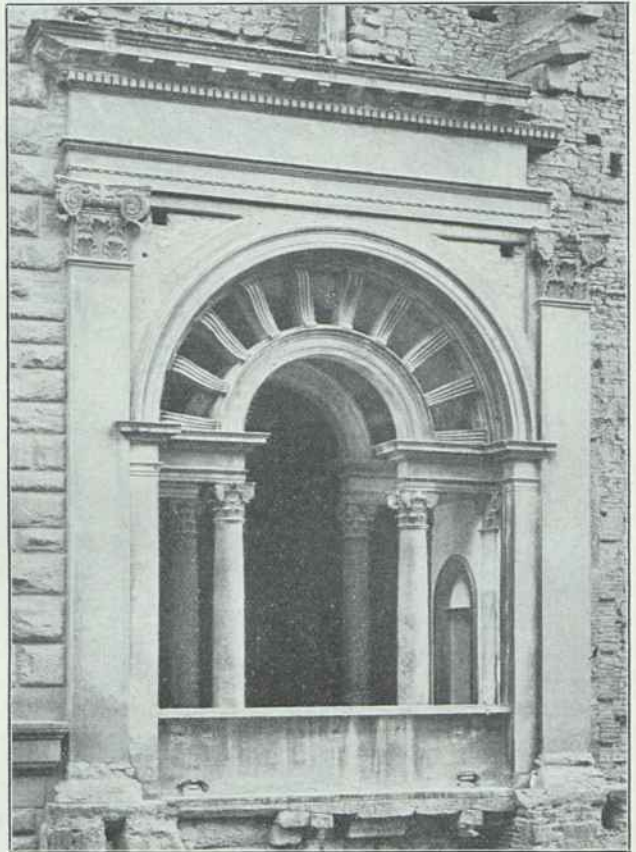
Einfacher und zugleich wirkungsvoller hat *Palladio* das Motiv, allerdings nicht als  
Palast- oder Wohnhausfenster, bei seiner Basilika in Vicenza verwertet, das dort in bezug  
auf Großartigkeit der Wirkung die Art des *Sansovino* weit übertrifft.

Eigenartig hat ferner *Palladio* dieses Motiv bei der *Villa Pojana* umgebildet, wo ein  
großer Quaderbogen dem inneren kleineren konzentrisch geführt ist und die raumfüllenden  
Platten zwischen den beiden Bogen wieder durch schlichte Rundöffnungen durch-  
brochen sind.

280.  
Fenster des  
*Baccio d' Agnolo*.

Den gleichen Gedanken, nur in das Reichere übersetzt, finden wir bei den Saal-  
fenstern im Obergeschoß des *Palazzo vecchio* in Florenz (Abb. 428) verwertet; nur sind

Abb. 428.

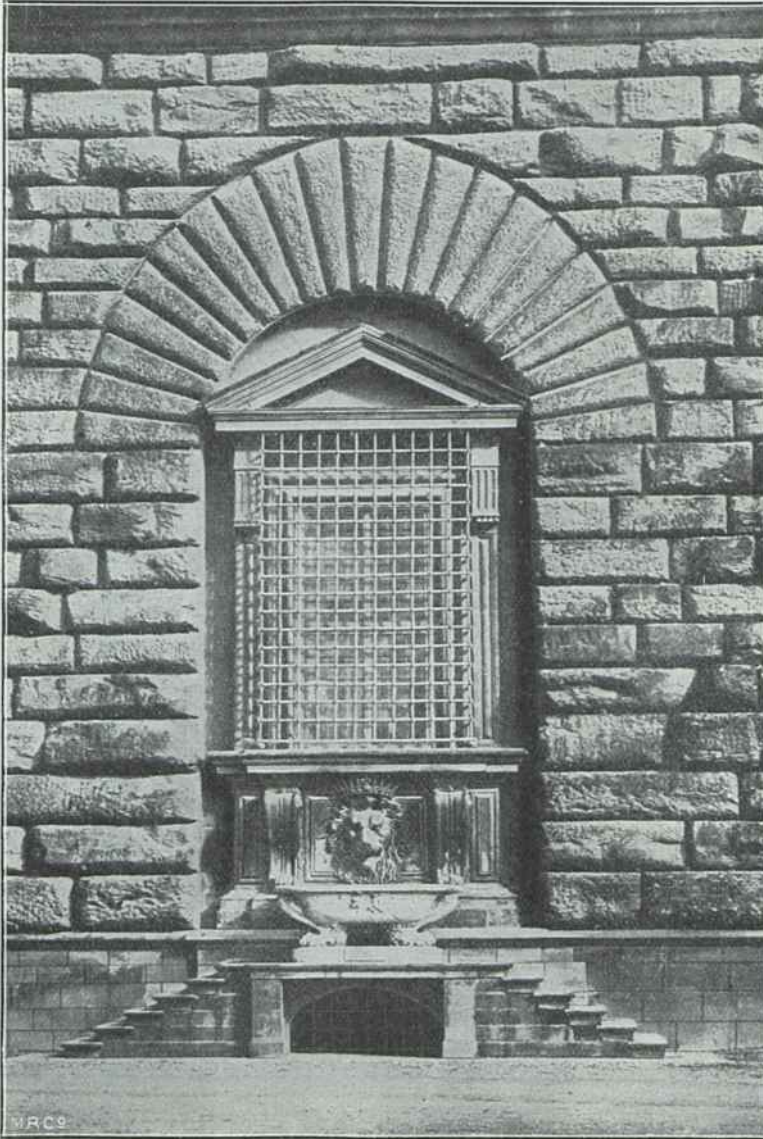


Fenster am *Palazzo vecchio* in Florenz.



dort zwischen die beiden Bogen statt der durchbrochenen Füllplatten speichenartig gestellte Konfolen eingefügt und außerdem ist die ganze Anordnung noch durch Komposita-Pilaster mit dem entsprechenden Gebälke umrahmt, womit ein dekorativer Aufputz entfaltet wurde, wie er,

Abb. 429.



Fenster im Erdgeschoß des *Palazzo Pitti* in Florenz.  
(Das eingefetzte Giebelfenster ist eine spätere Zutat.)

befonders auch in diesem großen Maßstabe, nicht leicht in ähnlicher Weise wieder getroffen werden wird.

Befcheidener ist der Gedanke an einem Fenster des *Palazzo Pucci* in Florenz zum Ausdruck gebracht bei schöner Durchbildung des Details mit Wappenschlußstein und Kardinalshut, Kreuzstab und Spruchbändern in den Bogenzwickeln (Abb. 427).

281.  
Andere  
Fenster.

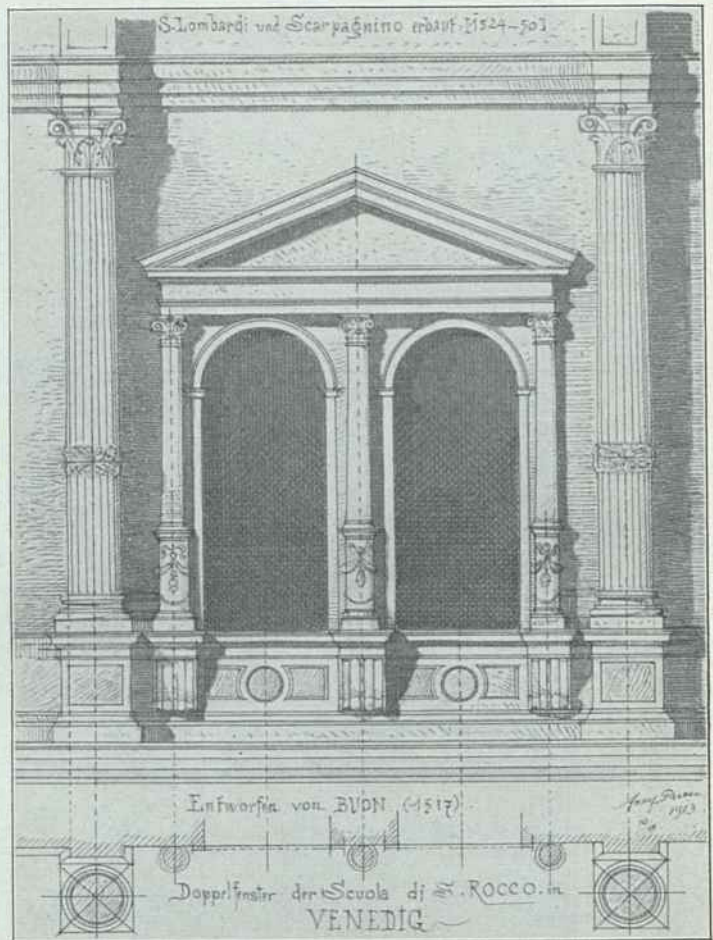
Eine freiere Behandlung erfährt das Rundbogenfenster mit lotrechter und wagrechter Umrahmung am *Palazzo Puoti* in Verona, wohl spät, aber in nicht ungeschickterweise. Bis zum Kämpfer sind beiderseits auf Konsolen und Postamenten stehende Hermenunterstütze angebracht, aus denen von den Hüften aufwärts nackte Gestalten hervorragen, die wohl eine verkröpfte Gurte über dem Haupte haben, aber sich mit dem Tragen dieser nicht abgeben, vielmehr Allotria treiben (Abb. 431), indem die männliche Figur nach der herausfordernden weiblichen durch die gespreizten Finger schaut. An einem anderen Fenster stehen trotzig Mannergestalten gegeneinander, von denen die eine dem Beschauer den Rücken dreht. Weniger geschickt sind die Schlußsteine, die als übergroße vorgefetzte Köpfe ohne jede architektonische Vermittlung, wie am etruskischen Tore in Volterra, gebildet sind.

Als interessante Besonderheit ist noch das Fenster in der *Via de' Servi* in Florenz und das in dem früher offenen Torbogen des *Palazzo Pitti* eingestellte zu verzeichnen (Abb. 429).

282.  
Fenster des  
Bramante.

In besonderer Weise verarbeitet der große *Bramante* die Rundbogenfenster durch Umföhrung eines rechteckigen Rahmens, entweder in ganz einfacher Form, oder auf das reichste gegliedert. Die Gotik versuchte schon bei den lombardischen Bauten ähnliches und vor ihr die romanische Kunst; auch die Frührenaissance hatte das Bedürfnis (*Castello* in Ferrara und *Spedale maggiore* in Mailand) bei Bogenfenstern (Rund- und Spitzbogen) einen rechteckigen äußeren Rahmen herzustellen. Wir müssen aber im vorliegenden Falle noch weiter zurückgreifen. Es können zuweilen konstruktive Gründe gewesen sein, welche die Meister veranlaßten, eine Form zu suchen, die eine bessere Verbandschichtung zwischen den Bogensteinen und den Schichtquadern zuließ, als dies beim unmittelbaren Auftreffen der wagrecht liegenden Steine auf die Quader der Rund-, Spitz- oder Flachbogen der Fall war. Ein solcher Steinchnitt, der sich zu allen Zeiten, wo er verwendet wurde, gerächt hat, ist und bleibt schlecht. Man kommt über diesen hinweg durch den bekannten alt-

Fig. 430.



Doppelfenster der *Scuola di S. Rocco* in Venedig.

Die Abbildung zeigt ein Doppelfenster (zwei nebeneinander liegende Rundbögen) in einem rechteckigen Rahmen. Der Rahmen ist durch vier Säulen mit Kämpfern und zwei großen Scrollen (Konsolen) an den Enden abgegrenzt. Über dem Fenster befindet sich ein Dreiecksgiebel. Die Zeichnung ist als 'Entworfen von BUNN (1517)' beschriftet und zeigt die Konstruktion des Fensters für die Scuola di S. Rocco in Venedig. Unten sind zwei kreisförmige Diagramme zu sehen, die die Verbindung zwischen dem Bogenstein und dem rechteckigen Rahmenquader verdeutlichen.



römischen Fugenschnitt der Bogensteine, oder noch einfacher, wenn die umrahmenden Ausgleichen von den Bogensteinen nach den Schichtquadern mit diesen aus einem Stücke gearbeitet werden, wie *Bramante* es tat und vor ihm schon die Griechen und Römer getan haben. In Athen finden wir diese umrahmten Bogen in der Nähe des bekannten Turmes

Abb. 431.

Fenster am *Palazzo Pucoti* in Verona.

der Winde, ein Werk aus dem ersten Jahrhundert christlicher Zeitrechnung, wobei die Dreieckswinkel schon Füllrosetten tragen, und ein weiteres Beispiel an der *Porta de' Borsari* in Verona, wo das vollendete »*Bramante-Fenster*« der *Cancellaria* in Rom vollständig vorgebildet ist, nur mit dem Unterschiede, daß in Verona das Detail roh ausgeführt ist. Ob zu *Bramante's* Zeit noch Verwandtes in schönerer Form, aus einer besseren Epoche der antiken Kunst erhalten war, ist schwer zu sagen, aber mehr als wahrscheinlich (Abb. 433: *Porta de' Borsari* und Abb. 432: Fenster der *Cancellaria*). (Vergl. noch weiter die Zusammenstellung der Fenster mit Pilastern und horizontalem Sturz in Pefaro, Urbino, Rusciano usw. auf der Abb. 24<sup>a</sup>).

Von der Vorführung der extravaganten Fensterformen des Barockstiles, die ins hundertfältige gehen und doch nur mehr oder weniger kapriziöse oder geistlose Variationen der alten Grundformen

find, muß hier abgesehen werden. Sie würden Bände füllen, ohne etwas grundlegend Neues zu bieten, was Bestand hätte. (Vergl. *Guarini* und seine Helfershelfer, unter denen er noch der überzeugteste ist.)

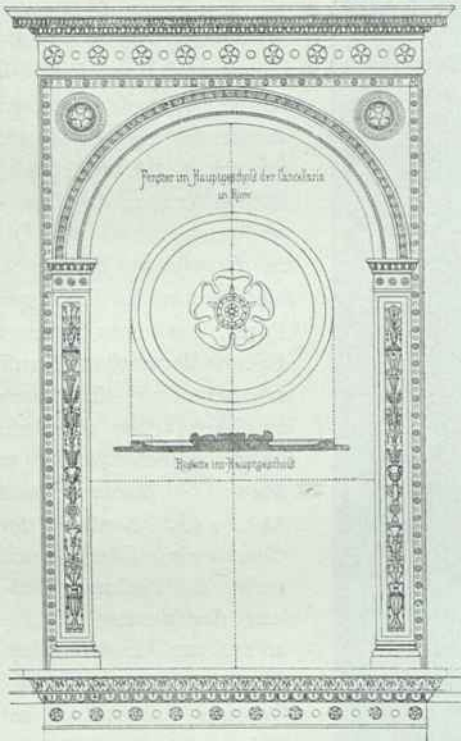
Daß das römische Altertum sich mit den Verschlüssen von Fenster- und Türöffnungen durch Stoffe, Holz- und Metallgitter, Holzläden u. dergl. nicht begnügte, daß diesem die in hölzerne Futterahmen schlagenden Holzfenstergestelle mit eingefetzten, und zwar nicht gerade kleinen Glascheiben in der Kaiserzeit geläufig waren, ist bekannt, auch daß damals

283.  
Fenster-  
verschlüsse.

Metallbefehle zum Beweglichmachen und Feststellen der Fenster-, Tür- und Ladenflügel, als Scharnierbänder, Schlösser mit Riegelgetrieben, daß weiter die gestemmte Schreinerarbeit, die Verzinkungen beim Zusammenfügen von Holzteilen, das Spunden, die Einschubleisten (technische Vorgänge, von welchen die Ägypter schon Gebrauch machten) ausgeführt wurden, kann wohl gleichfalls als bekannt vorausgesetzt werden<sup>169)</sup>.

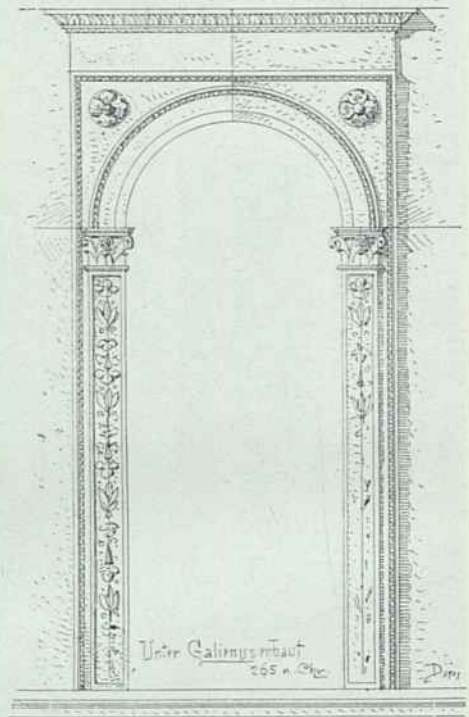
Die Stürme der Völkerwanderung räumten auch mit diesen Errungenschaften der alten Welt auf, und eine spätere Zeit der Ruhe und Entwicklung konnte wieder das „nacherfinden“, was die Alten schon erledigt hatten, und die Anfänge waren wieder so roh

Abb. 432.



Fenster des Bramante an der Cancelleria in Rom.

Abb. 433.



Fenster an der Porta de' Borsari in Verona.

und die gleichen wie in längst vergangenen Zeiten. Zuerst äußere, dann innere Holzläden, die an Bändern auf Kloben gingen oder in Zapfen und Ringen (Pfannen), wie die alt-etruskischen Gräbtüren, ein Verschluss durch vorgelegte Holzriegel oder durch Haken und Ringe oder Schubriegel mit Löchern, zweiteilige Läden, zusammengehalten durch Scharnierbänder oder Klobenbänder mit Gelenken — das sind etwa die Vorrichtungen, mit denen man sich gegen Hitze und Kälte, Regen und Sonnenschein über ein halbes Jahrtausend und mehr schützte; dabei gingen bei Bogenfenstern die Verschlüsse, wenn sie außen angebracht waren, überhaupt nur bis zum Kämpfer; der obere Teil zwischen den Bogenfchenkeln blieb frei.

Mit diesen primitiven, mittelalterlichen Fenster Verschlüssen, die sich alle als feste Holzverschlüsse mit oder ohne kleine Lichtöffnungen erweisen, und welche die Zimmer

<sup>169)</sup> Vergl. übrigens: DURM, J. Baukunst der Etrusker und Römer, II. Teil, Bd. 2, 2. Aufl. dieses „Handbuches“.



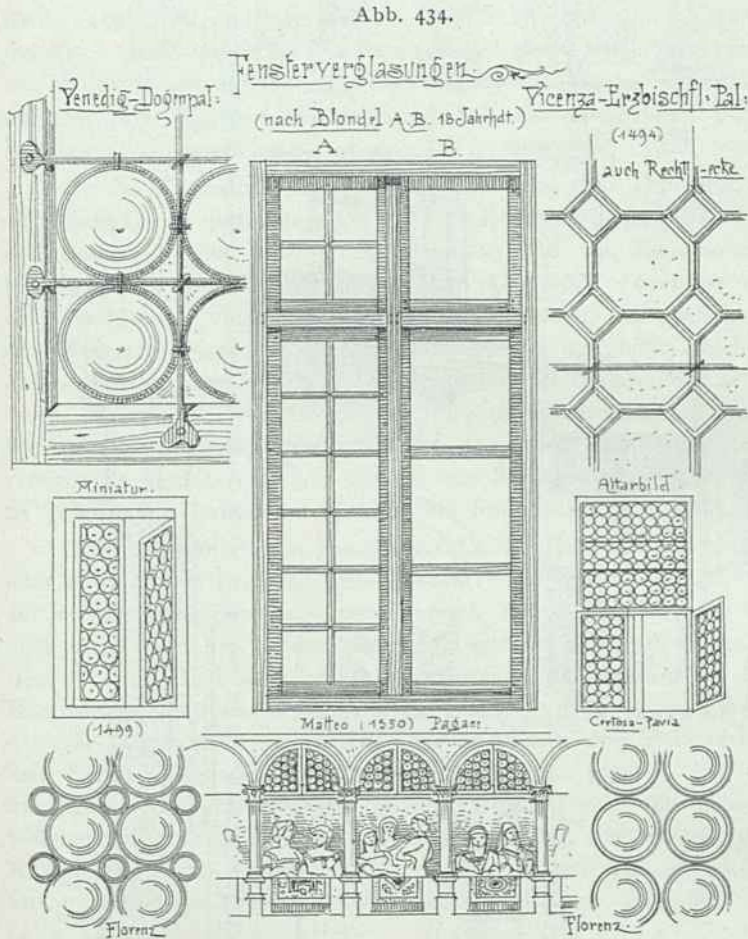
dunkel ließen, wenn man sich gegen Regen und Kälte schützen wollte, begnügte sich auch die frühe Zeit der Renaissance in Italien (vergl. Abb. 435).

Im angrenzenden Frankreich geben uns Rechnungen für Fenster im Schlosse zu Caen (1388), im *Hôtel Dieu* in Paris (1376) und im *Hôtel Karl VI.* (1380) die Gewißheit, daß auch hier keine anderen Verschlüsse im Gebrauch waren, selbst bei der Belagerung von Troyes (1429) werden noch solche erwähnt.

Fensteröffnungen, durch welche man Licht einlassen und sich doch gegen Wind und

Wetter schützen wollte, wurden mit geölter Leinwand zugehängt oder die Leinwand in die hölzernen Rahmen oder in die Öffnungen eingepaßt. So ließen im Jahre 1390 die Kartäuser in Dijon ihre Kapellenfenster mit geölter Leinwand verschließen, und im *Journal de la dépense du Roi Jean en Angleterre* (1359—60) werden für die Fenster im Zimmer des Königs Fensterholz, Nägel und Terebinthenöl zum Transparentmachen der Leinwand angeführt. 1380 ließ *Karl VI.* Geld auszahlen für gewachste Leinwand (*Toile cirée*) und Nägel für die Fenster im Zimmer des *Monseigneur d'Anjou*. Auch dünne Felle (*Peau de cuir*), durch Fette transparent gemacht, sind verrechnet.

Im XIV. Jahrhundert kannte die Bour-



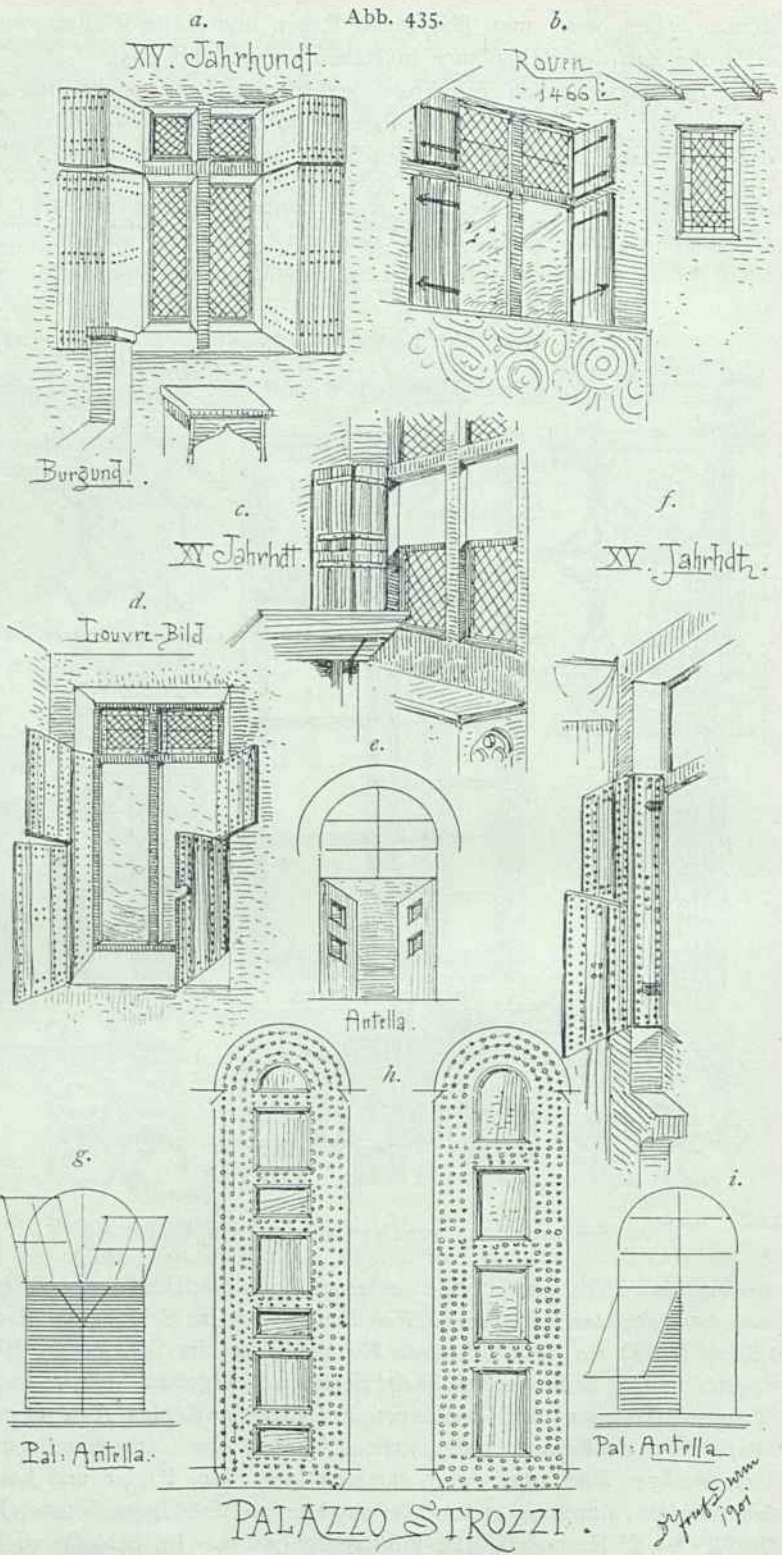
Verschiedene Arten von Verglafungen der Fenster.

geoisie von Paris noch keine anderen Fensterverschlüsse als diejenigen mit geölter Leinwand. Nach den *Comptes du Roi René* waren im Schlosse zu Tarascon (1447), im *Palais d'Aix* (1448), in der *Maison de Pertuis* (1450), im Schlosse zu *Reculié* (1471) die gleichen Verhältnisse, d. h. die Verschlüsse der Fenster mittels geölter Leinwand. Für das Zimmer *Louis XI.* (1478—81) weisen die Rechnungen des gleichen Königs *René* (1479) Ausgaben für geöltes Papier zu Fensterverschlüssen auf. Dies war eine Verbesserung in der Lichtzuführung; es war weniger solid, aber dafür durchsichtiger. Um Papier und Leinwand gegen den Wind zu schützen, durchzog man diese mit Harfen- und Bogensaiten. Diese Praxis wurde noch im XVI., XVII. und XVIII. Jahrhundert geübt. Im Schlosse zu Fontainebleau wechselten noch 1639—42 Papier- und Glasfenster nebeneinander ab. Die Prinzessin von *Monpensier*

meldete noch 1649, daß sie im Schlosse von St.-Germain ein großes, vergoldetes und bemaltes Zimmer habe, aber ohne Fensterverglafung! In Bordeaux wird noch 1735 die *Toile cirée* erwähnt und im Spital zu Lyon 1740 das geölte Papier.

An Stelle der Ölpapiere, der geölte Leinwand und der dünn gefchabten, eingefetteten Tierhäute trat auch bei Paläften und Wohnhäufern das Glas. Während im ganzen XV. Jahrhundert und noch 50 Jahre später die Verglafung nur spärlich auftrat, wurde sie im XVI. Jahrhundert (1550) ziemlich allgemein, wobei nicht vergessen werden darf, daß die alten Verfahren immer noch in Übung blieben. Dabei war das Verglaffen damals noch recht teuer. Das Verlangen nach reinem, hellem Tageslicht in den Zimmern räumte auch mit den steinernen Fensterekreuzen auf, um dem Licht freieren Zutritt zu gestatten, wobei die bunte Verglafung gleichfalls fiel, und mit dem Ende des Jahres 1650 war die Verwendung von nur weißem Glase in den Wohnräumen vollzogen. Der vollen Verglafung geht die teilweise voran; den kleinen Scheiben folgen

284.  
Fenster-  
verglafung.



Verchiedene Arten von Fensterverchlüssen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert.



mit der Zeit die großen, d. h. die älteren Butzen und Rauten werden verdrängt durch die rechteckigen Sprossen Scheiben mit und ohne Facetten (Abb. 434).

Im unten genannten Werke<sup>170)</sup> ist in farbiger Darstellung das Bild eines Schlafzimmers aus dem XV. Jahrhundert veröffentlicht, dessen Original sich im Louvre-Museum in Paris unter dem Titel »L'Annonciation« befindet. Es zeigt ein gerade überdecktes Fenster ohne Steinkreuz, bei dem etwa  $\frac{4}{5}$  des Fensterlichtes mit zweiteiligen, festen, benagelten Holzläden verschlossen sind; einer davon ist auch nach der Höhe geteilt, während das obere Fünftel des Fensters mit in Blei gefaßten Rautenscheiben verglast ist (Abb. 435 d). Es gibt eine getreue, unanfechtbare Darstellung eines Fensterverchlusses aus der Zeit, in der die volle Verglasung noch nicht eingeführt war. Diesen Fall dürfen wir uns dann auf die Bogenfenster übertragen, von denen wir gesagt haben, daß die Läden nur bis zum Kämpfer reichten und daß der obere Teil offen blieb, um später eine Verglasung aufzunehmen.

In der Kathedrale zu Reims befindet sich eine Tapifferie aus dem XV. Jahrhundert, die Geburt Christi darstellend, auf der eine Rautenverglasung gezeichnet ist. Aus der gleichen Zeit stammt in der *Libreria* zu Siena ein Bild von *Pinturicchio* (1454—1513), auf dem Butzen gemalt sind, und in dem Bilde: *Une leçon d'anatomie d'après fascicules médicinales de Jean Ketham* (Venedig 1493) sind wieder Butzen, wie auch auf dem Bilde des *Ambrogio Borgognone* († 1524) in der *Certosa* bei Pavia gleichfalls solche angegeben sind. Beide Arten dürften daher zeitlich nebeneinander ausgeführt worden sein, als man sich von Leinwand, Papier und Tierfellen los sagte. Dabei wollen aber die runden, kleingeschnittenen, in Blei gefaßten Plangläser nicht mit den gegossenen Butzen, mit dem Nabel im Mittelpunkt, verwechselt werden (vergl. die Butzen- und Rechteckverglasung von Fenstern am Dogenpalast zu Venedig, an Bauten in Vicenza und Florenz auf Abb. 435).

Die mittelalterlichen, genagelten Läden als Fensterverchlüsse im ganzen finden sich aber noch in der Frührenaissance, wofür wir greifbare Belege haben, und zwar an einem der wichtigsten Monumente, am *Palazzo Strozzi* in Florenz. Dort sind im Obergeschoß noch zwei der alten Läden an der Rückseite des Palastes nach dem kleinen Platze zu erhalten. Sie sind aber nicht in der rohen gespundeten Art hergestellt oder aus einem Brettstück geschnitten, sondern nach antiker Art in Rahmenwerk und Füllungen zerlegt, der eine der Höhe nach in fünf, der andere in drei Füllungen, wobei die Rahmen mit drei Reihen Eifennägeln beschlagen sind (Abb. 435 h). Auf einer Tafel der öffentlich ausgestellten Handzeichnungen in den Uffizien weist die gemalte Darstellung des noch bestehenden *Palazzo Antella* in Florenz die alten Fensterverchlüsse auf, die zum Teil aus Klappenfenstern zum Aufstellen (Abb. 435 g u. i), zum Teil aus Holzläden bestehen, aus denen kleine viereckige Löcher ausgeschnitten sind, um Tageslicht in das Innere einzulassen (Abb. 435 e).

Die in Blei gefaßten, bunten und hellen Glascheiben erhalten sich im XV. und XVI. Jahrhundert, mit und ohne Verbindung von Läden, in Form von Rund- und Rautengläsern, wie dies auf ungezählten Miniaturen und Holzschnitten dargestellt ist<sup>171)</sup>; sie weichen dann den größeren, in Holzsprossen liegenden, und in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts treten wir in die moderne Aera der Fenster ein, die in dieser Zeit auch von Steinrahmen und jedem überflüssigen Holzwerk befreit werden und die Zahl ihrer Sprossen verringern (Abb. 434 A u. B).

<sup>170)</sup> HAVARD, J. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII. siècle jusqu'à nos jours. Ouvrage couronné par l'Académie des Beaux-Arts.* Paris (ohne Datum). Tome I, Pl. 41.

<sup>171)</sup> Z. B. in: LACROIX, P. *Mœurs, usages et costumes au moyen âge et à l'époque de la renaissance.* Paris 1871. — Die betreffenden Bilder stammen zum Teil aus dem XV., einige auch aus dem XVI. Jahrhundert.



*Maria von Medici* machte im *Palais du Luxembourg* den ersten Versuch mit in Silberstäben gefaßten Facettengläsern, die aber wegen ihrer großen Kostbarkeit keine allzu große Verbreitung fanden<sup>172)</sup>.

Diese rechteckigen weißen Scheiben, in Holz- oder Eisensprossen oder in Bleizügen liegend, behalten bei wechselnder Größe die Herrschaft bis zur Mitte des XIX. Jahrhunderts, wo auch diese wieder noch größeren Scheiben mit und zuletzt ohne Sprossen weichen mußten, die in allerneuester Zeit wieder gegen die kleinen Sprossenscheiben *Louis XVI.* eingetauscht werden, nachdem die moderne zweite deutsche Butzenscheibenlyrik auch ausgeklungen ist.

So wird das Alte wieder neu, und wer von unseren Baukünstlern und Bauherren jeden Wechsel heutzutage mitmachen will, denen wünschen wir Humor und Geld!

Die Größe der Gläser bestimmte früher ihren Wert, und der Ausgangspunkt für die Herstellung großer Gläser lag in der Spiegelfabrikation. Dort war zuerst das Bestreben, wieder Gläser zu schaffen, von denen *Seneca* aus dem alten Rom berichtete, daß sie die menschliche Figur in ihrer ganzen Größe wiederpiegelten. Hierbei hatte Italien die Führerschaft übernommen; Venedig hatte das Monopol für die Fabrikation großer Gläser und versorgte die ganze gebildete Welt mit solchen. Was man aber damals unter „groß“ verstand, wird heute nicht mehr geschätzt. Im Inventar des Kardinal *Mazarin* (1653) wird ein Venezianer Spiegel von  $27 \times 22$  Zoll angeführt, und ein solcher von  $50 \times 65$  Zoll wird noch 1759 als ein Wunderwerk angesehen. Einige Jahre später werden die Spiegel schon bis zu  $78 \times 47$  Zoll hergestellt, und der größte in Rahmen gefaßte Spiegel, den *Louis XIV.* besaß, maß nur  $53 \times 34$  Zoll. Wie kostbar sie geschätzt wurden, mag das Vorkommnis beweisen, daß die Republik Venedig ein großes Werk getan zu haben glaubte, als sie der *Maria von Medici* anlässlich der Geburt *Louis XIII.* einen Spiegel zum Geschenke machte. Welchen Wert man der Fabrikation beilegte, ist mit der Berufung von Arbeitern aus Murano um hohe Löhne durch *Henri II.* im XVI. Jahrhundert festgestellt.

Die Spiegel spielten aber auch eine Rolle in der Dekoration der Innenräume der Großen und Reichen. So hatte *Katharina von Medici* (1589) ein Kabinett (*Cabinet des miroirs*), das 119 Spiegel aus Venedig enthielt. *Marie Antoinette* hatte in Trianon ein Badezimmer mit bemalten Spiegeln und ein Boudoir »*tout en glaces*«. Die späte Renaissance, Barocco und Rokoko, machen von den Spiegeldekorationen mit Vorliebe Gebrauch, oft in reizvoller, origineller und glücklichster Weise. Diesseits der Alpen wären hier die *Favorite* bei Raftatt, das Würzburger Schloß, das Schloß in Pommersfelde ufw. zu nennen.

Mit der Art der Verglafung ändern sich aber auch die Holzkonstruktionen der Fenster und ihre Beschläge.

Die Rechnungen von Fontainebleau (1536—1639) sprechen von aufgehenden Flügeln und unterscheiden ein- und zweiflügelige (*Châssis à fiches* und *Châssis brisés*) und von 1691—92 auch von Schiebefenstern (*Châssis à coulisse*, heute à *guillotine* genannt); sie bringen aber auch feststehende und bewegliche im Gegensatz zueinander. Die Schiebefenster mit Sprossen wurden sowohl aus Eisen, als auch aus Holz ausgeführt. Beim Stadthaus in Rouen wurden z. B. die Gläser in Eisenrahmen gesetzt). Zu den Schiebefenstern und den in Scharnierbändern gehenden Fensterflügeln treten in Italien auch die ausstellbaren Klappflügel hinzu, wie dies am *Palazzo Antella* zu Florenz gezeigt wurde. Die

<sup>172)</sup> Im Schlosse zu Mannheim waren solche, aber in Holzsprossen gefaßt, noch vor wenigen Jahren vorhanden, die eine Größe von  $33 \times 43$  cm bei 2,50 cm breiten, ganz flachen Facetten hatten. Durch Unverstand gingen sie bei einer Renovation zu Grunde. — Im Schlosse zu Bruchsal sind die Rechteckscheiben ohne Facetten (wohl nicht mehr die alten)  $36 \times 26,50$  cm groß und liegen an der Hauptfassade in Holzsprossen, nach dem großen Treppenvestibül zu in vergoldeten Bleifassungen.

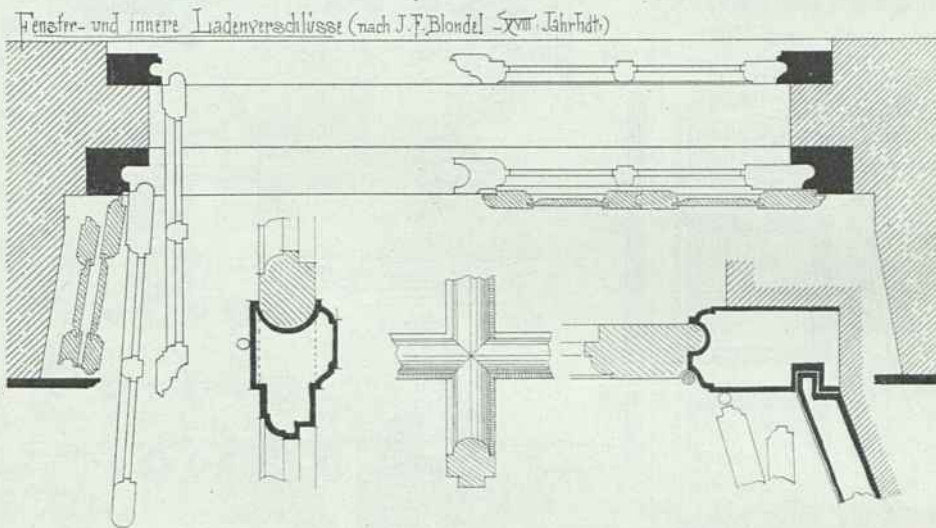


beweglichen Flügel setzen aber Futterrahmen voraus, die übrigens schon bei Ladenverchlüssen mit verglastem, festem Oberteil gebraucht wurden.

Mit den größeren Scheibenfeldern gehen dann aber als Sicherheitsverchlüsse die inneren Läden Hand in Hand, die bei den gewöhnlich starken Umfassungsmauern sich gut in die Leibungen einfügten und eine künstlerische Ausbildung (Abb. 436<sup>173)</sup> erhielten, wie die übrigen aus Holz angefertigten Ausstattungstücke und Konstruktionssteile eines Raumes (Türen, Lambris, Täfelungen).

Eine technische und formvollendete Ausführung erhielten die Fenster, Fensterläden und ihre Beschläge erst in der späten Zeit der Renaissance, in den Zeiten des Barocco und Rokoko andauernd bis auf unsere Tage. Durchdacht bis in das kleinste, allen Eigentümlichkeiten der dabei in Rede stehenden Materialien Rechnung tragend, alle Möglichkeiten erwägend, erheben sich diese Neuerungen des inneren Ausbaues zu

Abb. 436.

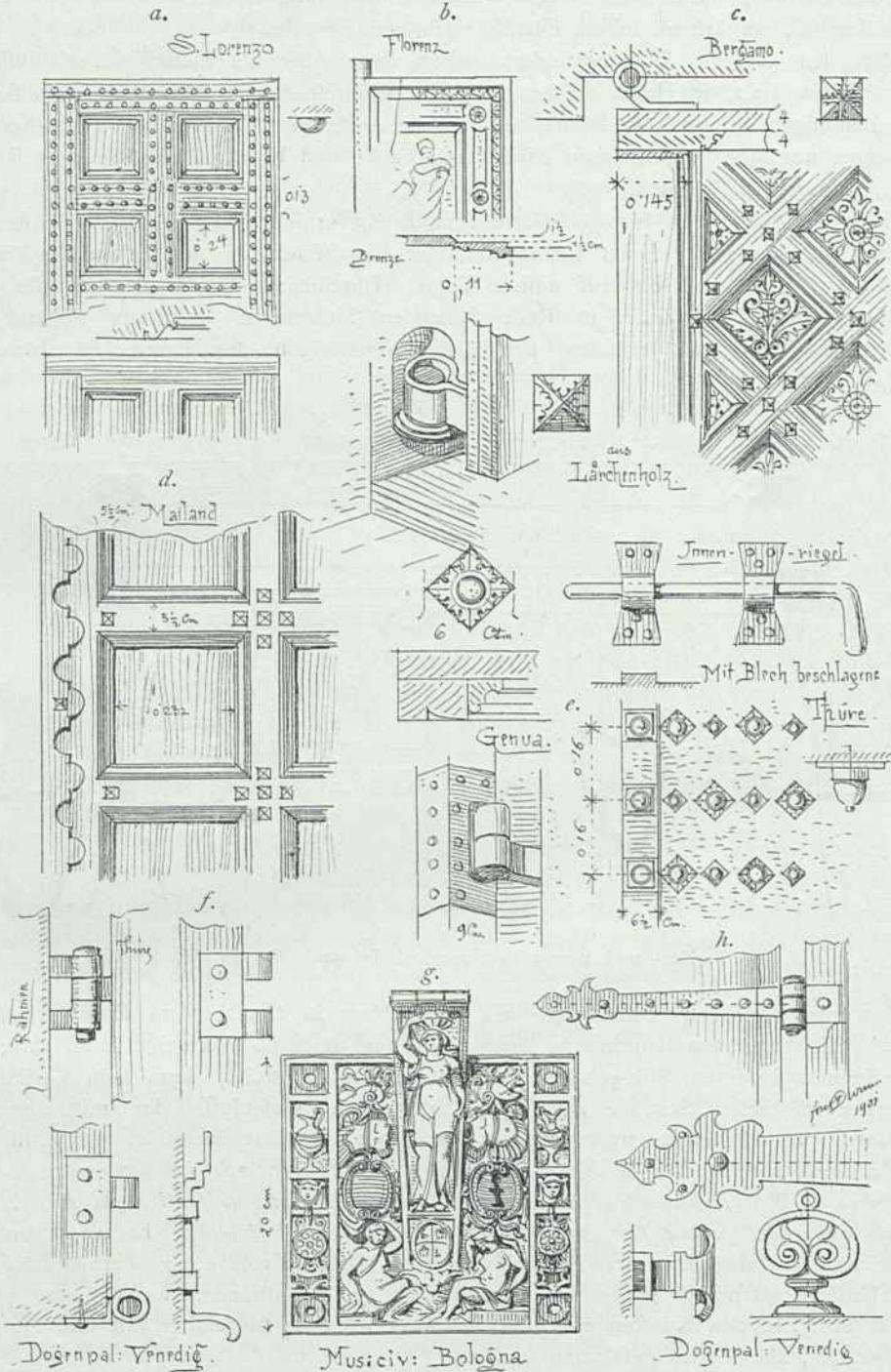
Fenster- und innere Ladenverchlüsse nach Blondel<sup>173)</sup>.

geradezu mustergültigen Leistungen und beherrschen in Grund- und Einzelformen seit über 2 $\frac{1}{2}$  Jahrhunderten den innern Ausbau. Keine moderne Wohnung kann ihrer entraten, sie mag in einem Stil gehalten sein, in welchem sie wolle; denn kein Verständiger wird einer stilistischen Schrulle zuliebe auf die Fensterverchlüsse der mittelalterlichen Wohnungen zurückgreifen wollen, wenn er nicht an feine Freunde, wie einst Frau von Maintenon an den Duc de Noailles berichten will (1705): »Si j'habite encore longtemps la chambre du Roi, je deviendrai paralytique; il n'y a ni porte, ni fenêtre qui ferme. On y est battu d'un vent qui me fait souvenir des ouragans de l'Amérique.« Es zeugt von einer erschreckenden Unkenntnis der Entwicklung der Dinge, von einer Verblendung und einem häßlichen Undank gegen die Antike und die Renaissance, wenn heute jemand drucken läßt: „In den Künsten und im Handwerk seien im Mittelalter fast alle Aufgaben gelöst worden, alle Typen geschaffen worden.“

Die Leistenrahmen und Sprossen (wo letztere nicht aus Metall gemacht sind) wurden durchweg aus Hartholz (Lärchen oder Eichen) ausgeführt, die Läden nach antiker Art in gestemmter Arbeit, die Beschläge der Fenster und Läden aus Eisen oder Bronze (Messing).

<sup>173)</sup> BLONDEL, J. F. *Cours d'architecture ou traité de la décoration, distribution et construction des bâtimens*, 9 Bände. Verlag Desaint. Paris 1771—1777.

Abb. 437.



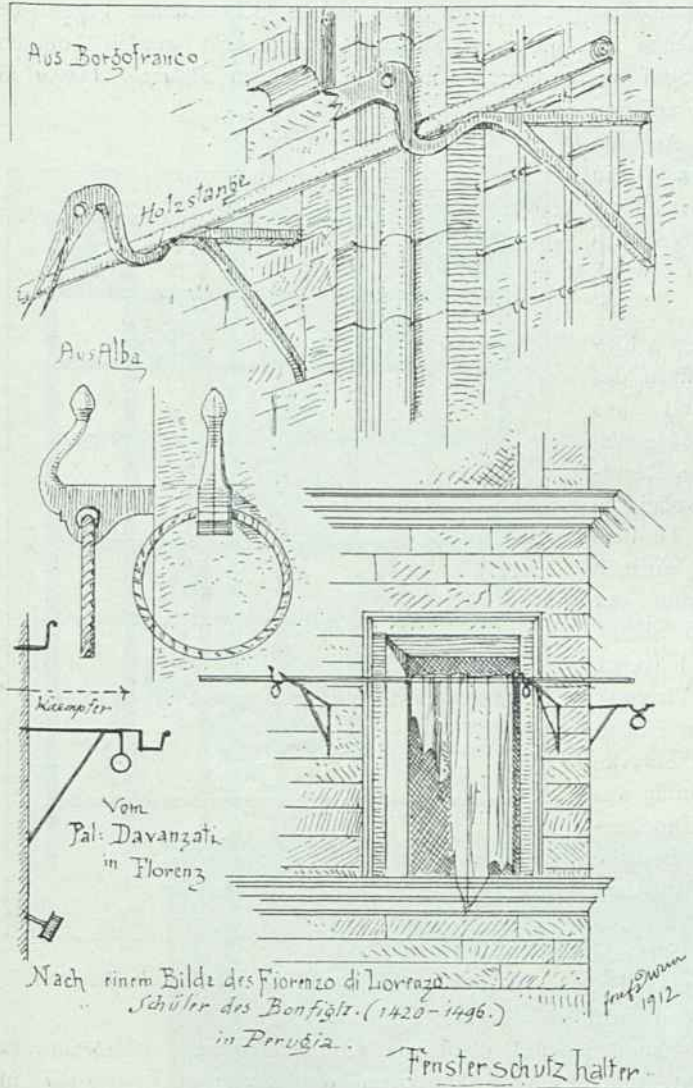
Tür- und Fensterbeschläge.

Die beweglichen Flügel zeigen bei gewöhnlichen Bauten vielfach noch die Beschläge mit Winkelbändern (abgekröpfte Bänder) und Kloben (vergl. Abb. 437), bei besseren Ausführungen aber durchweg die *Fiche*-Bänder oder die antiken Scharnierbänder unter Ver-



wendung von Eisen oder Messing, wo dann nur die Hülfen fichtbar vortreten, während die Lappen in das Holzwerk eingelassen und mit Stiften, deren kleine Köpfe oft blank hervortreten, fogar noch vergoldet sind, befestigt waren. Bei dünnen Hölzern sehen wir auch die Holzschrauben (seit 1650) zum Festmachen einzelner Beschlägteile verwendet.

Abb. 438.



Fensterstutzhalter.

Sind die Flügel groß, so treten bei den *Fiche*-Bändern noch die eingelassenen Winkel (fog. Scheinhaken) bei den Eckverbindungen der Rahmenhölzer auf<sup>174</sup>).

Das Feststellen der Flügelfenster und der Verschluss derselben wurde bei kleinen und einfachen Ausführungen durch Riegel (Vorreiber und Ruder) oder durch Treibstangen der verschiedensten Art (Espagnolettefangen- und Baskülverschluß) bewerkstelligt. Griffe und Schließkloben erhielten vielfach reiche ornamentale Ausbildung unter Zuhilfenahme von Vergoldungen, ebenso die Hülfen der *Fiche*-Bänder. Die Beschläge der Läden wurden meist durch Scharnierbänder und Basküle, deren Griffe auf der Rückseite als hängende bewegliche Ringe ausgebildet sind, hergestellt, um möglichst wenig freien Raum zwischen der Leibungswand und den Läden zu lassen. Diese inneren Läden wurden in den Bereich der Gesamtdекoration des Raumes einbezogen und dementsprechend bemalt, vergoldet und mit Ornamenten bedeckt.

Um noch größere Sicherheit gegen Zugluft und starke Abkühlung der Scheibenflächen während der kalten Jahreszeit zu haben, griff man schon im XVIII. Jahrhundert<sup>173</sup>) zu beweglichen, nach innen aufschlagenden Vorfenstern (Winter- oder Doppelfenstern),

286.  
Vorfenster  
und  
Fensterstutz.

<sup>174</sup>) Gut erhaltene Beschläge dieser Art sind noch im Schlosse zu Bruchfal, wo alle Teile aus blankem Messing hergestellt sind, während das Holzwerk mit einem Ölfarbanstrich überzogen ist.

wobei die Permanentfenster einen fog. Wolfsrachenverschluß, die Vorfenster einen Karniesverschluß erhielten (Abb. 436<sup>178</sup>).

Wir sehen an den alten Palästen der gotischen und der Frührenaissancezeit schmiedeeiserne Vorrichtungen an den Fensteröffnungen angebracht, die nicht ohne weiteres verstanden werden, für welche aber die wunderbar präzis gezeichneten und gemalten Bilder des *Fiorenzo di Lorenzo* in der Galerie zu Perugia Aufschluß geben. Sie waren zum Auflegen von runden, hölzernen Längsstangen bestimmt, an welche Schutztücher gegen die Sonne und gegen das Hereinsehen ins Innere nach Bedarf aufgemacht werden konnten (vergl. Abb. 438). Auch mit Stoff überzogene Aufstellflügel, wie am *Palazzo Antella* in Florenz (Abb. 435 g u. i), sind auf den Peruginer Bildern zu sehen. An den piemontesischen Orten, wie z. B. in Borgofranco, Alba u. a. treffen wir allenthalben die gleichen Vorrichtungen aus der spät mittelalterlichen Zeit (vergl. Abb. 438).

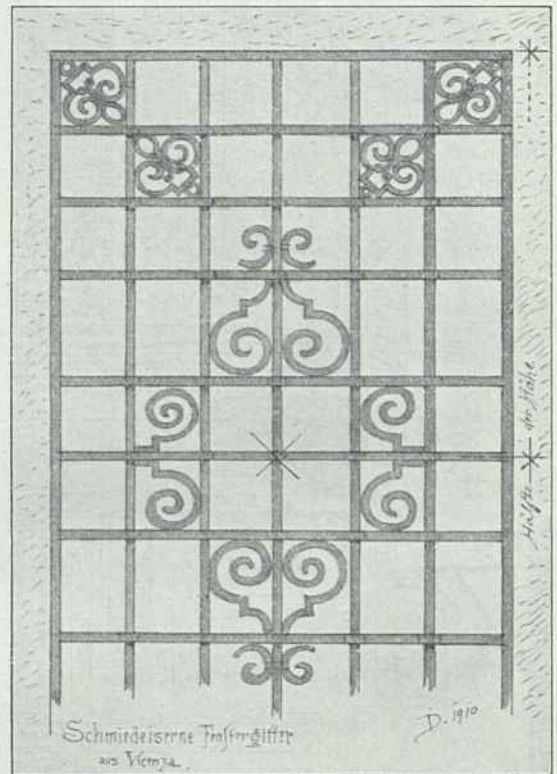
287.  
Sicherheits-  
vorrichtungen.

Sicherheitsvorrichtungen gegen Einbruch sind meist nur an Fenstern des Erdgeschosses angebracht und aus winkelrecht oder schräg sich kreuzenden Eisenstäben hergestellt, Quadrate, Rechtecke oder Rauten bildend, wobei sie die ganze Lichtöffnung des Fensters ausfüllen. Diefen einfachsten Formen folgen reichere, indem einzelne der Vierecköffnungen zwischen den Stäben durch Schnörkel ausgefüllt sind (vergl. Abb. 439 von einem Fenster in Vicenza). Bei andern ist von den geraden Stäben ganz abgesehen und Schnörkelwerke füllen die Fensterrahmen vollständig aus (vergl. Abb. 440 nach einem Kapellenfenster aus Pallanza). Ausgebauchte Füllungen, wie sie für den deutschen Barocco charakteristisch sind, finden sich in Verona an Häusern in der *Via S. Alesso* (vergl. *Ital. artist. Verona*, S. 154). Bei rundbogig abgeflohenen Toren wird die Öffnung vom Kämpfer bis zum Scheitel meist von schmiedeeisernem Schnörkelwerk ausgefüllt, wie dies Abb. 441 nach einem Torbogen des *Palazzo Tommasoni* in Cortona zeigt.

288.  
Haupteingangs-  
tore.

Eingangstore. Die Haupteingangstore sind in ihrer Bildung den gleichen Abwandlungen vom einfachsten bis zum reichsten unterworfen, wie die Fenster. Die Florentiner Paläste der Frührenaissance (*Strozzi, Riccardi, Pitti, Gondi*) zeigen in der Regel als Einfassung der Türöffnungen einfach profilierte, aber breite Umrahmungen, die oben halbkreisförmig abgeflohen sind, bei einem Verhältnis der lichten Öffnung von 1:2 bis 1:2 $\frac{1}{8}$ , wobei jeglicher weiterer Schmuck vermieden ist. Am *Palazzo Rucellai* sind die Tore wagrecht gedeckt; beim *Palazzo Vitelleschi* in Corneto (Übergangsstil) ist

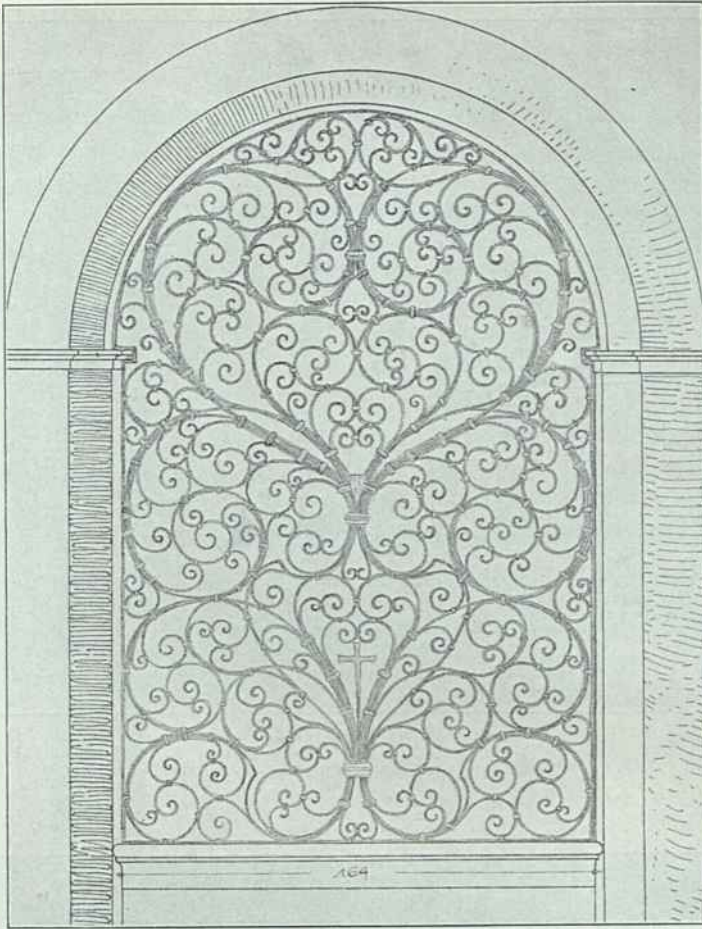
Abb. 439.



Sicherheitsvorrichtung durch Schmiedeeisengitter.

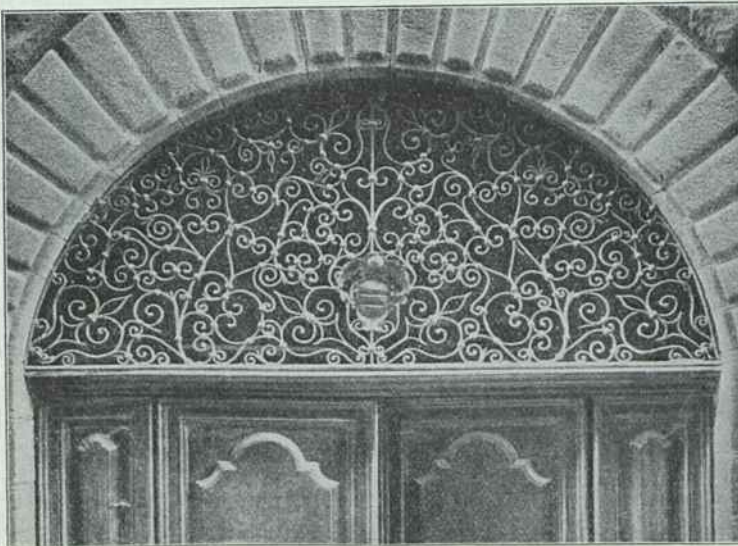


Abb. 440.



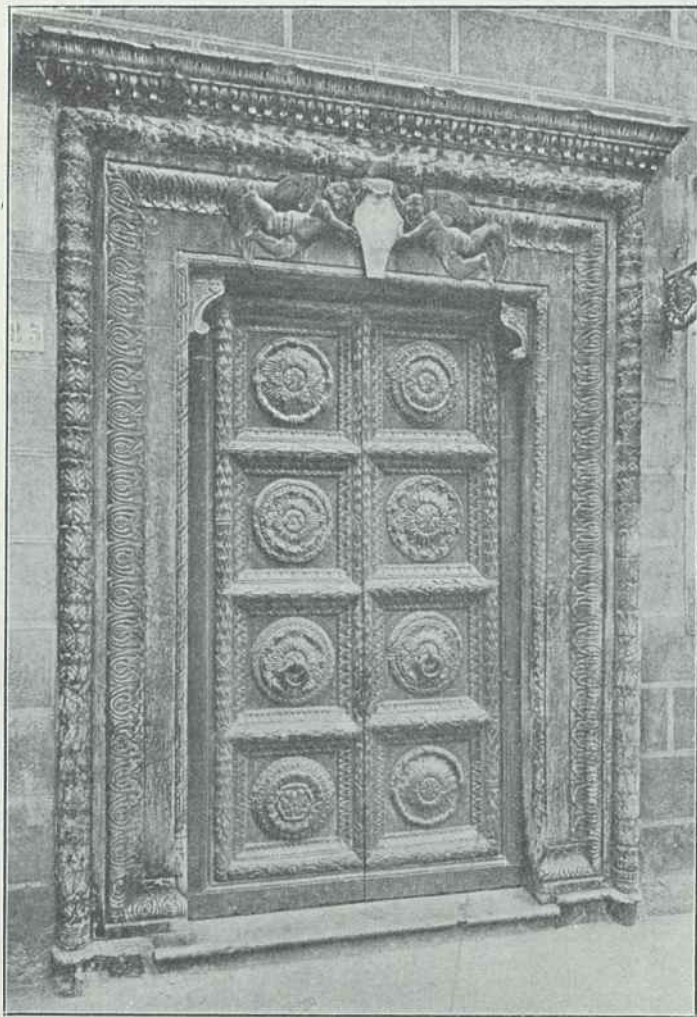
Schmiedeeisengitter an der Kirche *Madonna di Campagna* in Pallanza.  
Nach den Exkursionsaufnahmen der Techn. Hochschule in Darmstadt unter Prof. Dr. *Vetterlein*.

Abb. 441.



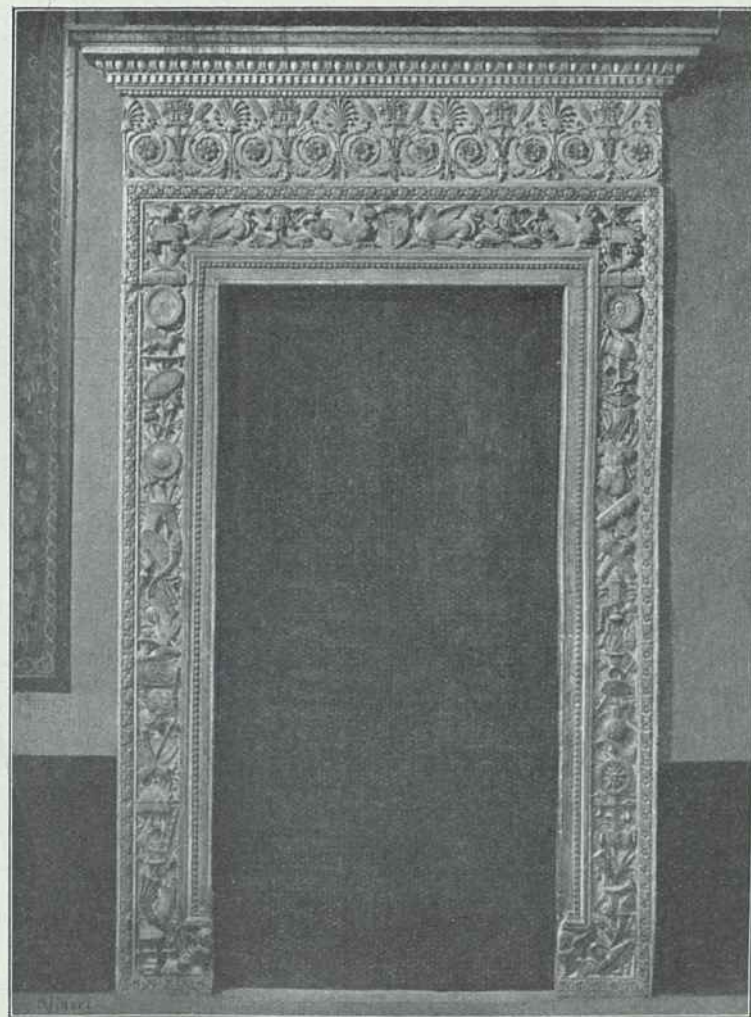
Schmiedeeisernes Torbogengitter vom *Palazzo Tommasoni* in Cortona.  
Nach: *Italia artistica*, Nr. 46.

Abb. 442.



Tor und Tür des Erzbischoflichen Palastes zu Lucca.

Abb. 443.

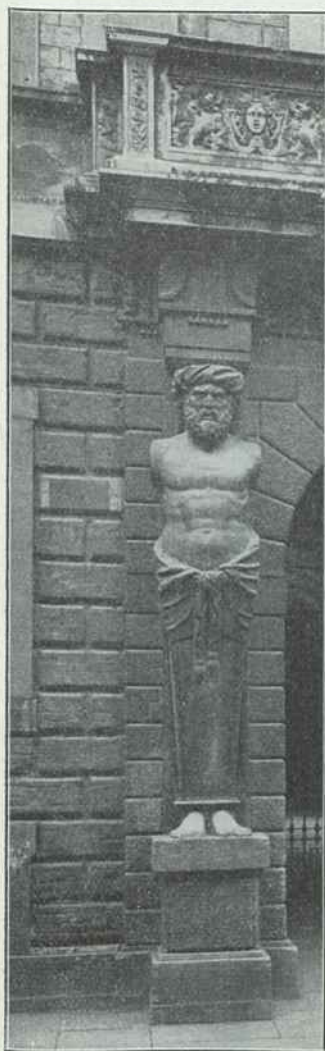


Türgestell aus feinem Kalkstein im Schlosse zu Urbino.



das Eingangstor gleichfalls gerade geschlossen und durch einen auf Konfolen ruhenden Giebel bekrönt, dessen Bildung feines noch befangenen und keufchen Details wegen, in (Abb. 14) gegeben wurde. Dann folgen die reicheren, mit Ornamenten und Figuren überladenen Portale der lombardischen Frührenaissance, von Pilastrern und antiken Gebälken umschlossen, wovon das jetzt im *Castel vecchio* zu Mailand befindliche Portal des alten *Mediceer*-Palastes ein glänzendes Beispiel gibt (siehe Abb. 10).

Abb. 444.



Teil der Einfassung des Eingangstores des *Palazzo Cippola* in Brescia. (Hermenkaryatide zugleich Balkonträger.)

Auch ist die Fülle von kleinen Hausportalen in Genua nicht zu vergessen, die bald wie *Bramante*-Fenster, zart und fein im Detail mit Figurenbildwerk ausgeziert, bald mit Pilastrern oder kandelaberartigen Freistützen und zugehörigen Gebälken umzogen sind. In Lucca ist die schöne Eingangstür am erzbischöflichen Palaß (Abb. 442) als ein reizvolles Werk der Frührenaissance zu erwähnen.

Die vollendetsten sind wohl die prächtig ornamentierten Portale und Saaleingangstüren im Schloß zu Urbino. Andere finden wir in Cremona, Lodi, Parma usw. (vergl. Abb. 443).

Die Pilastrer weichen wieder den Halb-, Dreiviertel- und ganzen Säulen (*Doria Tursi*, *Durazzo* in Genua, *Sciarra* in Rom usw.), die einfachen Säulen den doppelten mit Figurenaufsätzen (*Palazzo Spinola* in Genua); Dreieck- und Segmentgiebel mit liegenden Figuren (*Palazzo Gambaro* in Genua) erheben sich über den geraden Gebälken, und zuletzt sind die Portalfäulen wieder nur Träger für die über dem Torweg angebrachten Balkone (*Palazzo Franzoni* in Albaro).

An Stelle der Säulen treten dann aber auch zunächst Hermen-Karyatiden, entweder in gebundener Form, wie beim *Palazzo Cippola* in Brescia (Abb. 444), oder in freier, bewegter Weise wie am *Palazzo Durazzo-Brignole* (*Via nuovissima*) in Genua, mit Halbfiguren aus Konfolen herauswachsend, mit erhobenen Armen in gebückter Haltung Gebälkestücke tragend, auf denen der höher gelegene Balkon ruht.

Leidenschaftslos sind weibliche Hermen-Karyatiden, mehr als frei vorgestellte Dekorationsstücke, an antike Vorbilder, dem Gedanken nach an die Figuren der *Incantata* in Salonichi erinnernd, am Gartenportal des erzbischöflichen Seminars in Mailand (Abb. 445<sup>175</sup>) zur Anwendung gebracht. An Stelle der Hermen treten auch stämmige, muskulöse, balkontragende Vollfiguren, wie sie auf hohen Postamenten rechts und links des Torweges am *Palazzo Barzellini* in Bologna stehen; als unbefähigte Gestalten,

gleichsam als Wächter, sind sie am Portal des *Palazzo Rangoni* in Parma verwertet.

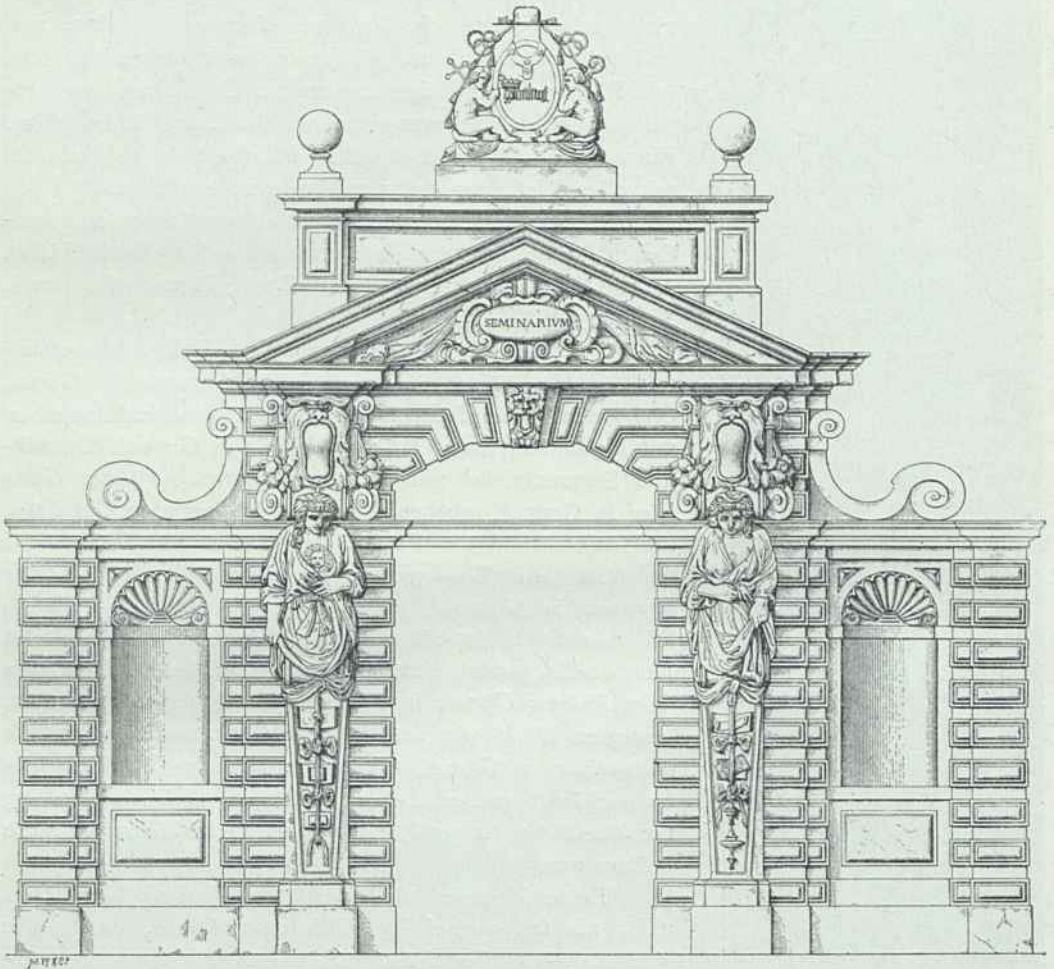
Großartig gefaltet sich der Torweg, wenn ihm eine Halle vorgelegt wird, die sich auf Säulen mit geradem Gebälke und einem Bogen in der Mitte öffnet, wie beim *Mercato*

<sup>175</sup> Fakf.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1844.

in Perugia wo der Eingang in die Bogenhalle noch durch vorgestellte Säulen besonders ausgezeichnet wird (Abb. 446 u. 447).

Mächtig wirkt das Motiv, in das Große überfetzt, beim Durchgang durch die Säulenhallen der *Uffizien* in Florenz mit dem dreifachen Fenster über dem Bogen und der dort angeordneten stehenden Figur, sowie den beiden liegenden Gestalten (Abb. 448 u. 449). Zum Einfachen kehrt *Vignola* bei seinem Schloßportal in Caprarola zurück.

Abb. 445.



Eingangportal des Erzbischoflichen Seminars in Mailand 1755.

Als Verirrung muß die dekorative Ausstattung eines Portals bezeichnet werden, wie sie sich an der sog. *Porta Bombardiera* in Verona darstellt, wo die flankierenden Säulen als aufrechtstehende Kanonenläufe gebildet sind, die auf dem Kalbfell der Trommeln stehen und oben mit einer Platte abgedeckt sind, auf der Mörser als Balkonträger ruhen. Waffen, Trophäen, Helme, Pulverhörner, Trompeten bedecken die begleitenden Pilasterschäfte und Toreinfassungen, während die Balkonbrüstung aus kleinen Geschützrohren, mit Trophäenpostamenten abwechselnd, besteht.



Als Scherz ist das Tor der *Casa Zuccherò* in Rom aufzunehmen, das als weit „aufgerissenes Maul einer Teufelsfratze gebildet ist, und eine klobige Nafe als Schlußstein über den Rundbogen herabhängen läßt“.

Die aus Backsteinen ausgeführten Portale zeigen entweder die einfachen Gliederungen wie die Fenster, oder auch hier werden Pilaster und Gesimfungen aus Terrakotta in größeren Stücken hergestellt, worauf bereits hingewiesen wurde (Bologna).

Die Tore nach der Straße hatten wohl im Einklang mit den sonstigen baulichen Maßnahmen, die für die Sicherheit der Haus- oder Palastbewohner getroffen waren, als da sind: feste, wenig durchbrochene Erdgeschoßmauern, hoch über den Bürgersteigen beginnende Fensteranlagen (soweit es sich nicht um Ladenhäuser handelt), Anordnung der Herrschafts-

Abb. 446.



Eingangportal in Perugia.

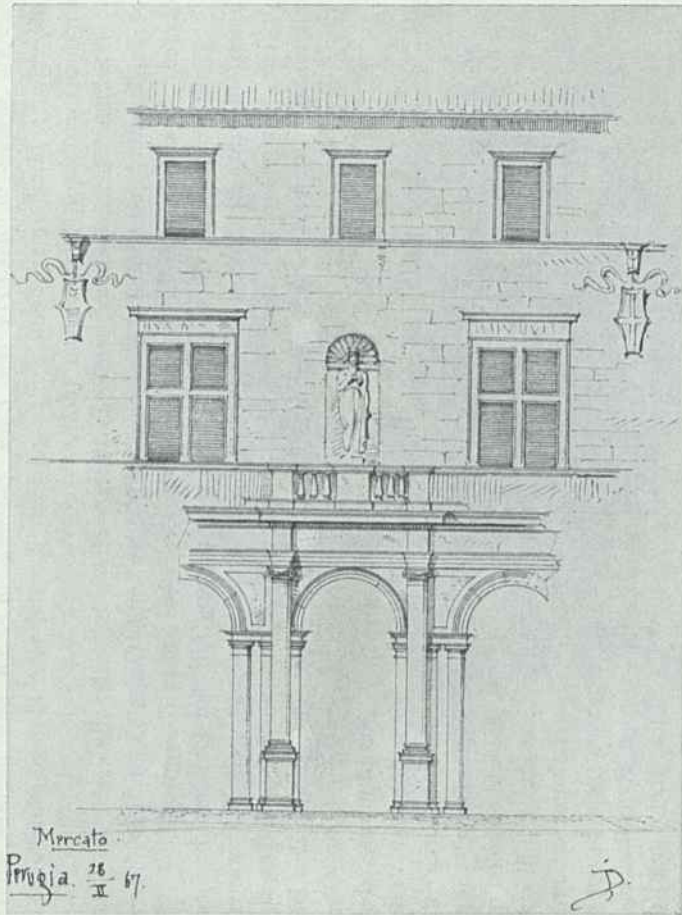
gen an schweren Bändern und Kloben; die Verchlüsse wurden durch kunstlose Eisenriegel bewerkstelligt (Abb. 437 e: von einer Palasttür in Genua). Einlaß Begehrende mußten sich durch Anschläge mit dem metallenen Türklopfer (Eisen oder Bronze) dem Pförtner von außen bemerklich machen<sup>176)</sup>.

Nach Art der alten Fensterläden am *Palazzo Strozzi* waren wohl auch diejenigen Hofstore ausgeführt, die das Holzwerk nach außen zeigen sollten, wobei man auf die antike gestemmte Arbeit wieder zurückgriff, dabei die Füllungen nicht groß nahm, dafür aber die Rahmenwerke fest zimmerte und mit Reihen von Nägeln (Rund- und Spitzkopfnägeln) beschlug, für die auch ein Vorbild am Rahmenwerk der Bronzetür des Pantheon gefunden werden kann. Als Beispiel solch einfacher Türen diene Abb. 437 a, die im Klostergebäude von *S. Lorenzo* in Florenz ausgeführt ist.

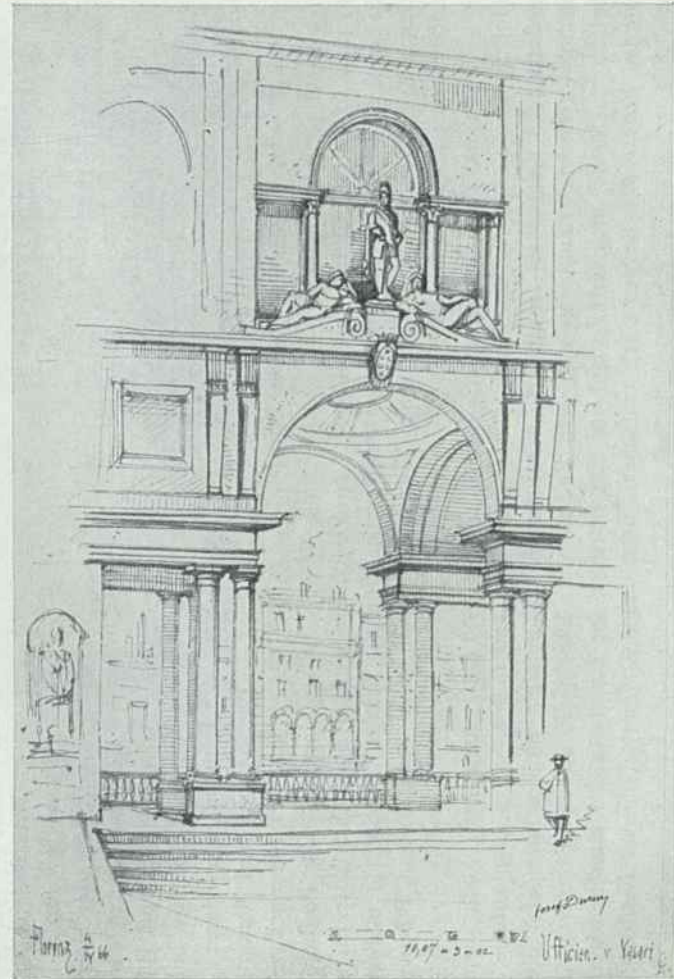
<sup>176)</sup> Mit Eisenblech beschlagene Torflügel finden sich noch am *Palazzo del Municipio*, am *Palazzo Franzoni* in Albaro und am *Palazzo Gambaro*, woselbst noch in die großen Türflügel eine kleine Einlaßtür eingefügt ist.

wohnung im Obergeschoß, Vergitterung der Erdgeschoßfenster, Verschluss der Fenster durch starke mit Eisennägeln beschlagene Eichenholzläden ufw., keine weitere künstlerische Ausgestaltung erfahren, besonders nicht in der ersten Zeit der Renaissance, wo man sich bei den unsicheren politischen Verhältnissen in den Städten der gleichen Schutzmaßnahmen bediente, wie sie das Mittelalter eingeführt hatte.

Wir finden zunächst gespundete starke Holzflügel, die durchweg mit Eisenblech überzogen waren, durch Nägel und Rosetten auf die Holzteile befestigt, mit denen dann durch Wechsel und Reihung eine Art von Schmuck verflocht wurde. Die Türflügel hin-



Eingangsportal am *Mercato* in Perugia.



Ansicht des Durchganges bei den *Uffizien* in Florenz vom Arkadenhof aus gesehen.



Eine vollendete und zugleich typisch gewordene Ausbildung, bei der die glatten Füllungen mit reich geschnitzten Rosetten ausgefetzt sind, tritt später auf. Die Nagelung der Rahmenstücke ist dort beibehalten (vgl. *Palazzo Guadagni* zu Florenz), und die Torflügel schlagen in einen mit drei Reihen von Nägeln besetzten Futterahmen (vgl. Abb. 450). Bei diesen sind auch die schönen Eingangstüren im Erdgeschoß der *Uffizien*, mit den birnförmigen Nägeln und den vergitterten Oberlichtern zu beachten.

Abb. 449.



Ansicht des Durchganges bei den *Uffizien* in Florenz vom Arno aus gesehen.

An Stelle der Rosetten sind an den Hoftüren des Palaftes in Pienza Spitzfüllungen eingefetzt, die oben eine Blume mit kleinen Halbmonden (Wappenzeichen) tragen, wobei die Nagelung der Rahmen aber noch bleibt.

Allein auch diese Art wird wieder umgestaltet; an ihre Stelle tritt das geschnitzte Rahmenwerk, wodurch die schönste Bildung der Renaissancetüren entsteht, von denen wir in Abb. 442 die am Erzbischöflichen Palaft in Lucca als hervorragendes Beispiel wiedergeben. Diesen strengen Bildungen stehen in der späten Zeit die bizarren Formen des Barocco gegenüber, deren Beginn in den Hallentüren der *Uffizien*, welche das *Mediceer*-Wappen tragen, sich schon kundgibt.

Die in Frankreich tätigen Italiener, welche die neue Bauweise dort einführten, blieben auch fern von der Heimat dem Grundsatz treu, nicht zu viel Ornamente an die Straßentore zu verschwenden. Unter *François I.* hielt man an dem sich winkelrecht kreuzenden benagelten Rahmenwerk mit Spitzfüllungen fest (Haus in Orleans) und ebenso unter *Henri III.* (Haus in Touloufe), wenn auch zwischenhinein unter *Henri II.* durch Säulchen eingefasste Flügel vorkommen (Haus in Narbonne). Freier wird die konstruktive und dekorative Behandlung erst mit *Louis XIII.*, die sich bis zu *Louis XV.* steigert, um mit *Louis XVI.* wieder zum vermeintlich Klassischen zurückzukehren.

Abb. 450.

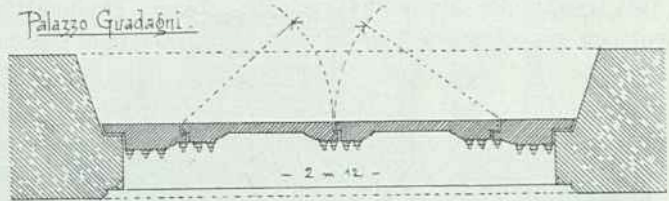
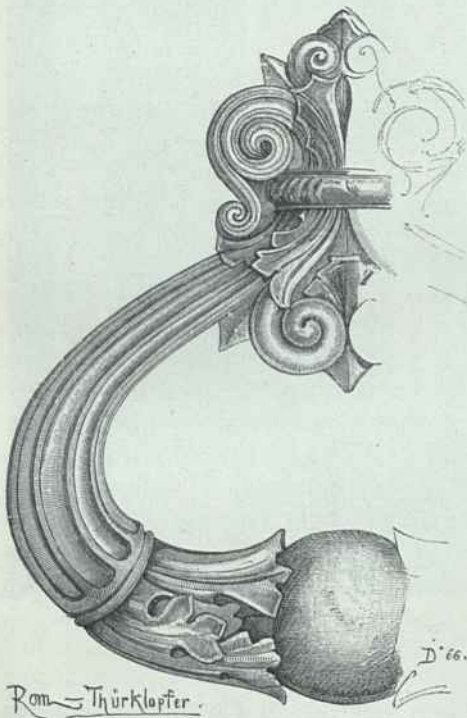
Haustür in Futterahmen schlagend am *Palazzo Gadagni* zu Florenz.

Abb. 451.



Rom - Türklopfers.

Abb. 452.

Türklopfers in S. Spirito.  
Rom

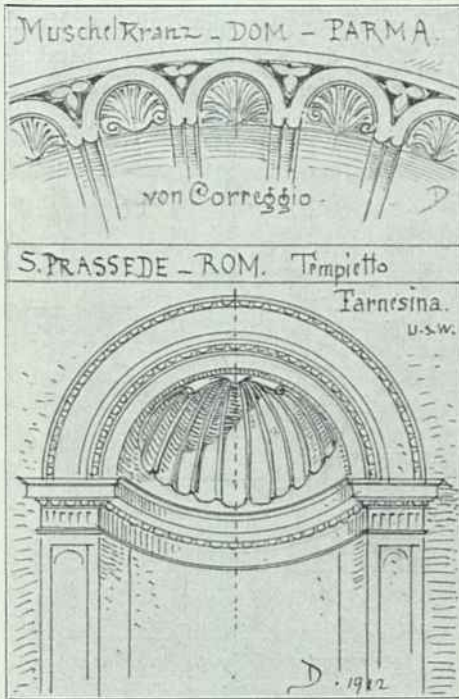
Bronzene Türklopfers aus Rom.

Türfüllungen mit Verdachungen, oben und unten gerundete Langfüllungen, durchbrochene Füllungen mit geschnitzten Holzstäben oder Eifengitterwerk geschlossen, ein Wechsel von Rund-, Oval-, Lang- und Quersfüllungen, geschmückt mit Medaillons, zart geschnittenen Figürchen und Köpfchen, Fruchtgehängen, geschwungene Füllungen mit Kartuschen, Masken



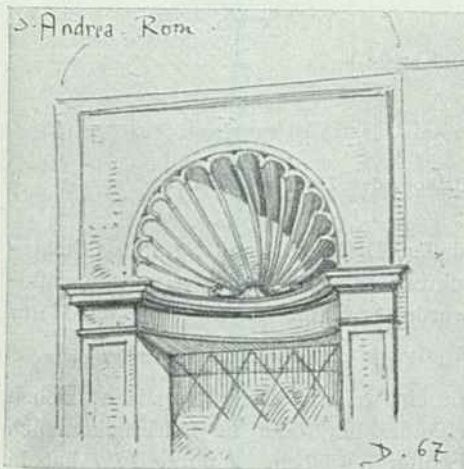
und dergl. treten an Stelle der streng architektonischen Formen, leichtere Konstruktionen an Stelle der Verschlüsse zu Schutz und Trutz, die nur noch elegante Abchlüsse, welche den Eintretenden auf das gleichfalls zierliche Innere vorzubereiten haben, fein wollen<sup>177)</sup>. (Vergl. auch die Fenstergitter aus Schmiedeeisen in den Erdgeschossen vieler Paläste in allen Städten Italiens).

Abb. 453.



Halbkreisförmige Nische mit Muscheleinfatz  
in S. Prassede zu Rom.

Abb. 454.



Halbkreisförmige Nische von S. Andrea  
bei Rom.

Die Türflügel schlagen bei den reicheren Ausführungen meist in besondere, hölzerne Futterrahmen, die oft 5 cm und noch mehr oder fogar als breite Rahmen in das Türlicht springen; manchmal aber schlagen sie in noch altertümlicher Weise unmittelbar an das Steingewände. Dabei hängen sie in Kloben und kurzen Bändern; nirgends aber sind die Verschlussteile oder die zur Bewegung erforderlichen Beschläge sichtbar gelassen; in keinem Falle treten sie in einer verzierten Kunstform auf, stören oder durchkreuzen gar die Flächen und Profilierungen der Tischlerarbeiten, auch der einfachsten nicht.

Das Holzwerk ist in der frühen Zeit im natürlichen Tone des Materials belassen, nur geölt und gefirnißt, in den Zeiten des Niederganges mit Ölfarbe angestrichen. Wo Metallbekleidungen vorkommen, sind diese des Rostens wegen, mit Farbe angestrichen. Ausgetriebene, schematische Verzierungen auf den Blechbekleidungen sind z. B. in Genua nachweisbar.

In allen Phasen des Stils bleibt der Türklopfer mit Vorliebe ein Gegenstand der künstlerischen Durchbildung, sei er aus dem unscheinbaren Eisen oder der wertvolleren Bronze hergestellt. Weibliche und männliche Götterfiguren, Tiergestalten (*Neptun* mit Seepferden oder Delphinen), phantastische Wesen, Masken und vegetabilische Ornamente wurden zu reizenden, ganz hervorragenden Gebilden der Kleinkunst vereinigt. Venedig, Verona und andere Städte beherbergen einen ganzen Schatz von solchen eigenartigen Erfindungen der Renaissancekunst. Wir geben zwei einfache Beispiele aus Rom, das eine von einem Privathaus, das andere vom *Spedale S. Spirito* (Abb. 451 u. 452).

Neben den Fenstern beleben bei weiter Achsenstellung entweder viereckige Vertiefungen die Mauerflächen zwischen den Fenster-

290.  
Futterrahmen  
und  
Beschläge.

291.  
Türklopfer.

292.  
Nischen.

<sup>177)</sup> Siehe schöne Beispiele in: DALY, C. *Motifs historiques d'architecture et de sculpture d'ornaments*. Paris 1869. Tome I u. II.

öffnungen oder flachbogige bzw. halbkreisförmige Nischen, meist zur Aufnahme von Figuren bestimmt, die aber, gerade wie heute noch, nicht immer an ihren Standort gelangten.

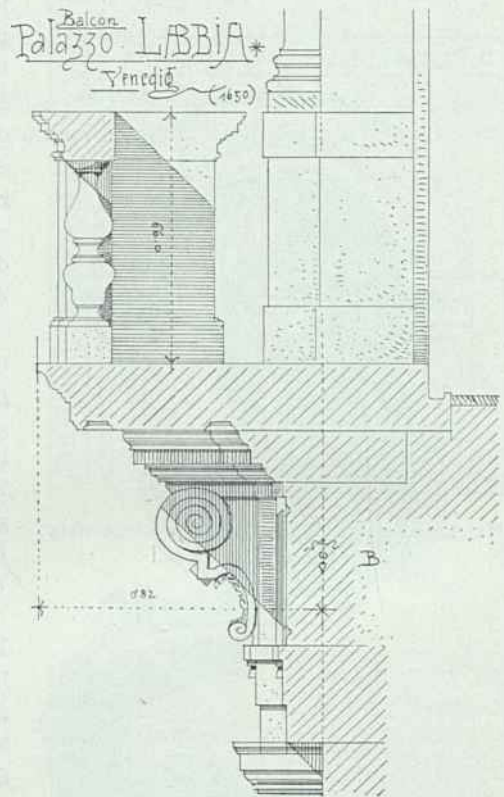
Der *Palazzo Bartolini* (später *Locanda del Nord*) in Florenz zeigt bei seiner Dreifensterfassade an vier Pfeilern dieses Motiv, das die Renaissance der spätrömischen Kunst entlehnte<sup>178</sup>), in systematischer und wirkungsvollster Weise durchgeführt. Als charakteristisches Dekorationsmotiv ist dabei, genau wie in antiker Zeit, die Muschel verwertet, deren Wurzel entweder im Zentrum des Halbkreises oder im Scheitel des Bogens sitzt, von welchen Punkten aus sie ihre Rippen entfaltet (vergl. Abb. 453 u. 454). Ins Große und Monumentale überetzt treffen wir die *Conca* an der Villa *Falconieri* bei Frascati (vergl. Abb. 314), an der Villa *Sacchetti* und an der Gartenfassade des Vatikanischen Palastes. Aber auch bei breiten Zwischenpfeilern und bei starken Eckpfeilern treffen wir das reizende architektonische Motiv wieder; so z. B. an der Villa *S. Colomba* in Siena, an den Pfeilern der *Uffizien* und an den Eckpfeilern des *Mercato Nuovo* in Florenz, dort mit einer besonders angearbeiteten Standfläche für Figuren. Der Kämpfer der Nischen wird bei der Anwendung der Muscheldekoration durch ein glattes Band oder durch reichere Profilierungen betont.

Andeutungsweise werden die viereckigen flachen Nischen auch bei den Fensterpfeilern des *Palazzo Pandolfini* versucht, während sie am *Palazzo Bartolini* stark vertieft, vielleicht zur Aufnahme von Zierwerk bestimmt waren. Beim *Palazzo Pandolfini* haben sie mehr den Charakter von Rahmenwerk.

Der weiteren Belebung der Wandflächen durch Pilaster, Säulen und Karyatiden wurde bereits bei den Palästen und den Wohnhäusern gedacht, die Herstellung der Fassadenflächen aus Werkstücken, Bruchsteinen, Backsteinen, die Bekleidung mittels Majoliken, durch Putz und dessen Dekoration mit Sgraffito, Chiaro-furo- und Freskomalerei, die Belebung durch Stuckverzierungen, Mosaiken und Inkrustationen mit bunten oder kostbaren Marmorarten wurde erwähnt, so daß wir diese nur noch des Zusammenhanges wegen nennen.

Die Balkone, welche den Renaissance-Fassaden ein weiteres Relief verleihen, ziehen sich entweder längs der ganzen Fassade eines Gebäudes hin, oder sie beschränken sich auf einzelne Partien oder auch nur auf einzelne Fenster desselben. *Palazzo Pitti* hat in beiden Obergeschossen die durchlaufenden Balkone, *Palazzo Uguccioni* einen solchen im ersten Obergeschoß.

Abb. 455.



Balkon des Palazzo Labbia in Venedig.

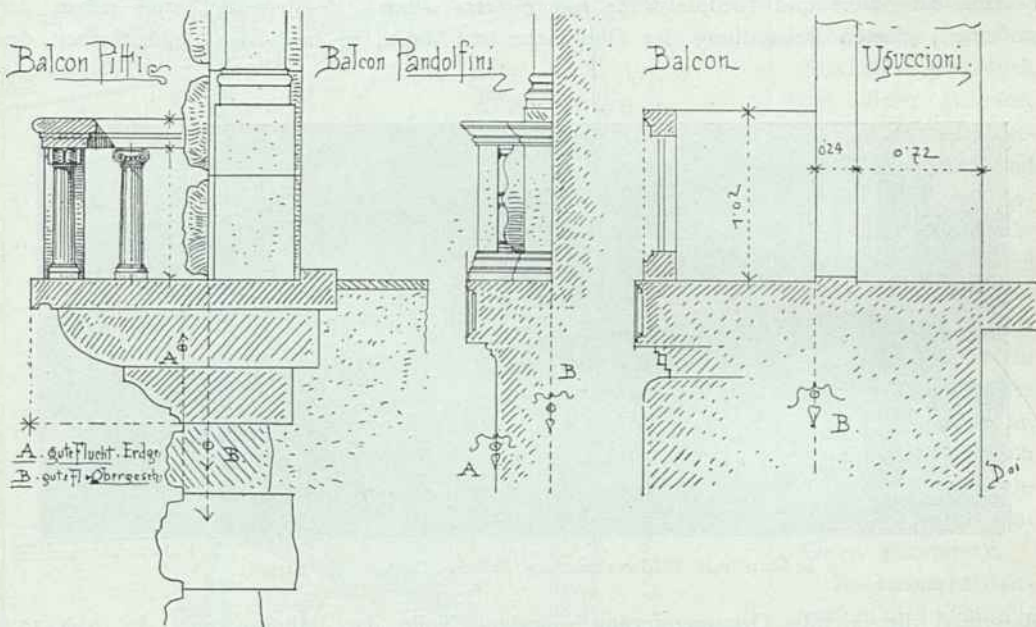
293.  
Balkone.

<sup>178</sup>) Vergl. Teil II, Bd. 2 (Baukunst der Etrusker und Römer. 2. Aufl. S. 417 u. 418) dieses „Handbuches“.



Konstruktiv sind diese Balkone gebildet durch Vorkragen von Gefimsstücken über die unteren Mauern und durch Zurücktreten des oberen Stockgemäuers, wodurch keine zu stark ausgesprochene Abgrenzung der einzelnen Stockwerke voneinander herbeigeführt wird. Man hatte so für das Benutzen der Balkone auch einen größeren Grad von Sicherheit erzielt, indem ein Teil der Balkonplatten auf der festen Mauer des Untergeschosses ein Auflager hatte (Abb. 456). Noch sicherer wurde vorgegangen bei allerdings nur wenig ausladenden Balkonen am *Palazzo Pandolfini*, die vollständig auf dem Mauerwerk ruhen (Abb. 456). Solche Anordnungen konnten nur bei dicken Mauern zur Ausführung gelangen; bei weniger starken mußte man zu den hängenden Balkonen greifen, wie sie im ganzen Süden allgemein und auch bei uns im Norden sich eingebürgert haben. Sie

Abb. 456.



Verschiedene Anordnungen von Balkonen.

bestehen aus durchschnittlich 90 bis 100<sup>cm</sup> vorkragenden Steinplatten, den tragenden Konfölen und der Brüstung. Die Platten gehen meist in der Stärke und Profilierung mit den Stockwerksgurten zusammen, sind auf der Unterseite glatt oder flach kassettiert (Abb. 455, *Palazzo Labbia* in Venedig) und werden je nach der Ausladung des Balkons, von mindestens zweien oder einer Vielheit, von oft paarweise zusammengekuppelten Konfölen getragen.

Die Balkonträger sind in ihrer Kunstform entweder auf eine vorausgegangene Holzkonstruktion zurückzuführen, auf staffelförmig vorkragende Balken, die in Volutenform endigen. Oft werden die Konfölen oder vorkragenden Gebälkestücke durch Säulen oder Karyatiden abgestützt, besonders wenn die Balkone über den Einfahrtstoren angebracht sind.

Mittelalterlicher Tradition folgend, werden in der Frührenaissance die Brüstungen aus Stein und in Form von Kleinfäulen ausgeführt, die durch Eck- und Zwischenpostamente in bestimmter Reihung aufgestellt sind und durch einen profilierten, schweren Sockeldeckel ihren Abschluß erhalten; dabei stehen sie fast durchweg auf den Balkonplatten unmittelbar auf, ohne Zwischenlage eines besonderen Fußsockels. Ihre Höhe ist gewöhnlich 1,00<sup>m</sup> und auch

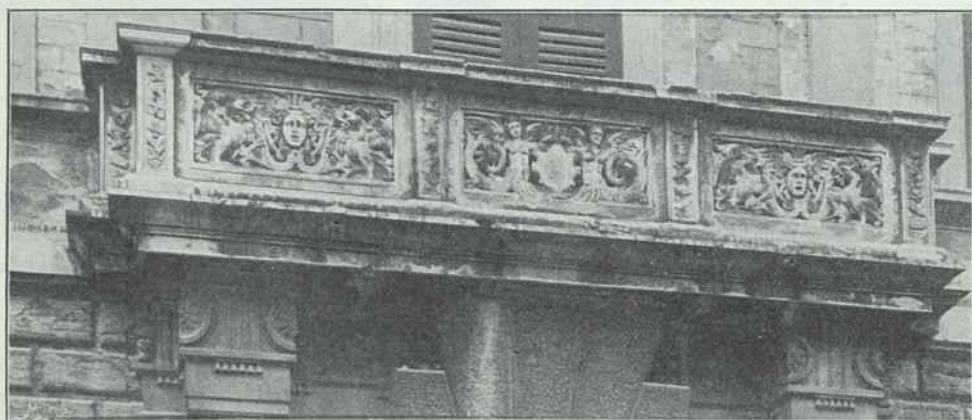
294.  
Balkonträger.295.  
Brüstungen  
und Geländer.

etwas mehr. Die Säulchen gehören bald der dorischen, bald der jonischen oder korinthischen Ordnung an, wobei die Schäfte glatt oder kanneliert behandelt sind.

296.  
Baluster.

Diese Säulchen machen zur Zeit des *Giuliano da Sangallo* den fog. Balustern Platz, kandelaberartigen Freistützen. Sie zeigen bald eine der Last entgegenstrebende, bald von der Last gedrückte Haltung, oder beide Bestrebungen gehen von einer neutralen Mitte aus, die eine auf-, die andere abwärts gerichtet. Den Säulchen gleich, gehören sie auch verschiedenen Ordnungen an. *D'Aviler* unterscheidet toskanische, dorische, jonische, korinthische und Komposita-Baluster; feine Landsleute teilen sie in solche »*en prédouche, cannellé, à double pair, à ceinture, à pans, rustique, en urne, à retours, en vases*« ein. Neben denjenigen mit kreisrundem Querschnitt kommen auch solche mit quadratischem oder rechteckigem vor; gedrückte und aufstrebende Formen werden an den Venezianer Bauten vielfach nebeneinander verwendet, auch solche, die in wenig glücklicher Weise mit Fratzen ausgeziert sind (beispielsweise am *Palazzo Pesaro* in Venedig), und neben der einfachen, glatten Behandlung der Oberfläche tritt dann, je nach der Beschaffenheit des

Abb. 457.



Balkon mit Bildwerken am *Palazzo Cippola* in Brescia.

Materials, die reichste Ornamentierung einzelner Teile der Baluster auf. In Abb. 174 geben wir einige Balusterformen der spätern Epoche. An Stelle der architektonischen Stützen treten noch freie Gebilde zu gleichem Zwecke.

Durchbrochene Geländer zwischen den Steinpostamenten als Brüstungsfüllung weist der Balkon am *Palazzo Contarini* in Venedig auf, und eine Brüstung mit ornamentierten Platten, auf denen im starken Relief Wappen, Chimären, Medusenhäupter usw. ausgemeißelt sind, zeigt der Balkon des *Palazzo Cippola* in Brescia (Abb. 457). Der kleine Balkon an der *Cancellaria* in Rom hat gleichfalls eine geschlossene Steinplattenbrüstung mit Wappen und Ornamenten in erhabener Arbeit.

297.  
Eisengeländer.

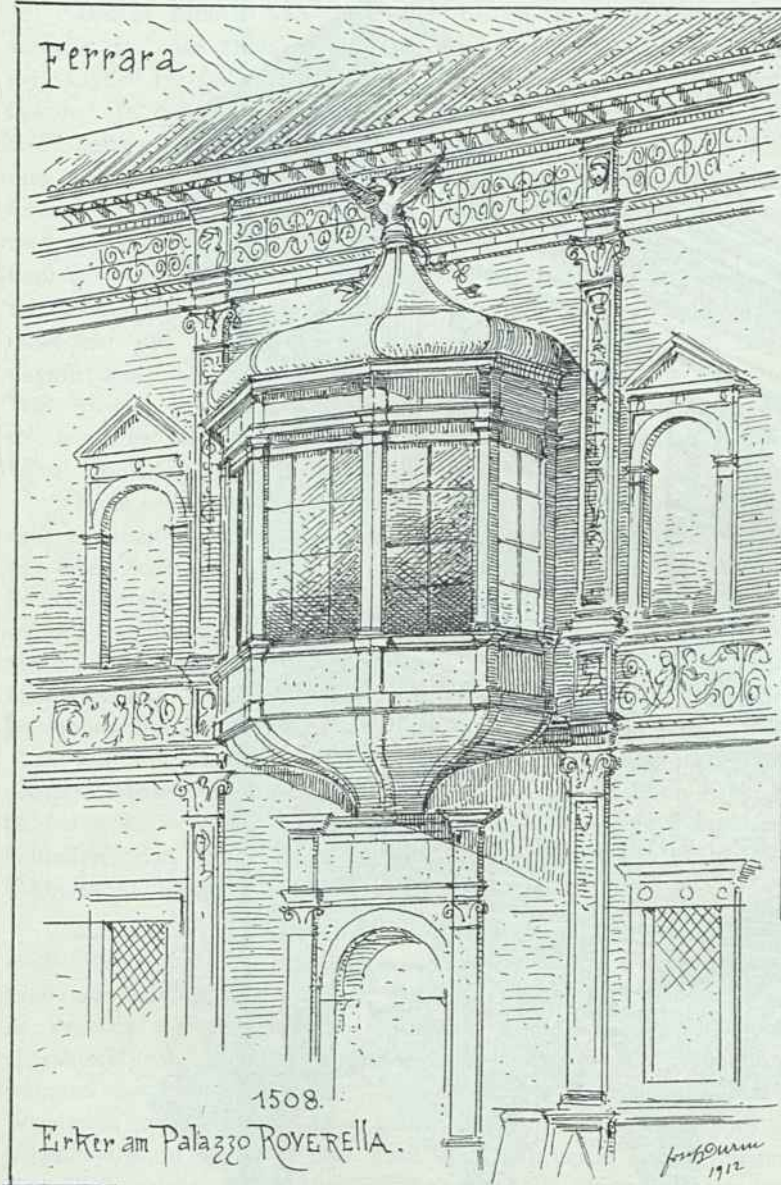
Ein Balkongeländer ganz aus Eisen und schöner Arbeit ist am *Palazzo Bevilacqua* in Bologna (vergl. Abb. 281) vorhanden. Ein Balkon, an der Ecke des Gebäudes angebracht, mit Ausblick nach zwei Straßenseiten, unter Anwendung eines Diagonalträgers und einer kleinen Ausgangstür, ist am *Palazzo dei Diamanti* in Ferrara zu finden. Die Postamente der Brüstung erhalten vielfach noch besondere Bekrönungen durch Kugeln oder wie in Venedig durch hockende Miniaturlöwen, ein dem Mittelalter entlehntes Motiv. Als Treppengeländer aus Schmiedeeisen sei »ein *Parapetto di scala in ferro battuto*« in einem Hause an der *Via Mazzoni* in Arezzo erwähnt, das aber nicht italienisch empfunden ist.



An Privathäusern sind Erker im griechischen und römischen Altertum nachgewiesen; die arabische Baukunst machte den ausgiebigsten Gebrauch von diesen Ausbauten, welche eine Fassade noch ausdrucksvoller beleben als die Balkone. Ob und wie weit die

298.  
Erker, deren  
Verbreitung  
und Beispiele.

Abb. 458.



Erker am Palazzo Roverella zu Ferrara.

Frührenaissance diese Ausbauten anwendete, ist jetzt schwer mehr zu sagen; daß man für deren Beseitigung, wo sie vorhanden waren, sorgte, ist bereits mitgeteilt und der Grund dafür angegeben worden. Die Architektur großen Stils konnte wohl auch mit dieser Beigabe, die im späten deutschen Mittelalter und in der deutschen Renaissance so beliebt war, nicht allzuviel anfangen. Sie ist heutigen Tages in vermehrter, aber nicht immer verbesserter Auflage in allen historischen und auch nicht historischen Bauweisen wieder zu Ehren gekommen.

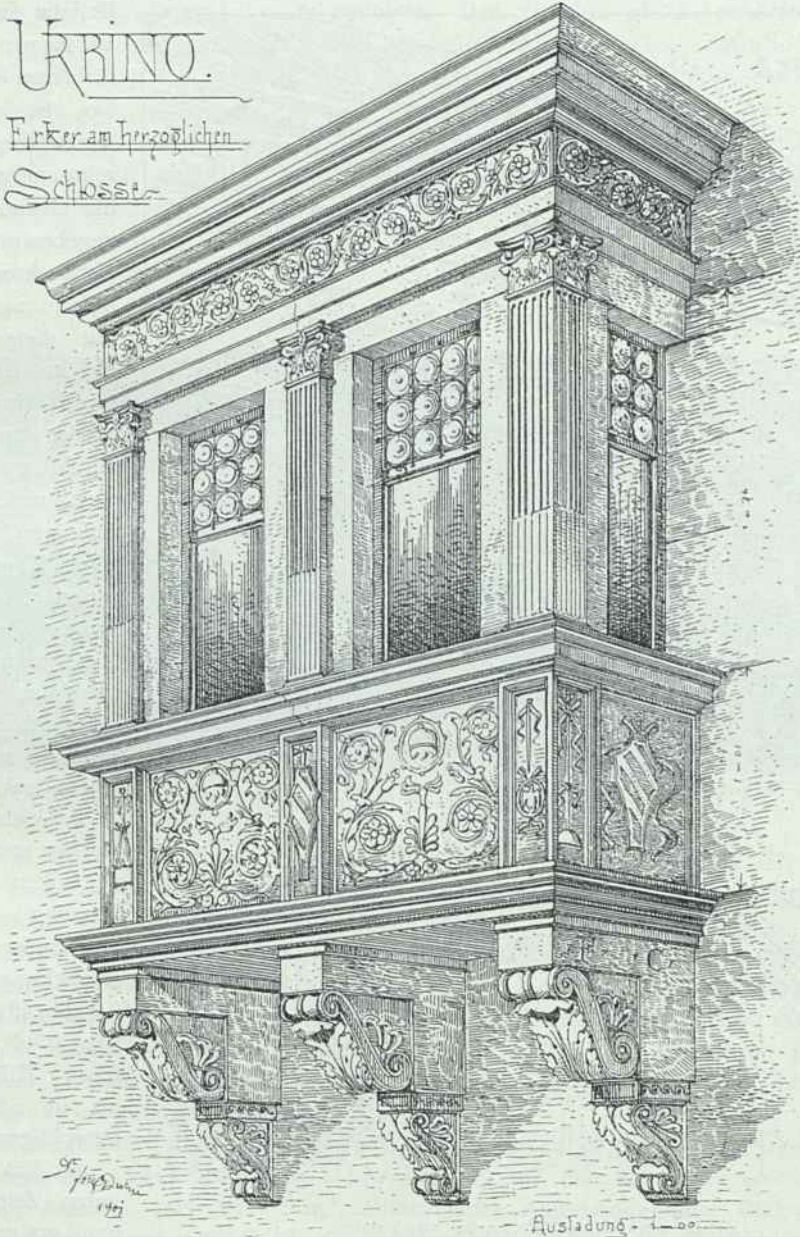
Bei kleineren Bauwerken und nicht allzu hohen Stockwerken wird der Erker am Äußeren immer ein wirkungsvolles Dekorationsstück bleiben, und im nördlichen Klima mehr als im Süden eine Berechtigung haben.

Als Erker aus der guten Zeit der Renaissance mag in Florenz ein mäßig großer



gehenden Holzarchitrave mit einer Kassettendecke aufnimmt. Eine kleine Tür in der Mauer vermittelt den Zugang vom Hause nach dem Erker; über der Tür selbst prangt das aus Stein gemeißelte *Mediceer*-Wappen. Es ist ein bekanntes kleines Architekturstück

Abb. 459.



Erker am Wohnbau des Herzogspalastes zu Urbino.

das sich wohl in den meisten Skizzenbüchern der Italien besuchenden Architekten findet und in neuerer Zeit von *Gnauth* im unten genannten Werke <sup>179)</sup> bekannt gegeben wurde.

<sup>179)</sup> RASCHDORFF, a. a. O.



Zur Karnevalszeit wurden und werden wohl auch jetzt noch die Balkone der Paläfte am Korso in Rom in Erker umgewandelt, indem über den Steinbalkustraden der Balkone hübsche verglaste und überdachte Zimmerwerke aufgeführt werden, welche den Bewohnern und ihren Gästen einen geschützten Unterstand während der Dauer der Karnevalsbelüftungen auf der Straße bieten.

Diefen ähnlich find auch die beiden noch erhaltenen überdeckten Balkone am *Castello* und am *Palazzo Roverella* in Ferrara. Bei letzterem ist der Erker wohl kein ursprünglich geplantes Werk an der vornehmen, durch Pilaster gegliederten Backsteinfassade. In der ganzen Breite der Mauerfläche zwischen zwei Pilastern ragt er in Form eines halben Achteckes über dem Haupteingangsportal hervor, den schönen Terrakottafries und den Architrav zwischen dem ersten und zweiten Obergeschoß rückwärtslos durchschneidend. Er ist aus braungelb angestrichenem Holzwerk konstruiert; die Eckstützen sind aus dorifizierenden Pfeilerchen gebildet, die Zwischenräume sind mit großen Glasfenstern ausgestellt, der untere Abschluß karniesförmig zusammengezogen ohne jede Ornamentierung der Flächen und in der gleichen Farbe wie die Holzteile angestrichen; das nicht sehr steil aufsteigende Zwiebdach ist mit Metall glatt abgedeckt und schiefergrau angestrichen; auf seiner Spitze thronet ein bronzefarbiger Adler mit gespreizten Flügeln. Der Ausbau scheint auf Grund diesseits der Alpen empfangener Eindrücke entstanden zu sein; er könnte ebenfögt in Tirol oder in Nürnberg stehen (vergl. Abb. 458). Über den Erker am *Castello* zu Ferrara vergl. Abf. XX und Fußnote<sup>180)</sup>.

Nicht am Wohnhaus, sondern wieder am Fürstenschloße sind uns weitere Beispiele, und zwar am Herzogspalaste in Urbino, erhalten geblieben. Zwischen den Rundtürmen der einen Schmalfassade ist ein offener Erkerbau durch vier Geschoße angeordnet, der im Souterrain eine geschlossene Substruktion, in den darüber liegenden Stockwerken aber offene, durch halbkreisförmige Tonnengewölbe überspannte Vorbauten zeigt, deren Stirnseiten durch korinthische Säulen, mit zwischengestellten durchbrochenen Brüstungen geschmückt sind. Den obersten schließt über dem antikifizierenden Hauptgesimse eine Volutenbekrönung mit einem Adler ab (vergl. Abb. 245).

Ein auf Konfölen ruhender Erker mit reich verzierter Brüstung, Eck- und Mittelpilastern, ornamental durchgebildetem Hauptgesimse und nur für ein Stockwerk berechnet, ist bei einer der Hoffassaden ausgeführt, mit so edlem Detail und so glücklichen Verhältnissen, daß er mustergültig und charakteristisch für den Stil bezeichnet werden kann (Abb. 459).

Zu gleichem Zwecke dienend, dürfte als weiteres architektonisches Fassadenmotiv die Loggia zu bezeichnen sein. Sie gewährt bei Anfammlungen von Personen größeren Raum, einen absolut sicheren Stand und Schutz gegen Regen und Sonne. In Venedig war sie schon im Mittelalter eine beliebte bauliche Anlage und bildet ein charakteristisches Moment im venezianischen Palaft- und Wohnbau von jenen Zeiten an, während der ganzen Dauer der Renaissance bis zur Stunde. Von Venedig dürfte sie ihren Weg nach dem übrigen Italien gemacht haben und erfreute sich dann besonders bei den Villenbauten in Toskana und auch im südlicheren Italien einer bleibenden Beliebtheit. Aber auch bei den mächtigsten Palaftbauten, z. B. *Palazzo Farnese* in Rom, kehrte sie wieder. In bescheidener, aber ansprechender Weise ist eine solche an der *Vigna di Papa Giulio* außerhalb der Stadtmauer Roms ausgeführt (Abb. 460).

Die einem Stockwerk gleich durchgeführten offenen, unter dem Dachgesimse liegenden Loggien der toskanischen Paläfte dürfen damit nicht verwechselt werden, weil diese schon

299.  
Loggien.

<sup>180)</sup> Vergl.: MÜNTZ, E. *Histoire de l'art pendant la Renaissance. II. Italie, Page d'or.* Paris 1891. S. 423 (mit der unrichtigen Ortsangabe „Florenz“ statt „Ferrara“).

vermöge ihrer Höhenlage mit der Bestimmung eines Balkons oder eines Aussichtsplatzes, um das Straßenleben genießen zu können, nichts zu tun haben.

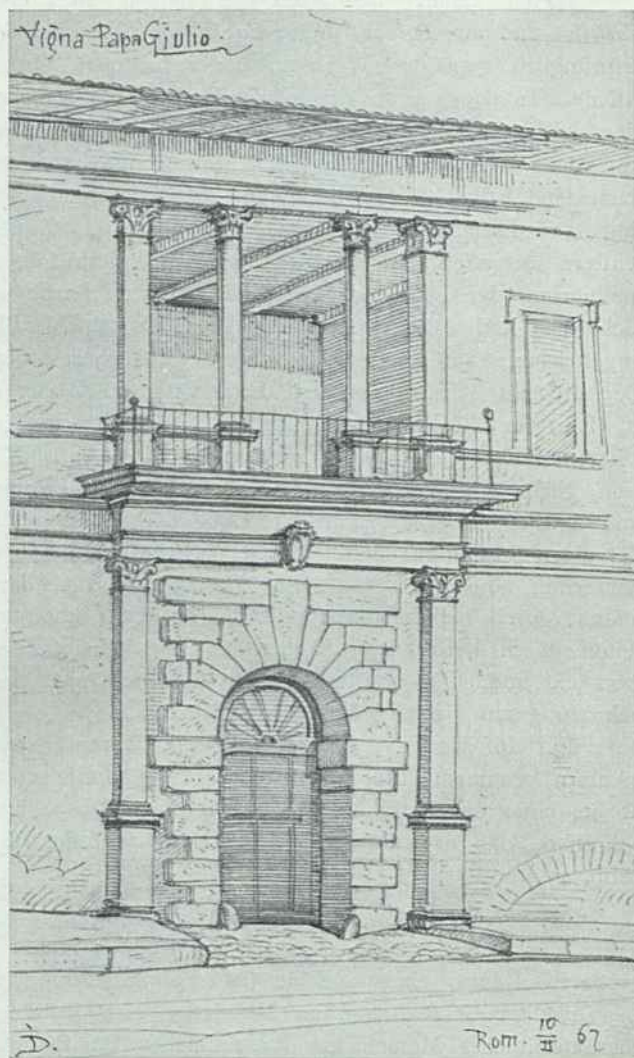
Die hier gemeinte Loggia ist als Vor- und Verbindungsraum, zwischen den besten, nach der Straße gelegenen Wohngelassen, aufzufassen.

300.  
Balustraden  
und Attiken.

Mit dem Hauptgesimse schließt sowohl bei öffentlichen, als auch bei Privatbauten die Fassade der Höhe nach nicht in allen Fällen ab; man suchte vielfach eine stärkere Betonung des Abchlusses nach oben, ein feineres Ausklingen der Massen herbeizuführen. *Fra Giocondo* (?) hat bei seinem *Palazzo della Ragione* in Verona durch Aufstellen von Freifiguren in bestimmten Intervallen versucht, was auch beim Mittelschiff-Hauptgesimse des Domes in Siena schon ausprobiert wurde. Die Anordnung sieht etwas dürftig aus. Durch das Aufsetzen einer Balustrade, bestehend aus Fußgesimse, Postamenten mit zwischengestellten Kleinfälchen oder Balustern und einer durchgehenden Deckleiste über dem Hauptgesimse, wird der Abschluß nach oben wirkungsvoller und bedeutender, der durch das Aufstellen von Freifiguren auf den Postamenten noch mehr erhöht werden kann. Man vergleiche in diesem Sinne den Abschluß der Fassade über dem Hauptgesimse des *Palazzo comunale* in Brescia, an der Basilika des *Palladio* in Vicenza, bei der Bibliothek von *S. Marco* in Venedig u. a., sowie die Abb. 257, 258, 269.

Der geschlossene Aufbau über dem Hauptgesimse in der Art der römischen Triumphbogen dürfte aber immer der ausdrucksvollste Abschluß eines Monumentalbaues bleiben. Gehoben wird er noch durch die Aufstellung von Figuren, durch Anordnung von Reliefs und Inschrifttafeln. Seine Wirkung wird wieder preisgegeben durch Einsetzen von Fensteröffnungen an seiner Vorderseite. Diese werden Bestandteile eines niedrigen Wohngefchoßes, wie es bei den Palästen *Palladio's* vielfach der Fall ist, bei denen die Balustraden der Fensterwand weichen mußten (*Palazzo de' Porti*, *Palazzo Valmarana*, beide in Vicenza), oder der Aufbau wird zum ausgebauten Attikagefchoß wie beim *Palazzo del Monte* in Bologna — was wohl des Guten zuviel ist. Auf einen Überbau anderer Art durch Mauerzinnen

Abb. 460.



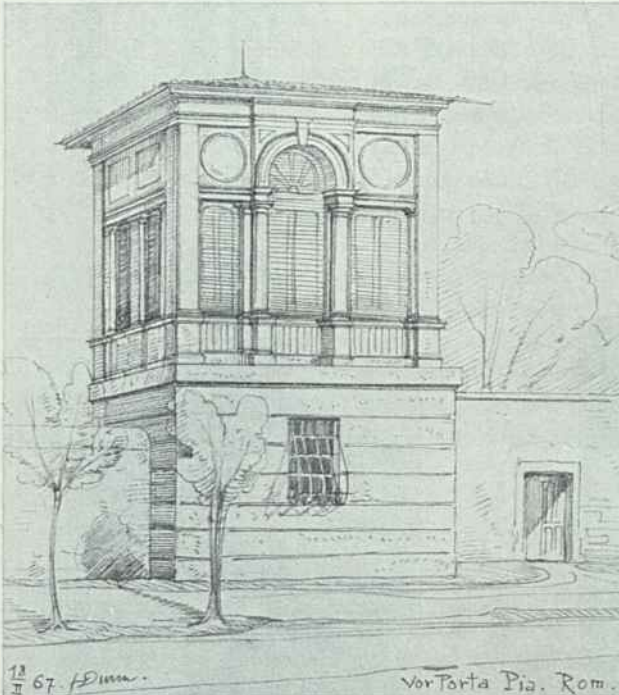
Loggia der *Vigna di Papa Giulio* außerhalb der Stadtmauer Roms.



über dem Hauptgesimfe wurde beim *Palazzo di Venezia* in Rom schon hingewiesen, der auch am *Palazzo Malagutti* in Bologna durchgeführt ist, in beiden Fällen aus praktischen Gründen, zwecks einer möglichen besseren Verteidigung des Hauses. Bei der *Fontana Trevi* in Rom ist über der fensterlosen Attika noch eine Balustrade aufgestellt, eine Häufung der Abschlußmotive des vermeintlichen besseren Aussehens wegen (Abb. 257, 258, 274 u. a.).

Der antike Giebel wurde beim Wohnhaus in der guten Zeit der Renaissance kaum zum Ausdruck gebracht; erst die späten Meister wenden denselben, aber dann mit einer gewissen Aufdringlichkeit an. Beinahe keine der Villen des *Palladio*, auch seine Paläste nicht, sind ohne solche, und nicht bloß über den Vorhallen, sondern

Abb. 461.



Belvedere vor Porta Pia zu Rom.

Dach geführten loggienartigen Aufbauten, die Loggetta, das Belvedere mit. Auf geschlossenem Unterbau, der aus dem Ziegeldach herausragt und von rechteckiger oder quadratischer Grundrißform ist, stehen viereckige gemauerte Pfeiler, die mit schlichten Bogen oder mit Architraven überspannt sind und ein flaches Walmdach tragen, so ein von allen Seiten offenes Gelaß bildend, das als Ausichtsraum, vielfach auch als Trockenhalle oder zu Hantierungen für die Haushaltung dient. Bei den Villen scheinen die Belvedere als unentbehrliche Zugabe betrachtet worden zu sein. Eine künstlerische Form zeigen sie bei der *Villa Lante* in Bagnaja, bei der *Villa Medici* in Rom ufw., eine schlichte Form bei den ländlichen Villen (Bellinzona u. a. O.).

Die Belvedere können aber auch den Abschluß der Einfriedigungsmauer eines Gartengeländes bilden, wie ein reizvolles, jetzt nicht mehr vorhandenes Beispiel an der Straße vor *Porta Pia* zu Rom im Jahre 1867 noch zeigte (Abb. 461).

Eine weitere aber künstlerisch zweifelhafte Zugabe bilden über Dach die Schornsteine. Sie sind und bleiben bei den flachen Dächern ein notwendiges Übel und behalten am besten

301.  
Giebel und  
Belvedere.

über bestimmten Teilen des Baues, von Säulen getragen oder auch über der glatten Mauerfläche emporsteigend, zu denken. Der *Palazzo del Tribunale* in Bologna, das Schloß in Caferta, einige Bauten in Mailand, die Villa in Poggio a Cajano über der gefälten Vorhalle, der *Palazzo Contarini* in Venedig über der Loggia ufw. weisen sie, aber meist in bescheidener Weise, auf.

Das Tympanon ist dann gemeinhin mit einem mächtigen Wappen mit Laubwerk und Bandschleifen geziert, während die drei Giebelspitzen (zwei Anfänger und der Scheitel), und dies besonders bei *Palladio*, durch Freifiguren betont sind.

Im allgemeinen behält sich der Kirchenbau den Giebel als ausdrucksvollstes Motiv vor.

In den Umrissen des Wohnbaues sprechen vielfach die über

302.  
Schornsteine.

Abb. 462.

Kaminaufsätze nach Serlio

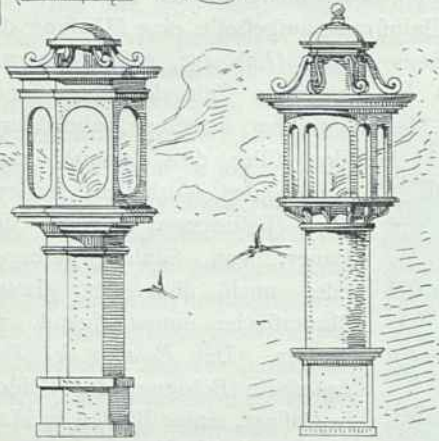
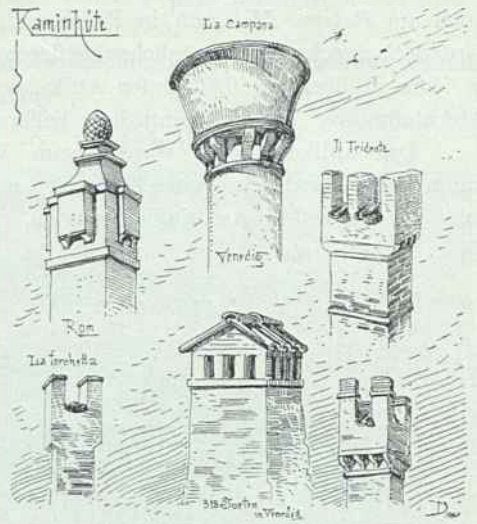
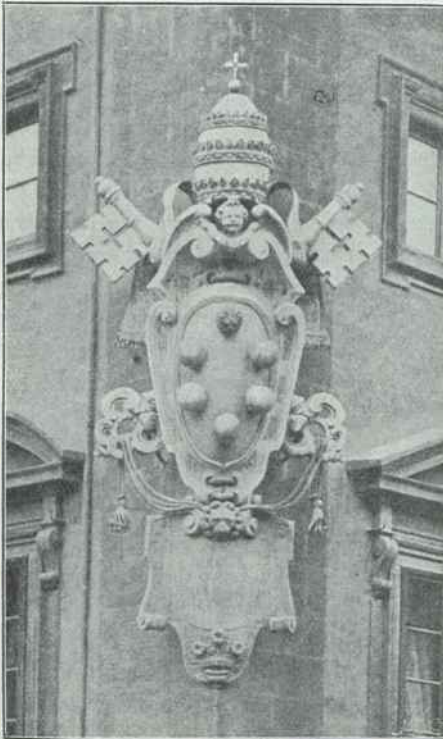


Abb. 463.



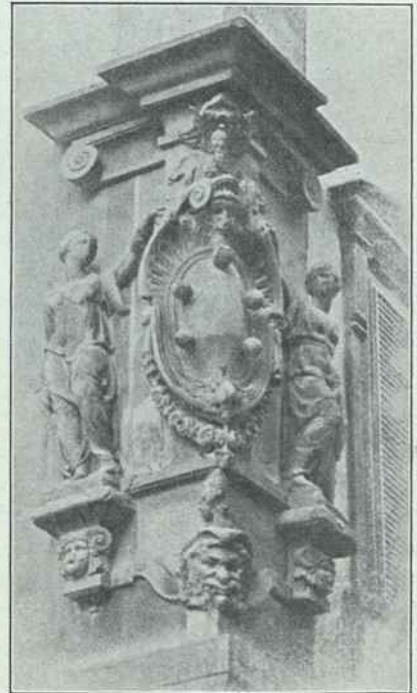
Nach Serlio's Angaben und in Rom und Venedig ausgeführte Kaminhüte.

Abb. 464.



Steinwappen am Erzbischoflichen Palaß in Florenz.

Abb. 465.



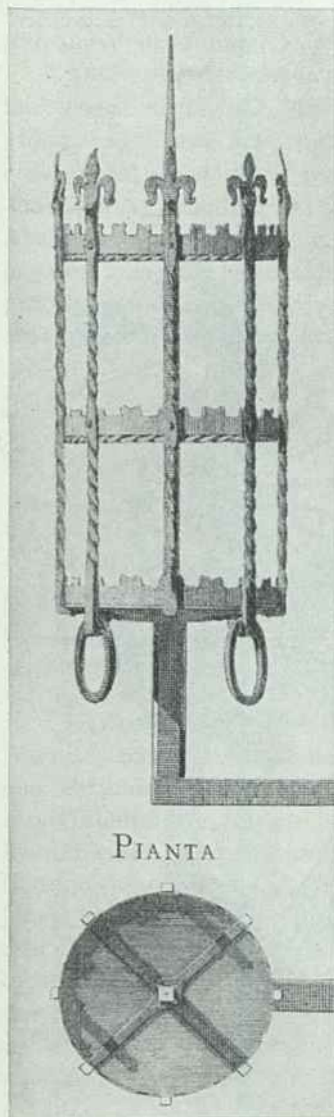
Mediceer-Wappen aus Stein am Palazzo Comunale in Prato.

ihre rein zweckliche Form, mit der man sich auch in den weitaus meisten Fällen begnügte. Eine künstlerisch bedeutende Ausbildung, wie es der französischen Renaissance gelungen ist,



unter Beibehaltung der hohen mittelalterlichen Dächer, war den Italienern verfast, und was sie in dieser Richtung unternommen haben, war nicht viel wert. *Vignola* konstruierte einen Schornstein mit Hut in der *Villa di Papa Giulio* bei Rom, den *Letarouilly*<sup>181)</sup> zum ersten Male bekannt gab; andere gab *Serlio*<sup>182)</sup> von viereckiger, achteckiger und runder Außen-

Abb. 466.



Laterne am *Palazzo Vitelleschi* zu Corneto<sup>185)</sup>.

form, wo der Rauch bald an der Spitze, bald durch seitliche Schlitzte herausgeht; er sagt von ihnen besonders: »sono al costume d'Italia«. Von einem weiteren, etwas seltsam aufgebauten sagt er dagegen, er sei »alla Francese: anzi io non ne vidi mai simile«. Wir geben in Abb. 462 u. 463 einige von den ersteren. *Rubens* gibt in seinem Werke über die Paläste Genuas (*Palazzo Spinola* [*Prefettura*]) Abbildungen von Schornsteinen über Dach, deren Schönheit gleichfalls als zweifelhaft bezeichnet werden muß. Ein ganzes Büchlein über die Venezianer Schornsteine schrieb, unter Beigabe von 320 Zeichnungen des *Luigi Lanza*, *G. M. Urbani de Ghellhof*<sup>183)</sup>. Je nach der Form werden unterschieden: *La Campana*, *Campana schiacciata*, *la Forchetta e il Tridente*, *le Forme Classiche*, *le Mostruosità!* Gewiß eine hübsche Blumenlese, von der in Abb. 463 eine Auswahl getroffen ist.

Lukarnen und Dachgaupen werden im VII. Buche *Serlio's* verschiedentlich vorgetragen, aber stets nur in Verbindung mit steilen Dächern; daher zeigen diese durchweg den französischen Charakter (vergl. Abb. 159).

Die Dachgaupen haben ein quadratisches oder rechteckiges Fensterlicht; die Rahmen sind schlicht profiliert und tragen eine Spitzgiebelverdachung oder eine solche in Segmentform. Auch kreisrunde Fensterlichter in rechteckigem Rahmen mit Segmentverdachungen wurden ausgeführt<sup>184)</sup>, (vergl. Abchn. IX. Dachkonstruktionen. Abb. 159 u. 160).

Das gewölbte, mit Mörtel überzogene Dach der kleinen Wohnbauten im Süden (Umgegend von Neapel, Capri ufw.), das flache antike, rote Ziegeldach mit Platten- und Hohlziegeln, die Bedeckung gerader Dachflächen mit Bleitafeln (Venedig) und Kupferplatten, die Bedeckung der gewölbten Dachflächen mit den gleichen Materialien, also mit Ziegeln und Metall (Dom in Florenz, *Umilità* in Pistoja mit Ziegeln, *St. Peter* in Rom, die Basilika in Vicenza mit Metall), die mangelhafte Art der Wasserableitung, das Fehlen der Sammelrinnen bei Stein- und Holzgefäßen und der Abfallrohre, das Abdecken weit ausladender Gurtgefäße mit Ziegeln (Uffizien in Florenz) auf Mörtelbettung — wurden bereits behandelt und seien hier nur des Gesamtbildes wegen kurz wiederholt.

Eine dekorative Zugabe von Belang sind die mächtigen steinernen Wappenschilder vornehmer und fürstlicher Geschlechter an Wohn- und öffentlichen Bauten. Jeder war

<sup>181)</sup> A. a. O., Textband, S. 454.

<sup>182)</sup> Im VII. Buche seines Architekturwerkes (S. 75).

<sup>183)</sup> 1892.

<sup>184)</sup> Siehe: SERLIO, a. a. O., VII. Buch, S. 163.

<sup>185)</sup> Fakf.-Repr. nach: BOFFI, L. *Il palazzo Vitelleschi in Corneto-Targuinia*. Mailand 1886.

303-  
Lukarnen  
und  
Dachgaupen.

304-  
Dachdeckung  
und  
Dachform.

305-  
Wappen  
schmuck.

beforgt dafür, daß sein Name mit dem von ihm errichteten Bauwerke der Nachwelt in monumentaler Weise überliefert würde. Die Renaissance folgte beim Anheften von Familienwappen einem mittelalterlichen Brauche, der in jener Zeit in mehr gebundener Form zum Ausdruck gelangte, aber in der neuen Kunst freier aufgefaßt und verwertet und besonders in größerem Maßstabe verkörpert wurde. Die glattflächigen oder nur wenig abgewölbten, langgestreckten Dreieckschilde, mit der Spitze nach unten, verschwinden und machen biegsameren Formen Platz; Stechhelme mit zeretzten Helmzierden

Abb. 467.

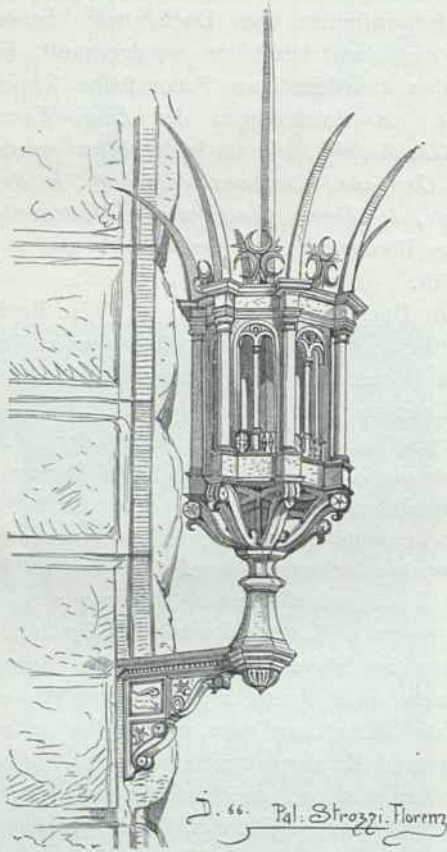
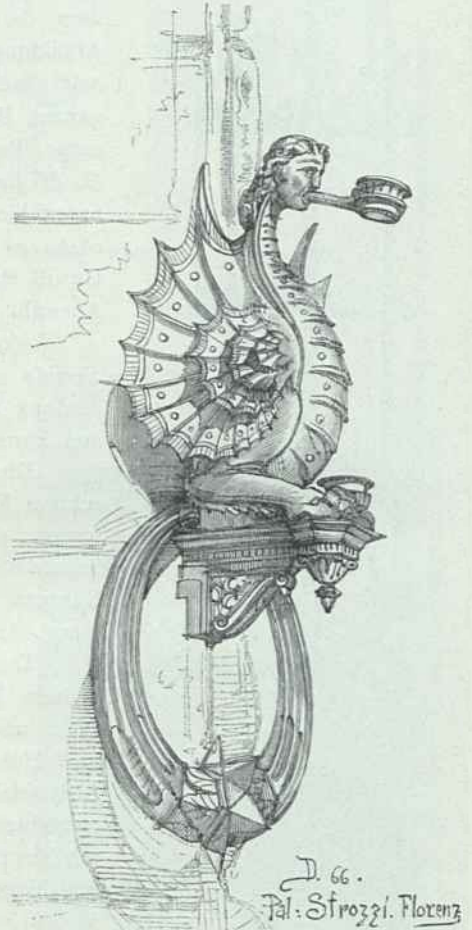


Abb. 468.



Laternen.

(schöne gemalte Beispiele von solchen an den Gewölben des *Bargello* und der *Loggia dei Lanzi* in Florenz) treten zurück und an ihrer Stelle erscheinen Kardinalshüte mit stilisierten, symmetrisch angeordneten Quasten, die päpstliche Tiara mit den mächtigen Schlüsseln von *St. Peter* oder offene Herzogskronen und die Mütze des Dogen der Republik Venedig. Die Eiform, welche reiches Kartuschenwerk umgibt, wird bei den Schilden die bevorzugte.

Scheinbar an großen Steinkonfolen (in Volutenform) aufgehängt mit fliegenden Bandschleifen zieren die Wappenschilde die Ecken oder die Wandflächen der Gebäude (vergl.



Abb. 464 das mächtige päpstliche Wappenschild an der Ecke des Erzbischöflichen Palaftes in Florenz). Ein reicheres Beispiel ist uns noch an der Ecke des *Palazzo Comunale* zu Prato, mit den 6 Bällen der *Mediceer* geschmückt, erhalten, bei dem zwei, auf Konfolen stehende weibliche Figürchen das Wappen halten (Abb. 465).

Als Dekorationen aus Metall, und zwar meist aus dem unscheinbaren Eisen, aber von Künstlerhänden zum Kunstwerk umgeschaffen, haben wir bei den Wohnbauten, besonders in Toskana, die Fackel- und Fahnenhalter, die Anbinderinge, die Halter zur Aufnahme von Fensterchutzvorrichtungen und die Laternen zu verzeichnen.

Diese bildeten schon bei den gotischen Bauten und bei denen des Übergangsstils einen Bestandteil des kleinen Fassadenschmuckes, wie dies Abb. 466<sup>185)</sup> vom *Palazzo Vitelleschi* in Corneto zeigt. Was die emporblühende Zeit der Renaissance aus dieser gotischen Urform machte oder wie sie jene zum Kunstwerk umgestaltete, dies beweisen die Laternen am *Palazzo Guadagni* und *Palazzo Strozzi*. Von solchen ist in Abb. 467 ein Bild und in Abb. 468 eines von einem Fahnenhalter mit Anbinderinge gegeben, der als ein Meisterstück der Schmiedekunst bezeichnet werden kann, dem sich nur die verwandten Stücke in Siena an die Seite stellen lassen. Etwas unbeholfener, aber nicht uninteressant sind die Halter am *Palazzo del Podestà* in Bologna.

306.  
Metall-  
dekorationen.

## XVII. Abschnitt.

### Hofanlagen im Wohnhaus- und Palaftbau. Form und Art.

Pfeiler- und Säulenhöfe. Licht- und Luftzufuhr. Aufbau und Fassadengliederung. Freitützen, Bogen und Architrave. Ausschmückung mit Malerei, Sgraffito und Stuck. Höfe des Palladio mit großer Ordnung, Galerien und Terrassen.

Wohn-, Geschäfts- und Repräsentationsräume im Haufe sind nach antikem Vorbild um einen offenen Hof gruppiert und durch Türen und Gänge und in den verschiedenen Gefchoffen durch Treppen miteinander verbunden. Bei kleineren Hausbauten bilden die Stockmauern die Hofgrenzen; bei größeren und bei Palaftbauten sind ihnen gedeckte Hallen vorgelegt, so daß die verschiedenen Räume auch von diesen aus erreichbar gemacht sind. Dabei umziehen jene, entweder nur auf einer, oder auf zwei, drei und vier Seiten den Hof. Als Beispiele dafür mögen gelten: ein Bau ohne Hallenhof, das kleine Haus, das *Michelangelo* in Rom bewohnte; mit der Halle auf einer Seite, das Kafino der *Villa Cesi*; mit Hallen auf zwei Seiten, der *Palazzo de Romanis* und *Palazzo Patrizi*; mit drei Seitenhallen der *Palazzo Lante*, der *Palazzo di Firenze* und *Palazzo Vicolo dell'oro*; mit vier Seitenhallen der *Palazzo Farnese*, *Palazzo Sciarra*, *Palazzo Negroni*, *Palazzo Borghese*, *Palazzo della Cancelleria*, *Palazzo Sora* usw., alle in Rom, wie auch ein großer Teil der Florentiner, Genueser und Mailänder Paläfte. Kleine Höfe suchte man durch Anbauten oder perspektivische Mätzchen (*Palazzo Spada* in Rom), oder durch Anordnung von Nischen mit Brunnen- und Blumenanlagen scheinbar zu erweitern. Große Höfe wurden auch von Säulenhallen durchquert, um sie bedeutender erscheinen zu lassen. (Vergl. *Palazzo Montecatini*, *Palazzo Bossi* und *Angelo Massimi*, *Palazzo Pamfilj* in Rom, den wunderbar schönen, mäßig großen Hof in der *Certosa* bei Pifa, mit dem Ziehbrunnen in der Querhalle, und den des *Palazzo dell' Collegio Elvetico* zu Mailand.)

307.  
Höfe mit und  
ohne Hallen.



308.  
Vorgelegter  
Ehrenhof.

Bei diesen einfachen rechteckigen oder quadratischen Hofanlagen blieb die Renaissance, wie schon gesagt, nicht stehen; sie zieht (vergl. *Serlio*, Lib. VII) auch die elliptische Grundform, die Kreis- und Polygonform in den Rahmen ihrer baukünstlerischen Tätigkeit. Auch den vorgelegten Ehrenhof mit oder ohne einen halbkreisförmigen Abschluß verschmäht *Serlio* nicht in Vorschlag zu bringen. *R. Redtenbacher* (§ 200 a. a. O.) will die Hof- und Treppenanlagen im italienischen Palastr- und Wohnbau eine Hauptrolle spielen lassen und verspricht sie in großen Zügen zu behandeln, hat aber über den Treppenanlagen die Hofanlagen im Verlaufe des Gesprächs vergessen. Die Wahrheit seiner Behauptung, daß sie eine Hauptrolle spielen, soll dabei nicht bestritten werden.

Der Aufbau der Hoffassaden geschieht, wie die Gestaltung des Grundplanes in verschiedener Weise. Entweder werden die Hallen nur im Erdgeschoß durchgeführt und dann erheben sich über ihnen die mit Fenstern versehenen Stockwerke, in Übereinstimmung mit jenen der Straßenfronten, oder auch in verminderter Anzahl, um eine vermehrte und bessere Luft- und Lichtzufuhr nach dem Hofinnern zu erhalten, wie dies in den Schlössern von Urbino und Caprarola (vergl. Abb. 484), bei der *Sapienza* in Rom von *Giacomo della Porta*, dann beim *Palazzo Strozzi* in Florenz u. a. ausgeführt worden ist. An diesem ist das oberste Geschoß noch außerdem als offene Loggia (Säulenstellung mit horizontalem Gebälke) ausgebildet, wie an den Straßenfassaden des *Palazzo Guadagni* und im *Vatikanischen Palastr* durch *Raffael* im *Cortile S. Damaso*.

An Stelle der Binnenhöfe treten auch die nach einer Seite offenen, und bilden so kleinere oder größere Ehrenhöfe, wobei der Abschluß nach der Straße durch eine Blendmauer mit dem Einfahrtstor, ein Stockwerk hoch, bewirkt wird (*Peruzzi* beim *Palazzo Linotte* in Rom, und in Form eines Atriums bei der *Villa Sauli* in Genua; vergl. Abschnitt XIV, Die Villen, und Abb. 335), oder sie öffnen sich nach einem reichen Gartentheater, wie bei *Palazzo Pitti* und den Genueser Palastrhöfen.

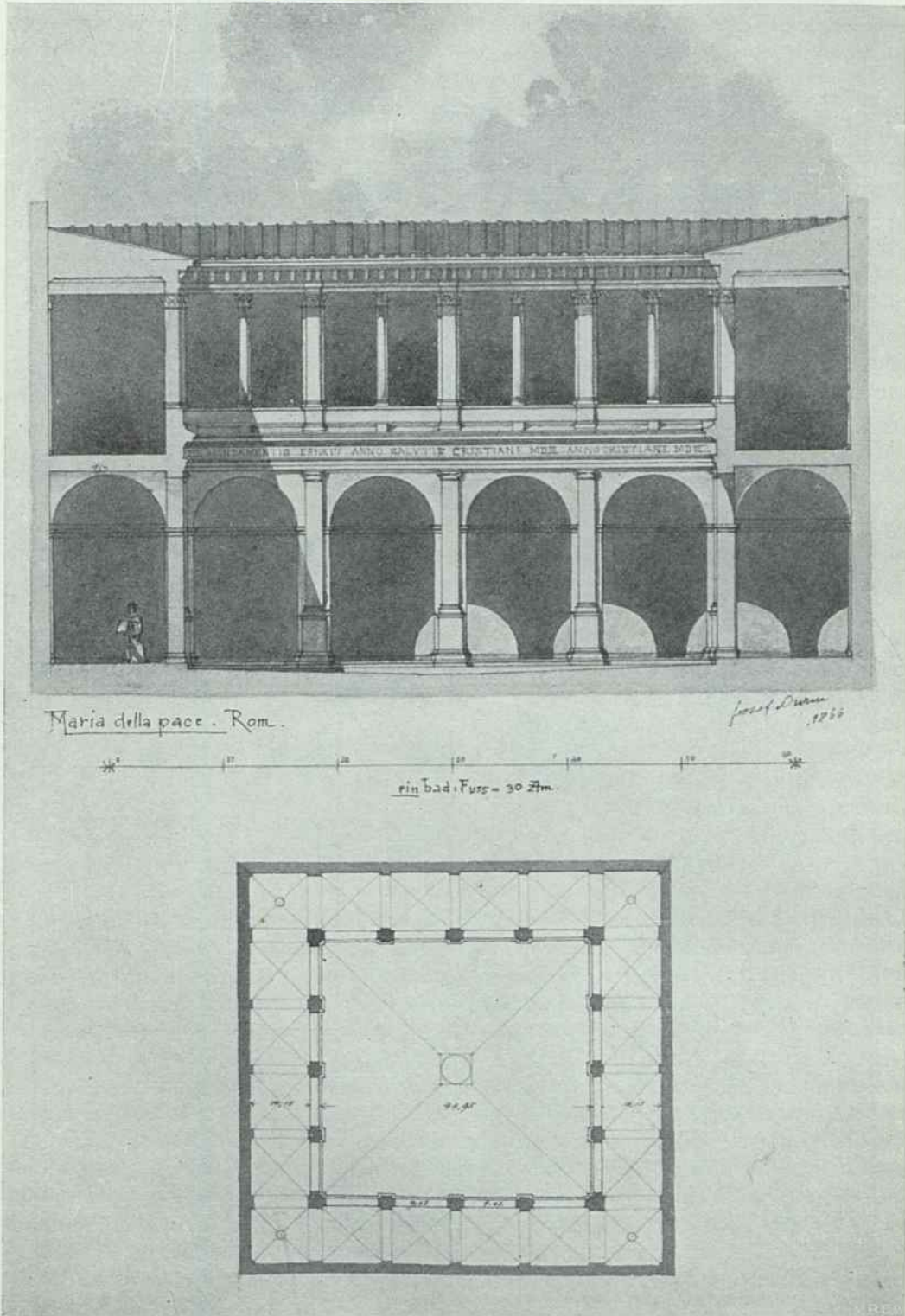
309.  
Architek-  
tonische Durch-  
bildung der  
Höfe.

Mit der architektonischen Durchbildung der Höfe wird nicht gegeizt: Säulenhallen, Fenster, Mauerflächen und Gesimse erfahren die gleiche, wenn nicht eine höhere künstlerische Bewertung wie die Straßenfassaden, höchstens daß sie im ganzen und im einzelnen feiner abgestimmt sind und vielfach nichts von einer Übereinstimmung mit der Haltung der Straßenfassade wissen wollen. Man vergleiche in diesem Sinne die Florentiner Ruftikapaläste, d. h. deren Straßenfassade mit den Fassaden ihrer Binnenhöfe.

Bei den Backsteinpalästen Oberitaliens ist der gleiche Grundgedanke gewahrt, nur sind dort die Gegenätze nicht so schroff, gemildert durch die Eigenart des Baumaterials. Nach den Straßen und in den Binnenhöfen die gleiche Verzierungsart und die gleiche Feinheit des Details. Die Höfe sind durchweg, nach antiker Art, als Kompluvien angelegt, d. h. die Tagwässer werden (zur Hälfte) nach dem Innern geleitet. Pfeilerhöfe und Säulenhöfe werden unterschieden; beide Arten treten zu gleicher Zeit auf. Für jene gab die Gotik, für diese die romanische und die antike Baukunst die Anregung und das Vorbild. Die im Querschnitt achteckigen Pfeiler treten im großen Hofe des Dogenpalastes zu Venedig und in ganz reiner Form im Hofe des *Palazzetto di Venezia* zu Rom auf, den wohl gotisch begonnenen, mächtigen Bauten. Auch die Bologneser Paläste nehmen sie an. (Vergl. Pfeilerkapitelle im Hofe des *Hôtel Brün* zu Bologna, Pfeilerquerschnitte im Erdgeschoß des Dogenpalastes und Pfeilerkapitelle im *Palazzetto Venezia*, Abb. 200 a u. 200 b.)

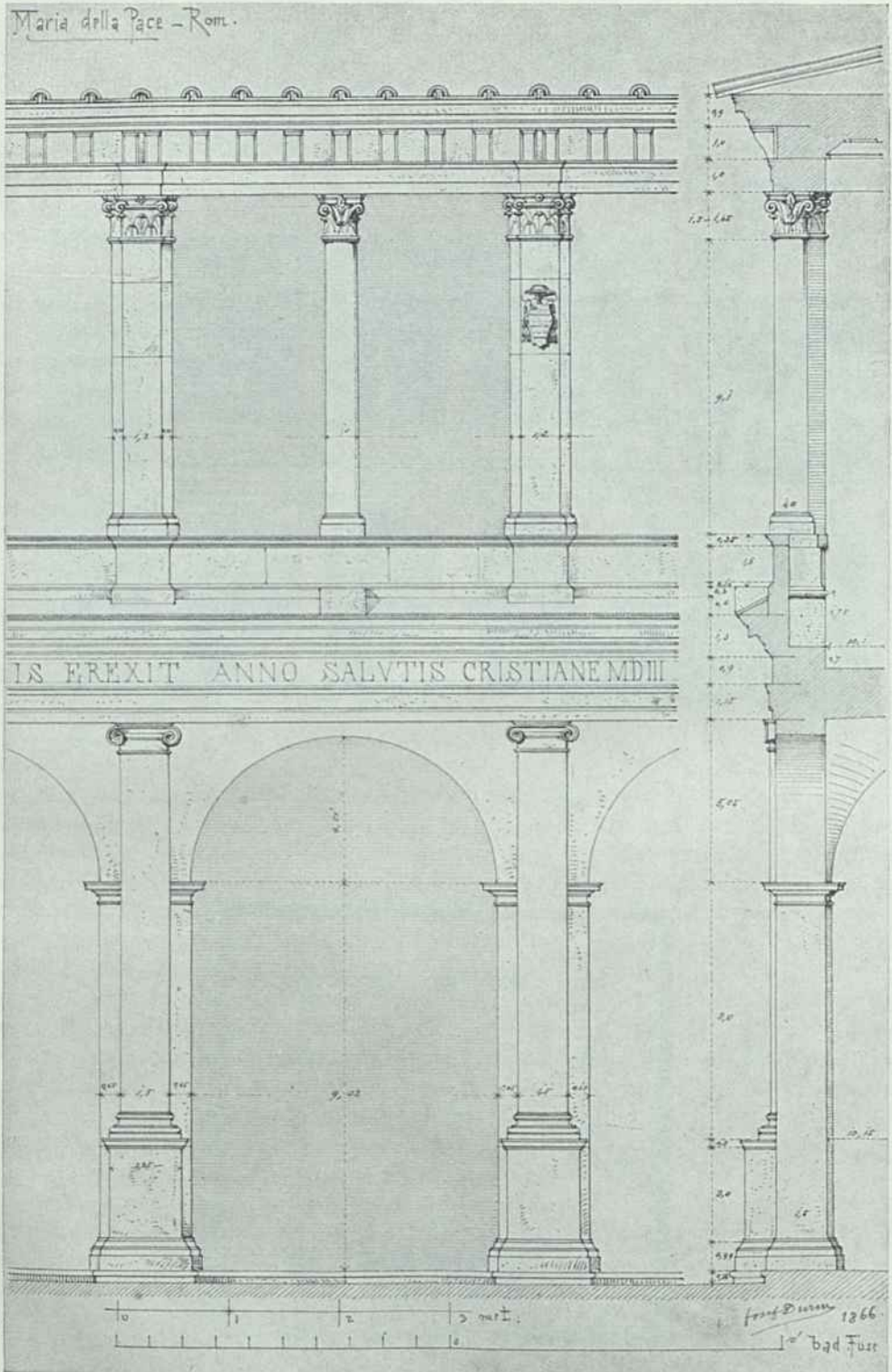


Abb. 469.



Grundriß und Gesamtansicht des Hofes von S. Maria della Pace in Rom. (Bramante 1503.)

Abb. 470.



Hof in S. Maria della Pace zu Rom. Pfeilerstellung mit Pilastrern und Rundbogen im Erdgeschoß, im Obergeschoß Säulen- und Pfeilerstellung mit Architraven.



Zur nahezu gleichen Zeit werden aber auch die antik-römischen Rechteckpfeiler mit vorgelegten Halbfäulen (großer Hof im *Palazzo di Venezia* zu Rom) und Pilastern (Hof von *Maria della Pace* in Rom [vergl. Abb. 469] von *Bramante* 1503) verwertet, aber auch zur antiken Säulenstellung gegriffen (Schloßhöfe in Urbino und Gubbio von *Laurana* 1468, Abb. 478).

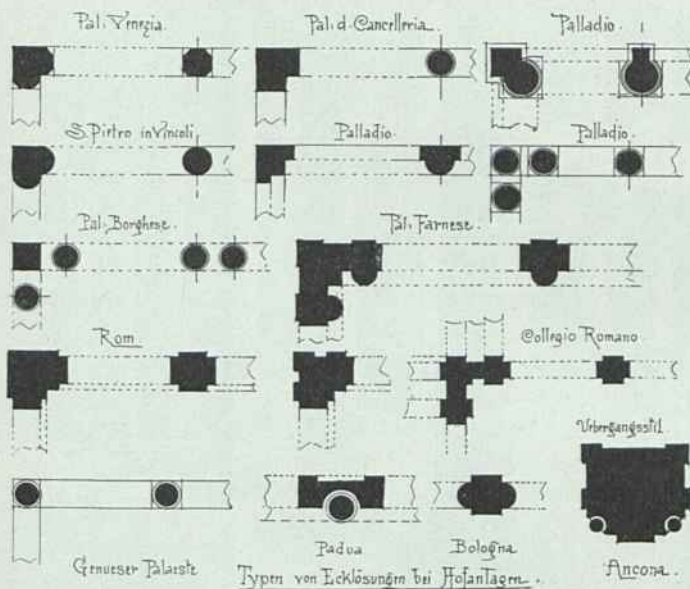
Die späte Renaissancezeit und der Barockstil verwenden den am *Palazzo di Venezia*-Hof zuerst genannten antik-römischen, mit Halbfäulen und Pilastern besetzten Rechteckpfeiler, oft durch alle Stockwerke durchgeführt, ohne ihre Liebe für die Säulen ganz aufzugeben. Mit Vorliebe werden dann gekuppelte Säulen genommen, wie die Höfe der *Brera*, des *Palazzo Marino* in Mailand (von *Alessi* 1555) und des *Seminario Arcivescovile*, des *Collegio Elvetico*

dieselbst mit feinen Doppelhöfen, dann besonders die Höfe Genuas aus der Jesuitenperiode (*Universität*, *Palazzo Ducale*, *Palazzo Durazzo*, *Brignole*, *Tursi-Doria*, *Grimaldi*, *Lomellino*, *Lecari*, *Spinola*) und schließlich der Pracht-hof der *Borghese* in Rom beweisen (vergl. Abb. 471 u. 482).

Die Venezianer Paläste tragen bei der Gestaltung ihrer Höfe nicht den Durchschnittscharakter der lombardischen, der Bologneser, Florentiner, der umbrischen oder römischen Höfe. Zu einer übereinstimmenden großen

310.  
Venezianische  
Höfe.

Abb. 471.



Pfeiler- und Säulenstellungen der großen Palasthöfe.

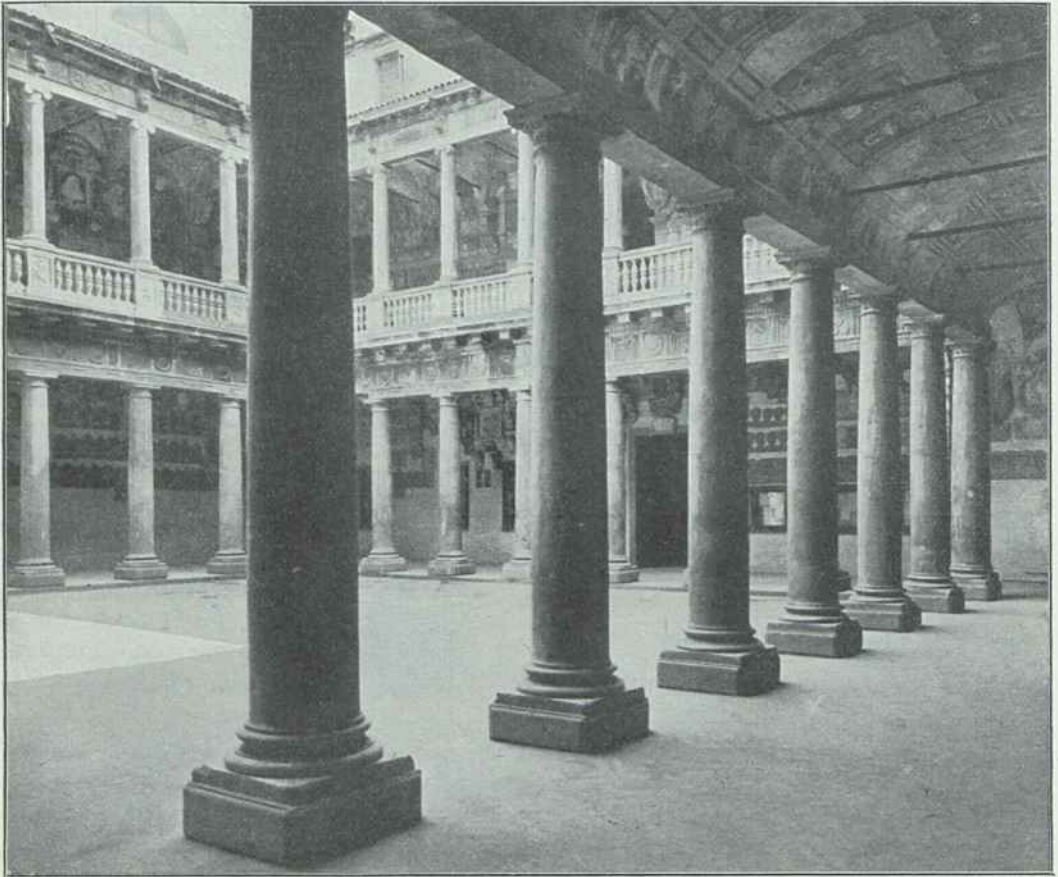
Anlage sind sie wohl durch die Eigentümlichkeit ihrer örtlichen Verhältnisse nicht gekommen, aber trotzdem besitzen sie in ihrem Dogenpalaste eine der großartigsten und prächtigsten Hofanlagen der Welt. Dieser sei am gleichen Platze der wohl einfachste mit im Querschnitt quadratischen Pfeilern errichtete Hof des *Fondaco de' Tedeschi* bei der Rialtobrücke gegenübergestellt, ein schlichter Pfeilerhof von etwa  $27 \times 27$  m Seitenlänge.

Pfeiler mit Pilastern durch drei Stockwerke und mit ringsumlaufenden Galerien zeigt der *Palazzo Cornaro*, und bei kleineren Verhältnissen der *Palazzo Grimani*, eine schöne Anlage von zwei ungleich großen Höfen. Rechteckpfeiler mit Bogen hat auch der Mailänder *Palazzo Arcivescovile* aufzuweisen und das gleiche Motiv bei einer Ausführung mit Rustikaquadern der Pfeiler, Bogen und Pilaster der Hof des *Palazzo Thiene* in Vicenza. Auch hier periodische Rückkehr zum Einfachen!

Auf dem reinen, einfachen Säulenhof der Florentiner bleibt auch neben *Laurana* der große *Bramante* bei seinem *Cancelleria*-Hof bestehen, wenn er

auch einmal bei *Maria della Pace* abgesehen ist. Nicht die Meister der Spätrenaissance und des Barock haben den durch Pilaster und Halbfäulen verstärkten römischen Rechteckpfeiler zuerst wieder aufgenommen, es war vielmehr um die Wende des XIV. Jahrhunderts der große urbinatische Architekt. Der Hof von *Maria della Pace* und vor ihm der Hof des *Palazzo di Venezia* — und nicht der *Palazzo Farnese* — sind die Marksteine für die Wiederaufnahme der Pfeiler

Abb. 472.



Hof mit geradem Gebälke der Univerfität zu Padua.

und deren Gliederung, nach dem Vorbild der antik römischen Theater und Amphitheater, in die italienische Renaissance (vergl. Abb. 471).

Die Freistützen der Hallen sind nach antiker Art durch ein horizontales Gebälke (Architrav, Fries und Sims), oder mit unmittelbar auf den Säulen oder einem zwischengeschobenen Gebälkstück ruhenden Bogen überspannt. Das gerade Gebälk erklärt *L. B. Alberti* für die vornehmere Art (vergl. Abb. 472). Des öfteren wechseln gerade Gebälkstücke mit Bogen ab, was bei der Annahme von gekuppelten Säulen bedingt und in reizvollster Weise in dem Höfchen der Bruderschaft *dello Scalzo* in Florenz bestätigt ist (vergl. Abb. 473).

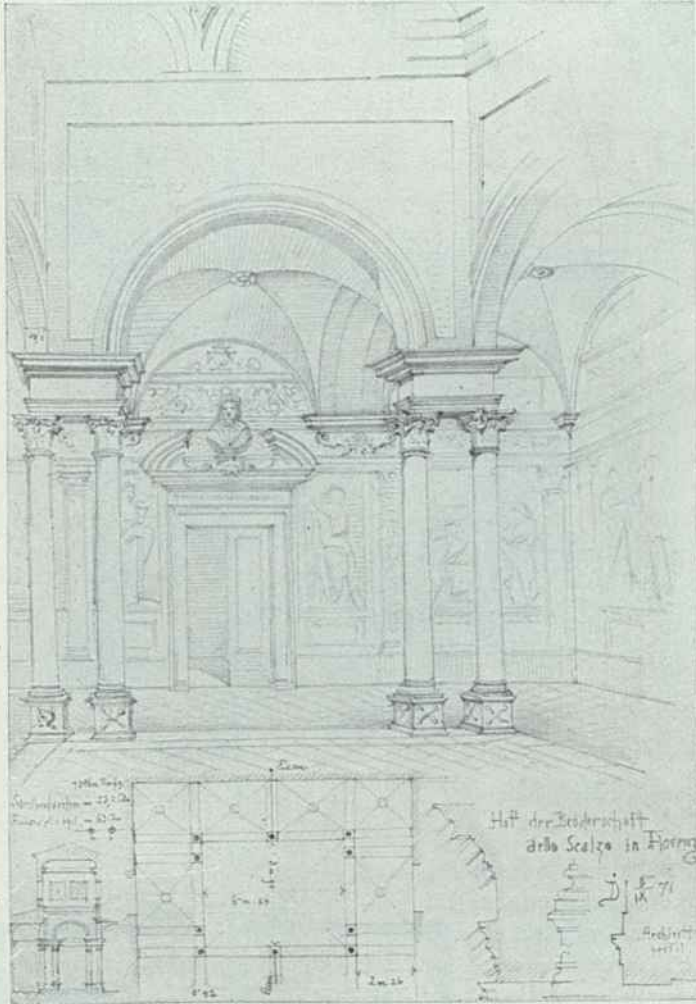
Die um den Hofraum geführten Hallen sind nicht auf allen Seiten von gleicher Tiefe (*Palazzo Giugni, Palazzo Strozzi*, Florenz). Oft sind innerhalb



diefer die Stocktreppen untergebracht (vergl. Erzbischoflicher Palaſt, Abb. 474, und *Palazzo Gondi* in Florenz). Bei kleinen Abmessungen der Höfe nimmt die Stocktreppe oft den ganzen Hofraum, diefen auf drei Seiten umziehend, ein.

Mit die älteste Art der Freiftützen find beim Hofbau, wie gefagt, die von

Abb. 473.



Kleiner Säulenhof in dem Bruderschaftsgebäude *dello Scalo* in Florenz mit Rundbogen und Architraven abwechselnd überspannt.

Bei den viereckigen Pfeiler- und Säulenhöfen ist die Bildung der Eckstützen stets Gegenstand eines eingehenden Studiums oder Nachdenkens gewesen, da jeder Meister von Belang etwas anderes versuchte. Diejenigen der Frührenaissance, welche Achteckpfeiler oder Säulen anwendeten, stellten wie die Alten die gleichen Stützen, die sie an den Seiten gebrauchten, auch in die Ecken. Da sie dabei meist die dorische oder korinthische Ordnung verwerteten und beide Kapitellformen peripterisch ohne Umbildung verwendet werden konnten, so löste

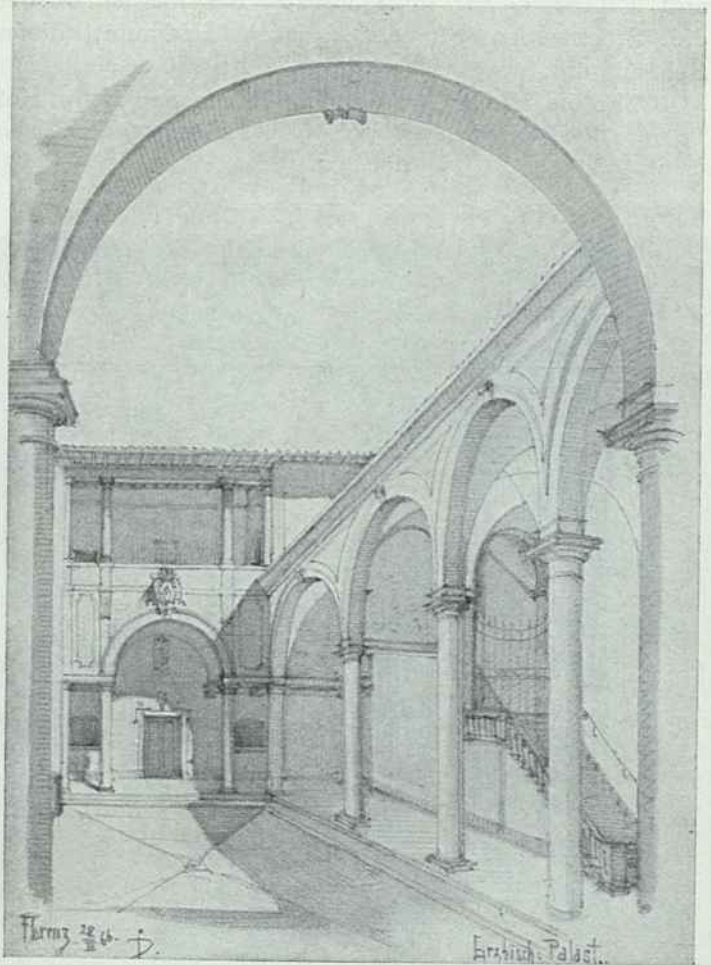
311.  
Freistützen.  
der Gotik übernommene achteckige Pfeiler, wie sie der *Palazzetto Venezia* zu Rom zeigt, und wie sie der Spitalhof *S. Giovanni dei Genovesi* daselbst und einige der Bologneser Hallen aufweisen. Interessant sind dabei die Lösungen der Kapitellbildungen, besonders wo es sich um die korinthisierende Ordnung handelt. Einmal wird der Kelch achteckig wie der Schaft durchgeführt; das andere Mal geht er am Rande in die volle Kreisform über, und demgemäß sind die Akanthusblätter bald an die Ecken des Kelches gesetzt, bald bedecken sie seine gerade Vorderfläche. (Vergl. die Bildungen im Hofe des *Palazzo Hôtel Brün* in Bologna und *Palazzo Fava* daselbst, bei dem auch gezeigt ist, wie die Kapitellbildungen sich vollzogen haben, wenn zwei Halbsäulen sich seitlich an den viereckigen Kernpfeiler anlehnen).

312.  
Eckstützen.

sich die Frage von selbst; und kam einmal die jonische zur Anwendung, dann war man naiv genug, die Polster fämtlich nach einer Seite zu richten, wie dies in der Loggia der *Villa Carreggi* und in dem oblongen Hof der *Certosa* bei Florenz der Fall ist. *Bramante* wollte bei seinen hohen Hof-Fassaden in der *Cancellaria* zu Rom die Ecken, für das Auge wenigstens, fester aussehend haben und ersetzte die Eckfäulen durch Winkelpfeiler. Etwas eigenartig geriet dem Architekten des Hofes von *S. Pietro in Vincoli* zu Rom die Ecklöfung, indem er zwei Halbfäulen im rechten Winkel gegeneinander stellte und so einen herzförmigen Querschnitt der Eckstützen bekam. Im Hofe des *Palazzo Borghese* zu Rom ordnete der Meister einen Viereckpfeiler bei den Ecken mit Vollfäulen nach zwei

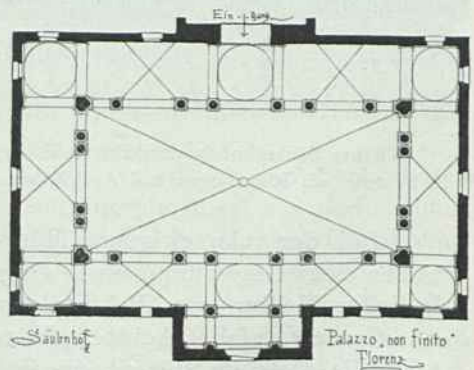
Seiten an. Weniger einfach wurde der Fall bei der Verwendung von Rechteckpfeilern mit vorgelegten Halbfäulen, wie am *Palazzo Farnese* in Rom, wo sich *Sangallo* mit einem vortretenden Eckpfeiler und anstoßenden Halbfäulen half. Auch im Hofe des *Collegio Romano* wurde eine eigenartige Lösung versucht, und *Cigoli* hat im Hofe des *Palazzo Non finito* zu Florenz (vergl. Abb. 475) auch die Herzform gewählt, sie aber durch das Vortreten der Pilafter etwas erträglicher gemacht. Interessant ist dabei, wie er sich bei der Verjüngung der Säulen half, indem er eine Pfeilerkante zwischen den Kapitellen vortreten ließ und sie mit

Abb. 474.

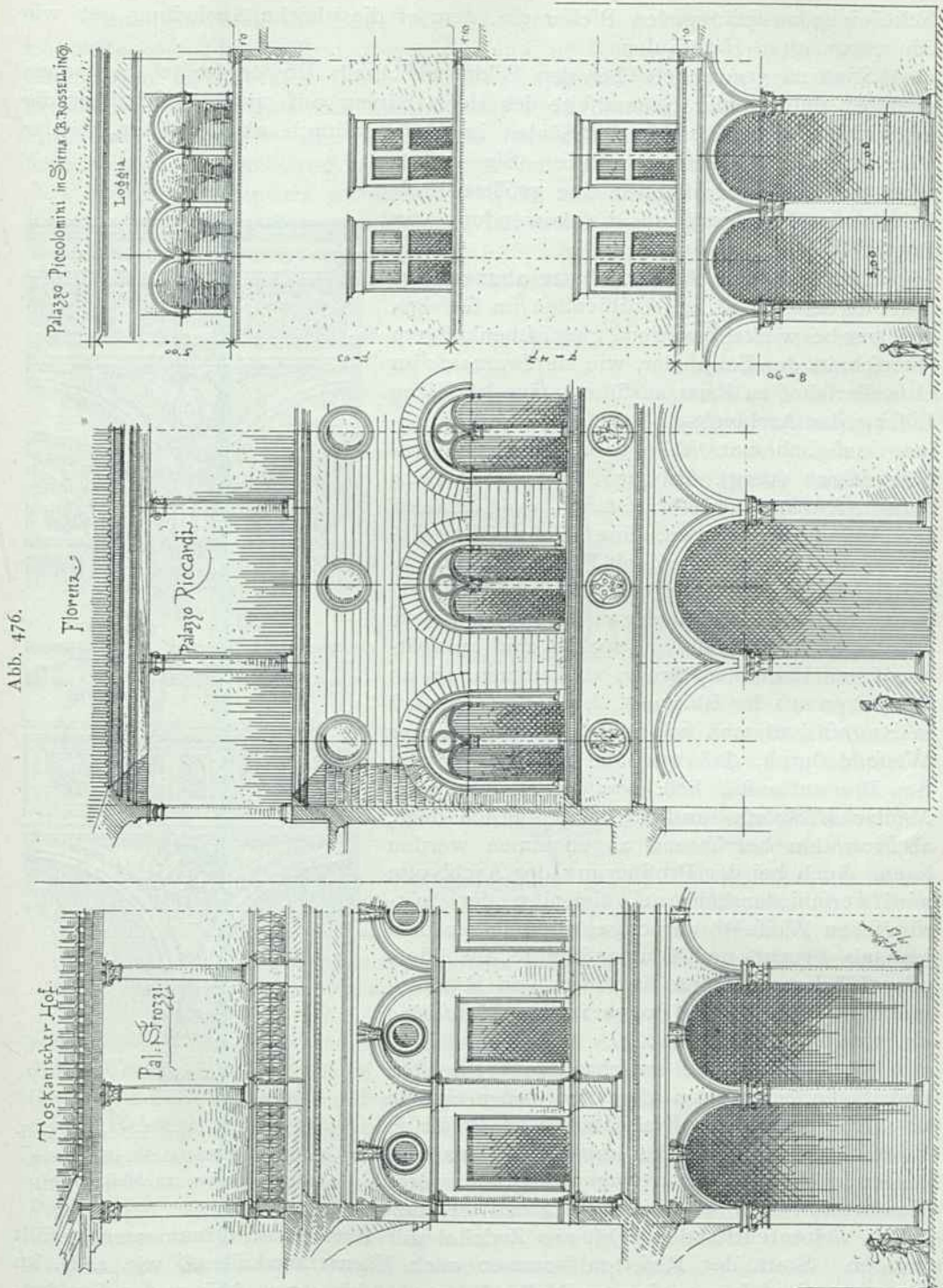


Unregelmäßiger Säulenhof im Erzbischöflichen Palaste zu Florenz.

Abb. 475.

Rhythmische Säulenstellungen im *Palazzo Non finito* zu Florenz.





den Kapitell-Gliederungen verkröpfte. *Palladio* verstärkte die Abstützung der Ecken dadurch, daß er in einem Falle drei Säulen im Winkel zusammenstellte; ein andermal, bei Verwendung von Pfeilern mit Halbsäulen, legte er in der

Ecke einen auspringenden Pfeiler ein, dem er die gleiche Ausladung gab wie den vorgelegten Halbfäulen.

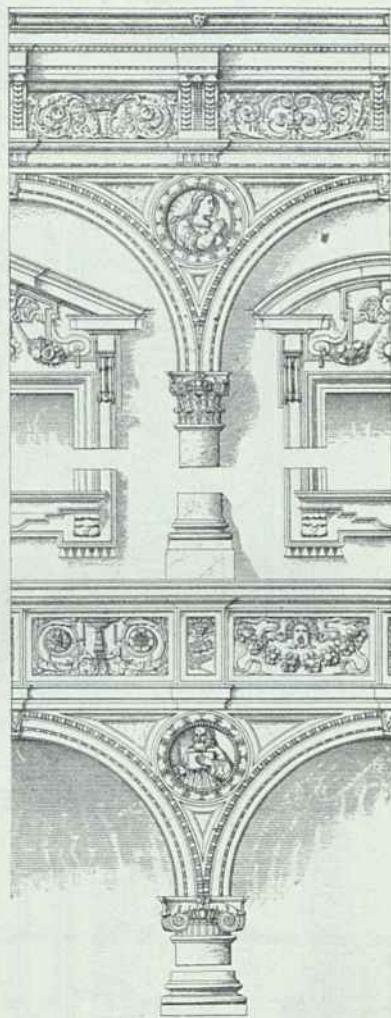
*Scamozzi* verwendete bei den Ecken gleichfalls Pfeiler, stellte aber neben dieselben nur an der Schmalseite des Hofes Säulen auf und half sich über die ungleichen Interkolumnien der Säulen im Hofe dadurch weg, daß er bei der Überdeckung Architrave wählte. Sie gestatteten unter allen Umständen eine größere Freiheit in der Bewegung als die Anwendung von Bogen.

313.  
Archivolte  
und  
Bogenzwickel.

Die Art der Eckstützen hatte aber wieder Besonderheiten bei den Archivolten im Gefolge, weil nur bei winkelförmigem, gleichschenkeligem Querschnitt der Eckpfeiler, wie sie *Bramante* im Cancellariahof zu Rom ausführte, eine klassische Lösung der Archivolt-Ansätze, ohne Verstümmelung, möglich war. Alle toskanischen Säulenhöfe zeigen (vergl. Abb. 476, Hof des *Palazzo Strozzi, Riccardi* und *Piccolomini*), wo Eckfäulen zur Anwendung kamen, eine solche beim Zusammenreffen der Archivolt-Profile. Beim Zusammenstoß der Bogenprofile auf den Zwischenfäulen hielt man sich mehr an Lösungen, wie sie am *Diokletians-Palaste* in Spalato und an spät-römischen Bauten in Syrien vorkommen, als an Bildungen aus der Blütezeit. Am Rektorenpalast in Ragusa half man sich in halbmittelalterlicher Weise dadurch, daß man die Profile auf eine Schräge auflaufen ließ, was zwar nicht nach Meister *Michelozzo* ausieht, aber füglich doch, als von ihm herrührend angenommen werden kann. Auch bei der Profilierung der Archivolte wird verschiedentlich auf diejenige der spät-römischen Weise<sup>186)</sup> zurückgegriffen, indem man jene als Frucht- und Blumenfchnüre ausbildete oder Flächenornamente in Form von Rankengeschlingen auflegte (Bogen in der *Maddalena de'Pazzi* u. a. zu Florenz).

Die Bogenzwickel zwischen den Archivolten und Gefimfen wurden dann entweder einfach umrahmt (vergl. den Erzbischoflichen Palaft in Florenz), oder sie wurden mit Medaillons ausgestattet, welche Rosetten tragen, wie im zweiten Hofe von *S. Croce* in Florenz, während die hierdurch weiter entstandenen kleinen Zwickel mit Putten und Ornamenten gefüllt wurden. Statt der Rosetten kommen auch Figurenmedaillons, wie z. B. im Hofe des *Spedale maggiore* zu Mailand (vergl. Abb. 477 u. Abb. 5 der Straßenfassade dieses Baues) vor.

Abb. 477.



Säulenhof, im Obergeschoß mit Blendarkaden und Rechteckfenstern, des *Spedale maggiore* zu Mailand<sup>187)</sup>.

<sup>186)</sup> Siehe Teil II, Bd. 2, 2. Auflage (Abb. 454, S. 410) dieses „Handbuches“.

<sup>187)</sup> Fakt.-Repr. nach: CASSINA, F. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand 1844.



Traten an Stelle der Bogen die Architrave, so mußten diese bei größerer Legweite besonders konstruiert werden, und die Renaissance griff hier, wie die Alten, zum schiefechten Bogen. Kräftig ausgebildet treffen wir diese Konstruktionsweise im Hofe des *Palazzo Maffei* zu Verona, bei dem die antiken Architravgliederungen mit Triglyphen in origineller Weise durch einen schiefechten Rustikabogen unterbrochen sind (vergl. Abb. 148).

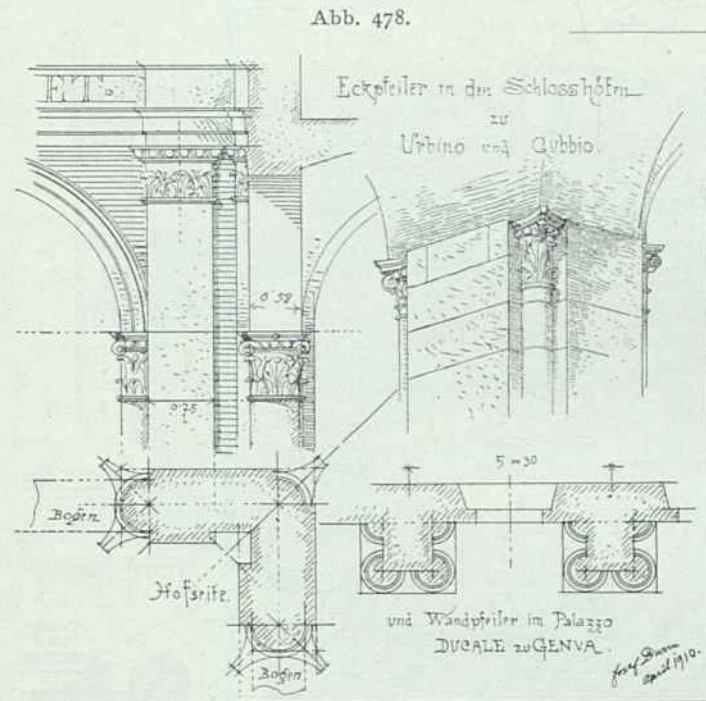
Formal ganz anders gestalteten sich die Arkaturen, sobald Backsteine das Baumaterial für die Bogen bildeten. Auf den Flächen entwickelte sich dann die ganze lustige Formenwelt in flachen figürlichen und vegetabilischen Gebilden, wie sie der oberitalienischen Backsteinarchitektur bis südlich nach Bologna eigen

314.  
Architrave.315.  
Backsteinbogen.

ist. Putten, die an Rebzweigen emporklettern, Puttenköpfchen mit Flügeln und dergl. füllen in breiten Streifen die Stirnseiten der durch wenige Zierglieder umfäumten Bogen, die durch eingepreßte Flachornamente geschmückt oder bei der Ausführung aus glatten Keilsteinen mit einem verzierten Bogen umzogen sein konnten (*Certosa* bei Pavia; Bauten in Ferrara, Faenza, Bologna, vergl. Abb. 87).

Die großen Bogenzwickel werden auch hier mit Medaillons figürlichen Inhaltes ausgeschmückt, die kleinen mit gemalten oder plastischen Ornamenten oder wieder mit Figürchen.

Bei den breiten Archi-



Eckpfeilerbildungen in den Schloßhöfen zu Urbino und Gubbio und Wandpfeiler im *Palazzo Ducale* zu Genua.

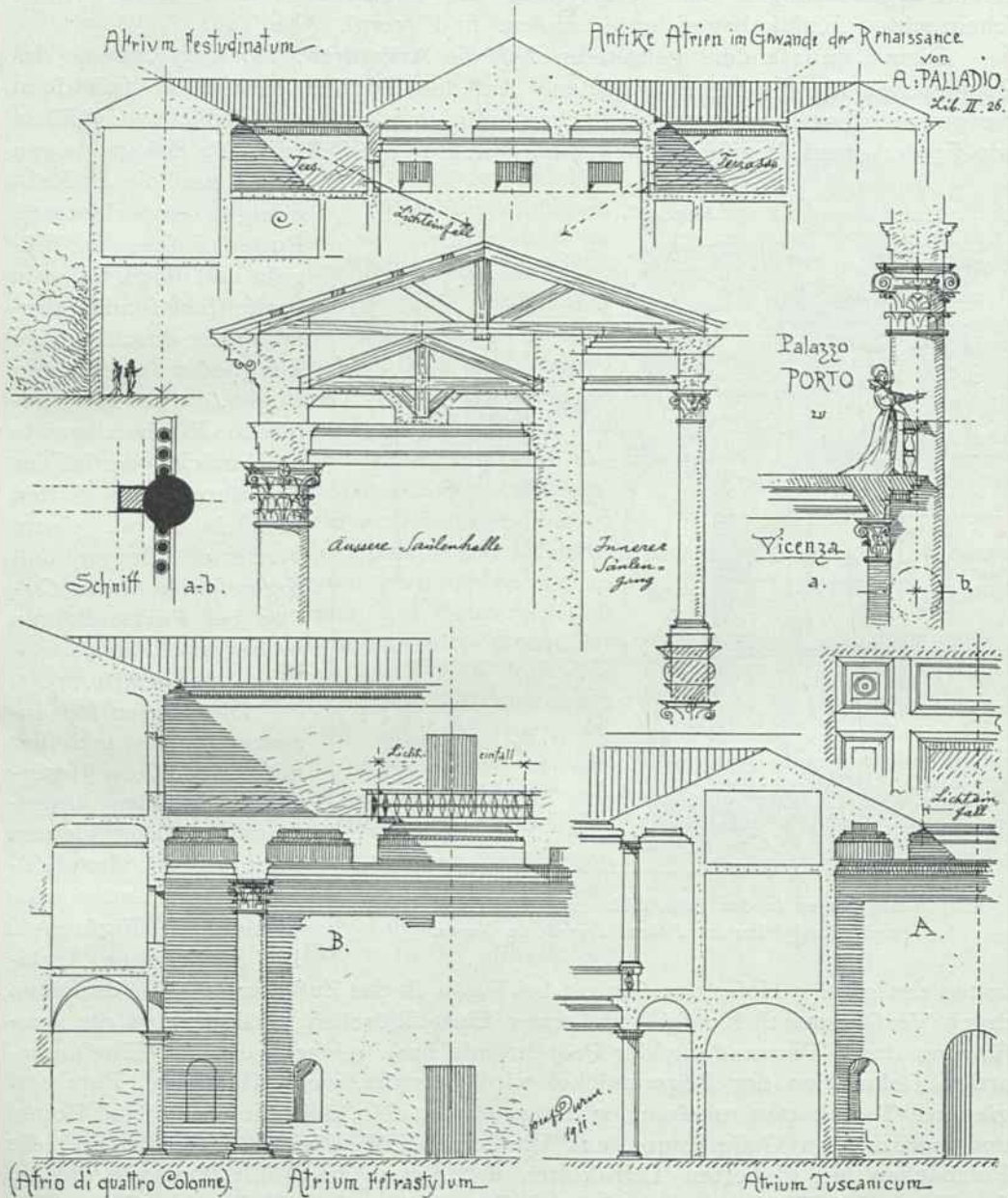
volten des großen Hofes der *Certosa* bei Pavia ist das Zusammentreffen derselben durch Vorsetzen auf Konsolen stehender Einzelfigürchen maskiert und die Ausführung durch Verwendung der Polychromie noch reicher gestaltet. Eine eigenartige Dekoration der Bogenzwickel wird bewirkt, wenn Hausteine, Putz und glasierte Terrakotten miteinander derart abwechseln, daß die Freistützen, Bogen und horizontalen Gefimfungen aus Hausteinen, die Zwickel verputzt und die Putzflächen mit glasierten Terrakotten der *Robbia* ausgefüllt sind, wie dies in so glänzender Weise an den Bogenhallen des großen Hofes der *Certosa* bei Florenz, bei den Hallen des Findelhauses dafelbst, beim *Spedale del Ceppo* in Pistoja u. a. O. betätigt ist (vergl. auch Taf. III).

Einen Versuch, den Querschnitt eines Eckpfeilers in fachgemäßer Weise zu formulieren, machte *Laurana* in ganz gleichbedeutender Weise in dem Hofe der Schlösser zu Urbino und Gubbio (vergl. Abb. 478), wobei besonders auf die

316.  
Hoffassaden.

Anordnung der  $\frac{1}{4}$ -Säule auf der Innenseite zu achten ist. Die Herren *Laurana* oder *Pontelli* haben sich die Sache angelegen fein lassen. Eine Travée

Abb. 479.



Hofanlagen des Palladio. Antike Atrien im Gewande der Renaissance.

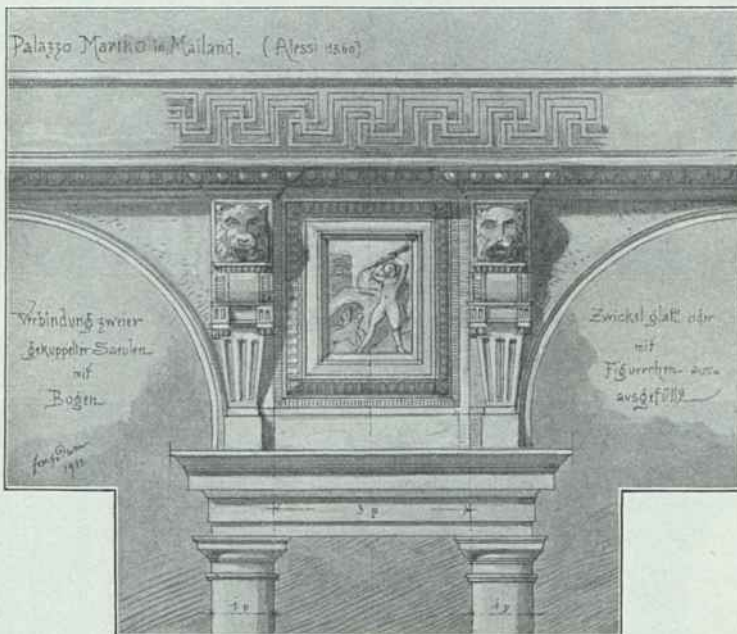
der Hof-Fassade um die Zeit von 1468—82 gibt eine Abbildung in Abschn. XXa: „Schloßbauten“, die zeigt, in wie vollendeter Weise *Laurana* das antike Detail „nachuempfinden“ verstanden hat. Der Hof ist einer der schönsten der



Renaissancekunst überhaupt und von geradezu packender Wirkung durch das Ebenmaß der Verhältnisse und die schönen Einzelheiten und nicht zuletzt durch den glücklich gewählten Maßstab, durch dessen Größe man tatsächlich überrascht ist. Frei und luftig, nicht zu sehr in die Höhe getrieben, gibt sich diese klaffische Hofanlage.

Eine eigenartige Häufung von  $\frac{1}{4}$  und  $\frac{3}{4}$  Säulen an den einbringenden und ausbringenden Pfeilerecken der Mittelpartie der Hoffassade tritt am *Palazzo Ducale* zu Genua auf. Des Guten wohl etwas zu viel! (Vergl. Abb. 478.) Dagegen zeigen die Hoffassaden des *Palazzo Piccolomini* in Siena etwas zu wenig mit ihrem fast noch mittelalterlichen Aufbau (vergl. Abb. 476).

Abb. 480.



Hof mit gekuppelten Säulen, darüber Architrav und halbkreisförmige Bogen im *Palazzo Marino* zu Mailand.

Nun blieb die Renaissance aber auch bei der Lösung einfacher Probleme nicht stehen, und was *Jacob Burckhardt* so treffend bemerkt, „daß die römischen Palastrhöfe alle denkbaren Kombinationen umfassen, den erhabensten Pfeilerbau mit Halbsäulen und die schönsten Säulenhallen“ — das trifft für die Höfe aller kleineren und großen Plätze Italiens zu.

Von diesen Kombinationen muß wieder der Hof von *Maria della Pace* vorangestellt werden mit seiner feiner horizontalen Überdeckung der auftretenden Stützen im Obergeschoß über der unteren Bogenhalle.

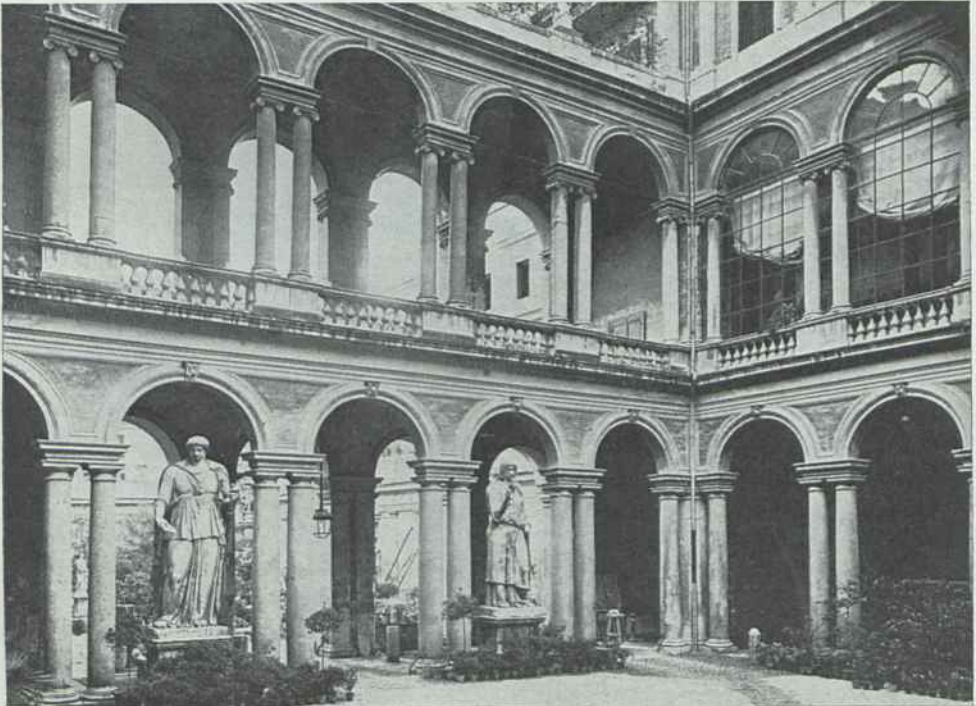
Auch die Auflösung der Arkaturen im Obergeschoß in doppelte Kleinbogenstellungen über weiten Bogen des Untergeschoßes, getrennt durch einen reichen, breiten Ornamentenfries, im *Palazzo Bevilacqua* zu Bologna, ist ein folgerichtig architektonischer Gedanke, der dort reizend zum Ausdruck gebracht ist.

Abb. 481.



Hof der *Brera* in Mailand.

Abb. 482.

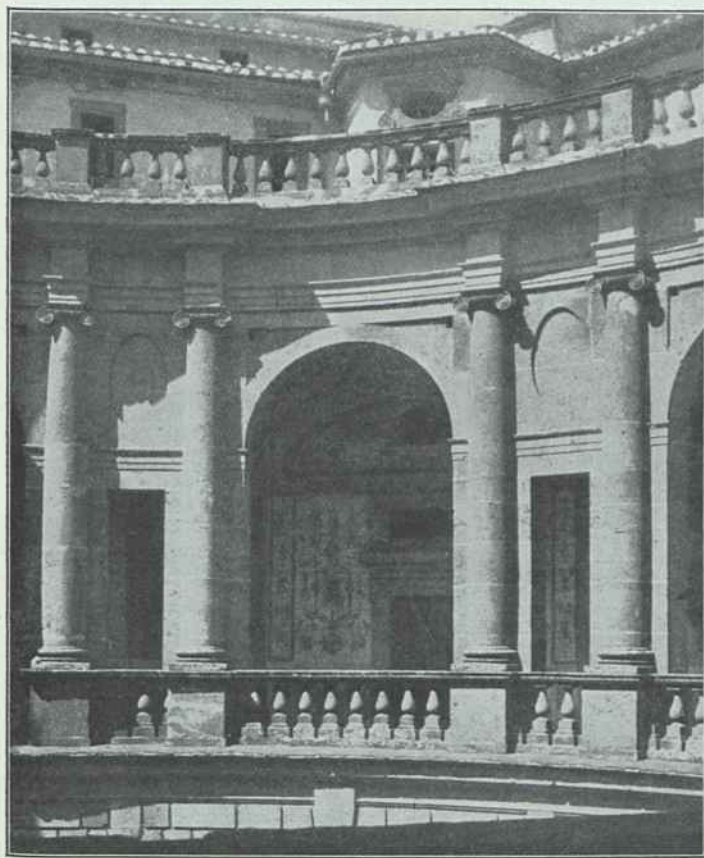


Vom Hof des *Palazzo Borghese* zu Rom. (Nach: *Il Barocco a Roma*  
*Parte IIa. Tav. 18. Società Italiana di Edizioni Artistiche*).



Elegant und doch mächtig wirkt der von vier Fassaden umschlossene Hof der *Cancellaria* zu Rom mit den zwei gleichartigen, aber in den Säulenhöhen abgestuften Bogenhallen übereinander und den darüber hochgeführten, durch kleine Fenster belebten zwei Halbgeschossen, die durch Großpilaster zu einem Geschosse nach außen zusammengezogen sind. Die Verhältnisse zwischen den Abmessungen der Hoffläche und der Höhe der sie begrenzenden Fassaden ge-

Abb. 483.



Rhythmische Halbfüulenstellungen im Rundhofe des Schlosses zu Caprarola.

hören zum vortrefflichsten, was je geschaffen wurde.

Ebenso großartig, nur noch mächtiger ist die Wirkung des Hofes des *Palazzo Farnese* zu Rom mit den Pfeilerhallen im Unter- und Mittelgeschos, bei geschlossenen, nur durch Fenster und dreifach gegliederte Pilaster belebten Wänden eines Obergeschosses. In diesen von hohen Stockwerkfassaden umgebenen, bedeutend wirkenden Hofanlagen sowohl, als auch in den kleinen zierlichen Höfchen voll Poesie und Anmut steht die Renaissancebaukunst einzig und unübertroffen da, indem sie einem uralten Gedanken, hervorgerufen durch veränderte Lebensverhältnisse, neue Form gab. Der mittelalterliche Hof des *Castello der Visconti* in Pavia könnte hier noch,

was Ebenmaß und Reichtum der Einzelformen anbelangt, zum Vergleiche herangezogen werden.

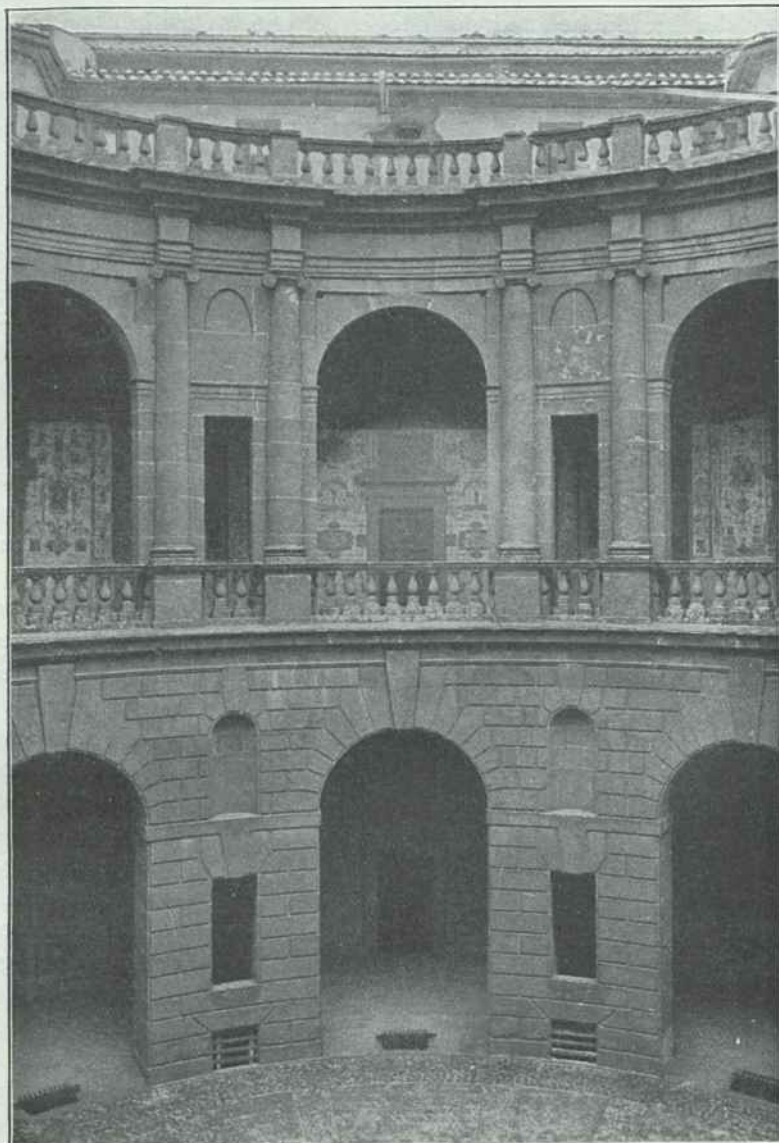
Auf schöne, kleinere Höfe in Privathäusern, besonders in Bergamo, wurde durch die einschlägigen Abbildungen schon aufmerksam gemacht.

Neue interessante Versuche machte *Palladio* bei verschiedenen seiner Bauten, indem er die große Ordnung auch im Binnenhof einzuführen suchte. Die mächtigen Säulen gehen durch zwei Stockwerke, ihren Schäften sind Konsolen oder Pfeilervorspünge angegliedert, welche die Architrave und Gebälke des Umganges im Obergeschos aufzunehmen haben (vergl. *Palazzo Porto* in Vicenza, Abb. 479) — eine Lösung zur Not, aber keine organische. Er versuchte sich auch mit Übersetzungen griechisch-römischer Atrien in die Sprache der

317.  
Hofanlagen  
des Palladio.

Renaissance. Sein *Atrium tuscanicum* und *tetrastylum*, das *Atrium testudinatum* — gedeckter Hof mit hohem Seitenlicht — zeigen (Abb. 479), was er gewollt hat. Beachtenswert ist die Anordnung der Decken und Dächer bei den Bauten, die

Abb. 484.



Rundhof im Schlosse bei Caprarola mit Quaderpfeilern im Erdgeschoß  
und Pfeilern mit vorgelegten Halbfäulen im Obergeschoß.

nach außen die große Ordnung und im Innern eine zweigeschoffige Anlage darstellen (vergl. auch die Anordnung im Tempel zu Pästum, Baukunst der Griechen im II. Teil, Bd. 1 dieses „Handbuches“).

318.  
Hoffassaden  
mit gekuppelten  
Säulen.

Von großem Reiz und großer Vornehmheit sind die Hoffassaden mit Bogenstellungen auf gekuppelten Säulen, auf die beim *Palazzo Marino* in Mailand schon hingewiesen wurde und deren Detail in Abb. 480 näher gewürdigt ist.



Der Vertikalismus der Säulen setzt sich über dem Kämpfergebälke in Form von Konfolen mit Löwenköpfen fort, die den zwischengefchobenen mit Figurenrelief geschmückten Rechteckfeldern gewissermaßen als Rahmen dienen.

Abb. 485.

Hof des *Archiginnasio* zu Bologna.

(In beiden Geschossen Pfeiler mit vorgelegten Pilastern durch Rundbogen verbunden und ringsum von gewölbten Wandelgängen umzogen.)

Mehr durch Größe, Einfachheit und schönes Material, unter Verzicht auf jedes Ornament wirken, entgegen dem Hofe des *Palazzo Marino* mit feinen überreichen Auszierungen mit Ornamenten und Figurenbildwerken, die Prachthöfe der *Brera* in Mailand (vergl. Abb. 481) und des *Palazzo Borghese* in Rom (vergl. Abb. 482) mit ihren schlichten Bogen auf den strengen, gekuppelten Säulen.

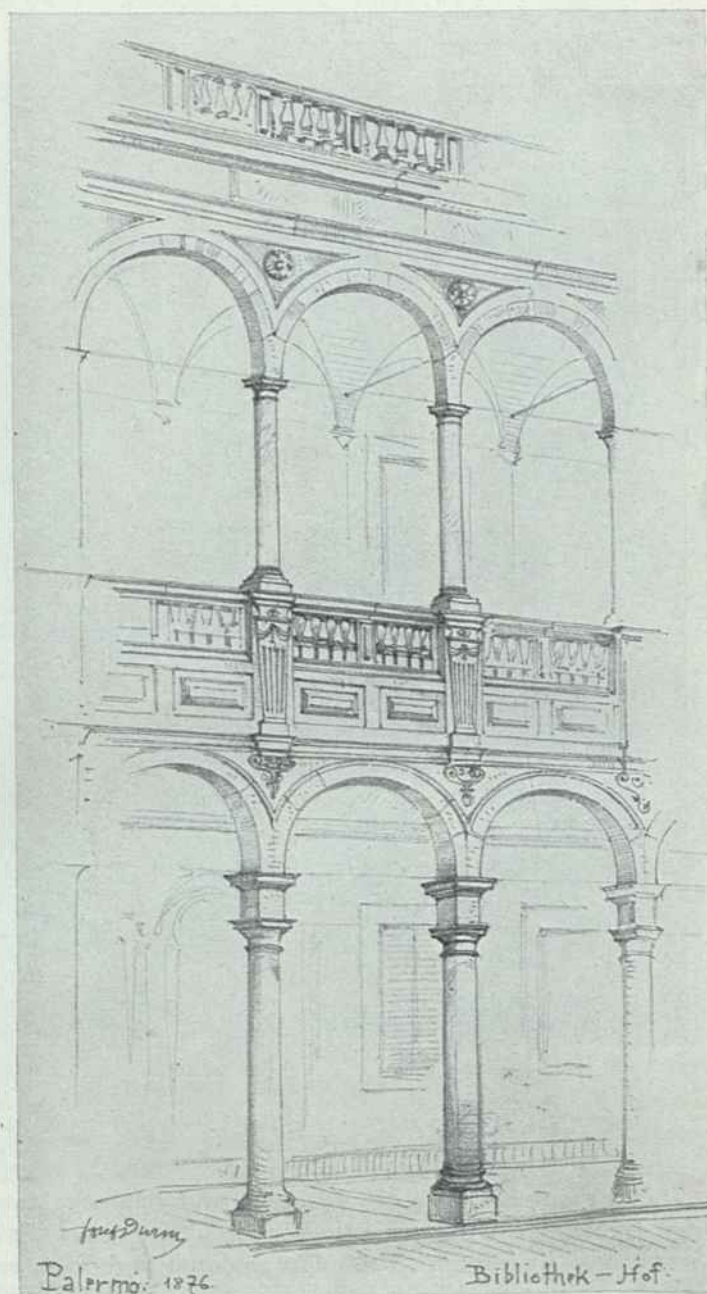
Ins Fläche überfetzt, mit rhythmischer Stellung von Halbfäulen bei durchbrochenen Pfeilern, die im Geschoß zu ebener Erde nur glattes Quadergemäuer zeigen, sind die gekuppelten Säulen, wenigstens dem Gedanken nach, verwertet

in den interessant aufgebauten Fassaden des Schloßhofes zu Caprarola (vergl. Abb. 483 u. 484).

Durch zwei Geschosse geführt sind die Hoffassaden des *Archiginnasio* zu Bologna. Die ringsumlaufenden Wandelhallen ruhen auf viereckigen Pfeilern, die durch Pilaster dorischer Ordnung auf Postamenten, im Erdgeschoß gegliedert sind, und an Stelle der Triglyphen, Wappenkartuschen im Friesen tragen. Die Vertikalgliederung geht bis zum Dachgesimse, nicht aber durch dieses hindurch. Die Profilierungen sind einfach und edel (vergl. Abb. 485).

Einen Seitensprung macht die Hoffassade der Universität zu Palermo, mit der Durchführung der Vertikalen, durch das Einfügen von Hermenpfeilerchen zwischen die Säulen des ersten und zweiten Geschosses (vergl. Abb. 486). Den Schluß, das letzte ist nicht immer das beste, soll der Hof mit gewundenen Säulen im *Palazzo Marzano* in Turin bilden, wohl unter dem Einfluß des *G. Guarini* entstanden (vergl. Abb. 487).

Einen besonderen Reiz gewähren die Höfe noch durch die Verwendung kostbaren Materials bei ihren Architekturteilen (Marmor und Granit). Aber auch der bunte, d. h. dunkelrote

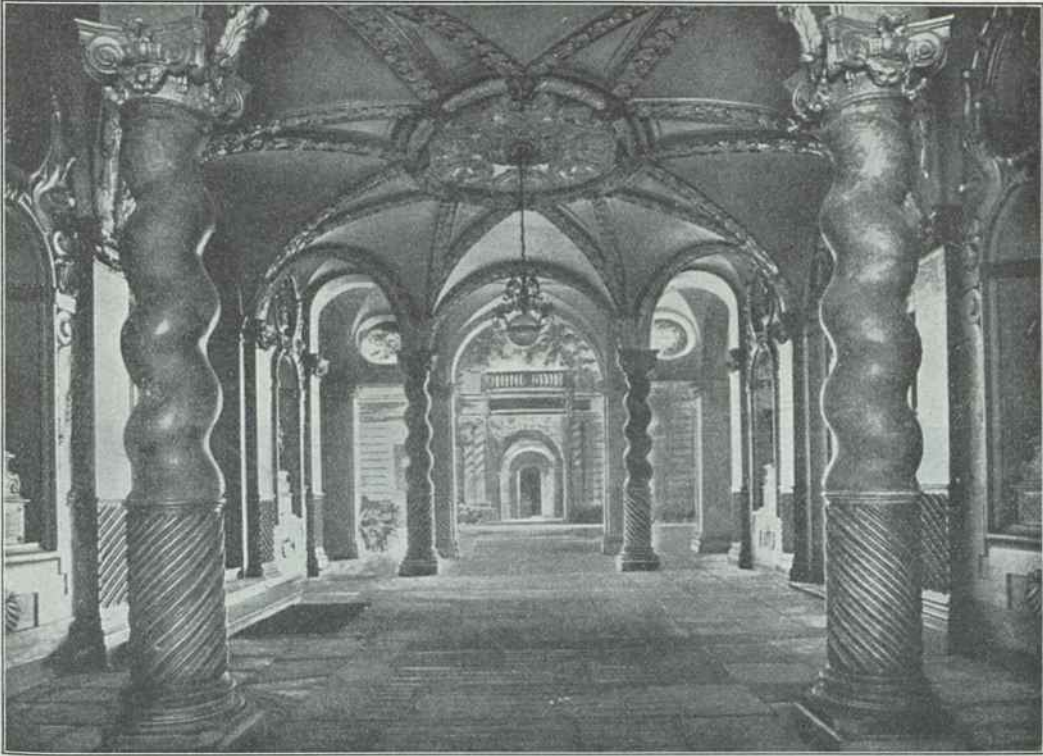


Hof mit vertikaler Teilung zwischen den Freistützen der Wandelhallen des I. und II. Geschosses der Bibliothek in Palermo.

Backstein (Cremona, Bologna), der gewöhnliche Sand- und Kalkstein bleiben in Ehren, ebenso der uralte Putz. Die Belegung

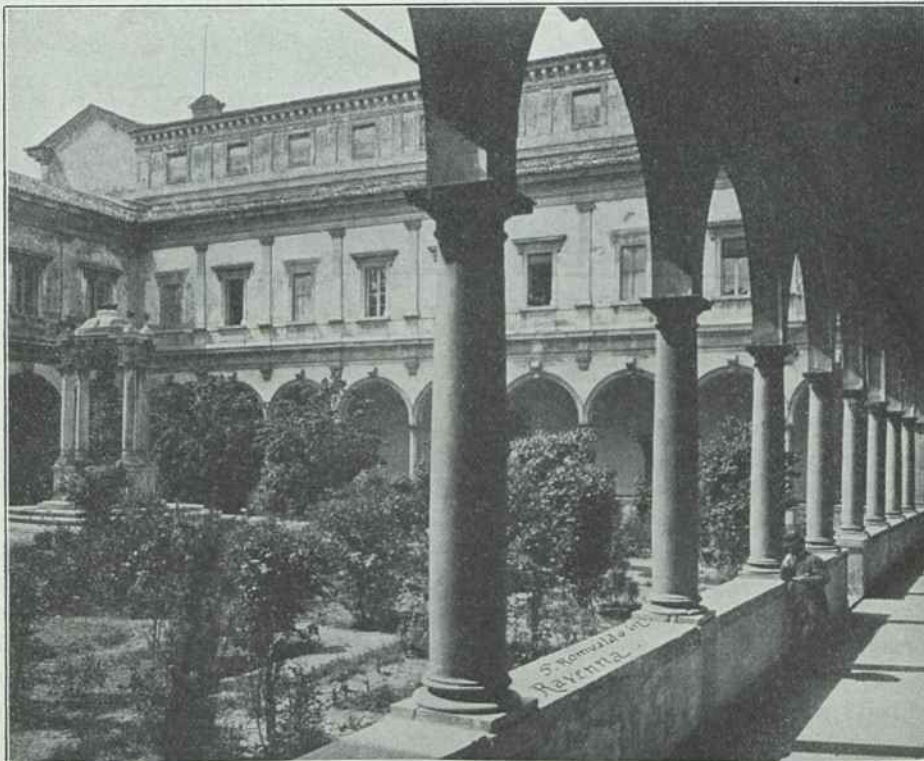


Abb. 487.



Hof des *Palazzo Marzano* in Turin.

Abb. 488.



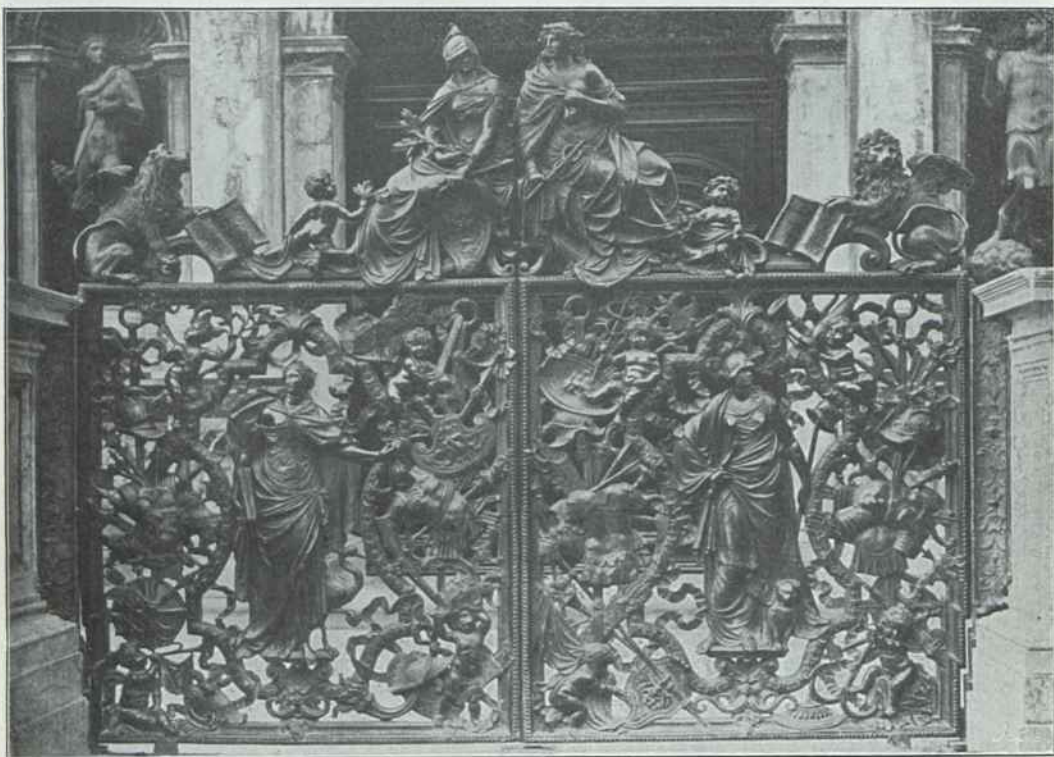
Hof von *S. Romualdo* zu Ravenna, im ersten Geschoß mit Säulenhallen, im Obergeschoß gefchlossene, durch Pilaster und Fenster unterbrochene Wandflächen, Aus schmückung des Hofes mit Brunnen und Blumen.

der Putzflächen durch Malereien (Paläste in der Lombardei, besonders der Mailänder Palaß, früher *Aliprandi-Taverna*, jetzt »*Ponti*« genannt, eine farbige Ansicht bei *Gruner* a. a. O.), durch *Sgraffiti* oder Stuckaturen (*Palazzo Spada* in Rom) tragen dazu bei, den Binnenraum behaglich und wohnlich und zum ruhigen und kühlen Aufenthalt in heißen Sommertagen zu machen.

319.  
Schmuck  
und  
Abchluß der  
Höfe.

Blumen- und Pflanzenanlagen innerhalb der Palaßhöfe scheinen ausgeschlossen, da sich nur geplattete und gepflasterte Bodenflächen mit einem Gefälle nach der Mitte zur Ableitung der Meteorwasser finden. Ein Schmuck durch Statuen, Vasen, Topfpflanzen, Brunnen ist aber dennoch möglich,

Abb. 480.



Abchlußgitter vor der *Loggetta* beim *Campanile* in Venedig.

wie Abb. 488 zeigt. Im Hofe des Dogenpalastes stehen die Bronze-Puteale des *Alfonso Alberghati* (1559) und des *Niccolò de Conti* (1556), in dem des *Palazzo vecchio* und des *Palazzo Gondi* in Florenz die hübschen, kleinen Zierbrunnen.

Metallene Gittertore als Abchlüsse der Hofarkaden oder der Zugänge von Bogenhallen sind wohl zu treffen; sie gehören aber dann meist nicht der guten Zeit an, oder sie entbehren jeder höhern Kunstform. Das beste, was hier noch erhalten ist, findet sich in den Kirchen als Kapellenabschlüsse in Bronze und Eisen. (*S. Maria in Organo* in Verona hat köstliche kleine, 1<sup>m</sup> hohe Gittertürchen aus dem XVII. Jahrhundert, die der Beachtung wert sind, was Schönheit der Komposition und Zierlichkeit der Arbeit anbelangt. Andere finden sich in Florenz, in *S. Petronio* zu Bologna und in Rom<sup>188)</sup>).

<sup>188)</sup> Schöne Abbildungen von metallenen Gittertoren aus dem XV. und XVI. Jahrhundert aus Rom, Lodi und Mailand finden sich bei L. GRUNER a. a. O. Taf. 62. Weitere Hinweise bei den Sakralbauten.



Der prächtigste Abschluß wird aber immer derjenige an der *Loggetta* beim *Campanile* auf der *Piazzetta* in Venedig sein, das mit Figuren und Waffentrophäen geschmückte Werk des *Antonio Gai* (vergl. Abb. 489). Ein anderes, einfacheres Stabgeländer mit Spitzen, Bündeln und Schnörkeln befindet sich am Haupteingang des Arsenals in Venedig u. a. O.

## XVIII. Abschnitt.

### Innerer Ausbau.

Türrahmen und Türflügel, Art der Herstellung, Material, Wandtäfelung, Gobelins und bemalte Wandflächen, Deckenbildungen, Art der Ausführung, Holzdecken und gewölbte Decken, Fußböden, Kamine, Aborte, Hausbäder.

Der innere Ausbau der Renaissance soll und kann sich hier nicht mit allen technischen Einzelheiten am Bau, die ihm zurzeit einverleibt sind, befassen, was besonders für die Blechenerarbeiten, die Glafer- und Schlosserarbeiten, soweit diese Beschläge von Fenstern und Türen umfassen, gilt. Auch gewisse Installationsarbeiten sind ausgeschlossen, die einen Hauptbestandteil unseres modernen Ausbaues bilden. Die kunstvollen Beschlägearbeiten und Verschlussvorrichtungen an den Fenstern und auch Türen gehören der französischen und nicht der italienischen Renaissance an und sind auch dort erst spät eine dankbare Aufgabe des Kunstgewerbes geworden. Das Gleiche gilt für die Kunstverglasungen. Was zu sagen notwendig war, ist im Abschnitt XVI (Fenster und Türen) der Zusammengehörigkeit, der Dürftigkeit des Materiales und feiner Unterlagen wegen, gesagt worden. Wohl sind es auch die klimatischen Verhältnisse des Landes, die nicht so stark zu einer raffinierten Ausbildung der genannten Artikel (Vorrichtungen von Fensterverchlüssen) zwangen, als diesseits der Alpen.

Die Türöffnungen im Inneren der Wohngebäude bilden durchweg ein aufrechtstehendes Rechteck im Verhältnis von durchschnittlich 1:2, bald etwas darüber, bald etwas darunter. Die Umrahmungen sind entweder glatt oder nach Art der steinernen Fenstergestelle gegliedert, zeigen also die antikisierenden Architrav-Leisten mit und ohne Ohren (mit solchen z. B. der Türrahmen in der *Sala di Leone X.* im *Palazzo vecchio* zu Florenz), von ziemlicher Breite, die oft bis  $\frac{1}{4}$  oder  $\frac{1}{5}$  der lichten Weite der Türöffnung beträgt. Reicher gestaltet wird der Rahmen durch ähnliche Zutaten, wie sie bei den Fenstern erwähnt wurden, durch Konfolen mit geraden oder Giebel-Verdachungen, beide oft nur gemalt neben dem plastischen Rahmen (Tür an der Schmalseite der Loggien *Raffaels* im Vatikan), oder durch Säulen mit antikem Gebälke und Giebel umschlossen (*Sala de' Ducento* im *Palazzo vecchio* zu Florenz), oder in kostbarster Weise in der *Anticamera* des Dogenpalastes in Venedig mit liegenden Figuren auf den Giebeln. Die Umrahmungen sind dabei nicht immer aus dem gleichen Material wie die Türflügel, sondern des öfteren unter Weglassung aller Profile aus den kostbarsten und farbenreichsten Marmorarten hergestellt (*Palazzo Pitti* in Florenz, *Anticamera* des Dogenpalastes). Das Spiel ihrer Farben und Adern machen Gliederungen überflüssig.

320.  
Gang- und  
Zimmertüren.



Muttergütig, schön und fachgemäß sind die Umrahmungen der Salontüren im Schlosse zu Urbino zu einer verhältnismäßig frühen Zeit der Renaissance (1468—82) gebildet und ornamentiert. Sie wollen nur die Öffnungen umfäumen und sind frei von allen bombastischen Zutaten, mit denen die späteren Epochen so freigebig waren. Der begleitende Apparat von Pilastern, Säulen und Aufsätzen tritt hier noch nicht auf. Mit wohlthuender Sachlichkeit und Ruhe ist die Aufgabe gelöst. Der Öffnung zunächst der schmale, leistenartige Einfaßstreifen (vergl. die Tür im *Salone del Trono*), dem ein breites, ornamentiertes Band, reich mit Früchten und Emblemen verziert, folgt, und dann wieder ein schmaler Einfaßstreifen, der nur wenig verziert ist, darüber ein horizontaler Abschlußfries mit Fruchtgehängen oder Palmetten-Ornamenten und als oberster, krönender Abschluß eine wenig aufdringliche Verdachung (vergl. Abb. 443, *Porta di Guerra*).

Die Öffnungen werden, je nach der Größe der Lichtweite, durch einflügelige oder zweiflügelige Türen geschlossen, die aus leichten und schweren Holzarten hergestellt und in gestemmter Arbeit, nach antiker Weise in Rahmen und Füllungen zerfallend, ausgeführt sind. Die der Renaissance vorhergegangene Zeit weist bei Türen und Schreinen noch nicht eigentliches Tischlerwerk auf, vielmehr nur gespundetes Zimmerwerk, bei dem die meist mit Malereien gezierten Flächen durch Eisenbeschläge rücksichtslos durchschnitten sind. Im XIV. Jahrhundert erst tritt die eigentliche, gestemmte Tischlerarbeit an Stelle der Spundung. Die Füllungen, die zwischen vorspringende Rahmen gespannt sind, erhalten dabei zunächst die Breite eines Brettes (18 bis 25<sup>cm</sup>).

*Serlio* gibt im IV. Buche (Kap. X) feiner „Architektur“ einflügelige, Vier-, Fünf- und Sechsfüllungstüren an, wie sie bis heute noch in Übung geblieben sind, bei Flügeltüren die einzelnen Flügel zu drei bis fünf Füllungen. In beiden Fällen bewegen sich die Flügel in Scharnierbändern.

Als Material für reichere Türen wird Nußbaum- oder Kastanienholz vorgezogen, Birnbaum- und Zypressenholz mehr als Einlagen benutzt; doch sind für gewöhnliche Verhältnisse auch die Nadelhölzer (Lärchen) nicht ausgeschlossen.

Die Beschläge verschwinden im Holzwerk, und nur die Hülsen der Scharniere bleiben sichtbar; der Verschluss ist entweder gar nicht oder nur durch kleine Schlüffelschilde kenntlich gemacht (Türen der vatikanischen Loggien, Saaltür im *Palazzo del Comune* in San Savino).

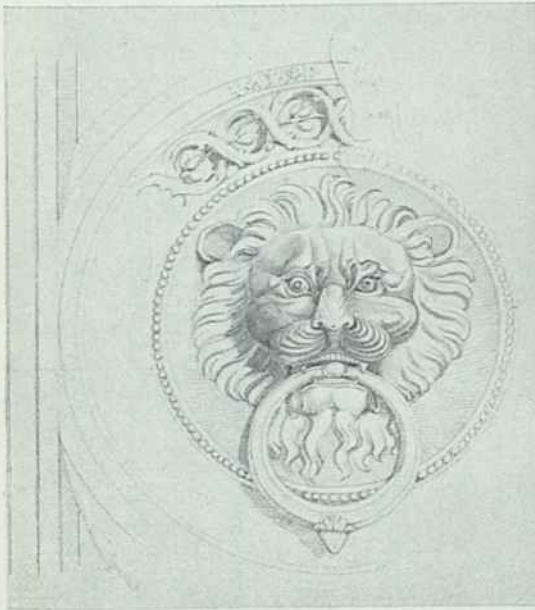
Sog. Verdoppelungen treten bei großen und kleineren Türen der Frührenaissance auf, wobei auf einem glatten gespundeten Getäfel sich durchkreuzende Querrahmen aufgesetzt sind, die nach außen rechteckige, quadratische oder rautenförmige Füllungen bilden. Diese zeigen dann meist die Befestigungsvorrichtungen, ferner auch in bestimmter Reihung aufgesetzte Eisenstifte, dazu glatte oder ornamentierte Füllungen, wie z. B. an einer kleinen Zellentür im Hofe von *S. Croce* in Florenz, an den größeren Türen der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo und der ehemaligen *Mediceer*-Bank in Mailand. Zu den größeren Türflügeln ist dann vorzugsweise das leichtere Lärchenholz genommen worden; dabei hängen die großen Türflügel in ganz einfachen, roh gearbeiteten Kloben, oder gehen in Pfannen, wie die antiken Stein- oder Metalltüren. Die mittelgroßen Türen in den Prunkräumen des Dogenpalastes zu Venedig gehen zum Teil in Scharnierbändern mit Steckstiften; zum Teil sind sie auch noch mit halbgotifizierenden, eisernen Langbändern beschlagen, die dann aber vollständig vergoldet sind. Bei den lotrechten und wagrechten Riegelverschlüssen hat man sich bei den genannten Türen auf die einfachste Zweckform beschränkt und



jede Verzierung weggelassen; nur die Aufziehknöpfe und Schlüsselgriffe zeigen eine künstlerische Durchbildung.

Die Türen bleiben bei einfacherer Bildung sowohl im Rahmenwerk, als auch in den Füllungen vollständig glatt, wobei die Übergänge von einem Konstruktionsholz zum andern durch Kehlstoße und Abplattungen vermittelt werden, oder bei reicheren Bildungen bleibt das Rahmenwerk glatt und die Füllungen werden mit Schnitzwerk bedeckt (Loggien des Vatikan), oder beide Teile, Füllungen und Rahmenwerk, werden geschnitzt, die Kreuzungen mit Rofetten besetzt, wie dies die bereits erwähnte Palaßtür in Monte San Savino in prächtigster Weise zeigt<sup>189)</sup>. Vornehmer und edler wird die Bildung, wenn Rahmen und Füllungen glatt bleiben und nur die Profilierungen unter Mitwirkung des Ro-

Abb. 490.



Mitteltstück der Türfüllung in den Vatikanischen Loggien Raffael's (vergl. Abb. 492).

fettenbesatzes beider ornamentiert werden. Als Beispiel diene die einfach edle Tür der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz: jeder Flügel ist dort mit drei gleichgroßen Füllungen aus Nußbaumholz versehen. Hierher gehören auch verschiedene Türen in den Stanzen Raffael's mit fünf und sechs Füllungen mit Mäanderzügen und Aftwerk in den Rahmen, Eierfäßen und Herzlaub auf den Karniefen, sowie auf den Rund- und Viertelstäben<sup>190)</sup>.

Eine schöne Teilung erfahren die Flügeltüren durch eingefetzte Rundstücke, die mit Löwenköpfen, mit Klopfringen im Maule, verziert sind, wie dies bei der Eingangstür an der einen Schmalseite der Raffael'schen Loggien gezeigt ist, einem Meisterstück des Barile, was Komposition und Schnitt der Orna-

mente anbelangt. Das Rundstück, die anschließende Langfüllung, und die ganze Tür mit ihrer Umgebung geben die Abb. 490, 491 u. 492.

Die Hölzer sind meist im Naturton belassen, geölt und gefirnißt, oder auch rotbraun, gelb oder dunkelbraun gebeizt und gewachst. Der Reliefdekoration geht bei Rahmen und Füllungen die Intarfia, d. i. die eingelegte Arbeit mit verschiedenfarbigen Hölzern voran, wozu oft noch Einlagen von Metall, Perlmutt, Elfenbein und Ebenholz treten. Von Metallen kommen zur Verwendung: Gold, Silber, Bronze, Kupfer, Zinn, zu denen auch noch edle Gesteine als Einlagen hinzutreten können.

(Farbige Hölzer in Verbindung mit Metalleinlagen in kleinem Umfang finden wir z. B. an den Rückwänden des in der Farbe wunderbar abgestuften,

<sup>189)</sup> Veröffentlicht in v. GEYMÜLLER, a. a. O.

<sup>190)</sup> Vergl.: REDTENBACHER, R. Vorbilder für Tischlerarbeiten. Sammlung ausgewählter Bautischlerarbeiten der Renaissance in Italien. Abt. I. Karlsruhe 1875. — Leider ist bei dieser sonst getreuen Publikation alles das nicht angegeben, was man konstruktiv gern wissen möchte; nirgends eine Holzstärke, nirgends die Art der Verbindung, nirgends etwas darüber, wo und wie die Flügel ange schlagen sind!

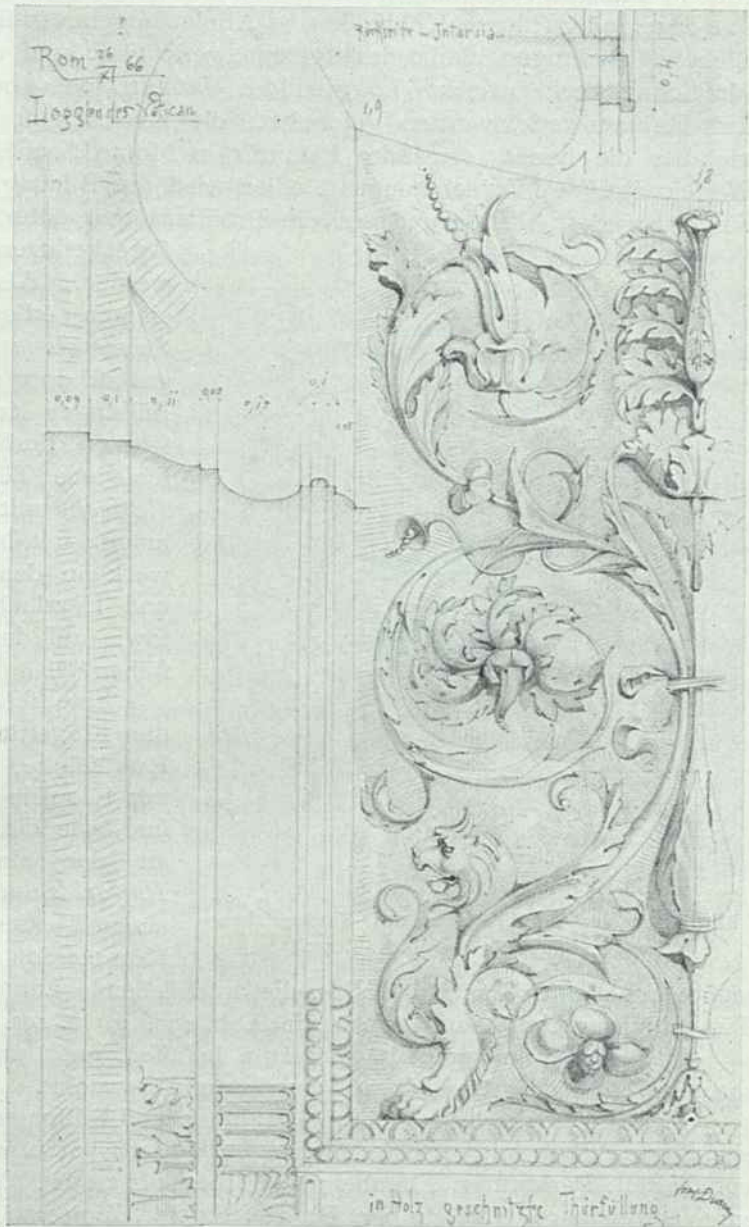
intarzierten Chorgestühles von *S. Domenico* in Bologna, und wohl die schönsten Stücke im Chor der Kirche *S. Maria Maggiore* und in der *Colleoni-Kapelle* zu Bergamo.)

Diese Kunst geht bis in das hohe Altertum hinauf; sie kehrt im Mittelalter wieder; in Frankreich finden wir in den Inventaren *Karl V.* (1380), des *Duc de Berry* (1416) Möbelstücke in dieser Ausführung; in Italien sehen wir sie in der frühesten Zeit der Renaissance schon im höchsten Grade ihrer Vollendung.

Doch müssen wir hierbei die Inkrustation und die Marketerie auseinanderhalten. Bei ersterer wird das Holz nach der Zeichnung der Ornamente bis auf eine gewisse Tiefe ausgehöhlt und dann mit einer mehr oder weniger kostbaren Masse ausgefüllt; bei der zweiten werden Furniere von Holz, Perlmutter, Kupfer usw. aufeinandergelegt und gleichzeitig ausgeschnitten, dann nach dem Plane ineinandergefügt. Man erhält so *Intarsia* und *Gegenintarsia*, so daß man die gleiche Zeichnung hell auf dunklem Grunde und umgekehrt haben kann. Die Furniere werden auf die Konstruktionsteile aufgesetzt<sup>191)</sup>.

Bis zum Ende des XIV. Jahrhunderts bestehen die Marketerien aus geometrischen Mustern, meist schwarzweiß ausgeführt; seit dem Anfange des XV. Jahrhunderts werden aber mit Hilfe gebeizter Hölzer Landschaften, architektonische Interieurs und historische Bilder hergestellt, zu denen noch aller Reichtum der Holzschnitzerei und der Metalleinlagen hinzutritt. Schildpatt und vergoldete Bronze, die sog. *Boule-Möbel*. (*André Charles Boule*, XVII. Jahrhundert.)

Abb. 491.



Teil der Hochfüllung der Tür in den Vatikanischen Loggien  
*Raffaels* (vergl. Abb. 492).

<sup>191)</sup> Zeichnungen von Intarsien in Naturgröße finden sich in: GRUNER, I. *Specimens of ornamental art*. London 1850 — und in: TRERICH, V. *Ornamente aus der Blütezeit der italienischen Renaissance*. Wien 1872. Der begleitende Text über das Vorkommen und die Geschichte der Intarsia in Italien bis zum XVII. Jahrhundert gibt interessante Aufschlüsse. Auch die Ausführung über die Technik der Intarsia ist klar. Die Furniere werden zu 1,5 mm und die Blindhölzer zu 35 mm Stärke angegeben.





Tür in den Loggien Raffael's im Vatikan zu Rom.

Einen letzten Grad von Schmuck erhalten die Türflügel durch Bemalung in verschiedenen Farben bei Vergoldung einzelner Teile, wovon Barock und Rokoko gern Gebrauch machen (Holzfarbe mit gold, oder weiß und gold, aber auch grüne, rote und schwarze Lackfarbenüberzüge mit Auflichtung der Ornamente in gold). Die Hochrenaissance bedient sich in der Bemalung der Grotteskornamente, der Blumenbukette, figürlicher Kompositionen, Stilleben, Landschaften, welche die meist groß gehaltenen Füllungen bedecken.

Die Konstruktionssteile sind fittgemäß zusammengefügt, behandelt und verziert. Verirrungen, wie sie in der deutschen Renaissance vorkommen, treffen wir nicht, wo z. B. Schlagleisten als Pilafter oder Halbfäulen gebildet sind, die statt festzustehen und zu tragen, einen Kreislauf machen! Wenn Deckleisten überhaupt bei den Flügeltüren angebracht sind, werden sie ohne Hervorhebung eines Oben oder Unten gebildet (vergl. die Tür in den Vatikanischen Loggien).

321.  
Täfelwerk.

An die Türen schließt sich das Täfelwerk der Wände an, das bis zur Decke hochgeführt sein kann, oder nur einen Teil dieser bis auf eine gewisse Höhe bedeckt und bis zur Oberkante der Fensterbank oder nur ganz niedrig in den Zimmern herumgeführt ist. Brust- und Fußlambris ist bei uns die gang und gäbe Bezeichnung der beiden letzten Arten des Getäfels, *Lambris aux murs*, auch *Boiserie* bei den Franzosen, Paneel in Norddeutschland genannt. Dieses Getäfel bildet, soweit es nicht bis zur Decke reicht (*Lambris de hauteur*) oder bis zur Mitte (*Lambris d'appui*) gemeinhin den Sockel für die aufsteigende Wanddekoration. Die Teilung der Wohnzimmerwände in Sockel, aufsteigende Fläche mit oder ohne Einteilung in Felder und Fries mit Abschlußgesimse ist so alt, wie die Baukunst selbst. Alle Völker des Altertums verfahren nach dem gleichen Gesetze und nach ihm das Mittelalter und die Renaissance, wie auch die allerneueste Zeit noch daran festhält. Nur wurde nicht immer nach dem gleichen Grundgedanken bei der Ausführung des Täfelwerkes verfahren. Die Alten, auch die Byzantiner, Araber und die Meister der romanischen Baukunst, faßten es als teppichartige Flächendekoration auf, oder bei der Zerlegung in Rahmen und Füllungen, d. h. bei der Aufnahme der gestemmtten Arbeit verfahren sie nach dem Gesetze, das *Gottfried Semper*<sup>192)</sup> in die Worte kleidet: „Das Rahmwerk und das Stabwerk sollen die Täfelung, d. h. die Füllung niemals überwuchern; letztere soll die Hauptfache, eigentliches Motiv bleiben und sich dementsprechend teppichartig und reich entwickeln; die einfassenden struktiven Elemente sollen ihr dienen, nicht sie beherrschen.“

An diesem Grundfatz hielt auch in der ersten Periode noch die Gotik fest, indem sie die richtigen Grenzen des Struktiven nicht überschritt; darüber hinaus verfiel sie bei der Wandbekleidung in die öde Form des Stabwerkes.

Die Renaissance brach mit dieser Schablone und kehrte zur alten künstlerischen Art zurück, indem sie bei dieser Innendekoration dem Bildhauer und Maler die Mitwirkung wieder einräumte. Daran hielt sie, wie bereits gesagt, auch bei den auf der gleichen Grundlage konstruierten Türen fest.

Gleichwie bei diesen wurden Rahmen und Füllungen in kostbaren Hölzern mit Marketerien (*Marqueterie*), Malereien und Vergoldungen bedeckt, oder im Naturton des Holzes belassen, oder mit Glattstrichen von bestimmter Farbe versehen. Hiernach verfahren die in Frankreich beschäftigten italienischen Meister (*Serlio, Primaticcio* u. a.), ebenso die einheimischen (Schlösser in Fontainebleau, St.-Germain, Anet, Gaillon).

Das ganze XVII. Jahrhundert huldigte in Frankreich der Mode, die Lambris mit Vergoldungen und Malereien auszustieren. Marfchall *Richelieu* ließ die Felder der Fußlambris mit Obszönitäten bemalen (*des figures fort immodestes en bas-relief au milieu de chaque panneau*) — das unwürdige Ende eines sonst guten Dekorationsmittels.

<sup>192)</sup> A. a. O., Bd. 2, S. 235.



Im Jahre 1751 treten an Stelle der Holzlambris auf der Rückseite bemalte Gläser und alle Arten echten und nachgeahmten Marmors auf. Mit der Aufnahme der Gobelins als Wand schmuck mußten die Täfelungen überhaupt weichen oder zur Brust- und niedrigen Fußlambris herab sinken.

Abb. 493.



Wandtäfelung von der Tribuna des Cambio in Perugia.

Der Grundgedanke, das Getäfel mit großen Füllungen herzustellen, ist in den Repräsentationsräumen des Dogenpalastes zu Venedig (in der *Sala del*

*Collegio, Sala del Senato, Sala dei Maggior Consiglio* und in der *Anticamera*) zum Ausdruck gebracht. Dort trennen meist Pilaster die glatten, roten Felder des Holzwerkes, deren Zierglieder durch Vergoldung reicher gemacht sind. Die größte Einfachheit herrscht in der Tischlerarbeit, im Getäfel dieser Räume, das mit einfachen Sitzen versehen ist, über denen die höchste dekorative Prachtentfaltung, die je geschaffen worden ist, sich entwickelt. Gerade dieser Gegensatz zwischen dem einfachen Unterbau und dem glänzenden Überbau läßt vielleicht diesen um so wirkungsvoller und großartiger erscheinen. Ähnliches finden wir in der *Sala de' Dugento* des *Palazzo vecchio* in Florenz. Welch andere Zeit als die der Renaissance hätte solches zu schaffen vermocht? Welch andere Kunst verfügte je über diesen Reichtum an Ausdrucksmitteln und über solche Meister?

Als eine Leistung hohen Stils darf die Ausstattung des Arbeitszimmers eines Fürsten, des *Herzogs von Urbino*, bezeichnet werden, bei der das Getäfel die vollendetsten und reichsten Intarsien aufzuweisen hat. Dieser reihen sich das Stuhlwerk, das Pult, die Türen und die *Tribuna* des *Cambio* in Perugia (Abb. 493), von *Domenico del Tasso* (1490—93), *A. Bencivieni da Mercatello* und *A. Masi* (1562) angefertigt, an, die den stimmungsvollen, mäßig großen, gewölbten Raum mit den Deckenmalereien des *Perugino* (1499) füllen. „Keine Behörde der Welt sitzt so schön, wie einst die Herrn Wechselrichter der Hauptstadt von Umbrien“, sagt *Burckhardt*, und wohl mit Recht.

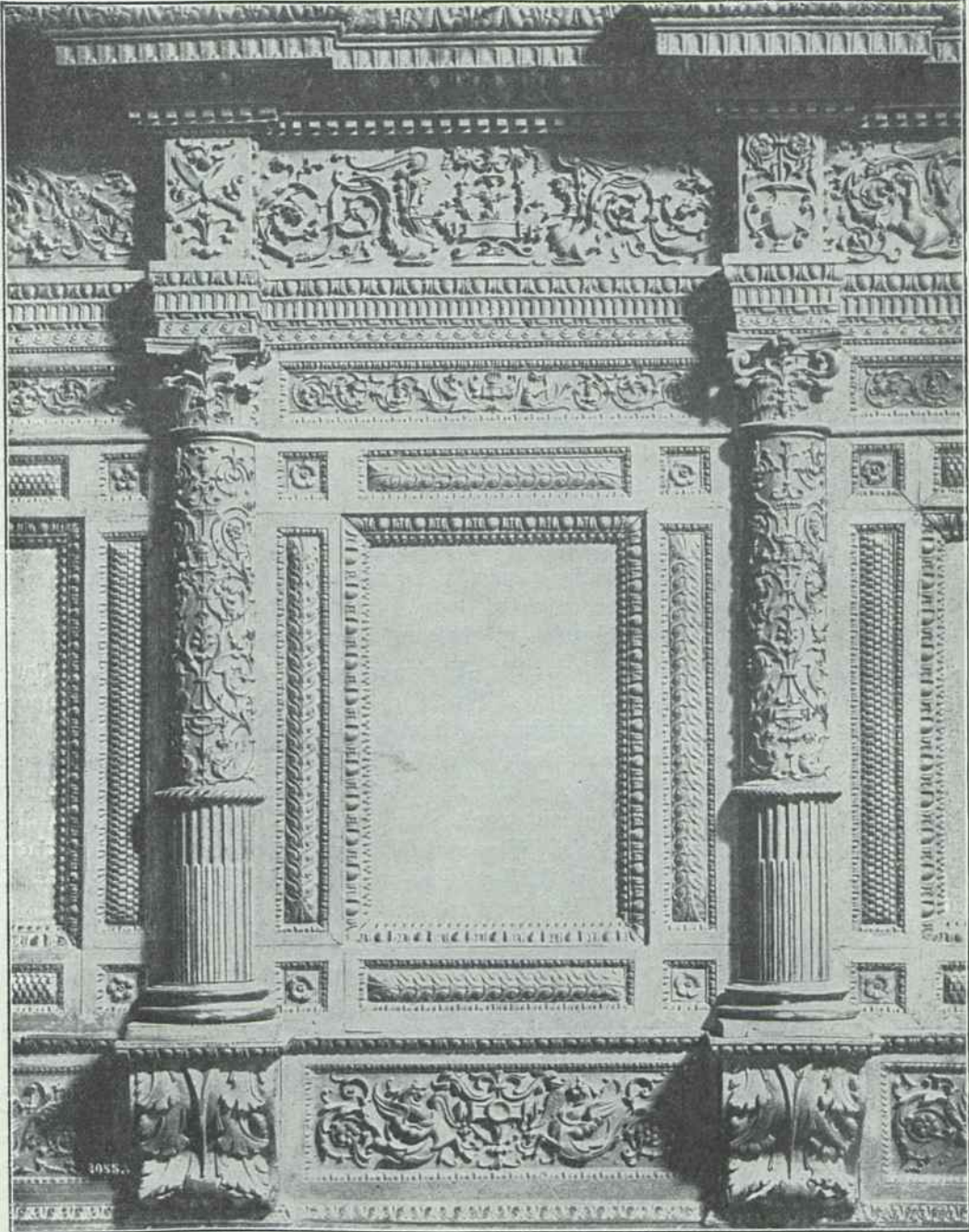
Dem XVI. Jahrhundert gehört ein mehr architektonisches als dekoratives großes Stuhlwerk an, von dem noch acht Felder im großen Saale des *Palazzo Pretorio* in Pistoja vorhanden sind, eine treffliche Arbeit, die aber ursprünglich nicht für diesen Platz bestimmt war, vielmehr im Chor der *Sapienza* gestanden hat, laut einer Beschrift, die am Gestühl angeheftet ist. Die überreich verzierten, auf Konsolen ruhenden Säulen, die überladenen Gesimse, die reich geschnitzten Friese mit Rahmen kontrastieren eigenartig zu den glatten Füllungen, die wohl auch einst anders gestaltet waren, ehe das Werk den Platz wechselte (Abb. 494). Die Ebenisterie und mit ihr die eingelegten Holzarbeiten (*l'arte della tarsia*) wurden aber auch besonders in Bergamo »largamente e nobilmente« betrieben (*coltivata*).

In den Wohnräumen waren die Wandflächen glatt abgeputzt, bemalt und stukkiert, mit Teppichen behangen oder mit Ledertapeten bezogen, bei eleganten Räumen, besonders in der späteren Zeit, mit Stoffen, Geweben aller Art und schließlich mit bemaltem oder bedrucktem Papier bedeckt. Einige Gelasse des *Castello* zu Mailand zeigen noch die mittelalterliche Weise der Flächenbehandlung, z. B. Muster, die wie aneinandergereihte rote Oblaten, mit Wappenzeichen geschmückt, aussehen, und gleichmäßig über Wände und gewölbte Decke weggestrichen sind, und dergl. mehr. Das wieder zugänglich gemachte *Appartamento Borgia* im Vatikan gibt uns ein verlässliches Bild von Wandflächendekorationen auf glattem Putz. In der *Sala dei Misteri* sind die Wände in Felder eingeteilt, die bis auf den Boden herabgehen (die Wände entbehren also der Sockel), und diese durch Pilaster mit Füllungen von bunten Grottesken auf Goldgrund abgeteilt. Die Felder selbst sind mit goldenen Linienführungen auf blauem und grünlichem Grunde wohl bemalt gewesen, und auch in diesem Sinne restauriert worden. In der *Sala dei Santi* bildet ein hohes Getäfel mit vorgestellten Sitztruhen den Wandsockel; es ist in zwei Reihen Quadratfüllungen übereinander geteilt, deren Grund abwechselnd mit Ornamenten und Architekturen geschmückt ist; darüber ist bis zum Deckengesimse ein Teppichmuster gemalt.

322.  
Wand-  
täfelungen  
aus Pistoja.

323.  
Schmuck des  
*Appartamento*  
*Borgia*  
im Vatikan.





Stuhlwerk im großen Saal des *Palazzo Pretorio*, zurzeit in Pistoja aufgestellt, früher im Chor der *Sapienza*.

In der *Sala delle Arti Liberali* ist eine eigenartige Feldereinteilung mit bunten geometrischen Figuren, Rundstücken in Friesen mit Verschlingungen, wie wir sie bei den altchristlichen Mosaikböden in Kirchen wiederfinden, ausgeführt, und in der großen *Sala dei Pontefici* sind neben Feldern mit Teppichmustern Wand-



gemälde mit Arabeskenrahmen angebracht. In der *Sala del Credo* kommen dann wieder Feldereinteilungen mit geometrisch bemusterten Teppichen vor, in deren Mitte ein Rundstück mit dem päpstlichen Wappen sitzt.

Wandbilder al fresco (1481), durch Pilafter oder Arabeskenbordüren, die meist grau in grau oder braun in braun mit Goldverzierungen gemalt sind, denen etwa 10 Jahre später die Bordüren mit Grottesken weichen (*Appartamento Borgia*, 1493), voneinander getrennt oder umrahmt, folgen diesen linear verzierten oder geblumten Teppichen. In vollendeter Weise ist solcher Wandfchmuck im Mittelsaale der königlichen *Villa Poggio a Cajano*, in der *Sala de' Dugento* (oder *Ducento* = Senat der 200 in Florenz) des *Palazzo vecchio* und ebendafelbst in der *Sala dell'Udienza* über gemaltem, marmoriertem, hohem Felderfocckel, auf hellem Grunde reizende Grotteskornamente die ganzen Wandflächen bedeckend, im *Quartiere di Leone X.* durchgeführt. An Stelle der figürlichen Kompositionen treten zuweilen auch Städtebilder und Landschaften (*Palazzo vecchio*). In Venedig und Verona (*Vigna Bocca-Trezza*) sind an Stelle der großen Figurenbilder, unmittelbar unter den Deckenbalken anfangende, 2<sup>m</sup> hohe, bunte Figurenfrieze auf dunklem Grunde, die den ganzen Raum umziehen, angebracht, wobei die Wandflächen mit einem einfarbigen Glattstrich versehen sind.

In einem Zimmer der *Casa Vasari* in Arezzo sind die Wandflächen der Höhe nach in zwei gleiche Teile geteilt, der untere mit Getäfel bekleidet, der obere mit Landschaften in gemalten, von Festons umzogenen Rahmen geschmückt; die allegorischen Figuren erscheinen dabei mehr als Beiwerk.

Durch die Aufdeckung der *Titus*-Thermen wird die dort aufgefundene Dekorationsweise, die Verbindung von Stuck und Malerei von den Renaissance-meistern aufgenommen. Als schönstes Beispiel des Erfolges für die neue Weise sind die Dekorationen der Wandflächen der Vatikanischen Loggien anzuführen. Als Zimmerfchmuck, bei dem die Bilder mit architektonischen, stark profilierten Stuckrahmen umzogen, die Bekleidungen der Fensternischen gleichfalls architektonisch profiliert, mit Giebeln, Wappen, Kartuschen, liegenden Figürchen, Fruchtgehängen, Medaillons und Büsten geziert sind, sei die *Sala di Leone X.* im *Quartiere di Leone X.* des *Palazzo vecchio* in Florenz genannt.

Die bemalten Wände fielen, als die Gobelins allgemein wurden, die bald alle anderen Dekorationsweisen verdrängten, wo es die Mittel erlaubten, und wo man die Mode mitmachen konnte oder wollte; und es ist nicht zu leugnen, daß Säle und Wohnräume erst durch ihre Anwendung etwas Warmes und Heimliches bekamen, was jenen den großen Erfolg von vornherein sicherte.

Es waren Gewebe aus Garn (Zwirn), Wolle, gemischt mit Gold und Seide; die ältesten wurden in Arras hergestellt, weshalb sie in Italien den Namen *Arrazzi* führten. Schon 1380 wird im Inventar *Charles V.* ein Schlachtenbild erwähnt — *„ung grand drap de l'oeuvre d'Arras“* —; in den Rechnungen der Priorin des *Hôtel Dieu* in Paris (1395) werden Fabrikate von Arras aufgeführt, und was man im XIV. Jahrhundert *Drap d'Arras* nannte, war nichts anderes als *Tapissiererie de haute lice*. Im Inventar der Bastille von 1420 werden eine Bettdecke auf schwarzem Grunde, Tapissierien aus Arras von Wolle, andere von Seide und Gold genannt.

Die Fabrikation ging durch die Belagerung und die grausame Behandlung der Stadt durch *Louis XI.* zugrunde, und Ende des XVI. Jahrhunderts hatte sich in Arras die Tapissiererie ausgelebt.

Zwei Flämänder, *de Commans* und *de la Planche*, führten sie 1625 in Frankreich ein, und durch ein Edikt von 1667 wurde die Fabrikation in Staatsbetrieb genommen.

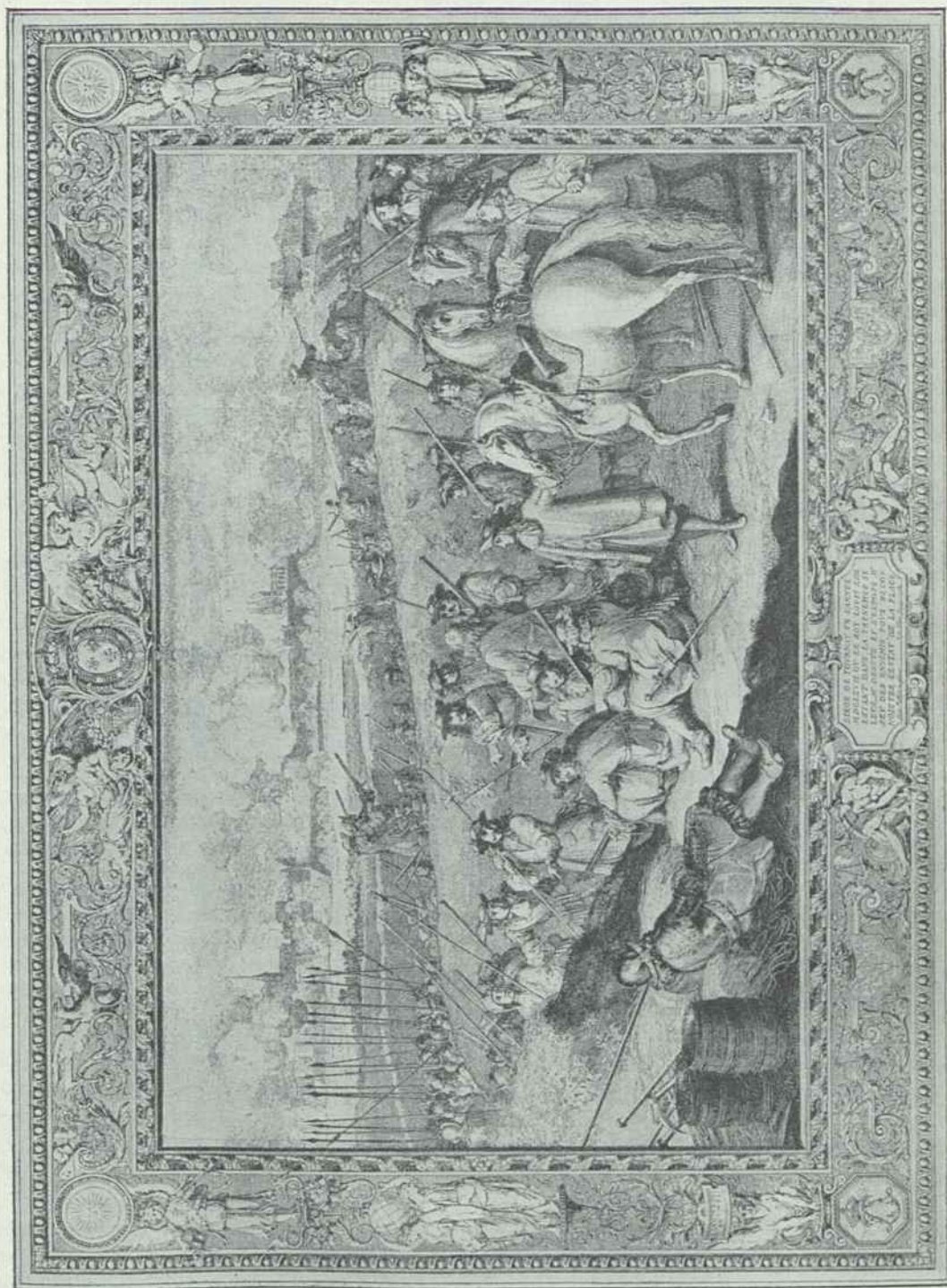
Die Tapeten *Raffaels* (1515—16), für den unteren, bilderlosen Teil der Wände in der *Sixtina* bestimmt, wurden in Brüssel ausgeführt in Wolle, Seide und Gold. Kopien dieser *Arrazzi* schmückten bis 1859 die Wände der Stenzen *dell'Imperatrice* im *Corte Reale* zu Mantua (gegenwärtig in Wien).

324.  
Bemalte  
Wände.

325.  
Aufkommen  
der Gobelins.



Abb. 495.

Gobelin nach *Le Brun* und *Van der Meulen*. Die Belagerung von Tournay 1793).

Das Bild eines Gobelin mit breiter Bordüre von Ornamenten und Figürchen als Charakteristikum für die Gestaltung dieser Stoffdekoration aus der Zeit *Ludwig XIV.* von Frankreich gibt Abb. 495<sup>193)</sup>. Die Art der Aufmachung eines Gobelins ist im »Salone del Museo« in Parma zu er-

<sup>193)</sup> Fakt.-Repr. nach: HAVARD, H. *Dictionnaire de l'ameublement et de décoration.*



sehen, der in der linken, feilichen Bordüre das *Mediceer*-Wappen zeigt. Auch ist dort zu entnehmen, wie die anstehenden Gebrauchs- und Dekorationsstücke im Saale, als Fensterbehänge, Tische, Stühle, der großen Kamin usw. aufgestellt waren.

Mitte des XVI. Jahrhunderts kam die »*Arazzeria fiorentina*« hoch, die jede Art der Herstellung der *Arazzi* mit bedeutenden Aufträgen für Ferrara, Venezia und Bergamo (Kathedrale *S. Maria Maggiore* 1577) aufnahm. Die Kartons für diese, die alle von Friesen eingefaßt waren, sind beinahe ausnahmslos bis 1582 aus der *Bottega* des *A. Allori*. Eine wertvolle Sammlung dieser Bilderteppiche, der Erzeugnisse der Florentiner Teppichweberei, alter Gewebe und Stickereien aus dem XIV. und XV. Jahrhundert, sowie von Gebilden aus Sammet, Goldbrokat und Damast aus dem XIV. und XV. Jahrhundert ist zurzeit in den oberen Räumen des archäologischen Museums in Florenz untergebracht.

Die Florentiner Teppichwebereien kamen unter Herzog *Cosimo I.* im Jahre 1545 durch *Nic. Karcher* und *Jan van Rost* aus Brüssel nach Florenz und gingen mit dem Falle des Hauses 1737 unter. Als Meister der Kartons werden außer *Allori* noch *Bronzino*, *Salviati*, *Bacchiacci* genannt und schließlich noch *P. Fevère* aus Paris, der die Nachahmung der Malerei bei den Gobelins zur höchsten Vollendung und stilistisch zur Entartung brachte. (Vergl. auch die geistvolle, kleine Schrift von Professor Dr. *Marc Rosenberg* zur Eröffnung der Gobelins-Ausstellung in Karlsruhe am 28. Mai 1907. „Neue Gobelins kommen kaum noch hinzu, denn alle Versuche sie maschinenmäßig herzustellen, sind gescheitert, und eine Arbeit, von welcher ein Mann in einem Jahr  $\frac{1}{2}$  m liefert, kann bei der Umwälzung der Arbeitsverhältnisse unserer Zeit keinen kommerziellen Boden mehr finden. Unser Zuwachs besteht nur aus einem Gobelins jährlich, den Paris liefert und einem, der alle 25 Jahre in der päpstlichen Manufaktur fertig gestellt wird.“)

Die eingangs erwähnten Tapeten aus gepreßtem, bemaltem und vergoldetem Leder, diesem unverwundlichen Material, verschwanden gegen das Ende des XVI. Jahrhunderts aus den höfischen Kreisen, hielten sich aber in den bürgerlichen und denen des niederen Adels noch bis in das XVII. und sogar XVIII. Jahrhundert; 1659 und 1765 werden sie dort noch erwähnt.

Im Inventar der *Katharina von Medici* (1589) werden noch rote, grüne, blaue, orange- und wechselfarbige Ledertapeten angeführt, auch schwarze mit Silber, zu denen Abteilungsstreifen gehörten, die mit Devisen, Namenschriften und Wappen geschmückt waren.

In der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts wurden die Wände auch mit Brokat, Damast von verschiedenen Farben, Sammet, Taffet, Satin usw. überzogen und dabei Brokat mit Gold-, Silber- und Seidengrund, Florentiner Brokat, Brokatello aus China und aus Flandern, Lyon und Venedig erwähnt.

Die grünen Damaste wurden von den Magistratspersonen, die gelben von Künstlern und Schauspielern bevorzugt und hielten sich bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts. Um die Mitte dieses Jahrhunderts wurde aus dem Orient die gemalte Leinwand eingeführt, die sich bis beinahe zur Zeit der französischen Revolution hielt. Nebenher liefen noch die gemalten Papiere, die in Frankreich so schön wie die importierten orientalischen gefertigt wurden und bis 1675 zurückreichen.

Mit dem XIX. Jahrhundert hörte der schöne Luxus der Stoffbezüge der Wände auf und machte allgemein dem bedruckten Papier Platz. »*Les conditions nouvelles de notre vie sociale, l'incertitude de nos installations et de nos goûts, les transformations continues que subissent nos demeures et nos fortunes, expliquent suffisamment la haute faveur, dont il jouit*«, sagt *Havard* (*Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration depuis le XIII<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours*. Paris 1890.), wobei auch wir die Unsicherheit in Sachen des guten Geschmackes heutigentags beklagen.

Für die Decken der Wohn- und Repräsentationsräume gelten zwei durch die Verschiedenheit des Materials gegebene Grundformen: horizontal lagernde Holzbalkendecken und gewölbte Steindecken. Bei jenen wurde in der frühen Zeit noch an der schmucklosen, mittelalterlichen Art festgehalten, wo Balken an Balken in kleinen Zwischenräumen von Wand zu Wand oder von Unterzug zu Unterzug gelegt sind, je nach der Größe, bezw. Tiefe der Gelasse. Die Balken lagen daher ebenso oft parallel zur Fensterwand als winkelrecht zu dieser. Bei vielen der Veroneser und Venezianer Palastdecken ist der Raum zwischen den klein dimensionierten Balken nicht größer als die Balkenbreite. Die Balken selbst sind mit Brettern überlegt, deren Fugen durch Leisten abgedeckt sind; solche Leisten sind auch längs der Balken durchgeführt, so daß sich kleine, flache Kassetten bilden. Den Übergang von der Decke zur Wand bilden reich geschnitzte Holzgesimse, aus Sima, Viertelstab, Zahnschnittleisten und Karnies bestehend, unter denen dann, wie im vorhergehenden Artikel

326.  
Ledertapeten.  
Brokate.  
Damaste.  
Papiertapeten.

327.  
Balken-  
decken.



gefagt, ein Bilderfries oder die glatten Wandfelder sich hinziehen. Diefte Holzdecken waren meift noch in halbmittelalterlicher Weife mit ganzen Farben bemalt, die glatten Holzflächen einfarbig rötlichbraun, oft auch mit bunten Flachornamenten bedeckt, in blauer, gelber, roter, weißer, fchwarzer und grüner Farbe. In einem zweifenftigen Saale eines Florentiner Haufes von 5,80<sup>m</sup> Tiefe ift die Decke durch einen 0,18<sup>m</sup> breiten Unterzug in zwei Felder geteilt; die 0,09<sup>m</sup> × 0,09<sup>m</sup> meffenden Bälkchen liegen auf dem Unterzug und den Scheidemauern 2,65<sup>m</sup> frei, find mit Brettern überlegt und die Fugen durch rechteckige glatte Lättchen gedeckt, worauf ein Estrich von Mörtel mit Plättchen als Fußboden für den oberen Raum aufgebracht ift. Mit den 4½<sup>cm</sup> breiten Fugenleiften ift dann eine Art Kaffettierung der Deckenfelder bewirkt.

Diefen einfachften Bildungen folgten dann die groß kaffettierten Decken aus durchgehenden Balken, mit winkelrecht eingefchobenen Zwischenhölzern angefertigt und mit Schnitzwerk reich bedeckt, eine Art der Deckenbildung, „in deren Pracht die Renaissance keine Schranken kennt“. Schöne Beifpiele folcher reichen Holzdecken, mit quadratifchen Kaffetten und Rosetten im Grunde, bei reichfter gefchnitzter Ziergliederung und Rosettenbefatz auf den Kreuzungen, finden fich in der mehrfach genannten *Sala de' Ducento* und in anderen Räumen des *Palazzo vecchio*, weiter im *Palazzo Gondi* und einfachere und leichtere im *Palazzo Guadagni* zu Florenz.

Bei doppelter Betonung der Balkenlagen und der diefe kreuzenden Stäbe erreichen die Decken einen höheren Grad von Reichtum, indem große und kleine Felder, aber immer noch konstruktiv richtig, miteinander abwechfeln. Ein klaffifches Beifpiel diefer Art ift eine aus Tannenholz hergefstellte, bunt bemalte Decke im großen Saale des *Palazzo Massimi* zu Rom<sup>194)</sup> mit weißen Rosetten auf tiefblauem Grunde und begleitenden bunten Ornamenten.

Die aus der Konftruktion hervorgegangenen Deckenteilungen werden aber mit der Zeit verlaffen, und freiere treten an ihre Stelle; fechs- und achteckige Kaffetten reihen fich aneinander und fpannen fich wie ein Teppich freifchwebend über den Raum. Quadratifche und fpießbeckige Kleinfüllungen fchieben fich zwifchen die Polygone, die felbft wieder Rundformen verfchiedener Art weichen müffen. Zu beliebigen Gesamtbildern werden die geometrifchen Figuren zufammengestellt.

Im IV. Buche feiner „Architektur“ (Kap. XII: »*De i cieli piani di legname e de gli ornamenti suoi*«) gibt *Serlio* auf 9 Druckseiten eine größere Anzahl von Motiven für folche Decken, von der einfachften bis zur reichften Art, und führt dabei aus: Die Alten hatten folche »*Lacunarii*« genannt; die heutigen Römer nennen fie »*Palchi*«; in Florenz, Bologna und der ganzen Romagna fäge man »*Tasselli*« zu denfelben, und in Venedig nenne man fie »*Travamenti*« und »*Soffitadi*«. Auch in diefen freien Formen hat *Peruzzi* einige Decken im *Palazzo Massimi* zu Rom in reizvollfter Weife ausgeführt, die durch Farbe und Vergoldung (weiß und golden, der Grund der Achteck-Kaffetten blau, der quadratifchen rot und der Langfüllungen grün) einen Höhepunkt von Pracht erreichten. Diefte fchweren Kaffettendecken find durchweg auf ftark farbig dekorierte Wände berechnet, deren wohl reichfte aus dem XV. Jahrhundert in der *Sala de' Gigli* des *Palazzo vecchio* zu Florenz erhalten ift. Große Holzkaffettendecken, der Hauptfache nach blau und gold aus-

<sup>194)</sup> Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. III.  
Handbuch der Architektur. II. 5. (2. Aufl.)



geführt, sind im Kastell zu Trient besonders hervorzuheben. Im Naturton des Holzes belassen, ohne jede Beigabe einer bunten Farbe, ist die Holzdecke in der *Biblioteca Laurenziana* zu Florenz, mit ihrem zum Teil kapriziösen und unruhigen Detail. Farblos ist auch die Prachtdecke in der *Badia* zu Florenz, die als Kirchendecke hier nur dieses Umstandes wegen erwähnt werden soll. Bei den Decken der Frührenaissance in Palasträumen ist die Dekoration mehr reich und spielend, weshalb der Zierat überwiegt. Reizvolle Beispiele dieser Art sind die Decken in der *Sala de' Busti* und *Camera a letto* im Dogenpalast zu Venedig: gold auf blau, in größter Pracht ausgeführt — wobei Rosetten an Stelle der Kassetten treten. Eine gemalte Kassettendecke der guten Zeit ist im Obergeschoß der *Scuola del Santo* in Padua zu finden.

Zuerst in den Räumen des Dogenpalastes zu Venedig tritt an Stelle dieser immer noch architektonisch wirkenden Holzdecken eine andere, neue Auffassung, indem großartige Konfigurationen von geschnitzten, oft höchst barocken Goldrahmen an der Decke gebildet werden, vermittels welcher „eine naturalistische Illusion“ erstrebt wird, indem dem Beschauer zugemutet ist, die innerhalb der Goldrahmen ausgeführten, gemalten Geschichten als wirkliche Vorgänge anzusehen. So sind aber nur die großen Hauptfelder ausgeführt, während die Malereien in den Nebefeldern grau in grau, braun in braun, bronze- oder kupferfarbig behandelt sind.

Die Gewährung von solchen Ruhepunkten in der sonst farbenprächtig verlaufenden Dekoration innerhalb der wuchtigen und reichen Goldrahmen ist wohl überlegt und erhöht jedenfalls die Gesamtwirkung dieser Prunkdecken, die zu den vollendetsten ihrer Zeit gehören.

Vergoldete Schnitzwerke in eigenartiger Einteilung bilden die übermächtigen Rahmen, welche Meisterwerke der Malerei ersten Ranges, Schöpfungen eines *Paolo Veronese*, umschließen, deren Zauber sich kein Mensch — er sei künstlerisch veranlagt oder nicht — ent schlagen kann, und dennoch möchte ich den Satz *Burckhardt's* unterschreiben: „Das stattliche untere Wandgetäfel, die Türen mit ihren Giebelstatuen, die pomphaften Kamine mit allegorischen Figuren oben und Marmoratlanten unten vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in diesen Sälen waltet. Wenn es sich aber um wohlthuende, reine Stimmung handelt, so wird diese in den Räumen der raffaelischen Zeit sich eher finden lassen.“

Die gewölbten Decken bewegen sich zumeist in den Formen der Mulden- und Spiegelgewölbe, mit und ohne Lünetten, die der Renaissance am geläufigsten sind. Aber auch dem Tonnengewölbe wird bei Hallen und hohen Sälen (Poggio a Cajano) noch die Berechtigung zugestanden, und wo, z. B. bei Loggien, Kreuzgewölbe genommen werden (*Palazzo Doria* in Genua), geschah es nur unter Ausmerzung ihrer Grate, um freie Verfügung über die Auszierung des Feldes zu haben. Nur der Übergangsstil und die früheste Periode lassen das Kreuzgewölbe nach mittelalterlicher Weise zu Recht bestehen und dekorieren es auch nach mittelalterlicher Art, indem sie Trennungsrippen und Kappen für sich behandeln, wobei diese mit Medaillons und Grotteskenwerk geschmückt werden. Die Gewölbefelder werden bei Mulden- und Spiegelgewölben durch Kämpfergesimse nach unten abgeschlossen; sie trennen die lotrechte Wand vom ansteigenden Gewölbe, das nach dem Spiegel der Decke überleitet. Dieser wird entweder durch einen geometrischen oder in der Barockzeit durch einen bewegten Rahmen eingeschlossen.



An der Decke wiederholt sich in tiefgehenderer und geistvollerer Weise, was bei den Wanddekorationen schon geltend gemacht wurde: die Verbindung von Stukko und Malerei, wobei sich die dekorative Kunst der Renaissance mit zu den höchsten Leistungen aufschwingt. Je nach der Zeit und den Mitteln finden wir die Decken bald einfach hell oder in zwei Tönen gestrichen, dann sich emporhebend zum reichsten Farbenzauber unter Zuhilfenahme von Vergoldungen.

Auch hierbei herrscht zuerst strengere architektonische Einteilung, dann freiestes Walten der Malerei, wie bei den *Poccetti's* in den Uffizien-Korridoren zu Florenz, in der Halle der *Villa Carreggi* und anderen.

Genua besitzt in den Räumen des *Palazzo Doria* und in vielen anderen Palästen Beispiele prächtigster Art. Das *Appartamento Borgia* im Vatikan weist in feinen Sälen Mustergültiges auf. Die *Farnesina*, die Galerie des *Palazzo Farnese*, die Loggien des Vatikan, sowie die *Villa Madama* bei Rom bieten das Vornehmste, was der menschliche Genius je auf diesem Gebiete geschaffen hat.

Die späte Zeit begnügt sich in den Palasträumen meist mit einer hellen Färbung oder mit der natürlichen Farbe des Stucks und bringt in der Mitte der Decke ein großes, buntes Öl- oder Freskogemälde an, wie dies in prächtiger Weise *Tiepolo* im großen Saale des *Palazzo Canossa* in Verona betätigte. Aus der Barockzeit verdienen die von *Pietro da Cortona* und *Giulio Parigi* (1596—1669) ausgeführten Decken im Obergeschoß des *Palazzo Pitti* zu Florenz alles Lob mit ihren Stuckaturen und Bildern in reichster Goldfassung; durch sie werden die von ihnen bedeckten Säle zu Prunkräumen großen Stils gestaltet.

Über den Decken liegen die Fußböden, die auf massiven Wölbungen durch Ausmauern der Zwickel und durch Glattfriche aus Mörtel hergestellt sein können, oder es werden besondere unabhängige Lager für die Aufnahme der Böden eingerichtet, oder Decken und Fußböden sind eins, wie dies bei den aus Holzbalken konstruierten meist der Fall ist.

Die Deckungen wurden in einfachster und billigster Weise als Estriche und Terrazzi, oder bei reichen Bauten aus Marmorplatten oder Mosaik, auch aus gebrannten Formziegeln, oder glasierten Ziegeln hergestellt. In alter Zeit aus Dielen gefertigt, griff man in späterer wieder auf die Ausführung in Holz zurück, aber in Form von Parketten.

Boden in »*Terrazzo alla Veneziana*«, in bunten Flachmustern sind beispielsweise im *Palazzo del Tè* bei Mantua zu finden. Wo Bodenmosaiken angewendet sind, wiederholen sie die bekannten Ornamente aus der altchristlichen und der *Cosmaten-Zeit*, wo Marmorplatten gebraucht wurden, bediente man sich solcher von zwei bis drei verschiedenen Farben in einfachen Flächenmustern. Am häufigsten verwendete man in der Zeit der Frührenaissance in den Privat- und auch Palastrbauten die gewöhnlichen gebrannten roten Mauerziegel und legte diese in verschiedenen Zeichnungen hochkantig oder flach gut ausgefugt in ein Mörtelbett.

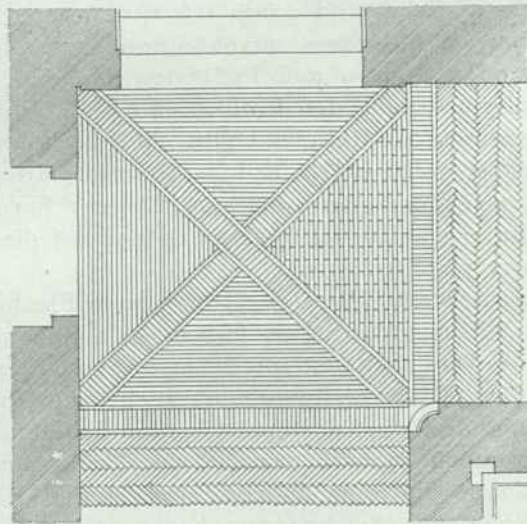
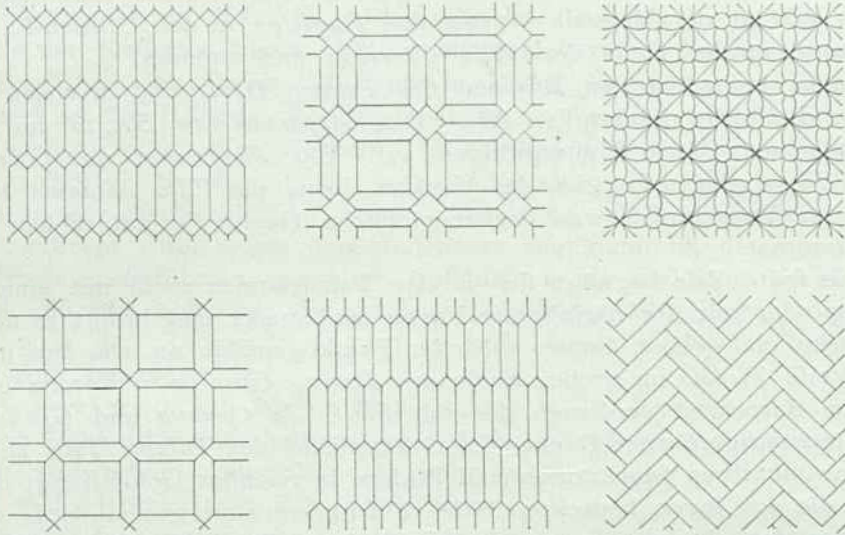
Die beliebteste Art war die ähren- oder fischgrätenförmige Stellung der Steine, die überall, auch in Kirchen, Kapellen und in Klöstern, wiederkehrt (*à guisa di spinapesce, opus spicatum*). Wir finden sie im *Appartamento Borgia* des Vatikans, im Herzogspalast von Urbino, in der *Villa Papa Giulio* zu Rom usw. wieder, wo auch Einteilungen durch Frieße in drei- und viereckige Felder vorkommen, in denen dann die Steine parallel zu den Wandseiten

329.  
Fußböden.

gelegt find. Neben dieser normalen Ware treten aber auch Formziegel auf von großer und kleiner Quadratform und neben diesen langgestreckte Sechseckziegel, die zusammen in verschiedenartigen Zeichnungen verlegt werden (Abb. 496).

Ein Ziegelboden in zwei Farben, aus hellgelbem und kräftigrotem gebranntem Ton, die Zeichnung der Decke, aber selbstverständlich in das Fläche

Abb. 496.



Tonfliesenboden aus dem Herzogspalast in Urbino.

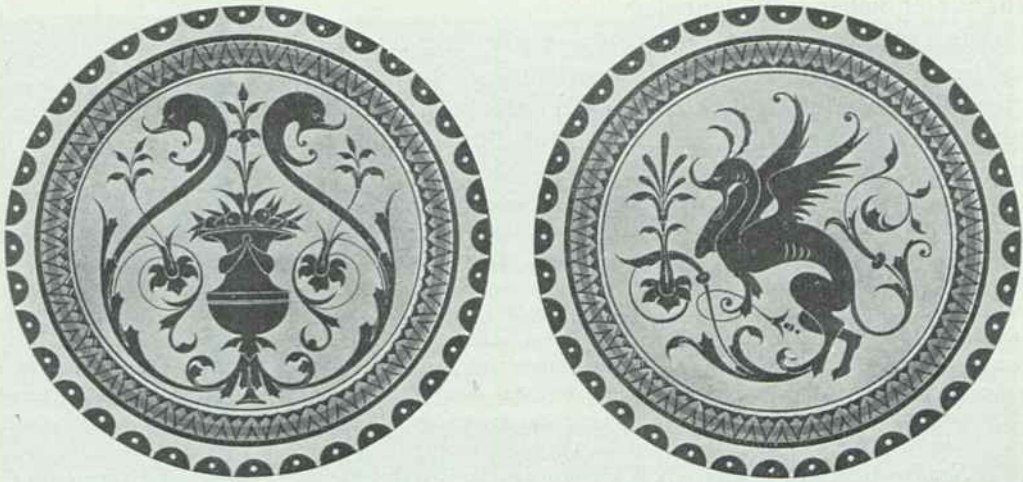
überfetzt, wiederholend, ist in der *Biblioteca Laurenziana* zu Florenz ausgeführt. Man wollte hier jeden größern Luxus vermeiden, der den Blick von den Wand- und Deckendekorationen hätte abziehen können.

Einen größeren Farbenreiz und Reichtum gewährten wieder die glasierten Ziegel, die uns aber wegen ihrer geringen Haltbarkeit nur in spärlichen Resten



überkommen find. In den Loggien des Vatikan find die Spuren der Glasur nur noch an den Plättchen, die hart an den Umfassungswänden liegen, zu erkennen. Im *Appartamento Borgia*, aus der Zeit *Alexander VI.*, find in drei Sälen die alten Platten noch aufgefunden und bei der Restauration ergänzt

Abb. 497.

Majolikaffiesen aus *S. Caterina* in Siena.

worden. Schöne Rund- und Quadratplatten (Majolikaffiesen) find in der Kirche *S. Caterina* erhalten, die in Abb. 497, nach *Weisbach* und *Lottermosers* Aufnahmen gegeben find. Auch diese find nur einfach in der Zeichnung. In einem kleinen Zimmer des *Quartiere di Leone X.* zu Florenz, gelegt in Sechs- und Achteckplatten, dann in der *Villa Imperiale* bei Pefaro, in der *Libreria* zu Siena find noch alte Stücke erhalten. In größerer Anzahl finden sie sich in vielen Kapellen

Venedigs, in Siena, Rom, Parma <sup>195</sup>), Florenz u. a. O., datiert aus den Zeiten von 1458, 1471, 1482, 1504 und 1510.

Bunte Fliesen fertigten auch die *Robbia* in Florenz für die Vatikanischen Loggien in Rom an. In Neapel, besonders aber in ganz Sizilien, bilden in den besseren Wohnungen die glasierten bunten Tonfliesen bis auf den heutigen Tag einen gefuchten, schönen und dauerhaften, gegen die Aufnahme von Staub und Ungeziefer ficherer Bodenbelag.

In Genua treffen wir die glasierten Fliesen vielfach als Wandbekleidungen in den schmalen Treppenhäusern bürgerlicher Wohnungen verwendet, mit orientalischen Mustern schön und stilgerecht entworfen, in trefflicher Farbgebung, Teppichmuster nachahmend, als Nachbildungen der spanischen *Azulejos* ausgeführt.

Schon im XIV. Jahrhundert werden in Frankreich und somit wohl auch in Italien neben den Tonfliesen Holzdielenböden (*Planches*) ausgeführt; aber erst im XVII. Jahrhundert werden sie in der Gestalt der heutigen Parkette allgemein und ersetzen in allen eleganten Wohnungen die Plattenböden <sup>196</sup>). »*Ses soeurs estoient dans des chambres parquetées, où elles avoient des lits des plus à la mode, et des miroirs où elles se voyoient depuis les pieds jusqu'à la tête*«, sagt Perrault in seiner Erzählung vom Afchenbrödel. Wenn man nicht alles haben kann, muß man sich mit Parketten und einem modernen Namen begnügen, schreibt *Mme de Sévigné*. 1692 gibt das »*Livre Commode*« eine Musterkarte von Parketten heraus, und im XVIII. Jahrhundert (1782) werden parkettierte Wohnungen zum Vermieten ausgeschrieben. In den *Comptes des bastiments du Roy* sind von einem Ebenisten *Parquets de bois* für den großen Pavillon der Tuileries angeführt (1679).

*Serlio* sagt im Kap. XXVI seines VII. Buches über Architektur: »*Li Camini veramente sono di grande Ornamento alle habitationi*« und gibt vier Beispiele von solchen, als erstes eines in korinthischer Art, ein zweites in dorischer Bastardform, ein drittes in rein dorischer und ein viertes in gemischter toskanischer Weise mit Rustika.

Im IV. Buche stellt er einige phantasievollere Kompositionen von Kaminen dar. Er gibt auch an, daß in Frankreich die Rauchabzüge (*le gole*) sämtlich lotrecht emporgeführt würden und mehreren Kaminen zugleich dienen, weshalb es sich empfehle, diese bis zur Decke zu schmücken. In den Sälen müßten sie noch durch die Pracht ihrer Erscheinung wirken. In diesem Sinne als festes Prunkstück im Raume zu erscheinen, sind sie auch allenthalben aufgefaßt worden, von der frühen Zeit der Renaissance an bis zum Niedergang derselben.

<sup>195</sup>) »*Mattoni di Majolica da un pavimento costruito nel monastero di San Paolo dei Benedetti Badessa dal 1471-1482*« sind im Museum in Parma vielfach zu finden. Diese aus der Zeit der frühen Renaissance stammenden Stücke sind meist blau und weiß gefärbt und tragen als Zeichnung bald ein weibliches, bald ein männliches Porträt, dann aber auch bunte Blumen auf weißem Grunde, auch ganze Figürchen. Als Bekleidung sind mit Putten verzierte Majolikaplatten bei einem Wandbogen im ehemaligen *Monastero di S. Paolo* (XVI. Jahrh.) verwendet gewesen. Auch diese werden jetzt im gleichen Museum aufbewahrt.

<sup>196</sup>) Zur Zeit der Herrschaft der Renaissance in Frankreich waren italienische Künstler und Handwerker in großer Zahl tätig und in den höchsten Stellungen verwendet (*Primiticcio*). Die urkundlichen Nachrichten über gewisse Einrichtungen und technische Vorgänge in Italien sind weniger erschlossen, als dies in Frankreich der Fall ist. Wir berufen uns daher manchmal auf französische Quellen, in der Annahme, daß deren Inhalt auch für die verwandten Fälle in Italien maßgebend sein dürfte. Abgesehen davon, daß in den Museen des Louvre, von Cluny, in Troyes, Grenoble, Auxerre usw. Beispiele von Tonfliesen genugsam vorhanden sind, wissen wir, daß solche vom VIII. Jahrhundert an in Frankreich im Gebrauche waren und daß »inkrustierte« Tonplatten die glatten Stücke im XIV. Jahrhundert ersetzen, die noch bis in das XV. Jahrhundert in Übung blieben. Das Verfahren dabei war folgendes: »*On se servoit de carreaux dont la surface supérieure, d'abord estampée, était ensuite remplie, dans les dessins de l'estampage de terre colorée d'une autre façon, le tout revêtu d'un vernis plombifère*.« Diese inkrustierten Plattenbeläge verschwinden und machen gegen das Ende des XIV. Jahrhunderts in Frankreich den gemalten Platz. Dort sind es Holländer, welche das Verfahren in das Land bringen.

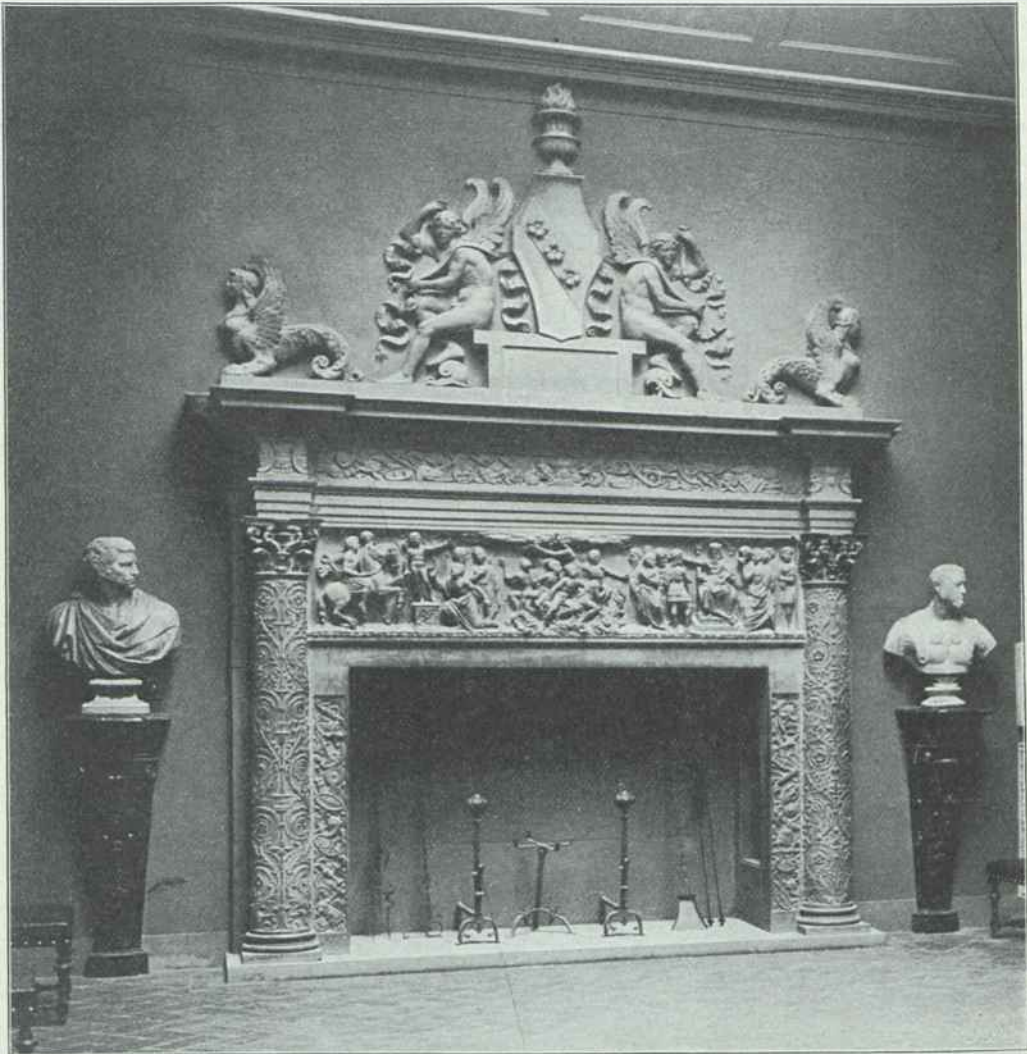
*Philippe le Hardi, Duc de Bourgogne* traf im Jahre 1391 mit zwei »*ouvriers de quarriars pains et jolis*« ein Abkommen für die Lieferung solcher Platten. Die beiden »*ouvriers*« waren ein gewisser *Jehan de Monstier d'Ypres* und ein *Jehan le voleur*.

In Rouen wurden 1542 die *Carrelages en faïence* genannt und diese Platten in Paris im Hotel Soiffon (1581) ausgeführt; auch *Katharina von Medici* bezog solche. Der Wechsel vollzog sich in Italien wie in Frankreich ziemlich um die gleiche Zeit!



Im *Palazzo Gondi* in Florenz erhebt sich in strengem Stil der Prachtkamin etwas über 2<sup>m</sup> hoch zwischen zwei einfachen Türen an der Scheidewand eines Saales mit kaffettierter Holzdecke. Zwei reich ornamentierte Baluster flankieren die Kaminöffnung und nehmen einen hohen Fries mit Najaden und Tritonen in mäßig starkem Relief auf, den ein Deckgesimse abschließt, an dessen Ecken

Abb. 498.

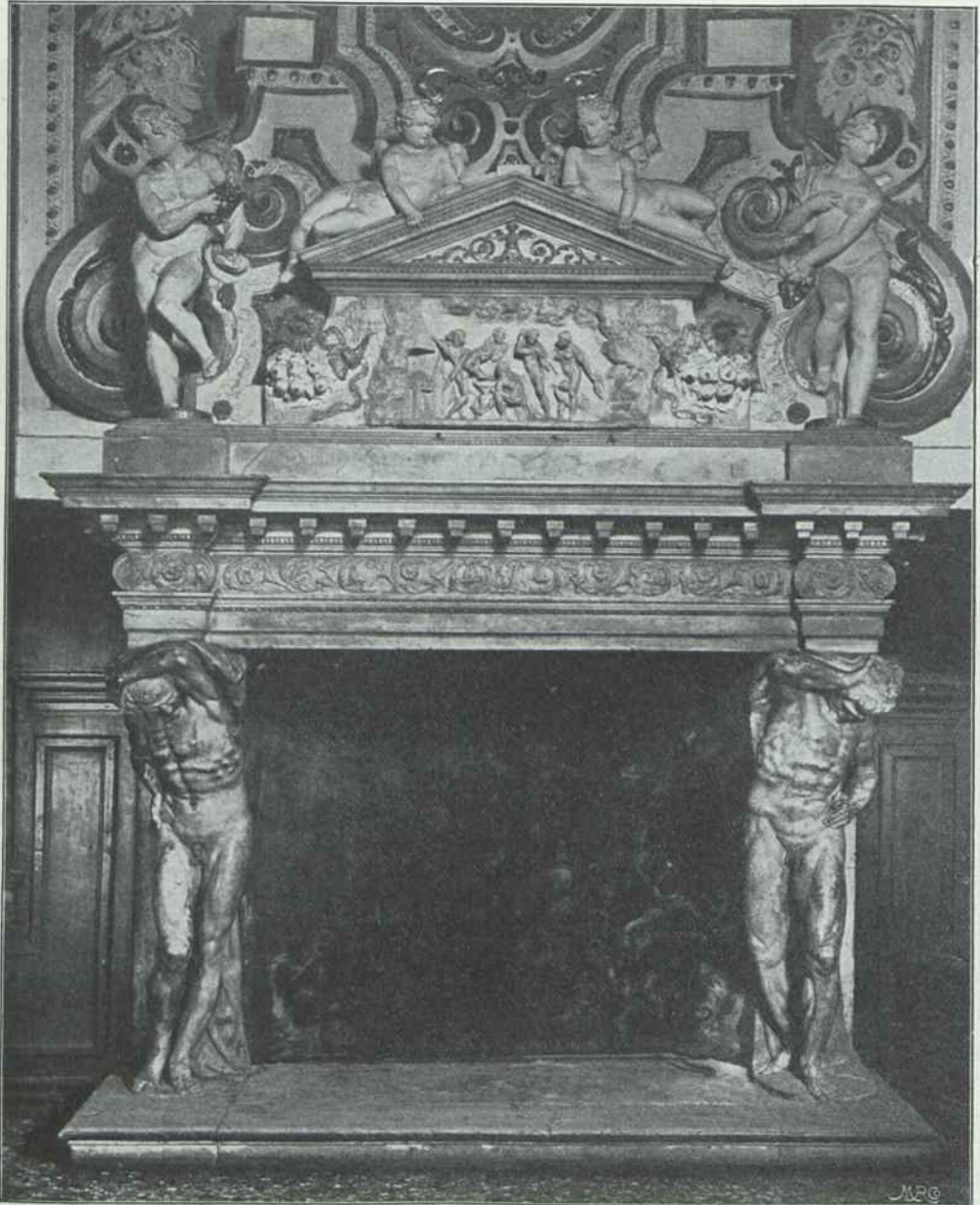


Kamin aus dem *Palazzo Borgherini* zu Florenz.  
(Jetzt im *Museo Nazionale [Bargello]* zu Florenz.)

kleine, antike Freigürchen stehen, zwischen welchen das große Wappenschild der *Gondi*, mit dem gebogenen Arm und dem Streitkolben in der Fauft, aufgehängt ist. Als reizendes Beispiel darf auch der kleine Kamin in der *Casa Vasari* in Arezzo erwähnt werden, mit Volutenrahmen und Triglyphenfries, und als größtes Florentiner Prunkstück der Kamin des *Palazzo Borgherini*, jetzt im *Museo Nazionale (Bargello)* zu Florenz befindlich, nach dem verwandten Grundgedanken wie der *Gondi*-Kamin aufgebaut, nur daß statt der Baluster hier

korinthifizierende Säulchen mit reich ornamentierten Schäften aufgestellt sind, die ein volles Gebälk tragen, unter dem der schöne Figurenfries in Hochrelief hinläuft. Sphinxen krönen die Ecken; sitzende Putten halten das Familienwappen (Abb. 498).

Abb. 499.



Kamin im *Anticollegio* des Dogenpalastes zu Venedig.

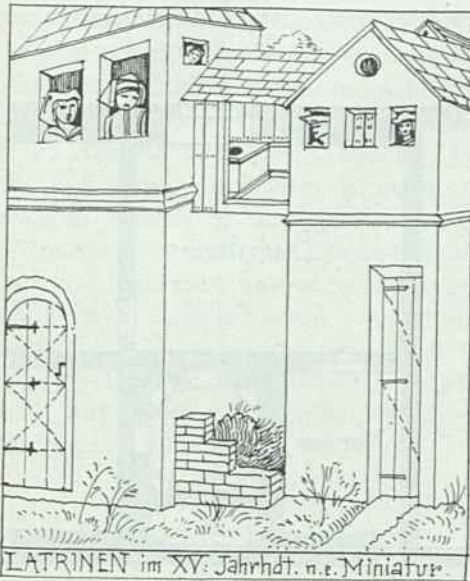
Streng schöne Kamine finden sich noch im Palaste zu Urbino <sup>197)</sup> mit erhaltenem, polychromem Schmucke, wobei die Frieße besonders bemerkenswert

<sup>197)</sup> Veröffentlicht in: ARNOLD, F. Der herzogliche Palast in Urbino. Leipzig 1857. Taf. 42-47.



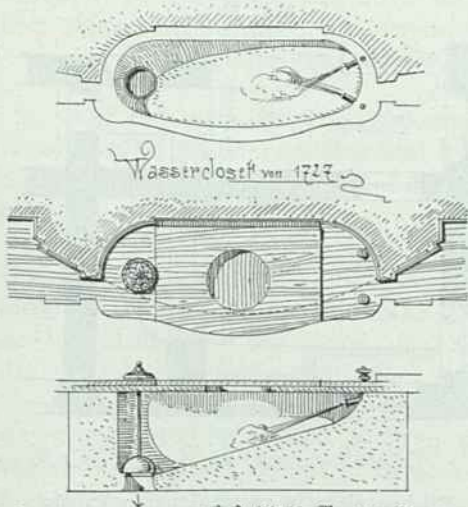
find, in denen sich Putten mit vergoldeten Haaren und Flügeln von azurblauem Grunde abheben, während die Ornamente blau und golden gehalten und die übrigen Architekturteile weiß gelassen sind.

Abb. 500.



Latrinenanlage nach einer Miniature aus dem XV. Jahrhundert.

Abb. 501.



Wasserspüleinrichtung in einem Klosett aus dem Jahre 1727, Grundplan und Schnitt.

Nach einem Miniaturbildchen des *Decamerone* aus dem XV. Jahrhundert (Abb. 500) waren Aborte zur Zeit der Frührenaissance bei Landhäusern, wenigstens in Form eines gedeckten Bretterverschlages mit darunter befindlicher offener Ablagerungsstätte, untergebracht. Zur Zeit der Pest (1533) wurden

Einfachere Kamine find im *Palazzo del Tè* bei Mantua zu finden.

Ein mächtig großer, dunkler Kamin, dessen Sims von weißen Marmorkonfolen mit vorgestellten Figürchen getragen wird, darüber ein hoher Volutenaufbau mit weißem, reliefiertem Marmormedaillon in der Mitte, von zwei Marmorfigürchen flankiert, über dem Medaillon ein großer Adler zwischen Füllhörnern, Fruchtkränzen und Bandschleifen, aus der Spitze eine gekrönte Engelfigur herauswachsend, die einen Kronenreif über das Ganze hält, das bis zu dem 5<sup>m</sup> vom Fußboden entfernten Kämpfer des Spiegelgewölbes reicht, ist im großen Saale des *Palazzo Doria* zu Genua erhalten, den aber die Marmorkamine im Dogenpalast zu Venedig an Pracht noch weit übertreffen. Beim größten derselben im *Anticollegio*, einem Werke des *Tiziano Aspetti* nach dem Entwurfe des *Scamozzi*, ist nur der untere Teil bis zum Sims aus Marmor, der darüber fortgeführte aber aus weißem Stuck mit Vergoldungen hergestellt. Durch Kandelaber gestützte Konfolen oder gebückt stehende Atlanten tragen dort den Kamin Sims mit feinem hochgeführten Aufbau (Abb. 499).

Eine prächtige dekorative Leiftung, mit großem Statuens Schmuck ist der Kamin im Prunksaal des *Palazzo Magnani-Salem* zu Bologna (1576—78 von *Tibaldi* erbaut), der außerdem noch gute Fresken der *Caracci* enthält. Beinahe kein Renaissancepalast, der nicht solch kostbare Prunkstücke aufzuweisen hätte!

Aborte im Hause waren im Altertume ausgeführt. Sie verschwanden und kamen wieder und werden zur Notwendigkeit, wo die Reinlichkeit in den Städten gesetzlichen Bestimmungen unterworfen ist.

332.  
Aborte, Bäder  
und andere  
Neberräume.

Polizeibefehle ausgegeben, nach welchen Hausbesitzer, in deren Anwesen keine Aborte vorhanden waren, solche unverzüglich herzustellen hatten — ein Beweis, daß im XVI. Jahrhundert die Hausaborte noch nicht überall ortsüblich waren.

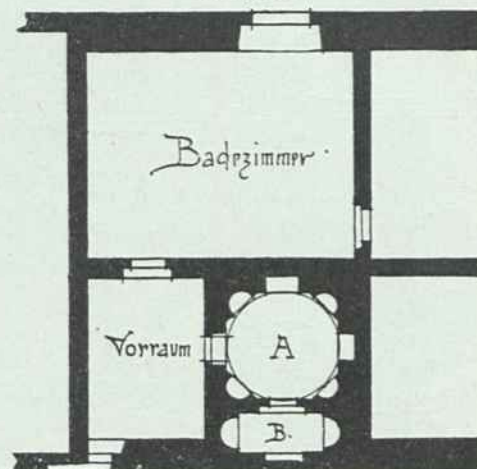
Die Paläste der Frührenaissance zeigen solche von geringem Aussehen (*Palazzi Strozzi* und *Giugni* zu Florenz, *Palazzo Piccolomini* in Pienza), aber immer bei richtiger Lage an den Fensterwänden. Sie dürften wohl kaum von den Herrschaften gebraucht worden sein; denn man wird sich in Italien wie in Frankreich der tragbaren Aborte (Leib- oder Nachtfühle) bedient haben, wie heute noch vielfach in Süditalien und Sizilien. Im Inventar des *Hôtel de Quatremares* (1334) ist ein solcher aufgenommen gewesen, und unter dem Namen »garde-robe« kommen derartige Aborte 1540 vor. Im XVII. Jahrhundert bleiben sie unter gleichem Namen in Gebrauch, und im ersten Drittel des XVIII. Jahrhunderts machen sie in Frankreich und später wohl auch in Italien den »*Lieux à l'Angloises*«, den festen Aborten mit Wasserpflung, Platz, die dann groß und geräumig eingerichtet und in der Nähe des Badezimmers untergebracht waren<sup>198</sup>).

Die Tänzerin *Mlle Deschamps* ließ sich einen solchen Abort, ganz mit Spiegeln dekoriert, einrichten, und (1760) wird es beim Vermieten von Wohnungen in Paris besonders betont, daß auch eine Sitzgelegenheit — eine *Garderobe* oder *Lieu à l'Angloise* — vorhanden sei. Diese „moderne“, aber bald 200 Jahre alte Einrichtung machte nach ihrer Benennung den Weg vom hohen Norden nach dem Süden.

In dem großen, vierbändigen, unten genannten Werke<sup>199</sup> ist eine Einrichtung »pour un Cabinet d'aisance où lieu de commodité, dont le siège est en niche« gezeichnet, welche die Konstruktion des englischen Spülabortes vollständig klar gibt und die sich im wesentlichen mit dem deckt, was wir als Erfindung unserer Tage zu bezeichnen pflegen (Abb. 501).

Von der künstlerischen Ausgestaltung eines Hausbades gibt uns *L. Gruner*<sup>200</sup> in farbiger Darstellung unter dem Titel „Bad des Kardinals *Bibienna* im Vatikan“ ein Bild, aus dem wir ersehen, daß auch hier die Kunst der Renaissance voll einsetzte. Über quadratischem, mit Nischen versehenem Raume von mäßiger Größe erhebt sich ein Kreuzgewölbe, das, wie die Wände, mit bunter Grottesk-

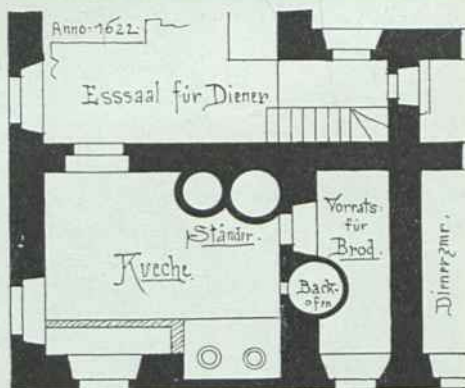
Abb. 502.



A. Warmbad. B. Kaltbad.

Badeanlage in einem Genueser Palaste  
nach P. P. Rubens.

Abb. 503.



Palazzo I in Genua nach Rubens (Fig. 52) W.

Küchenanlage in einem Genueser Palaste  
nach P. P. Rubens.

<sup>198</sup>) Siehe: BLONDEL, J. F. & M. PATTE. *Cours d'architecture*. Paris 1777. Vol. V, Pl. LX.

<sup>199</sup>) *L'architecture française ou recueil des plans, élévations, coupes et profils des églises, palais, hôtels et maisons etc. . . de France*. Bd. III. Paris 1727.

<sup>200</sup>) A. a. O. *Specimens of ornamental art*. London 1850.



malerei von außergewöhnlicher Schönheit geschmückt ist. Die Halbrundnischen sind teppichartig ausgemalt und eine von ihnen nimmt die ornamentierte Marmorwanne auf. Ein farbenprächtiger und doch behaglicher Raum! Die Entwurfskizzen zur Dekoration lieferte auch kein anderer als *Raffael* selbst.

Von *Vasari*<sup>201)</sup> werden außerdem noch die *Stufa* in der *Villa Lante* zu Rom erwähnt, die *Giulio Romano* mit Bildern — den Liebchaften der Götter — schmückte; dann das Badgemach, mit einer Kuppel überdeckt, von *G. Alessi* in der *Villa Grimaldi* zu Bisagno bei Genua ausgeführt. In dem Werke von *P. P. Rubens* über die Genueser Paläste ist eine Hausbadeanlage angegeben, die aus einem größeren Zimmer, einem Vorzimmer, einem gewölbten achteckigen Warmbad und aus einem gleichfalls gewölbten Kaltbad besteht. Die Wände beider sind mit Nischen geschmückt und dürfen wohl als reich dekoriert und mit Marmor ausgekleidet angenommen werden. (Siehe Abb. 502 u. 503, Bade- und Küchenanlage, worin auch die Ausstattung einer Palastküche mit Backofen, Vorratskammern nebst Eßzimmer für die Dienerschaft, alles im Sockelgeschoß untergebracht, dargestellt sind.) Das schöne Badezimmer mit dem auf Säulen ruhenden Kuppelgewölbchen im *Palazzo Pitti* zu Florenz ist jüngern Datums.

## XIX. Abschnitt.

### Ausstattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunst.

Mobiliar, Prachtgefäße aus Gold, Silber, Bronze und Ton, Statuetten aus Marmor und Stuck, Schaufstücke aus Elfenbein, Edelfeinen und Email, Spiegel, Kunstgläser, Tafelbilder, Teppiche, Handarbeiten usw.

Auf die technische und dekorative Ausgestaltung der Wohn- und Repräsentationsräume, die Herstellung und künstlerische Ausführung der Fußböden, Wände und Decken, Türen und Fenster wurde im Abschnitt XVIII hingewiesen. Sie bleiben aber tote Räume, wenn nicht wenigstens noch beschrieben wird, womit sie belebt waren. Das Schalten und Walten des Hausherrn und der Hausfrau wird aus der Art der Gebrauchs- und Kunstgegenstände erst verstanden, aus den Zugaben, welche diese und nicht der Architekt allein geschaffen: sie erst drücken dem Heim die Eigenart auf, entweder die des Parvenu oder des gebildeten kunstverständigen Pater familias.

332.  
Dekorative  
Ausstattung.

Wir würden uns auf das unermessliche Gebiet des italienischen Kunstgewerbes begeben müssen, wollten wir uns eine Vorstellung von dem Gebotenen verschaffen. Das Material ist so überreich, das auch nur annähernd zu beleuchten, hier zu weit führen würde; es muß eine Sache für sich bleiben. Aber einige Streiflichter müssen wir darauf fallen lassen.

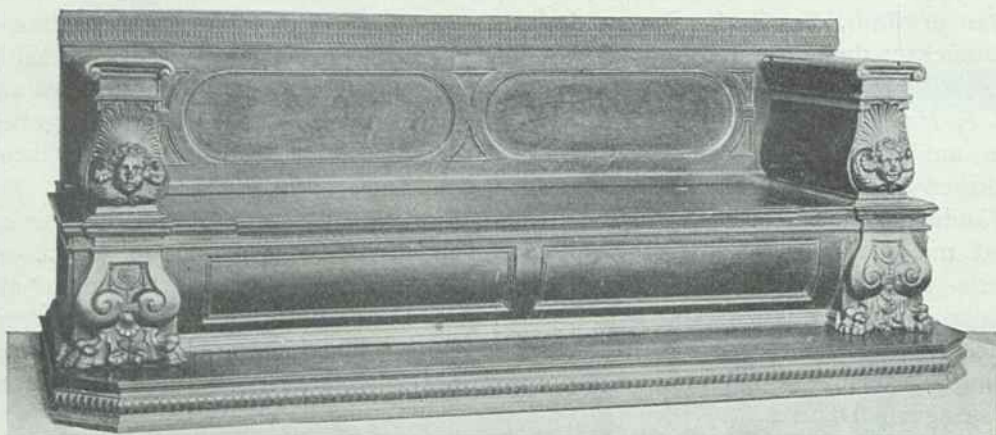
Gleichwie die monumentale Kunst, so meldete sich auch die Kleinkunst der Renaissance schon im XII. Jahrhundert und begehrte Einlaß. Sie war ihr vielleicht einen Sprung voraus. Möbel, Gold-, Silber- und Bronzearbeiten wurden nach antiken Vorbildern gefertigt und stolz waren die Künstler, die es fertig

333.  
Mobilier.

<sup>201)</sup> A. a. O., X u. XIII. Eine perspektivische Ansicht desselben (Lichtdruck) bei *J. C. Raschdorff*. Palastarchitektur Toscanas. Berlin 1888.

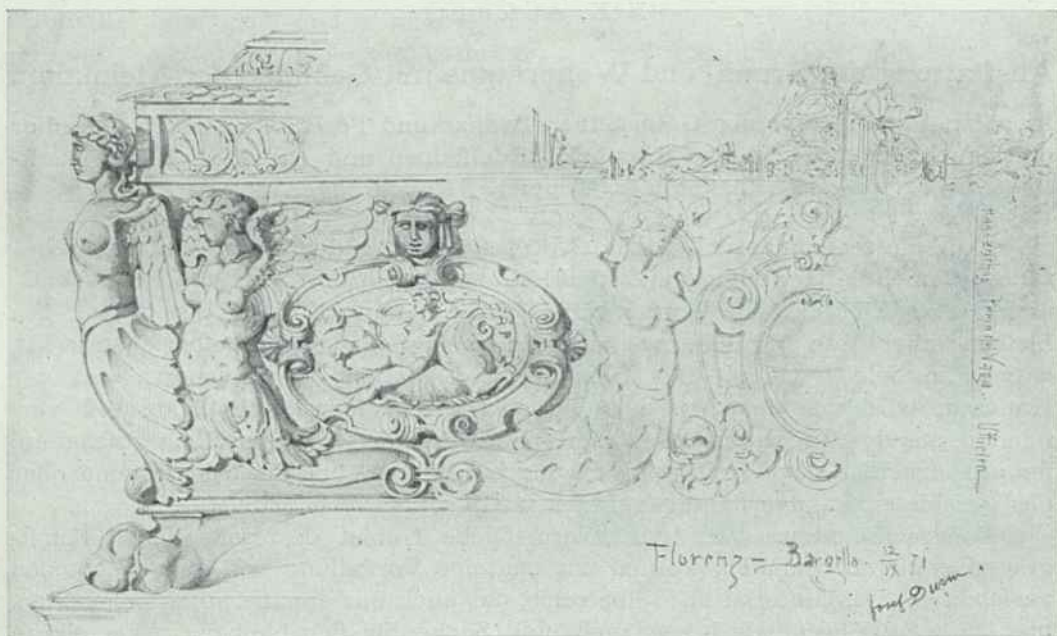
brachten, jenen nahe zu kommen. Aus Marmor und Metall wurden Groß- und Kleinfiguren hergestellt (sog. Salonplastik), aus gebranntem, glasiertem Ton Gefäße von kunstvoller Form; Truhen, Tische, Bänke und Stühle, Betten und

Abb. 504.



Sofatruhe des XV. Jahrhunderts aus Florenz.

Abb. 505.

Aus Holz gefchnittte Truhe im *Bargello*-Museum zu Florenz.

Ruhefitze aus Holz gefchnitzt, durch Farben, Vergoldungen und Intarfien (eingelegte Hölzer) höher gehoben.

Und die Erften ihrer Zeit beschäftigten sich mit Entwürfen und Ausführungen dieser Art. Dem Schreiner standen Bildschnitzer und Maler hilfreich zur Seite, fo einer nicht das ganze Gebiet feines Handwerks beherrfchte.



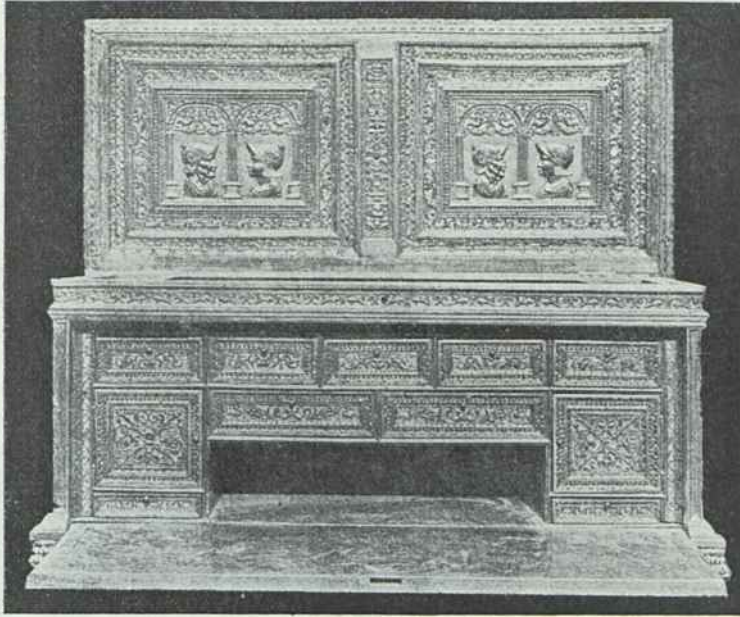


Abb. 506. Geöffnetes hölzernes Schmuckkästchen aus Gubbio im *Palazzo Ranghiasi-Brancaloni* 202).



Abb. 507. Stuhl aus dem *Bargello-Museum* zu Florenz.

Ein Hauptstück der beweglichen Einrichtung war bis herein in das XV. Jahrhundert die Truhe, deren Füllungen mit biblischen und historischen Bildern bemalt, deren Rahmen geschnitzt und vergoldet war, ein buntes Schaustück, farbenfreudig in den Raum gestellt. (Vergl. Beispiele im *Museo dell'Castello* zu Mailand, *Bargello* zu Florenz u. a. O.) Im XIV. Jahrhundert verdrängte die Intarsia, d. h. die eingelegte Arbeit, die Malerei, zuerst nur mit geometrischen Zierformen aus dunkeln und hellen Hölzern wirkend, hin und wieder mit Zuhilfenahme von Elfenbein; zu Anfang des XV. Jahrhunderts traten zu den geometrischen Ornamenten noch frei gebildete Pflanzengeschlinge, Palmettenfriese und dergl. neben Darstellungen von architektonischen Innenräumen, historischen Vorgängen und Landschaften hinzu, wobei künstlich gebeizte Hölzer verwendet oder auch Metalleinlagen zu Hilfe genommen wurden. Der Flachdekoration folgte die in erhabener Arbeit, die Bildschnitzerei, als höchster Ausdruck der Dekorationsweise. In mäßigem Umfang beim Gebrauchsgegenstand, in überreicher bei dem Schaustück (vergl. Abb. 504 u. 505).

202) Fakt.-Repr. nach: *Italia artistica*. Nr. 13. Gubbio.

335.  
Truhen  
und Kästen,  
Schränke  
und Stühle.

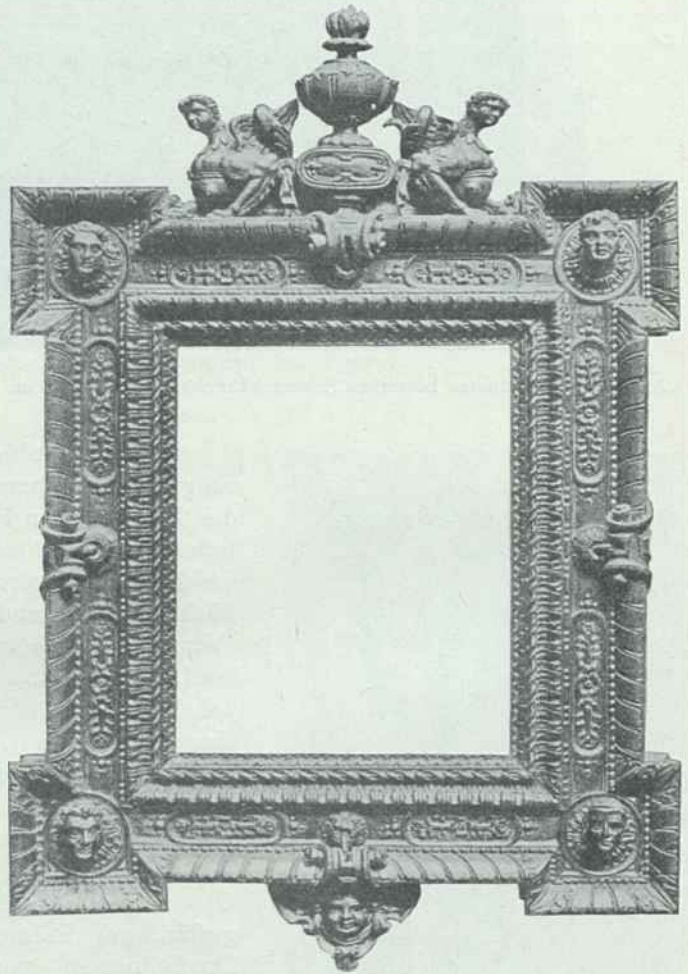
Geschickte Flächeneinteilung und schöne Flächendekoration sind der Grundgedanke, auf dem der Aufbau der Möbel aus dieser Zeit beruht, der leider nur zu bald verlassen wird, um dem inzwischen aufgekommenen, überreichen, stark entwickelten Relief Platz zu machen, an dem man sich stößt und hängen bleibt und das schließlich bei Schränken mit dem Einbeziehen von Säulen, antiken Gebälken, Nischen, Arkaden, Balustraden feinen ungesunden Höhepunkt erreichte. — Auch Bänke und Stühle mußten der Unart folgen.

336.  
Polstermöbel.

Die bei den mittelalterlichen und Frührenaissance-Möbeln noch beweglichen Kissen und Polster wurden bei Bänken und Stühlen aus Gründen der Bequemlichkeit in späterer Zeit feste Bestandteile des Möbels, und erweisen sich so als die Anfänge der Polstermöbel. Der Polsterstuhl zeigte dabei bis in das XVII. Jahrhundert eine einfache, aber etwas ungelente Form mit lotrechten, zierlich gedrehten Füßen, einer etwas gebogenen Lehne und einfachen, mit Goldzwicken befestigten Sammetbezug, mit Goldbesatz und Troddeln, als besonderes Charakteristikum. Ihm folgte der barocke mit Schnitzereien überladene Stuhl und die fern wieder der mit vollständiger Stoffbekleidung über einfachem Holzgerüste.

Möbel aus Edelmetallen, ganz mit bossiertem Silber beschlagen, wobei besonders Tische und Spiegel in Betracht kommen, wurden in Venedig zu Ende des XVII. Jahrhunderts Mode, woran sich in Frankreich die Möbel aus Metall und Schildpatt, die sog. *Boule*-Möbel, anreihen. Von einem ganz aus Holz geschnitzten Stuhle gibt Abb. 507 ein Beispiel und Abb. 508 ein solches von einem aus dem gleichen Material hergestellten Spiegelrahmen, eine Florentiner Arbeit aus dem XVI. Jahrhundert. Die Zeit *Louis XV.* machte die Möbel von den Gesetzen der Architektur unabhängig. Neben der Naturfarbe des Holzes trat bereichernd wieder die Vergoldung zunächst einzelner Teile hinzu, der dann die volle Vergoldung der Holzgestelle

Abb. 508.



Holzgeschnitzter Spiegelrahmen aus Florenz.

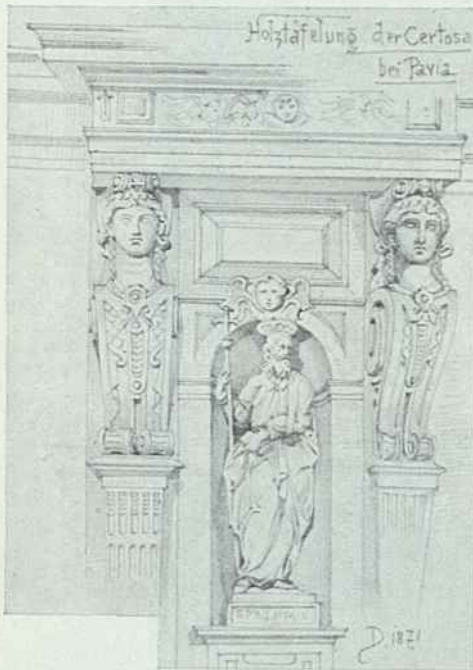


folgte. Auch das Bedecken des Holzwerkes mit weißer, grünlicher oder gelblicher Lackfarbe, unter Zuhilfenahme von Vergoldungen, ging nebenher. Zu den Bezügen der Sitzmöbel wurden die kostbarsten Seiden- und Sammetstoffe, oder auch gewobene buntfarbige genommen und mit figürlichen Zeichnungen oder naturalistisch gehaltenen Blumengewinden bedeckt.

Einer besonders kunstreichen Behandlung erfreuten sich die Tischplatten, welche die verschiedensten Formen annahmen. Sie wurden aus einfachen, glatten, dann intarzierten Hölzern, aus kostbaren Marmorarten, aus Ebenholz mit Elfenbeineinlagen, mit *Pietre-dure* (*Pierre dures* oder *Pierres de Florence*) oder feinem Stifmofaik ausgeziert, mit kostbaren Gesteinarten furniert, hergestellt,

337.  
Tischplatten  
mit eingelegten  
Hölzern und  
Halbedelsteinen.

Abb. 509.



Holztafelung aus der *Certosa* bei Pavia.

wobei in alter Zeit diese Platten in Florenz und Venedig nicht durch „Beine“, sondern durch reichgeschnitzte schwere Holzblöcke abgestützt wurden, denen später elegantere, oft phantastische Bildungen als Stützen folgten. Schöne Beispiele in vollendeter Ausführung finden sich in den Sälen des *Palazzo Pitti* zu Florenz.

Abb. 509 zeigt Bestandteile einer mehr architektonisch gestalteten Wandtafelung mit Hermenkonsolen und Figurennische, bei welcher der gute alte Grundgedanke der Flächenbehandlung vollständig verfallen ist; denn auch dieser mußte, wie beim Mobiliar, dem Wandel in der Durchführung des Details folgen.

Die ähnliche Erscheinung wie bei den Truhen und Stühlen zeigt sich auch bei den Betten. Das alte hölzerne, von Säulchen getragene, hohe Himmelbett machte dem ganz mit Stoff bezogenen Platz, für welche Art ein aus dem XVII. Jahrhundert stammendes im *Palazzo Mansi* in Lucca noch ausgegeben wird.

338.  
Das Bett.

Das Technisch-Historische der Truhen, Schränke und Stühle behandelt

*G. Semper* in seinem Stil (Ausgabe 1863, II. Bd., Tischlerei, S. 254 u. ff. und S. 333 Möbel der Renaissance auf S. 325) an der Hand einer Abbildung eines italienischen Schrankes, aus dem das System des Aufbaues zu ersehen ist. In der Abb. 506 ist ein verwandtes Stück aus Gubbio dargestellt, das nach den gleichen Grundfätzen aufgebaut und ornamentiert ist. *Semper* betont dabei den großen Ruf, den die italienischen Ebenisten bis zum Anfang des XVII. Jahrhunderts genossen, und gibt dazu noch die Abbildung eines geschnitzten Lehnstuhles, S. 342, aus der Barockzeit und die Halbpolstermöbel aus der Werkstätte *Rubens*.

*Burckhardt-Lübke* sagen in der Geschichte der Renaissance in Italien (Ausg. 1878, § 157), daß von Truhen aus der besten Zeit nur „noch wenige vorhanden seien, doch genug, um einen Begriff zu geben von den edeln und reichen Formen derselben“. Durchwandert man aber die modernen Museen unserer großen Kunststätten in Europa, so wird man wohl über die Anzahl der

339.  
Truhen.

geborenen Stücke anderer Meinung fein dürfen, wobei allerdings wieder die Echtheit aller einem bescheidenen Zweifel unterzogen werden darf. Die Genannten geben a. a. O. und in Fig. 197 eine Truhe aus Siena und in Fig. 198 eine andere, zum Teil restaurierte, aus dem Berliner Gewerbemuseum.

340.  
Bettstellen.

Aus der gleichen besten Zeit „fei auch wohl kaum eine Bettstelle erhalten“, und auch die genaute Schilderung einer solchen bei *Milanesi* (III, 245) stamme

Abb. 510.



Himmelbett des Pierre de Gondi (Musée de Cluny Paris).

»Lit à colonnes du XVI. Siècle (dit de Pierre de Gondi) (Musée de Cluny)«, nach Havard a. a. O.

aus der Zeit des beginnenden Barocks (1574) und stelle sich als ein Himmelbett mit einer von vier Säulen getragenen Stoffdecke dar. Die Bettstelle als hervorragendes Prunkstück im Raume stand von drei Seiten frei. Falke schätzt in seiner „Kunst im Hause“, Wien 1873, S. 119, das Bett, besonders das Himmelbett, als „Kunstwerk“ ein. Er erkennt bei demselben die Füße, die als Tiere, oder in Kugelform gebildet sind, dann das Kopfende und die Seitenteile, die mit Schnitzereien bedeckt waren, ferner die Auszeichnungen der Ecken, durch Pfosten, Karyatiden, kannelierte und gewundene Säulen, die bestimmt waren,



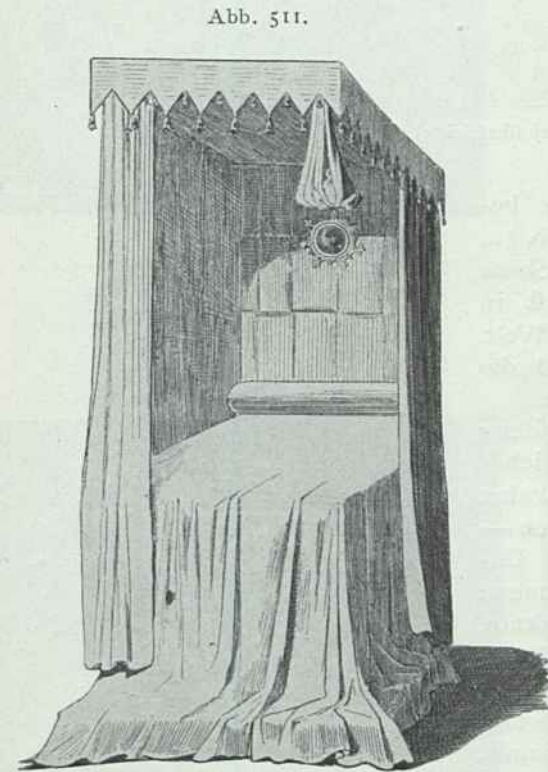
den Baldachin zu tragen, der aus Sammet, Seide mit Franfen und fpanifchen Goldspitzen garniert war. Auf italienifche Muster find auch die franzöfifchen und deutſchen Prunkbetten zurückzuführen; unter Beihilfe italienifcher Kräfte feien auch die Einrichtungen der *Fugger* in Augsburg entftanden.

Ausgiebiger in feinen Ausführungen ift *Henry Havard* in Band III feines »*Dictionnaire de l'ameublement*« (Paris, ohne Jahreszahl). Er zeigt uns S. 400 das ganz mit Stoff umkleidete, mit erhöhter, gefchnitzter Rückwand verfehene Himmelbett der *Catherine de Medicis* aus dem Schloffe von Chaumont und aus dem XVI. Jahrhundert das »*Lit à colonne*« des *Pierre de Gondi*, das jetzt

im *Musée Cluny* zu Paris aufgeftellt und nach *Havard's* Zeichnung in Abb. 510 wiedergegeben ift. Ein fogen. »*Lit à courtine*« aus der gleichen Zeit gibt Abb. 511.

In Pescocostanzo (in den Abruzzen) in der *Casa Ricciardelli* findet ſich ein Himmelbett mit gewundenen Säulen (abgebildet in der *Italia artistica* Nr. 64 neben andern beachtenswerten Barockmöbeln aus der *Casa Colecchi*).

Mangels erhaltener Beiſpiele muß zur Vervollftändigung des Materials auf Abbildungen verwieſen werden. In *S. Annunziata* zu Florenz zeigt das Bett bei der Geburt *Mariae* eine einfachte Lagerftätte, andere weiſen Lager mit erhöhten Kopfen auf, wieder andere eine höhere hölzerne Rückwand mit volutenartigem Abſchluß (*Palazzo Vescovile* in Verona). Ein prachtvoll ausgeftattetes Himmelbett ift in einem Felde der mittleren Bronzezeit des Domes in Pifa, aus der Zeit *Giovannis da Bologna* in Relief dargeftellt (vergl. die Abbildung im Abſchnitt: Sakralbauten — Bronze-



Einfaches Bett mit Vorhängen aus dem XV. Jahrhundert. Nach *H. Havard* a. a. O.

türen). Im ganzen genommen verdanken die vollftändig mit Vorhängen umzogenen Himmelbetten, dem Gedanken, aber nicht der Form nach, ihre Entſtehung dem gotiſchen Mittelalter.

Von hoher künstlerifcher Eigenart, ſowohl als Luxus- wie als Gebrauchsgegenstände, find die Majolika-Gefäße, die in großen Mengen hergeftellt und in allen Muſeen der bekannten Welt zu finden find — die bunten, glafierten Gefchirre des XVI. Jahrhunderts, die hauptſächlich zu Caſtel Durante im Herzogtum Urbino gefertigt wurden. Sie vertreten eine beſondere italieniſche Töpferſchule und bilden den Übergang von der plaſtiſchen Dekoration zur gemalten. Die dabei in Anwendung gebrachten Farben find die der *Robbia*: Gelb, Grün, Blau und Violett auf hellem, bezw. weißem Grunde, wobei das

347.  
Majoliken.

Groteskornament künstlerisch wertvoller bleibt als die figürlichen und landschaftlichen Darstellungen. In Abb. 512 u. 513 find drei folcher Stücke aus dem *Bargello-Museum* in Florenz gegeben, die als ebenso schön wie charakteristisch zu bezeichnen sind.

342.  
Teller, Platten  
und  
Tafelgeschirre.

Aber nicht bloß mit Kannen, Töpfen und Schüsseln wartet diese Technik auf; auch Teller und Platten und alle möglichen Gebrauchsgegenstände wurden für Tisch, Tafel und Küche durch sie hergestellt. Eine schöne Sammlung folcher befindet sich in Loreto (Beispiele in Abb. 514 bis 517 einschl.) im *Palazzo della Santa Casa*, im Museum zu Pefaro und fast in allen Sammelftellen der gebildeten Welt. Erfolgreiche neue Nachbildungen sind die von *Cantagalli* und *Ginori* zu Florenz.

Das einfach prächtige Tafelgeschirre des Kardinals *Alessandro Farnese*, welches das *Museo Nazionale* in Neapel bewahrt — blau mit aufgemalten Goldornamenten — sei hier zu erwähnen nicht vergessen. Dabei sei an das Urteil *Burckhardt's* erinnert: „Diese Majoliken sind eben keine Fabrikate, sondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreitetsten Formgefühles; in jeder Schale lebt ein Funken persönlicher Teilnahme und Anstrengung.“ Hierin liegt das Geheimnis, warum uns diese Dinge so lieb und wert geblieben sind.

*Serlio* (Lib. I) widmet in feinem Buche über Architektur den schönen Umrißlinien der Gefäße einige Seiten und erklärt deren Auffindung — ein Zeichen, welches Gewicht die damaligen Architekten auch diesem Gegenstand beilegen.

Er stellt sich die Aufgabe, eine schlanke und eine gebauchte Vase richtig zu zeichnen. In den zwei ersten Lösungen, die in Abschnitt XIV, Abb. 389 wiedergegeben sind, nimmt er für jede Vasenart zwei Kreise an und teilt den Quadranten in vier gleiche Teile. Von den Teilpunkten auf der Peri-



Majolikafchüssel im *Bargello-Museum* zu Florenz.

Abb. 513.



Majoliken im *Bargello-Museum* zu Florenz.



Abb. 514.

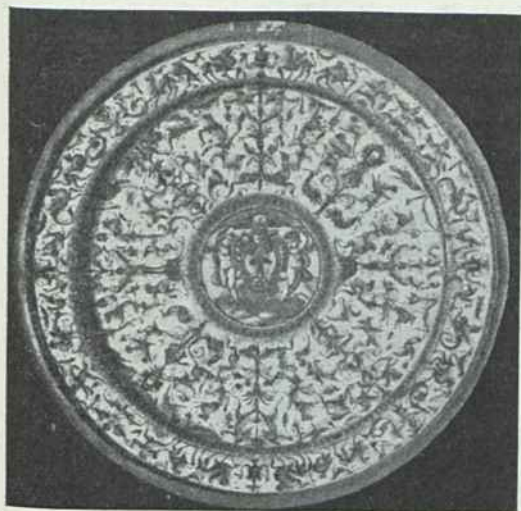


Abb. 515.



Urbinate Majolikaplatten aus dem XVI. Jahrhundert nach Lichtdrucken  
aus dem *Ateneo* zu Pefaro.

Abb. 516.



Abb. 517.



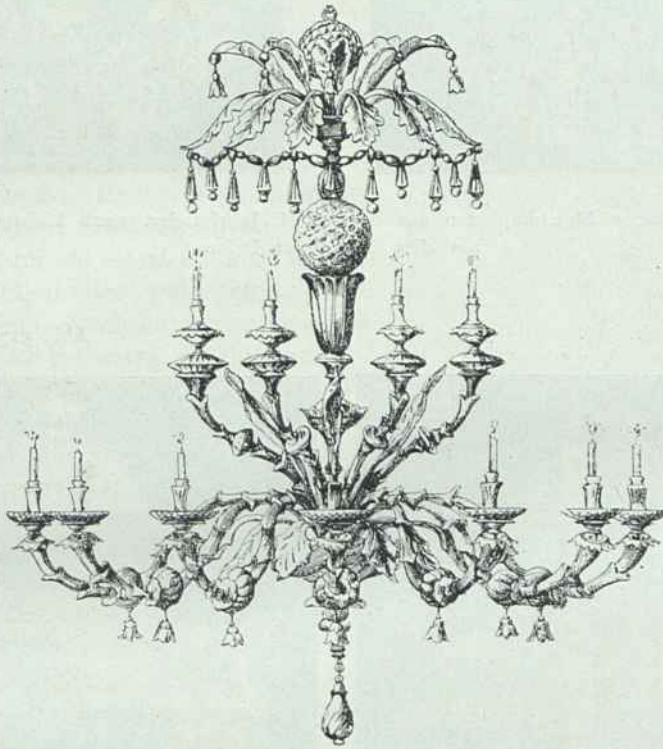
Majolikatöpfe aus dem *Palazzo della Santa Casa* in Loreto. (Phot. Alinari.)

pherie des großen Kreifes zieht er Radien und verbindet jene Teilpunkte durch horizontale Linien. Von den Schnittpunkten der Radien des inneren Kreifes fällt er fenkrecht auf die genannten Horizontalen; die Schnittpunkte dieser mit den fenkrechten geben dann Punkte der Vafenkurve und diese miteinander durch eine stetige Linie verbunden, die Vafenkurve felbst (vergl. Abb. 389).

343.  
Kunftgläfer,  
Spiegel und  
Spiegelrahmen,  
Lüfter.

Glas in Gefalt von Spiegeln, Rahmen, Kronleuchtern, Trinkgefchirren zum Tagesgebrauch und als Schaufftücke, kunftreiche Platten, Schöpf- und Ausguß-Gefäße u. dergl. find meift Erzeugnisse der hoch entwickelten Venezianer Kunft-

Abb. 518.



Glas-Kronleuchter von Murano aus dem *Palazzo Vendramin* in Venedig.

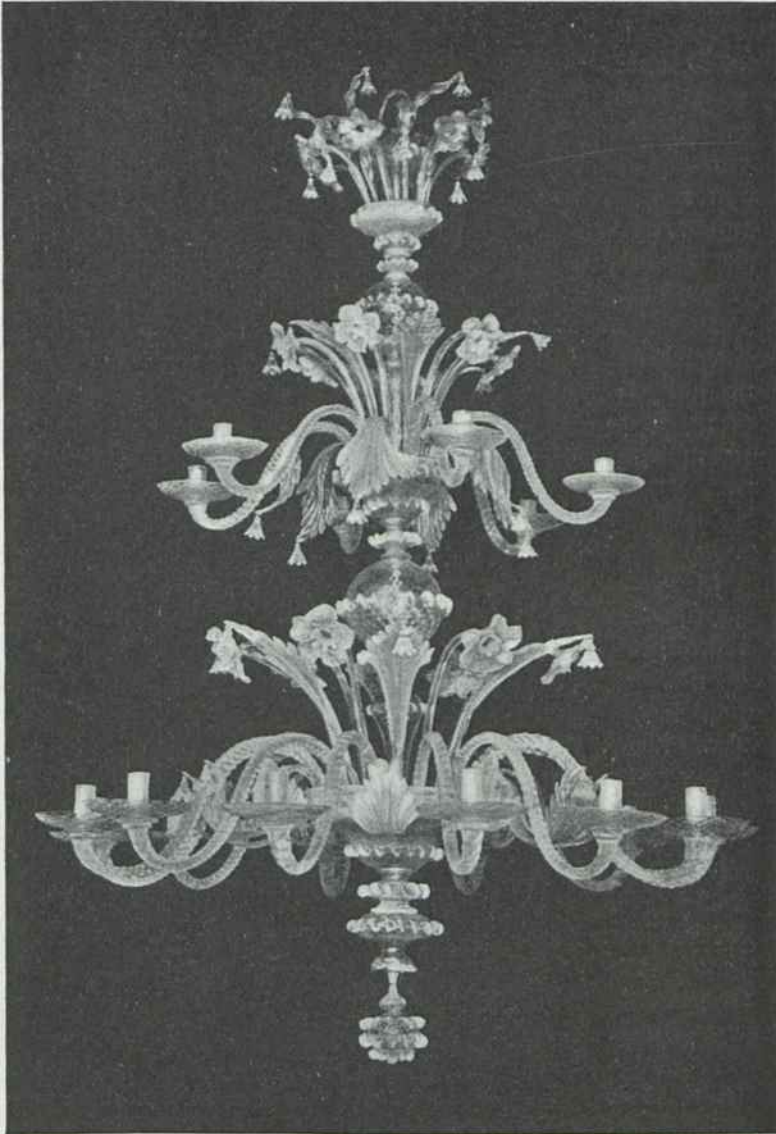
industrie (vergl. den Murano-Kronleuchter aus dem *Palazzo Vendramin* in Venedig, sowie Gläfer im *Bargello* und folche in beinahe allen Museen der Welt). Sie mögen ein Erinnern an jene allbekanntten Kunfterzeugnisse abgeben, die fo fein empfunden, fo zweckentsprechend bald aus hellem, bald aus farbigem Glafe, bald aus beiden Sorten gemifcht, einft angefertigt worden find und bis zur Stunde mit wechfelndem Gefchmacke weiter fabriziert werden (vergl. Abb. 518, 519, 520 u. 521). Buntverglafungen der Fenster bei Profanbauten find in der *Laurenziana* zu Florenz zu verzeichnen.

Auch hier find es wieder die *Mediceer*, die als Besteller oder Befitzer auftreten. Ein Spiegel der *Maria de Medici*, jetzt in der *Galerie d'Apollon* im *Louvre*, bei *Havard* a. a. O. in Buntdruck abgebildet, zeigt eine Faffung des



Facettenglases in Form einer Aedicula, die aus Gold, Email, Halbedelsteinen, Kameen ufw. ausgeführt ist. Venezianische Spiegel: Hand-, Aufstell- und Hänge-  
spiegel in Rahmen von Holz und Elfenbein, oder aus getriebenem Silber, oder

Abb. 519.



Glaslüster nach einem Stück von *Salviati u. Co.* in Venedig.

aus Kristallglas — also Glas in Glas gefaßt — sind wunderbare Stücke der Kleinkunst. Dann welche Fülle und Mannigfaltigkeit in der Form der Stehgläser und Fläschchen (vergl. Abb. 521). Wie arm, wie bettelarm sind wir dagegen geworden!

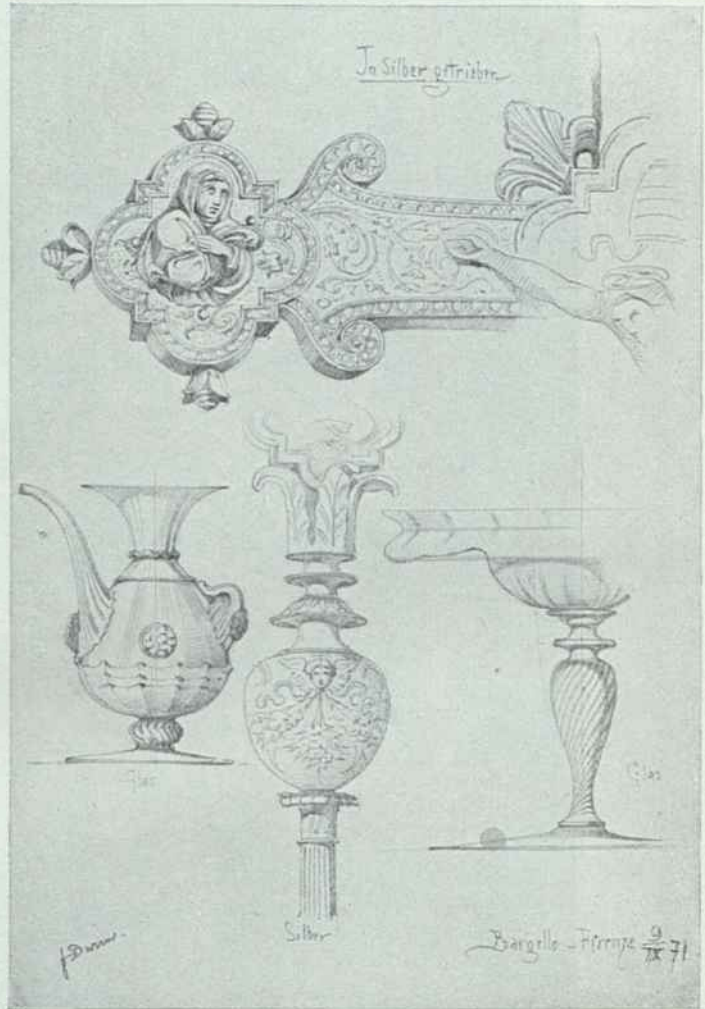
Prachtgeräte, Gefäße und Schmuckfächer des XVI. Jahrhunderts tragen beinahe fämtlich die Signatur des *Benvenuto Cellini* (1500—72). Herrliche Stücke derselben befinden sich in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz, das beste im Gemmen-Kabinett der Uffizien dafelbst, sehr vieles in den Sammlungen aller größeren Städte Italiens, und wieviel noch im Privatbesitz der italienischen Sammler und Großen!

Die Veranlassung war in der Regel ein kostbares Mineral (Achat, Jaspis, Lapislazuli und dergl.), das in irgend einer phantastischen Form vorhanden, zu einem Gefäße umgebildet und zu dem Ende mit Fuß, Henkel und Deckel versehen worden ist. Bei den Goldfassungen wechseln glatte Flächen und erhaben gearbeitete Teile mit emaillierten und mit Edelsteinen oder Perlen besetzten ab. (Vergl. das Kännchen aus dem k. k. Museum in Wien, und die schöne Lapislazuli-Flasche im Gemmenkabinett zu Florenz, gezeichnet beiden Kirchlichen Einrichtungsgegenständen des Abschn. Sakralbauten ufw.)

Masken, Nymphen, Drachen, Tierköpfe, Delphine, Schlangen sind in den Kreis der Ornamentik auf das glücklichste einbezogen, wobei mit feinem Sinne in der Farbenzusammenstellung stets das Richtige getroffen ist.

Ganz aus Edelmetall hergestellte Arbeiten, oft mit Email und Edelsteinen besetzt, in Form von Taffen und Bechern, in Silber getriebene und vergoldete Teller, von denen nicht alle als italienische Arbeit beglaubigt sind, finden sich wieder in Florenz an den angegebenen Orten. Einige der Stücke zeigen Augsburger und Nürnberger Schauzeichen. Des Zusammenhanges wegen vergleiche auch die Prachtpublikation der „Reichen Kapelle“ in München von *F. X. Zettler*. München 1870.

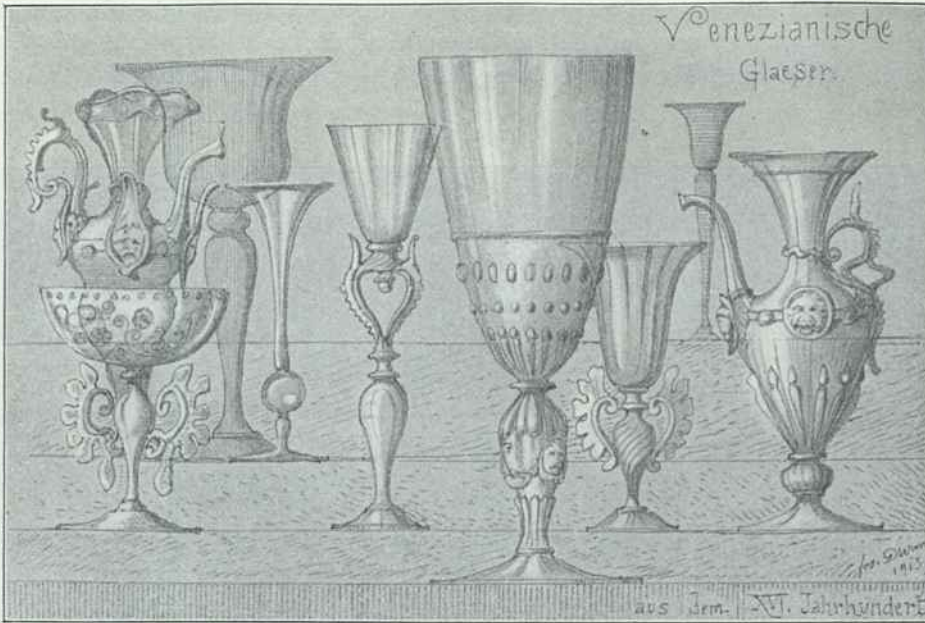
Abb. 520.



Teile eines silbernen Vortragkreuzes und zwei Venezianer Gläser aus dem XVI. Jahrhundert, zurzeit im *Bargello* zu Florenz.



Abb. 521.



Venezianische Gläser aus dem XVI. Jahrhundert.

Abb. 522.



Kännchen im k. k. Museum zu Wien.

Einen besonderen Zweig dieser Gerätekunst bilden die aus Bergkristall geschnittenen Stücke mit eingeschliffenen Ornamenten.

Das sog. „Farnesische Kästchen“ des *Joannes de Bernardi* in Neapel zeigt die prächtigsten Kristallschliffe, deren Wirkung durch die überreiche Metallfassung etwas beeinträchtigt wird (Abb. 523):

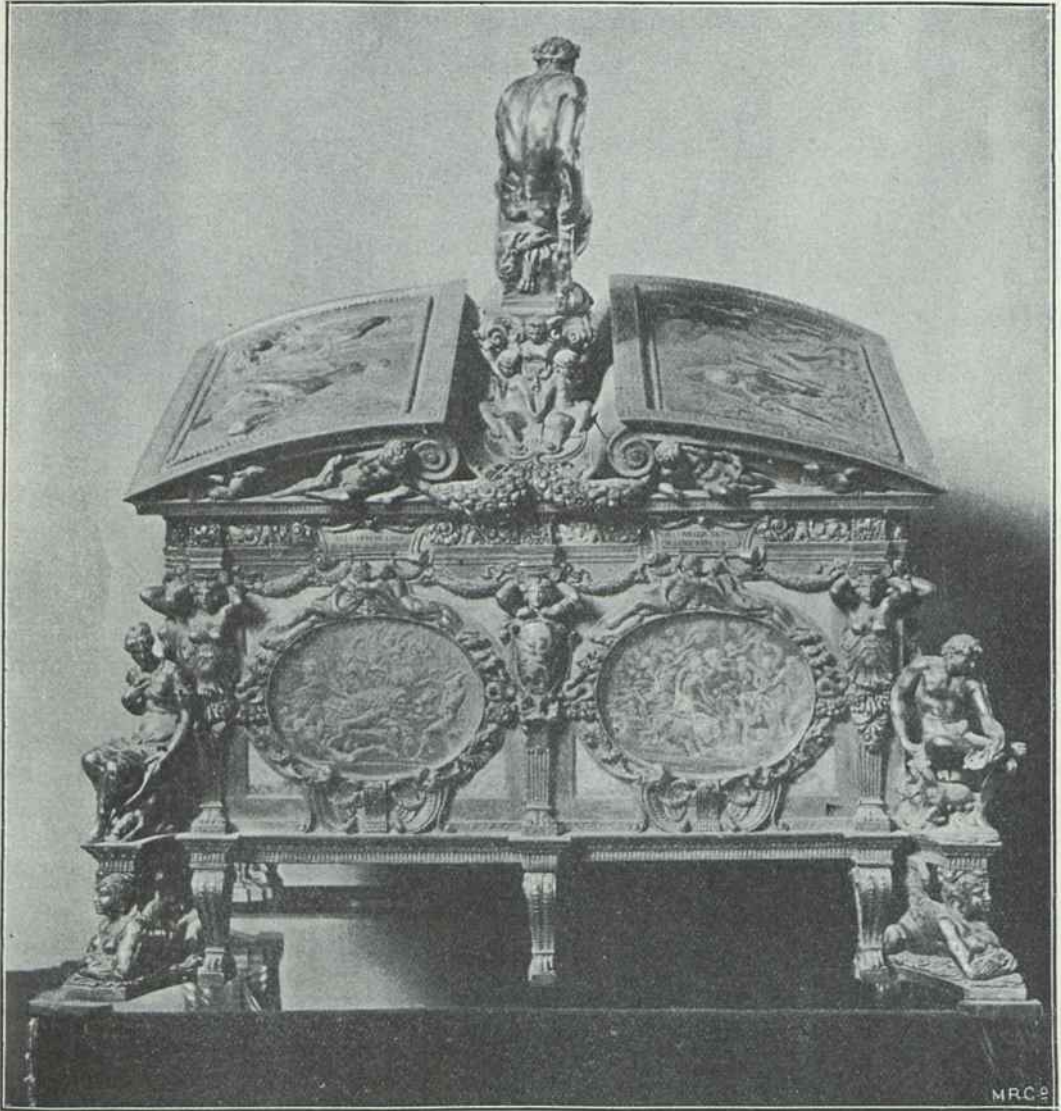
Einen anderen Zweig bilden wieder die Elfenbeinarbeiten, bald als Griffe von Eßbestecken, bald als Pokale und Humpen, deren äußere Flächen durch erhabene gearbeitete Figurenkompositionen belebt sind.

Silberne Eßbestecke aus dem Quattrocento liegen in der *Fabbrica del Duomo* zu Siena auf, deren Durchbildung auf gefunderer Grundlage beruht als die der elfenbeinernen, welche sich frühzeitig abnutzen und

345-  
Elfenbein-  
arbeiten ufw.

bei ihrem starken Relief fog. Schmutzfänger find. Außerdem liegen sie unbequem in der Hand. Die erfteren zeigen glatte Griffe mit niellierter Flächendekoration in einfacher Zeichnung auf dunkelfahlblauem Grunde; nur das Ende des Griffes hat einen reliefierten Knauf, der vergoldet ift wie der Anfaß bei der Klinge

Abb. 523.

Sog. Farnesisches Kältchen im *Museo Nazionale* in Neapel.

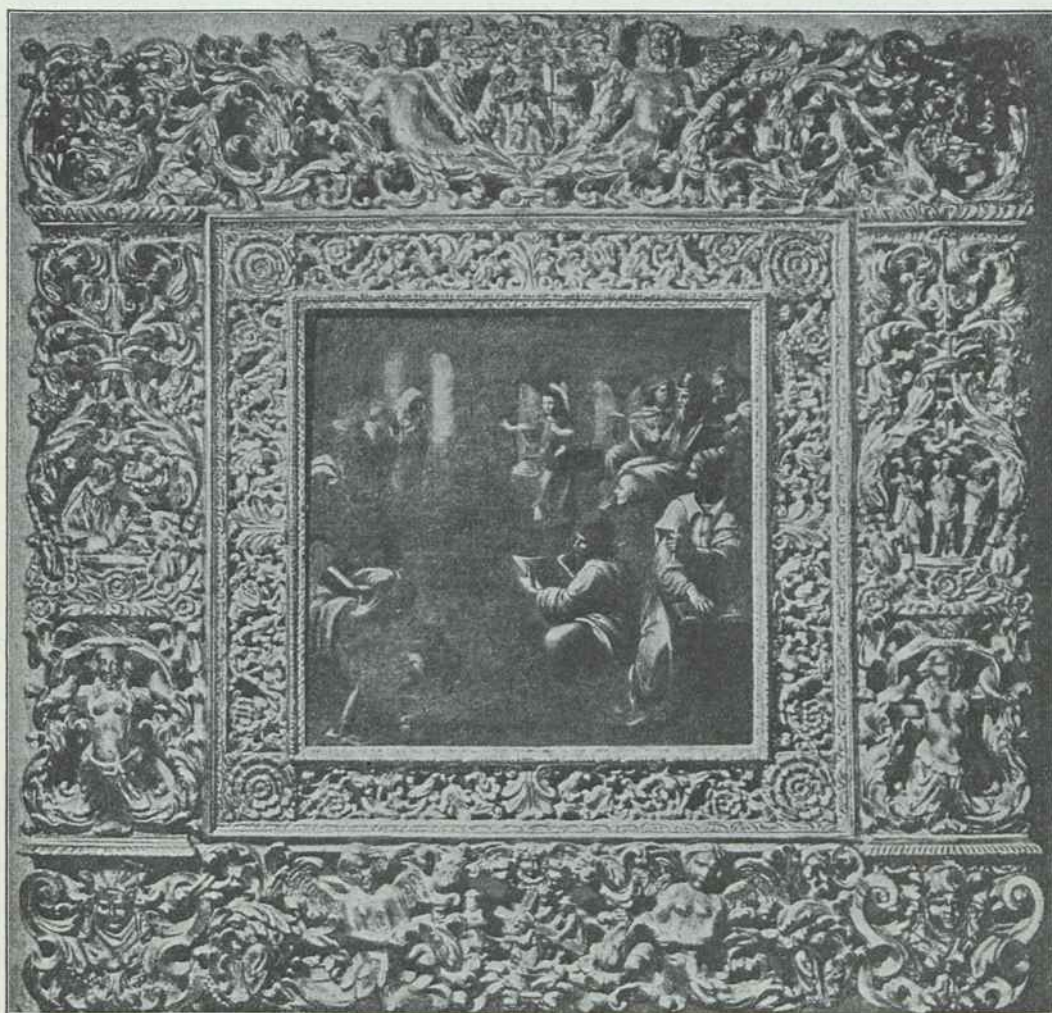
(vergl. Abb. 525). Hier ift Rückficht auf den Gebrauch genommen und jede unzumwackmäßige Zierform vermieden — ein Beispiel zur Nachahmung auch für Spätergeborene.

Koftbare Teppiche und Handarbeiten, Statuetten, Büsten aus Marmor und Metall, auch kunftvoll gearbeitete Schußwaffen, Familiengemälde und Bilder in koftbaren, reich gefchnitzten, farbigen und vergoldeten Rahmen (*Palazzo Pitti*



und *Uffizien* in Florenz) vervollständigen den Zimmerfchmuck und erhöhen durch ihre Gediegenheit die künstlerische Stimmung in diesen Wohngelassen, in denen auch das von den Vätern Ererbte fein Recht behielt, nach dem Satze, daß Gutes aus allen Zeiten sich mit Gutem stets verträgt, auch ohne die gepriefene Stileinheit, die unter Umständen langweilig werden kann. Von vergoldeten durch-

Abb. 524.



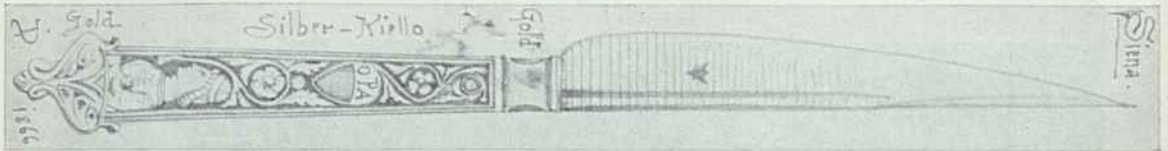
Bilderrahmen aus der Zeit vor 1600 im *Museo Mosca* zu Pefaro nach der Aufnahme von *Giulio Vaccaj* in »*Italia artistica*«. (1909.)

brochenen Bilderrahmen sei als Beispiel aus der Zeit vor 1600 ein folcher aus dem *Museo Mosca* in Pefaro erwähnt, den Abb. 524 aus der *Italia artistica* Nr. 42 wiedergibt.

Was in den italienischen Museen vorhanden ist, zeugt von überreichen kunstgewerblichen Beständen der damaligen Zeit. Es dürfte aber wohl nur der geringste Teil dessen sein, was gemacht wurde, wenn man den Inhalt der ausländischen Museen mit in Rechnung stellt, besonders aber, wenn man sich über-

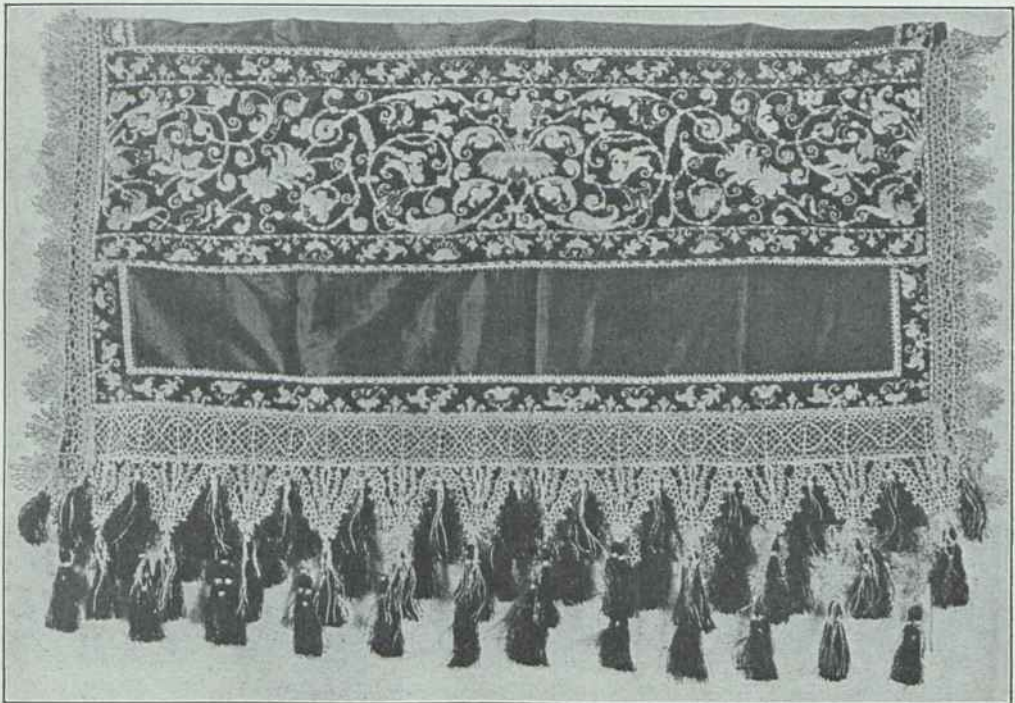
legt, was bei den Reichen und Großen noch zurzeit vorhanden ist. Zeitweise Provinzial-Ausstellungen, wo Private und Körperchaften Beiträge liefern, ich erinnere nur an die 1904 in Siena abgehaltene, geben zu denken. Ich sehe auch ab von dem, was die Kirche an kunstgewerblichen Schätzen noch

Abb. 525.

Sienefer Messer, zurzeit in der *Fabbrica del Duomo* in Siena.

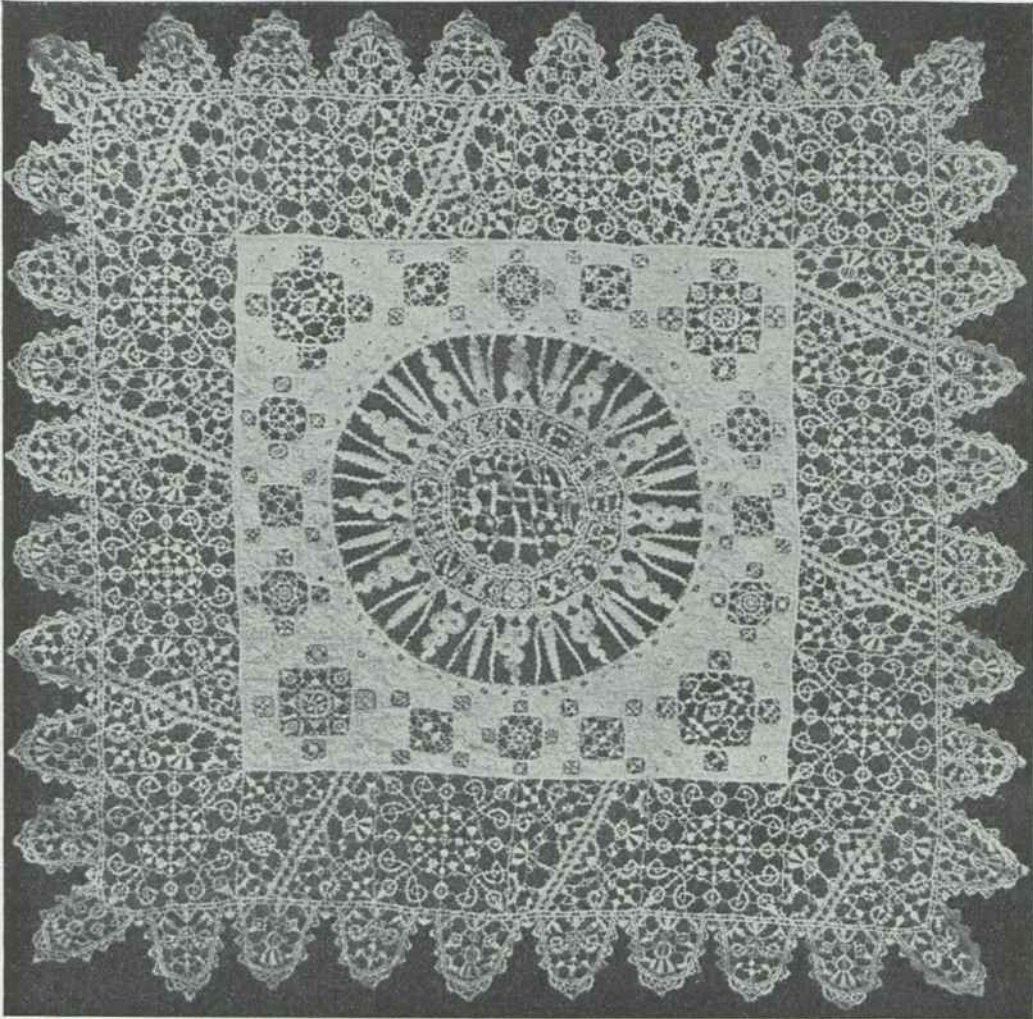
birgt. Ich will nur an Monza erinnern, einen Platz für viele. Die genannte Sienefer Ausstellung bot neben den vielen Meßgewändern, Arbeiten allerersten Ranges, was Kostbarkeit der Materialien, Geschmack und Gediegenheit der

Abb. 526.

Spitzenarbeit und Stickerei aus Siena nach einer Abbildung von *Corr. Ricci* aus dem Katalog der Ausstellung alter Sienefer Kunst. (1904.)

Ausführung anbelangt; auch im Materiale bescheideneres zeigen die aus Leinenfäden gezauberten Spitzenarbeiten (vgl. die Abb. 526 u. 527). Was z. B. gerade auf diesem Gebiete die Ausstellung in Siena aufwies, war einfach großartig. Eine Klein- und eine Großkunst von folchem Vermögen im ganzen, steht beinahe einzig da. Und heute bei uns? Es gab aber eine Zeit,





Spitzenarbeit aus Siena nach einer Abbildung von *Corr. Ricci* in der Ausstellung  
alter Sienefer Kunst. (1904.)

die des *Dürer* und *Holbein*, wo das deutsche Kunstgewerbe auf gleicher Höhe  
stand, was nicht vergessen werden wolle!

„Die angewandte Kunst erfreut  
Durch Einfachheit die neue Zeit;  
Doch wer ein Haferl, einen Schrank,  
Ein Kasterl, eine Gartenbank

Et cetera erfinden will  
Im Latten- und Quadratfil —  
Sei das Objekt auch noch so klein —  
Muß mindestens Profeffor fein.“

J. v. Sch.

## B. Öffentliche Bauten.

### XX. Abschnitt.

Schloßbauten (Dynastenschlösser), Theatergebäude, Univerfitäten, Museen und Bibliotheken, Verwaltungsgebäude, Banken, Geschäfts- und Warenhäuser, Rathäuser, Spitäler und Armenhäuser, Gefängnisse, Getreidespeicher, Börsen, Markthallen, Kaufhäuser, Banken und Loggien, Staatliche Werkstätten, Docks, Magazine, Arsenale, Galthöfe und Bäder, Öffentliche Brunnen, Denkmäler, Stadttore und Brücken, Friedhöfe.

#### a) Schloßbauten.

347.  
Fürstliche  
Schlösser.

*Leon Battista Alberti* beginnt sein V. Buch (Kap. 1) über die Architektur mit der Überschrift »*De le Fortezze e de le Habitazioni che hanno a servire per i Re e per i Signori e de le loro differentie e parti*«, und so soll auch hier der Anfang mit den *Case de Re* gemacht werden. *Alberti* meint, ein Gewaltherrfcher habe seine Stadt nicht nur gegen äußere Feinde, sondern auch gegen unruhige Elemente im Innern zu schützen, dementsprechend zu befestigen und auch danach seinen Wohnsitz einzurichten. Ein angestammter Herrfcher könne diesen inmitten der Stadt nehmen und ihn palastartig gestalten; ein neuer tue besser daran, ihn festungsartig anzulegen; doch brauche dabei der Bau nicht wie ein Gefängnis auszusehen.

Die Herzöge von Mailand umgaben ihr *Castello* mit Wall und Graben umzogen es mit Mauern und Türmen; die *Visconti* in Pavia schützten das ihrige durch vier wuchtige Ecktürme; die Herzöge von *Este* sperren ihr *Castello* in Ferrara durch breite Wassergräben von der Straße ab; andere, wie der Herzog von Urbino, nutzten die natürliche, schwer zugängliche Lage des Platzes zu ihrem Vorteil aus, und erst in der spätesten Zeit der Renaissance sah man bei den Anlagen der Fürstenthümer von Maßnahmen zu Schutz und Trutz ab.

348.  
Palazzo Ducale  
in Urbino.

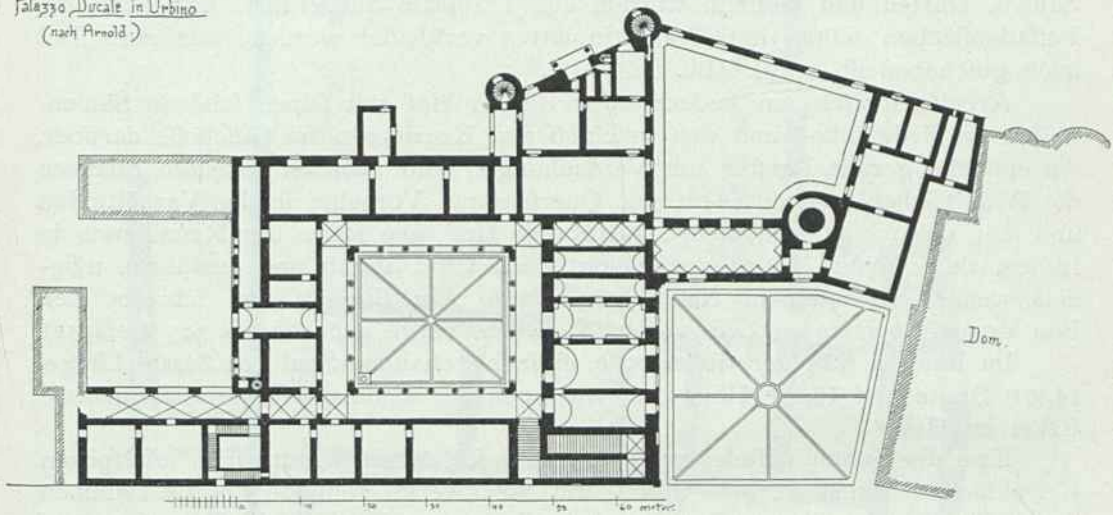
Ein Graf von Montefeltro war es, der 1213 von Kaiser *Friedrich II.* mit Urbino belehnt wurde und sich nicht ohne Widerstand der Urbinaten dort seine Herrfcherwohnung baute, auf einer höheren, Städtchen und Gegend beherrschenden Kuppe und wohl zuerst auf kleiner Fläche, unregelmäßig im Burgenstil der damaligen Zeit. Mit *Friedrich von Urbino*, der 1437 zur Regierung gelangte, stieg des Hauses Glanz, und der hochgebildete, unternehmende Fürst, der als besonderer Freund der Architektur bezeichnet wird, wollte sich nicht mehr mit der Väter Heim begnügen und suchte nach einem Baumeister, der seine Absichten in seinem Sinne verwirklichen könnte und den er in der Person des *Luciano* aus Laurana in Dalmatien auch gefunden zu haben glaubte. Was



ausgeführt wurde, geschah unter Benutzung des alten Baues und stellt sich daher nicht als einheitliches Ganze dar. Um dem Baue, dem *Palazzo Ducale* in Urbino, eine größere Ausdehnung geben zu können, mußte der Platz durch Auffüllungen und mächtige Substruktionen erst künstlich geschaffen werden, damit seine Massen den nötigen Halt fanden. Die Unregelmäßigkeit des Geländes und die genannte Art der Vergrößerung ermöglichten die Anlage von größeren

Abb. 528.

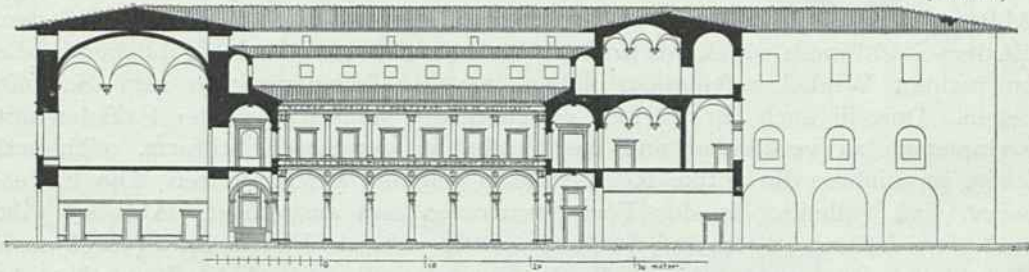
Palazzo Ducale in Urbino  
(nach Arnold)



Grundplan des Herzogschlosses zu Urbino.

Abb. 529.

Palazzo Ducale in Urbino.  
(nach Arnold)



Querschnitt und Ansicht des Hofes im Schlosse zu Urbino.

Kellern und Vorratsräumen, das Unterbringen von Küchen, Badestuben usw. ohne weiteres unterhalb des Erdgeschosses, für dessen Räume nach damaliger Gewohnheit die gleiche Fußbodenhöhe verlangt wurde. Das Erdgeschoß hatte die Geschäftsräume, auch die große Bibliothek des Herzogs aufzunehmen, während das Obergeschoß, der *Piano nobile*, die eigentlichen Wohnelasse für den Herrscher barg. Sie gruppierten sich um einen quadratischen Hof; eine geradläufige, große Haupttreppe verband die beiden Geschosse miteinander, und neben diesen ermöglichten, mit Rücksicht auf die ausgedehnte Anlage, einige Diensttreppen (zum Teil Wendeltreppen) den Verkehr im Haufe. Die mittelalterliche

Wendeltreppe mußte hier schon, der Neuerung der Renaissancekunst gemäß, der geradläufigen Pödesttreppe weichen (Abb. 528: Grundplan).

Im Obergeschoß entwickelte sich der höchste Glanz der Dekoration und der Grad von Behaglichkeit, welchen man in jener Zeit beanspruchte. Dabei blieb das Äußere einfach; es stellte sich als Ziegelrohbau aus rotbraunen Steinen dar, solid und gut ausgeführt, mit gewölbten Räumen und Gängen. Ein Zinnenkranz, wie an der *Villa Careggi* bei Florenz, am *Palazzo Venezia* in Rom, an verschiedenen Bologneser Palästen schloß einst den Bau nach oben ab. Pilaster, Säulen, Gurten und Gesimse wurden aus Travertin ausgeführt, und auch die Fassadenflächen sollten mit Travertinplatten verkleidet werden, was zum Teil auch geschehen ist (vergl. Abb. 246).

Architektonisch am bedeutendsten ist der Hof mit seinen schönen Säulenhallen im Erdgeschoß und den geschlossenen Korridoren im Geschoße darüber, wo einfache gerade Fenster mit Verdachungen und zwischengestellten Pilastern die Wandflächen beleben (Abb. 529: Querschnitt). Vornehm in den Verhältnissen und auf das schönste detailliert, bleibt der Hof eine Perle der Renaissance in Italien, den Meister *Luciano* vielleicht noch selbst angab und ausführte, möglicherweise auch erst sein Nachfolger *Baccio Pintelli*. (*Vasari* schreibt den Bau dem *Francesco di Giorgio da Siena* zu; vergl. auch das S. 305 Gesagte).

Im Inneren fällt der riesengroße, einfach gehaltene Saal von 34,00<sup>m</sup> Länge, 14,60<sup>m</sup> Breite und 13,70<sup>m</sup> Höhe auf, wie auch der schon erwähnte monumentale Erker im Hofe.

Eine der Schmalfassaden wird von zwei schlanken Rundtürmen mit spitzen Kegeldächern flankiert; eine durch drei Stockwerke gehende Loggia zwischen ihnen schafft einen sichern Stand und Ausblicksplatz für die Schloßbewohner auf die reiche Landschaft und ist zugleich ein wirkungsvolles Motiv in der neuen Architektur. Die Fenster rechts und links davon sind gerade überdeckt, von Pilastern und antikisierendem Gebälke (Architrav, Fries und Gesimse) umrahmt. Das klassische Element tritt hier bewußt und schön in den Einzelheiten auf (vergl. Abb. 245 u. 246). In höherem Maße geschieht dies an den mächtigen Fassaden, die dem Stadttinnern zugekehrt sind, und zwar an den unvollendet gebliebenen, die im rechten Winkel aufeinander stoßen, wo die Hauptzugänge zum Schlosse liegen. Dort ist auch der Versuch gemacht, die Mauerflächen der Fassaden mit Steinplatten zu verkleiden und die Fenster in der neuen Stilform, reich und schön, im Lichten die antike Rechteckform zeigend, durchzuführen. Die Einzelheiten sind vollendet in der Form entworfen und ausgeführt. Abb. 246 gibt nach dem Befund an Ort und Stelle das entsprechende Fassadenbild (vergl. auch *Arnold* a. a. O.), von antikem Hauche durchweht, während die langgestreckte Straßenseite sich von florentinischen Elementen noch nicht frei gemacht hat. Dort grüßen uns die *Strozzi*-Fenster, fogar noch mit gotifizierendem Beiwerk kokettierend, wieder (vergl. Abb. 246).

Würdig zur Seite steht ihm das zweite Schloß des *Federigo* in Gubbio, dessen Hof gegen den in Urbino kaum zurücksteht (vergleiche seine Säulenkapitelle, Fensterdetails, seinen Grundriß und Schnitt auf Abb. 530 u. 531 und seine Beschreibung und Aufnahme bei *Laspeyres* (a. a. O. Zeitschrift für Bauwesen. Berlin 1881.).

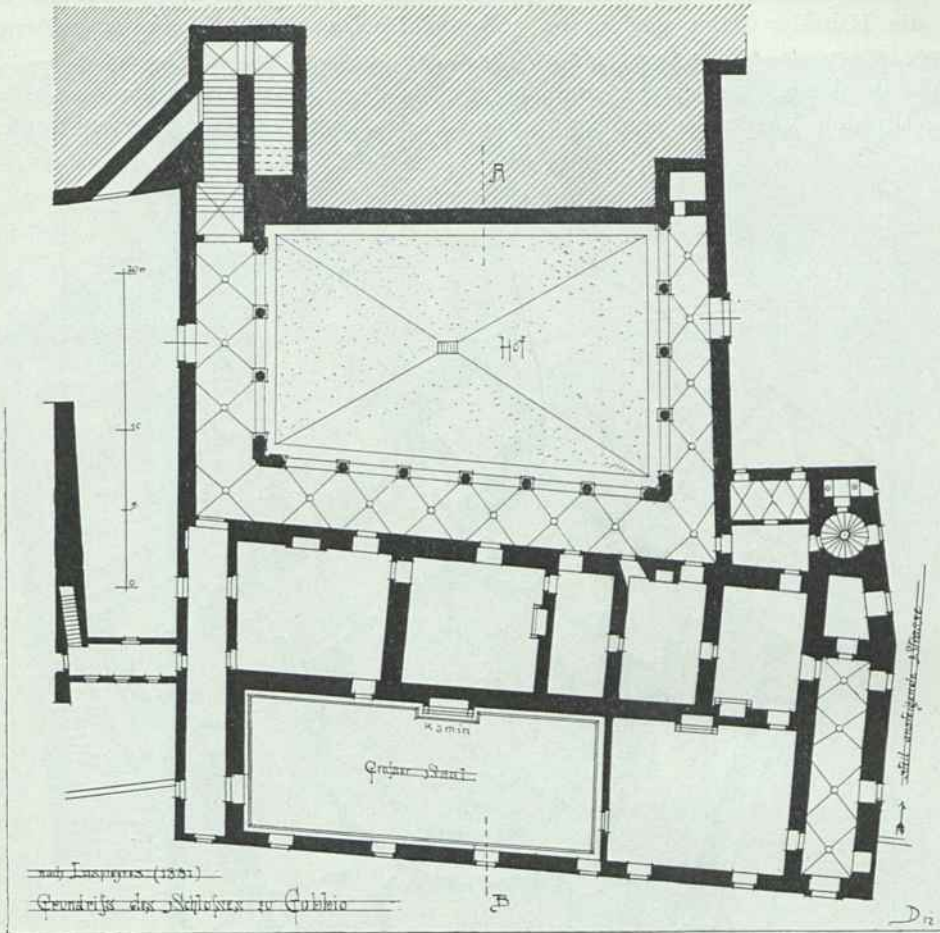
Ein drittes Schloß auf Bergeshöhen, unter Verwendung neuer fortifikatorischer Anlagen, ist das von *Jacopo Barozzi da Vignola* (1547—59) erbaute *Farneſische*, an einem Abhänge des Monte Cimino, in unmittelbarer Nähe des

349.  
Schloß  
in Gubbio.

350.  
Schloß  
bei Caprarola.

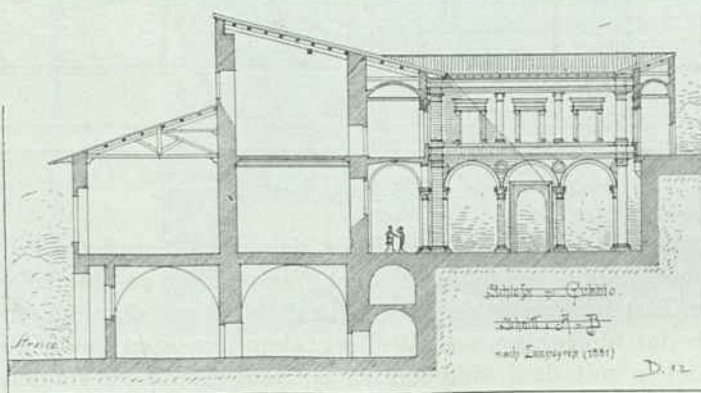


Abb. 530.



Grundriß des Schlosses in Gubbio.

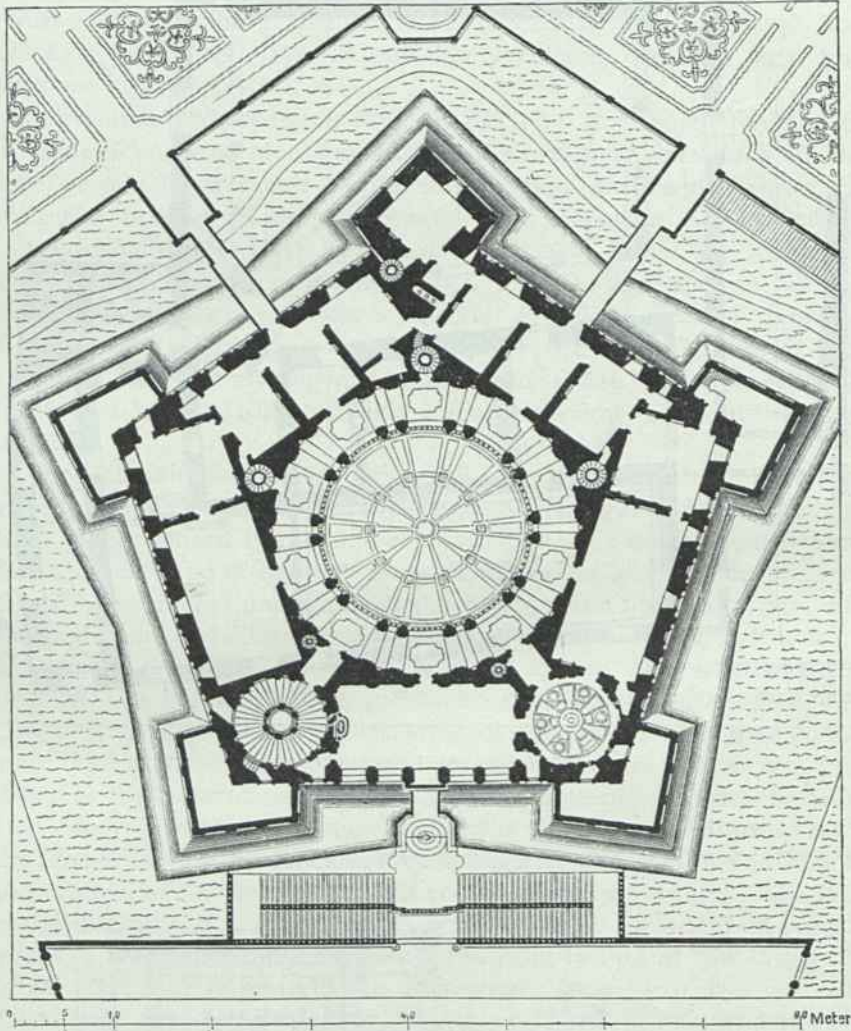
Abb. 531.



Querschnitt durch das Schloß in Gubbio.

Bergstädtchens Caprarola, etwa zwei Fahrstunden von Viterbo entfernt. Seine Innenräume sind von *Taddeo* und *Federico Zuccaro* glanzvoll ausgeschmückt, von dem die Künstler selbst berichten: »*Che nè in Italia, nè fuorà niun principe ha appartamenti più adorni di pittura con più grazia di questi.*« — „Sie sagen's ja selbst, und wahr muß es sein“; aber nicht alle glauben es und finden in den Vatikanischen Loggien noch den reineren Hauch einer keuschen

Abb. 532.



Grundriß des Schloßes bei Caprarola.

Kunst. Hauptstücke der Dekoration sind hier das *Quartiere dei Prelati* mit »*Stucchi e pitture*« reich ausgestattet, der *Piano nobile* und die *Scala regia*.

Auf einem Plateau, das in der Form Ähnlichkeit mit demjenigen von Tyrnth hat, erhebt sich das fünfeckige, von Wassergräben umzogen gewesene Schloß, das durch drei Brücken mit dem anstoßenden Gartengelände verbunden ist. Stufenbauten an der vorderen Schmalseite des Platzes führen zu ihm hinan. Zwischen Baumanlagen geht ein breiter Weg vom Schloß und von den Gärten



aus nach einem Kafino, vor und hinter welchem Ziergärtchen mit Fontänen und einer Wafferkunt in reizender Weife angelegt find. Das System der römifchen

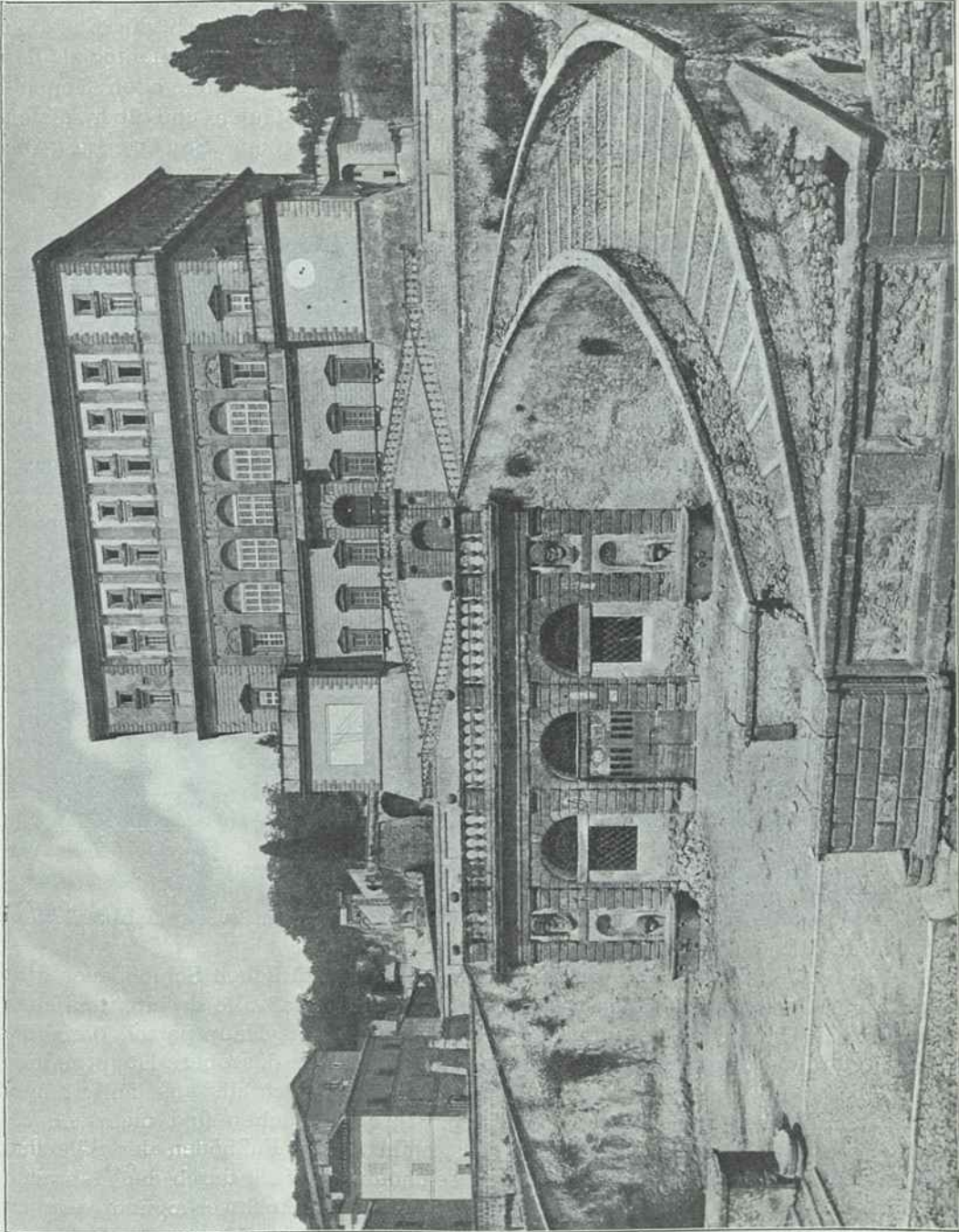


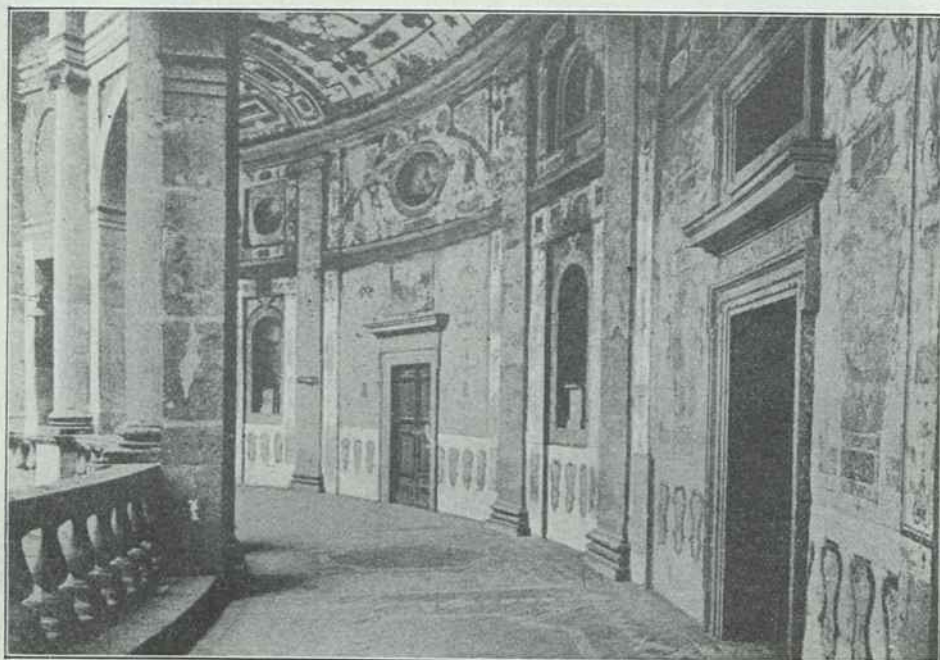
Abb. 533.

Schloß zu Caprarola bei Viterbo.

Villen, nach einer großen Längsachse die Gartenanlagen und Bauten anzuordnen, kehrt hier wieder (vergl. Abb. 532).

Eigenartig und schön bleibt die umfäulte, kreisrunde Hofanlage mit den sechs verschiedenen, großen Wendeltreppen und der Haupttreppe, der *Scala regia*, welcher die *Bramante-Treppe* im Belvedere des Vatikans als Vorbild diente, das auch in den römischen Palästen der *Barberini* und *Borghese* wiederkehrt. Der Stufenbau entbehrt einer gewissen Großartigkeit nicht; auch die Fassaden wirken groß, jedoch etwas trocken, haben aber gutes Detail. Interessanter als das Äußere, ist die Hofarchitektur durchgeführt: unten Rustikapfeiler, oben Doppelstellungen von Pfeilern mit vorgelegten jonischen Halbsäulen und über diesen eine umlaufende Terrasse mit Balustrade bei zurückgesetztem Stockwerke. Die

Abb. 534.



Umgang' im Hofe des Schlosses bei Caprarola (Obergeschoß).

Wirkung des Hofbaues ist dadurch vortrefflich geworden (vergl. Abb. 484 bei Abschn. XVII: Hofanlagen<sup>203</sup>).

Ein Gesamtbild der äußern Erscheinung des majestätischen Schloßbaues gibt Abb. 533. Als technisch wissenswert sei noch bemerkt, daß alle architektonischen Glieder, wie Gurtgesimse, Fenstergestelle, Brüstungen, das Hauptportal, dann die Aufgänge usw. aus grauem Tuff hergestellt sind und nur das obere Hauptgesimse aus gelben Kalksteinen besteht. Die Treppen sind gleichfalls aus Tuff, haben aber einen Vorstoß aus hellen Kalksteinen. Ihre Gehflächen sind mehrfach als *Opus spicatum* aus roten Backsteinen ausgeführt. Die Fußböden der Säle sind mit bunten Tonplättchen ausgelegt, deren Zeichnung vielfach durch den Gebrauch verdorben worden ist. Die äußeren Mauerflächen der Stockwerke sind verputzt und abwechselnd gelb und rot angestrichen; die anlaufenden Mauern der Bastionen sind aus Backsteinen hergestellt und waren mit Putz überzogen. Auch die

<sup>203</sup> Vergl. auch: MACCARI, E. *Il Palazzo di Caprarola*. Berlin (ohne Jahreszahl), und: PERCIER & FONTAINE, a. a. O., wo auch das schöne einfache Kasino dargestellt ist.

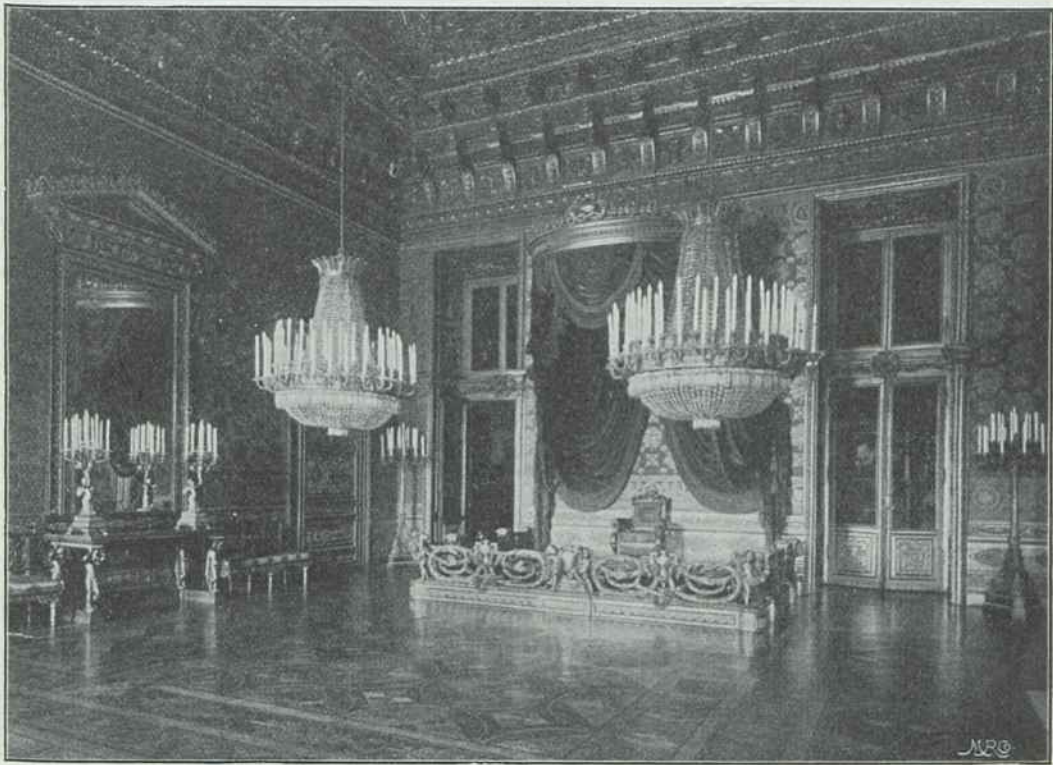


Mauerflächen des kleinen Kafino sind verputzt, während die Fenstergestelle, Gesimse, Säulen und Bogen aus Tuff gearbeitet sind.

Von der Art und dem Reichtum der Innendekoration der Hofumgänge gibt Abb. 534 eine Vorstellung. Das Haupttreppenhaus mit seiner kuppelförmigen Decke ist schön mit Grottesken ausgemalt, der Schmuck der Gesellschafts- und Wohnräume im ganzen leidlich erhalten.

Wohltuend wirken die kleinen Lebenszeichen in diesen Gemächern: die wenigen bunten Blumen, die aufgestellten Früchte und die bescheidenen modernen Gebrauchsmöbel. Es sind Menschen im Haufe! Das Obergeschoß ist an eine

Abb. 535.



Thronsaal des Palazzo Reale zu Turin.

Amerikanerin vermietet, die hier Sommerfrische macht; der Bau selbst ist der Farnesischen Familie erhalten, deren Kanzlei die Erlaubnischeine zu feinem Besuche und zum Begehen der prächtigen, gut gehaltenen Garten- und Parkanlagen unentgeltlich ausstellt (Rom, *Via Arenula*). Buchshecken, Zypressen, Ahorn-Platanen- und Kastanienbäume, Ilex mit roten Beeren, wilder Wein, die Mannigfaltigkeit von Blumen, Obstbäumen und Gesträuchern, springende Wasser, die herrliche Aussicht auf die Campagna und den Soracte wirken in großartiger Weise zu einem schönen, stilvollen Bilde zusammen, wie es nicht leicht wieder auf Gottes weiter Erde gefunden wird.

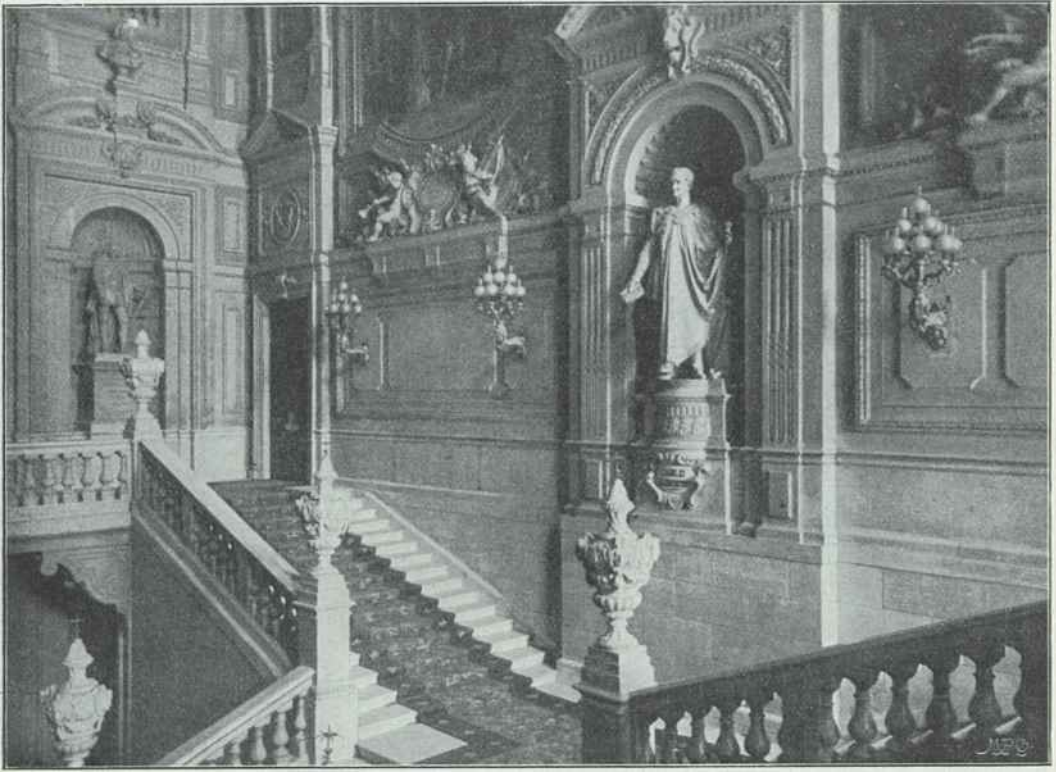
Die fünfeckige Anlage der Bastionen findet sich, allerdings unter etwas veränderten Grundlagen, auch im Kastell *Sant' Angelo* in Rom wieder. Der Kernbau, hier ein Bergschloß des höchsten Kirchenfürsten der Christenheit, dort

ein Grabmal eines heidnischen Imperators, beide wohnlich eingerichtet und mit modernen Befestigungsvorrichtungen, mit Bastionen und Gräben versehen.

351.  
Schloß  
in Carpi.

Ein weiterer „Fürstentum der Renaissance“, das Schloß des Fürsten *Alberto Pio* in Carpi, ist wie das in Urbino keine einheitliche Schöpfung. Ein quadratischer, von Säulengängen umzogener Hof, der unvollständig mit tieferen Gelassen umbaut ist und nur im Erdgeschoß die gewölbten Hallen zeigt, bildet den Angelpunkt der Anlage. Die zwei Stockwerke über diesen sind durch Pilaster gegliedert, mit gerade überdeckten Fenstern belebt und geben zu-

Abb. 536.



Scala im Palazzo Reale zu Turin.

fammen ein wirkungsvolles Architekturbild. Das äußere Obergeschoß mit feiner Kleinpilaster-Stellung, zwischen welcher Halbrundnischen mit Fenstern wechseln, ist durch ein hohes Gesims abgeschlossen und gibt den Straßenfassaden eine reiche Bekrönung<sup>204)</sup>.

352.  
Einige  
andere  
Schlöffer.

Der *Palazzo Reale* in Mailand wurde 1772 an Stelle des *Palazzo di Corte*, des Schlosses der *Visconti* und *Sforza*, erbaut. Weitere Einzelheiten über den Bau wurden bereits erwähnt. Pläne und historische Angaben sind in dem unten genannten Werke<sup>205)</sup> zu finden.

<sup>204)</sup> Eine erschöpfende Veröffentlichung dieses Baues, besonders nach der historischen Seite, ist gegeben in: SEMPER, H., F. O. SCHULTZE u. W. BARTH. Carpi, ein Fürstentum der Renaissance. Dresden 1882.

<sup>205)</sup> CASSINA, F. *Le Fabbriche più cospicue di Milano*. Mailand (1840—44).

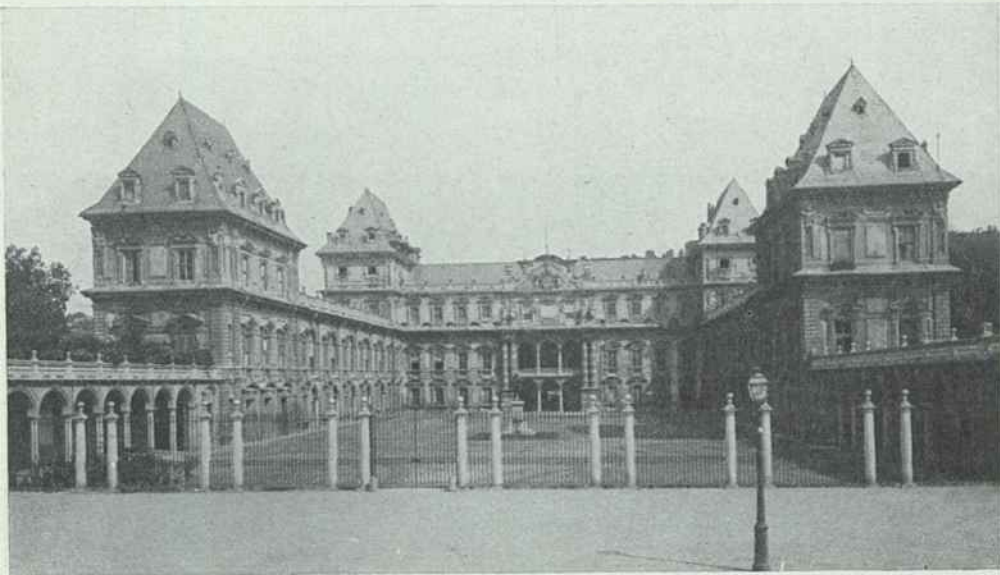


Der *Palazzo Reale* in Neapel wurde gleichfalls schon angeführt. Von *Domenico Fontana* 1600 begonnen, ist er nach dem Brande in den Jahren 1837—41 wieder hergestellt worden. Die 169<sup>m</sup> lange Vorderseite ist in den verschiedenen Stockwerken durch die drei Ordnungen, die dorische, jonische und komposita belebt. Die große Staatstreppe wurde 1651 erbaut; bemerkenswert ist noch die Beigabe eines kleinen Theaters, ein Charakteristikum für die Paläste des Hochbarock und des Rokoko. *Palazzo Capo di Monte* wurde unter *Karl III.* 1738 begonnen, aber erst 1839 vollendet, kann daher hier kaum noch in Betracht kommen.

In Turin ist der von *Wilhelm von Montferrat* im XIII. Jahrhundert erbaute *Palazzo Madama* zu erwähnen, welcher im XV. Jahrhundert unter

353-  
Schlöffer  
in Turin.

Abb. 537.



Castello del Valentino bei Turin. (Ansicht mit dem Ehrenhof.)

*Ludovico d'Acaja* erneuert wurde; 1718 erhielt er nach *Juvara's* Plan die prächtige Doppeltreppe und an der Westseite die Marmoräulenfassade.

Der 1646 begonnene *Palazzo Reale* in Turin ist als einfacher Backsteinbau ausgeführt und enthält die königlichen Gemächer mit der königlichen Rüstkammer (Abb. 535 u. 536: Thronsaal und *Scalona*). Die Ausstattung ist von außergewöhnlicher Pracht und Schönheit.

Von *Guarini* wurde daselbst 1680 der *Palazzo Carignano* mit seiner merkwürdigen Backsteinfassade erbaut, dessen Rückfassade erst 1871 von den Architekten *Bollati* und *Ferri* ausgeführt wurde, aber entgegen der von *Guarini* ange schlagenen neuen Weise (vergl. *C. Isaia, Torino, Guida del Viaggiatore*). Interessant ist das ovale Vorhaus mit um dieses herumgeführter Doppeltreppe.

Im Grundriß besteht die Fluchtlinie der *Guarini'schen* Straßenfassade des genannten Palastes aus vor- und zurücktretenden geraden Teilen, die wieder durch geschwungene miteinander verbunden sind und so eine lebendige Gestaltung auch im Fassadenaufbau hervorgerufen haben (vergl. Abb. 265 des Grundplanes nach der Ausgabe des Buches von *Guarini* im Jahre 1686). Man mag über die stark

bewegten Massen des Baues wohl gerechten Tadel aussprechen, aber das Leben, das in diesen pulsiert, wird man doch nicht ganz verachten dürfen. Der Meister hat Schule mit feiner Kunstweise gemacht und hat es wenigstens für sich verstanden, hohe Gönner und große Aufträge zu gewinnen. Trösten wir uns mit einem Ausspruch *Weber's* (*Democritos*): „Ein jedes Menschenalter hat seine besonderen Narrengebilde“. Waren es schon Tollheiten, so hatten sie damals doch Methode, und ein Bravourstück des Hochbarock wird die Fassade immer bleiben (vergl. Abb. 266) und höher im Kunstwerte stehen als der zurzeit bei uns wieder aufgenommene Hunger-Barock (vergl. auch Textseite 334).

354-  
Castello del  
Valentino.

In dem sog. *Castello del Valentino*, gegen die Mitte des XVII. Jahrhunderts auf Veranlassung der *Maria Christina* von Frankreich, Witwe des

Abb. 538.



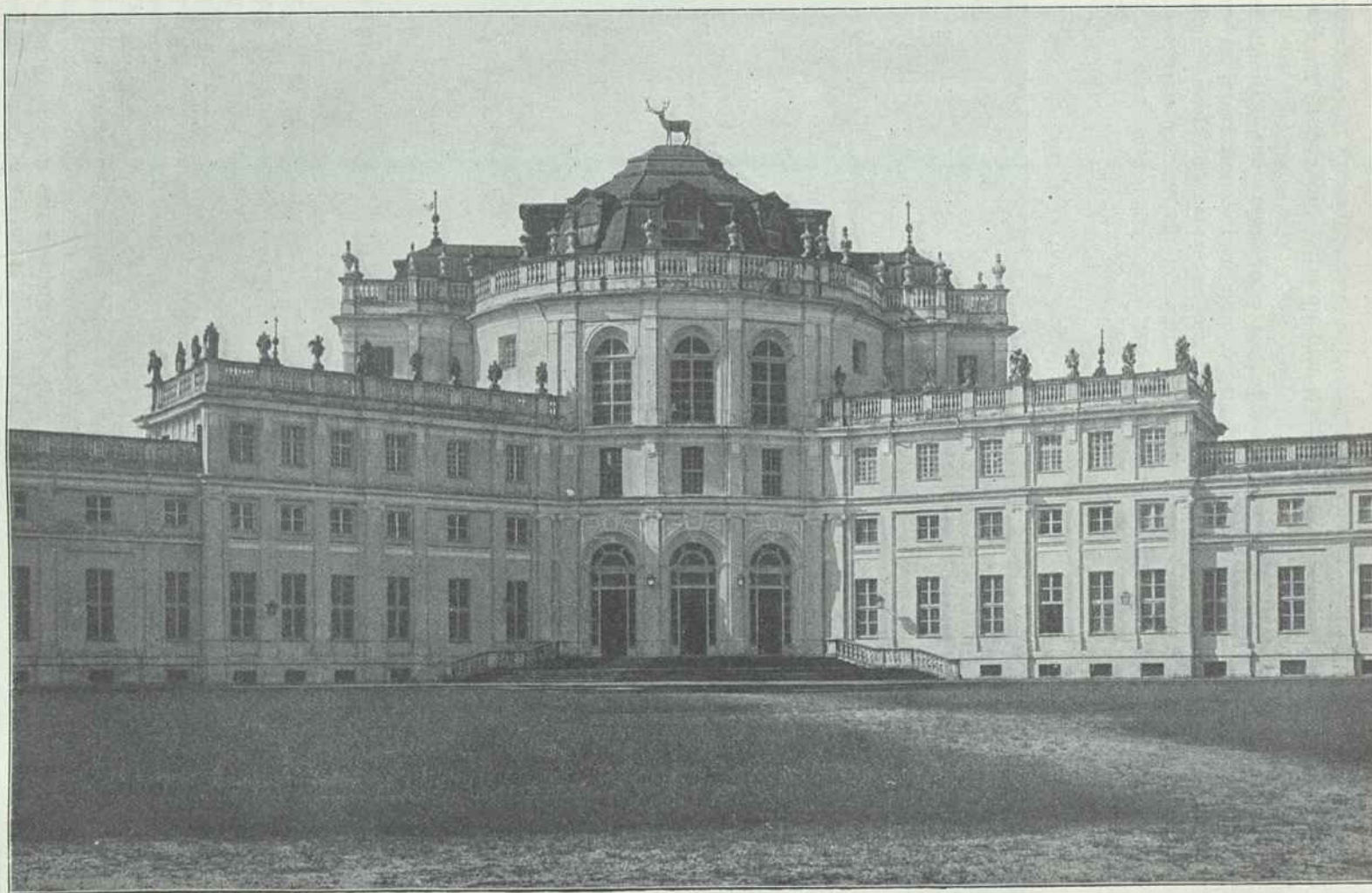
*Castello del Valentino* bei Turin. (Ansicht vom Po aus.)

Herzogs *Vittorio Amadeo I.*, im Stile der damaligen französischen Schlösser errichtet, tritt uns eine der besten architektonischen Schöpfungen Turins entgegen. Der Bau zeigt nach der Stadtseite den schönen Ehrenhof (vergl. Abb. 537), nach dem Flußufer (Po) eine mehr geschlossene Fassade (vergl. Abb. 538), beide mit steilen französischen Dächern versehen und durch 4 turmartig emporgeführte Eckbauten mit Helmdächern ausgezeichnet. Der ursprüngliche, großartige Entwurf eines Schülers des *Sal. Debrosse* blieb unvollendet; in den letzten Dezennien erhielt die Hauptfassade nach dem Po einige Zubauten. Prächtige Säle sind noch im ersten Stock vorhanden. Das Schloß diente zur Abhaltung von Hof- und Familienfesten des Hauses *Savoyen*, seit 1860 ist eine technische Schule darin untergebracht.

355-  
Schloß von  
Stupinigi  
bei Turin.

Zehn Kilometer von Turin entfernt liegt das durch den König *Carl Emanuel III.* nach den Plänen *Juvara's* erbaute, aber im Äußeren vom Grafen *Alfieri* geänderte Schloß von Stupinigi, dessen Mittelbau durch ein Mansart-Kuppeldach abgeschlossen ist, auf dessen Plattform ein Hirsch aus Bronzeuß steht (vergl. Abb. 539). Das Innere hat prächtige, mit Fresken und Bildern



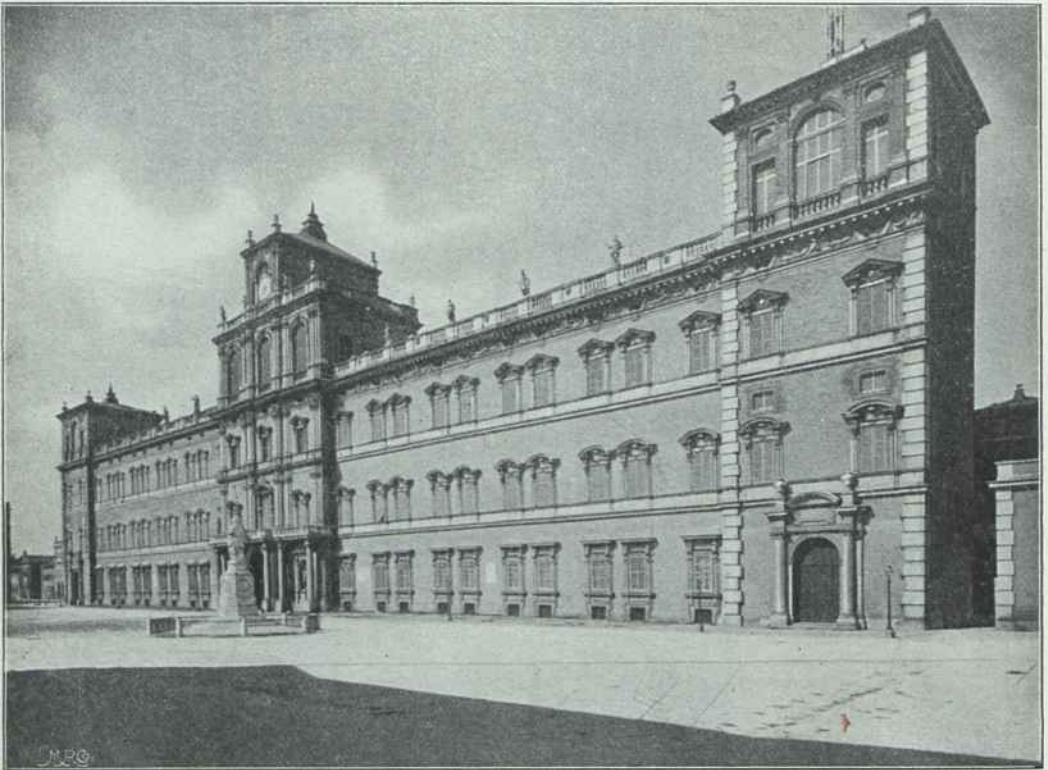


Schloß in Stupinigi bei Turin.

von *Vanloo*, *Valeriani*, *Wehrlin*, *Cignaroli* u. a. geschmückte Säle. *Juvara* lieferte auch die Pläne für das geplünderte und unfertig gebliebene, bei Turin gelegene Schloß zu Rivoli (1712).

Spezifisch italienische Typen im Geiste der ober- und mittellitalienischen Schlösser der frühen und späten Renaissancezeit sind in Piemont kaum zu verzeichnen, wogegen die des Hochbarock und die unter französischem Einfluß erbauten mehr zur Blüte gekommen sind. Frankreich gibt wieder einiges von dem zurück, was es von Italien empfangen hat, und setzt gerne heimatliche Elemente hinzu, wie am genannten *Castello del Valentino*.

Abb. 540.



Schloß in Modena.

Auch das Schloß in Stupinigi ist nicht frei davon. Verwandtschaftliche Beziehungen der Höfe brachten die italienischen Künstler nach Frankreich und französische nach Italien; diese aber in sehr beschränkter Zahl, oder in Begleitung von niederländischen. In vielleicht allzugroßer Menge dagegen, fanden sie Aufnahme in Deutschland, wo bald kein Hof und kein Höflein ohne einen französischen Architekten für vollwertig in feiner Organisation erachtet wurde.

In der Emilia wurde von den *Farnese* zunächst mit der ausgedehnten Gebäudegruppe des *Palazzo della Pilota* in Parma begonnen, ohne sie aber zur Vollendung zu bringen. Der große Hof zeigt die Formen des ausgesprochenen Hunger-Barock in feiner vollen biederer „Einfachheit“. Sein von dem *Palladio*-Schüler *Aleotti* (1618—1628) erbautes Theater, feine *Sala maggiore della Galleria*,

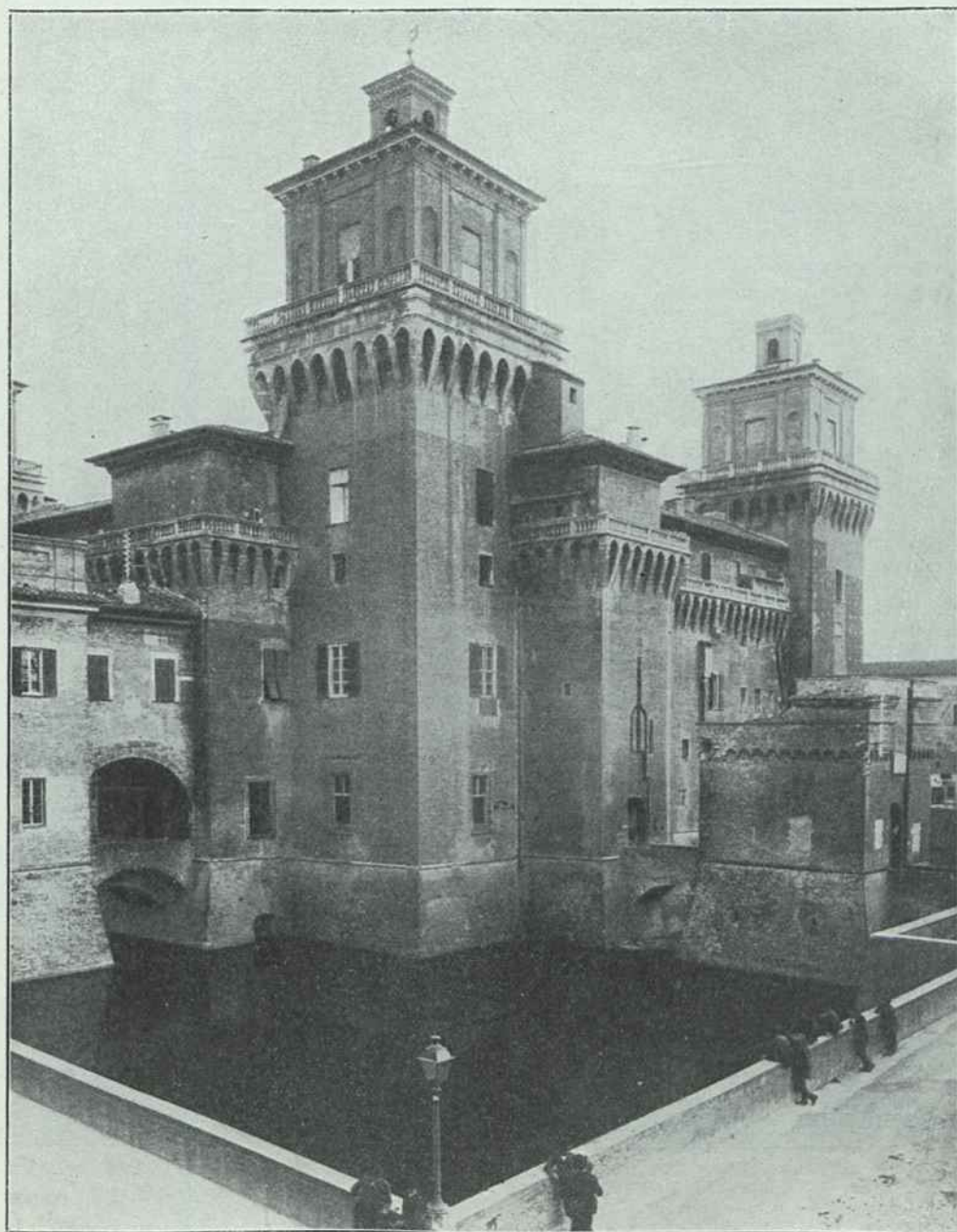


feine *Sala di Lettura*, sein *Corridoio della Biblioteca* (vergl. *Italia artistica* Nr. 19) brachten ihm dagegen mit ihrem reichen Inhalt wohlverdienten Ruhm<sup>206</sup>.

In Modena wurde unter *Franz I.* (1634) durch den Römer *Avanzini* der *Palazzo Ducale* gebaut, der eine der gewaltigsten Fassaden dieser Stilepoche

356.  
Schloß  
in Modena.

Abb. 541.

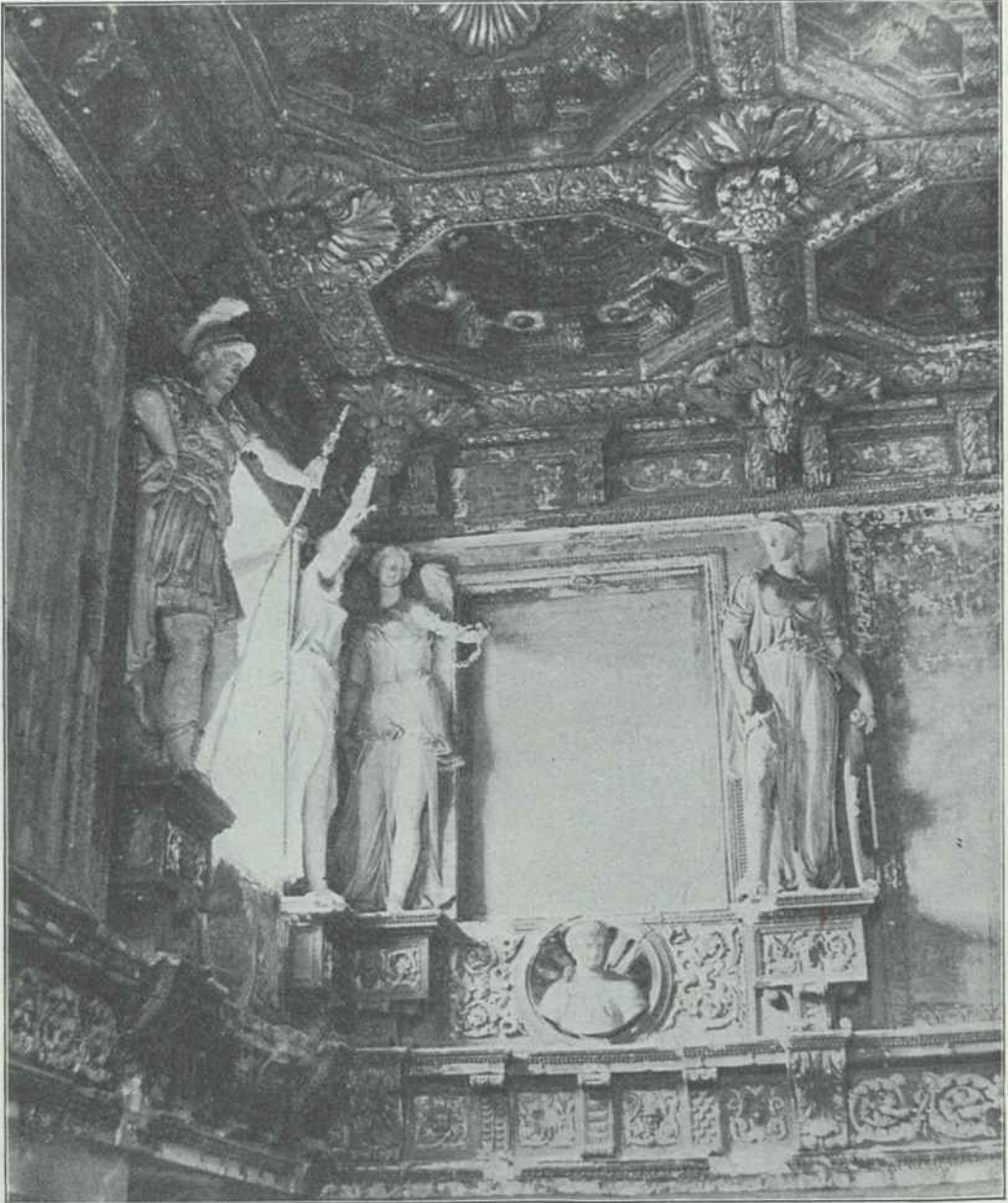


Ansicht des Schloßes der *Este* in Ferrara.

<sup>206</sup> Vergl.: Fassadenystem des Hofes des *Palazzo della Pilota* (Abb. 293), dann die Abbildungen des Theaters und der Bibliothek in Parma in diesem Bande.

aufzuweisen hat (vergl. Abb. 540). Von bedeutender Wirkung ist der Arkadenhof mit zwei übereinander liegenden Geschossen und abschließender Terraffe.

Abb. 542.



*Sala dei Marchesi im Corte Reale zu Mantua.*

357-  
Schloß  
in Ferrara.

Vom Schloß der *Este* in Ferrara kann mit Recht gesagt werden: „Ihr Kastell ist als malerischer, impofter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palaft gelten“ — und gerade deswegen wohl einer der interessantesten Schloßbauten in ganz Italien. Das Kastell ist als fogenanntes „Wafferichloß“



aus roten Backsteinen ausgeführt, zu dem durch gefonderte Torbauten (Brückenköpfe) Zug- und gewölbte Brücken führen. Viereckige massive Türme mit Galerien auf hohen schmucklosen Bogengefimsen, wie solche in Florenz und Siena in Übung waren, mit belvedere-artigen Aufbauten, flankieren den Schloßbau (Abb. 541).

In das Innere gelangt man von der Straße durch drei Zugänge. Der Hauptzugang führt durch eine dreischiffige, mit durchgehenden, auf Säulen ruhenden Tonnengewölben überspannte Wachehalle, aus dieser, über eine

Abb. 543.



Teilstück einer Decke im Palazzo Imperiale zu Mantua.

schmale Zugbrücke hinweg, in einen gewölbten Korridor und durch ihn in den großen, schmucklosen Hof. Das Innere hält zurzeit nicht mehr das, was das Äußere verspricht; es dient zu Verwaltungszwecken und hat künstlerisch wenig Bemerkenswertes. Nur die *Sala del Consiglio* enthält Fresken von *Dosso Dossi*, ebenfolche die anstoßende *Sala di Napoli*, die Ringkämpfe darstellen. Besser als diese sind die Kinderfriese in der folgenden *Sala dell'Aurora*, ein Raum, der als der schönste im Baue bezeichnet werden kann. Am Äußeren sind die aus weißen Marmorplatten hergestellten, durchlaufenden Altane insofern bemerkenswert, als ihre Träger aus drei übereinander liegenden, vornvolutenartig gebildeten, kaum 20<sup>cm</sup> dicken Steinplatten konstruiert sind, die der Tiefe nach, aus zwei

Teilen bestehende, dünne Bodenplatten tragen.

Auch der gedeckte, durch die ganze Breite des Brückenkopfes laufende Balkon ist noch anzuführen, der auf ähnlich schmalen Trägern ruht; der Überbau desselben besteht aus Holzpföstchen, Schwellen und Pfetten, deren Zwischenweiten durch Fenster geschlossen sind. Ein zwiebelförmiges Metalldach, ähnlich dem am Erker des *Palazzo Roverella* gebildet, überdeckt den Balkon in seiner ganzen Ausdehnung.

Das herzogliche Schloß der *Gonzaga*, jetzt *Corte Reale* in Mantua, für *Friedrich II. von Gonzaga* 1302 erbaut, von *Giulio Romano* verändert und ausgemalt, enthält eine Fülle interessanter und prächtig dekoriertes Räume, von denen besonders der Speisesaal, die *Sala dello Zodiaco*, deren Decke mit Stern-



bildern auf dunkelblauem Grund unter Anwendung von Gold bemalt ist, die *Sala degli Specchi*, einige Räume mit Labyrinthzeichnungen an den Decken in blau und gold, das kleine Kabinett der *Isabella d'Este* mit fein ornamentierter blau-goldener Decke zu nennen sind — die mit ihren kostbaren Holz-, Stuck- und Marmorarbeiten als bleibende Vorbilder für Architekten, Maler und Dekorateure angesehen werden (Abb. 542: *Sala dei Marchesi*).

Hier schließt sich das, jetzt als Archiv dienende, *Castello di Corte* an, mit feinen kostbaren Wand- und Deckenmalereien des großen *Mantegna*, von deren Charakter und fester Zeichnung Abb. 543 eine kleine Probe gibt, die einen grau in grau gemalten Gewölbezwickel mit dem Medaillonporträt eines römischen Kaisers, umgeben von Kranz und Bandschleifen aufweist, an den sich weitere Zwickel mit mythologischen Szenen anschließen, während im Scheitel der Decke eine fogenannte Illusionsmalerei, an eine Brüstung sich anlehrende, laufende Mädchen und Amoretten, angeordnet ist. Eine Fülle des Herrlichsten ist hier erhalten und zum Studium geboten für den mit feiner Empfindung und mit Sinn für das wahrhaft Schöne ausgestatteten Künstler; er findet hier das, was an das Beste heranreicht, das Menschengestalt auf dem Gebiete der Dekoration für Monumentalbauten je geschaffen.

Der *Palazzo Ducale* in Venedig auf der Rivoalto-Insel wurde vom Dogen *Partecipazio* (809) gleichfalls als Schloß mit Graben, Zugbrücke und drei durch Mauern verbundenen Türmen erbaut, mit der Wohnung des Dogen im östlichen Flügel gegen den engen Kanal zu. Erstmals 976, dann wieder 1105 durch Brand stark beschädigt, wurde er 1173, 1301, 1309, 1340 erweitert und vergrößert, wobei die Türme fielen und die Gräben zugeworfen wurden. Unter dem Dogen *Foscari* wurde 1424 der Palaß wieder erweitert und die schöne *Porta della Carta* (1439) begonnen, das reizvolle Beispiel des Überganges der Spätgotik zur Renaissance.

Die Architekten des südlichen-Flügels sollen *Pietro Baseggio* und *Filippo Calendario* gewesen sein; diejenigen des westlichen waren *Giovanni Buon* und seine Söhne *Pantaleone* und *Bartolomeo*.

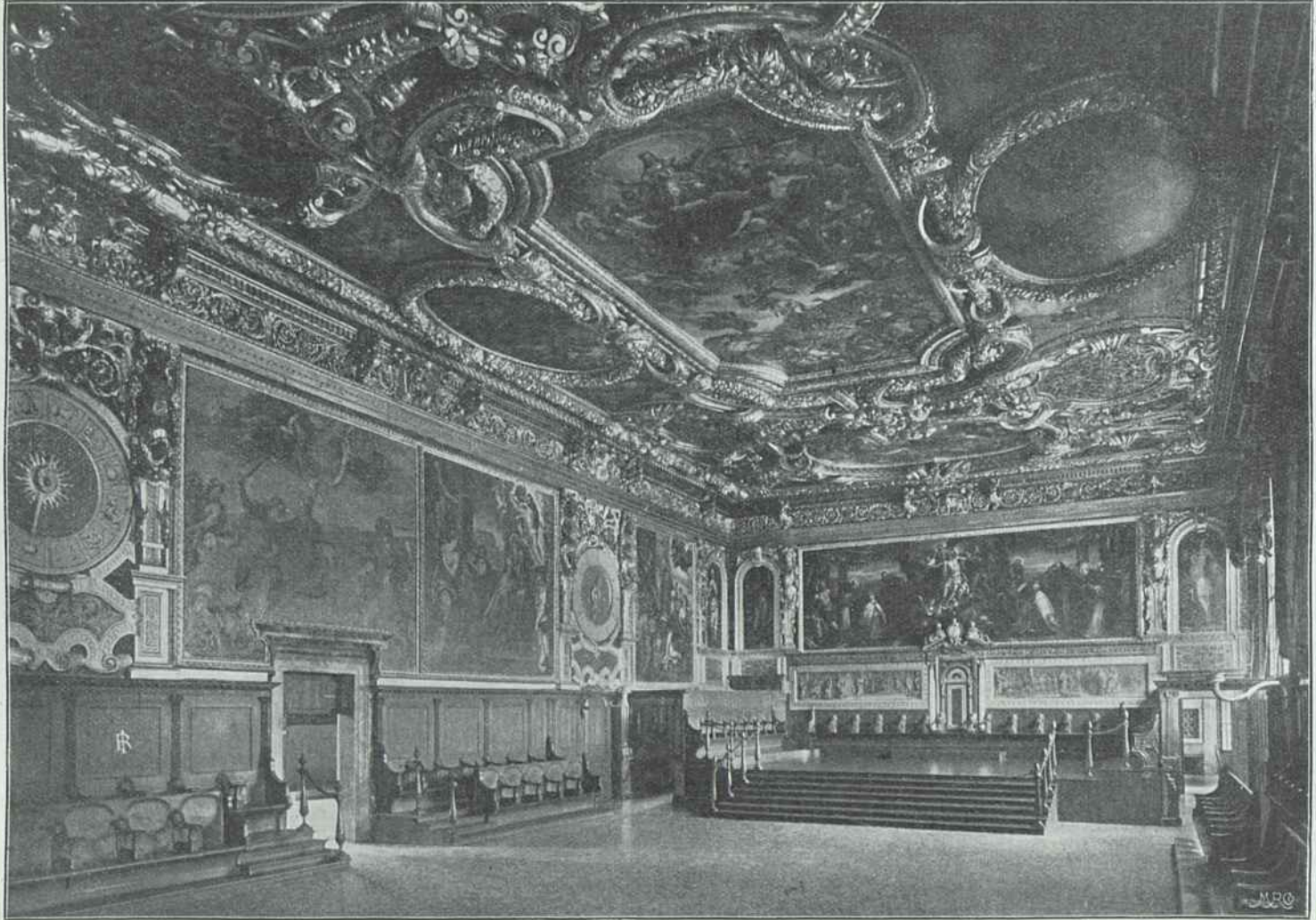
Der prächtige Hof wurde 1485 von *A. Rizzo* begonnen, im XVI. Jahrhundert von *P. Lombardo* und *Antonio Scarpagnino* fortgeführt, jedoch von ihnen nur zum Teil vollendet. Die kleine, an die Markuskirche anstoßende Fassade in der Nordostecke wird dem *Guglielmo Bergamasco* (1520) zugeschrieben, während die fertige Fassade des Ostflügels von *Rizzo* ist.

Im Jahre 1577 wurden zwei Flügel durch Brand beinahe vernichtet, worauf 15 Architekten, um ihre Meinung befragt, für einen Neubau stimmten, mit Ausnahme des Palaßarchitekten *Antonio de Ponte*, welcher die Restauration ohne Erneuerung der Grundmauern vorzunehmen versprach und sie auch demgemäß ausführte. Eine letzte fachgemäße Restauration erfuhren die mit rötlichen und weißen Marmorplatten bekleideten Fassaden und einige Hofpfeiler in den Jahren 1873—1889, unter mehrfacher Erneuerung des ornamentalen Schmuckes.

Die Riefentreppe, welche offen durch den Hof geführt ist und mit den zwei Kolossalstatuen des Neptun und des Mars (beide von *Sansovino* 1483) geschmückt ist, wurde als Prachtzugang zum ersten Obergeschoß von *Antonio Rizzo* aus Verona gebaut, wie auch die prächtige Fassade und der dabei gelegene zierliche Vorbau.

Die Fassade mit der Uhr ist von *Bartolomeo Monopola* (1589—1609) ausgeführt. Die Treppe im Inneren, die *Scala d'oro*, mit ihren prächtigen Stuk-





*Sala del Senato (auch Sala dei Pregati genannt) im Dogenpalast zu Venedig.*

kierten Tonnengewölben führt nach dem Geschoffe mit den großen Repräsentationsräumen und Sitzungssälen, dem Senatsaal, dem Saal des großen Rates usw. (vergl. Abb. 544<sup>207</sup>).

Also auch hier kein Bau aus einem Guffe, kein einheitliches Werk, nach und nach sind die einzelnen Teile unter besonderen Verhältnissen oder Vorbedingungen entstanden und fortgeführt im wechselnden Geschmacke der Zeit. Unbekümmert, ob das neu Hinzugefügte zum Alten stimmte, eines an das andere gefügt, wie es das Bedürfnis verlangte, steht diese Wohnstätte der Präſidenten und des gesetzgebenden Körpers der Republik Venedig, über welche die Stürme der Zeit seit über 1000 Jahren (809—1901) weggerast sind, noch unerſchüttert da, ein Denkmal der Baukunst, deſſen Steine ſeine Geſchichte erzählen, in der ſich Kapitel an Kapitel reihen, die, wenn auch jedes Blatt darin mit anderen Lettern beſchrieben iſt, doch nicht das Gepräge des widerſinnig Zusammengetragenen haben. Von kleinen Anfängen zur höchſten Macht- und Prachtentfaltung, ſtört keine der angeſchlagenen Ausdrucksweiſen den großartigen Phantaſieeindruck und keine die andere, weil ſie von gleich hoch entwickelten Menſchen, wenn auch zu verſchiedenen Zeiten, geſchaffen wurden und Schönheitspole einer Bauweiſe ſich mit denjenigen einer anderen wohl vertragen; denn nur Stümperwerke der einen vertragen ſich nicht mit dem Guten der anderen. Jede Periode gibt ihr Beſtes und trägt es mit dem Grad von Selbſtbewußtſein vor, der einer Zeit hohen Könnens eigen iſt.

Dieſer republikaniſche Herrſcherſitz mit ſeinen hiſtoriſchen Erinnerungen überragt alles, was Italien ſonſt an Bauten, gleichen oder verwandten Zwecken dienend, geſchaffen hat für alle Zeiten. Kein Gewaltherrſcher hat es je verſtanden, ſeinen Bausteinen den Grad geiſtigen Lebens einzufloßen, den Venedigs Edle den ihrigen in ſo hohem Maße zu geben wußten.

Trocken erſcheint uns dagegen das mächtigſte, von einem Architekten von Geiſt und Geſchmack aufgebaute Schloß des Königs beider Sizilien: das Schloß in Caſerta bei Capua. Meiſter *Luigi Vanvitelli* entwarf den Plan; am 20. Januar 1752 wurde der Grundſtein gelegt und am 19. Juni des gleichen Jahres mit den Fundamenten begonnen.

Es iſt „das Potsdam oder Verſailles von Neapel“ und mit ſeinem Vorhofe, dem Ziergarten, den geſchützten Laubgängen, den weiten, von Bäumen eingefassten Alleen mit ihren Fontänen, Zierbäumen und großartigen, mit Marmorfiguren beſetzten Waſſerfällen und Baſſins, die ſich eine Stunde weit nach einer Anhöhe ziehen, eine Verquickung der römischen Villen- und der franzöſiſchen Schloßanlagen auf weit ausgedehntem ebenem Gelände.

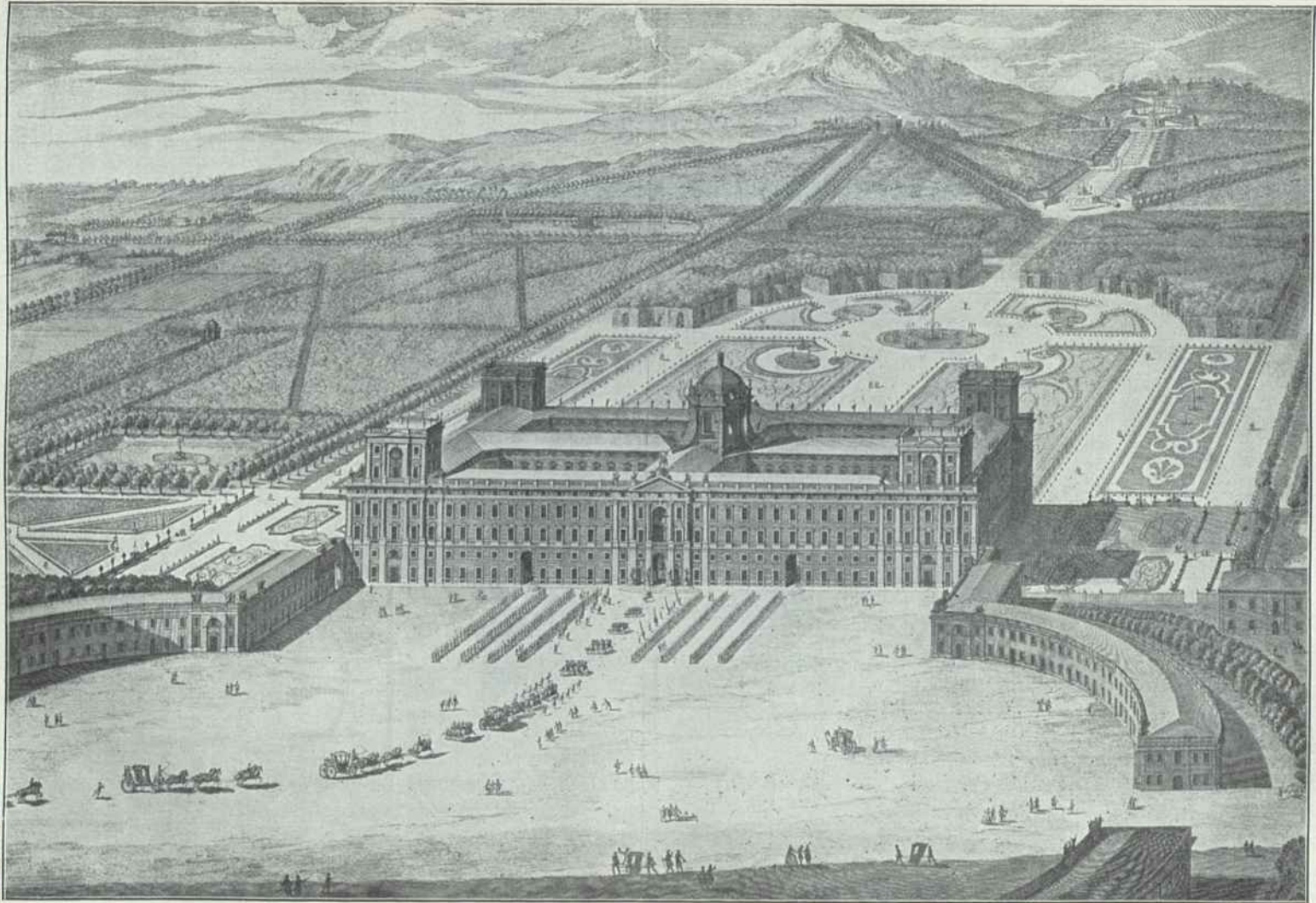
Im Aufbau, nicht im Grundriß klingt das mittelalterliche Kaſtell mit den vier Türmen an den Ecken der Anlage durch, während die Mitte durch einen nicht vollſtändig motivierten und außerdem nicht bedeutend genug geſtalteten Kuppelbau ausgezeichnet iſt. Den Mittelriſalit ſchmückt der ſeit *Palladio* wieder in Übung gekommene antike Giebel (Abb. 545 u. 546).

Die Wohn- und Repräsentationsräume des Schloſſes liegen um einen großen rechteckigen Hof, der wieder durch zwei ſich kreuzende Quertrakte in vier kleine Höfe zerlegt iſt, die durch den Kuppelbau im Kreuzungspunkte und durch Durchfahrten in den Quertrakten miteinander verbunden ſind. Die Ecken und die Mittelpartien ſind durch wenig vortretende Riſalite ausgezeichnet; die

360.  
Schloß  
in Caſerta.

<sup>207</sup> Vergl. auch den offiziellen Führer durch den Dogenpalast in Venedig von *Antonio della Rovere* mit dem Grundplan der Anlage.

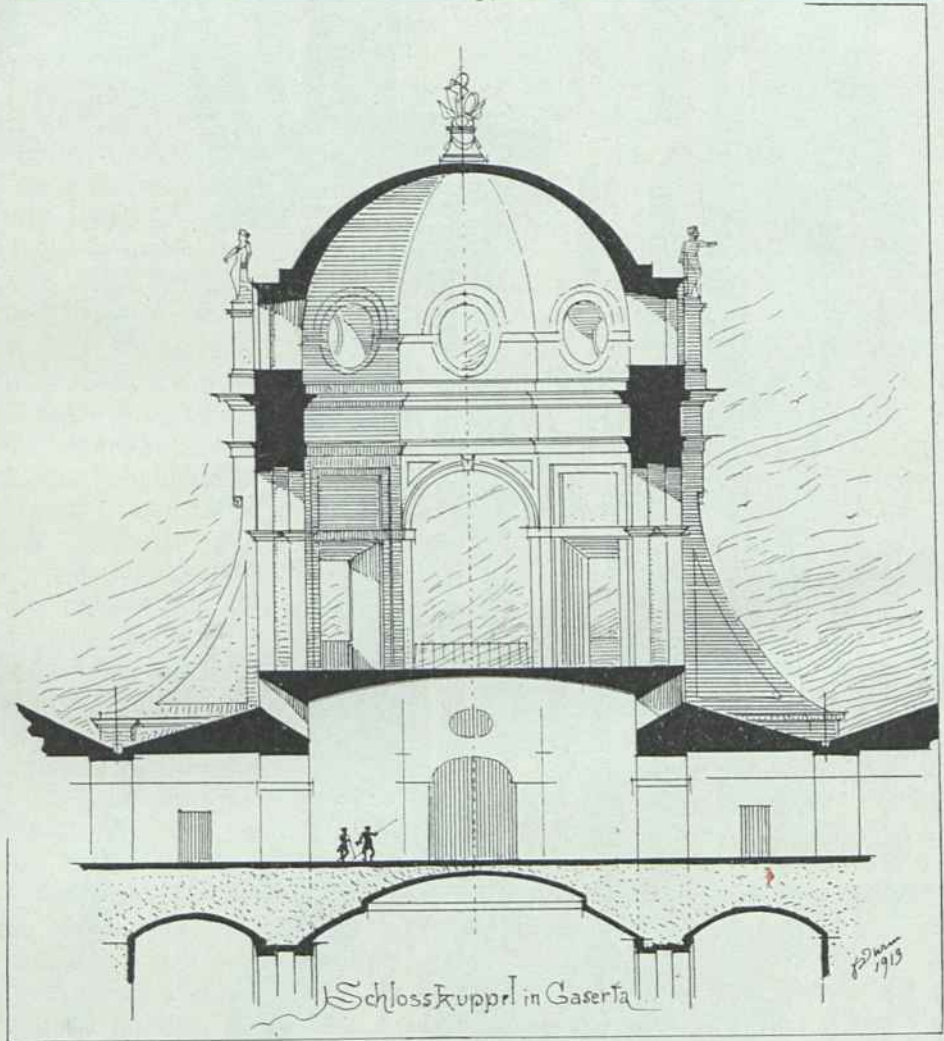




Gefamtanſicht des Schloſſes zu Caferta nach dem Stiche.

Wohngelaffe stehen fämtlich in unmittelbarer Verbindung miteinander, find aber nicht mehr nach alter Weiſe durch luftige Korridore von außen zugänglich gemacht, weil ihnen in der Breite der alten Wandelgänge kleine Vorzimmer oder Nebengemächer vorgelegt find. Zwischen dieſe ſchieben ſich vielfach kleine Wendeltreppen, die einzelnen Räume in den verſchiedenen Stock-

Abb. 546.



Querschnitt durch die Schloßkuppel in Caserta.

werken miteinander verbindend. Auch zweifelhaft beleuchtete und gelüftete Mittelgänge werden nach dem Geschmacke der damaligen Zeit nicht verſchmäht. Trotz aller akademischen Regelmäßigkeit wird aus dieſen Gründen eine beſtimmte Klarheit der Anlage doch an einzelnen Punkten vermißt.

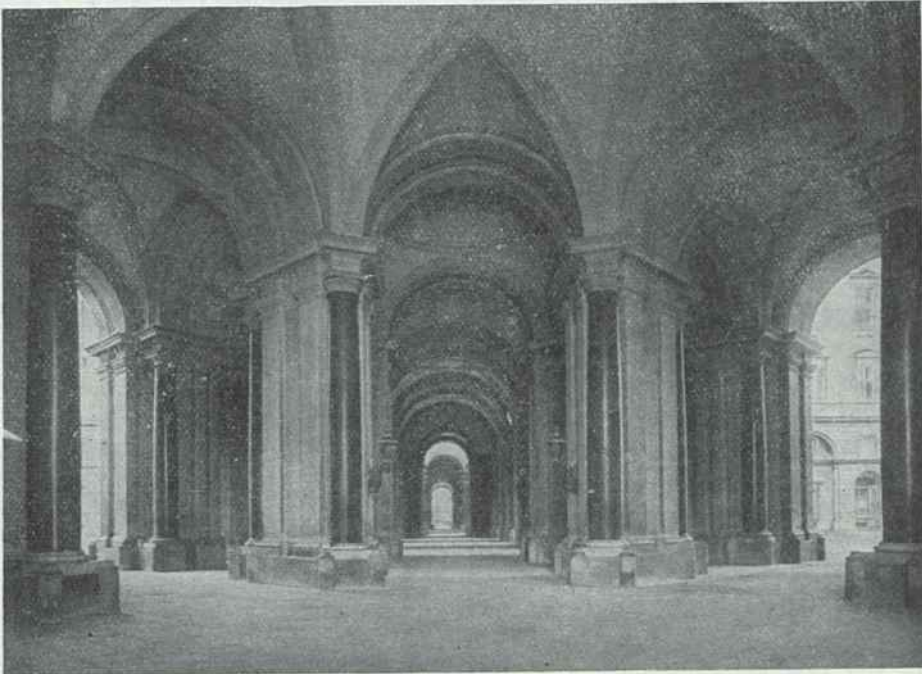
Großartig find die vorderen Vestibüle (vergl. Abb. 547) bei den Eingängen, an der Haupt- und an der Gartenfront angelegt, von denen aus man überdeck nach den kleinen Höfen blicken kann. Dreifchiffige Bogenhallen führen von denſelben zum großen Treppenvestibül, das von feinem Mittelpunkt aus den



Ausblick nach den vier Höfen gefattet und von dem aus man zur Galatreppe gelangt, die nur bis zum *Piano Reale* geführt ist. Die bequeme, dreiläufige Podesttreppe gehört, was Anlage, Abmessung und Schmuck der Wände mit Marmor anbelangt, mit zu den vornehmsten ihrer Art, nach dem Baumaterial haben wir das kostbarste Treppenhaus der Welt vor uns.

Für den kleinen Verkehr sind neben den großen Haupteingängen, noch Nebeneingänge in der Mitte der Seitenflügel angeordnet, die mit den Durchfahrten der Hoftrakte korrespondieren. In der Richtung der Hauptachsen ergeben sich reiche Durchblicke durch den ganzen weiten Bau.

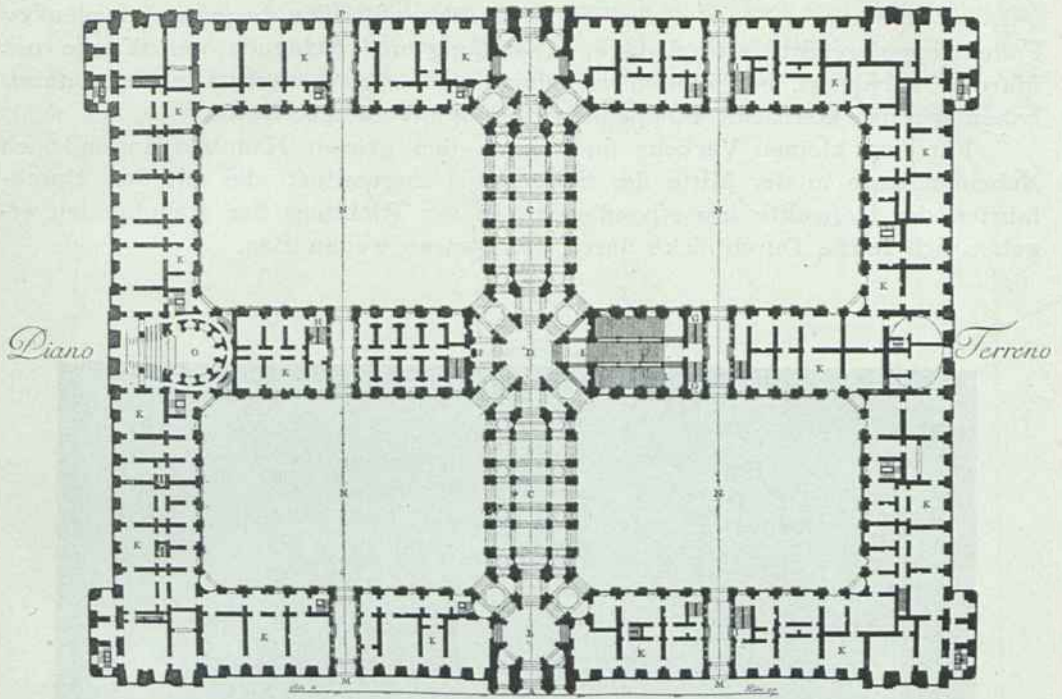
Abb. 547.

Großes Vestibül im Schloß zu Caserta<sup>208)</sup>.

Auf durchgehende Achsen ist im *Piano Reale* das größte Gewicht gelegt, wie die punktierten Linien im Grundplane zeigen. Alle Türöffnungen liegen in der gleichen Achse, so daß man von einem Punkte der Eckfalons aus den Blick durch alle Räume der ganzen Haupt- und Seitenfront hindurch hat. Ein tatsächlich großartiges Bild, das bei festlicher Benutzung und Beleuchtung aller Räume zusammen einen feenhaften Eindruck gewährt haben mag, und auch bei Tageslicht feine Wirkung nicht verfehlt. Der Blick in der Richtung der Mittelachse durch das Vestibül und die sechs Mittelfäle hindurch genommen, ist gleichfalls von imponierender Wirkung. Würdig liegt, von den Außenfronten abgerückt, die Schloßkapelle vor dem großen gewölbten Treppenvestibül, von der Galatreppe aus unmittelbar erreichbar.

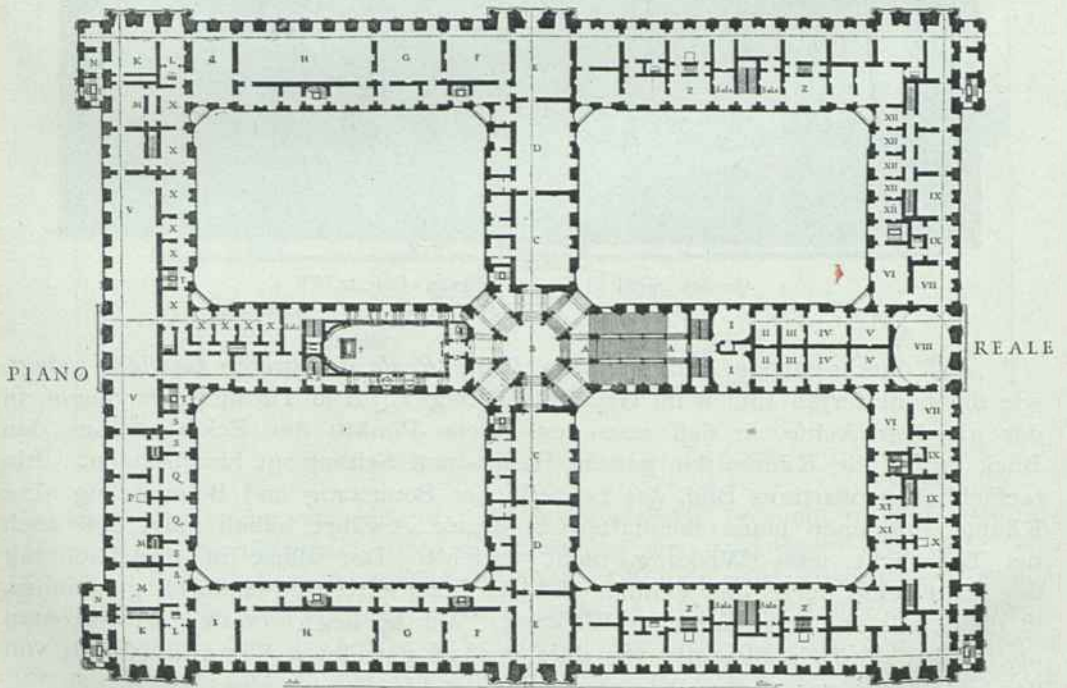
<sup>208)</sup> Fakf. Repr. nach einer fotogr. Aufnahme.

Abb. 548.



Grundriß des Erdgeschosses.

Abb. 549.



Grundriß des Hauptgeschosses.

Schloß zu Caserta.



Von besonderem Interesse ist die Beigabe eines größeren Theaters, des *Teatro domestico di corte*, dessen Decke und vierzig Logen (außer der königlichen) im Zuschauerraum durch zwölf korinthische Säulen getragen werden<sup>299</sup>).

Die Gesamtsicht des Schlosses (Abb. 545) zeigt vier höher geführte Eckrisalite und eine achteckige Kuppel über dem Kreuzungspunkt der beiden Hauptachsen, d. h. über dem großen mittleren Hauptvestibül, und damit eine wirkungsvolle Silhouette des Baues. Das Obergeschoß der Eckrisalite und die das Ganze beherrschende Zentralkuppel sind wohl geplant gewesen, aber nicht ausgeführt worden. Schade drum! Sie würden die Einförmigkeit des Baues im Äußeren gemildert haben. Gut war die Kuppelform ausgedacht, gut ihr doppelter Zweck erwogen, sie sollte neben der Beherrschung der Massen auch als große, gedeckte Aussichtsterrasse den Schloßbewohnern dienen. Auch die Möglichkeit sollte gewährt werden, von hier aus den baulichen Zustand des Schlosses und seiner Dächer kontrollieren zu können, auch einen freien Blick nach allen Richtungen, auf die reiche Landschaft, auf Berge und Meeresfernen ermöglichen. Diesen Anforderungen zu genügen hat *Vanvitelli* verstanden; er wollte keine Kirchenkuppel, vielmehr einen Aussichtspavillon in Form und Inhalt (vergl. Abb. 546).

Ein dem Ausgang des XVIII. Jahrhunderts angehöriger Schloßbau — die *Villa Reale, già Palazzo Belgiojoso* — in Mailand, ein Werk des Wiener Architekten *Leopoldo Pollack* und seines Bauherrn, des *Lodovico Barbiano-Belgiojoso*, aus dem Jahre 1790, mag hier noch Erwähnung finden. Es zeigt die klassischen, französischen Einflüsse der damaligen Zeit, und einen sehr schönen, akademisch durchgebildeten Grundplan. Der Architekt verwendete den nach der Straße abgeschlossenen Ehrenhof, die polygonen Vestibüls von Caserta und die Anordnung der Mittelräume des *Palazzo Chiericato* zu Vicenza (vergl. Abb. 548 u. 279), aber in geschickter Weise.

*Jakob Burckhardt* macht in seiner Geschichte der italienischen Renaissance (Kap. XII, Ausgabe 1878) bei der Abhandlung der Festungsbauten auf die Bergfeste, die *Rocca* oder *Rocchetta* aufmerksam, und führt dabei aus, daß einzelne Fürsten oder ganze Dynastien oft darauf angewiesen waren, längere Zeit in festen Schlössern zu wohnen und sich standesgemäß im Innern einzurichten, ohne die Sicherheit der Person und des Aufenthaltsortes preiszugeben. „Die Burgen mit hohen Mauern und Zinnen“ verschwinden, an Stelle der hohen Festungstürme führte *Federigo* von Urbino die niedern ein, denen das Belagerungsgeschütz weniger anhaben konnte. Die Zinnen des Mittelalters fallen (1412—1447), an ihre Stelle treten derbe Gefimse mit Konfolen, die Rustika für das Quaderwerk der Bastionen. Dabei wolle nicht vergessen werden, daß „fast alle namhaften Architekten zugleich Festungsbaumeister waren und sich als solche den Großen oft mehr empfahlen, als durch ihre Kunst im engern Sinne.“ *G. Vaccaj* führt in der »*Italia artistica*« z. B. aus, daß die *Rocca* bei Pefaro nach den Zeichnungen *Brunelleschi's* erbaut sei. Sicher ist, daß *L. da Laurana* lieber die *Rocca* bei Pefaro ausbaute, als den Palaß in Urbino. Von der dortigen *Rocchetta* und *Rocca* haben wir Abbildungen durch die Intarfen im Chor der Kirche von *S. Agostino* in Pefaro (vergl. *Vaccaj* a. a. O., S. 63) und

<sup>361.</sup>  
Villa Reale  
in Mailand.

<sup>362.</sup>  
Die Rocca  
bei Pefaro.

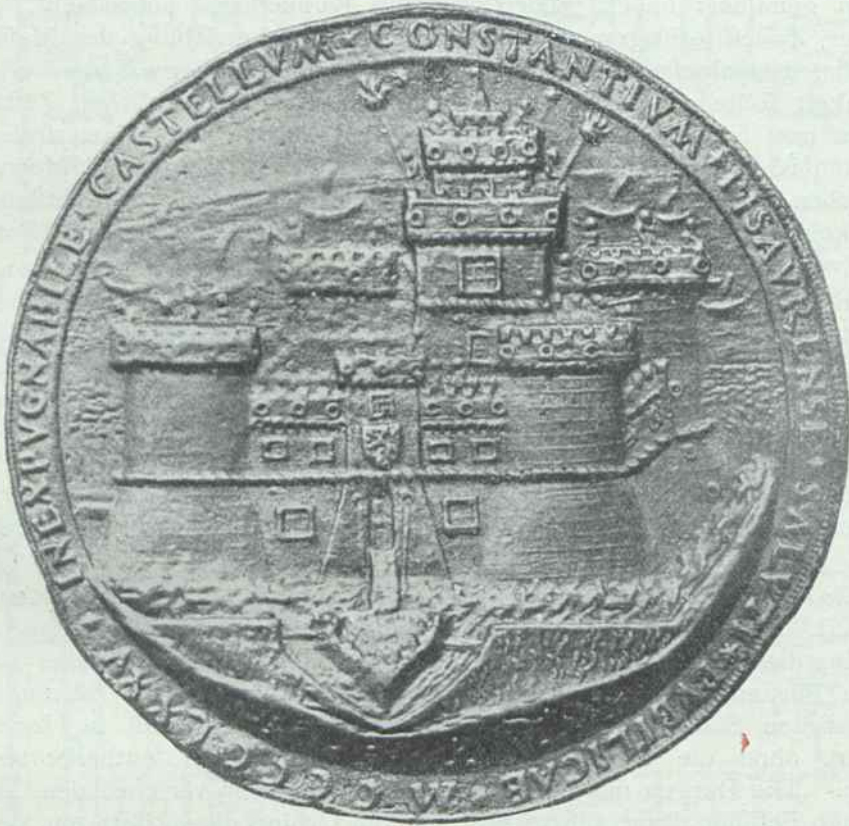
<sup>299</sup> Vergl.: VANVITELLI, B. *Dichiarazione dei disegni del Reale palazzo di Caserta*. Neapel 1756 und die daraus entnommenen Grundrisse Abb. 548 u. 549, sowie die Schnitte in Abb. 571 u. 572.

durch die schöne Schaumünze des *Enzola* — die *Medaglia colla Rocca*<sup>210)</sup> —, die in Abb. 550 wiedergegeben ist<sup>210)</sup>.

363.  
Die Rocca  
bei Civita  
Castellana.

Ein wichtiges Werk ist uns in der von *Antonio da Sangallo d. Ä.* für Papst *Alexander VI.* erbauten Bergfeste bei *Civita Castellana* (1494—1500) erhalten geblieben, die in der Folge von *Julius II.* und *Leo X.* erweitert und deren Pfeilerhof von den *Zuccheri* mit Malereien geschmückt wurde (vergl. Abb. 551). Das Portal bei der Zugbrücke zeigt die Aufschrift: *Julius P. P. II.* (der von 1503—1513 den päpstlichen Stuhl inne hatte), und ruftizierte Flächen

Abb. 550.



Vergrößerte Abbildung der Medaille der Rocca zu Pefaro<sup>210)</sup>.

<sup>210)</sup> J. FRIEDLÄNDER im Jahrbuch der K. Preuß. Kunstsammlungen II, 1881, S. 175 n. 7 beschreibt die Rückseite der Medaille so:

„INEXPUGNABILE · CASTELLVM · CONSTANTIVM · PISAVRENSE · SALVTI · PVBLICAE · MCCCCLXXV ·  
„Das Schloß von Pefaro, auf dessen Zinnen Krieger sichtbar sind, im Hintergrunde das Meer.  
„Unten IO · FR · PARMEN · (vertieft)“; Künstlernahe, d. h. Johannes Franciscus Parmensis, sein Familienname war *Enzola*.

Die Vorderseite erscheint schon auf einer andern Medaille *Enzola's* vom Jahre 1474 und hat die Inschrift:

CONSANTIVS · SFORTIA · DE · ARAGONIA · DI · ALEXAN · SFOR · FIL ·  
d. h. Divi ALEXANDRI SFORTIAE FILIUS  
PISAVRENS · PRINCEPS · AETATIS · AN · XXVII ·

Der Durchmesser beträgt 80 mm. Abgebildet ist sie auf Tafel XXI, wie auch im *Trésor de Numismatique et de Glyptique, Médailles coulées et ciselées en Italie* (I) Paris 1834 pl. VII n. 3 und in *Italia artistica* Nr. 42. Pefaro, S. 67. Über den Bau der Bergfeste (*Fortezza de la rocca*) vergl. auch L. B. ALBERTI. Lib. V. *De la fabrica, sito e fortezza de la rocca ó al mare ó in piano ó in monte posta. Del podio, ara, muro, fosse, ponti e torri de la medesima rocca.*



der Zierglieder, die an eine ähnliche Behandlung der Quaderflächen der *Porta Nigra* in Trier erinnern. Schilde an der Außenseite des Gemäuers tragen das Wappen der *Rovere*. Beim Grundriß tritt hier wohl zum ersten Male die Pentagonalförmigkeit an Stelle der Viereckform (vergl. Abb. 552) auf. Ein mächtiger, aber nicht hoher Turmbau beherrscht die Anlage (vergl. Ziffer 25); bei vier Mauerecken erheben sich spitzwinkelige, bastionenartige Vorlagen, während die fünfte als Halb-Rundturm ausgebildet ist. Ein tiefer Graben umzieht nach

Abb. 551.



Umgang im Hofe des Bergschlosses zu Civita Castellana.

zwei Seiten den Bau, der gut instand ist, und als Gefängnis, zuletzt für den gefürchteten Gasparone und seine Bande, dient.

Im Jahre 1508 begann *Bramante* ein weiteres päpstliches sog. Hafenkastell in *Civitavecchia*, das er auch bis zum oberen Teil des mittleren Turmes ausgeführt haben soll, den dann *Michelangelo* vollendete. Der Grundplan geht in seiner Gestaltung auf die Viereckform zurück, die durch 4 Rundtürme auf den Ecken und einen Polygonturm auf der Mitte einer Langseite ausgezeichnet ist (vergl. Abb. 553).

Die Verfasser des „Cicerone“ bitten, daß man dem verehrten *Bramante* keinen Vorwurf daraus machen möge, weil er „an rundem Bollwerk für divergierendes Feuer festgehalten habe, statt die kurz vorher erfundenen Bastionen anzuwenden“. *Albrecht Dürer* hat dies

364.  
Das Kastell in  
*Civitavecchia*.

in seiner Nürnberger Stadtbefestigung auch getan, ohne daß ihm jemand darum gram geworden wäre (1527), nur treten in Nürnberg an Stelle der Rundtürme die Turmbastionen, die eine bessere Handhabung der Geschütze ermöglichten.

*Sangallo* folgte in *Civita Castellana* doch nur der altitalischen und neitalischen Stadtbefestigung mit Bastionen und Mittelwerken (Bastionen und Ravelins), während *Bramante* am antiken Castrum hängen blieb. Für die Niederländer und Franzosen und die gesamte spätere Festungsbaukunst blieben *Sangallo* und *A. Dürer* die anregenden Meister. Der große *Vauban* (1633—1707) war 100 Jahre später nur der gelehrige Schüler der Genannten.

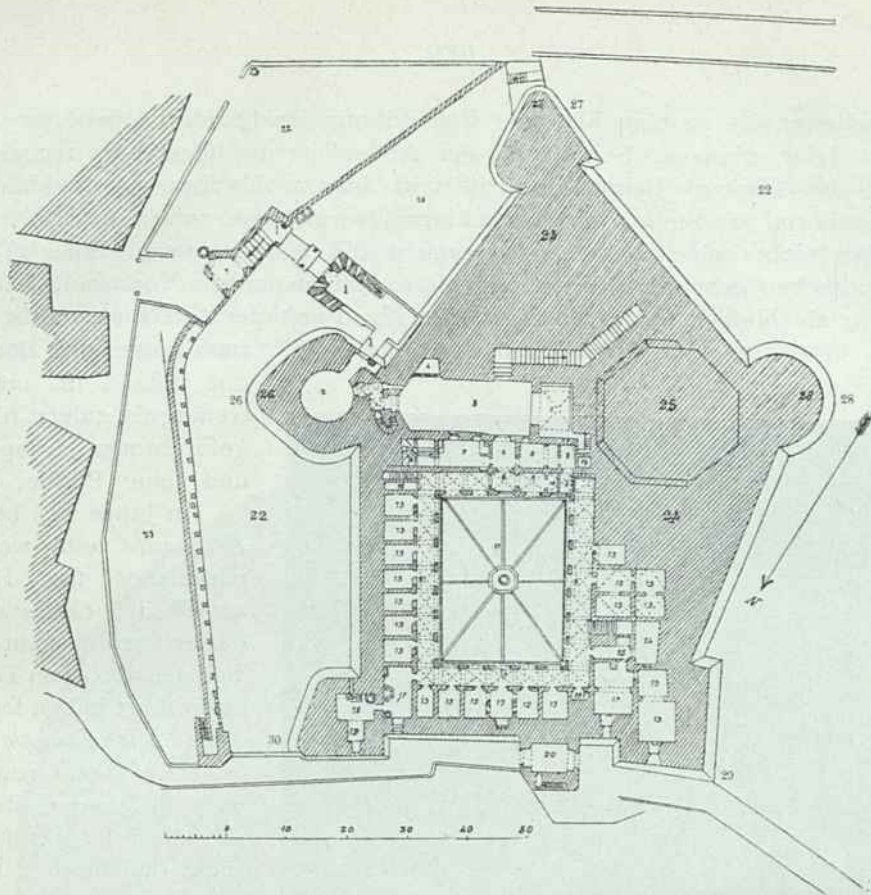


Abb. 552. Grundplan der Burg in Civita Castellana nach P. Guglielmotti, *Storia della Marina Pontifica 10 Vol. con Atlante.*

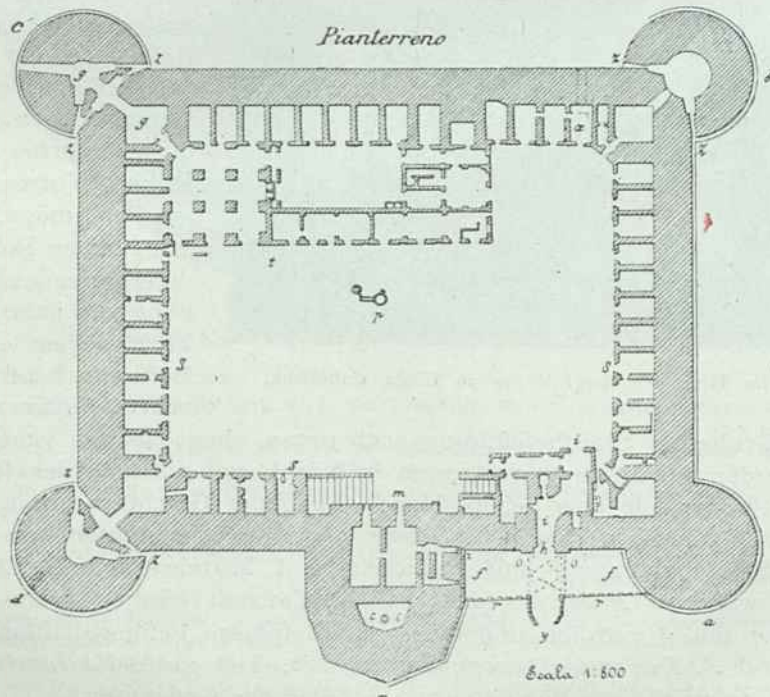


Abb. 553. Grundriß des Kastells von Civitavecchia von Bramante.



Ganz auf mittelalterlicher Basis beharren die Baumeister der Kastelle von *Bracciano* und *Rimini*, die Vorbilder fester Adelssitze in mittelalterlichem Geschmacke und Sinne find. Jenes von Meister *Orsini* 1460 erbaut, kam 1696

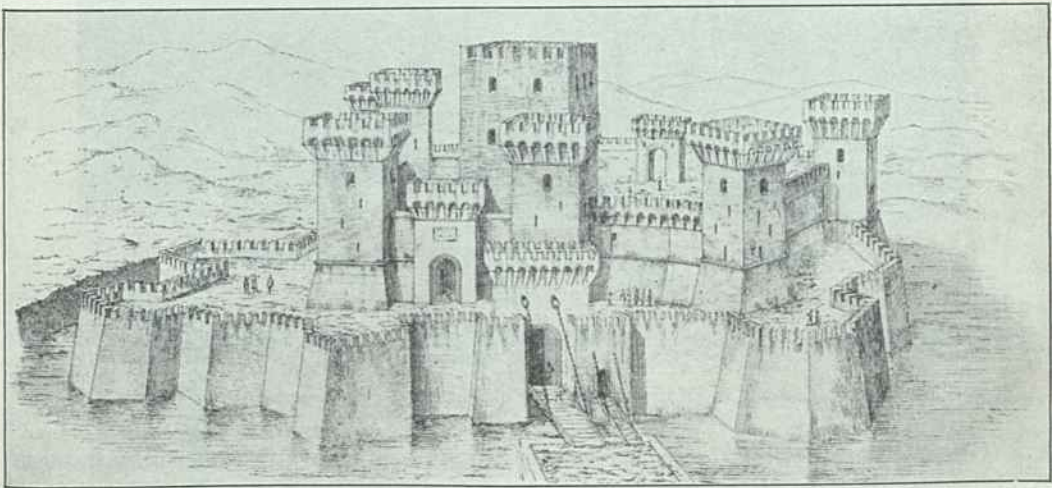
395.  
Kastelle zu  
*Bracciano* und  
*Rimini*.

Abb. 554.



Anficht des *Castello di Bracciano* am Braccianer See von *Orsini*,  
jetzt der Familie *Odescalchi* gehörig.

Abb. 555.



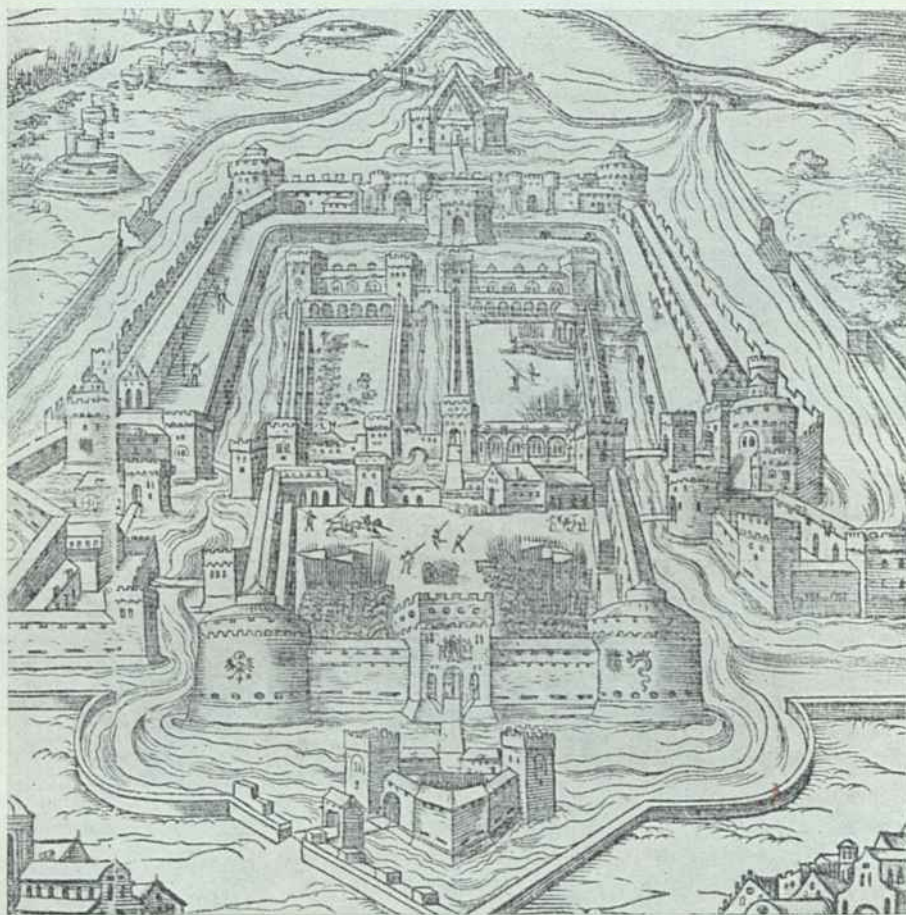
Anficht des *Castello dei Malatesta* zu Rimini nach der Schaumünze und dem Grundplan  
bei Agincourt a. a. O.

in den Besitz der *Odescalchi* und wurde 1894—1899 restauriert. Es enthält gute Frührenaissance-Möbel und mittelalterliche Balkendecken (vergl. Abb. 554).

Die *Rocca* von *Rimini* wurde von *Sigismondo Malatesta* (1417—1468) erbaut, wovon das Wappen über dem Eingang zeugt. (Jetzt zum Teil zerstört und der ursprünglichen Zweckbestimmung entrückt, dient es als Gefängnis).

Eine interessante Rekonstruktion ist nach dem Werke von *Guglielmotti, Storia della marina pontifica* (Bd. X) durch Abb. 555 gegeben. Sie trifft ziemlich mit dem zusammen, was der (*abile incisore della medesima epoca*) Stempelschneider *Matteo Pastrì* auf der entsprechenden Schaumünze dargestellt hat, die »*veduta della fortezza di Rimini, eretta nel decimoquinto secolo da Sigismondo Malatesta, allora Signore di questa città (1446)*. Die Umschrift der Münze fagt: *Castellum · Sismundum · Ariminense · MCCCCXLVI · (1446)*.

Abb. 556.

Schaubild des Castello in Mailand nach *S. Münsters Cosmographia*. (Ausgabe 1554.)

Ein Generalplan dieser *Rocca* im gegenwärtigen Zustand (1820?) ist von dem Architekten *Stegani* in Rimini aufgenommen worden, und wie die Schaumünze auf Tav. LIII, Ziffer II, in der *Storia dell'arte, dimostrata coi monumenti di G. B. L. G. Seroux d'Agincourt, Prato*. 1829 dargestellt.

Das Schaubild (Abb. 556) nach *Sebastian Münster's Cosmographia* (1550) gibt eines der ausgedehntesten Dynasten-Schlösser, an dessen Ausführung sich die besten Namen, wie *Filarete*, *Leonardo* und *Bramante* hängen, wie auch die Bauherren Repräsentanten der bedeutendsten Gewaltherrscher waren, der *Visconti* und *Sforza*, die sich zu Herzögen von Mailand aufgeschwungen hatten.

366.  
Kastell der  
*Visconti-Sforza*  
in Mailand.



Vom letzten *Visconti* (1412—1447) und seinem Kastell in Mailand macht *J. Burckhardt* in seiner „Kultur der Renaissance“ (S. 30) die Bemerkung, daß es die herrlichsten Gärten, Laubgänge und Tummelplätze mit umfaßte, daß aber auch alle Mittel zur Sicherheit feiner Person aufgeboden waren. Sein Schwiegerohn und Erbe, der glückliche Condottiere *Francesco Sforza* (1450—1466), ein Ganzes von leiblicher und geistiger Begabung ohnegleichen, im Felde unbefiegt, war der Mann, der von niedrigem Stande zur Herrschaft über ein Reich emporstieg und fein Nachfolger wurde. Ihm folgte *Galeazzo Maria* und dann als letzter Herrscher *Lodovico il Moro* (bis 1499), in gleichem Sinne das Ansehen der Familie hochhaltend. Sie waren Beschützer der Künste und Wissenschaften, und demgemäß auch auf ihren Besitztümern eingerichtet. In welcher Weise

Abb. 557.



Teilansicht des *Castello* zu Vigevano bei Mailand mit der *Loggia* des *Bramante*.

dies bei dem hervorragendsten Profanbau geschah, welcher Art die Bestimmungen der einzelnen Abteile der Burg waren, zeigt uns das genannte, wohl nicht in allen Teilen zuverlässige Bild *Münster's*.

Teilweise zerstört und schließlich als österreichische Kaserne benützt, wurde das Denkmal des Glückes und des Endes einiger illegitimer Herrscher von dem Architekten *Luca Beltrami* in geschickter Weise wieder aufgerichtet und zu Museumszwecken — dem Endziel unserer heutigen Denkmalwiederherstellung — verwertet, wobei die großen Ecktürme zu Trinkwasserreservoirs eingerichtet wurden. Weiteres in dem Hefte Nr. 25. I. *Milano, Italia artistica*. S. 77 u. ff.

In der Nähe von Mailand wäre noch das große gotische Kastell der *Sforza* in *Vigevano* zu erwähnen, an dem auch *Bramante* tätig war (siehe auch: *Le rarità di Vigevano* von *Girolamo Biffignandi*. *Vigevano* 1840.). Die schöne Renaissance-Loggia und wohl auch der obere Teil des Turmes (vergl. die Abbildung in Abschnitt XXI: Öffentliche Plätze, und Abb. 557) gelten für fein

Werk. Jetzt zu militärischen Zwecken verwendet, wird ein Teil der Bauten als *Rocca vecchia* bezeichnet. Hier sollen, nach *Gaudenzio Merula*, die Malereien von *Leonardo* ausgeführt gewesen sein.

368.  
Kastell  
*St. Angelo*  
in Rom.

Als ein wichtiges, aber architektonisch wohl etwas seltsames Beispiel bleibt noch das Kastell *S. Angelo* zu erwähnen übrig. Neues Leben blüht aus den Ruinen! Aus einem römischen Imperatorengrab wird eine moderne Zitadelle mit innerer fürstlicher Einrichtung, die mit dem Wohnpalaste des hohen Kirchen-

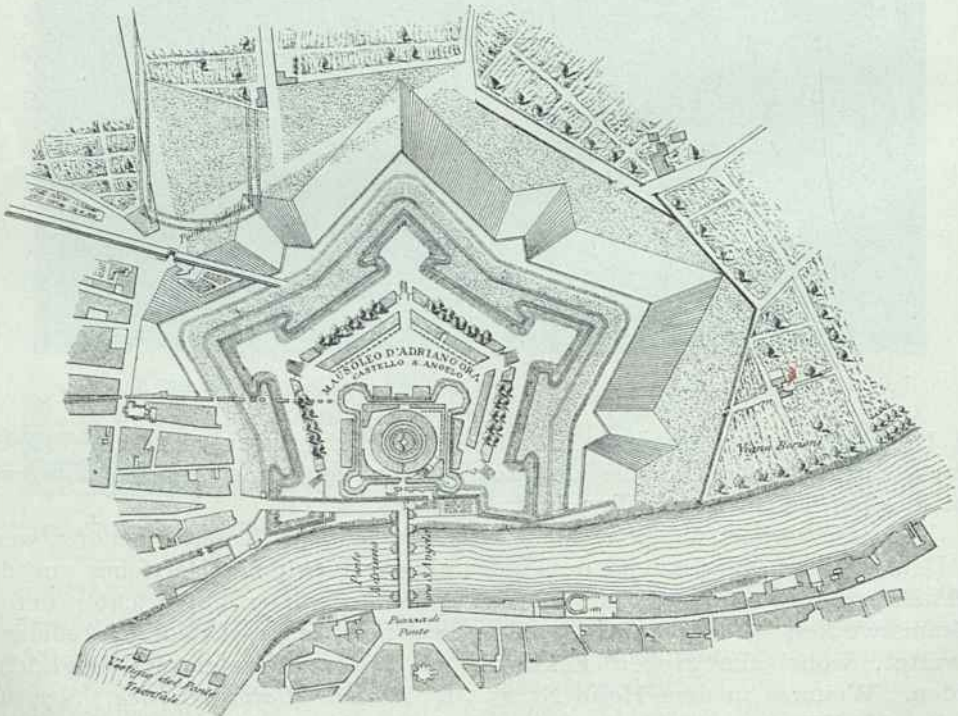
fürsten in Verbindung gebracht ist. Der Bau fängt erst in der Renaissancezeit an wichtig zu werden mit seiner Belagerung durch den Connétable von Frank-

Abb. 558.



Abbildungen der Fortifikation der Engelsburg in Rom nach Medaillen bei *Borgatti* a. a. O.

Abb. 559.

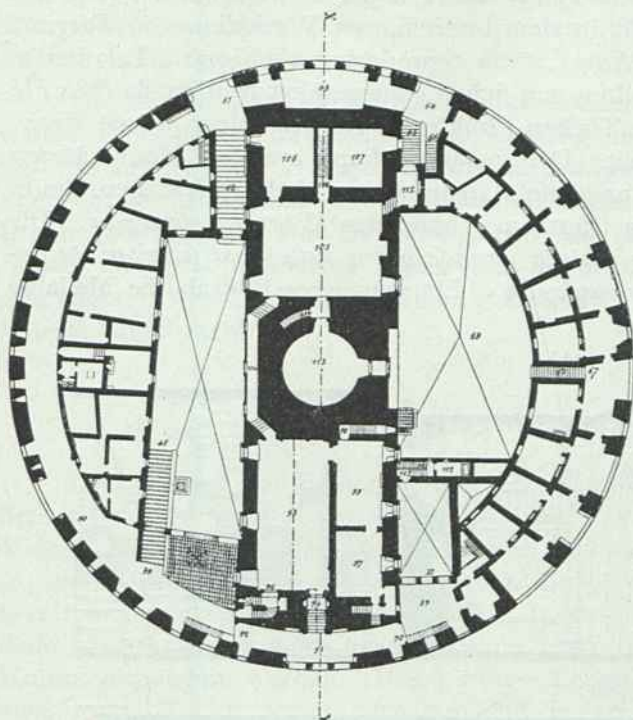


Bastionierte Fortifikation der Engelsburg in Rom nach Aufnahmen *Borgatti's* a. a. O.

reich, *Carl von Bourbon*, und dessen tragisches Ende durch *Benvenuto Cellini*. Hier überstand 1527 Papst *Clemens VII.* die Gefahren der Belagerung des Kastells. Der Charakter als feste Burg mit nur einer quadratischen Um-



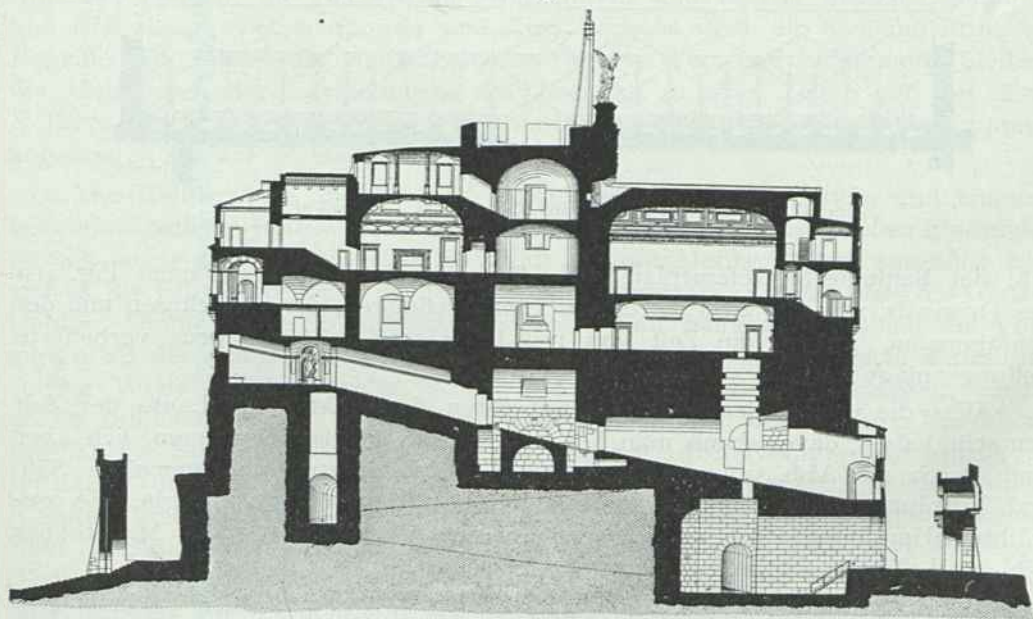
Abb. 560.



Grundriß der Engelsburg in Rom nach Aufnahmen  
Borgatti's a. a. O.<sup>211)</sup>.

gürtung (*Cinta*) verliert sich in die Zeit von *Alexander VI.* (1492—1503) bis *Paul IV.* (1555—1559). Der nur wenige Monate regierende Papst *Marcellus* (1555) hatte zuerst die Absicht, die Engelsburg zu verstärken und zu einem festen Platz zu machen, wobei er die entsprechende Arbeit dem *Camillo Orsini* übertrug, der eine bastionierte Front mit breitem Graben in Form eines Fünfecks improvisierte, die quadratischen Mauerzüge *Alexander VI.* dabei einschließend. Er folgte dem Gedanken *Sangallo's*, den dieser bei *Civita Castellana* schon zum Ausdruck gebracht hatte. Eine Tiberüberschwemmung (1557) zerstörte die Arbeit *Orsini's*, die aus Faschinen, Erde und ungebrannten Ziegelsteinen bestand.

Abb. 561.

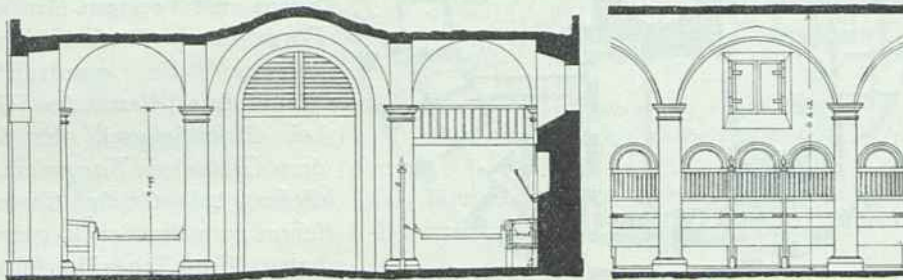


Querchnitt durch die Engelsburg nach Aufnahmen *Borgatti Mariano's* in Rom a. a. O.

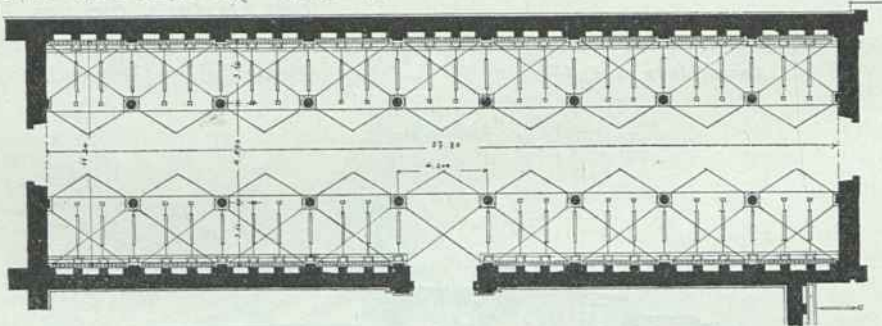
<sup>211)</sup> No. 48 und 68 sind Binnenhöfe des Castells.

Ein feltener Stich, der Auskunft über die Anlagen *Orsini's* gibt, wurde von *Lafreri* bekannt gegeben. Er ist in dem interessanten Werkchen von *Borgatti Mariano*: »*Castel Sant' Angelo in Roma*. 1890« reproduziert als Fig. 32a, Tavola 18a, Text-S. 132. Die Befestigungen sollten nun sicherer ausgeführt werden, da *Pius IV.* (1561) nebenbei einen Einfall der Türken fürchtete. Als Ingenieur wurde *Francesco Laparelli da Cortona* bestellt. Der genannte Papst aus dem Hause *Medici* (1559—1565) ließ zum Gedenken an diese Arbeiten eine Medaille schlagen, die in Abb. 558 wiedergegeben ist. Sie trägt am Rande das Wort »*Instaurata*«. Die Erklärung dazu sagt: »*A memoria della grande opera delle fortificazioni pentagonali, Pio IV. fece coniare una medaglia.*« Ein genaueres Bild als die Medaille

Abb. 562.



Pferdestall des Pali Panfilj in Rom. (51 Stände.)



Marfstall im Palazzo Panfilj in Rom nach Letarouilly a. a. O.

gibt der bastionierte Gesamtplan nach *Borgatti* durch Abb. 560 nach Fig. 41a des Originals, mit den zwei Arten der Einschließungen, der viereckigen und der pentagonalen. Bis in die Zeit von 1557 bzw. 1561 geht die neue verbesserte Festungsanlage zurück.

Was die verschiedenen Päpste mit ihren Architekten im Laufe der Zeit gemacht haben, davon kann man sich an Ort und Stelle überzeugen, sich aber auch durch die Abb. 559 u. 561 belehren. Die stuckierten und gemalten Säle und Vorräume, das prächtige Badezimmer des Papstes, die Loggia, die gewölbten Umgänge, Höfe und Treppenanlagen zeigen ja, wie die Machthaber sich das Leben in der Festung einrichteten.

Bei den Palästen sowohl, als auch bei den Schlössern fehlen als besondere Bauten oder auch in unmittelbarem Zusammenhang mit den Wohnbauten die Marfställe (*Scuderia*) nicht. Sie wurden von den Architekten nicht als einfache Bedürfnisbauten ausgeführt; ihnen wurde gleichfalls der Stempel der Groß-



räumigkeit und eines gewissen Luxus aufgedrückt, und die ersten Meister verschmähten die Lösung einer an sich spröden Aufgabe nicht, wie *Bramante* mit seinem Stalle des *Palazzo Panfilj* in Rom bewiesen hat <sup>212)</sup>.

Die klimatischen Verhältnisse gestatteten, wenigstens in Mittel- und Unteritalien, eine bessere räumliche Entwicklung im Inneren, wie Abb. 562 zeigt, wo die dreischiffige Anlage zum Ausdruck gebracht ist mit breitem, etwas überhöhtem Mittelschiff und schmaleren Seitenschiffen unter Anwendung von hohem Seitenlicht. Die Gewölbe ruhen hier auf rotgrauen, antiken Granitfäulen mit gut profilierten Basen und Kapitellen der dorischen Ordnung bei glücklichen Verhältnissen derselben. Zwischen je zwei Säulen sind stets drei Stände angebracht.

### b) Theatergebäude.

Die Theater der Griechen und Römer verödeten und verschwanden unter dem Lärm der Waffen von den nach neuen Wohnsitzen strebenden nordischen Völkern und der in den gegneten Gestaden des Mittelmeeres wohnenden, in der Kultur weiter vorgeschrittenen Bevölkerung. Das junge Christentum bereitete ihnen ein vollständiges Ende. In eine zeitweise Vergessenheit konnten diese Einrichtungen wohl geraten, nicht aber von der folgenden, aufsteigenden Kultur abgelehnt werden. Das geistige Leben der Völker verlieh ihnen ein altes gutes Recht, wenn auch zunächst in veränderter Form, um sich später wieder zu dem zurückzufinden, was die Antike erreicht und geboten hatte. Die Schaubühne der Alten kehrt bei den christlichen Völkern des Mittelalters und der Renaissance wieder. Die Freuden und Leiden eines göttlichen oder irdischen Helden, die Schilderung von Gutem und Bösem, dessen Belohnung und Befrafung, Betrachtungen und Ausführungen über die höchsten sittlichen Begriffe und Gesetze der Menschheit, des Daseins Wert und Bestimmung bleiben die Unterlagen der Darbietungen des Theaters zu allen Zeiten und bei allen Völkern, die von ihrer Kulturaufgabe überzeugt waren, von den alten Ägyptern angefangen bis auf unsere Zeit.

370.  
Historisches  
und  
Allgemeines.

Die Geistlichkeit, die für ein jammervolles irdisches Dasein und ein unbekanntes besseres Jenseits Propaganda macht und zugleich des großen Eindrucks bewußt war, den die dramatische Kunst auf die Massen immer ausgeübt hat, war es, die sich zuerst der Schaubühne wieder bemächtigte, dabei aber die Götter, Helden, Dichter und Philosophen der alten Welt beiseite schob und die Vorgänge bei der Entstehung der neuen Lehre und deren Grundsätze in wirkungsvollster Weise an ihre Stelle setzte. Was konnte z. B. die gläubigen, christlichen Zuschauer mehr fesseln, als eine Vorführung der Geburt Christi in Bethlehems Stall mit der Anbetung der heiligen drei Könige, sein Einzug in Jerufalem und die Tragödie auf Golgatha? Alles dargestellt in den stillen Räumen eines Klosters oder in einem an sich mystisch gestimmten Inneren eines hochgewölbten Kirchenschiffes oder Chores! Die kostbaren Präsepen (Krippen) im Münchner Nationalmuseum geben wohl eine Vorstellung davon. Hier gingen die Neuchristen auf englischem Boden voran. Die heiligen Dramen gehen dort ins XII. Jahrhundert (*Goffrado* † 1146) zurück, während die

371.  
Kirchentheater.

<sup>212)</sup> Vergl.: LETAROUILLY, a. a. O., Text-S. 195.



»*Spettacoli religiosi*« erst ums XIII. Jahrhundert in Italien aufkommen (1243<sup>213</sup>).

372.  
Palasttheater.

„Erst spät beginnen die stehenden Theater, und diese bringen es dann noch lange nicht zu einer äußeren Kunstform“. Klassische Stücke wurden wohl in der goldenen Zeit der Renaissance in den Palästen der Großen zur Aufführung gebracht. So ließ beispielsweise *Lorenzo*, ein Neffe *Leo X*, um 1515 ein Stück des *Plautus* spielen, wobei aber wohl der szenischen Ausstattung eine geringe Rolle zugeteilt gewesen sein mag. Aber schon 1472 ließ der Kardinal *Gonzaga* in seinem Palaste zu Mantua ein Theater einrichten und *Ercole I.* in seinem Schlosse zu Ferrara 1486 Theatervorstellungen geben.

373.  
Mysterienbühne.

Die Mysterienbühne und deren Durchsetzung mit Poffenreißereien wurde als unkünstlerisch in Italien früher aufgegeben als in den nordischen Ländern. Von den Klöstern und Kirchen aus kam sie auf den Markt. Sie bestand aus einem hölzernen Schaugerüste von drei Gefchoffen, deren mittleres für die Darstellung des irdischen Treibens, deren oberes dem Paradiese und deren unteres der Hölle zugewiesen war. Sie wurde aufgegeben, als die Aufführungen in geschlossene Räume verwiesen wurden, und das geschah wieder im Norden früher als im Süden. Frankreich und England streiten um die Priorität dieses Vorganges, während z. B. noch in Spanien zur Zeit des *Cervantes* (1547—1616), des Dichters und Wunderschauspielers *Lope de Rueda's* Bühne aus vier im Viereck aufgestellten, mit Brettern überlegten Bänken bestanden hat. Zu ihr gehörte noch ein Vorhang aus Wolle, hinter dem Musiker standen, die Romanzen ohne Begleitung der Guitarre abfangen<sup>214</sup>).

374.  
Hürdentheater.

Öffentliche, dem allgemeinen Publikum zugängliche Theater waren im XV. Jahrhundert in Italien noch unbekannt. Das erste ständige Theater wurde in Paris 1584 erbaut, dem in London das *Swan-* und das *Globe-Southwark-*Theater nach 1596 folgten, dessen Bau *Shakespeare* durch Geldzuschüsse unterstützte. Die beiden Londoner Theater waren nach *Streit* (a. a. O.) fog. Hürdentheater mit Galerien, die von senkrecht übereinander gestellten Holzpfoften getragen wurden. Die Sitzreihen hinter diesen erhoben sich amphitheatralisch. Die Tendenz dieser Art von Theater ist auf möglichst kleiner Grundfläche einen Raum zu schaffen, der möglichst viele Zuschauer faßt. Zu dieser äußert sich *Streit* (a. a. O.): „Bei einem Theater ist die Erzielung der größten Ökonomie, in bezug seiner Grundfläche, gar nicht der Endzweck, noch eine diese fördernde Maßnahme, daher sind die Bestrebungen, auf der kleinsten Fläche die größte Anzahl der Zuschauer durch Übereinanderschachtelung unterzubringen, vollständig falsch.“ Zu dieser Auffassung möchte auch ich mich bekennen, aber so wahr sie an sich ist, hat sich die italienische Renaissance doch nicht von ihr überzeugen können, wie die vielen und großen Versuche bei Palast- und öffentlichen Theatern, z. B. in Caserta und Mailand dartun. Nur die ersten Versuche in Parma und Vicenza lehnen sich an die Antike an, bei den spätern triumphiert das Schachtelsystem im Innern.

375.  
Öffentliche  
oder  
Volkstheater.

Dem Kirchentheater folgt demnach das Palasttheater und diesem erst das öffentliche. Ein halbrundes, aus Holz konstruiertes verfertigte einmal *A. Palladio* für eine Karnevals-vorstellung in Venedig.

<sup>213</sup>) Vergl: *A. d'Ancona, Origini del Teatro Italiano, Libri III., Volume I. u. II. Seconda edizione, Torino 1891.*

1) Kirchenväter und das lateinische Theater.

2) Geheiligte und liturgische Aufnahmen des neuen Dramas.]

3) Das liturgische Drama.

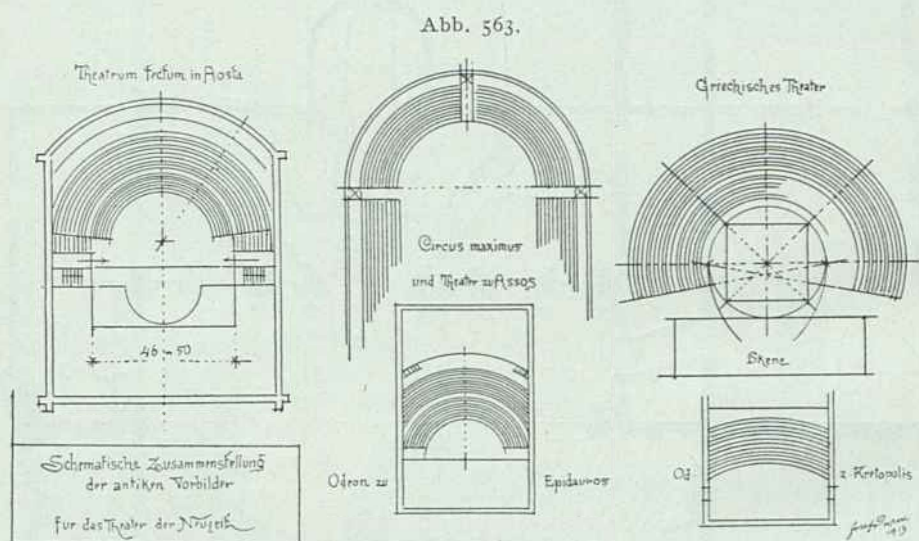
4) Anfänge des heiligen Dramas in Frankreich und anderen Teilen Europas und in Italien (S. 87).

<sup>214</sup>) Vergl. die interessante Publikation: *STREIT, A. Untersuchungen über das Theaterbauwerk bei den klassischen und modernen Völkern. Wien 1903. S. 56.*



Auf welcher Grundlage erhob und bewegte sich nun der Theaterbau der neueren Zeit, was wurde von dem antiken von ihm übernommen? Die Anforderungen waren die gleichen geblieben: die Orchestra zu ebener Erde, das erhöhte Skene-Gebäude, der amphitheatralisch ansteigende Zuschauerraum, die Wandelhallen und anstehenden Nutzräume.

Das *Theatrum tectum* der Alten (Pompeji, Aosta), (vergl. Abb. 563 mit den Zusammenstellungen der antiken Vorbilder von Zuschauerräumen) wurde dabei bevorzugt und damit das Spielen bei Nacht und entsprechendem Lampen- oder Kerzenlicht, die Orchestra nach griechischem Vorbild (vergl. Abb. 563) in geschlossener Hufeisenform oder in genauer Halbkreisform oder solcher mit senkrecht anstoßenden Flügeln zu jener (vergl. *Circus maximus*, Abb. 563) wurde beibehalten. Die Anlage der Sitzreihen folgte der Form der Orchestra, aber



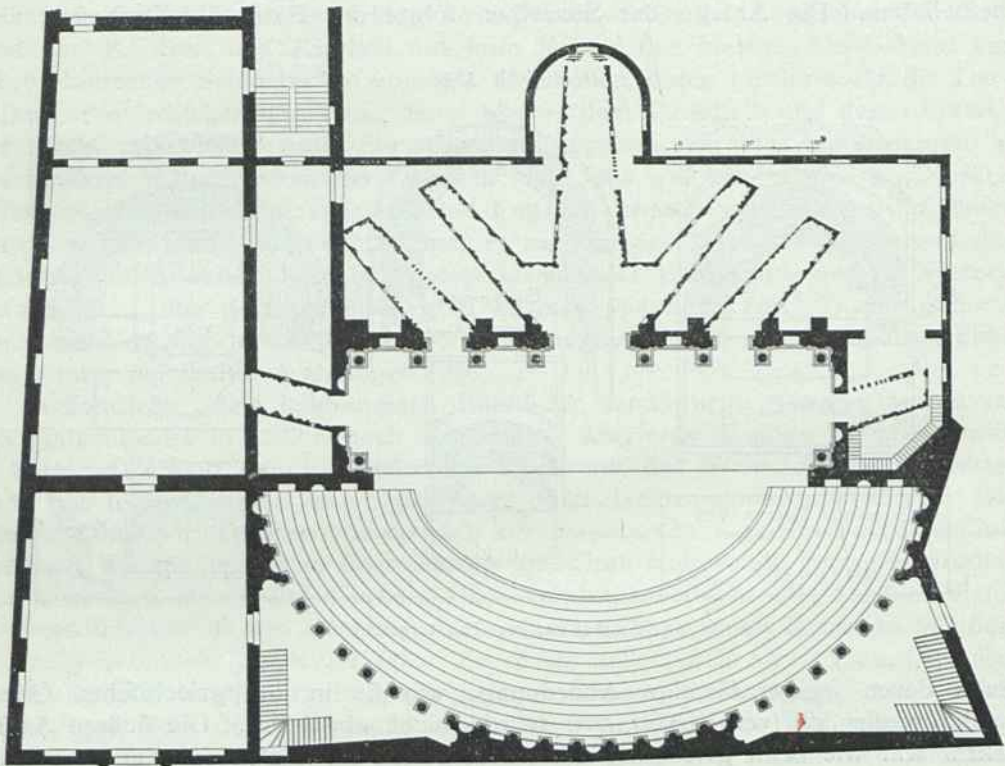
auch deren segmentförmige Anordnung, wie sie in den griechischen Odeen nachgewiesen ist (vergl. Abb. 563) wurde nicht abgelehnt. Die äußere Architektur war wie beim griechischen Theater gleich Null, aber aus anderen Gründen. Das römische Vorbild wurde erst später verwertet.

*Manfred Semper* führt in diesem „Handbuch“, IV. Teil, 6. Halbbd., Heft 5, S. 53 aus: „Die Meister der Renaissance hatten für die Gestaltung ihrer Theater die verhältnismäßig wohl erhaltenen Ruinen der antik römischen Theater vor sich und zum Vorbild genommen; von ihren Theatern ist aber nichts erhalten geblieben.“ So sehr viel mehr als wir heute noch von antiken Theatern sehen, haben die Renaissancemeister auch nicht zum Vorbild nehmen können, und füglich wäre ja doch nur das *Theatrum tectum* der Alten in Betracht gekommen. Wie aber die Decken- und Dachentwicklung bei diesem ausgefallen hat, dafür haben auch jene keine Anhaltspunkte gehabt. Was hier zu geben war, konnte nur neues, selbst gedachtes sein. Wir wollen dabei nicht vergessen, daß, was wir von ihnen haben, sich auf die Palasttheater beschränkte, die als Außenarchitekturen nicht in die Erscheinung traten. Es waren Saalbauten, welche die gleiche architektonische Ausbildung zeigten, wie die anderen Gemäcker des Schlosses. Nur von *F. San-*

*sovino* wird gemeldet, daß er in Venedig (1580) zwei schöne stabile Theater mit großem Aufwand, ein rundes und ein ovales, erbaut habe, die aber nur für Karnevalskomödien bestimmt waren und eine große Menschenmenge faßten (vergl. *Burckhardt, J. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1878. §. 192 Theaterbau.*)

Auch eines, ebenfalls für die Stadt Venedig erbauten stabilen Theaters des *A. Palladio* von halbrunder Gestaltung, wieder für Karnevalskomödien bestimmt und aus Holz konstruiert, mit Fassaden in antiken Formen, wird gedacht. Sein noch bestehendes Hauptwerk, nach Außen ganz formlos, aber um so geistvoller

Abb. 564.



Teatro Olimpico des Andrea Palladio zu Vicenza.

und interessanter im Innern, ist und bleibt das *Teatro Olimpico* in Vicenza. Es zeigt im Inneren den amphitheatralisch sich erhebenden Zuschauerraum in der Grundform einer halben Ellipse, der Hälfte eines römischen Amphitheaters vergleichbar und wie bei diesem mit einer Säulenhalle bei der obersten Sitzreihe abschließend. Das antike Theater und auch das Amphitheater waren nach dem Gefagten vorbildlich für diesen Bestandteil des modernen Theaters, den eine freie Arena oder Orchestra umschloß, dem die rechteckige, wenig tiefe Szene mit reich gegliedertem, festem architektonischen Hintergrunde folgte, derjenigen der kleinasiatischen, griechisch-römischen Theater vergleichbar (Theater in Aspendos).

Ein mittlerer großer Eingang, rechts und links deselben je ein kleiner und ein ebenfolcher an den Schmalseiten der Szene gewähren Einblicke in die



Straßen einer Stadt, mit den mannigfaltigsten Häusern besetzt; alles aus Holz gezimmert, ausgeschnitten, perspektivisch sich verjüngend und in einem gemalten

Abb. 565.



Ansicht des Prospektes im *Teatro Olimpico* zu Vicenza nach einer Aufnahme bei A. Streit a. a. O.

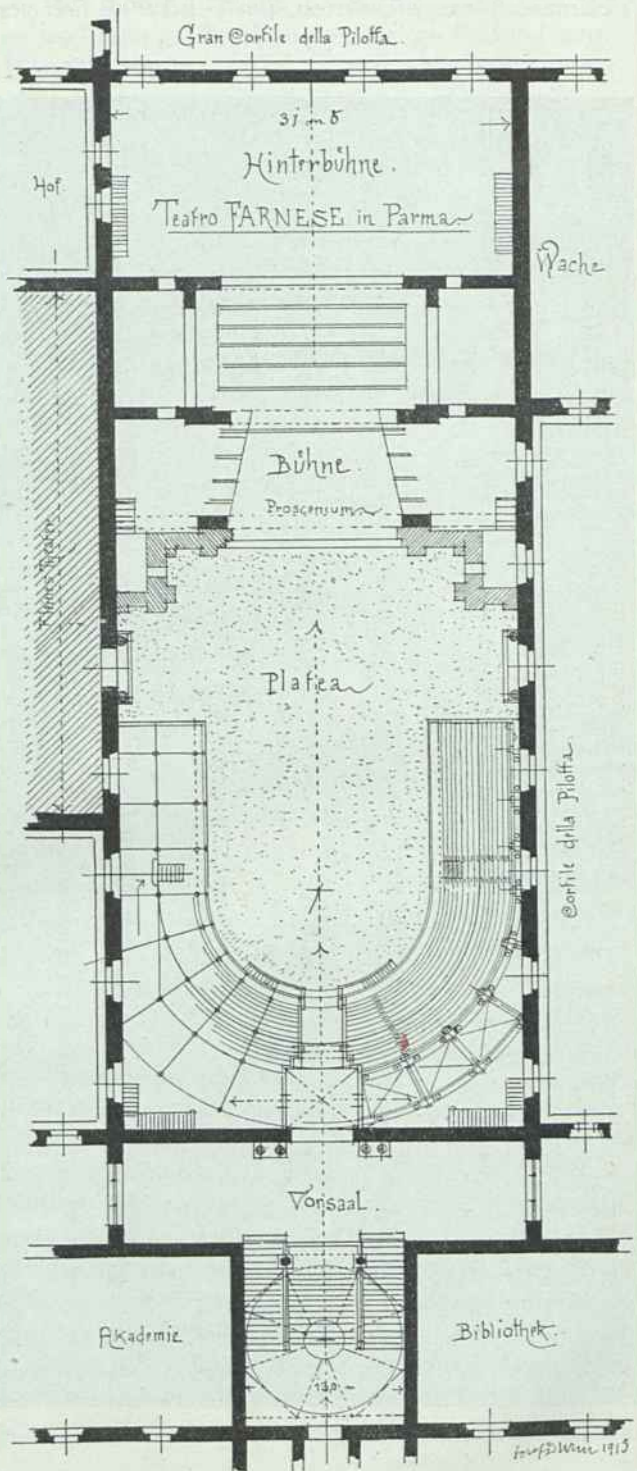
Hintergrunde endigend, bietet das Ganze ein niedliches, dabei aber schönes und reiches Bild eines stehenden Hintergrundes (Abb. 564 u. 565). Die Szene ist

ein „symmetrischer Prachtbau mit fünf Pforten, durch welche man die ansteigenden Gassen mit verschiedenen und unsymmetrischen Einzelgebäuden sieht.“

Sind Zuschauerraum, Orchester und Szene den Alten entlehnt, so ist doch der Gedanke, mit der Szene ein Städtebild zu geben, originell und neu und wohl als eine Erweiterung dessen anzusehen, was die Alten nur in verkürzter Weise gaben. „Nirgends die Täuschung in unserm heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes.“

Der begabte Schüler *Palladio's*, *Giambattista Aleotti*, entwarf 34 Jahre später (1618) ein Theater für Parma, das *E. Bentivoglio* ausführte. Es bedeutet einen Fortschritt und eine Neuerung im Theaterbau. Der Zuschauerraum ist von rechteckiger Form, in die eine halbrunde, durch zwei Geschosse geführte Bogenhalle eingefügt ist, die sich bis nahe zum Proszenium geradlinig fortsetzt. (Vergl. Abb. 566 nach *Streit* a. a. O., Grundriß des „*Teatro Farnese* zu Parma“). Hierdurch erhält der Zuschauerraum die Form eines offenen Hufeisens. Die Sitzreihen umschließen ein großes Parterre, an dessen einer Schmalseite sich die Szene öffnet, diesmal nicht als feste Architektur, vielmehr als eine reich umrahmte Triumphpforte oder ein monumentaler, mit Figuren und Säulen geschmückter Rahmen gebildet, durch den man die Vorgänge auf der Hauptbühne sich abspielen sieht, welche durch zwei Hinterbühnen erweitert

Abb. 566.

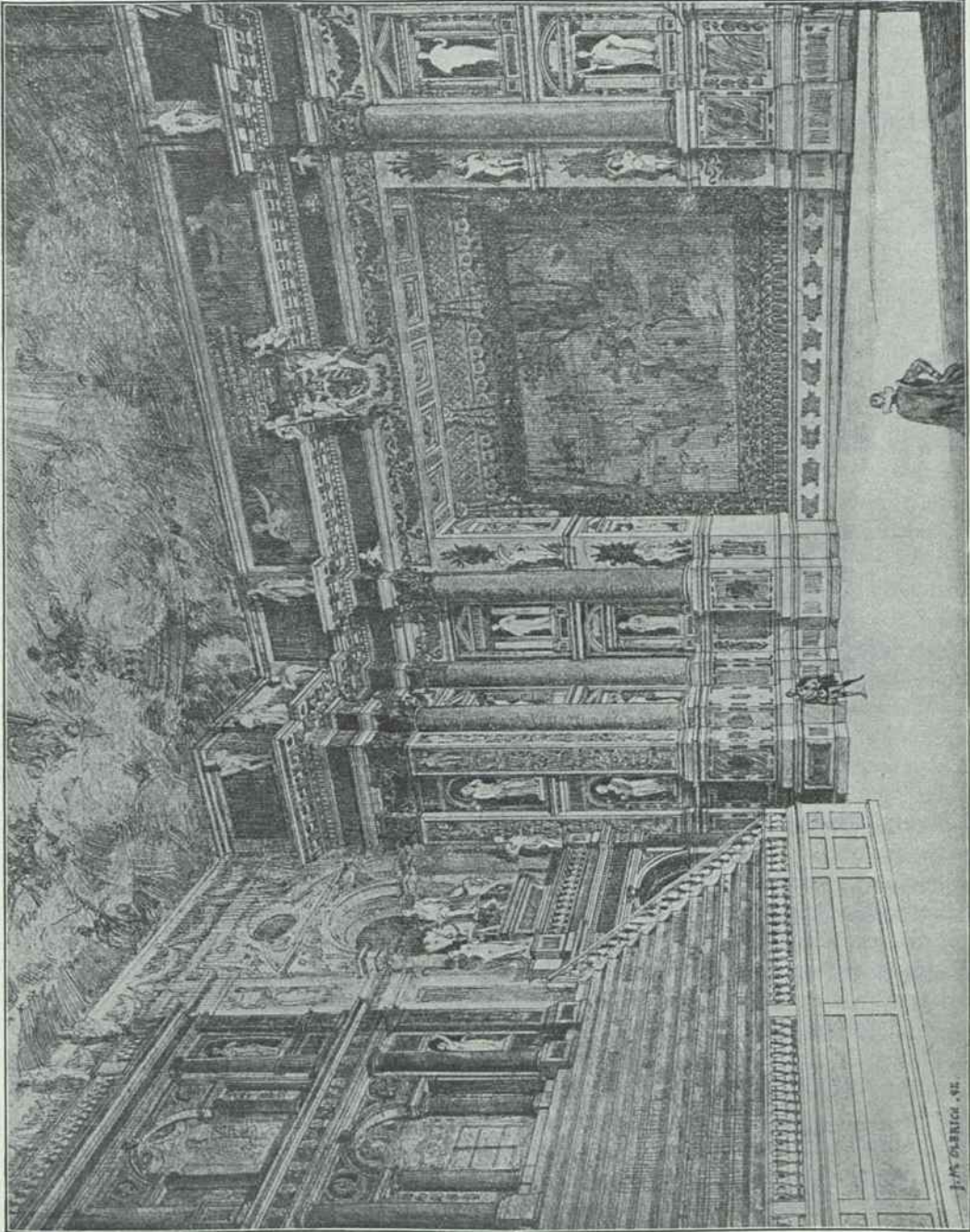


Grundriß des Theaters in Parma.



wird — der Grundgedanke für die meisten heutigen Theater. (Vergl. Abb. 567 nach einer Zeichnung von *J. M. Olberich* bei *Streit a. a. O.*)

Abb. 567.



Ansicht des Profeniums und der Sitzreihen im Farnesischen Theater zu Parma nach *J. M. Olberich* bei *A. Streit a. a. O.*

Wohl aus Verehrung für seinen Meister gab *Aleotti* den Arkaden feines Zuschauerraumes die Form der Bogenhallen der Basilika in Vicenza; vielleicht wußte er auch nichts Eigenes zu bieten.

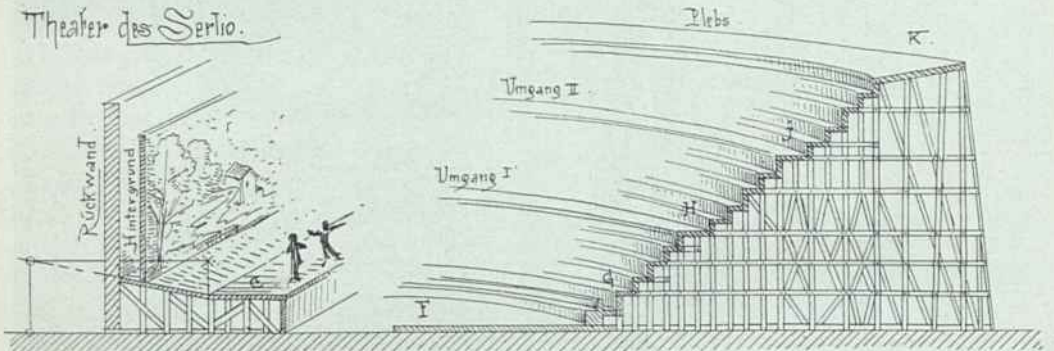


Die hohen Bogenhallen waren früher polychrom behandelt, der Hauptsache nach weiß und gold, wie die Farbenreste auf den Architekturteilen noch zeigen. Die hölzernen Statuen waren weiß bemalt, die Triglyphen in den Friesen gleichfalls weiß, die Metopen rot, die Säulen rötlich marmoriert; die Reiterstatuen in der Nähe des Profzeniums waren aus einem Holzgerippe mit Stuckauftrag angefertigt.

Ein im Theater aufgestellter Stich zeigt uns das Profzenium mit dem herabgelassenen Vorhang und die Jahreszahl 1618. Ein dort geborgenes »*Framento di Soffito del Teatro Farnese dipinto di Lionello Spadi (Secolo XVIII)*« besteht aus dünnem Holz mit einem aufgemalten Putto. Im anstoßenden Museum sind zwei „Muranolüfter“ vom Ende des XVII. Jahrhunderts, aus weißem Glas mit roten und grünen Blumen, die einst das genannte Theater schmückten.

Der zur Zeit uns angährende offene Dachstuhl über dem Theaterraum war nach diesen Fundstücken nicht der raumbegrenzende Abschluß nach oben, auch nicht ein ausgespanntes Velum — eine reich bemalte Holzdecke mußte den

Abb. 568.



Bühne und Zuschauerraum nach Serlio.

fachgemäßen Abschluß gebildet haben. Der architektonische Aufbau, die farbige, goldglänzende Architektur desselben, im Schimmer einer reichen Kerzenbeleuchtung, taufendfältig reflektiert von den Facetten der Glasbehänge an den Lüftern, der Raum selbst, gefüllt von einer vornehmen, in Sammet und Seide, Gold und Silber blinkenden Gesellschaft von Damen und Herren, muß von blendender Wirkung gewesen sein. Einst die Bewunderung der ganzen vornehmen Welt erregend, ist dieser Theaterbau jetzt in bedauerlichem Verfall.

Diese architektonische Arbeit hätte wohl ein besseres Schickal verdient und wäre aus historischen und künstlerischen Gründen der Erhaltung sicher wert gewesen, aber auch hier das Los des Schönen auf der Erde! Politische Wirren, Änderung in der Stellung der Machthaber, Aufhören der Zweckbestimmung und daraus hervorgegangene Interesselosigkeit mögen, neben Geldmangel, die Ursache des gegenwärtigen Zustandes des Werkes gewesen sein. — Nicht alles kann von den Spätergeborenen gehalten werden, es läße sonst noch feltamer auf der Welt aus, und nur der Lebende hat recht!

Serlio (1584) macht im II. Buche seines Werkes über Architektur<sup>215)</sup> besondere Angaben mit Zeichnungen über das Theater seiner Zeit (*delle Scene e*

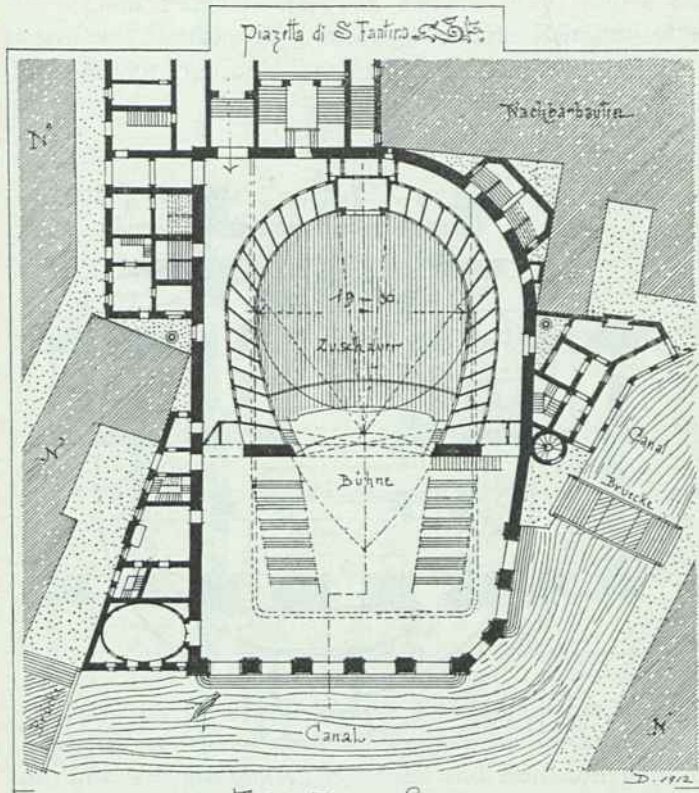
<sup>215)</sup> Bl. 47—52 der venezianischen Ausgabe.



de' Teatri che à nostri tempi si costumano). Er behandelt zuerst das Längenprofil desselben, indem er das stark ansteigende Amphitheater (Zuschauerraum) gibt, dann ein Parterre und vor diesem eine erhöhte Szene mit ansteigender Bühne und Hintergrund (Abb. 568). Er will das Spielpodium in der Augenhöhe und zunächst ein Stück weit wagrecht, dann leicht ansteigend haben, bis zur Abschlußwand, vor welcher der gemalte Hintergrund aufgestellt ist, und gibt dafür Verhältniszahlen an.

Die schmale Fläche der erhöhten Bühne, wird von *Serlio* als »Piazza della Scena« bezeichnet; die etwas erhöhte Fläche *F* ist für die Sitze der Vornehmen bestimmt.

Abb. 569.



Teatro la Fenice in Venedig  
(1789 - 1792)

Grundriß des Theaters La Fenice in Venedig.

Die ersten Reihen des Stufenbaues gehören den vornehmen Damen und die folgenden den wenigervornehmen Herren. Es folgt ein Gürtelgang, wie beim antiken Theater; dann kommen weitere Reihen für noch weniger Vornehme (*li men nobili*), hierauf ein zweiter Gürtelgang mit weiteren Sitzen für Geringere und zuletzt die Fläche *K*, für die *miseria plebs contribuens* bestimmt. Im »*Trattato sopra la Scene*« beschreibt er die Hintergründe und führt dabei aus:

... lo apparato di una scena, dove si vede in piccolo spatio fatto dall'arte della Prospettiva, superbi palazzi, amplissimi tempj, diversi casamenti e da presso, e di

lontano spatiose piazze ornate di varij edificij, drittissime e lunghe strade incrociate da altre vie, archi trionfali, altissime colonne, piramide, obelischi, e mille altre cose belle, ornate d'infiniti lumi, grandi, mezani e piccoli, secondo che l'arte lo comporta, li quali sono così artificiosamente ordinati, che rappresentano tante gioie lucidissime, come saria, Diamanti, Rubini, Zafiri, Smeraldi e cose simili. Quindi si vede la cornuta e lucida Luna levarsi pian piano e essersi inalzata, che gli occhi de gli spettatori non l'han veduta muoversi: in alcune altra si vede il levare del Sole e il suo girare e nel finire della comedia tramontar poi tale artificio che molti spettatori di tal cosa stupiscono. Con l'artificio à qualche buon proposito si vederà discendere alcun Dio dal Cielo, correre qualche pianeta per l'aria. Venir poi su la scena diversi intermedij ricchissimamente ornati, livree di varie sorti con habiti strani, si per moresche, come per



musiche. Talhor si vede strani animali, entro de'quali son huomini e fanciulli atteggiando, saltando e correndo cosi bene, che non è senza maraviglia e riguardanti, le quai tutte cose dan tanto di contentezza all'occhio e all'animo . . . usw.

Wir sehen, es ist für alles gesorgt, was das Auge ergötzen kann.

Serlio unterscheidet drei Arten von Szenerien: *La Scene Comica, la Tragica, la Satirica*. Die erste verlange eine Darstellung von Privatgebäuden, wie sie für kleine Geschäftsleute, Advokaten, Kleinhändler und ähnliche Personen passen, wobei aber die *Casa della ruffiana*, ein Wirtshaus und ein Tempel nicht fehlen dürfen.

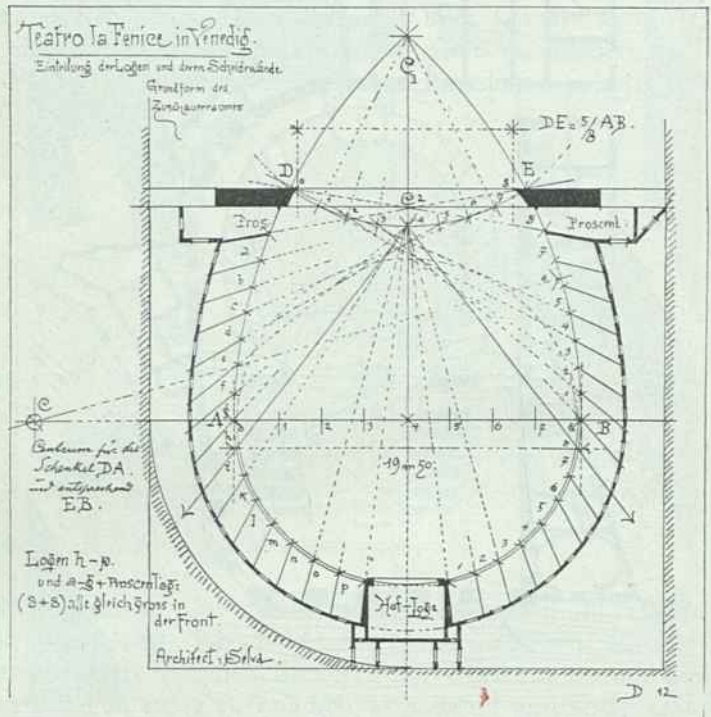
Die tragische Szene will dagegen Paläste und Königsschlösser, öffentliche Bauten, die satirische aber Berge, Hügel, Felsen, einige Bauernhäuser, Blumen und Bäume.

Sein letzter Abschnitt behandelt die *Lumi artificiali della Scena*, wobei er sich in Rezepten ergeht, und z. B. sagt, was man nehmen muß, um einen saphirfarbenen Himmel herzustellen, wie man Farben transparent macht, wie man mit einem neuen, blanken Rasierbecken Lichtstrahlen wirft, wie man mit brennendem Kampfer ein »*belissimo lume e odorifero*« macht, wie man donnert und blitzt (indem man eine Steinkugel rollen und *polvere die vernice* [pulverisiertes Kolophonium?] durch ein Licht bläht usw.). Ein Gutes verlangt er aber: für die Beleuchtung der Bühne reines Deckenlicht.

*Buontalenti* führte bei feinem Theater hinter den Uffizien in Florenz eine weitere Neuerung ein, indem er dem Parterre eine Steigung gab, wie *Serlio* feinem Bühnenboden; er verfuhr es auch mit einer Bühneneinrichtung, die von ganz Europa bewundert und studiert wurde<sup>216</sup>).

Die Einrichtung des Zuschauerraumes näherte sich derjenigen des heutigen Theaters, indem um ein ovales Parterre Logen mit radial auf dieses gerichteten Scheidewänden angelegt waren.

Abb. 570.



Konstruktion der Grundform des Zuschauerraumes und der Richtungslinien der Logenwände.

<sup>216</sup> GURLITT weist in seiner „Geschichte des Barocktheaters in Italien“ (Stuttgart 1887) auf eine eingehende Beschreibung der Dekoration dieses Theaters durch *Baldinucci* (S. 47) hin — ferner auf: FURTTENBACH, S. *Architectura civilis*, S. 22–23. — Weiteres über Theater berichtet noch GURLITT a. a. O., S. 491–500.



381.  
Theater  
der  
Bibienna.

Mit dem Auftreten der *Bibienna* gelangt der Theaterbau und seine szenische Ausstattung zur höchsten künstlerischen Vollendung; sie wurden nach aller Herren Länder berufen und arbeiteten in Dresden, München, Bayreuth (1747); *Antonio Galli Bibiena*, der in Mailand (1774) starb, war in Siena, Pistoja, Bologna tätig; in Mantua baute *Ferdinando Bibiena* (1735) das Theater, das *A. Galluzzi* vollendete, bei welchem der Einbau ganz aus Holz ausgeführt wurde. Ein schönes Werk über die »*Architettura e Prospettiva*« gab *Giuseppe Galli Bibiena* als *Ingegnere Teatrale ed Architetto* (1740) heraus, in dem er sich bei den prächtigen Kompositionen als *Architectus theatralis Primarius (inv. et del.)* unterzeichnet.

Dem Palafttheater von Parma (1618) folgte das *Teatro Tordione* in Rom, von *Carlo Fontana* 1675 erbaut mit sechs Rängen lotrecht übereinander, dann kam das *Teatro S. Carlo* in Neapel hinzu, für welches *Angelo Carasale* die Pläne

382.  
Theater  
Tordione  
in Rom;  
Theater  
S. Carlo  
in Neapel.

lieferte. Dieses größte Theater Italiens brannte 1816 im Innern aus, wurde aber, wie es früher war, wiederhergestellt.

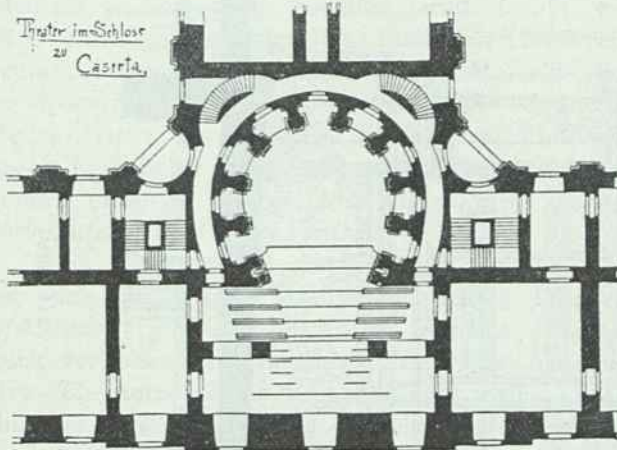
Ihm folgten zeitlich das *Teatro alla Scala* in Mailand (1774), dann 1788—92 das *Teatro la Fenice* (vergl. Abb. 569 u. 570) in Venedig, und 1826—28 der schöne Theaterbau *Carlo Felice* in Genua. Andere größere Städte wie Siena, Florenz, Turin ufw. folgten dem Beispiel.

383.  
Scala  
in Mailand;  
Theater Fenice  
in Venedig.

Von dem gut erhaltenen Palafttheater — dem *Teatro domestico* im Schlosse zu Caferta (1752—56) von *Vanvitelli* erbaut — geben die Abb. 571 u. 572 eine Vorstellung der An-

384.  
Palafttheater  
in Caferta.

Abb. 571.

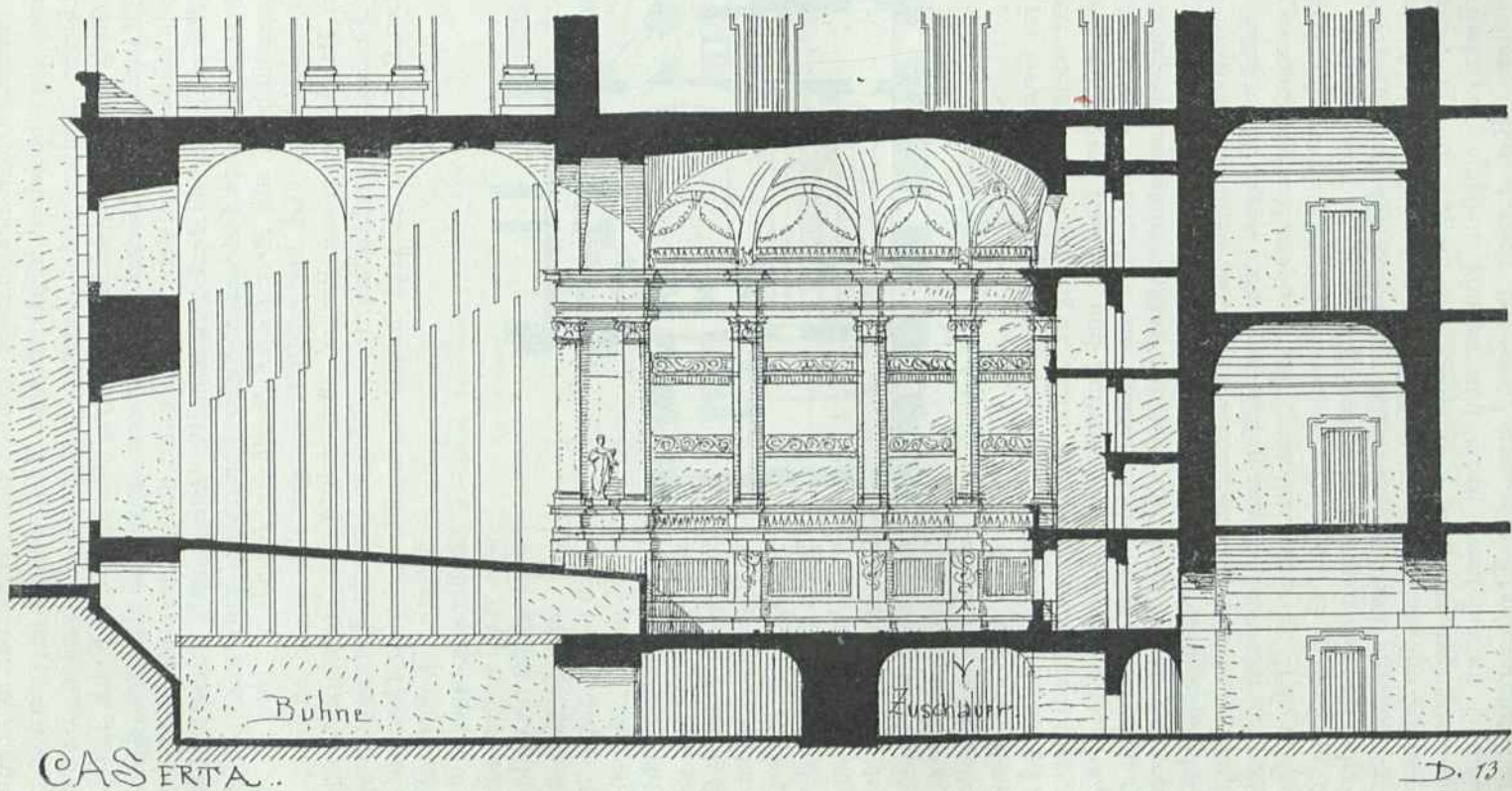


Grundriß des Schloßtheaters in Caferta.

ordnung im Grundriß und im Zuschauerraum. *Vanvitelli* ist dabei auf das ebene Saalparkett wieder zurückgegangen, nahm aber die erhöhte und steigende Bühne an, mit Verfenkungen, Kulissen und Soffittenvorrichtungen. Ein Proscenium mit korinthischen Doppelfäulen faßt die Bühnenöffnung ein, an das sich eine in der Form gleiche Säulenstellung reiht, zwischen die drei Reihen getrennter Logen übereinander eingeordnet sind. Eine oberste Logenreihe über den ein verköpftes Gebälke tragenden Säulen, schließt den Zuschauerraum nach oben ab. Von den halbkreisförmigen Öffnungen dieser ausgehend, ziehen Rippen zwischen Stichkappen nach dem Mittelpunkt der gewölbten Decke, diese in fachgemäßer Weise gliedernd (vergl. Abb. 572).

Das Amphitheater ist hier aufgegeben und macht übereinander liegenden Logen Platz, wodurch alle Zuschauer möglichst gleichweit von der Szene untergebracht sind, wobei sich aber der Mißstand ergibt, daß die Zuschauer auf den oberen Galerien oder Logen die Schauspieler und die Szenerien nur aus der Vogelperspektive genießen können und einen zweifelhaften Genuß vom Gebotenen haben. Hat danach seit 150 Jahren die Theaterarchitektur über die *Bibienna* und *Vanvitelli* wesentliche Fortschritte gemacht? Ich glaube kaum!

Abb. 572.



Längenschnitt durch das Schloßtheater in Caserta.



Wir vermengen die Einrichtungen des antiken Theaters mit dem Logenbau des Renaissancetheaters — das ist wohl alles — und wenn man auch Donner und Blitz naturgetreuer nachahmen kann und bessere künstliche Beleuchtungsverhältnisse und höhere Grade von Helligkeit im Hause zu erzielen imstande ist, so bleibt doch nur die Vervollkommnung der Maschinerie als Errungenschaft übrig.

Wie gezeigt, hielten die Meister des XVI. Jahrhunderts noch an der Form des Zuschauerraumes des antiken Theaters und Amphitheatere fest und brachten daher auf verhältnismäßig großer Bodenfläche unverhältnismäßig wenig Zuschauer, aber unter den besten Seh- und Hörverhältnissen, unter; diejenigen des XVIII. Jahrhunderts schufen die Neuerung der lotrecht übereinander gebauten Logen bei Ausbildung einer festen, reich dekorierten Decke des Zuschauerraumes. Sie brachten auf kleiner Bodenfläche viele Zuschauer unter, ermöglichten das gute Hören und Sehen im Hause, wobei man aber die genannte Geschmacklosigkeit mit in den Kauf nehmen mußte.

Die Grundrißform des Zuschauerraumes geht auf die des griechischen Theaters bis auf einen gewissen Grad zurück, wenn wir uns erinnern, daß dort die Grenzlinien der Sitzreihen über den Halbkreis der Orchestra hinaus bogenförmig verlängert sind. In höherem Maße ist dies dann bei den Theaterbauten der spätern Renaissance der Fall. Die Grundfläche wird hufeisenförmig. Im *Teatro Fenice* zu Venedig ist die Umrißlinie eiförmig. Die Scherwände der Logen sind dieser entsprechend angeordnet und ist diese Linie bis in die Bühne hinein verwertet (vergl. Abb. 563 u. 570, Grundriß des griechischen Bühnenhauses und des *Teatro Fenice*).

Das Theater soll „ein der Kunst geweihtes Gebäude“ sein, ein Satz, den auch die spätern Meister in seiner Tragweite erkannten und den auch *F. Milizia* (1728—98) in seinem Werke: *Principii di Architettura Civile* Ausdruck verliehen hat. Er tadelt das völlig Ausdruckslose des Außenbaues an fast allen Theatern seiner Zeit und verweist auf die Außenseite des *Marcellus-Theaters* in Rom in seiner „regelmäßigen und edlen Schönheit“, an der sich die Zweckbestimmung des Gebäudes ohne weiteres ankündigt. Man muß sich schämen von den Fassaden unserer Theater zu reden; wenn es nicht darüber geschrieben steht: das ist ein Theater, wer könnte es erraten?

Im Jahre 1771 tritt *Vicenzo Ferrarese* mit der Veröffentlichung einer Theaterfassade auf, die großen literarischen Erfolg hatte, aber zunächst keine Nachahmung fand. Zuschauerraum und Spielplatz sind von ihm in einen kreisrunden Aufbau zusammengefaßt und mit einer Flachkuppel überdeckt (vergl. Abb. 573 nach *Streit* a. a. O., S. 141).

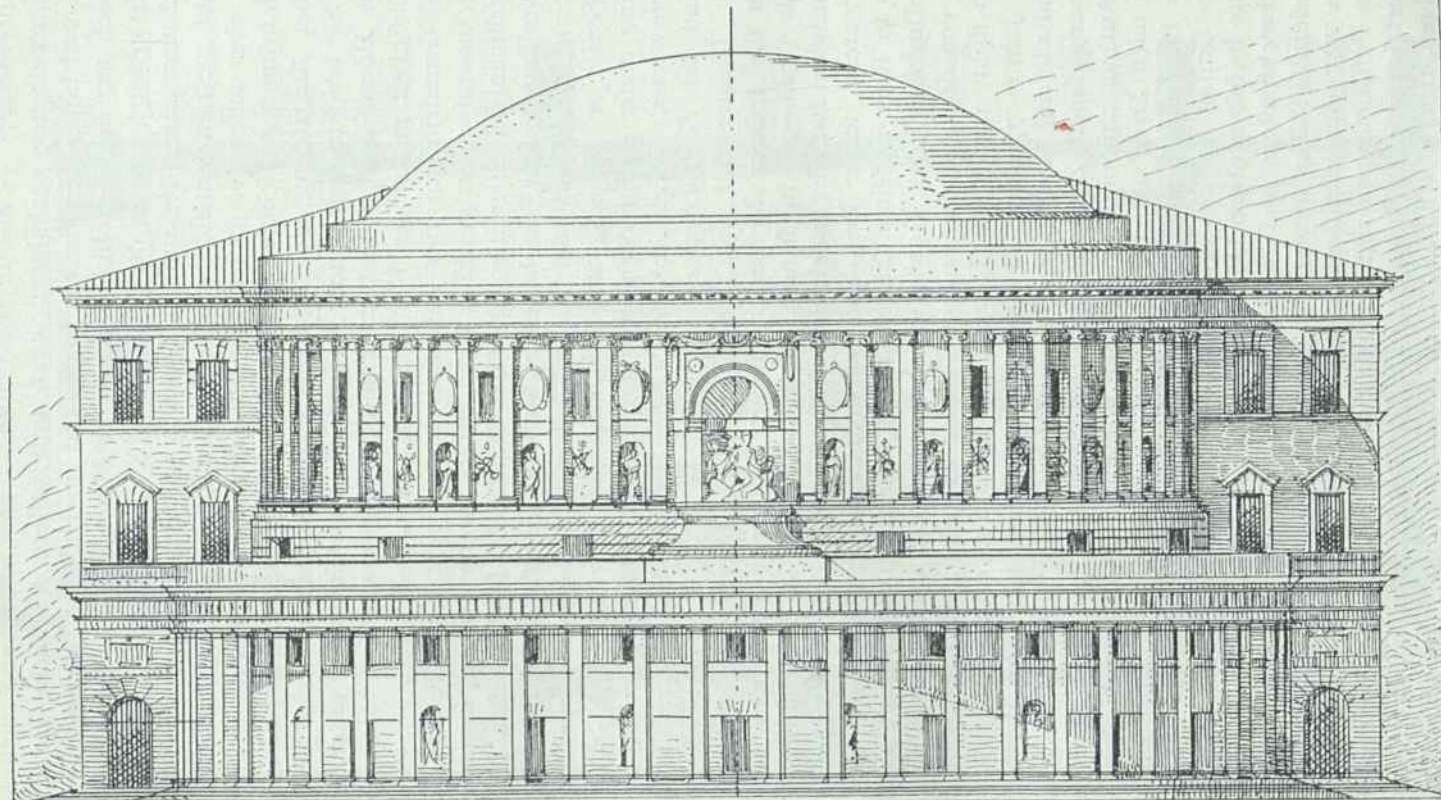
Die Bühne bestand aus einem niedern Podium, das als Rückwand einen Teil der Umfassung des gemeinsamen Raumes hatte. Dieser war auf der Außenseite in seiner obern Hälfte durch eine Halbfäulenstellung großer Ordnung, mit Rechteckfenstern und Nischen belebt, während die untere ein Säulengang mit geradem Gebälke umzog, der terrassenförmig abgedeckt war.

Das war eine einschneidende Änderung gegenüber den sonst üblich gewordenen Fassadentypen mit tempelartigen Vorlagen, Kolonnaden, Freitreppen und Unterfahrten, ohne jeden individuellen Ausdruck. Die Anregung blieb nicht ohne Folgen, trotz der anfänglichen Ablehnung. Im Jahre 1821 tritt *Pietro San Giorgi* mit einem Theaterentwurf, für die *Via del Corso* in Rom bestimmt, auf, bei dem Zuschauerraum und Bühnenhaus auch nach außen kenntlich gemacht sind. Jener stellt sich halbkreisförmig vor das Bühnengebäude und schiebt sich

385.  
Theater als  
ein der Kunst  
geweihtes  
Gebäude.

386.  
Theaterfassade  
des *Ferrarese*.

387.  
Theaterfassade  
des *San Giorgi*.



Ansicht des Theaters von Vincenzo Ferrarese. (1771)

Prof. Dr. W. Müller  
1913

Theaterfassaden-Entwurf von Vincenzo Ferrarese.

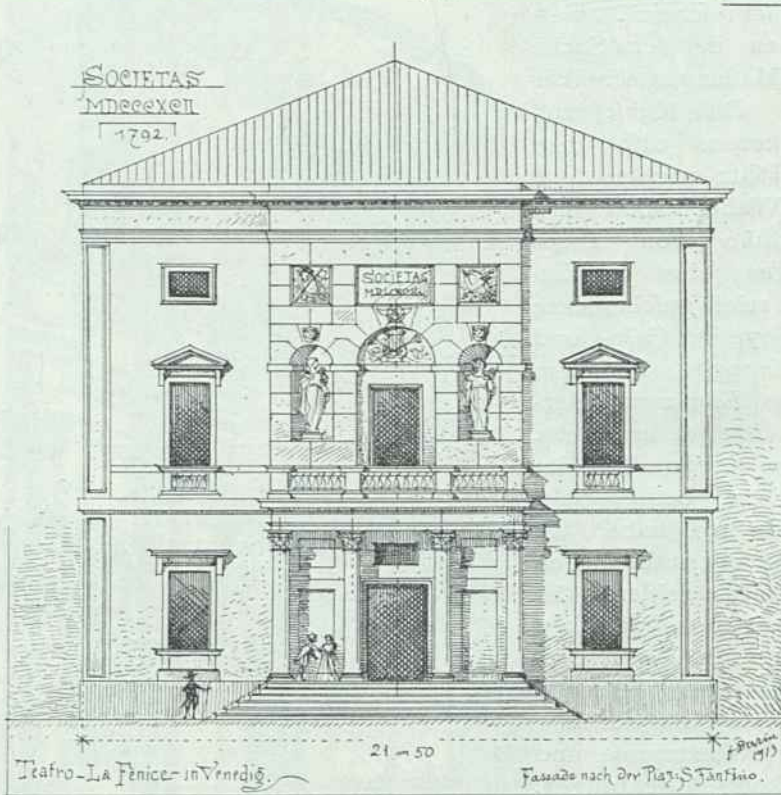


mit feinem Kegeldach unter den Giebel des Bühnenhauses. Bogengänge nach antikem Vorbild gegliedert, umziehen in zwei Stockwerken den halbkreisförmigen Kernbau, ein Terrassendach deckt jene ab, aus dem sich ein niedriger Aufbau mit kleinen Rechteckfenstern erhebt.

Was *San Giorgi* geboten, hatte ein glücklicheres Schicksal, wenn auch zunächst nicht in Italien, vielmehr in Deutschland und Frankreich. Vom gleichen Gedanken befeelt, ob mit oder ohne Kenntnis des *San Giorgi*-Planes, schuf *Moller* 1829–32 ein Theater in Mainz, dann *Gottfried Semper* seine Theater in Dresden und Wien, *Garnier* seine große Oper in Paris und *Basile* sein *Teatro Massimo* in Palermo.

388.  
Das moderne  
Theater.

Abb. 574.



Theaterfassade aus dem Jahre 1792 in Venedig.

Dem italienischen Baukünstler gebührt der Ruhm, die erste Anregung zum modernen Theaterbau gegeben zu haben, bei dem die Zweckbestimmung der einzelnen Bauteile äußerlich kenntlich gemacht und zu einer bewegten, mehr malerischen Gruppe zusammengefaßt sind. Sie waren aber auch für die klassizistischen Theaterfassaden um die Wende des XIX. Jahrhunderts, die Tonangebenden (vergl. *Teatro Fenice* in Venedig. Abb. 574).

Aber auch die ausgesprochene äußere und innere Rundform hat sich beim Zuschauerraum ausgelebt. Sie ist wie beim *Theatrum tectum* in Aosta und bei den antiken Odeon wieder rechteckig geworden, der Halbkreis machte dem Segment und diesem wieder der gerade Abschluß des Raumes Platz. Der Kreislauf fängt von vorne an. Die Kombination vom Amphitheater und Hürden-

389.  
Zukunft.

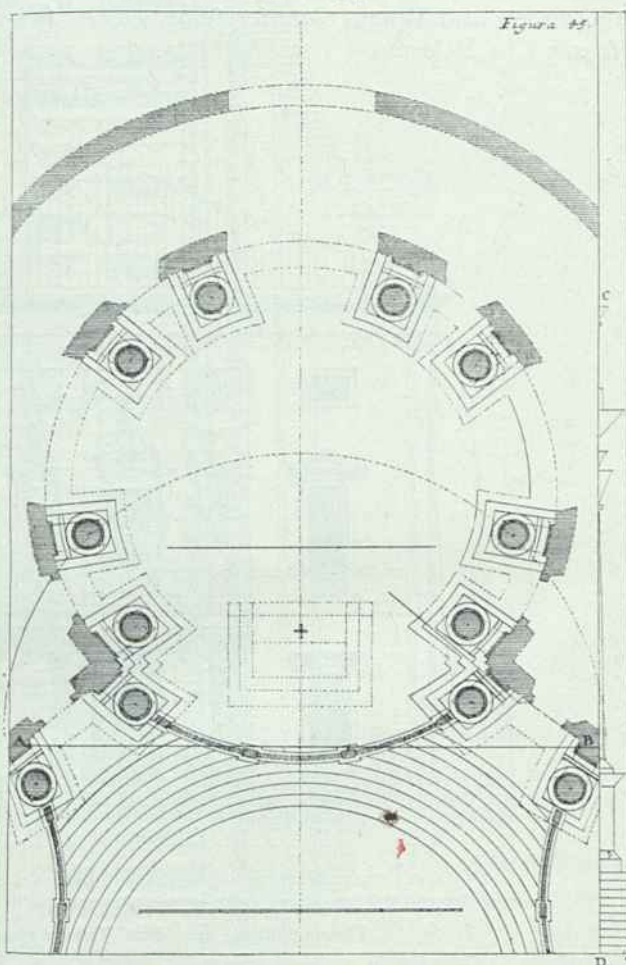
theater mit freitragenden oder abgestützten Galerien im Zuschauerraum ist der Segen von heute für diesen; und der höchste Gewinn für die Architektur des Theaterbaues im ganzen: die ungemessene Hochführung des Bühnenaufbaues, bedingt durch die Entwicklung und Vervollkommnung feiner maschineller und szenischer Einrichtung. Die Herrschaft über die andern Gebäudeteile ist ihm dadurch, in weithin sichtbarer Weise, zugewiesen. Der Puppenkasten steht in seiner architektonischen Masse und Gestaltung höher als der Bau für die Zuschauer, für den die äußere Form noch nicht gefunden zu sein scheint. Vorläufig haben in der Sache noch die Maschinentechniker das Wort. Die Kunst muß dem Stärkeren, also dem Paffenden Platz machen.

Die Wandelhallen und die Überfülle von Treppenaufgängen der antiken Theater in reich geschmückte Vorfälle (Foyers), Gala- und Sekundär-Treppen, die schon beim *Teatro Farnese* in Parma (1618) auftreten, umgesetzt und auf das richtige Maß im Verhältnis zur Besucherzahl zurückgeführt zu haben, ist ein Verdienst der italienischen Renaissance-Baumeister. Die Umwandlung des antiken Tagetheaters in ein Nachttheater war die treibende Kraft für eine Neugestaltung auch dieser Nebenräume und der Verkehrseinrichtungen. Auch das rauhere Klima in den Ländern diesseits der Alpen, die Verzärtelung ihrer Bewohner, die Einschließung

von hunderten von Menschen in abgeschlossene, und nur künstlich beleuchtete Räume, die Zugabe von Sälen für die Abgabe von Speisen und Getränken, ohne die es einmal nicht mehr geht und bei denen man sich die Frage stellen kann, ob das „gebildete“, Publikum des Buffets oder des Stückes wegen einige Abendstunden im Mufentempel weilt, verlangten große Kleiderablagen, Heizungs-, Lüftungs- und Beleuchtungseinrichtungen und vermehrte Toiletten.

Diesen veränderten Ansprüchen haben heutzutage die modernen Theaterbaumeister zu genügen, und jene hochgebracht zu haben, ist neben den bühnentechnischen Errungenschaften, das Verdienst unserer Zeit, zu dem das Publikum

Abb. 575.



Heiligen-Theater von A. Pozzo. (Gelegenheitsbau in Rom).



mit feinem Verlangen und anders gearteten Bedürfnissen den Anstoß gab. Wieder die alte Wahrheit, daß Neuerungen auf dem Gebiete der Baukunst nur durch das Bedürfnis geweckt werden.

Abb. 576.



Aufbau eines Heiligen-Theaters von *A. Pozzo* für Rom ausgeführt.

Anschließend an die weltlichen Theater ist noch auf die sog. Heiligen-Theater hinzuweisen, die man in den Kirchen aufzurichten pflegte. Der berühmte Maler, Jesuitenpater *Andrea Pozzo* belehrt uns in seinem Buche „der





oder  $N$  eine Linie nach  $O$  gezogen werden folle, welche die Vorderkanten der Schieber berühren müffe, aber nicht über sie hinausgehen dürfe; dann will er

Abb. 578.

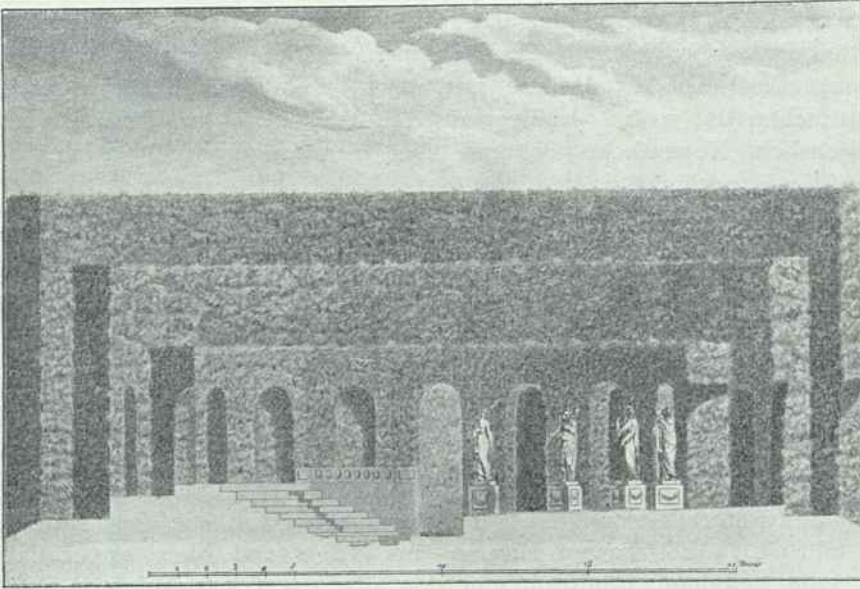
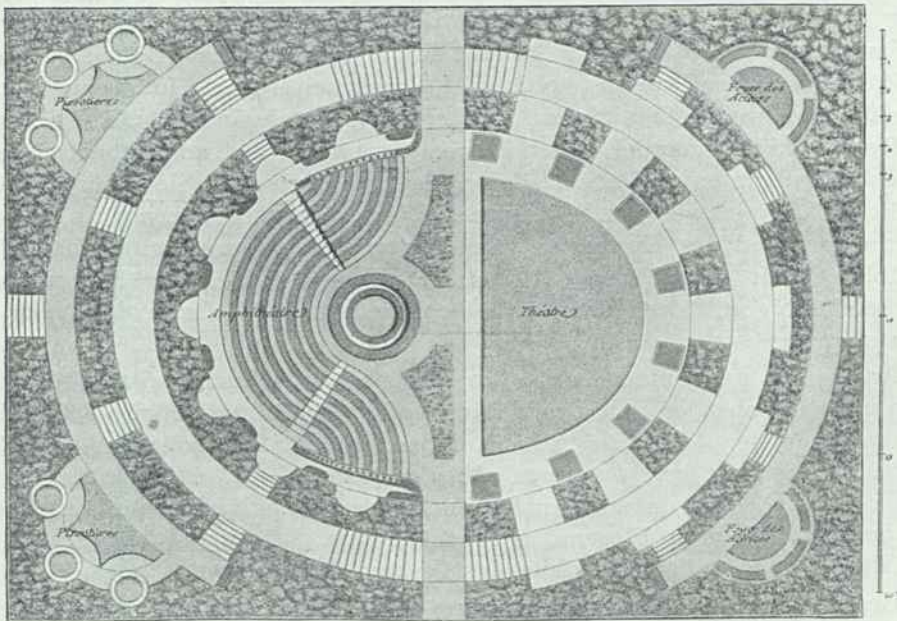


Abb. 579.



Naturtheater nach Dumont.  
Geländeschnitt, Ansicht und Grundriß.

diese nicht parallel zur Linie  $MN$  gestellt wissen, sondern etwas geneigt, aber wieder unter sich parallel bis zum Hintergrund, der parallel zu  $MN$  gestellt sein

muß. Wird nun  $AO = AF$  gemacht, so gibt der Punkt  $F$  die Distanz für den Beschauer an, wenn er ein richtiges Bild gewinnen soll.

391.  
Theater für  
Passionspiele.

Als Darbietungen großen Stils im kirchlichen Theaterbau sind noch die oft mehrere Tage andauernden Passionspiele mit ihren Einrichtungen zu erwähnen. Es sind zurzeit Aufführungen bei Tage unter freiem Himmel, auf einer Vorder- und Mittelbühne vor einem viele Menschen fassenden Zuschauerraum (Oberammergau). Auf der Mittelbühne mit ihrem szenischen Apparat spielen sich die Hauptfächen ab, wobei erinnert werden mag, „daß im Drama der Schauspielplatz eigentlich Nebenfäche ist und die Handlungen und Schickfale der Menschen die Hauptfäche sind.“

!Wie anders heute! Wie altväterisch klingen die Angaben *Serlio's* und die Regeln *Pozzo's* für die Einrichtung der Schaubühne. Für die *Shakespeare-Bühne* mögen sie gelten, aber uns genügt diese Anschauung nicht mehr. Wir erstreben ein Durchdringen, ein Sichergängen der Dichtung in Musik oder Profa mit der szenischen Ausstattung, wir wollen Möglichkeiten und Wirklichkeiten und nicht neben den Menschen von Fleisch und Blut eine Pappdeckel-Umgebung. Und hier haben wir höheres bereits erreicht. Was wäre z. B. die Schlußzene der *Strauß'schen* Ariadne ohne dieses Prinzip?

392.  
Das  
Naturtheater.

In den Gärten der Großen tritt beinahe in allen Ländern im XVIII. Jahrhundert eine weitere Gattung von Theateranlagen auf, die sog. Naturtheater, mit freiem Spiel unter freiem Himmel bei Tage und ohne apparative Ausstattung. Sie bestehen, inmitten von den übrigen Gartenanlagen aus einem mäßig erhöhten Gelände, zu dem Freitreppen emporführen, das mit Kulissen besetzt ist nach Art der geschlossenen Theater, nur daß jene aus hohen grünen, kantig geschnittenen Hecken bestehen, vor welche Vasen, Statuen und Gruppen aus Sandstein oder Marmor aufgestellt sind. Inmitten der Bühne erhebt sich des öfters noch ein kleines, offenes Tempelchen. Der Hintergrund besteht gleichfalls aus wohlgeschnittenen Hecken mit Durchgängen und Nischen, oft drei Reihen hintereinander. Der Zuschauerraum ist amphitheatralisch sich erhebenden Sitzstufen aufgebaut, deren Bodenflächen und Sitze nur mit Rasen bedeckt sind, gleichwie das Podium der Bühne (vergl. den Plan des Dresdener Naturtheaters und des Entwurfes von *Dumont* in diesem „Handbuch“, IV. Teil, 6. Halbbd., Heft 5 und darnach Abb. 578 u. 579). Alles für buntes Treiben einer leichtlebigen, ausgelassenen hohen Gesellschaft: *Le Roi s'amuse et le peuple non plus!*

Außer dem genannten neuern Amphitheater in Mailand sind auf italienischem Boden noch die aus der Barockzeit stammenden Einrichtungen für Festspiele und Wettrennen in der *Villa Borghese* zu Rom, das sog. Hippodrom (*disposés à la manière des anciens pour la course et les exercices d'équitation* nach *Percier* und *Fontaine* a. a. O.) und das zu den Festspielen des Hofes bestimmte Amphitheater im *Giardino Boboli* zu Florenz, ein großer von Sitzreihen und Eichenhecken eingefasster Platz an der Rückseite des *Palazzo Pitti* zu verzeichnen.

Berühmt wegen feiner Dekoration war auch das von *Genga* erbaute Theater in Urbino, in welchem die erste italienische Komödie, die *Calandra* des Kardinals *Bibbiena*, des Freundes *Leo X.*, aufgeführt wurde.

Zu Anfang des vorigen Jahrhunderts (1806) vertiegt man sich auch in Italien zum Aufbau des offenen Amphitheaters, in dem von *Luigi Canonica*: monumental ausgeführten *Anfiteatro di Milano*, das 30 000 Zuschauer faßt.



## c) Univerfitäten, Mufeen und Bibliotheken.

Die älteften großen Lehranftalten dürften wohl zu Alexandria das *Muscion* (280 vor Chr.), die Philofophenfchule in Athen, die hohen Schulen in Lyon, Nîmes, Konftantinopel, Cordova und Syrakus gewesen fein. Auf dem italienifchen Feftlande find die erften Univerfitäten, nach heutigem Sprachgebrauch, jedoch noch nicht mit allen Fakultäten ausgestattet (fie befchränkten fich meift auf Rechtswiffenfchaft und Medizin), im XI. Jahrhundert in Ravenna, Bologna, Salerno zu finden. In Neapel wurde eine folche durch *Friedrich II.* 1224 geftiftet, die 1780 umgeftaltet und in dem 1605 erbauten Jefuitenkollegium untergebracht wurde. Im XII. Jahrhundert erhielt zuerft die Parifer Univerfität eine feſte korporative Verfaſſung, die Ausgangspunkt und Mufter für alle fpäteren des Abendlandes wurde.

393.  
Univerfitäten.

Andere wurden in Padua, Pifa, Ferrara (1402 wieder aufgerichtet), Parma, Pavia, Turin (1404 geftiftet), Genua ufw. gegründet, die früher ſchon eine große Zufuhr von ausländifchen Studierenden erhielten. Ihnen ſchloffen ſich die verſchiedenen Jefuitenkollegien in Rom, Mailand, Genua und Neapel, was Größe der Einrichtung anbelangt, würdig an; an Großartigkeit und Schönheit in baulicher Beziehung übertrafen aber dieſe alles vorher Gefchaffene. Alle gingen aus Kloster- und Domschulen hervor und find Erzeugniſſe des fpäten Mittelalters oder der frühen Renaissance. Demgemäß ſchloffen ſich die Baulichkeiten der neuen Anftalten an die Klosterbauten an, bei denen ſich die Unterrichtsräume um einen ruhig gelegenen, abgeſchloffenen Hof gruppierten, eine Einrichtung, an der aus Zweckmäßigkeitgründen feftgehalten wurde. Konvikte ſowohl, als auch Gruppen von Hörfälen wurden ſo am beſten untergebracht. Hier find es in der Folge beſonders die Jefuitenkollegien, wo die Höfe zu wahren Schulhöfen werden, deren hohe Hallen deutlicher die Beſtimmung der hinter ihnen liegenden Räume angeben als die niedrigen Bogengänge der Klosterhöfe, die mehr den Mönchszellen entſprechen.

Dem leitenden Gedanken, nach antikem Grundſatz (an dem auch die arabifchen Baumeiſter, vergl. die Gelehrtenſchule in Kairo, feſthielten) die Lehr- und Lernräume um einen großen, von luftigen Hallen umgebenen Hof zu gruppieren und dem Baue einen palaftartigen Charakter zu verleihen, wurde in ſchönſter Weiſe Ausdruck verliehen. Die Wiſſenſchaft ſollte vornehm wohnen, in hellen Räumen ſich ſonnen, nicht „im verfluchten, dumpfen Mauerloch“, verloren in Rauch und Moder, umgeben „von Tiergeripp und Totenbein“ haufen.

Die Architekten der Renaissance haben es verſtanden, dieſen Höfen ein großartiges Gepräge zu verleihen bei ausgeſuchter Schönheit der Einzelformen und der Dekoration. (Vergl. auch das in Abſchn. XVII Gefagte und das dort ausgeſprochene Urteil *Alberti's* über Architrave und Bogen bei Säulenhallen). Ein bleibendes Denkzeichen durften ſich dort auch die Studierenden ſetzen, die einſt an jenen Hochſchulen eine akademiſche Würde erlangt hatten, durch Aufzeichnung ihrer Namen und Wappen an den Wänden, unter denen ſich auch mancher Deutſche befindet! Oft auch find es „Landmannſchaften“, die ſich kommenden Geſchlechtern bekannt geben wollten — Anfänge des fpäteren, heute noch geltenden Korporationsweſens!

An die Klosterhöfe des *Brunellesco* erinnert der aus dem XV. Jahrhundert ſtammende Hof der Univerſität Pifa. Von vollendeter Schönheit iſt der 1555 von *Sansovino* gebaute Hof der Univerſität in Padua (Abb. 472) mit geradem, auf

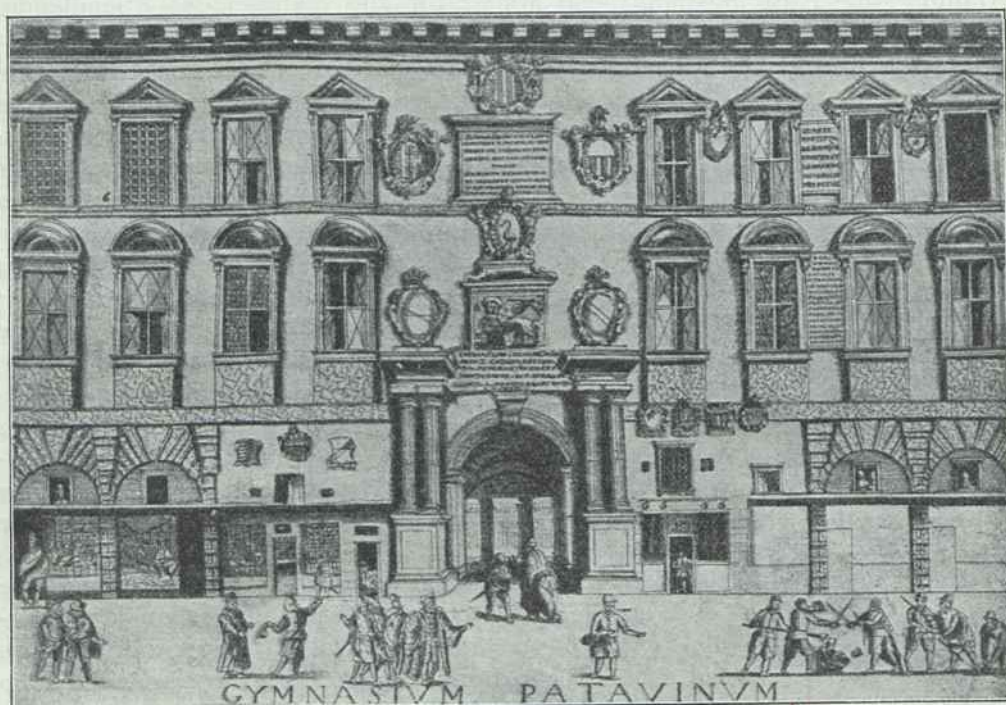
394.  
Univerſitäts-  
gebäude  
in Padua.



Säulen ruhendem Gebälke und gewölbten Hallen, ringsum durch zwei Stockwerke geführt. So wunderbar schön der Säulenhof dieser Univerſität auch im ganzen wirkt, ſo unzweifelhaft auch die Konzeption dem *Sansovino* zugeſchrieben werden kann, ſo wenig möchte ich den Meiſter für das Detail, beſonders im Obergeſchoß, verantwortlich machen; die Ornamente ſind dafür etwas zu roh.

Die alten Hörfäle ſind fämtlich eng, die Subfellen in ihnen ſteil anſteigend im halben Achteck herumgeführt und in 8 bis 9 Stufen übereinander amphitheatraliſch aufgeſtellt. Der Dozent ſtand an der Fenſterwand, vor dem

Abb. 580.

Univerſitätsgebäude zu Padua. (Nach: *Italia artistica* Nr. 65. Padua.)

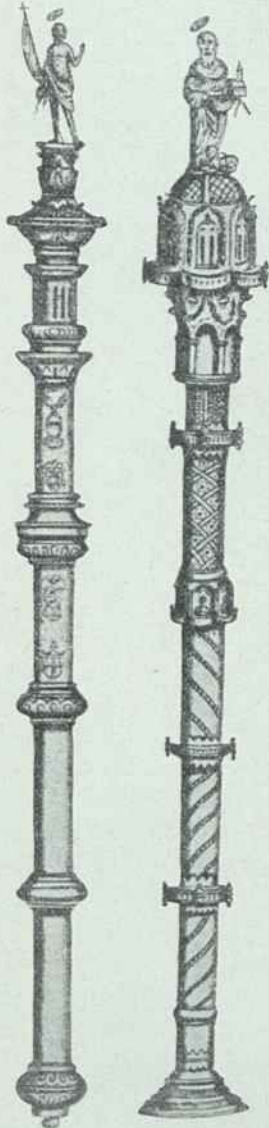
Pfeiler zwifchen zwei großen Fenſteröffnungen; die Zeichen- oder Rechentafel lag dabei wagrecht vor ihm auf dem Tiſch — und ſo iſt es heute dort noch der Brauch! Das Zimmer *Galilei's* iſt mehr als einfach; es enthält jetzt die Ehrengaben der ausländiſchen Studenten (auch der deutſchen), welche beim Jubiläum der Univerſität niedergelegt wurden. Die *Aula magna* iſt ein großer, heller Raum, modern beſtuhlt; die Wände ſind in einem gelbgemusterten Tone gehalten, von dem ſich die bunt bemalten Wappenschilder ſtudentiſcher Korporationen wirkungsvoll abheben, ähnlich wie bei den Wänden der Säle und Korridore des *Archiginnasio* in Bologna.

Von der Faſſade der Univerſität zu Padua gibt Abb. 580 nach einem alten Stiche (*Facciata della Univerſità — Incisione del Sec. XVII in Italia artistica* No. 65) eine Vorſtellung und Abb. 581 ein Bild der ſilbernen Pedellenſtäbe (*Mazze argentee dei Bidelli dell' Univerſità*). Sie erinnerten mich an die gleichen Stücke



aus alter Zeit der Univerſität Heidelberg. Nur find dieſe noch vorhanden und nicht wie die Flöten *Friedrichs des Großen* „flöten“ gegangen, wie mir einſt ein Berliner Schloßwächter erklärte. »*Ora perdue*« ſteht unter den Abbildungen der Paduaner Stäbe, die bei uns auch als Szepter bezeichnet werden.

Abb. 581.



Pedellenſtäbe (*Maze argentea dei Bidelli*) der Univerſität zu Padua. (Zurzeit nicht mehr vorhanden. Nach: *Ital. artist.* Nr. 65. Padua.)

mit vorgelegter Exedra einſchiebt. Dieſe vier Gebäudetrakte umſchließen den einfachen, großartigen Hof, für den einſt *Michelangelo* dem Papſt *Leo X.* die Pläne lieferte. Der Bau geriet nach dem Tode *Leo's* ins Stocken, wurde unter

Pavia erhielt eine Univerſität durch *G. Visconti* (1361) und einen entſprechenden Neubau (1490) durch *Ludovico il Moro*, der (1770) von *Piermarini* vergrößert wurde. Jetzt reiht ſich Hof an Hof, deren Hallen mit künstlerisch wertvollen Denkmälern berühmter Professo- ren und hervorragender Studenten geſchmückt ſind, und zur Aufſtellung von Altertümern dienen. Eine im Empireſtil durchgeführte große Treppenanlage verdient beſondere Beachtung, wie auch die Bibliothek mit ihrem Inhalt.

Seiner anmutigen Hofanlage wegen verdient das *Archiginnasio* zu Bologna beſondere Wertſchätzung. Es wurde als Sitz der Univerſität von *Terribilia* (1562) erbaut, aber nach deren Verlegung (1803) in den *Palazzo Cellesi* (*Palazzo Poggi*) mit Hof von *Triachini*, für die Komunalbibliothek und das *Museo civico* eingerichtet. Künstlerisch von Wert iſt das, ehemals zu Vorleſungen benutzte, von *A. Levanti* eingerichtete anatomische Theater (vergl. Abb. 582 u. 583). Die Wandbekleidungen und die Kaffeendecke ſind durchweg aus dunkel ge- beiztem Holze reich geſchnitzt.

Nach dem Plane des Genueſer Architekten *Ricca* wurde 1713 der ſchöne Spätrenaiffancehof der Univerſität in Turin erbaut (vergl. Abb. 205 in Abſchn. XI).

Als Jeſuitenkolleg wurde unter *Ottavio Farnese* im XVI. Jahrhundert von *Galeazzo Alessi* die Univerſität in Parma ausgeführt.

Gleichfalls als Jeſuitenkollegien wurden im XVII. Jahrhundert die heutige Univerſität in Genua (wie bereits gefagt) und die *Brera* in Mailand mit ihren unvergleichlich ſchönen und großartigen Höfen und Treppenaufgängen erbaut (vergl. Abſchn. XVII: Hoffaſſaden).

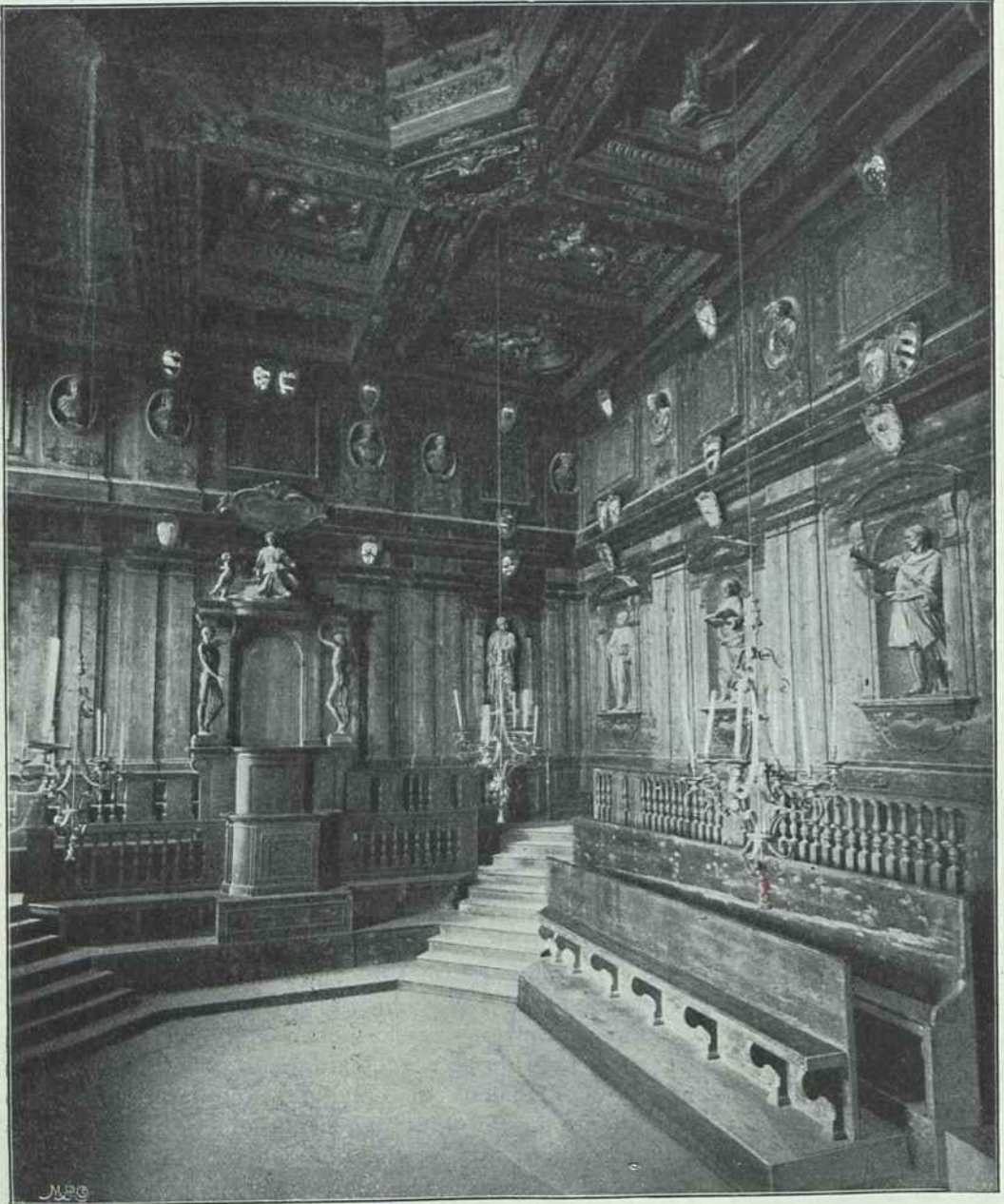
Als früheſtes Beiſpiel ſolcher darf das von *Ammanati* entworfene *Collegio Romano*, als großartigſtes die *Sapienza* zu Rom mit ihrem majestätischen Hofe angeführt werden<sup>217</sup>). Dieſe enthält zwei langgeſtreckte Flügelbauten mit durchgehenden Bogenhallen, die an der einen Schmalfseite durch eine Mauer mit einer inneren Halle verbunden ſind, auf welche von jedem Flügel aus ſich eine geradläufige doppelarmige Poдеſttreppe öffnet, während an der anderen Schmalfseite ſich eine Kuppelkirche

395.  
Pavia.396.  
Bologna.397.  
Turin.398.  
Parma.399.  
Die *Brera*  
in Mailand.400.  
*Collegio Romano*  
und *Sapienza*  
in Rom.

<sup>217</sup>) Beide veröffentlicht bei: LETAROUILLY, P. *Édifices de Rome moderne etc.* Paris 1860. Vol. I. Pl. 170. S. 212 und Vol. II. Pl. 173. S. 373.

*Gregor XIII.* (1575) wieder aufgenommen und erst beinahe 100 Jahre später (1660) unter *Alexander VII.* vollendet, der dem Baue die Aufschrift gab: »*Initium Sapientiae Timor Domini.*«

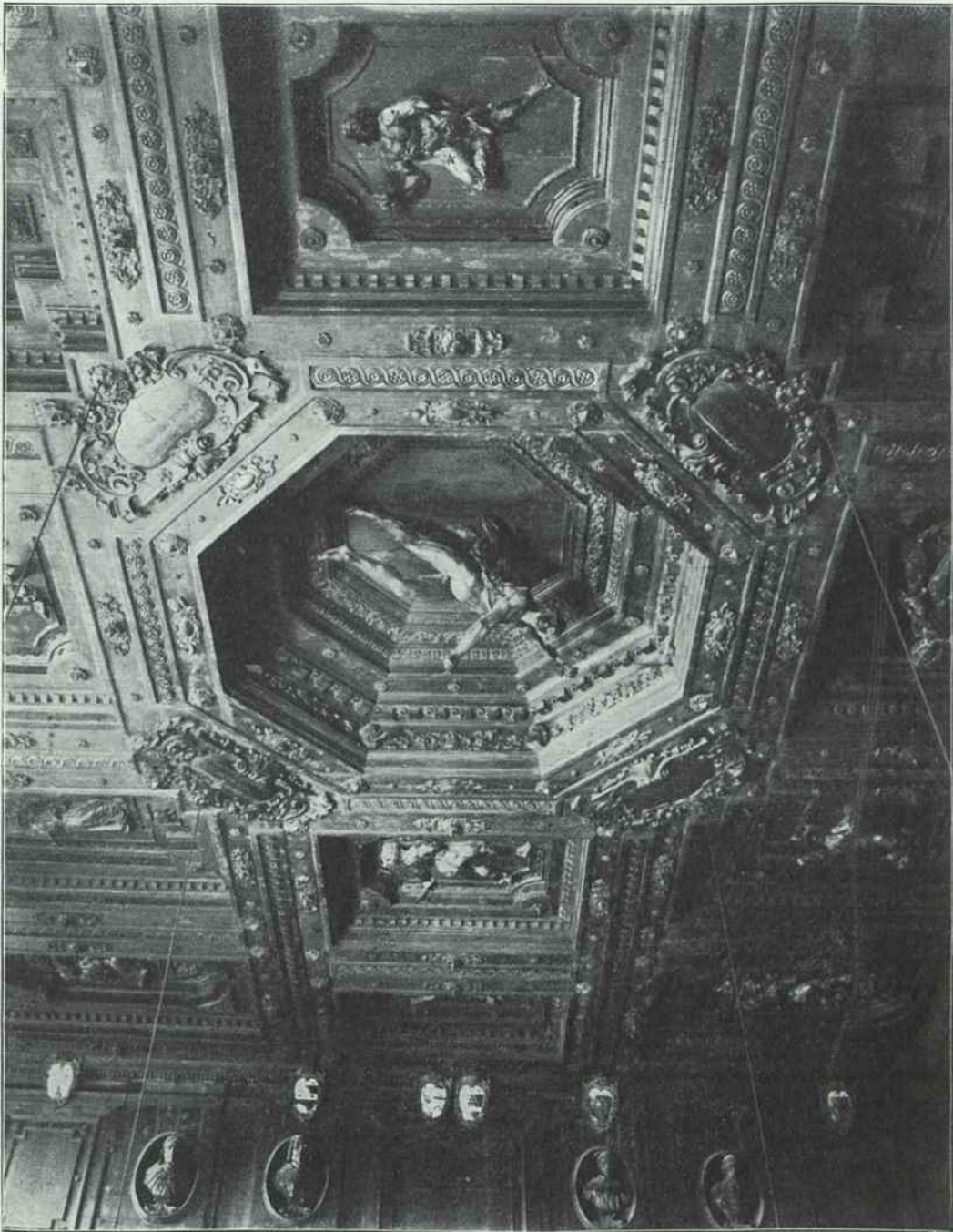
Abb. 582.



Anatomisches Theater in Bologna.

Man lehrte hier unentgeltlich Rechtswissenschaft, Theologie, Medizin, Archäologie, orientalische Sprachen und andere Zweige der Wissenschaft. Eine Schule der schönen Künste wurde in den Sälen zu ebener Erde ein-





Holzdecke im anatomischen Theater der Univerität zu Bologna.

gerichtet; in den Räumen des dritten Obergeschosses wurde von *Pius VII.* und *Leo XII.* eine „Ingenieurschule“ organisiert, die, wenn sie beim Antritt der Regierung *Pius VII.* (1800–1823) in das Leben trat, um des Jahrhunderts Wende ihre Zentenarfeier hätte abhalten können!

Die Säle haben durchgängig eine Tiefe von 10,50<sup>m</sup> bei einer lichten Höhe von 5,80<sup>m</sup> im Erdgeschoß, sind verschieden lang (bis zu 18,50<sup>m</sup>) und haben Seitenlicht von den Straßen her, gewöhnlich zwei Fenster auf 10,50<sup>m</sup> Raumlänge. Die Flurgänge messen in der Breite 3,50<sup>m</sup> und in der Höhe 5,80<sup>m</sup>; nirgends ist also an den Abmessungen gefpart, großräumig und luftig ist jeder Schulsaal angelegt. Zu ebener Erde und mit amphitheatralisch aufgebauten Sitzreihen sind die Säle für Perspektive und für Anatomie eingerichtet, für welche letztere wohl der interessante, mit Holz getäfelte Saal für anatomische Vorlesungen in Bologna, in der Art der Einrichtung wenigstens, als Vorbild gedient haben mochte.

401.  
Museen.

Museen für Statuen, Gemälde und Erzeugnisse der Kleinkunst und des Kunstgewerbes sind in der ersten Zeit der Renaissance als selbständige Bauten zum Aufstellen der genannten Gegenstände nicht ausgeführt worden.

Die Großen Italiens waren wohl kunstverständige Sammler, die besonderen Wert auf die Erwerbung von Antiken legten; sie stellten sie aber in ihren geräumigen und prächtigen Wohn- und Gesellschaftsräumen auf. Sie traten in intimere Beziehungen zu den Kunstwerken; sie liebten sie und wollten den Genuß des täglichen Umganges mit ihnen nicht entbehren; sie wollten aber auch mit diesen Besitztümern nach außen glänzen, durch sie andere unterrichten und ihren Geschmack veredeln.

Die Anfänge des Sammelns von Kunstgegenständen, die aus ihrem ursprünglichen Zusammenhang geriffen worden waren oder deren Besitz besonders begehrenswert erschien, geht auch in die antike Zeit zurück.

Schon *Ptolemaeos Philadelphos* (284–246 v. Chr.) legte in seinem Palaste in Alexandrien neben der Bibliothek ein Museum für Kunstgegenstände an, und dieser Zug vererbte sich auch auf die Großen und Machthaber der italienischen Halbinsel, der sich dort bis zur Zeit der gewaltigen politischen Umwälzungen erhielt und sich dann verlor; er wurde aber seit dem Ende des Mittelalters aufs neue geweckt und beim Beginne der Renaissance wieder auf das höchste gepflegt. Was wir jetzt in Italien, in Mailand, Venedig, Verona, Bologna, Florenz, Rom, Neapel und Palermo u. a. O., als Kunstmuseen haben, sind zum geringsten Teil Bauten, die für diesen Zweck errichtet wurden.

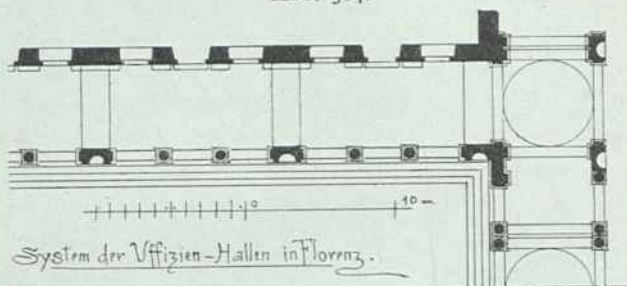
402.  
Bargello  
in Florenz.

Der *Bargello*, das jetzige Museum für italienische Kultur- und Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance, war ursprünglich als Wohnsitz für den *Capitano del Popolo* und dann für den höchsten Richter (*Podestà*) 1255–1266 gebaut; hierauf wurde er Sitz des Polizeihauptmanns (*Bargello*) und Gefängnis (1574–1782), und erst in der Zeit der *Italia una* wurde er als Museum eingerichtet. Die Aufstellung der Kunstgegenstände war von der früheren Zweckbestimmung des Baues abhängig; sie ist aber trotzdem geschickt durchgeführt.

403.  
Uffizien  
zu Florenz.

Die Uffizien (*Palazzo degli Uffizi*) mit ihren prächtigen Säulenhallen (Abb. 584), 1560–1574 von *Vasari* zu Verwaltungszwecken erbaut, enthalten jetzt im Obergeschoß die berühmte Gemäldesammlung und in den anderen die

Abb. 584.



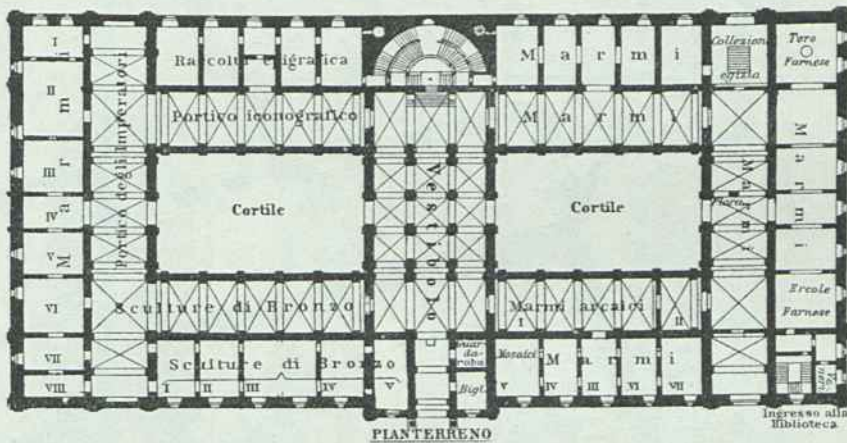
Grundriß der Hallen der Uffizien in Florenz.



Nationalbibliothek, das Zentralarchiv für Toskana und die Pof. Die an der Süd-, Ost- und Weftseite des langgeftreckten Baues hinziehenden, an malerifchen Durchblicken nach dem Signorenplatz und dem Arno fo reichen, jetzt verglafte Loggien und ihre anftoßenden Gelaffe beherbergen die herrlichften, von den *Mediceern* angefammlten und von den *Lothringern* vermehrten Werke der Kunft. Auch in diefen herrfcht nicht immer das befte Licht, find nicht immer die beften Raumverhältniffe zu verzeichnen, und nur die fogenannte, von *Buontalenti* und *Pocetti* dekorierte *Tribuna* dürfte der einzige Saal fein, welcher mit Rückficht auf feine Beftimmung ausgeführt wurde.

Mäßige Höhenverhältniffe, die Wände mit rotem Damaf ausgefchlagen, die Kuppelflächen mit Perlmuttermufcheln bedeckt, das Deckenlicht nicht groß — aber das Ganze vorbildlich und ftimmungsvoll! — Ebenfalls vorbildlich und von eigenartiger Schönheit find die Grotteskmalereien auf weißem Grunde an den Decken der oberen großen Hallen <sup>218)</sup> von *Pocetti* (1580).

Abb. 585.



Nationalmuseum in Neapel. (Nach: Führer durch die Antiken des Nationalmuseums zu Neapel. Von *Domenico Monaco*. Neapel 1907 und *C. Baedeker's* Unteritalien).

So liegen die Verhältniffe auch in Venedig, Verona und Mailand; in alten Brüderfchaftsgebäuden und Paläften, ehemaligen Jefuitenkollegien find die Kunftwerke aufgefapelt bei oft wechselnder, entfprechender Zurichtung der Räume.

In Neapel ift das einftige *Museo Borbonico* — das jetzige *Museo Nazionale* — mit feinen ungeheueren Kunftfchätzen wohl in einem mächtigen Monumentalbau untergebracht, der aber auch nicht urfprünglich für diefe beftimmt war. Er wurde 1586 vom Vizekönig als Reiterkaferne angefangen, 1615 der Univerfität überwiefen und 1790 für die königlichen Sammlungen der Altertümer und Gemälde eingerichtet. Der Bau, im Äußeren an feine erfte Beftimmung erinnernd, zeigt im Grundplan (vergl. Abb. 585) in der Mittelachfe ein großes, dreifchiffiges Vestibül mit anftoßendem halbrunden, groß gedachten Treppenhaus, das die volle Breite der drei Schiffe einnimmt; rechts und links defelben zwei offene Höfe mit ringsumlaufenden gewölbten Korridoren, die an den Schmalfeiten bis zu den Straßenfronten durchgeführt find, und an jene anftoßend eine Anzahl von Gelaffen verfchiedener Größe für Bildwerke; im Obergefchoß über

404.  
Museo Nazionale  
in Neapel.

<sup>218)</sup> Eine derfelben in farbiger Dargestellung ift wiedergegeben in: RASCHDORFF, a. a. O., Taf. 47 u. 48.

dem Vestibül befinden sich ein mächtiger Bibliotheksaal, die Räume der Bildergalerie, die Sammlungen der kleinen Bronzen, die Münzsammlung, die in ihren

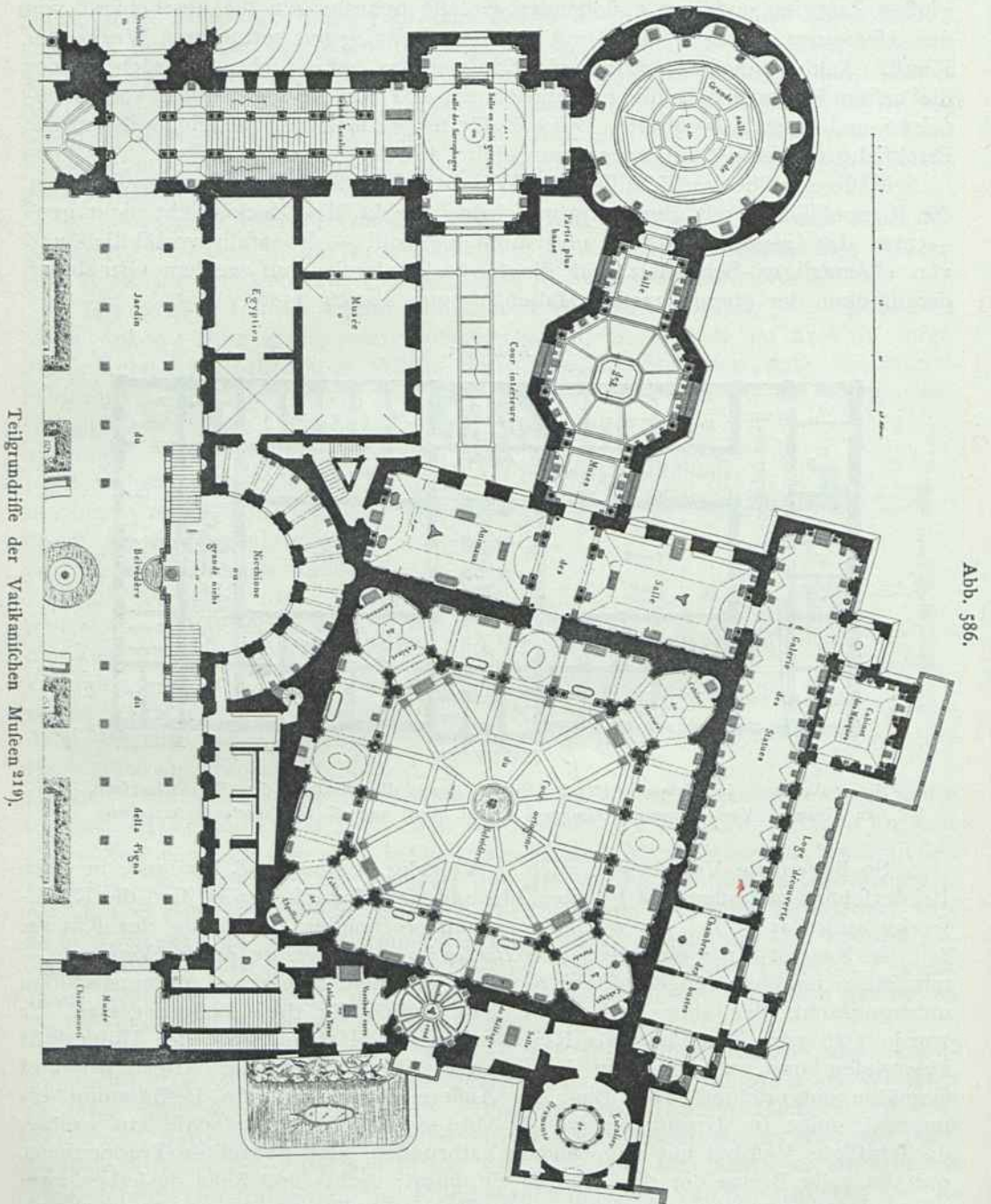


Abb. 586.

Umwandlungen der Hauptfäche nach den Mauerzügen im Erdgeschoffe folgen.

<sup>219)</sup> Fakk.-Repr. nach: LETAROUILLY, P. u. SIMIL. *Le vatican et la basilique de Saint-Pierre de Rome*. Paris 1882. Vol. I, Pl. 2.

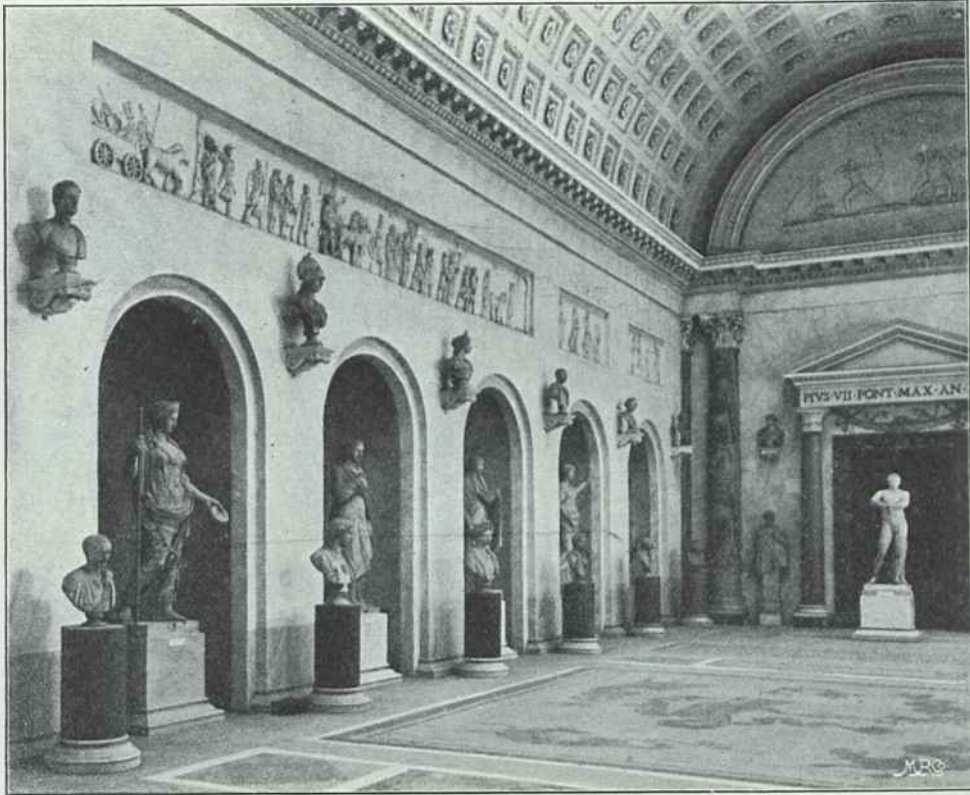


Die Aufstellung der Kunstgegenstände ist dabei fachlich gut und vornehm schön, besonders in den geschmackvoll dekorierten und gut beleuchteten Räumen des Erdgeschosses. Dieser Monumentalbau bleibt zwar eine trockene, akademische Leistung, ist aber für ein Museum, das nicht mit festen Beständen rechnen kann und darf, nicht unzweckmäßig.

Anders liegen die Dinge in Rom, wenn auch dort alte Klosterbauten und Paläste als Museen nicht ausgeschloffen sind (Konfervatorenpaläste, Thermenmuseum, Lateranmuseum ufw.).

405.  
Museen  
in Rom.

Abb. 587.



Innere Ansicht des *Braccio nuovo* im Vatikan.

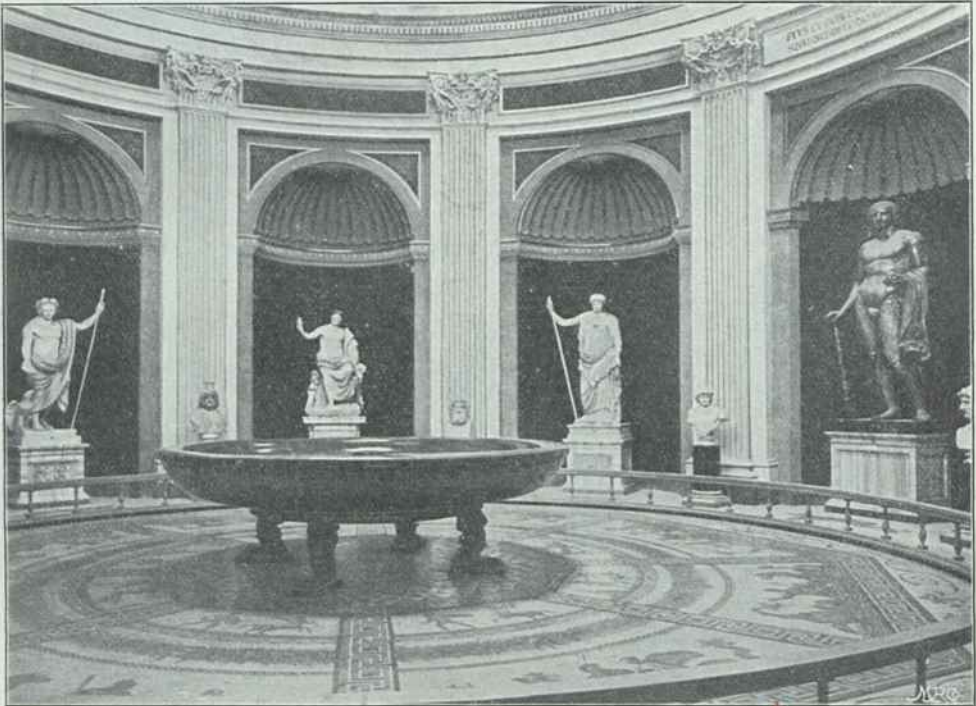
Hier sind es zunächst die Vatikanischen Museumsbauten, die aus kleineren Anfängen sich im Laufe der Zeit zu selbständigen, für den Zweck hergestellten Baulichkeiten entwickelt haben und tonangebend für das übrige gebildete Europa geworden sind.

Den Anfang machten die Päpste *Julius II.*, *Leo X.*, *Clemens VII.* und *Paul III.* mit dem durch *Bramante* unter *Julius II.* erbauten Belvedere. Da aber das Gute in der Welt nirgends einen geraden Verlauf zu nehmen pflegt, so wurden auch die Bestrebungen dieser kunstfinnigen Herren eingedämmt. *Pius V.* (1566—1572) entfernte diese Sammlungen, verschenkte einiges von ihrem Inhalte, und erst *Clemens XIV.* († 1774) entschied sich wieder für ihre Beibehaltung und Erweiterung. So entstanden dann unter *Clemens* und *Pius VI.* das von *Visconti* angeordnete *Museo Pio-Clementino*, unter *Pius VI.* (1775—1795)

die *Sala a croce greca*, die *Sala rotonda*, der achteckige Prachtsaal *delle Muse* mit den beiden quadratischen Anbauten, alle nach dem Entwurfe *Simonetti's* (Abb. 586<sup>219</sup>).

Es gliederten sich der runde Kuppelsaal *della Biga*, die *Sala dei Candelabri* und *degli Animali* dem *Cortile del Belvedere* an; dem ursprünglich quadratischen Hofe mit abgechrägten Ecken wurde 1775 die innere Säulenhalle zugefügt; 1803 wurden die Eckhallen deselben zu Kabinetten umgebaut. *Pius VII.* (1800—1823) legte das *Museo Chiaramonti* an und ließ 1821 durch *Raffael Stern* den *Braccio nuovo* einfügen mit feinen 14 antiken Cipollin-, Alabaster- und ägyptischen Granitfäulen. *Gregor XVI.* (1831) reihte noch das ägyptische und

Abb. 588.



Anficht des großen Rundsaales der Vatikanischen Galerie.

etruskische Museum an; *Pius IX.* und *Leo XIII.* blieben gleichfalls nicht untätig in der Vervollkommnung und Ausschmückung der Vatikanischen Museen, die ihren Weltruf zu festigen bestimmt waren.

Die Anordnung von Deckenlicht und hohem Seitenlicht in den Sälen ist bei diesen neuen Museumsbauten zur Aufnahme statuarischer Werke folgerichtig durchgeführt und für alle späteren verwandten Ausstellungsräume maßgebend geblieben. Die Aufstellung der Skulpturen im großen Rundsaal (vergl. Abb. 588), im Saale der Mufen und im *Braccio nuovo* (vergl. Abb. 587) ist muftergültig und vorbildlich, und wird es zunächst auch bleiben, solange man für die schönen Gebilde der Kunst auch eine schöne und würdige Behaufung verlangt!

Der Zweck der Museen ist im vorletzten Jahrhundert schon ein anderer geworden. Die Intimität zwischen Besitzer und Kunstwerk hatte aufgehört;

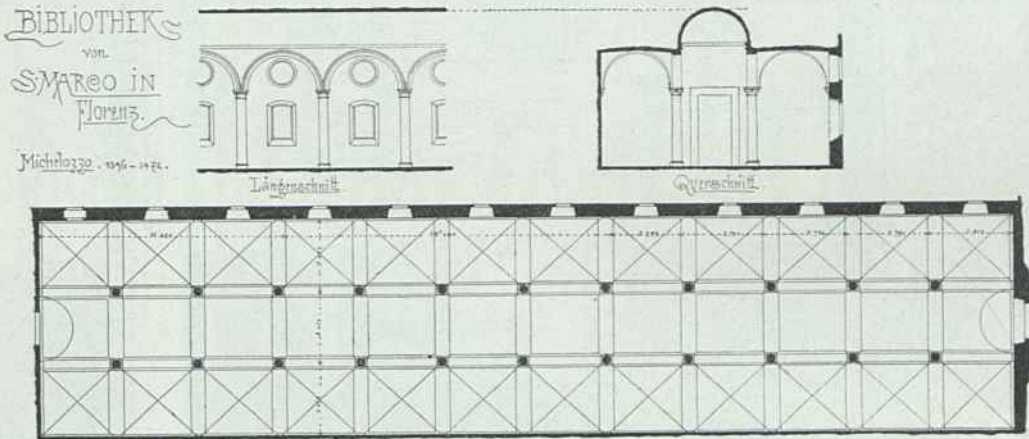


man wollte das mühevoll und oft mit großen Kosten Errungene nicht mehr allein genießen; man wollte es zu Nutz und Frommen der Gebildeten und der großen Menge des Volkes verwerten; man ließ alle an der großen Tafel Platz nehmen, welche der göttlichen Kost teilhaftig werden wollten. Dieser große kosmopolitische Zug konnte nur in jener aufgeklärten Zeit der Renaissance entstehen, der fruchtbringend weiterwirken sollte bis auf unsere Tage!

Große Bibliotheken besaß schon das alte Ägypten — Bücherfammlungen (Papyrusrollen), die bis in das XIX. Jahrhundert vor Chr. zurückreichen. Die *Peisistratiden* in Athen sollen solche besessen haben; in Form von gebrannten Tontafeln mit Keilschrift bedeckt, wurden Bibliotheksbestände im Palaste des Königs *Assurbanipal* aus dem VII. Jahrhundert vor Chr. festgestellt. Bibliotheken für Lehrzwecke und zum allgemeinen Gebrauch, die älteren mit Werken auf Holztafeln, sind aus der voralexandrinischen Zeit bekannt geworden. Aus

406.  
Bibliotheken.

Abb. 589.



Grundriß der Bibliothek von S. Marco in Florenz.

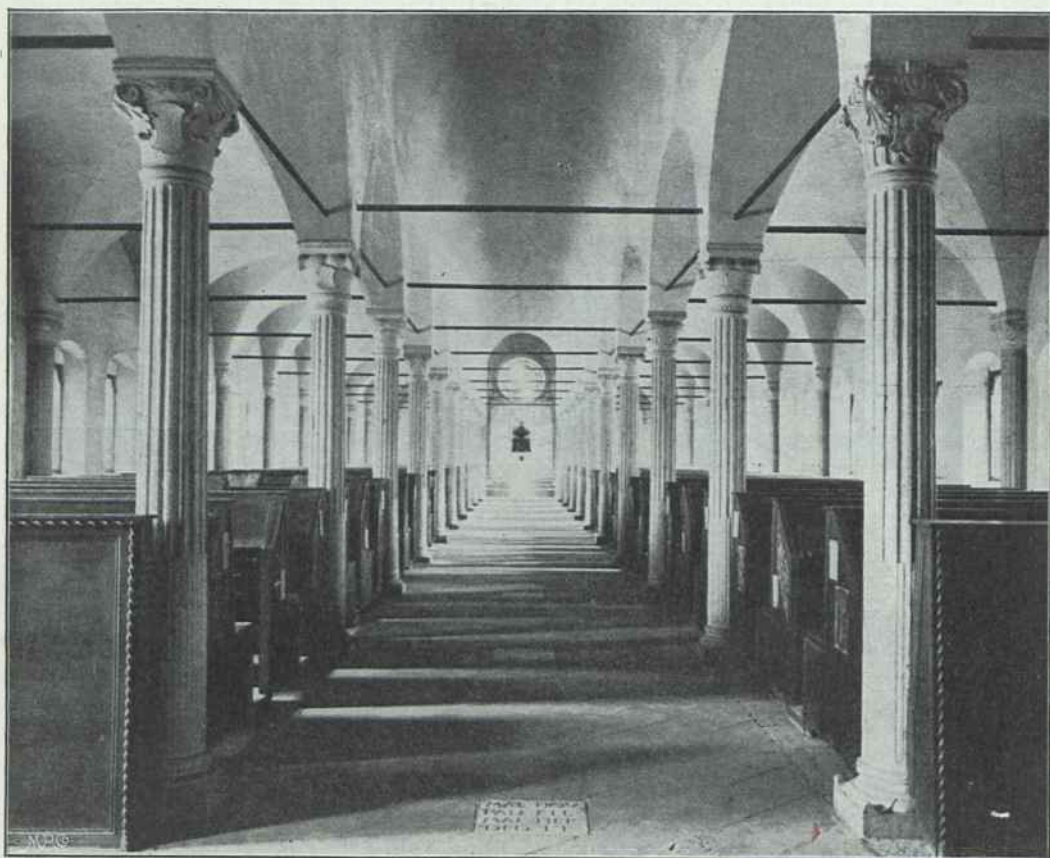
der alexandrinischen sind die Prachtbibliothek des Museums in Alexandrien, die vor dem großen Brande 700000 Rollen besessen hatte, und die pergamenische zu erwähnen. Diese waren feuerficher gebaut, von Säulenhallen umgeben, wegen des Morgenlichtes nach Osten gekehrt; zum Schutze der Augen waren Fußböden aus grünlichem Marmor beliebt; die Magazine waren eng mit bis zur Decke reichenden Gerüsten besetzt, die vielfach aus kostbaren Stoffen (Goldelfenbein) hergestellt waren. Eine erste öffentliche Bibliothek größten Stils war von *Cäsar* in Rom geplant. *Augustus* hatte eine solche auf dem Palatin eingerichtet; im IV. christlichen Jahrhundert waren in Rom 29 öffentliche Bibliotheken<sup>220)</sup>.

Von diesen Schätzen ging die Mehrzahl in der Zeit der Völkerwanderung zugrunde; den Klöstern fiel dann die Aufgabe zu, den Rest noch zusammenzuhalten, wofür die Klosterbibliotheken zu Monte Cassino, Korvei, Fulda, St. Gallen (Abt *Gosbert* 816—836) Zeugnis geben. Nach der Aufhebung der Klöster gingen diese Büchereien, die in Kriegszeiten noch weitere Verluste erlitten, in staatlichen oder städtischen Besitz über.

<sup>220)</sup> Vergl. PAULY'S Real-Enzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft. Neu bearbeitet von G. Wissowa. Stuttgart 1896—1900. III. Bibliotheken, S. 403—424, sowie: CLARK, J. W. *The care of books*. Cambridge 1901.

In Italien rief zur Zeit der frühen Renaissance Papst *Nikolaus V.* (1447—1455) die Vatikanische Bibliothek ins Leben. In Florenz wurde 1444 von *Cosimo dem Älteren* eine Bibliothek gestiftet, die von den *Mediceern* ständig vermehrt wurde: die *Biblioteca Laurenziana*. Man sah bei diesen Sammlungen weniger auf den inneren Wert, um so mehr aber auf die äußere Pracht der Werke, ihre schöne Schrift, ihren Schmuck mit Miniaturen und ihre kostbaren Faltungen und Einbände.

Abb. 590.



Innere Ansicht der *Biblioteca Malatesta* in Cesena.

Ein- oder mehrschiffige Hallen und Säle zeigen die älteren Anlagen, in denen Pulte für die Folianten, die an Ketten angeschlossen waren, und Sitze für die Leser aufgestellt wurden.

Eines der frühesten Bibliothekgebäude, die *Biblioteca Malatestina* in Cesena, wurde im Jahre 1452 für *Domenico Malatesta* von *Matteo Nuzio* erbaut, ein dreischiffiger, langgestreckter Raum, mit Kreuz- und Tonnengewölben überspannt, das Mittelschiff für den Verkehr freigelassen und nur die beiden Seitenschiffe mit Pulten für die 4000 Handschriften bestellt. Der in elf Joche abgeteilte Raum hat an den beiden Langseiten Fenster und somit reichliches Tageslicht (Abb. 590).

Dieser verwandt ist die von *Michelozzo* erbaute Bibliothek von *S. Marco* in Florenz, deren Grundplan und Schnitte in Abb. 589 wiedergegeben sind.

407.  
*Biblioteca  
Malatestina  
in Cesena.*

408.  
*Bibliothek  
von S. Marco.*

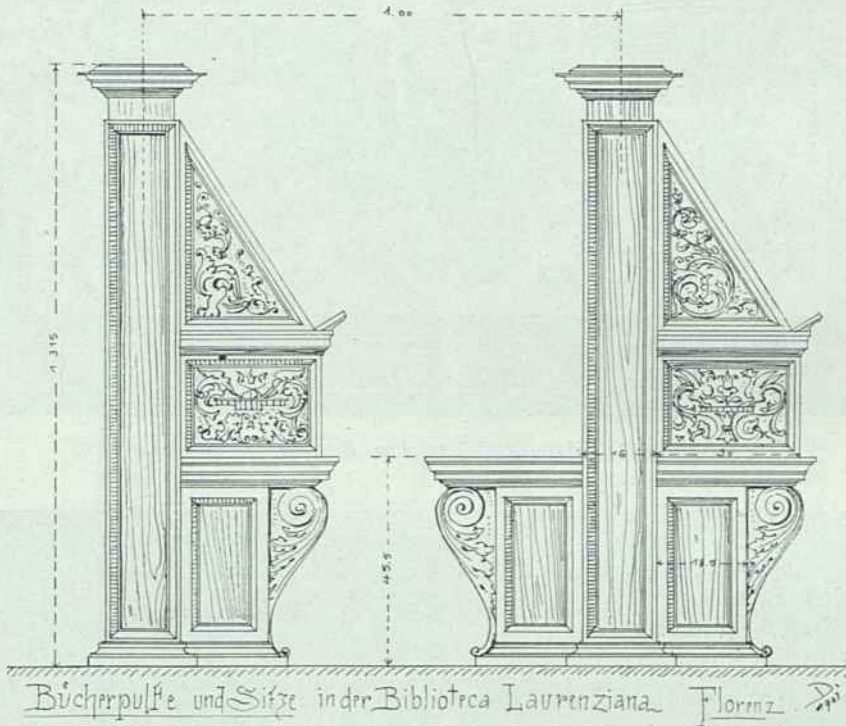


Diesen beiden mag als bedeutendere architektonische Leistung die *Laurenziana* in Florenz (1524), nach den Entwürfen *Michelangelo's* begonnen und von *Vasari* und *Ammanati* vollendet, mit ihrer kapriziösen Vorhalle und Aufgangstreppe folgen.

Der Raum ist auch hier langgestreckt, aber einschiffig von 11,00<sup>m</sup> Breite und 47,50<sup>m</sup> Länge; er erhält von zwei Seiten Licht durch rechteckige, buntverglaste Fenster, die 2,40<sup>m</sup> über dem Fußboden beginnen, bei einer Achsenweite von 3,00<sup>m</sup>. Die Saalwände sind durch Pilaster geteilt und oberhalb der Fenster durch rechteckige Nischen belebt. Die Decke ist eine reich aus

409.  
*Laurenziana*  
in Florenz.

Abb. 591.



Bücherpulte der *Biblioteca Laurenziana* in Florenz.

Holz geschnitzte und im Naturton belassene Kassettendecke, deren Zeichnung sich auf dem Fußboden in braunroten und gelblichen Backsteinfliesen, von *Tribolo* ausgeführt, wiederholt. Die Glasmalereien sind als Grottesken auf durchsichtigem, weißem Glasgrund ausgeführt und brechen so das Tageslicht nur wenig <sup>221</sup>).

Das schön geschnitzte Stuhlwerk mit den Lesepulten (Abb. 591) und feiner Ornamentik ist von *Battista Cinque* und *Ciapino* entworfen; die Zeichnungen der Glasfenster werden dem *Giovanni da Udine* zugeschrieben (vergl. Abb. 592, worin die verwandte Komposition eines Glasfensters aus dem *Bargello-Museum* wiedergegeben ist).

Die *Biblioteca Apostolica Vaticana*, wie erwähnt von *Nicolaus V.* gegründet, erfreute sich nach dem Tode dieses Papstes nicht der gleichen sorg-

410.  
Vatikanische  
Bibliothek  
in Rom.

<sup>221</sup>) Eine gute Aufnahme des Saales mit feinem Vorraum, seiner Einrichtung und feinen Glasfenstern siehe in: RASCHDORFF, a. a. O., Taf. 31—37.

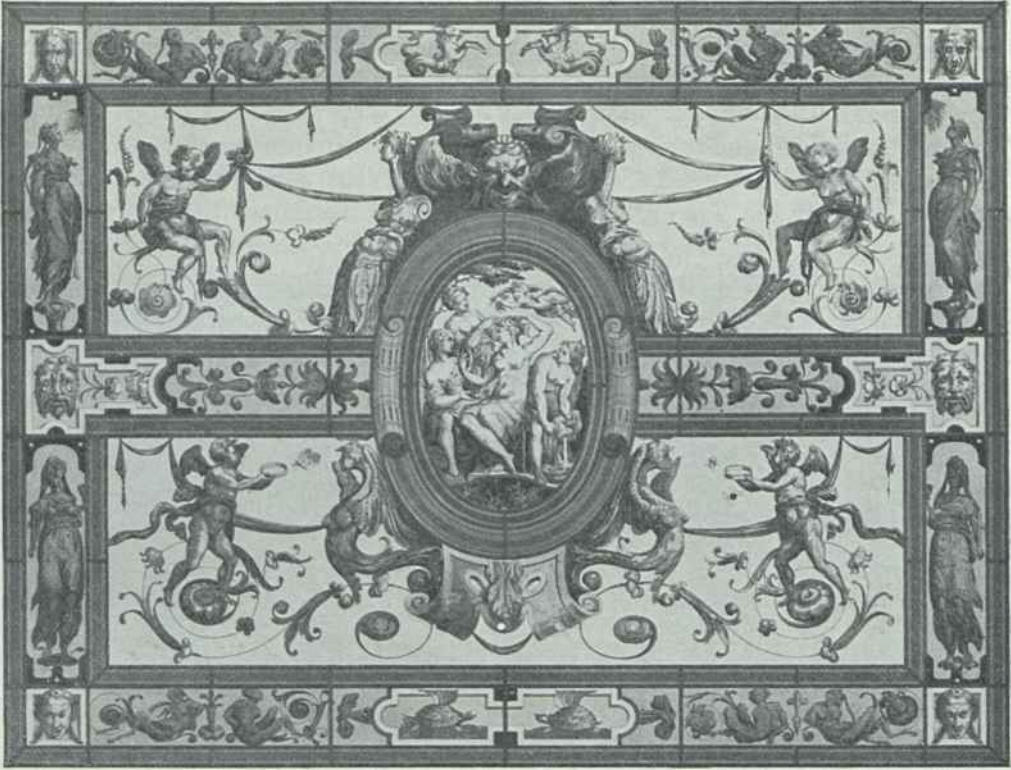


Abb. 592. Glasmalerei aus dem *Bargello* in Florenz.

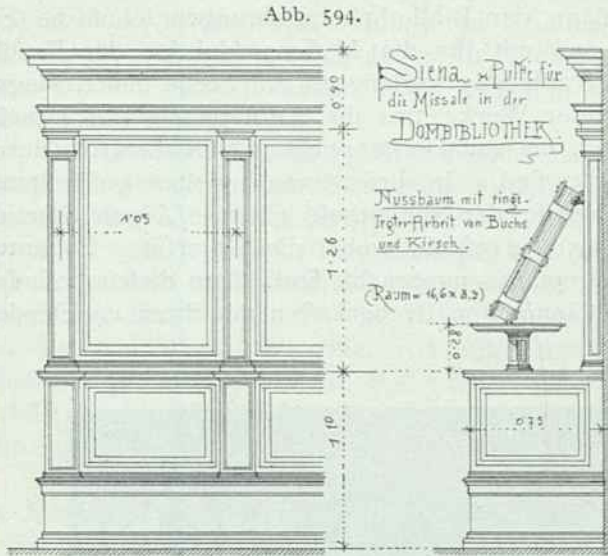


Abb. 593. Innenansicht der Vatikanischen Bibliothek.



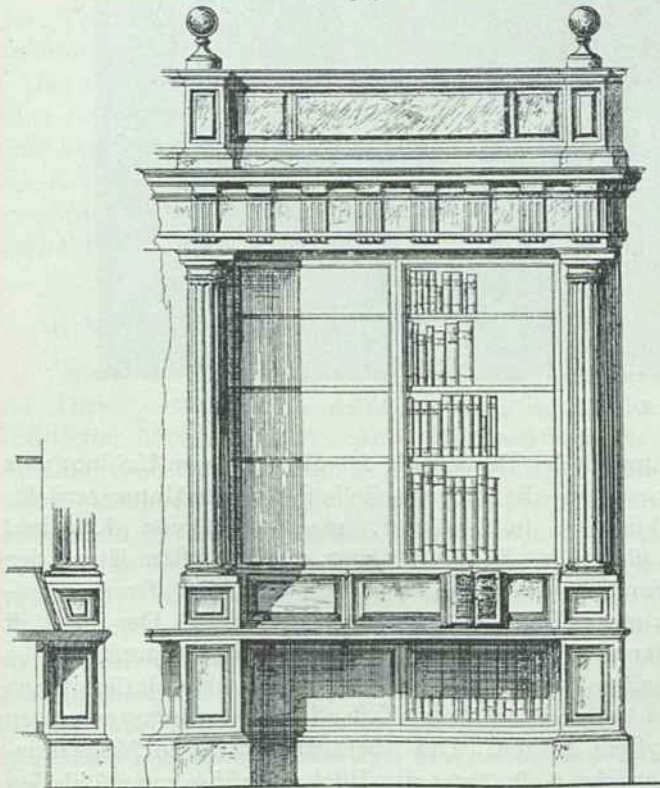
fältigen Pflege; sie wurde vielmehr vernachlässigt

und erst unter *Sixtus IV.* wieder aufgenommen, von *Sixtus V.* weitergeführt, der durch *Domenico Fontana* (1588) das jetzige Gebäude, das den großen Hof des *Bramante* durchschneidet, ausführen ließ. Der große Saal, in welchem sich an den Wänden und um die Pfeiler 46 niedrige Schränke, für die Aufnahme der Handschriften bestimmt, hinziehen, ist 70,80<sup>m</sup> lang und 15,60<sup>m</sup> breit, 9,00<sup>m</sup> hoch, mit Gewölben überspannt, die auf sechs massiven Pfeilern ruhen. Der prächtig ausgestattete Raum weist an Decken und Wänden Maleereien aus dem XVII. Jahrhundert auf; den schönen Marmorfußboden ließ *Pius IX.* ausführen. Reichgeschnitzte Tische mit kostbaren Marmorplatten und Vasen schmücken diesen herrlichsten der Bibliothekräume (Abb. 593).



Pulte der Dombibliothek in Siena <sup>222</sup>.

Abb. 595.



Schränke der Bibliothek zu Madrid.

Übertroffen an Schönheit und künstlerischem Gehalte wird aber dieser Raum noch durch die Dombibliothek in Siena (*Sala Piccolominea*, auch *Libreria* genannt), im Auftrage des nachmaligen Papstes *Pius III.* 1495 erbaut und 1503—1507 von *Pinturicchio* mit Fresken gefchmückt. Die Decke ist als Muldengewölbe mit Stichkappen gebildet und außerordentlich wirkungsvoll mit Grotteskornamenten, in vollen Farben gehalten, bemalt. Der untere Teil der Wände ist mit einer 2,76<sup>m</sup> hohen Täfelung bekleidet

411.  
Dombibliothek  
in Siena  
und andere  
Bibliotheken.

<sup>222</sup> Ein gutes Bild des Innenraumes gibt Taf. 5 des Werkes: KÖHLER, H. Polychrome Meisterwerke etc., Leipzig 1870.

und mit 75 cm vorstehenden Tischen bestellt, auf denen die mit kostbaren Miniaturen versehenen Chorbücher liegen (Abb. 594<sup>222</sup>).

412.  
Andere  
Bibliotheken.

Einen Wandel in der Anlage der Bibliothekseinrichtungen schuf die Erfindung der Buchdruckerkunst und mit ihr die Massenproduktion der Druckwerke, die eine andere Art der Aufstellung verlangte. An Stelle der Auslagen kostbarer, künstlerisch ausgestatteter Werke trat die Auftapelung der Drucke in längs der Wände aufgestellten, bis zur Decke reichenden Kästen, die durch Umgänge in Stockwerke geteilt sind. In besonderen, reicher geschnitzten Schränken finden wir die Bücher in der Bibliothek *Philipp II.* von Spanien (1563—1584) im Eskorial (Abb. 595) aufgestellt, wobei die Unterfätze Folianten aufnehmen, über welchen Auflagepulte angebracht sind; über diesen befinden sich die mit dorischen Säulen geschmückten Bücherkästen mit ihren verschiedenen hohen Schäften.

Abb. 596.



Innere Ansicht eines Bücherfaales in der Bibliothek zu Parma<sup>223</sup>.

So war auch die Einrichtung in der Bibliothek des Herzogs von Urbino: »*Le scanzie de' libri sono acostate alle mura*« — die Büchergestelle sind an die Mauer gerückt.

Die Ambrosianische Bibliothek in Mailand, 1603—1609 von Kardinal *Borromeo* eingerichtet, zeigt ebenfalls die Aufstellung auf Gerüsten längs der Wände mit einer ringsumlaufenden, über den untersten acht Schaftreihen angebrachten Galerie, zu der kleine Wendeltreppen emporführen. Der Saal ist mit einem stukkiereten, in Felder eingeteilten Tonnengewölbe überspannt.

Bemerkenswert sind die meisten Staats- und Stadtbibliotheken der italienischen Städte, die nirgends fehlen und in der Einrichtung fast alle ein der letztgenannten Aufstellungsart verwandtes System zeigen. Die nüchterne moderne Magazinierung, bei der meist jede künstlerische Gestaltung der Büchergestelle ausgeschlossen ist, wird man kaum an einem Bau aus der Zeit der Renaissance finden.

<sup>223</sup>) Photographie nach *Italia artistica*, Nr. 19, Parma.



Was wir heute in unseren Magazin-Bibliotheken haben, ist meist nur eine Verquickung des älteren und des neuen italienischen Systems, bei der die Büchergerüste an Stelle der Pulte treten, unter Beibehaltung des Mittelganges und der Aufstellung, wie wir sie in *S. Marco* in Florenz, in Cefena und in der *Laurenziana* kennen gelernt haben. Auch hier sind wieder die Renaissance-Menschen unsere Lehrmeister.

Der Bibliothekbau in Palermo sei hier nochmals wegen seines großartigen Hofes mit der originellen Gliederung zwischen den zwei übereinanderstehenden Bogenstellungen erwähnt (vergl. Abschn. XVII: Hofanlagen, Abb. 486).

Bis in die neuere Zeit hinein reicht die von dem Teatiner Padre *Pociandi* 1761 aufgestellte Bibliothek in Parma, die von *Don Ferdinando* von Bourbon in Gegenwart Kaiser *Josef II.* eingeweiht wurde, mit ihrem prächtigen Korridor für die Aufstellung der Bücherchränke und dem grandiosen Lesesaal, den *Maria Luigia* 1834 einrichten ließ. Über 300 000 Druckfächer und 4760 *Codici* enthält zurzeit die Bibliothek, deren Räume prächtig ausgestattet sind (vergl. Abb. 596 nach *Italia artistica* Nr. 19, Parma von *Laudedeo Testi* 1905).

Nicht wegen ihrer Einrichtung, aber wegen ihrer äußeren Gestaltung sei die Bibliothek — die *Libreria Vecchia* — in Venedig erwähnt. Von *Jac. Sansovino* für die *Markus-Bibliothek* 1536—1553 erbaut, gilt sie immer noch als prächtigster Profanbau Italiens, nach der Meinung *J. Burckhardt's* (*Cicerone* V. Aufl. S. 247) freilich seinem innersten Wesen nach nichts mehr als ein prächtiges Dekorationsstück (vergl. Fassade in Abb. 269 u. 270), und doch sind der Vorfaal und der Hauptfaal mit ihren Deckenverzierungen nicht so ohne weiteres beiseite zu stellen. Sonst rühmt er a. a. O. des Baues „derben Schattenschlag der Gliederungen“ und nennt ihn die „glänzendste Doppelhalle auf Erden“. Eine Doppelhalle ist aber bei ihm nicht festzustellen und „derbe Schattenschläge“ sind keine wohlangebrachten Wortstellungen. Übrigens sind die Ansprüche an die Art der Aufstellung und der Benutzung der Büchereien mit der Zeit andere geworden. Das Fassadensystem der modernen Warenhäuser war noch nicht das Leitmotiv für ihre Architektur.

413.  
St. Markus-  
Bibliothek  
zu Venedig  
(Biblioteca  
Marciana).

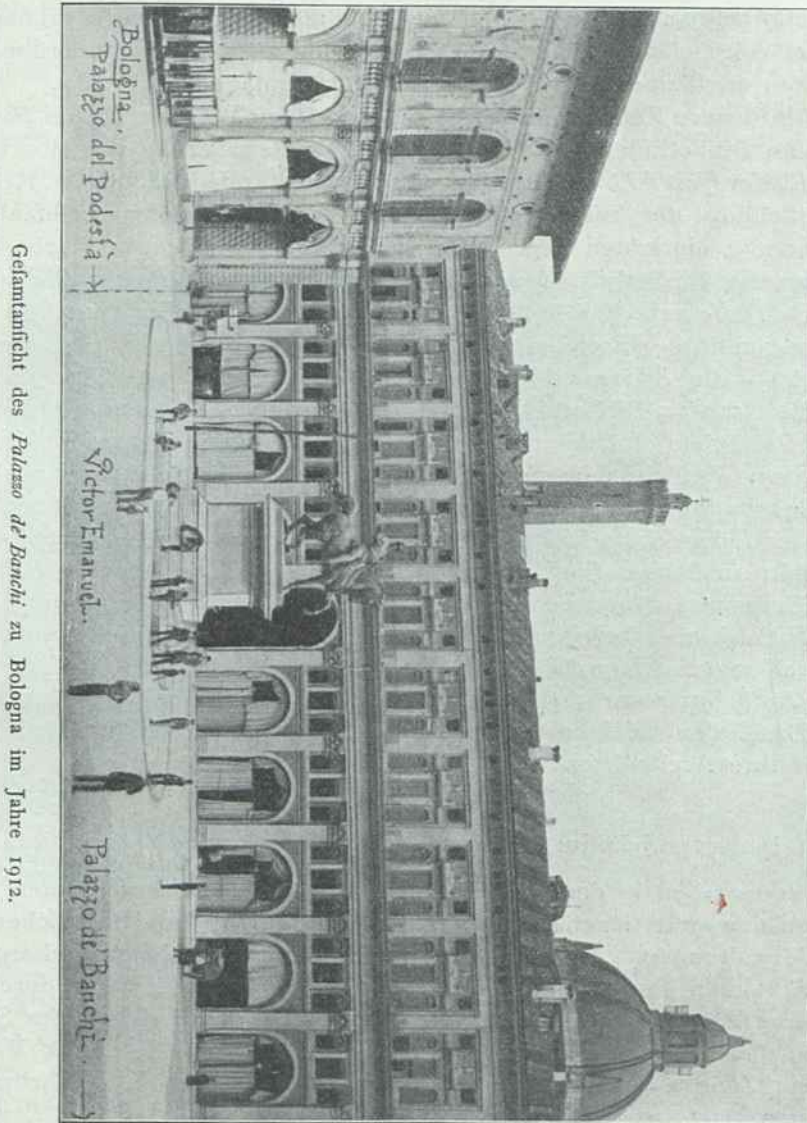
#### d) Verwaltungsgebäude, Banken, Geschäfts- und Warenhäuser.

Ein weiteres Glied in der Kette der öffentlichen Monumentalbauten bilden die Dienstgebäude mit ihren Arbeitsräumen für die hohen staatlichen und städtischen Verwaltungen. Auch hier wurde nicht mit den Mitteln gekargt; die einschlägigen Bauten sind von dem gleichen künstlerischen Hauche durchweht wie die höheren Zwecken dienenden: die Macht und das Ansehen des Staates sollte auch in diesen Werken zum Ausdruck gelangen. Die Republik Venedig kommt diesem Ziele am nächsten durch die gegen Ende des XV. Jahrhunderts (1480—1517) von *Bartolomeo Buono*, *Guglielmo Bergamasco* und *Pietro Lambardo* erbauten sog. „alten *Prokurazien*“, die den Eindruck eines „glänzenden, fröhlichen Daseins“ widerspiegeln. Sie dienten als Amtswohnungen für die Prokuratoren von *S. Marco* und enthielten deren Geschäftsräume, von denen im Inneren jetzt allerdings nichts mehr zu erkennen ist. Diesen gegenüber wurden 1584 von *Vinc. Scamozzi* die sog. *Procurazie Nuove* errichtet, welche als Bibliothek und als Königl. Palaß eingerichtet sind, und ihren Abschluß durch die *Nuova Fabbrica* erhielten, der 1810 die von *Sansovino* erbaute Kirche *S. Geminiano* zum Opfer fiel.

414.  
Gebäude  
für  
Verwaltung  
etc.

Als städtische Bureaus und Warenhalle dienten auch die *Fabbriche Vecchie* beim Rialto, 1520 von *Scarpagnino* erbaut, denen später *Sansovino* die reichen mit Pilastern geschmückten *Fabbriche Nuove* hinzufügte.

Ein Warenhaus mit Bureaus der deutschen Kaufleute, der *Fondaco de' Tedeschi*, wurde <sup>224)</sup> nach dem Brande von 1505 auf Staatskosten von *Fra Gio-*



Gesamtansicht des Palazzo de' Banchi zu Bologna im Jahre 1912.

Abb. 597.

*condo da Verona* (1506) wieder hergestellt und war in seiner Außenseite einfach gehalten, aber dafür von *Tizian* und feinen Schülern an den Fassadenflächen mit Malereien geschmückt worden, die jetzt verschwunden sind. „Wohlerhalten, würde der Bau eines der ersten Gebäude Italiens geworden fein.“

Die glänzendste Außenseite hat der höchste staatliche Verwaltungsbau, der Dogenpalast, in seiner Hoffassade von *Antonio Bregno* und *Antonio Scarpagnino* erfahren.

<sup>224)</sup> Siehe: BURCKHARDT, J. Der Cicerone etc. Basel 1860.



Einfach und ernst erscheinen dagegen die *Uffizien* in Florenz, die etwa 80 Jahre später als die *Prokurazien* zu gleichen Zwecken von *Vasari* erbaut wurden.

Zwischen den prächtig heiteren Architekturen der Venezianer Meister und den ernsten der Toskaner steht die *Cancelleria* des *Bramante* in Rom, bei der

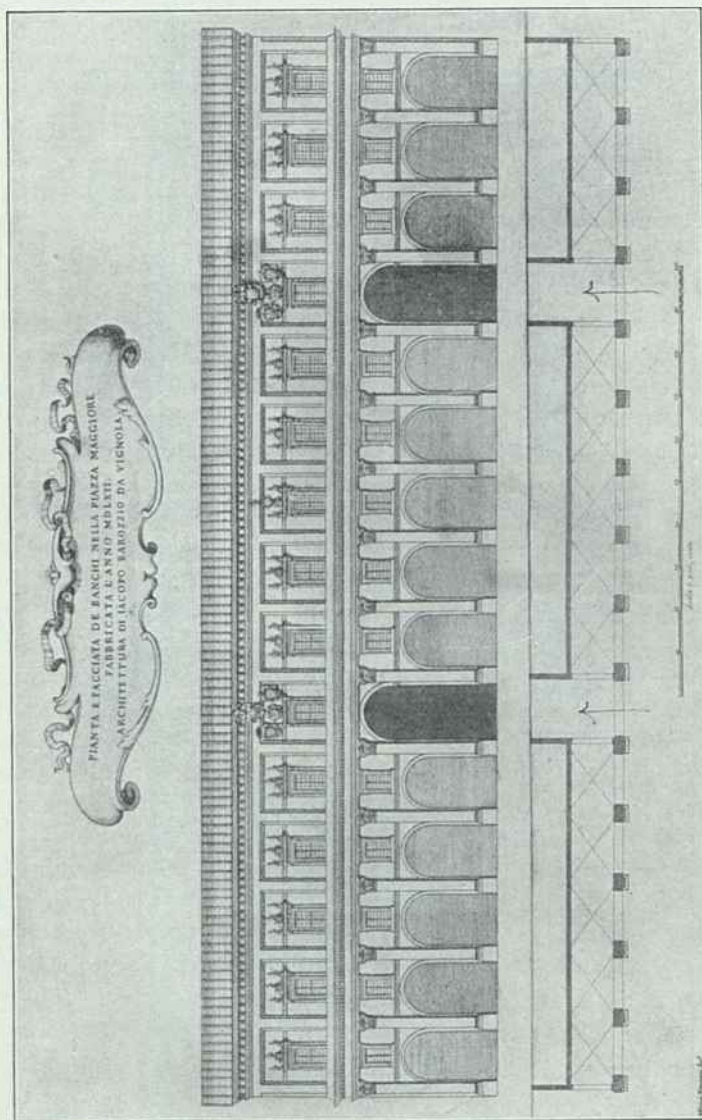
in edelster, vornehmster Weise die Zweckbestimmung des Bauwerkes zum Ausdruck gebracht ist, besonders im ausdrucksvollen Säulenhof (vergl. die Pläne im unten genannten Werke<sup>225</sup>).

Auch die schöne, leider nicht mehr existierende *Mediceer-Bank* des *Filarete* (*Michelozzo*?) in Mailand muß hier noch erwähnt werden, ein stattlich ernster Palaß mit Rustika-Erdgeschoß, schönem Eingangsportäl, 12 gotifizierenden Fenstern im Obergeschoß und antikifizierendem Konfolengefimse (vergl. Abb. 9).

Als letzter mächtiger Bau dieser Art sei noch der *Portico de' Banchi* in Bologna genannt, mit seiner eigenartigen, viel fenstrigen Arkadenfassade.

415.  
Portico  
de' Banchi  
in Bologna.

Abb. 598.



PIANTA E FACCIATA DE' BANCHI NELLA PIAZZA MEGLIORE  
FABBRICATA E ANNO 1562 PER  
ARCHITETTO DI GIACOMO BAROZZIO DA VIGNOLA.

Fassade des Palazzo de' Banchi in Bologna nach Vignola's Entwurf.

»Opera sicura del nostro architetto (Vignola) è la facciata de' Banchi nella Piazza Vittorio Emanuele« — 1562 erbaut nach G. Zucchini (*Memorie e Studi intorno a Jacopo Barozzi, pubblicati nel IV. centenario dalla nascita per cura del comitato proposto alle onoranze. Vignola* 1908. Tafel IX u. X. S. 226 u. ff.)

Jacob Burkhardt führt von dem Bau an, daß er in seiner jetzigen Gestalt erst von *Vignola* herrühre, „der auf eine sehr geschickte Weise eine Menge

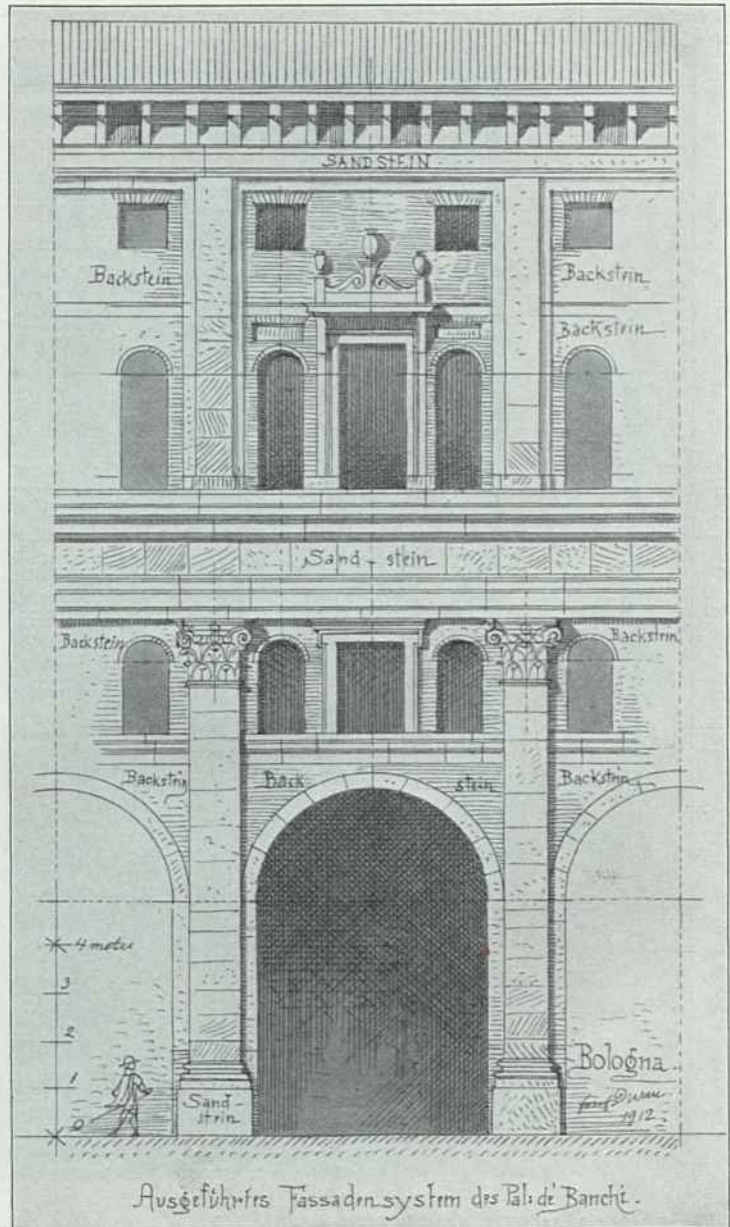
<sup>225</sup>) LETAROUILLY, a. a. O., Bd. I, Taf. 79–90.

kleiner Räume und Fensteröffnungen mit einer neuen großartigen Hauptteilung zu subordinieren wußte.“ Dazu bemerkt *Zucchini* a. a. O., daß er nichts besseres zu fagen wisse als: »*la nuova divisione delle aperture di un gran carattere*«, wobei er aber glaubt, daß die vielen Fenster nicht gefällig seien, was aber wieder gemäßigt würde durch das Ebenmaß und die Harmonie der Hauptlinien. Professor *Haupt* nennt auf dem Fassadenblatt (Taf. 19) feines Tafelwerkes über oberitalienische Palastrarchitektur einen *Carlo da Limido* (1562) als Baumeister und bei *Baedeker* wird angeführt, daß der Bau 1888 erneuert worden sei. Nach *Milizia* hatte *Vignola* bei den beiden Durchgängen nach den Seitenstraßen, zwei Türmchen geplant, die aber nie ausgeführt wurden.

*Zucchini* veröffentlicht nun a. a. O. zwei Abbildungen der Fassade des *Portico de' Banchi* nach dem Platze zu, von denen die eine nach einem Stich aus dem XVII. Jahrhundert, die Beifchrift: »*fabbricata anno MDLXII, architettura di Jacopo Barozzi da Vignola*« trägt, mit dem entsprechenden Grundplan. Das ist nun alles recht schön, aber was ist richtig?

Die Autorenschaft *Vignola's* dürfte nicht in Frage stehen, aber der Künstler hat sich dem Stich gegenüber bei der Ausführung zu recht kräftigen Änderungen entschließen müssen. Im Stiche, die vornehme ruhige Palastrfassade, in der

Abb. 599.



Teilansicht der ausgeführten Fassade des *Palazzo de' Banchi* in Bologna.



Wirklichkeit dagegen im Mezzanin und im Obergeschoß, Bogen- und Viereckfenster, wie an einem modernen Warenhaus — etwas Judenarchitektur.

Die Anzahl der Bogen und der Straßendurchgänge, sowie deren Ort stimmen bei beiden Fassadenzeichnungen überein. Wer hat nun die Seitenöffnungen neben den Mittelachfenfenstern verbrochen? War es wirklich *Vignola* oder der sonst nicht aufzufindende *Carlo da Limido*?

Auch das durchlaufende schmiedeeiserne Brüstungsgitter auf dem Gesimse vor den Fenstern des Obergeschoßes ist auf dem Stiche nicht anzutreffen, so wenig wie in der Säkularschrift Angaben über den Wechsel der Dinge. Auch die großen Wappenschilder über den beiden Durchgängen mußten wohl der Kleinfenster wegen weichen (vergl. den Stich in Abb. 598 und den Auszug aus den Fassaden zu drei Achsen in der Abb. 599, ferner das heutige Gesamtbild in Abb. 597). Wer den Wechsel inszeniert, konnte ich zurzeit nicht erfahren. Die vielen und vielerlei Fensterchen mögen wohl eine größere Anzahl von kleinen, gut beleuchteten Geschäftszimmerchen ermöglicht haben, aber, akademisch genommen, haben sie die Fassade nicht verschönert.

*F. Malaguzzi Valeri*, der geistvolle Verfasser des Buches *L'architettura à Bologna nel Rinascimento* 1899, S. 194, erkennt gleichfalls *Vignola* als Architekten an: »Una fabbrica più nota è dovuta certamente al *Vignola* in Bologna è il portico dei *Banchi* sulla *Piazza Maggiore*.« Der Bau wurde 1560 begonnen und war 1565 noch nicht vollendet.

Die Fassade hält er nicht für ein Werk aus einem Guß, sondern für ein solches der Anpaffung. Er hatte mit verschiedenen Anordnungen am Baue aus der vorhergegangenen Zeit zu rechnen, und den Anforderungen seiner Bauherrn, eine Vielheit gesunder und heller Geschäftsräume zu schaffen, Folge zu leisten. Soviel zu seiner Entschuldigung; dann aber sieht der gelehrte Herr doch in dem mächtig entwickelten Bau mit Bogenstellungen, Hallen und Pilastern und der langen Reihe von Fenstern aller Größe ein Zwitterwerk. Wenn man aber die bewältigten Schwierigkeiten überlegt, müßte man das Ganze doch wieder als den Sieg eines begabten Architekten ansehen, der die ihm entgegenstehenden Schwierigkeiten überwunden hat.

Es ist das, was *Jacob Burckhardt* wohl auch schon früher zum Ausdruck gebracht hat und nur in etwas andern Worten von *Malaguzzi Valeri* und *Zucchini* wiederholt wurde, aber der Widerspruch in den beiden Fassaden wird dadurch nicht gelöst. Über einen *Carlo da Limido* im Jahre 1562 schweigen sich die beiden genannten Herrn jedoch aus<sup>226</sup>.

#### e) Rathäuser.

Die Rathäuser der Renaissance, bald *Palazzo del Consiglio*, *Palazzo della Ragione*, *Palazzo Prefettizio* oder *Palazzo Prefettura*, bald *Palazzo Comunale* oder *del Comune*, *Municipio* usw. genannt, schließen sich in ihren Bestandteilen und der Anordnung der Räume mehr oder weniger an die mittelalterlichen Vorbilder

<sup>226</sup> Für die Instandsetzung des *Pal. de' Banchi* bemühte sich zuerst 1887 *Comm. Cesare Lugli*; der genannte Stich ist im *Archivio dell' Amme degli Ospedali* aufbewahrt; die Restauration wurde durch die Ingenieure *Leonida Bertolazzi* und *Aug. Muzzi* geleitet. Das Backsteinmauerwerk der Fassade ist im Rohbau gelassen und nur die Fugen sind mit Kalkmörtel ausgefüllt (verfugt). Ein Putz- oder Farbenüberzug auf der Oberfläche ist nicht vorhanden. Die restaurierten Flächen sind nur mit einer Schicht von Wasserglas dünn überzogen worden, aber weder Öl- noch Kaseinfarben kamen bei den Fassadenflächen zur Verwendung. Die rote Färbung ist die natürliche Farbe der Backsteine; die Hausteine sind aus den Brüchen von Vergato bei Bologna und von Sandsteinen ist der sog. *Macigno* verwendet. Die Mitteilungen verdanke ich dem Direktor der Wasserwerke, Herrn *Carlo Schmidle* daselbst.



an. Große Verkehrshallen, entsprechende Treppenhäuser, Versammlungs- und Sitzungssäle, kleine Arbeitsräume, Hauskapellen, Wohngelasse, weite, gewölbte, nach der Straße oder nach Binnenhöfen sich öffnende Korridore, die den Zugang zu den einzelnen Räumen vermitteln, regelmäßige Anordnung der Fenster bei meist bedeutenden Achsenweiten an den Fassaden sind die charakteristischen Merkmale dieser Ratspaläste. Bald einfach trotzig aussehend, bald in kostbaren Materialien, in Farben und Vergoldung schimmernd, treten sie in die Erscheinung.

Die mittelalterlichen Vorbilder in Florenz (vergl. Abb. 600) und Siena, dort ein burgartiges Gebilde, hier ein Backsteinbau, sind mit Wehrgängen und Zinnen versehen, meist noch mit 94, bezw. 102<sup>m</sup> hohen viereckigen Türmen bewehrt — Anordnungen, die auch sonst bei diesen Bauten aus der gleichen Zeit (Bologna, Vicenza u. a.) üblich waren.

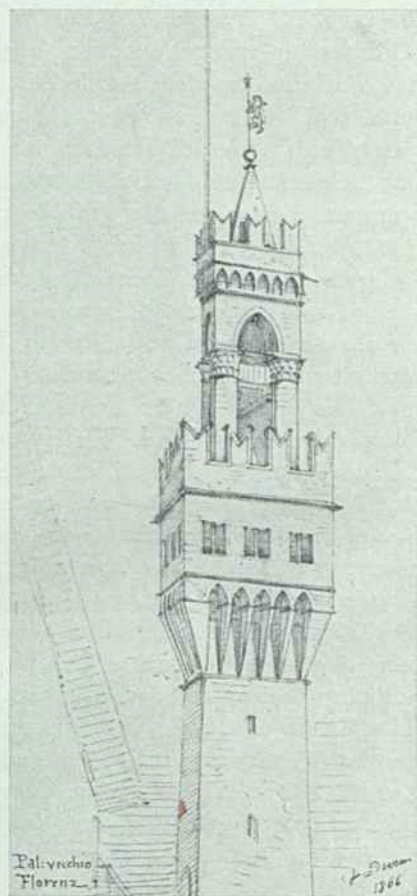
Diese wirkungsvollen Zubauten hatten als Beobachtungs- und später als Signal- oder Uhrtürme (Siena, Pienza, Bologna, Vicenza), einen Zweck und Sinn, sie wurden in der Frührenaissance in gleicher Weise noch beibehalten, wie das Beispiel in Abb. 601 von dem kleinen, um 1450 erbauten *Palazzo del Pretorio* in Pienza zeigt.

Die offene Halle zu ebener Erde, das mächtiger entwickelte Obergeschoß mit feinen Doppelrundfenstern, der malerisch an die Seite gerückte, nicht sehr hohe Turm mit dem zinnenbekrönten Aufsatz geben dem Ganzen ein charakteristisches Aussehen, in dem zwei Strömungen noch miteinander kämpfen. Die Zinnen des Turmes sind am Verwaltungs- und Wohnbau bereits aufgegeben, dessen Architektur schon klassische Ruhe atmet, während das Türmchen noch trotzig auf den Platz niedersehend (Abb. 601).

Einen mittelalterlichen Beigeschmack, dabei aber den Stempel der Frührenaissance unverkennbar tragend, zeigt noch der *Palazzo Prefettizio* in Pefaro in feinen Hauptteilen von dem 1508 verstorbenen Herzog *Guidobaldo* von Urbino erbaut.

Die Bogenhalle hat nach der Seitenstraße noch die Spitzbogenform; die Ornamente weisen vielfach noch gotisches Gepräge; an der Hauptfassade ruht dagegen die Rundbogenhalle auf Rustikapfeilern, über der im Obergeschoß 5 größere Fenster, ohne Rücksicht auf die Achsen der Arkaden, angeordnet sind. Die Fensteröffnungen sind mit korinthischen Pilastrern eingefast; der Fries darüber ist mit Palmetten verziert, und auf den Verdachungen bewegen sich je zwei Putten mit Girlanden, Wappenschildern und Bandschleifen. Das Mittelfenster ist mit einem Balkon versehen; ein Kranzgesims ohne Konfolen mit großem Eierstab schließt den Bau ab. Das Prachtstück im Inneren ist ein großer Saal von

Abb. 600.

Turm des *Palazzo vecchio* in Florenz.

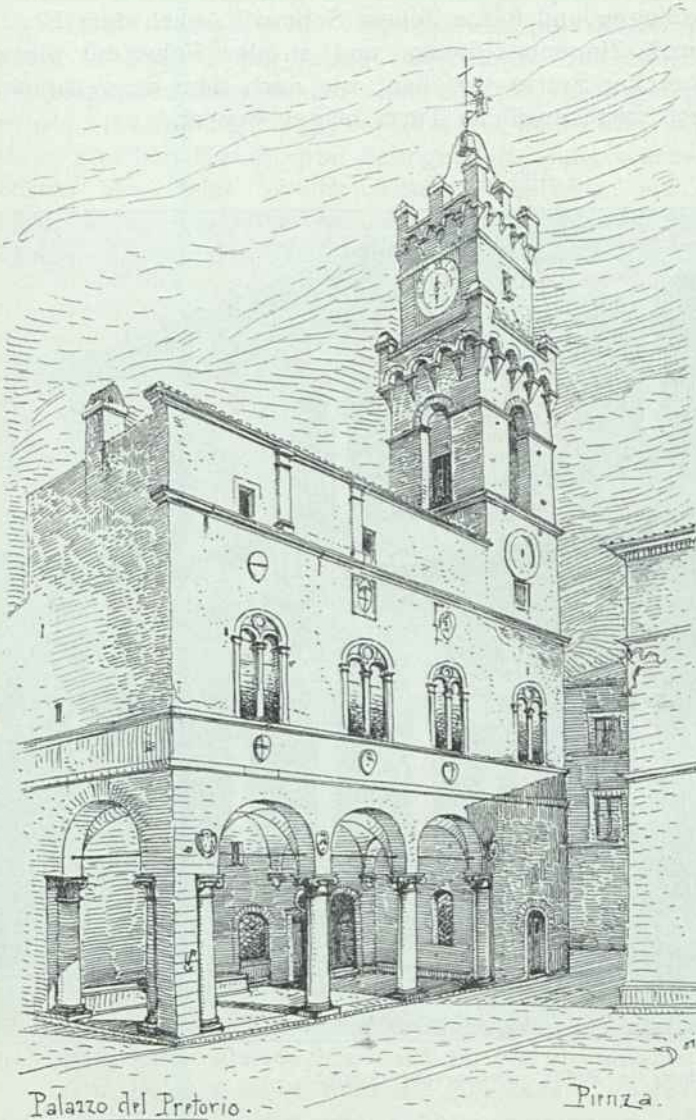
417.  
*Palazzo  
del Pretorio*  
in Pienza.

418.  
*Palazzo  
Prefettizio*  
in Pefaro.



16,20 × 40,20<sup>m</sup> Größe mit einer gemalten und geschnitzten Kaffettendecke, mit Achteckkaffetten zwischen Rauten, deren große Rofetten sich von blauem Grunde abheben<sup>227</sup>).

Abb. 601.



Palazzo del Pretorio.

Palazzo del Pretorio in Pienza.

in Bologna, aus dem Anfang des XIII. Jahrhunderts stammend, wurde nach dem Brande von *Fieravante Fieravanti* 1425 zum Teil erneuert und ist bei den Bologneser Palästen (siehe Art. 175, S. 352) erwähnt. Bemerkenswert ist darin die wiederkehrende große Halle, die fog. *Sala del Re Enzo*.

<sup>227</sup>) Eine skizzenhafte Abbildung der Fassade ist zu finden bei: LÜNKE, W. Zur italienischen Kunstgeschichte. Zeitschr. f. bild. Kunst, Bd. 5 (1879), S. 355 ff. Eine Ansicht in ihrem derzeitigen Befand zeigt die photographische Aufnahme in Abb. 20. Nach dem *Intarsio* in der *Italia artistica* (Pefaro), Nr. 42, Abbildung auf S. 20, hatte der Bau einen Zinnenkranz und den Balkon auf der Ecke.

Eine Mischung der Formen, wie am Rathaus in Pefaro, findet sich auch am *Palazzo del Comune* in Ancona, von *Francesco di Giorgio* 1470 erbaut, bei dem der Hof von spitzbogigen Arkaden mit antikifizierenden Archivolten umgeben ist, die auf mächtigen Pfeilern ruhen, bei welchen nach mittelalterlicher Weise Eckfäulchen eingestellt sind, während Pilafter mit Palmettenkapitellen die Pfeilerflächen beleben und sich als Arbeiten der Frührenaissance erweisen (vgl. den Querschnitt des Pfeilers in Abschnitt XVII: Hofanlagen, Abb. 471). Als weitere Arbeiten aus dieser Stil-Phase erweisen sich die beiden Zufahrtsportale nach dem Rathaushof, die nach Art der römischen Triumphbogen gebildet sind, indem sie neben den Rundbogenöffnungen schlanke Kompositafäulen zeigen. Das eine trägt die Jahreszahl MCCCC, während das obere reichere von *Matteo da Ancona* 1493 datiert ist.

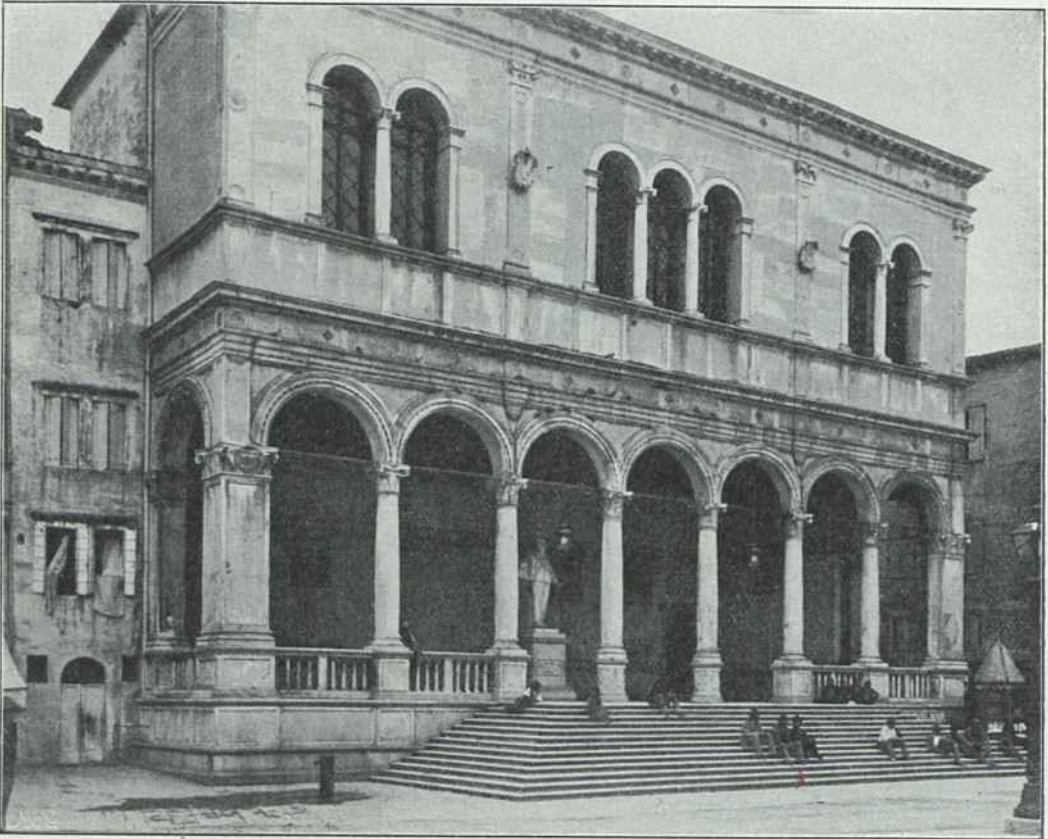
Das jetzige Stadthaus, früher *Palazzo del Podestà*,

419.  
*Palazzo del Comune*  
in Ancona.

420.  
*Palazzo del Podestà*  
und *Palazzo Comunale*  
in Bologna.

Der gleichfalls aus dem Mittelalter stammende *Palazzo Comunale* oder *del Governo* in Bologna (1293 begonnen, bis in die allerneueste Zeit mit den verschiedenartigsten Um- und Einrichtungsbauten versehen, auch eine Treppe von *Bramante* [1509] enthaltend) ist ein mächtiges Gebäude mit Galerien, Sälen mit Fresken, Höfen, Treppenanlagen und statuarischem Schmuck, nach dem Platze mit Spitzbogenarkaden und Zinnenbekrönung und an der Ecke mit einem schweren Uhrturm mit barocker Spitze versehen, wie auch dem vorgenannten Stadthaus noch der schwere mittelalterliche Turm beigegeben ist.

Abb. 602.

Rathaus in Padua. *Palazzo del Consiglio*.

Als wichtigste Bestandteile aus der Renaissancezeit sind der Uhrturm und die Fassung des Haupteinganges zu bezeichnen, der von *Galeazzo Alessi*, durch einen Nischenbau von *D. Tibaldi* (1581) bereichert, herrührt<sup>228</sup>. — Das rundbogige Eingangstor flankieren je zwei gekuppelte dorische Säulen auf Postamenten, die ein Triglyphengefimse tragen, über dem eine Balustrade durchgeführt ist, aus der gekuppelte jonische Säulen mit einem mächtigen Flachgiebel heraustreten. Inmitten der so im Obergeschoß gebildeten Aedicula ist eine rundbogig überspannte Flachnische angeordnet, in welcher die segnende, sitzende Bronzefigur des Papstes *Gregor XIII.* (*Buoncampagni* aus Bologna)

<sup>228</sup>) Vergl.: MALAGUZZI-VALERI, a. a. O., S. 210 und Abb. 73, ferner Abb. 611 dieses Abschnittes.

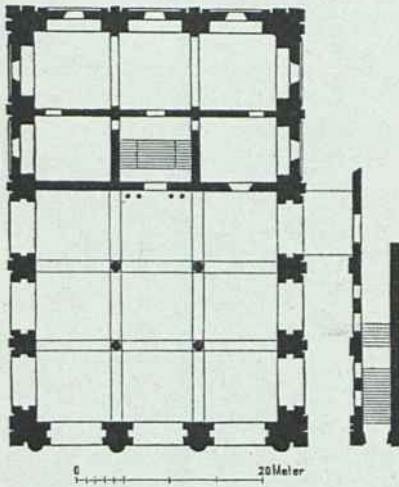


von *Manganti* ausgeführt, thront. Unter der Figur prangt in wirkungsvoller Weise das große päpstliche Wappen — im ganzen ein ebenso schöner als mächtiger Portalbau der vorgeschrittenen Renaissance, der aber trotz seiner anderen Stilformen die Wirkung der Fassade im ganzen keineswegs beeinträchtigt.

In die Kategorie der vorgenannten Stadthäuser gehört auch der Rektorenpalast in Ragusa mit seiner interessanten Säulenhalle und dem Hof mit der offenliegenden Treppe, die aber erst 1667 hinzugefügt wurde. Der Bau selbst wurde 1388 angelegt; 1435 zerstörte ihn eine Pulverexplosion; 1462 wurde er von einer gleichen Katastrophe heimgesucht. 1464 wurde *Michelozzo* zu einem Gutachten über seine Wiederherstellung berufen; mit ihm kam ein Dalmatiner Landeskind, *Giorgi Orsini*, der dann wohl den Bau wieder in Ordnung zu bringen hatte, da es sich damals wahrscheinlich nur um Ausbesserungen handeln konnte <sup>229</sup>).

421.  
Rektorenpalast  
in Ragusa.

Abb. 603.



Grundriß des Rathauses in Brescia <sup>230</sup>).

Mit den mittelalterlichen Reminiszenzen bricht *Fra Giocondo* (1435—1517) bei dem *Palazzo del Consiglio* zu Verona. Seine Autorschaft wird zurzeit angezweifelt.

Das Werk atmet heitere Ruhe und Fröhlichkeit; alles finstere, dumpfe Wesen ist daraus verbannt. Eine tiefe Loggia mit einer Rundbogenstellung auf Marmorfäulen, bei der die Bogen unmittelbar auf die korinthifizierenden Kapitelle gesetzt sind, bildet das Erdgeschoß, das nur 5 Stufen über den Gehweg erhoben ist und nach diesem durch eine Balustrade abgeschlossen wird; über ihm erhebt sich ein durch Pilaster gegliedertes Obergeschoß mit prächtig schönen Doppelfenstern, das durch ein antikifizierendes Hauptgesims abgeschlossen ist, auf dem, den Pilastern entsprechend, Freifiguren aufgestellt sind. Gesimsgliederungen, Pilasterfüllungen, Kapitelle sind vergoldet, die Wandflächen in Felder eingeteilt und bunt bemalt bei edelster Bildung aller Einzelheiten. Im vollen Sonnenschein, bei blauer Luft — ein wunderbares Architekturbild, das der vorausgegangenen Kunstepoche und den es umgebenden Bauwerken unter Lachen den Fehdehandschuh hinwirft! Das Innere, stark umgebaut, enthält noch einige schöne Marmortüren (vergl. Fassadezeichnung auf Abb. 97).

422.  
Palazzo del  
Consiglio  
in Verona.

Auf gleicher Höhe steht die von *Biagio Rossetti* erbaute köstliche *Loggia del Consiglio* in Padua, ein Frührenaissancewerk edelster Art (Abb. 602), aus weißem Kalkstein ausgeführt. Auf hohem Sockel ruht die Säulenhalle, zu der eine mächtige Freitreppe hinanführt. Die Fenster des Obergeschoßes sind zu zweien und dreien gekuppelt, über denen sich ruhige, breite Mauerflächen und ein etwas dürftiges Hauptgesims aufbauen.

423.  
Loggia del  
Consiglio  
in Padua.

Von gleichfalls edler Gesamtercheinung ist der von *Formentone* 1503 begonnene *Palazzo comunale* in Brescia, »la Loggia« genannt. Der von allen Seiten freistehende Bau ist der Tiefe nach im Erdgeschoß in zwei ungleich große Ab-

424.  
Palazzo  
comunale  
in Brescia.

<sup>229</sup>) Siehe auch: BERLEPSCH, H. E. u. F. WEYSSER. Bauten in und um Ragusa. Zeitschr. f. Bauw. S. 217 ff.

<sup>230</sup>) Fakt.-Repr.: HAUSER, A. Stil-Lehre der architektonischen Formen der Renaissance. 2. Aufl. Wien 1899. S. 35



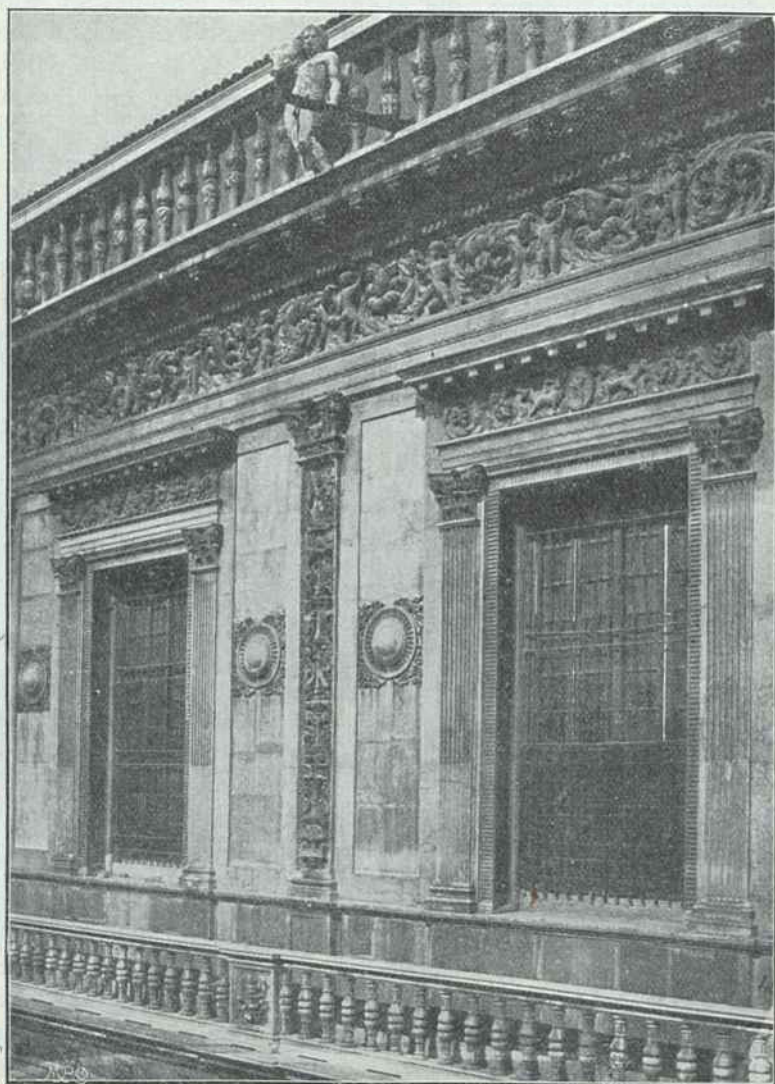
fchnitte zerlegt, von denen der eine die von 4 Säulen getragene, mit 9 Kreuzgewölben überspannte, mächtig wirkende Halle einnimmt (Abb. 603<sup>280</sup>). Eigenartig eingebaute korinthisierende Wandfäulen gliedern die kräftigen Pfeiler, die das Obergeschoß aufnehmen. Die Zwickel der Tragbogen schmücken tiefliegende

Medaillons mit Büsten römischer Kaiser. Die Wandflächen des Obergeschoßes sind mit gerade überdeckten Fenstern versehen, die durch Pilafter mit reich ornamentierten Gebälken umrahmt und außerdem durch Stockwerks-Pilafter gegliedert sind. Die rechts und links derselben angeordneten, langgestreckten Felder sind mit Scheibenedaillons aus dunklem Marmor geschmückt, während alle übrigen Teile des Gebäudes aus weißem angefertigt sind; ein antikes Gebälke mit reichem Frieße schließt die Fassade nach oben ab, die überdies noch durch eine Balustrade mit vorgestellten Amphorenträgern als Wafferspeier gekrönt wird. Das Äußere ist mehr gefällig schön als ernst. Die

Fenster im Obergeschoß werden dem *Palladio* und der Fries dem *Sansovino* zugeschrieben; die Balustrade ist späteren Datums, wie auch der hinter ihr aufgebaute, unvollendete Oktogonbau (Abb. 605).

Im Jahre 1575 zerstörte eine Brand den großen Saal und das gewölbte, mit Blei gedeckte Dach, wobei auch wertvolle, dem *Tizian* zugeschriebene Bilder zu Grunde gingen. *Vanvitelli* verdarb 1769 das Äußere mit seinem Auf-

Abb. 604.



Einzelheit der Rathausfassade in Brescia.



bau (Abb. 605), und jetzt (1902) will man wieder Hand an den Bau legen und durch Umbau das wunderbare Werk zerstören, statt es pietätvoll zu erhalten!

Als ausgeprochenes, herberes Werk der italienischen Frührenaissance (XV. Jahrhundert) ist noch der *Palazzo Pretorio* in Lucca von *Matteo Civitale*(?) zu nennen, der an der Vorderseite eine Halle mit vier auf Säulen ruhenden halbkreisförmigen Bogenstellungen aufweist, auf denen das Obergeschoß mit toskanischen Doppelfenstern und durchbrochenen oberen Rundfüllungen ruht.

Abb. 605.



Fassade des Rathauses in Brescia.

Der Grundplan (Abb. 606) enthält zu ebener Erde innerhalb der 4 Mauern eine mit Kreuzgewölben überspannte innere Halle, deren Decke von 12 Pfeilern getragen wird. Die Treppen zum Obergeschoß liegen frei innerhalb der Umgänge und führen zu dem mächtigen, einschiffigen Saale, der mit einem muldenförmigen aus Bohlenbogen konstruierten Dache (Abb. 607) überdeckt ist. Zur Aufhebung des Seitenschubes sind zwei eiserne Zugstangen übereinander eingelegt, die in der genannten Abbildung, um die Form des Daches und der anfallenden Binder nicht zu stören, weggelassen sind<sup>231)</sup>.

<sup>231)</sup> Auch im sog. *Salone* des mittelalterlichen *Palazzo della Ragione* — als „*Juris Basilica*“ 1172—1219 in Padua gebaut, die einen Saal von 83 × 28 m Bodenfläche bei 24 m Höhe hat, der aber erst 1420 hinzukam — sind die ähnlichen,

425.  
*Palazzo  
Pretorio*  
in Lucca.

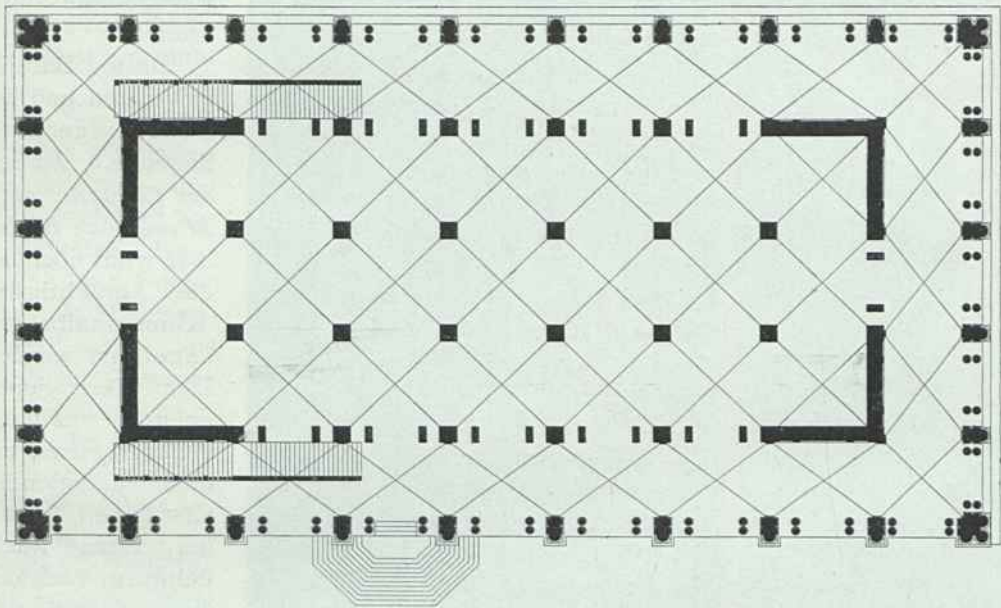
Über diesem ist ein Halbgeschoß mit kleinen Rechteckfenstern und ein korinthisches Konsolengefimse angeordnet.

Die sog. Basilika in Vicenza und der dieser gegenüberliegende *Palazzo del Capitano* (jetzt *Municipio*) dürfen hier wohl noch als die prächtigsten Kommunalbauten angeführt werden. Der Kern jener, ehemals *Palazzo della Ragione*, mit dem anstoßenden 82 m hohen, schmalen, roten Backsteinturm hat noch eine Spitzbogenarchitektur und wurde erst 1549 mit den wunderbaren, aus weißem Marmor ausgeführten Bogenhallen des *Palladio* umzogen.

426.  
Basilika und  
*Municipio*  
in Vicenza.

Das Äußere gehört jedenfalls zu den glanzvollsten Leistungen der späteren Renaissance, zugleich ist es das Hauptwerk *Palladio's* (Abb. 608), solid und im dauerhaftesten, vornehmsten Material ausgeführt unter Verwendung großer Werkstücke, wie die Keilsteine der Bogen, die alle Durchbinder sind, ebenso die Architrave, zu denen nur ganze Platten genommen wurden, beweisen. Nicht leicht wird ein großartigeres und schöneres Architekturbild irgendwo auf Gottes weiter Erde wieder gefunden werden, als wenn man aus der Seitenstraße heraus, an welche das *Municipio* fließt, den Blick über den Platz nach der Basilika schweifen läßt, mächtiger noch wirkend bei sinkender Sonne, wo Turm und Dach in Glut getaucht erscheinen, während die weißgrauen

Abb. 606.



Grundriß der Basilika in Vicenza.

Architekturen der Basilika mit einem bläulichen Schimmer sich bedecken und Ruhe und Schweigen auf dem Platze herrscht!

Wenn nun angeführt wurde, daß bei manchen Profanbauten, mit ihnen zugleich oder später erst hinzugefügt, Beobachtungs-, Signal- und Uhrtürme, auch Glockentürme (*Campanile*) als wirkungsvolle architektonische Zugaben zu verzeichnen seien, so spielen sie doch in den meisten Fällen in Verbindung mit öffentlichen Bauten eine bedeutende Rolle. Sie erhöhen die Wirkung und Bedeutung eines Baues und bestimmen vielfach den Charakter des Stadtbildes.

Ursprünglich aus fortifikatorischen Gründen sind sie mit den Befestigungs- werken einer Stadt im Zusammenhang erbaut wie bei den Afiaten, Griechen

427.  
Glocken- und  
Uhrtürme.

428.  
Historisches.

aus 3 Bohlenfürken zusammengefügt Binder der Höhe nach gleichfalls zweimal verankert, wobei die Zugtangen zweimal aufgehängt sind. Die Längsverbindungen werden in beiden Fällen durch die innen sichtbar auftretenden Bretter der Dachschalung bewirkt; der Seiten Schub ist durch die genannten, an den Bohlenpaaren angebrachten eisernen Zugtangen unmittelbar aufgehoben.

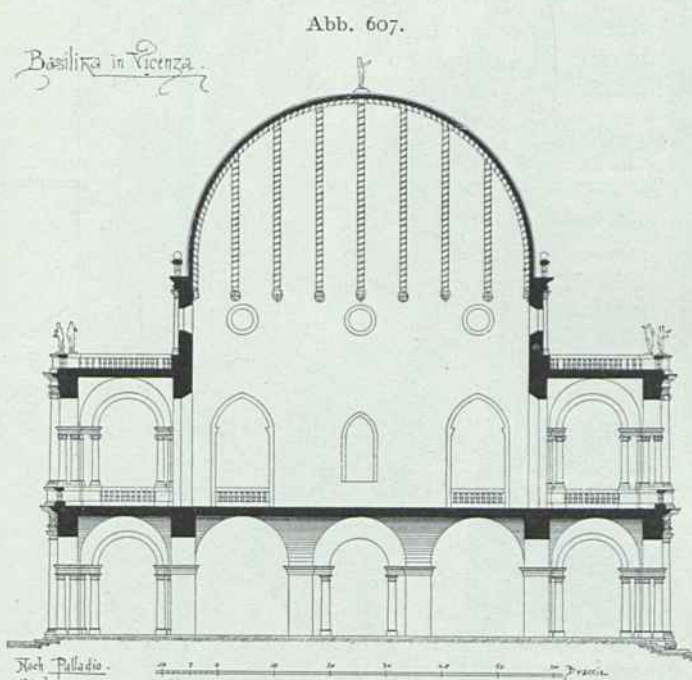


und Römern. In diesem Sinne spielten sie noch eine hervorragende Rolle im Mittelalter bis in die Zeit der Renaissance oder bis zum Gebrauch der schweren Feuerwaffen.

Kaiser *Konstantin* dachte den Türmen noch eine weitere Rolle zu, indem er auch die christlichen Gotteshäuser mit solchen versah, um von ihnen aus die Gläubigen zum Gottesdienst zu rufen durch weithin schallende Glockenzeichen. Sie wurden Glockenträger, *Campanile* (*Campana*, die Glocke), einfache, isoliert stehende Hochbauten mit Schallöffnungen und Dächern versehen. Einer späteren Zeit erst war es vorbehalten, eine organische architektonische Verbindung zwischen Glockenturm und Gotteshaus zu schaffen. Auch der Islam machte von der Einrichtung, von einem hohen Standorte aus die Gläubigen zum Gebet zu rufen, Gebrauch durch Errichtung von Minarets bei seinen Moscheen. Mit der

Zeit wurden aus diesen Stundenverkündiger für die Bewohner einer Stadt. Vornehme Römer führten die Einrichtung der Stundenverkündigung, für ihren privaten Gebrauch, durch hierzu bestimmte Sklaven in ihren Wohnungen ein. Klanglos, aber sichtbar für die große Menge, bediente man sich von den ältesten Zeiten an der Sonnenuhren für die Stundenbestimmung, die an öffentlichen Plätzen aufgestellt waren (Pnyx in Athen, Pergamon, vergl. *Vitruv*, Lib. IX). Sie sollen von dem Chaldäer *Borosus* erfunden worden sein. Chaldä-

429.  
Sonnenuhren.



Querschnitt der Basilika in Vicenza.

ische, phönikische und ägyptische Priester, griechische Philosophen, Physiker und Astronomen beschäftigten sich mit deren Ausführung und *Demokritos* schrieb über sie 410 vor Chr. eine Abhandlung. Die Sonnenuhren wanderten in der Folgezeit auf die Wandflächen der Glockentürme der christlichen Kirchen. Diese hatten nun doppelte Zweckbestimmung: Gebetrüfer und Zeitangeber — letzteren Beruf wenigstens bei hellem Wetter und Sonnenschein.

Die Kirche bedient sich wohl gerne der doppelten Bestimmung ihrer zum christlichen Wahrzeichen gewordenen Türme; aber auch die weltlichen Machthaber wollten sie als Vorrichtungen für das Abgeben von Alarmzeichen und für das Ablefen der Tagesstunden für sich in Anspruch nehmen. Sie hatten also auch für die weltlichen Behörden die gleiche doppelte Bestimmung und Bedeutung ihrer Machtstellung. Die nicht zu allen Tages- und Jahreszeiten

430.  
Turmuhr.

437.  
Turmuhrn  
mit Schlagwerk  
und Stunden-  
zeiger  
in Vicenza.

funktionierenden Sonnenuhren konnten nicht mehr genügen, man suchte nach neuen Mitteln für die Verkündigung der Stunden, man griff zum Schlagwerk, das weithin tönend den Stundengang den Stadtbewohnern verkünden sollte, mit dem noch ein mächtiges Zifferblatt mit Stundenzeiger verbunden war. Der Werdegang sei durch ein Beispiel klar gestellt: Im Jahre 1174 wurde von der

Fassade der Basilika in Vicenza.

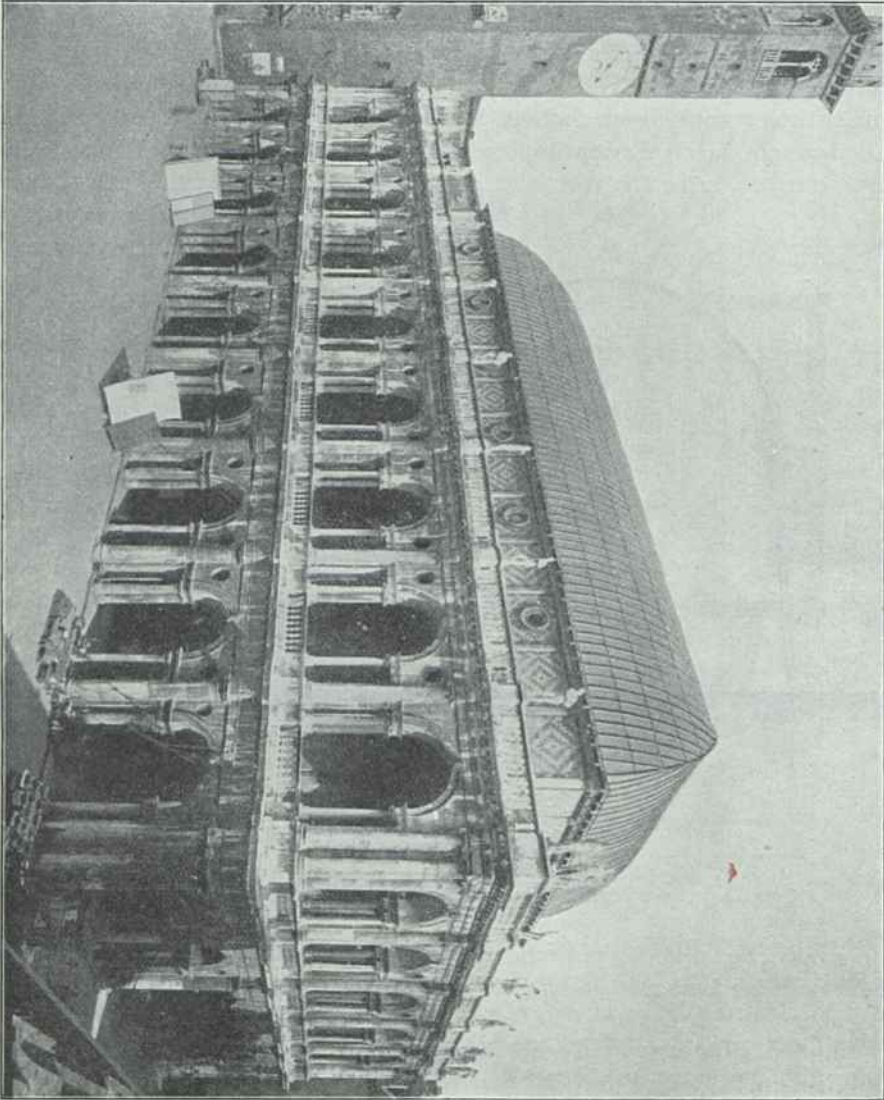
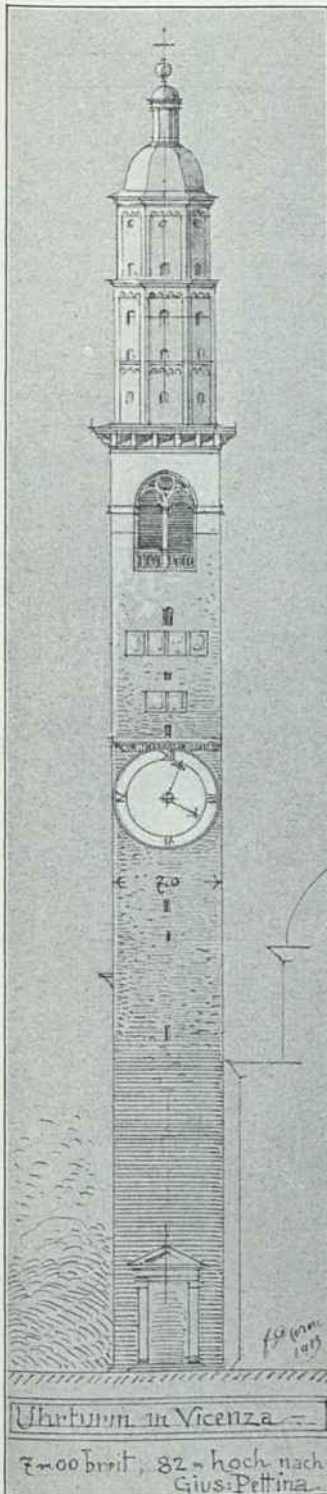


Abb. 608.

Familie *Bissari* ein Herrensitz mit einem Turm an der *Piazza delle Erbe* in Vicenza erbaut, der 1226 an die Gemeinde verkauft wurde und in dem der *Podestà* mit seiner Familie Wohnung nahm. Der aus roten Backsteinen erbaute Turm wurde dabei bis zur Höhe der Doppelfenster, d. h. bis zur Glockentube geführt und 1446 bis zu einer Höhe von 82<sup>m</sup> gebracht, bei einer unveränderten glatten Breitseite von 7<sup>m</sup>. Eine erste Glocke erhielt er 1320 und



Abb. 609.



Uhrturm bei der Basilika in Vicenza.

1377 wurde die erste Uhr mit Glockenschlag angebracht »che diede il tocco delle ore a quasi tutta la città«. Nachdem er 1347 einem Erdbeben widerstand, wurde er 1526 mit einer weiteren Glocke der »Campana del Regno« ausgestattet. Das Zifferblatt nimmt heute noch die Turmbreite von 7<sup>m</sup> ein und ist in halber Höhe des Turmes eingesetzt (vergl. Abb. 609). Vom Palasturm, durch den Glockenturm zum Uhrturm mit Schlagwerk, Stundenzeiger und Zifferblatt — das Schickfal so vieler anderer. Diese letzte Einrichtung nahm später auch die Kirche für sich in Anspruch bei ihren Turmbauten. Nachdem ihr kombiniertes Geläute sich zur „Artillerie der Geistlichkeit“, nach einem Diktum *Napoleon's* herausgebildet hatte, durfte auch der weithin hörbare Stundenschlag nicht fehlen.

Reine Uhrtürme »Torre dell'Orologio« sind am Palazzo del Capitano zu Padua<sup>232)</sup>, von *Falconetto* (1458—1534) in stattlicher Größe erbaut, wengleich der Palast als Ganzes genommen, nicht von hohem Belang ist; dann der 1496—99 ausgeführte beim Eingang in die *Merceria* am *Markus-Platz* zu Venedig. Auf dessen Plattform stehen zwei eiserne Riefen (von *Rizzo*), die auf einer freihängenden Glocke die Stundenzahl anschlagen. Das Werk wird zurzeit dem *Mauro Coducci* aus Bergamo zugeschrieben, die vergoldete Madonna daselbst soll aus der Werkstatt der *Lombardi* stammen (vergl. Abb. 610).

Eine Wiederholung des Motives der ehernen Glockenschläger findet sich auf dem Uhrturm in der Nähe des *Palazzo Civico* zu Udine (vergl. Abschn. XXI, Abb. 682: Marktplatz in Udine).

Von hohem Interesse sind die »Note storiche« von *Alfonso Rubbiani* über den »Orologio del Comune di Bologna« (Bologna bei *Nicola Zanichelli* 1908) mit den beigefügten Abbildungen, deren für uns wichtigste in Abb. 611 wiedergegeben ist unter dem Titel »L'Orologio di Palazzo dal 1492—1550. Progetto di Ristaurio. Seine jetzige Gestalt und seine Lage auf der Ecke des gewaltigen Bauwerkes, hinter dem mittelalterlichen Zinnenkranz und über dem gotischen, dreigeschoffigen Arkadenbau, ist im ganzen beibehalten und hat nur in der Fassung des Zifferblattes und der Zufügung einer Madonnen-nische über diesem, nach dem Vorbilde an dem *Orologio* zu Venedig aus der Zeit von 1492—99, eine Änderung erfahren.

432.  
Reine Uhrtürme  
in Padua.

433.  
Venedig.

434.  
Udine.

435.  
Bologna.

<sup>232)</sup> Eine Abbildung in „Italia artistica“. Nr. 65. Padua. S. 130.

Es find demnach nur zwei Gruppen zu unterscheiden, wovon die eine die Anordnung des Turmes über dem Wehrgang wie beim Florentiner *Palazzo vecchio* zum Vorbild hat, die andere einen von Grund aus für sich entwickelten Turmbau aufnimmt, der am Rathaus zu Siena in vollendeter Weise zum Ausdruck gebracht worden ist.

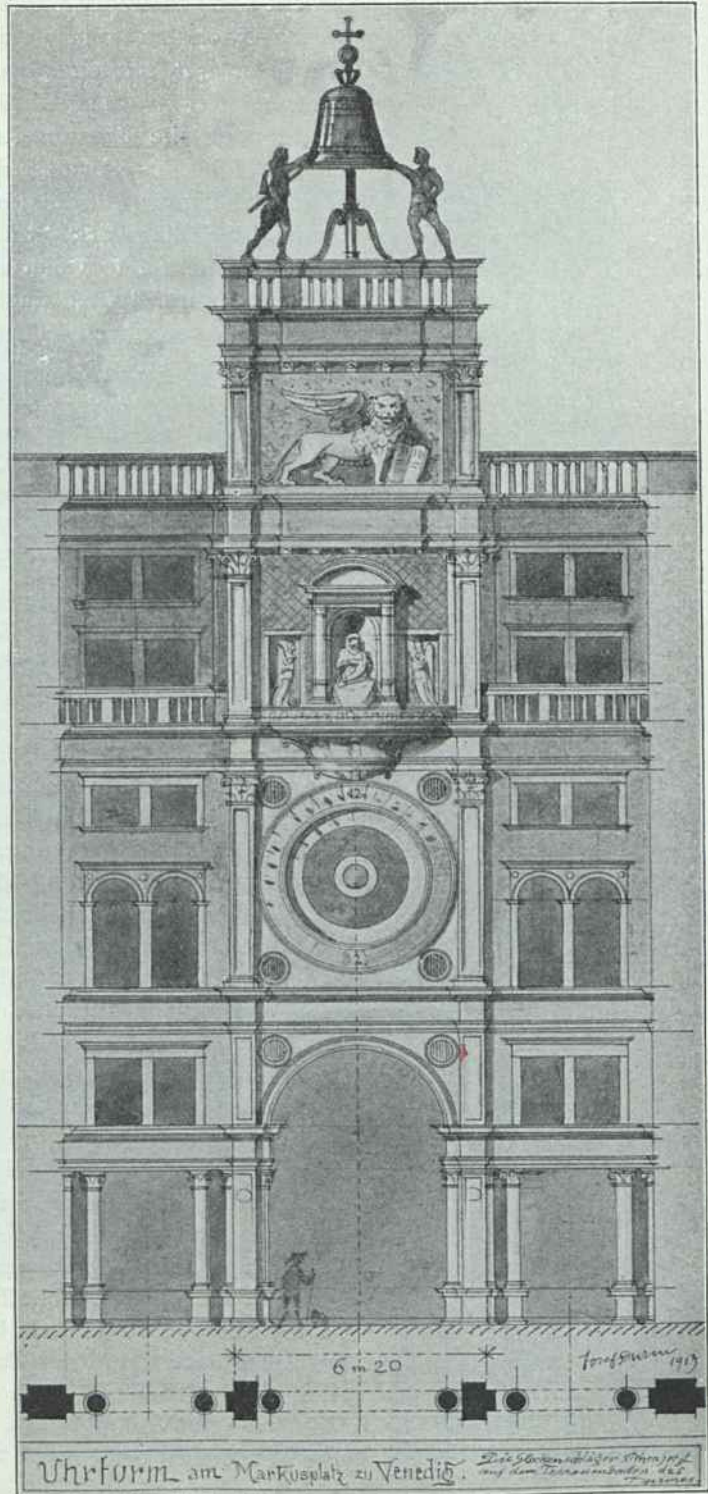
436.  
Signal- und  
Glockentürme.

Anders gestaltet und noch mehr geschlossen im Aufbau sind die Beobachtungs-, Signal- und Glockentürme, für die der *Markus-Turm* (*Campanile di S. Marco*), der 98 m hohe viereckige Glockenturm zu Venedig, maßgebend geblieben ist.

437.  
*Markus-Turm*  
zu Venedig.

Mit feinem Aufbau wurde ums Jahr 900 begonnen — ursprünglich als Glockenturm *Torre dell'Orologio* gedacht — wurde er 1148 und 1329 erneuert, 1512 umgebaut und 1902 stürzte er in sich zusammen, 1905 wurde fein Neubau begonnen, um jetzt wieder in feiner ursprünglichen Gestalt dazustehen.

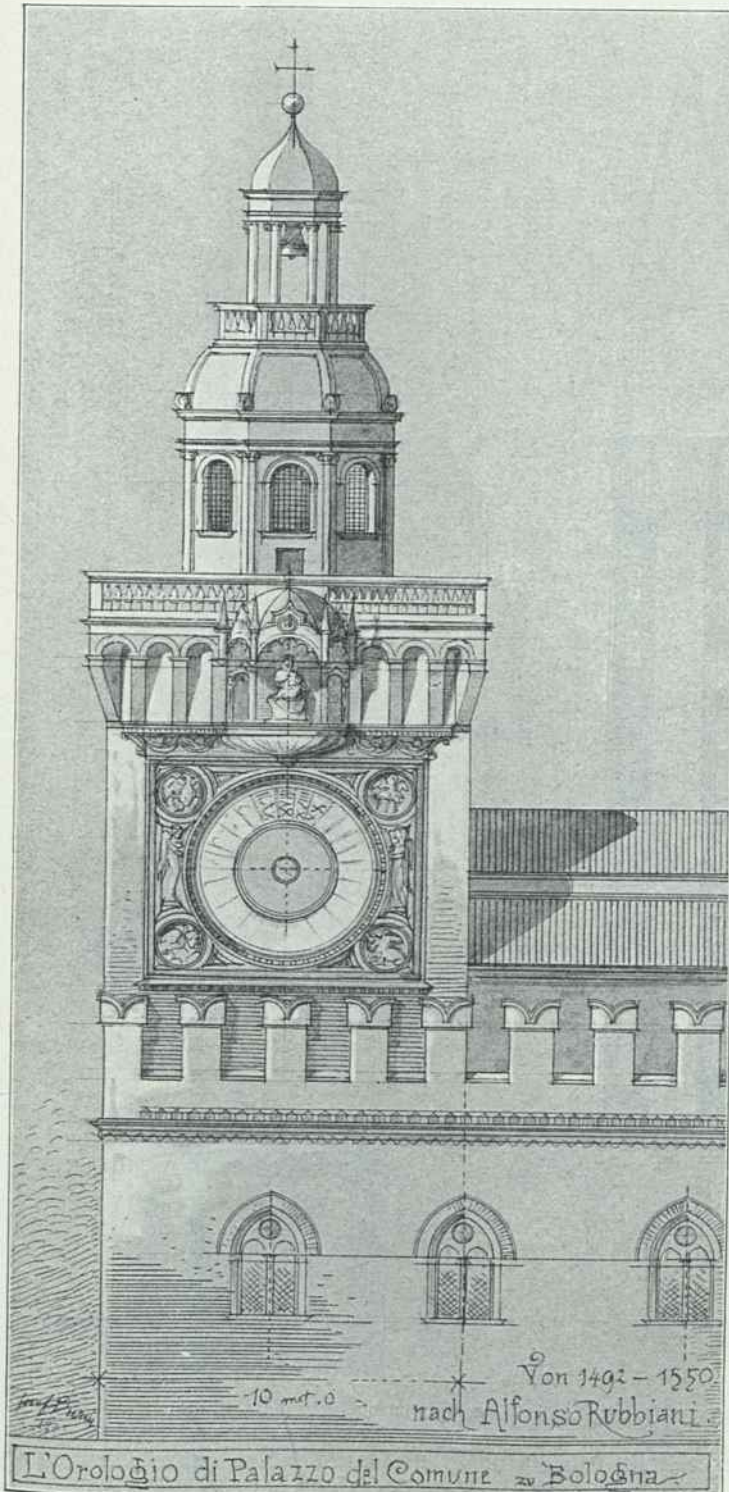
Abb. 612 zeigt feinen Grundriß, den Querschnitt und die Art seiner Fundation vor dem Einsturz, nach meinem Aufsatz in der Süd-deutschen Bauzeitung (München, Jahrgang 1902) auf den ich in



Uhrturn bei der *Merceria* zu Venedig.



Abb. 611.



Uhrturm zu Bologna.

Handbuch der Architektur. II. 5. (2. Aufl.)

den Einzelheiten hin verweisen muß. Der Unterbau war und ist wieder durch Lifenen der Höhe nach gegliedert und durch ein Gurtgefimse abgeschlossen, über dem sich eine offene Loggia zu je vier Öffnungen auf jeder Seite erhebt, darüber ist ein fensterloser attika-artiger Aufbau angeordnet, auf dem die vierseitige Pyramide des Turmhelmes, mit einer Engelfigur auf der Spitze, den Abschluß bildet.

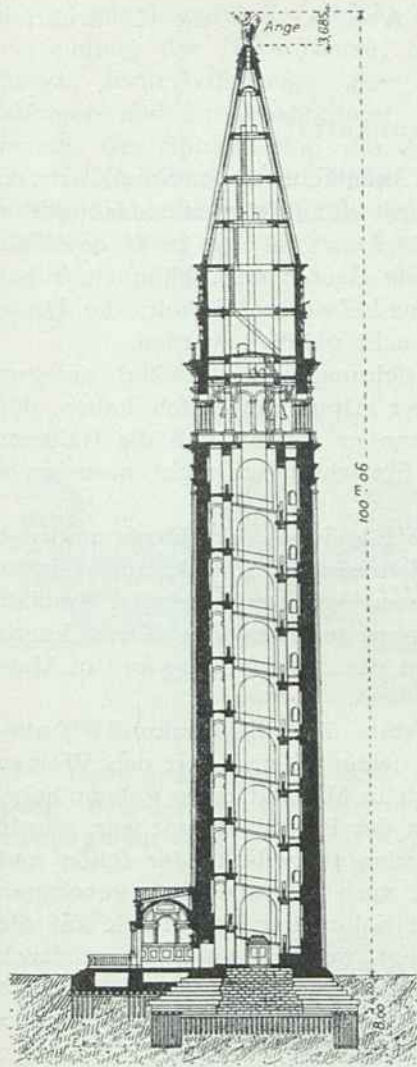
Die Abb. 612 bis 615 zeigen, was die italienischen Architekten nach dem großen Unglück mit ihrem *Campanile* gemacht haben. Die Darstellungen sind der französischen Zeitschrift »L'Illustration« vom 20. April 1912 entnommen.

An guten Rat-schlägen hat es den berufenen italienischen Technikern nicht gerade gefehlt, die auch nicht immer unter sich einig waren, über das, was geschehen sollte. Von Deutschland und Österreich gingen manche abenteuerliche Ansichten über die Ursachen des Einsturzes und noch schlimmere über eine Neugestaltung des



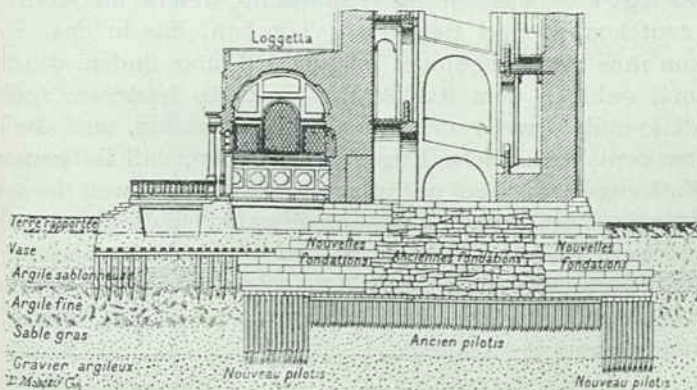


Abb. 613.



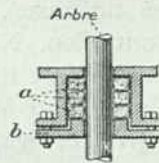
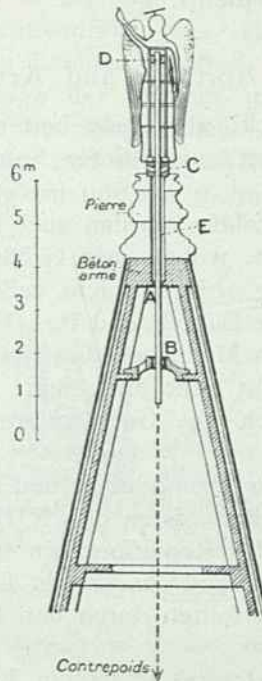
Campanile in Venedig nach dem Einsturz.

Abb. 615.



Neue Fundation und Innenbau des Campanile in Venedig.

Abb. 614.



Drehbare Figur auf der Spitze des neuen Campanile in Venedig.

warten können. Aber der gefundene Sinn blieb Sieger und man baute das wieder in gleicher Weise auf, was man eingebüßt hatte. Die Außenarchitektur wurde beibehalten, die Konstruktion im Innern aber leichter und wohl auch besser durchgeführt, wodurch die Gewichte und damit die Preffungen des Untergrundes vermindert wurden.

Der alte Pfahlrost wurde wohl belassen, der neue hinzugekommene aber in feiner Ausdehnung vergrößert; die neuen Pfähle, welche die alten umgeben (vergl. Abb. 615), wurden tiefer gerammt bis auf den »Gravier argileux«.

Die alten Steinfundamente sind bis zu den innern Mauerflächen des alten oder auch des neuen Turmes, was gleichbedeutend ist, belassen worden, von da ab sind aber neue bis an die Grenzen der Pilotage ausgeführt worden, die das neue Turmgemäuer d. h. die Umfassungsmauern tragen (vergl. Abb. 613, Schnitte durch den Neubau). So dürfte man wohl nach reiflicher Überlegung das Richtige getroffen haben und die gewohnte gute Arbeit der Italiener

bei Bauausführungen bietet weitere Garantien. Abb. 614 gibt die Konstruktion der neuen Turmspitze mit der Engelfigur.

#### f) Spitäler und Armenhäuser.

439.  
Spitäler.

„Ein trauriger Zweck, aber eine heitere Außenseite“ sagt *Sabellicus* von einem Venezianer Lazarett, und dieser Satz gilt für die meisten Hofspitaler Italiens.

Wie Kirchen und Paläste wurden auch diese Bauten mit „schonheitsfroher Renaissancekunst“ bedacht, wobei aber Größe und Zweckmäßigkeit, die heute noch unsere Bewunderung erregen, nicht außer acht gelassen wurden.

Wer freilich an jene Bauten und ihre Einrichtungen den Maßstab anlegen will, den unsere heutigen Mediziner diesseits der Alpen geschaffen haben, der tut einen Migriff; er geht aber auch fehl, wenn er glaubt, daß die Italiener des XX. Jahrhunderts sich das Gute unserer Einrichtungen nicht anzueignen verständen.

Diese Monumente der Frömmigkeit und des Edelfinnes der Bürger und der Machthaber gehen in Italien bis in das XIII. Jahrhundert zurück, aus welcher Zeit die beim Beginne der Renaissance in hohem Ansehen stehenden Spitäler *Maria della Scala* in Siena und das 1285 in Florenz gestiftete von *Maria Nuova* stammen. Beide Anstalten sollten durch den Bau des *Spedale Maggiore* in Mailand übertroffen werden.

440.  
*Spedale  
Maggiore*  
in Mailand.

*Filarete* gibt über letzteres in seinem Traktate über die Baukunst<sup>233)</sup> ausführliche Auskunft, indem er einen Bericht an seinen Fürsten mit den Worten einleitet: „Ich will Euch eines aufführen, wie ich in Mailand eines gebaut habe, und Euch dessen Anordnung mitteilen. Nachdem der Platz bestimmt war, wurde die Ausdehnung des Baues auf  $400 \times 160$  Braccien festgestellt, der schön und zum Dienste der kranken Männer und Weiber, auch der unehelich geborenen Kinder tauglich sein sollte.“ Weiter wurde ein besonderer Nachdruck auf die Bequemlichkeit und Säuberung der Aborte gelegt, welcher Anforderung durch die Lage des Stadtgrabens, der dem Bauplatz entlang floß, entsprochen werden konnte, der auch zur Aufnahme alles im Spital entstehenden Unrates benutzt werden sollte.

*Filarete* bespricht dann die Einzelmae seines Planes, seine Fundamente und Kanäle innerhalb dieser<sup>234)</sup>, hierauf das Erdgeschoß, die Lage der Kellerfohle, die er 1 Braccie höher legt als diejenige der Wafferlaufe, welche die Aborte spülen, dann diese selbst: zwischen je zwei Betten ein Türchen, das in das Gewölbe führt, wo die Kranken ihre Sitzgelegenheit mit der Öffnung finden, durch die jeder Unrat in den Kanal geht, in dem das Waffer läuft. In letzterem spült und entfernt das Waffer alles, und kein Geruch kann sich verbreiten, weil diese Aborte zunächst noch die weitere vorzügliche Einrichtung haben, daß sie immer verschlossen, durch das Waffer gespült und gefaubert werden, und weil ferner alle 10 Braccien voneinander je zwei Luftschächte angebracht sind, die durch bestimmte Pfeiler in die Höhe geführt werden. Sollten diese Aborte je einmal übel riechen, so lüften sie sich durch diese Schachte, die bis über die Dächer reichen. Sie fassen aber auch noch das Regenwasser von den letztern auf, das sie in die Spulkanale leiten.

<sup>233)</sup> Herausg. von W. v. OTTINGEN. Wien 1890. S. 332 ff.

<sup>234)</sup> Siehe ebendaf. S. 338.



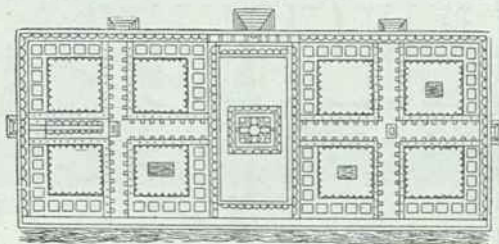
Dann kommt die Anlage der äußeren und inneren Treppen, hierauf die Anordnung der Nebenräume, als Verbandstuben, Apotheken, Badestuben und dergl., ferner diejenige der Krankensäle, des Haupthofes zwischen der Männer- und Frauenabteilung, des Leichengewölbes, der Wohnung der Geistlichen, der Spitalkirche, die Anlage der Männer- und Frauenabteilung, der Wirtschaftsräume usw. Nichts ist übersehen, nichts vergessen; über alles ist nachgedacht; der Architekt verliert sich nicht in den Fassaden; er legt besonderen Wert auf die Zweckmäßigkeit und die technischen Einzelheiten.

Abb. 616.

Ansicht des *Spedale Maggiore* in Mailand nach *Filarete*.

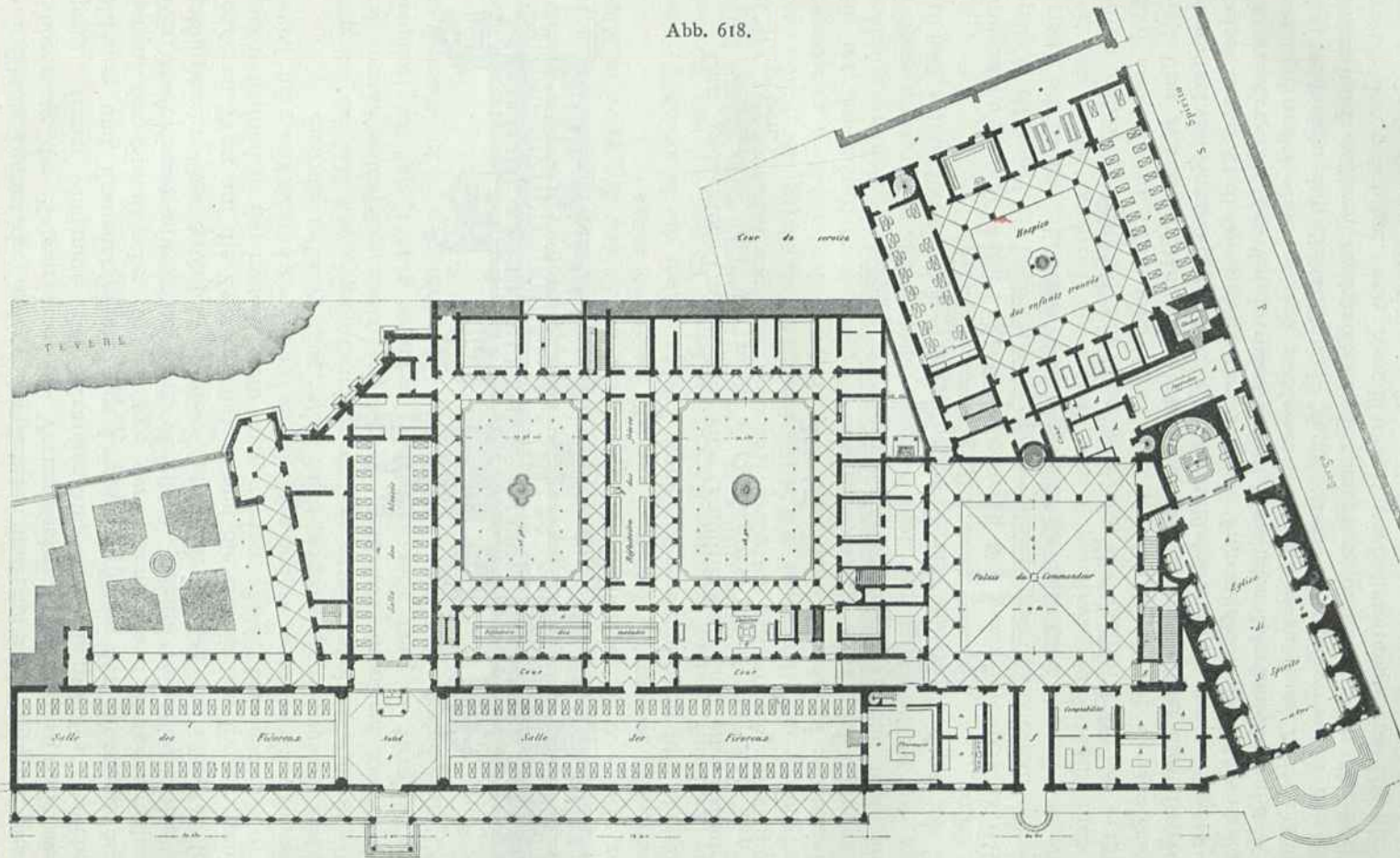
Dem gedachten Traktat sind eine Grundrißkizze und eine Fassadenzeichnung beigegeben, die wir nach *v. Oettingen's* Schrift in Abb. 616 u. 617 wiedergeben.

Abb. 617.

Grundriß des *Spedale Maggiore* in Mailand nach *Filarete*.

Von *Filarete's* Plan wurde aber nur der rechte Flügel und dieser nur in vereinfachter Form ausgeführt. Der Grundstein wurde unter großen Feierlichkeiten am 4. April 1457 gelegt, der Bau von *Filarete* selbst bis 1465 weitergeführt, zu welcher Zeit er den Intrigen feiner Mailänder Werkmeister und Kollegen weichen mußte. »*So ci sono malveduto*«, schrieb er zu jener Zeit, anlässlich der ihm widerfahrenen Behandlung. Nach seinem Weggang wurde der Bau von *Solari* und anderen lombardischen Baumeistern geleitet. Von *Ricchini* (1624) wurde der prächtige, von Renaissance-Bogenhallen umgebene Haupthof vollendet, *Carlo Buzzi* und *Giorgio Rossoni* übernahmen nach *Ricchini* die Fortführung des Werkes und brachten es 1806 zu Ende.

Abb. 618.



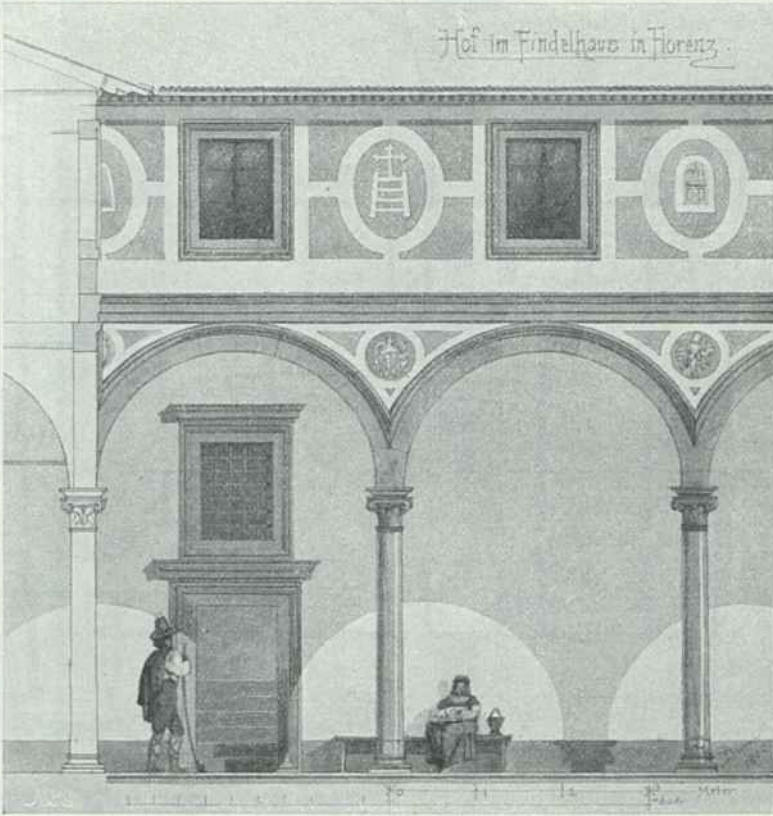
Spedale S. Spirito in Rom<sup>235)</sup>.

<sup>235)</sup> Fakt.-Repr. nach: LETAROUILLY, a. a. O. Bd. III, Pl. 256.



Drei und ein halbes Jahrhundert wurde somit daran gearbeitet. Bei feiner Außenarchitektur, die nach dem Vorgetragenen eines einheitlichen Charakters entbehrt, bleiben aber immer die bereits genannten Spitzbogendoppelfenster, welche die interessante Verbindung von gotischen und antikisierenden Formen zeigen, die aus tieferer Terrakotta hergestellten Umrahmungen mit ihren aufsteigenden Weinreben und in diesen emporkletternden Putten ein Ruhmestitel des *Filarete* und der erwachenden Renaissance.

Abb. 619.

Teilanficht der Hofarkaden im *Spedale degli Innocenti* in Florenz.

Neun teilweise von Säulenhallen umzogene Binnenhöfe sind mit der Zeit, wie im Plane *Filarete's*, zur Ausführung gelangt, umgeben von den verschiedenen Anstaltsbauten, die eine räumliche Absonderung der verschiedenen Kranken ermöglichen und so groß bemessen sind, daß den einzelnen Baulichkeiten Luft und Licht in reichlichem Maße zugeführt werden kann. Dasselbe gilt auch von den mächtigen Krankensälen, bei denen die Betten sämtlich weit gestellt sind und in denen der einzelne Kranke über einen Luftraum verfügt wie in keinem anderen Spital der Welt<sup>236</sup>.

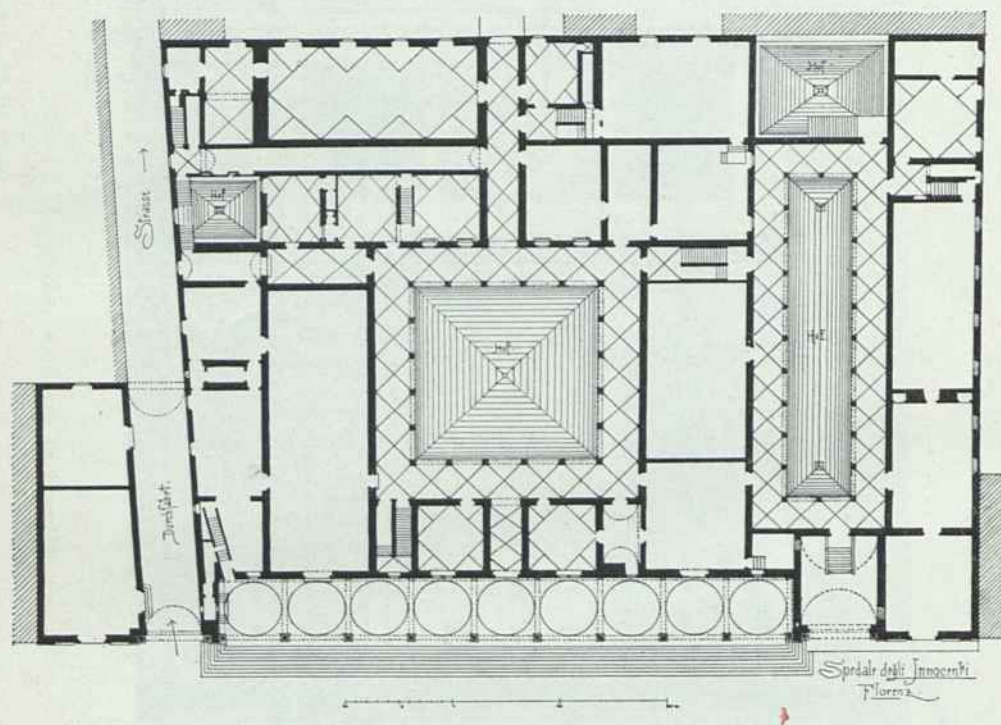
<sup>236</sup> F. CASSINA gibt in dem Werke „*Le fabbriche più cospicue di Milano*“ (Mailand 1844) die Pläne der heutigen Anlage mit dem Vermerk, daß sie in bezug auf Großartigkeit des Gedankens und des Reichtums der Ausführung in Europa an erster Stelle genannt werden müßten.

Der von *Filarete* in Aussicht genommen gewesene kirchliche Kuppelbau mit vier minaretartigen Flankentürmchen, inmitten des großen Mittelhofes, das hochragende Denkmal christlicher Religion, unterblieb und mußte einer mäßigen Hospitalkapelle weichen, welche die Mittelpartie einer Seite des großen *Ricchini*-Hofes teilweise einnimmt.

441-  
Spedale  
San Spirito  
in Rom.

Als eine Gründung aus der Zeit *Innocenz III.* sei das 1198 gestiftete *Spedale S. Spirito* in Rom genannt, das durch *Sixtus IV.* 1471 und nach ihm von *Innocenz VIII.* durch Zubauten zum bedeutendsten Spital Roms erhoben wurde. Viele von diesen wurden durch *Baccio Pintelli* hergestellt, vielleicht auch durch

Abb. 620.



Grundriß des *Spedale degli Innocenti* in Florenz.

*Pollajuolo*, andere von *Antonio da Sangallo* und durch *Fuga*. Der Altar inmitten des großen Saales ist von *Palladio*.

Der Bau enthält jetzt einen mächtigen, einschiffigen Saal für Fieberkranke, einen winkelrecht daraufftoßenden für Verletzte; Räume für chirurgische Operationen, weitere große und kleine Gelasse für verschiedene Kranke, zusammen 12 Säle mit 1680 Betten; dann ein anatomisches Museum, eine Bibliothek, Apotheke, Instrumentenzimmer ufw. und in einem Anbau das Hospiz für Findelkinder und einen weiteren für die mit ansteckenden Krankheiten Behafteten diese Räume können 800 und 500 Pfleglinge aufnehmen (Abb. 618<sup>235</sup>).

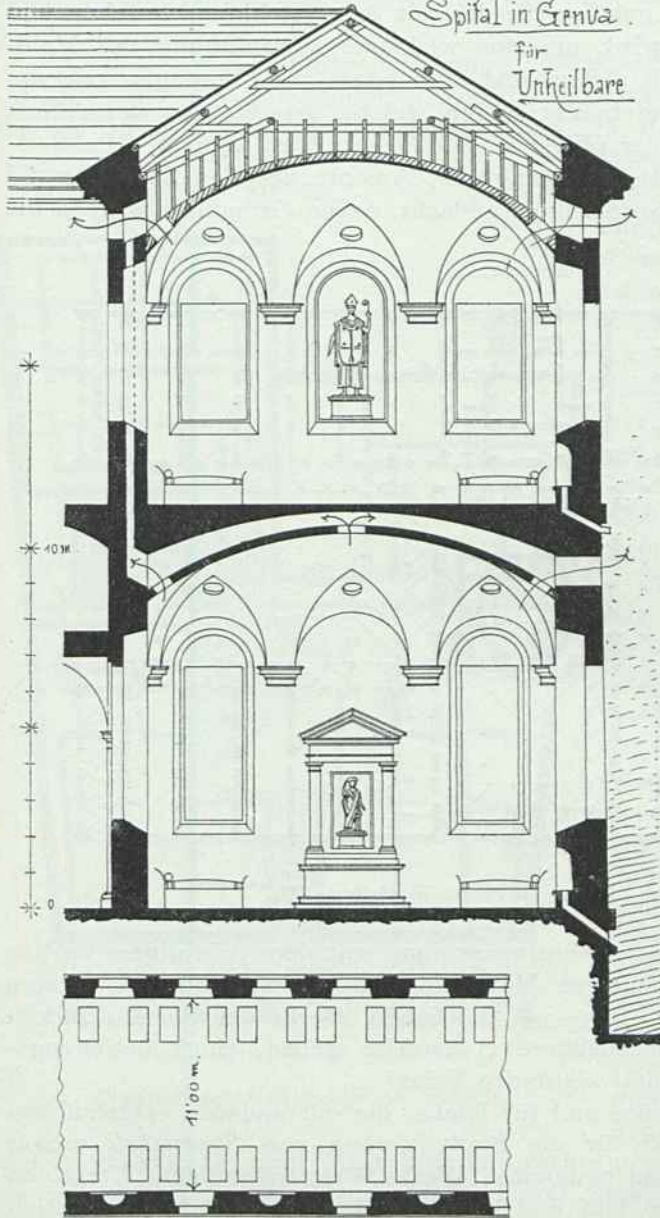
Eine andere Anlage in Rom erscheint noch wegen der außerordentlichen Einfachheit des Baues erwähnenswert: das aus dem Ende des XV. Jahrhunderts stammende Spital *S. Giovanni de' Genovesi*, von dem vornehmen Genuesen



*Maria Duce Cigala* gegründet. Manches ist auch in diesem Spital mit der Zeit verbaut worden; doch ist der Hof unberührt geblieben.

Abb. 621.

Spital in Genua  
für  
Unheilbare



Ventilationsanlage und Querschnitt durch die Krankenäle im Spital für Unheilbare zu Genua.

in Genua, *Pammatone* genannt, mit feinem  $20 \times 36$  m messenden Hofe und feinen Krankenälen von 95 m Länge bei 11 m Höhe. Durch das aus weißem Marmor aufgeführte Portal, ein großartig angelegtes Vestibül führt der Weg in das Innere in einen überraschend schönen Hof. Zuerst nur für Frauen bestimmt,

Als eine vorwiegend architektonische Leistung darf das *Spedale degli Innocenti* in Florenz bezeichnet werden, das auf Kosten der Seidenwirkerzunft von *Brunellesco* 1419 begonnen und 1427 von *Francesco della Luna* weitergeführt, aber erst 1451 vollendet wurde. Seine weite luftige Säulenhalle auf hohem Stufenbau nach dem Platze, aus dem graugrünen Mancigno-Sandstein angefertigt, mit den reizenden Terrakottamedaillons der *Robbia* als Schmuck der Bogenzwickel, mit dem niedrigen Obergeschoß und feinen einfachen spitzgiebeligen Rechteckfenstern und verputzten Mauerflächen bleibt eine unantastbare Leistung der Florentiner Frührenaissance. Von der architektonischen Durchbildung des quadratischen Binnenhofes gibt Abb. 619 Aufschluß, während Abb. 620 ein Bild der gesamten Grundrißanordnung gibt.

Florenz weist in diesem Bau eines der ersten Findelhäuser auf, wogegen die Vorstadt Pile von Ragusa den Anspruch macht, eines der ersten Findelhäuser Europas (1432) befehen zu haben.

Eine größere Krankenhausanlage ist das 1420 auf Kosten eines gelehrten Juristen unter der Leitung des Architekten *A. Orsolino* erbaute Spital für Unheilbare

442.  
*Spedale degli Innocenti*  
in Florenz.

443.  
Ragusa.

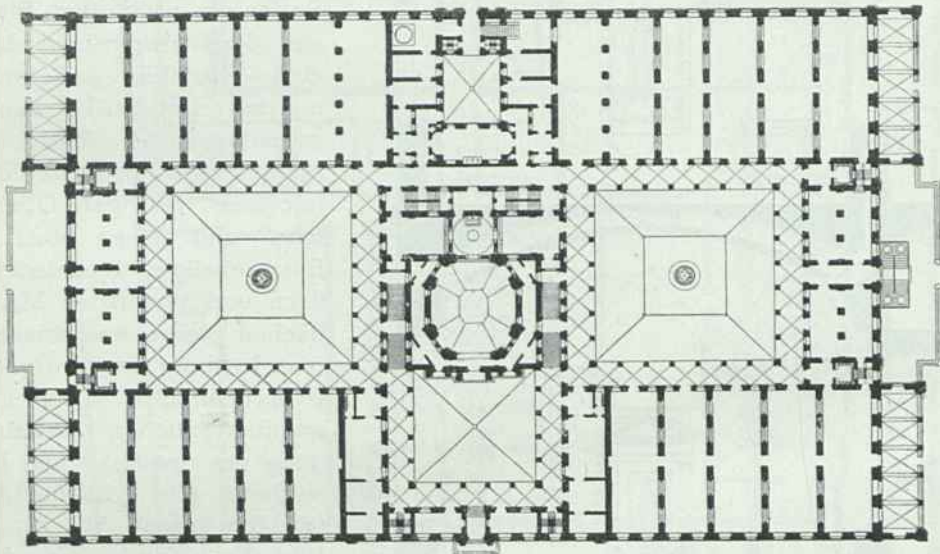
444.  
Genua.

wurde es durch Hinzufügen eines weiteren Baukörpers für Männer erweitert. Interessant ist bei den Krankensälen die Art der Abführung von Unreinlichkeiten und der Ventilation (Abb. 621). Diese wird nach einem eigenartigen System bewirkt, indem zwischen der Decke des Saales und dem Fußboden des Obergeschosses ein Hohlraum gelassen ist, der mit Abzugschlotten versehen und durch kleine Fenster erhellt wird, um eine wirkfame Durchlüftung des Hohlraumes zu ermöglichen. Nach diesem sind vom Saale aus Öffnungen mit von unten regelbaren Klappen angebracht, durch welche der Austritt der Abluft aus dem Saale, ohne die Fenster öffnen zu müssen, erfolgen kann.

Zum Schluffe und zur Bekräftigung des Auspruches des *Sabellicus* sei nochmals des *Spedale del Ceppo* in Pistoja gedacht, dessen Gründung auch in die

445.  
Pistoja.

Abb. 622.



Grundriß des *Albergo de' Poveri* in Palermo<sup>237)</sup>.

Zeit von 1277 zurückreicht, das aber erneuert und mit dem prächtigen Vorbau geschmückt wurde, mit der luftigen Halle und ihrem ewig schönen, bunten Majolikafriesen von den *Robbia* (1525—35), die sieben Werke der Barmherzigkeit darstellend. Kann es eine erhebendere Außenseite geben, einen beziehungsreicheren Schmuck für ein Spital als diesen Fries?

Ein Lazarett für Pestkranke und für solche, die mit anderen epidemischen Krankheiten behaftet sind, ist für die Stadt Verona von *Sanmichele* erbaut worden. Sein Plan ist im unten genannten Werke<sup>238)</sup> veröffentlicht. Um einen 240<sup>m</sup> langen und 109<sup>m</sup> breiten Hof sind kleine, aneinanderstoßende Einzelzellen 4,57 × 4,57<sup>m</sup> Bodenfläche angeordnet mit einem vorliegenden Korridor von 3,43<sup>m</sup> Tiefe und 4,90<sup>m</sup> Höhe. Der Hof, in dessen Mitte ein *Tempietto* steht, ist durch Mauerzüge in vier Teile von unregelmäßiger Form geteilt, so daß stets ein Viertel des Tempelchens von den Zellenbewohnern eines Hofteiles aus gesehen werden

446.  
Lazarett für  
Pestkranke  
in Verona.

<sup>237)</sup> Fakt.-Repr. nach: HITTORFF, J. J. u. L. ZANTH. *Architecture moderne de la Sicile*. Paris 1835.

<sup>238)</sup> RONZANI, F. & J. LUCIOLLI. *Les monuments civils, religieux et militaires de Michel Sanmichele, architecte Veronais*. Neue Ausg. von L. DIANOUX. Genua 1878. Taf. 58—60.



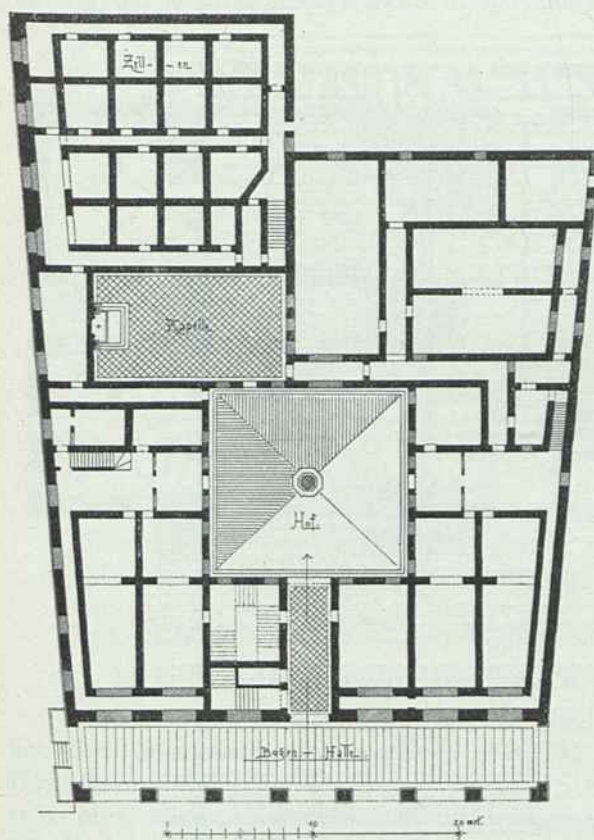
kann. Anschließend an den Zellenbau sind Verwaltungsräume und die Dienstwohnung des Direktors angelegt.

*Vasari* sagt von diesem Bau, „daß er sehr viel schöner hätte werden können, wenn unter den Gründern mehr Leute von Seelengröße sich befunden hätten.“

Andere auf wohltätigen Stiftungen beruhende Bauten sind die zur Aufnahme von Armen bestimmten, meist großartigen, in Italien unter dem Namen *Alberghi de' Poveri* bekannten Afyle, die durchweg der späten Zeit der Renaissance angehören. Es sind

447.  
Armenhäuser.

Abb. 623.



Grundriß des Gefängnisses in Venedig.

alle mehr oder weniger Wohltätigkeits- und Korrektionshäuser. Arme beiderlei Geschlechtes und jeden Alters werden aufgenommen; Waifen und Findelkinder lernen ein Handwerk; Männer und Frauen werden zu Arbeiten aller Art angehalten; die Wohltätigkeit öffnet eine Zufluchtsstätte für Schwache; die Gerechtigkeit schafft Räume zur Befrafung der Schuldigen.

Eine der bemerkenswertesten und größten Anlagen als Afyl für Arme besitzt Genua in feinem *Albergo de' Poveri*<sup>239)</sup>. Dieser Bau wurde 1654 nach den Plänen *Antonio Corradi's* begonnen, aber erst durch *Baptista Ghio* vollendet. Er hat 165 × 145 m Frontlänge und umfaßt 4 Höfe und große Doppeltreppen. Den Mittelpunkt bildet eine Kirche, wie dies auch beim großen *Albergo de' Poveri* in Palermo der Fall ist, dessen Grundriß Abb. 622<sup>237)</sup> wiedergibt. Das Bauwerk wurde 1746 von dem Architekten *Orazio Turatto* begonnen, aber niemals vollendet. Ein umfäultes Atrium liegt vor

448.  
Genua.

449.  
Palermo.

der Anstaltskirche; zwei Säulenhöfe sind rechts und links von derselben angelegt, an welche sich Arbeitsfäle, Schlaffäle und Speisefäle mit ihrem Zubehör anschließen.

Zu gleichem Zwecke wurde in Mailand 1759 die *Casa di Lavoro* vom Architekten *Crocce* und von *Fuga* 1751 der *Reclusio* oder *Seraglio* in Neapel gebaut.

450.  
Mailand  
und Neapel.

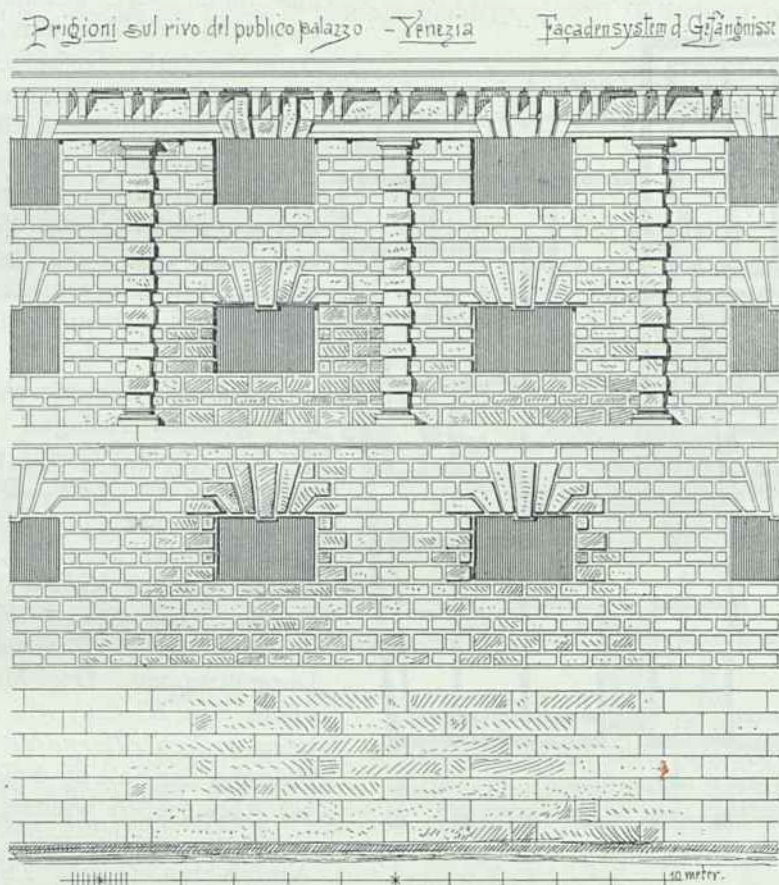
<sup>239)</sup> Vergl. die Veröffentlichung bei: GAUTHIER, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gènes*. Paris 1839.

## g) Gefängnisse.

451.  
Carceri  
in Rom  
und Venedig.

Die Verhängung von Freiheitsstrafen für bestimmte Vergehen ist eine Maßnahme, welche erst der neueren Zeit angehört und in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts aufkam, wohl von England, Holland und dem deutschen Norden ausgehend. In Rom baute *Innocenz X.* die unter dem Namen *Carceri nuovi* bekannten Gefängnisse für Einzelhaft für junge Strolche und dergl. in den Jahren 1644—55 und *Clemens XI.* am gleichen Orte 1704 ein fog. Besserungshaus.

Abb. 624.



Teilfassade des Gefängnisses in Venedig.

452.  
Gefängnisse  
für Einzelhaft.

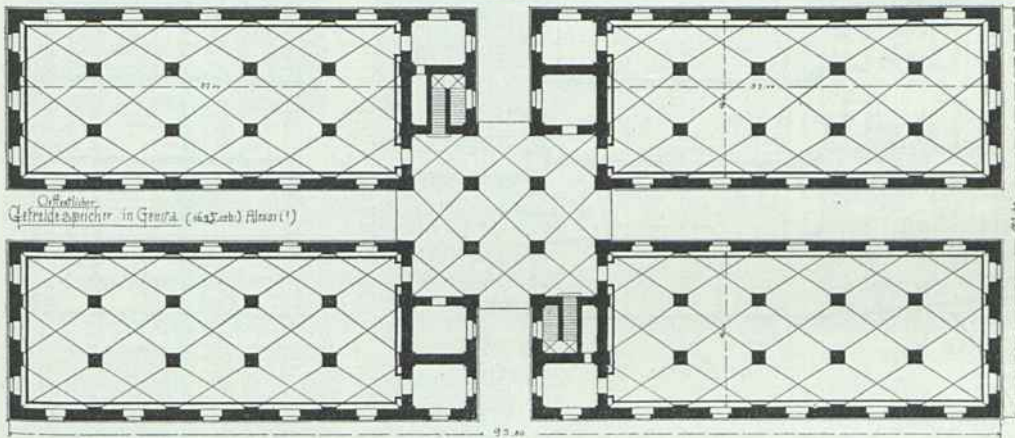
Aber schon früher ließ die Republik Venedig in den *Carceri* oder *Prigioni criminali* Gefängnisse mit kleinen Einzelzellen nach dem Entwurfe des *Antonio da Ponte* (1589) erbauen, die als Gefängnisse für leichte Verbrecher noch heute im Gebrauch sind und von denen *John Howard* 1780 in seinem Werke über das Gefängniswesen sagte, daß sie die festesten seien, die er je gesehen, kein Fieber und keine nennenswerte Unordnung seien darin nachzuweisen. Und *Thomaso Temenza* schreibt in der Lebensgeschichte des *da Ponte*, in ganz Europa sei kein so bequemes, stark und prächtig gebautes Gefängnis mehr. Es ist aus istrischen Kalksteinen hergestellt, hat kleine, langgestreckte Fenster mit dop-



pelten Eisengittern und faßt, ausschließlich der ungedungen Zellen, die kein Licht und keine Ventilation haben, 400 Sträflinge.

Bemerkenswert ist, daß die Zellen nicht an die Umfassungswände des Baues gelegt sind, sondern daß dort ein schmaler Gang sich hinzieht, von dem aus man erst in die Zellen gelangen kann. Ein Verkehr mit der Außenwelt, wie er bei unseren modernen Zellengefängnissen immerhin noch möglich ist, auch bei der Hochlage ihrer Fenster, erscheint hier ausgeschlossen (Abb. 623). Mit dem Dogenpalast sind diese Gefängnisse durch den (1595—1605) von *Antonio Contino* erbauten *Ponte dei Sospiri* verbunden. Ihre so eigenartig charakteristische Architektur ist für den Gefängnisbau bis auf unsere Zeit, allerdings meist unter Weglassung der Ruftikapilaster (Abb. 624), typisch geworden<sup>240</sup>).

Abb. 625.

Grundriß eines Getreidespeichers in Genua<sup>242</sup>).

#### h) Getreidespeicher, Börfen, Markthallen und Loggien.

Getreidespeicher waren im Altertum schon in Gebrauch<sup>241</sup>). Sie erhielten sich im Mittelalter und auch in der Zeit der Renaissance in den großen Handelsemporien. In Florenz wurde an Stelle der Kirche *S. Michele in Orto* 1284 eine offene Kornhalle erbaut und dafür 1336—1412 das jetzige Gebäude *Or S. Michele* errichtet, bei dem nur das Untergeschoß kirchlichen Zwecken dient, während die oberen Gelasse bis in die Mitte des XVI. Jahrhunderts als Getreidespeicher benutzt wurden. Von der Renaissancekunst blieb dieser Bau nicht unberührt, indem ihn *Donatello* (1413), *Ghiberti* (1414), *Verrocchio* (1483) und *Giovanni da Bologna* (1602) mit Statuen schmückten.

Dem *Galeazzo Alessi* wird ein solcher Nutzbau in Genua zugeschrieben (1625), dessen Grundplan und Schnitte in den Abb. 625 u. 626<sup>242</sup>) wiedergegeben sind. Vier fünfstöckige, gewölbte Magazinbauten sind durch ein gemeinsames Vestibül zusammengefaßt und bilden ein stattliches, einfaches Ganzes, das aber eines

453-  
Getreide-  
speicher.

<sup>240</sup>) Ich möchte nicht unterlassen zu erwähnen, daß die Vorlage eines Ganges nach der Außenseite des Gefängnisses auch in St. Petersburg durchgeführt wurde und dann von mir in dem großen Gefängnisse in Karlsruhe.

<sup>241</sup>) Siehe Teil II, Band 2 (Abb. 716 u. 717) 2. Aufl. dieses „Handbuches“.

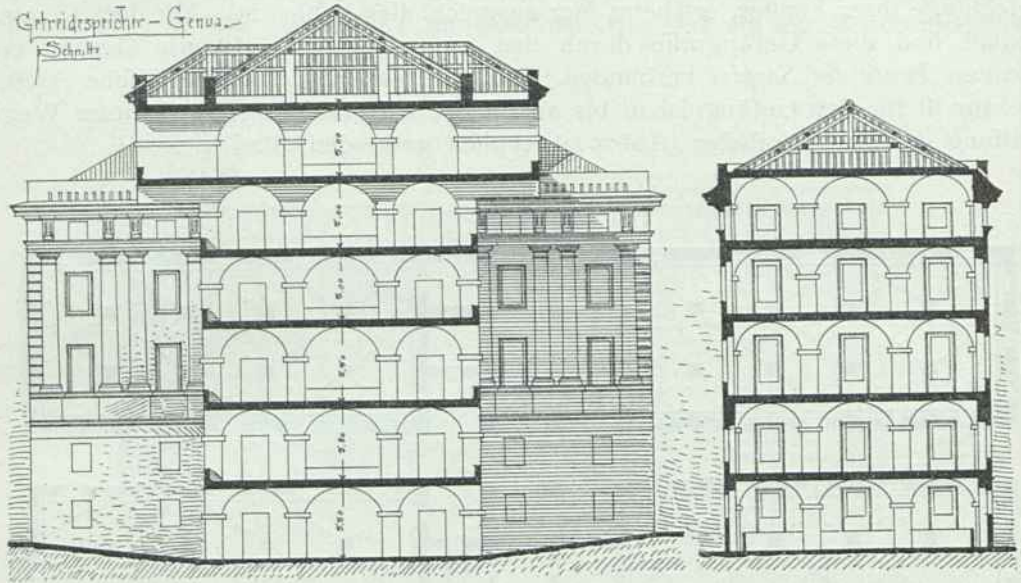
<sup>242</sup>) Nach: GAUTHIER, a. a. O.

Schmuckes der Fassadenflächen durch Pilaster doch nicht entbehrt. Nirgends ist die gemeine Nützlichkeit zum Ausdruck gebracht!

454.  
Börsen.

An diese Magazinbauten schließen sich die Börsen und Markthallen an, wo die Erzeugnisse und Waren gehandelt und zum Einzelverkaufe gebracht wurden.

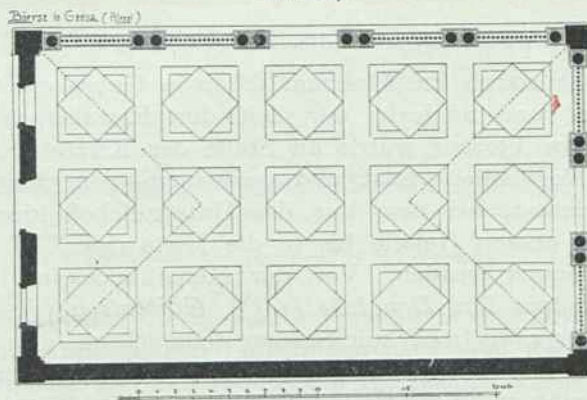
Abb. 626.



Querschnitte des Getreidespeichers in Genua<sup>242)</sup>.

Als schönstes Beispiel einer Börse mag die von *Alessi* in Genua erbaute erwähnt werden, die 1570 begonnen und 1596 vollendet wurde. Nach dem

Abb. 627.



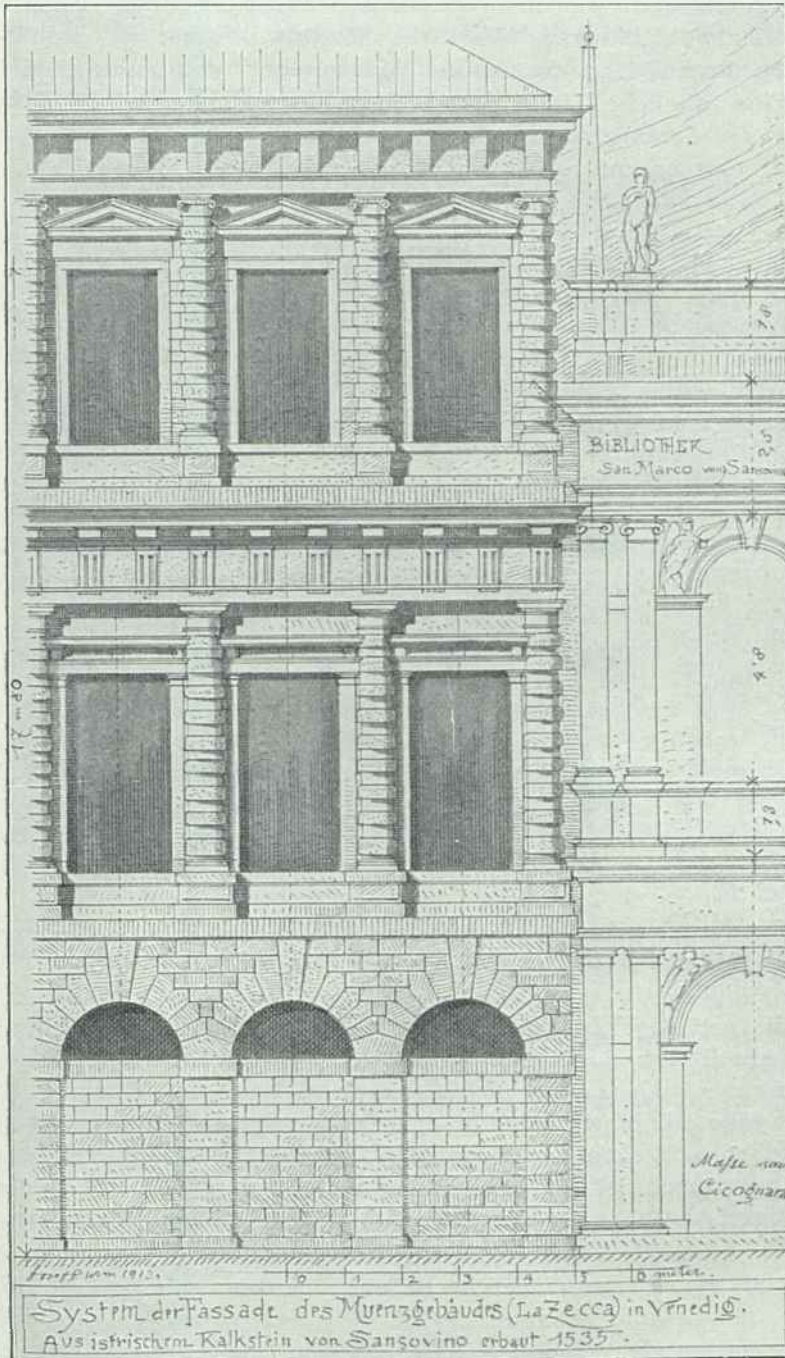
Grundriß der Börse in Genua.

Grundplane in Abb. 627 ein einschiffiger Raum, der von drei Seiten durch Bogen und Fenster Licht erhält und nur an einer Seite eine geschlossene Wand hat. Das Äußere hat vornehme Verhältniffe, das *Alessi* eigentümliche schöne Detail, und weiße Marmoräulen aus einem Stück; aber das Innere mit feiner



glatten Volutendecke aus Holzbohlen mit Rohrputz (vergl. Abb. 157) wirkt

Abb. 628.



Münzgebäude (La Zecca) in Venedig.

nüchtern. Über den Dachstuhl aus Rundholz wurde schon das Nähere gefagt. Der Raum entbehrt jeder sichtbaren Verankerung; deshalb steht wohl bei dem leichten, durchbrochenen Unterbau auch nicht mehr alles im Senkel; dies ist indes wohl schon seit 300 Jahren so!

Die Kleinstaaten, Republiken und auch viele größere Städte, die Münzgerechtigkeit hatten und Münzen prägten, waren mehrfach mit besonderen Gebäuden für dieses Geschäft versehen. So z. B. die Republik und Stadt Venedig, die einen besonderen palaftartigen Bau neben der alten Bibliothek von *S. Marco* zu dem Zwecke aufführen ließ, von ernstem, einfachem Aussehen in monumentaler Fafung (vergl. Abb. 628).

Als Beispiel einer Markthalle

*Mercato Nuovo* in Florenz dienen, dessen Grundriß Abb. 629 gibt. Zwanzig

455.  
Münzgebäude.456.  
Markthallen.

Sandsteinfäulen tragen die von 12 Gewölben gebildete Decke. Einen festen Halt bekommt die Anlage durch 4 kräftige Eckpfeiler und 4 Zwischenpfeiler an den Schmalseiten. Erstere sind durch Nischen belebt, wie bei den Pfeilern der *Uffizien*-Hallen; sie tragen, wie diese, moderne Statuen berühmter Florentiner. Die Halle ist das wohlgelungene Werk des *Bernardo Tasso*; der Bronzeüber ist eine treffliche Nachbildung des antiken Marmorebers von *Tacca* in der *Uffizien*-Galerie. Eine ähnliche Halle zu gleichem Zweck ist auch in Pisa, neben dem *Palazzo del Comune*, jetzt *Loggia de' Banchi* genannt und von *Bernardo Buontalenti* 1905 erbaut.

457.  
Loggien.

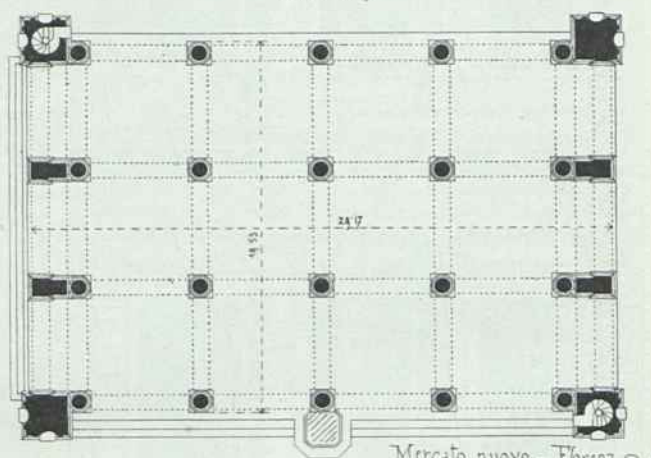
Bauten eigener Art, für welche wohl die *Loggia dei Lanzi* in Florenz den Ausgangspunkt abgab, sind die offenen, gewölbten Loggien, die im XV. Jahrhundert üblich geworden sind; darin pflegten bei feierlichen Gelegenheiten Korporationen oder einzelne Familien sich zu versammeln und Aufwartungen anzunehmen.

Das große Vorbild — die *Loggia dei Lanzi* —, das trotz seiner mittelalterlichen Formenprache, schon den Geist der kommenden Renaissance zeigt, war ursprünglich als *Loggia dei Signori* zum Schauplatz für feierliche Handlungen vor dem Volke bestimmt, und wurde erst später der Aufenthaltsort der vom Großherzog *Cosimo I.* angeworbenen deutschen Landsknechte. 1356 wurde der Bau nach den Entwürfen des *Orcaagna* beschlossen, aber erst 1376 ausgeführt, wobei *Benci di Cione* und *Simone di Francesco Talenti* als Ausführende genannt werden. Florenz soll im Jahre 1478 außer dieser, über 20 solcher Loggien — hier Familienloggien — befehlen haben.

In Siena war die nach der *Loggia dei Lanzi* 1417, aber nur einbogig erbaute, in ihren unteren Teilen noch halbgotische Loggia am *Casino de' Nobili* Sitz des Handelsgerichtes, die *Loggia del Papa* aber, laut der Widmungsinchrift, für die Familie *Piccolomini* bestimmt. Diese zeigt sich als eine gewölbte Bogenhalle auf korinthischen Säulen mit dürftigen Archivolt-Gliederungen, fischbogenförmigen Quergurten, glattem, nüchternem Überbau über der Bogenstellung, mit einzeiliger, halb verlorener Widmungsinchrift, ein Werk des *Antonio Federighi*<sup>243)</sup>.

Nun mögen noch weiter, wenn auch nicht ganz hierher gehörig, die in Florenz von *Giulio Parigi* 1619 erbaute *Loggia del Grano* und die an die Werke *Brunellesco's* erinnernde, *Loggia di S. Paolo*, an der *Piazza S. Maria*

Abb. 629.



Grundriß der Markthalle in Florenz.

<sup>243)</sup> Eine Aufnahme der *Loggia del Papa* befindet sich bei: v. GEYMÜLLER, a. a. O., Bl. 2. — In: MÜNTZ, E. *La Renaissance en France et en Italie* (Paris 1885), S. 395 wird die Loggia am *Casino de' Nobili* als *Loggia del Papa* und als von *A. Federighi* erbaut, angegeben — eine etwas starke Verwechslung mit der wirklichen Papstloggia!



*Novella* gelegen<sup>244</sup>), mit ihren geometrischen *Sgraffito*-Zeichnungen und Terrakotta-Medaillons, ihrem Überbau und dem weit vortretenden Sparrengefimfe, erwähnt werden; dann in Monte San Savino die von *Antonio da Sangallo il Vecchio* erbaute *Loggia del Mercato*, eine fünfbofige Halle mit Architravunterfätzen über den korinthischen Kapitellen, mit einem abschließenden Zahnschnitt-Hauptgefimfe und der mit liegenden, feitlich ausgerundeten Fenstern verfehenen Attika über diesem<sup>245</sup>).

i) Staatliche Werkftätten, Docks, Magazine, Arfenale, Gafthöfe und Bäder.

Zur Herstellung von Kriegsmaterial wurden in Italien schon im XII. Jahrhundert besondere Werkftätten gegründet, die wohl alle mehr oder weniger Nützlichkeitsbauten gewesen find, wovon auch die Renaissancezeit nicht abging. Zur Aufbewahrung des Materials waren aber feste und solide Bauten nötig, wie dies auch in antiker Zeit schon für erforderlich erachtet wurde.

Anlagen, welche uns über die Ausführung folcher Aufgaben aus der Zeit der Renaissance noch Aufschluß geben können, dürften die in Venedig fein, die von 1104 bis heute noch nicht zum Stillstand gekommen find, und an denen besonders vom XIV. bis XIX. Jahrhundert stets weiter gebaut wurde. Die Werkftätten- und Verwaltungsgebäude, mit Türmen und zinnenbekrönten Mauern bewehrt, faßen zur Blütezeit der Renaissance 16000 Arbeiter.

Aus dunkelroten Backsteinen, von weißen Kalksteinen durchsetzt, erheben sich Mauern und Türme; zu dem von ihnen eingeschlossenen Gebiet führt das schöne, aus weißem Marmor hergestellte, mit dem Wappen der Republik bekrönte Frührenaissance-Portal (1460), welchem ein mit Marmorfiguren geschmückter, durch Metallgitter abgeöffneter kleiner Platz vorgelegt ist (Abb. 630). Die vier berühmten Löwen, welche vom Piräus 1687 herübergebracht wurden, find als mächtige Siegeszeichen der Republik rechts und links des Portals aufgestellt; sie erinnern zugleich an die unselige Zerstörung des größten hellenischen Architekturwerkes, des Parthenon<sup>246</sup>).

Ein weiteres Beispiel in Venedig, vielleicht noch interessanter in seiner Art, indem es neben dem gedeckten Eingangsportal noch den Zweck erfüllt, die jeweilige herrschende Windrichtung anzugeben, ist der Zugang zur *Dogana di Mare*. Auf dem Dache des turmartigen Unterbaues erhebt sich ein kräftiger Sockel, der kniende Atlanten aufnimmt, die eine vergoldete Kugel tragen, auf der ein drehbares, nacktes, weibliches Figürchen steht, mit einem aufgespannten Velum als Windfang in den Händen, als monumentalfestes, schönstes Motiv einer Wetterfahne. Beachtenswert ist noch die Umbildung des antiken dorischen Frieses (vergl. Abb. 631). Der ursprüngliche Bau wurde 1682 nach den Zeichnungen von *G. Benoni* »nobilitata ed abbellita«, wie es die Abbildung zeigt.

Bezüglich der Gafthöfe und Vergnügungsstätten können wir nur auf die von *Burckhardt* angegebenen schriftstellerischen Zeugnisse verweisen, da wir

<sup>244</sup>) Siehe: GEYMÜLLER, v., a. a. O., Bl. 21.

<sup>245</sup>) Siehe ebendaf., Bl. 18 a.

<sup>246</sup>) Dabei wollen wir nicht vergessen, daß die zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts den drei bedeutendsten Bauwerken aller Zeiten verhängnisvoll geworden ist: dem Pantheon durch Beraubung und Aufsetzung der sog. Ohren des *Bernini* (*quod non fecerunt Barbari, fecerunt Barberini*), dem Parthenon, das durch eine Bombe einer oldenburgischen Batterie in die Luft flog, und dem Heidelberger Schloß, das die Franzosen unter *Méac* seiner Befestigungswerke und Dächer beraubten — die Hauptrepräsentanten der griechischen, der römischen und der deutsch-italienischen Renaissancekunst, Kinder der gleichen Mutter!

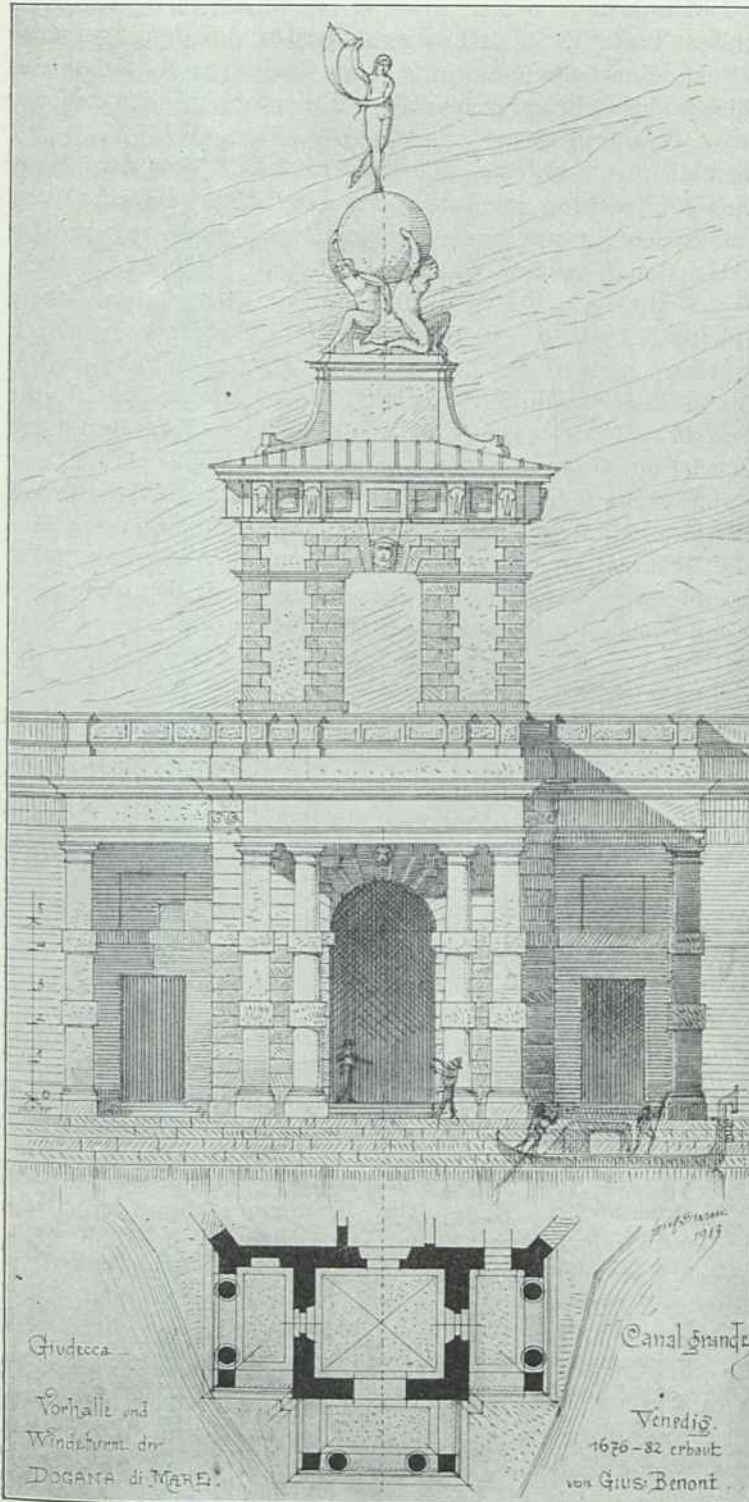
Abb. 630.



Hauptportal am Arsenal zu Venedig.



Abb. 631.

Vorhalle und Windturm der *Dogana di Mare* in Venedig.

Greifbareres hinzu-  
zufügen nicht im-  
funde sind. Papst  
*Nikolaus V.* (1447  
bis 1455) soll bei den  
Bädern von Viterbo  
Kurbäude von  
fürstlicher Ausstat-  
tung, großer Schön-  
heit und Bequem-  
lichkeit errichtet ha-  
ben. Einzelne Gast-  
höfe und Wirtshäu-  
fer haben begeisterte  
Erwähnung erfah-  
ren; die schönste und  
größte Osterie vor  
*Porta S. Gallo* zu  
Florenz, an Feiert-  
agen von Gewerbs-  
leuten vielfach be-  
nutzt, wurde im  
Kriege 1529 zerstört.  
Gebäude zu Zweck-  
en öffentlicher Ver-  
gnügungen waren  
wohl, wie noch heute,  
meist Augenblicks-  
bauten.

Über das Aus-  
sehen der Bäder-  
bauten von Viterbo  
wird nichts Weiteres  
berichtet, und von  
denen an andern  
Orten haben wir  
keine greifbaren  
Zeugen. Die kurz  
vorausgegangenen  
Jahrhunderte boten  
wohl wenig oder  
nichts von Belang:  
das Schwimmbad im  
Freien, das Vollbad  
in Wannen aus Holz  
oder gemauerten  
Becken. Schwitz-  
bäder — Heißblut-  
und Dampfbäder —

waren im XIII. Jahrhundert wieder gebräuchlich geworden, im Mittelalter kam die Vorliebe für Mineralbäder dazu.

460.  
Öffentliche  
Badestuben.

Öffentliche Badestuben im XIV. Jahrhundert werden in den größeren Städten diesseits der Alpen allenthalben erwähnt und dürfte nach diesen auf das Vorhandensein ähnlicher Einrichtungen auch in Italien geschlossen werden können.

Ihre Einrichtung bestand aus Ankleide- und Baderäumen. Von dem Kurort zu Baden in der Schweiz werden im Jahre 1417 Gasthäuser erwähnt, von denen einzelne besondere Badeeinrichtung mit großen Badebecken hatten. Im XV. Jahrhundert nahm das Baden in den Städten wieder ab. Wenn dabei erwähnt wird, daß Italien, Frankreich und Deutschland prächtig ausgestattete Baderäume hatten, so dürfte sich diese Angabe kaum auf öffentliche Anstalten im Sinne der römischen Kaiserbäder oder der heutigen Zellen- und gedeckten Schwimmbäder mit Zugabe der erwähnten Schwitzbäder beziehen, und was *Filarete* in seinem Traktat über Bäder sagt (Lib. X) ist dürftig: „Das Badehaus ist folgendermaßen eingerichtet. Man betritt zunächst einen Vorraum mit Bänken, an welchen ein Schwitzbad stößt, sowie vier Badezimmer, in denen man nach Bedarf heißes und kaltes Wasser erhält. An dem mit Säulengängen eingefassten Hofe liegen die Räume mit den Heizanlagen und Wasserbehältern, von denen aus Röhrenleitungen in die Bäder gehen; ferner ein Brunnen und die Abteilung für Frauen, welche derjenigen für Männer entsprechend eingerichtet ist. Im oberen Stockwerk befindet sich das Geschäftszimmer für die Leitung aller Zunftangelegenheiten.“

Daß dagegen Badeeinrichtungen in den Wohnungen der Großen nicht fehlten, davon haben wir Beweise. Ich erinnere dabei an die farbige Abbildung des Bades des Kardinals *Bibiens* im Vatikan, von *Raffael* ausgemalt (vergl. *L. Gruner, Specimens of Ornamental Art. 1850*), und den einer etwas späteren Zeit angehörigen schönen Baderaum im *Palazzo Pitti* zu Florenz, ferner an die *Casa della Grotta* in Mantua, das allerliebste Kasino mit eingebautem Garten, einer Halle, Vorräumen und einer Grotte mit kühlen Gewässern.

Nachklänge auf deutschem Boden bieten die Bäder im Fuggerhaus zu Augsburg, die sog. Badeschlößchen im Nymphenburger Garten bei München, das Marmorbad in Kassel, der reizende Badepavillon im Schloßgarten zu Schwetzingen u. a. O.

#### k) Öffentliche Brunnen.

461.  
Öffentliche  
Brunnen.

Kaum ein anderes Land Europas verfügt, wie Italien, über einen solchen Reichtum von gutem Trinkwasser, das schon die Kulturmenschen der alten Welt für ihre Zwecke dienstbar machten, keine Stadt der Welt aber über solche Mengen von zugleich gutem Luxuswasser, wie die ewige Roma. Schon die alte kaiserliche Stadt gefiel sich in der Anlage von Wasserkünsten und Monumentalbrunnen aller Art (*Meta sudans* u. a.); das Rom der Päpste steht ihr aber in dieser Beziehung kaum nach. Kein öffentlicher Platz, keine Villa, kein Hof und kein Gärtchen find in und um Rom ohne das nasse Element in mehr oder weniger kunstvoller Fassung zu finden. Und wo es die Natur nicht versagt (wie z. B. in Venedig, wo nur Zisternenwasser zu haben ist, fehlen die öffentlichen Brunnen; dafür aber sind schön gefaßte Zisternenmündungen zu verzeichnen), bleibt keine Stadt und kein Städtchen zurück, besonders aber keiner



jener köstlichen Landfitze, welche ohne die Belebung von springenden Waffern, Baffins und Kaskaden ihres zauberhaften Reizes entbehren würden.

Die Brunnen treten beinahe durchweg als Kunstleistungen hohen Ranges auf, und sind entweder als Freibrunnen mit einer größeren Sammelschale, oder aus mehreren solchen, die stockwerkartig übereinander aufgebaut sind, gebildet, rein architektonisch gedacht und dementsprechend verziert, oder der Aufbau

Abb. 632.

Brunnen auf dem *St. Peter's*-Platz in Rom.

„geschuppte Pilz“, der zunächst die zurückfallenden Wassermassen auffängt, leitet diese nach der nicht sehr weit über ihn vortretenden Schale ab, die auf kräftig gebautem Unterfatz steht, während ihr Wasser und das von den Hochstrahlen abfallende von einem großen Sammelbecken, das sich mit feinen kräftigen Umwandlungen über das anliegende Straßenpflaster erhebt, aufgenommen wird. Der mächtig große Platz mit feinen gewaltigen Architekturen vertrug hier keine andere Lösung der Brunnenfrage, als die mit durchweg architektonischen Mitteln.

Ein kleiner öffentlicher Platz, wie der Signorenpfad in Florenz, mußte sich anderer Mittel bedienen und die Plastik zu Hilfe nehmen; der Verfertiger des dortigen, nach ihm benannten „*Ammanati*-Brunnens“ tat dies in fo aus-

wird unter Zuhilfenahme von figürlichem Schmucke auf eine höhere Stufe gehoben. Das Figürliche, aus allegorischen Männer-, Frauen-, Jünglings- und Kindergestalten, aus See-tieren von oft phantastischer Art und Bildung (Drachen, Seepferden, Delphinen und dergl.), Tritonen, Nymphen, Seejungfrauen mit Fischleibern bestehend, tritt dann entweder nur als Beiwerk der Architektur auf, oder es bildet den Hauptbestandteil des Werkes und die Architektur gibt nur den fassenden Rahmen ab. Bronze, Marmor, Granit und andere Gesteinsarten, entweder einheitlich zusammenwirkend oder miteinander verbunden, sind die Materialien, aus denen die Brunnen gebildet sind.

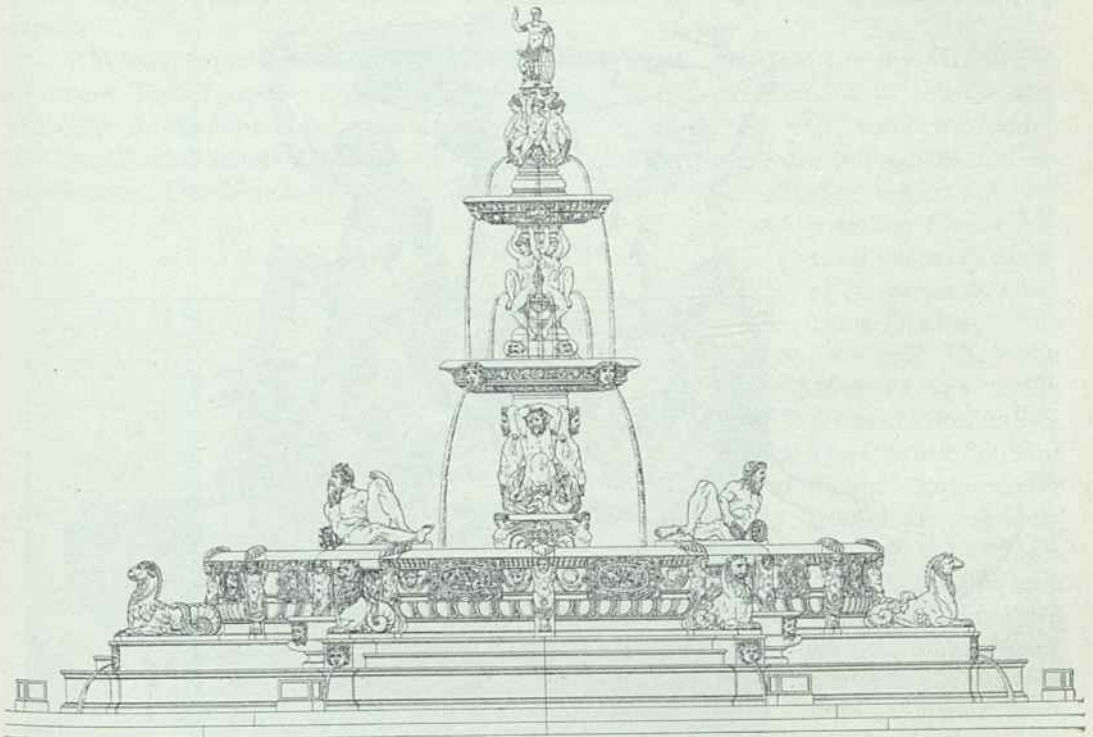
Als vollendet schöne Beispiele von rein architektonischer Auffassung können die beiden 14,00<sup>m</sup> hohen Springbrunnen auf dem *St. Peter's*-Platz in Rom gelten (Abb. 632) mit ihrer vortrefflich berechneten und wirkenden Wasserkunst, von denen der eine von *Maderna* entworfen ist. Der

462.  
Freibrunnen.463.  
Rein archi-  
tektonisch  
gefaltete  
Brunnen.464.  
Brunnen  
mit Figuren.



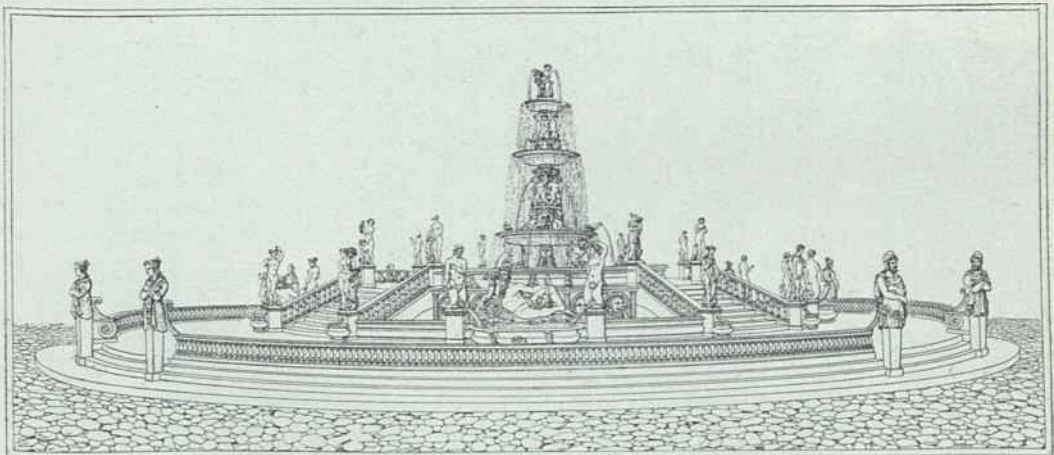


Abb. 634.



Fontäne auf dem Cathedralplatz in Messina.

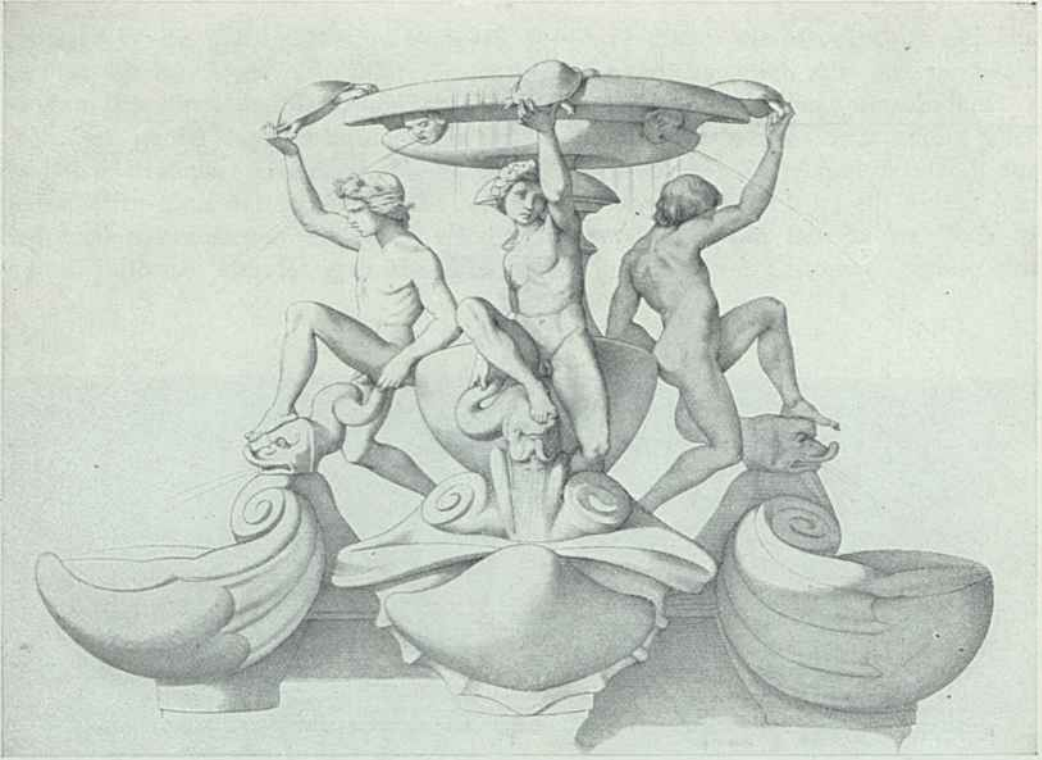
Abb. 635.



Fontäne vor dem Senatorenpalast in Palermo.

etwas versteckt auf kleinem Platze errichtet, ein Werk des *Taddeo Landini* (1585). Vier nackte Jünglinge aus Bronze heben je eine Schildkröte über den Rand einer von einem Baluster abgestützten Schale, wobei sie Delphinen auf

Abb. 636.



*Tartarughe-Brunnen in Rom.*

Abb. 637.



Unterer Teil vom *Bernini-Brunnen* auf *Piazza Navona* in Rom.



den Kopf treten, die wieder Wasserstrahlen in vorgelegte Muschelschalen speien.

Wieder eine größere Komposition, aber doch zu klein für die Größe des Platzes, ließ *Gregor XIII.* nach Zeichnungen von *Giacomo della Porta* ausführen; sie besteht aus zwei konzentrischen Bassins mit vier wasserwerfenden Tritonen und Masken und einem fünften Kolossaltriton, der auf einem wasser-speienden Delphin reitend, diesen am Schwanz hält. Besser wirkt auf der

Abb. 638.



Neptun-Brunnen in Bologna.

hat *Bernini* seine Aufgabe beim *Tritone*-Brunnen gelöst, wo vier Delphine eine Muschel tragen, der ein blasender Tritone entsteigt — ein originelles Phantasiestück, mehr kunstgewerblich als monumental gedacht<sup>247</sup>).

Als eines der wirkungsvollsten Werke auf diesem Gebiete darf wohl der *Neptun*-Brunnen in Bologna bezeichnet werden, eine vortreffliche Leistung der Spätrenaissance, bei dem die Architektur und die Plastik sich um die Palme streiten (Abb. 638); die erstere wird dem Palermitaner *Tom. Laurati* zugeschrieben, der 2,50<sup>m</sup> hohe Bronze-*Neptun* und die Putten dem *Giovanni da Bologna* (1564—1566).

<sup>247</sup> Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. 3, Pl. 278.

467.  
Tritone-  
Brunnen.

gleichen *Piazza Navona*, die mehr male-  
risch gedachte Obe-  
liskfontäne, die  
*Innocenz X.* von  
*Bernini* aus rotem  
Granitherstellen ließ.  
Der Obelisk steht auf  
einem höhlenartig  
gebildeten Block,  
auf dessen Ausläufer  
vier Kolossalfiguren  
(Ganges, Donau, Nil  
und Laplata-Strom  
darstellend), aus wei-  
ßem Marmor aus-  
geführt, sitzen. Der  
Nil verhüllt sich den  
Kopf, damit er die  
vom Nebenbuhler  
*Borromini* erbaute  
Kirchenfassade von  
*S. Agnese* nicht im-  
mer anfehen müsse.  
Künstlerwitze —  
Künstlerrache! aber  
als Komposition im  
ganzen geschickt  
und packend (vergl.  
Abb. 637).

Einfacher als  
auf *Piazza Navona*

468.  
Neptun-  
Brunnen  
in Bologna.

All den kleinen und großen einschlägigen Leistungen eine Würdigung zuteil werden zu lassen, würde hier zu weit führen, besonders wenn die Brunnen in den Villenanlagen, z. B. im *Giardino Boboli* in Florenz, in Poggio a Cajano, in Petraja bei Florenz, in der *Villa Borghese* in Rom, in Neapel und in vielen anderen Orten, die Brunnen in den Klosterhöfen und Klostergärten, darunter auch Ziehbrunnen, wie derjenige zwischen Hof und Garten der Jesuitenkirche zu Rom, in den Klosterhöfen von *Monte Cassino* und *S. Spirito* zu Rom und hundert anderen Plätzen noch herangezogen würden.

Zweier kleiner Brunnenaufstellungen sei aber doch noch gedacht: der hübschen Anlage unter dem Treppenlauf beim Durchgang nach dem Hofe im *Palazzo vecchio* (Abb. 639) zu Florenz und bei der Kapiteltreppe in Rom, die aber in der von mir 1866 gezeichneten Art (Abb. 640) nicht mehr in Tätigkeit ist. Eine spätere Zeit hat die beiden ägyptischen Löwen zur Untätigkeit verdammt und ihnen die Wasserurnen entzogen.

An Stelle der Freibrunnen treten an die Häusermauern angebaute große architektonische Prunkstücke, nach Art der antiken Triumphbogen gestaltet. Der ganze architektonische Aufwand dieser ist dabei in großartigem Maßstab wiederholt; er erfährt fogar noch eine

Bereicherung dadurch, daß die mittlere Durchfahrtsöffnung und die seitlichen Durchgänge als Nischen mit Vollfiguren ausgebildet sind, wie dies bei der unter *Sixtus V.* von *Domenico Fontana* 1587 erbauten *Acqua Felice* auf der *Piazza Termini* in wenig glücklicher Weise, um so schöner aber bei der früher gepriesenen *Fontana Trevi* (Abb. 641<sup>248</sup>) gezeigt ist. Der großartige dekorative Aufbau erhebt sich auf künstlich zugehauenen Travertin-Felsen, über welche die Gewässer wie kleine Gießbäche nach dem großen, tief liegenden Sammelbassin

Abb. 639.

Brunnen im *Palazzo vecchio* zu Florenz.

469.  
Architektonische  
Wand-  
brunnen.

470.  
*Fontana Trevi.*

<sup>248</sup>) Fakf.-Repr. nach: D'Espouy, H. *Fragments d'architecture du Moyen-âge et de la Renaissance.* Paris o. J. Pl. 97.



abstürzen — in mond hellen Sommernächten ein Anblick, der einen unauslöschlichen Eindruck und ein zauberhaftes Erinnern hinterläßt!

Unter Benutzung einer Zeichnung des *Bernini* wurde das Werk von *Nicc. Salvi* 1735 begonnen, aber erst 1762 vollendet.

Als offene Loggia gedacht ist der verwandte architektonische Aufbau bei der über die größten Wassermengen verfügenden *Acqua Paola*, die 1612 von *Giovanni Fontana* unter *Paul V.* ausgeführt wurde. Über den Durchläffen der

471.  
*Acqua Paola.*

Abb. 640.



Brunnenanlage bei der großen Rampe zum Kapitolsaufgang in Rom.

in ein Sammelbassin von beinahe 28,00<sup>m</sup> Breite sich ergießenden Wasserströme erhebt sich zwischen zwei niedriger gehaltenen Eckpavillons eine dreibogige Loggia, die mit einer großen, hermengeschmückten Attika bekrönt ist, und eine gewaltige Inschrifttafel mit einem Wappenauffatz trägt. Die Grundrißanlage gibt Abb. 642.

Als Freibrunnen auf größerem öffentlichen Platz, dessen Anlage wohl von Haus aus noch mittelalterlich gedacht ist, dürfte feiner schönen Verhältnisse und feines einfachen Details wegen der Brunnen von *Vignola* in Viterbo noch rühmend hervorgehoben werden. Zwischen dem Stufenbau sind große

Tränken mit kleinen Wafferrinnfeln eingeschoben; darüber erhebt sich eine größere Sammelschale und aus dieser auf gedrungenem kandelaberartigen

Abb. 641.



Ansicht der *Fontana Trevi* in Rom<sup>248)</sup>.

Unterfatz eine zweite, kreisrunde mit Löwenköpfchen besetzte und aus dieser wieder eine schlankere, kleinere mit feinen Ausgüßen besetzte Schale (vergl. Abb. 643). Mit wenig Mitteln hat hier ein geschickter Architekt vollendetes geschaffen. Er verschmähete das Beiwerk, mit dem ein Trentiner



Meister außergewöhnlich freigebig war (vergl. Abb. 644). Das Programm war für beide wohl das gleiche: den Entwurf zu einem Schalenbrunnen auf freiem

Abb. 642.

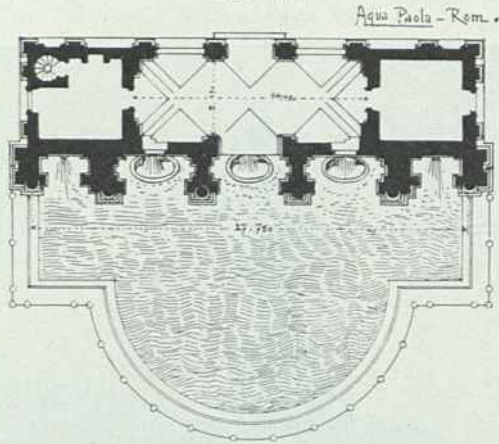
Grundriß der Anlage der *Acqua Paola* in Rom.

Abb. 643.

Brunnen von *Vignola* in Viterbo.

Platze zu fertigen. Das Nebeneinanderstellen der beiden Löffungen gibt wohl die Antwort auf die Frage, wer hier den besten Teil erwählt hat. Schließlich

noch das Beispiel eines Freibrunnens in einem Hofe, das feinen Grundgedanken einem altchristlichen *Battistero* (vergl. *S. Agnese* und *S. Giovanni* in Rom, sowie *S. Maria Maggiore* bei *Nocera* in Calabrien u. a. m.) verdankt. Acht

Abb. 644.

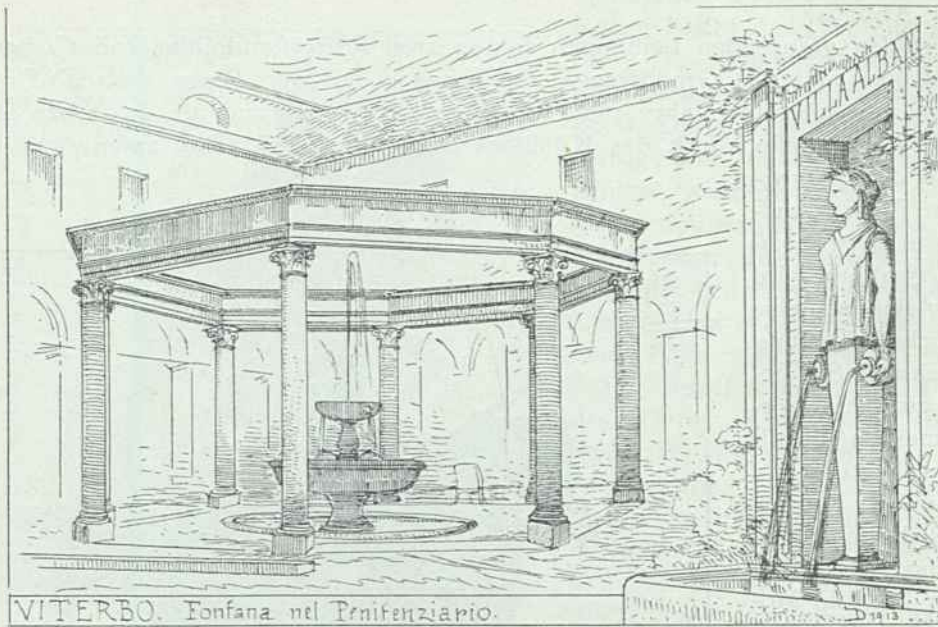


Brunnen auf dem Markt und Domplatz zu Trient.

Marmorfüßen tragen ein achteckiges Marmorgebälke und umgrenzen einen achteckigen Flächenraum, in dessen Mitte sich eine Schalenfontäne erhebt, ausgeführt im *Penitenziario* bei Viterbo (vergl. Abb. 645). Auch eines der alten Vorbilder, das seine Anziehungskraft noch nicht verloren hat und seine Aufertehung bei Gelegenheit unter Glockengeläute feierte.



Abb. 645.

Brunnen mit offener Säulenhalle im Hofe des *Penitenziario* zu Viterbo.

## 1) Denkmäler.

Von der Aufstellung öffentlicher Denkmäler in Gestalt von Fuß- und Reiterstandbildern, aus festem Gestein oder Metall ausgeführt, machte das Altertum und besonders die spätrömische Kaiserzeit bis zum Übermaß Gebrauch. Die Sitte wurde im Quattrocento erneuert, und der große Meister *Donatello* war es, der seit dem Altertum in Italien das erste große Reiterdenkmal aus Bronze wieder ausführte zu Ehren des Befehlshabers des Landheeres der Republik Venedig, *Gattamelata* in Padua (1438—1441). Der Erzguß wurde 1453 vollendet und steht auf einem architektonisch einfachen, steinernen Unterbau, der durch flache figürliche Reliefs geschmückt ist (vergl. Abb. 646).

472.  
Reiter-  
standbilder.

Ein zweites Monument ließ einige Jahre später die gleiche Republik Venedig, ihren Feldherrn ehrend, dem *Bartolomeo Colleoni* († 1475) errichten, das *Andrea Verrocchio* († 1488) modellierte und das nach seinem Tode von *Alessandro Leopardi*, von dem auch das hohe Marmorpostament herrührt (1480—1495), gegossen wurde. *Burckhardt* bezeichnet es als das großartigste Reitermonument der Welt; „Roß und Reiter sind niemals wieder so aus einem Guß gedacht, so individuell und so mächtig zugleich ausgeführt worden als hier“ (vergl. Abb. 647). Und das im Jahre 1860 gefällte Urteil hat auch im Jahre 1913 angefihts der Massenproduktion von Reiterstandbildern, für mich wenigstens, immer noch seine Geltung. Das Standbild war früher, nach dem Vorgange in antiker Zeit, ganz vergoldet, wovon die Spuren am Bauche des Pferdes und an geschützten Stellen der Rüstung noch heute zu sehen sind. Ob es im Goldglanze einst schöner wirkte? Die Frage wird nach dem Zeitgeschmack verschieden beantwortet werden können. Ob *Verrocchio* das Postament in der mehr kunstgewerb-

473.  
Reiterbild des  
*Gattamelata*  
in Padua.474.  
Reiterbild des  
*Colleoni*  
in Venedig.

lichen Fassung des *Leopardi* zugelassen haben würde, dürfte zu bezweifeln sein (vergl. Abb. 648).

475.  
Reiterbild  
*Ferdinand I.*  
und *Cosimo I.*  
in Florenz.

Diesen glänzenden Leistungen folgen zwei Reiterstandbilder von *Giovanni da Bologna*, das des Großherzogs *Ferdinand I.* auf der *Piazza della S. S. Annunziata*, welches im Jahre 1608 fertig gestellt wurde und als das letzte aber nicht als das beste Werk des Künstlers bezeichnet wird. Das andere auf der *Piazza della Signoria* in Florenz aufgestellte zeigt *Cosimo I.* (1594) und wird von vielen als eine treffliche Leistung bezeichnet. Sie stehen auf Marmorpostamenten, die mit Bronzekartuschen geschmückt sind.

476.  
Zur  
Charakteristik  
des Reiter-  
standbildes.

Ruhe und Bewegung bei Roß und Reiter sind die Momente, die bei der Komposition von Reiterstandbildern in Betracht kommen, und dann noch der Umstand, ob sie als Relief- oder Freifiguren ausgeführt werden sollen. Beide Arten sind zu allen Zeiten und bei allen Kulturvölkern in Übung gewesen. Absolute Ruhe und wilde Bewegung bilden die Grenzen, die Mittelstufe ist: das Pferd mit langfamausfchreitendem

Gang nach vorwärts, bei leichter Handbewegung des Reiters, wobei aber das Pferd nicht den Charakter eines Zugtieres erhalten darf. Stillstehende Pferde auf allen Vieren sind in der griechischen und römischen Kunst meist unbefetzte Tiere, die vom Reiter am Zügel gehalten werden (*Parthenon*); in der mittelalterlichen und in der Kunst der Frührenaissance tragen diese Stillsteher einen strammen, hoch im Sattel sitzenden Reiter mit gerade ausgestreckten Beinen (*Verona*, *Mailand*), galoppierende und sich aufbäumende werden bei Aufzügen, Jagd- und Kampfszenen (*Parthenonfries*, *Alexander-Sarkophag*), Grabmonumenten (*Denkmal des Dexileos* zu Athen) und auf Denkmalfäulen der spätrömischen Kunst, unter heroischer Bewegung der Reiter, geboten. Das langsam aus-

Abb. 646.



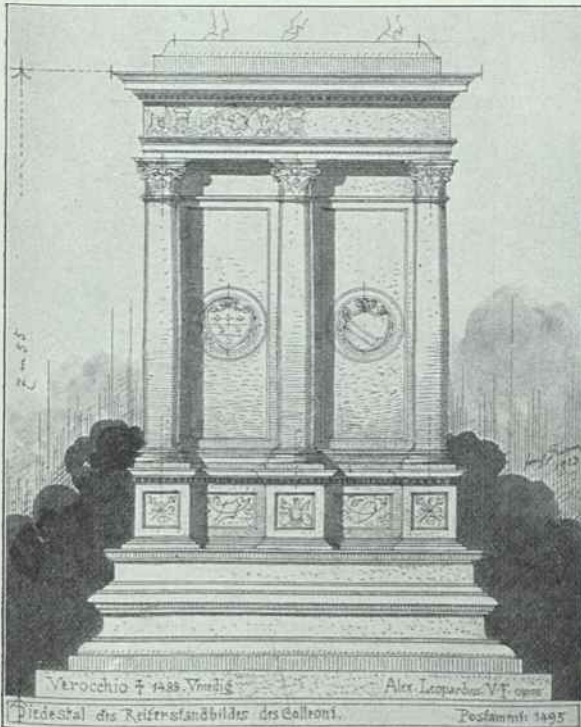
Reiterstandbild des *Erasmo Gattamelata* in Padua von *Donatello*, 1453 vollendet (nach *Alinari*).



Abb. 647.

Reiterstandbild des *Colleoni* in Venedig von *Verrocchio* (1480—1495).

Abb. 648a.

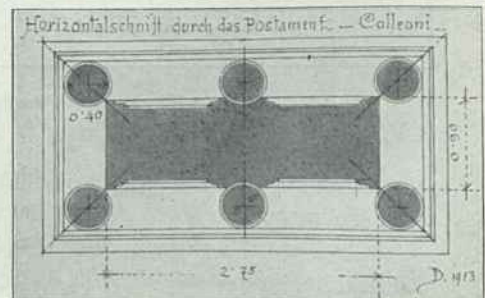
Postament des *Colleoni*-Denkmals.

schreitende Pferd mit ruhigem Reiter bleibt das Lieblingsmotiv für das Reiterstandbild der römischen und der Renaissancekunst. Die Art seiner Aufstellung wurde von seiner Größe und seinem Standort abhängig gemacht und was weiter beobachtet wurde, war des Pferdes Gangart, die Stellung der Ohren (Ohrmuschel nach vorn oder nach dem Reiter zu), der Aufputz des Schweifes und die Mähne des Tieres (Kurzchnitt, natürlicher Wuchs, geflochtene Zöpfe und dergl.). Bei den ruhig stehenden Pferden wurde an der normalen Stellung der Vorder- und Hinterbeine auch in der plastischen Darstellung festgehalten. Eng- und Weitfüßigkeit, Knieengen und dergl. wurden als Verstöße gegen die gefunde Natur und den guten Geschmack abgelehnt.

Eine größere Rolle bei dem schreitenden Pferde spielte die Gangart, und damit verbunden — eine rein technische Frage — die Gewichtsverteilung der aufstehenden Massen, Bronze oder dichtes Gestein, auf drei oder vier Stützen. Sie mußte erwogen und ausgeklügelt werden, was je nach der Geschick-

477-  
Gangart.

Abb. 648b.



lichkeit des Künstlers und des Gießers bei Bronzegüssen mehr oder weniger gut gelang.

Bei der Annahme von drei Stützpunkten wurde das Kunstwerk freier und lebendiger, wie dies *Verrocchio* bei seinem Reiterstandbild des *Colleoni* gezeigt hat, während sich *Donatello*, durch Unterschieben einer Kanonenkugel

Abb. 649.

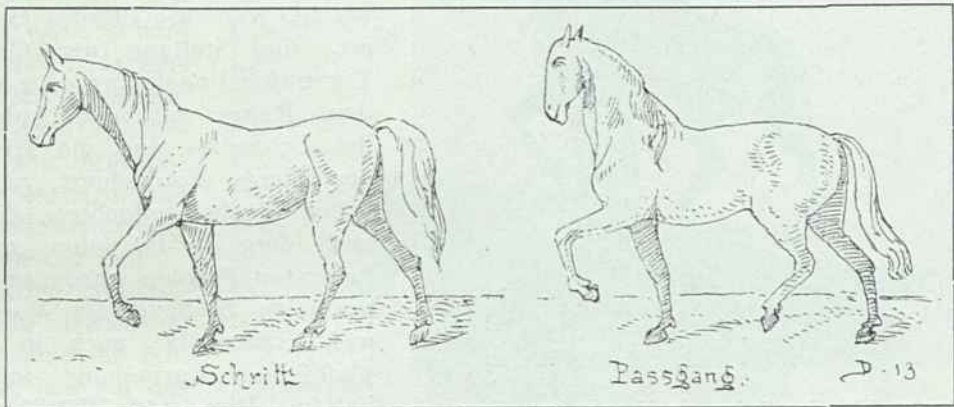
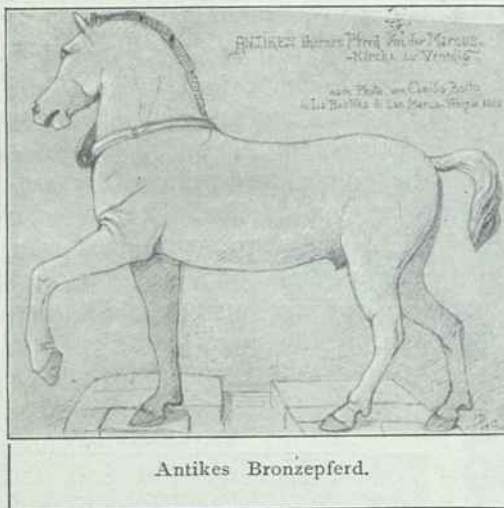


Abb. 650a.



Von der Markus-Kirche in Venedig.

Abb. 650b.



Vom Parthenon in Athen.

unter das gehobene Vorderbein des Pferdes, einen vierten festen Stand fuchte und gewann.

Bei der Gangart des Pferdes unterscheiden wir eine natürliche und eine künstliche, eine regelmäßige und eine fehlerhafte. Zur natürlichen gehören Schritt und Galopp, wobei der „Schritt als die langsamste und sicherste Gangart angenommen wird, bei dem, indem man vier Huffschläge hört,



die beiden Extremitäten derselben Seite vorbewegt werden, während die diagonalen Beine tragen“ (vergl. Abb. 649, Schritt). Neben diesem ist aber auch der Paß zu vermerken, bei dem beide Beine derselben Seite gleichzeitig gehoben bzw. niedergefetzt werden, und der Schwerpunkt abwechselnd von rechts nach links verschoben, gewissermaßen geschaukelt wird. Er findet sich als Naturgang bei vielen Steppenpferden, wird

Abb. 651.



Reiterstandbild des *Marc Aurel* in Rom mit Postament  
nach *Michelangelo*.

*Aurel* in Rom (vergl. Abb. 651). Nach einer Skizze des *Lionardo da Vinci* stellte dieser das Pferd gleichfalls als Diagonalgänger dar (vergl. Abb. 652b nach *Ludwig, H. Lionardo da Vinci*. Das Buch von der Malerei. Wien 1882. I. Bd. S. 390), während seine Landsleute *Verrocchio* und *Donatello* bei ihren großen Reiterstandbildern in Venedig und Padua die Pferde als Paßgänger ausgeführt haben (vergl. Abb. 652a<sup>249</sup>). Die athenischen Reitpferde haben gesträubte, kurz geschnittene Mähnen, das des *Colleoni* hat eine hängende und künstlich gelockte

aber auch andreffiert (vergl. *Meyer's* großes Konversations-Lexikon. VI. Aufl. Pferd IV. Gangarten, Fig. 1 Schritt, Fig. 2 Paßgang und Abb. 649). Das Pferd konnte daher als Paßgänger oder Diagonalgänger genommen werden, da beides natürlich, oder Sache der Angewöhnung, oder der Dressur ist. Auf dem großen Panathenäenfries der äußern Cellawand des Parthenon sind die Pferde der Reiter bald Paß-, bald Diagonalgänger (Abb. 650a, zeigt den ersteren). Das berühmte, schreitende, eiserne Pferd, einem Viergespann der spätern Antike entnommen (vergl. *W. Rolf's*, Berühmte Kunststätten, Nr. 29, Neapel I) erweist sich als Diagonalgänger; die gleiche Eigentümlichkeit hat das Pferd des *Marc*

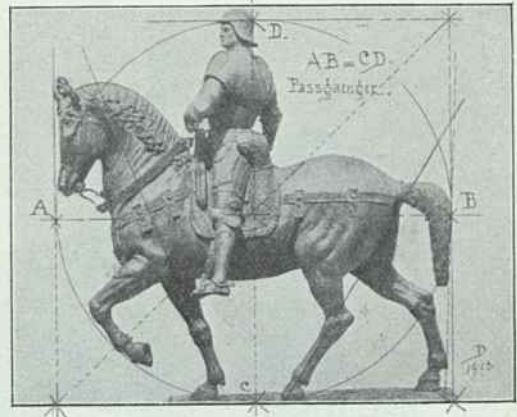
<sup>249</sup> Interessant ist, daß bei den genannten italienischen Beispielen die größten Ausladungen von Roß und Reiter die Peripherie des umschriebenen Kreises nicht überschreiten (vergl. Abb. 652 a u. b).

Mähne und nach rückwärts gestellte Ohrmuscheln. Es traute seinem Reiter so wenig, wie die mit dem Reiter verkehrenden Menschen.

Auch die oströmischen, ehernen, ursprünglich vergoldeten Roffe an der Fassade der *Markus-Kirche* in Venedig, die einst der Doge *Dandolo* (1201) als Siegeszeichen von Konstantinopel mitgehen hieß, die ursprünglich Bestandteile des Viergespannes auf dem Triumphbogen des *Nero*, dann des *Trajan* in Rom waren, die *Napoleon Buonaparte* 1797 nach Paris brachte, und Kaiser *Franz I.* 1815 an Venedig zurückgab, sind Diagonalgänger (vergl. Abb. 650a nach der großen Aufnahme *Camillo Boito's* in dem Prachtwerke: *La Basilica di S. Marco. Venezia* 1888. Phototafel 232). Sie gehören zum Besten, was die antikerömische Erzplastik hervorgebracht hat. Das schöne bronzene Reiterstandbild des *Nonio Balbo* in Pompeji zeigt das Pferd als einen Diagonalgänger (vergl. Abb. 816 in *Durm*, „Baukunst der Römer“, 2. Aufl. II. Teil. Bd. 2 dieses „Handbuches“).

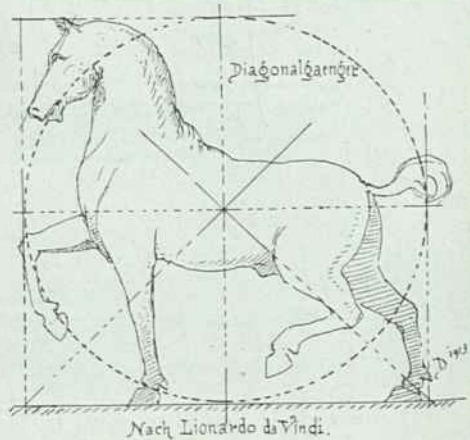
Ein Reiterdenkmal ersten Ranges auf italienischem Boden, im Rahmen der Antike und der Renaissancekunst, schuf das geeinigte Italien für seinen großen König *Victor Emanuel* in der ewigen Roma, das an dieser Stelle nicht übergangen werden kann und darf. In der Nähe des *Forum Romanum* und des *Forum Trajani*, in der Längsachse des Corso, und diesen abschließend, erhebt sich ein Riesenbau aus dichtem Kalkstein mit mächtigen Treppenanlagen, auf hoher Terrasse: das vergoldete, eherner Reiterstandbild, auf weißem Steinsockel, mit inhaltsreichen Bildwerken geschmückt, dem eine schwach gebogene, von 16 Säulen getragene Exedra, mit tempelartigen Vorhallen und Victorienfäulen als Abschluß dienen, und deren Pylonen noch vergoldete Viergespanne mit Siegesgöttinnen tragen werden (vergl. Grundplan und Vignette des Gesamtbildes des Riefenwerkes, sowie die Teilansicht nach der Aufnahme *Muscioni's* in Abb. 653, 654 u. 655). Das Pferd des königlichen Reiters ist ein Paßgänger nach dem Vorbilde *Donatello's* und *Verrocchio's*. Roß und Reiter sind ruhig und vornehm in der Haltung. Das beste Steinmaterial Italiens wurde ausgefucht, um dem Monument eine ewige Dauer zu sichern <sup>250)</sup>.

Abb. 652a.



Paßgänger.

Abb. 652b.

Diagonalgänger nach *Leonardo da Vinci* <sup>249)</sup>.

<sup>250)</sup> Aus befunterrichteten Kreisen wurden mir entsprechende Mitteilungen zuteil, durch die Vermittlung des hier öfter genannten Architekten Herrn *Alfonso Rubbiani* in Bologna, von den Herren Architekten *Pio Piacentini* und *Colla-*



Der Schöpfer des Monumentes ist der Graf *Giuseppe Sacconi*, dem es, wie dem Architekten der *Galeria Vittorio Emanuele* in Mailand, vom Schickfal auch nicht vergönnt war, die Vollendung seines Werkes zu erleben.

Nach dem offiziellen Berichte beträgt die für die Ausführung bewilligte Summe 37 Millionen Lire (*Somma autorizzata*), von der bis jetzt 30 Millionen

Abb. 653.



Teilansicht des Denkmals *Victor Emanuel's* in Rom. Das Pferd als Paßgänger. (Nach: Phot. *Muscioni*.)

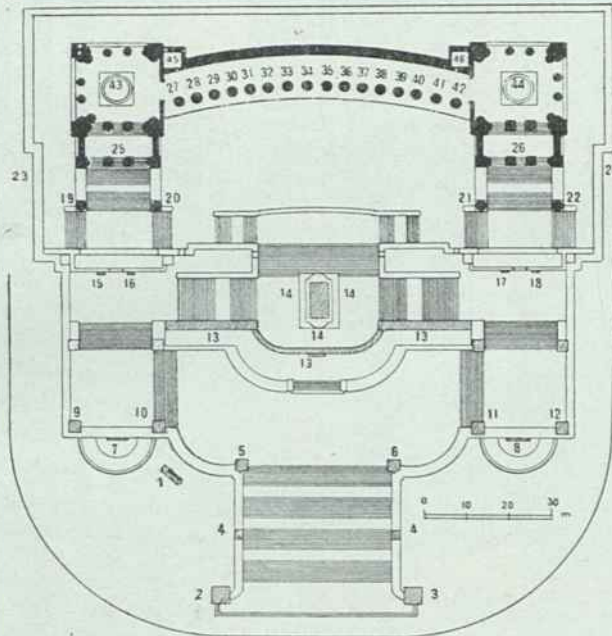
*marini* in Rom, die ich hier folgen lasse, mit dem Ausdrucke besten Dankes. Das Gestein, aus dem das Monument errichtet wurde, ist ein dichter Kalkstein – *pietra di Botticino e di Mazzano* –, nach den Brüchen der kleinen Ortschaften bei Brescia so genannt. Beide Gesteinsarten sind in der Qualität nicht erheblich voneinander verschieden. Die Säulen, auf welchen die Siegesgöttinnen stehen, sind Monolithe von *Porta Santa*, eine Gesteinsart aus den Brüchen von Grosseto, deren sich die alten Römer unter dem Namen *Claudia* bedienten. Aus dieser wurde beim Bau der *Peters-Kirche* in Rom das Gestelle der vermauerten Eingangspforte hergestellt, die nur an Jubiläumsjahren geöffnet zu werden pflegt, woher der Name *Porta Santa*. Die Fußböden der großen Terrassen sind aus weißem und grauem Gestein in verschiedenartigen Zeichnungen ausgeführt. Das weiße ist durchweg der *Botticino* oder der *Mazzano*, das graue ist nach seinem Fundort *Torbole* (bei Brescia) genannt und von gleicher Güte wie der *Botticino*. Die Bodenbeläge bei den Ruheplätzen der Propyläen und der großen Säulenhalle sind aus bunten Marmorarten, größtenteils aus afrikanischem Marmor, aus ägyptischem Granit, aus Serpentin, *Verde antico*, Porphy, *Pavonazetto*, *Giallo antico* usw. Unter den Säulen für die Victorien sind auch einige von modernem *Pavonazetto* von Carrara.

Abb. 654.



Ansicht.

Abb. 655.



Grundriß.

1. Sepolcro di Bibulo.
2. Il Pensiero.
3. L'Azione.
4. I Leoni della Scala.
5. Vittoria rostrata.
6. Vittoria rostrata.
7. L'Adriatico.
8. Il Tirreno.
9. Il Sacrificio.
10. Il Diritto.
11. La Concordia.

12. La Forza.
13. Altare della Patria.
14. La Statua Equestre.
15. La Politica.
16. La Filosofia.
17. La Rivoluzione.
18. La Guerra.
19. Vittoria.
20. Vittoria.
21. Vittoria.
22. Vittoria.
23. Vittorie.

24. Vittorie.
25. L'Unità.
26. La Libertà.
27. Il Piemonte.
28. La Lombardia.
29. Il Veneto.
30. La Liguria.
31. L'Emilia.
32. La Toscana.
33. Le Marche.
34. L'Umbria.
35. Il Lazio.

36. L'Abruzzo.
37. La Campania.
38. La Puglia.
39. La Basilicata.
40. La Calabria.
41. La Sicilia.
42. La Sardegna.
43. Quadriga dell'Unità.
44. Quadriga della Libertà.
45. Ascensore.
46. Ascensore.



verausgibt find (vergl. *J. Monumenti d'Italia No. 18 Roma, Casa editrice, Frank & Cia*).

Eine Fülle von historichen Erinnerungszeichen drängen sich dem Beschauer hier auf. Welche Blicke auf Werke aus längst vergangenen Zeiten werden uns von den Pylonen, und der großen Säulenhalle aus eröffnet! Nach

Abb. 656.



Reiterdenkmal des heiligen Victor am Turm der Basilika des Heiligen in Locarno.  
(Frührenaissance-Plastik nach *R. Rahn's Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz*.  
Zürich 1888.)

rückwärts die Trümmer des römischen Forums, rechts ragt die *Torre di Nerone* und die Säule *Trajan's* über den Dächern der Stadtpaläste und den Kuppeln der christlichen Kirchen empor, in der Mitte der großartigste monumentale Kuppelbau der Welt, *St. Peter*, und links grüßt das Standbild *Garibaldi's* von dem Janiculus! Das gewaltige Architekturbild, belebt durch eine feierlich gestimmte Menschenmenge, die durch Stolz und Selbstvertrauen gehoben zu fein

scheint, und zu dem Werke bewundernd aufblickt. *Italia farà da se — e l'Italia ha fatto da se!*

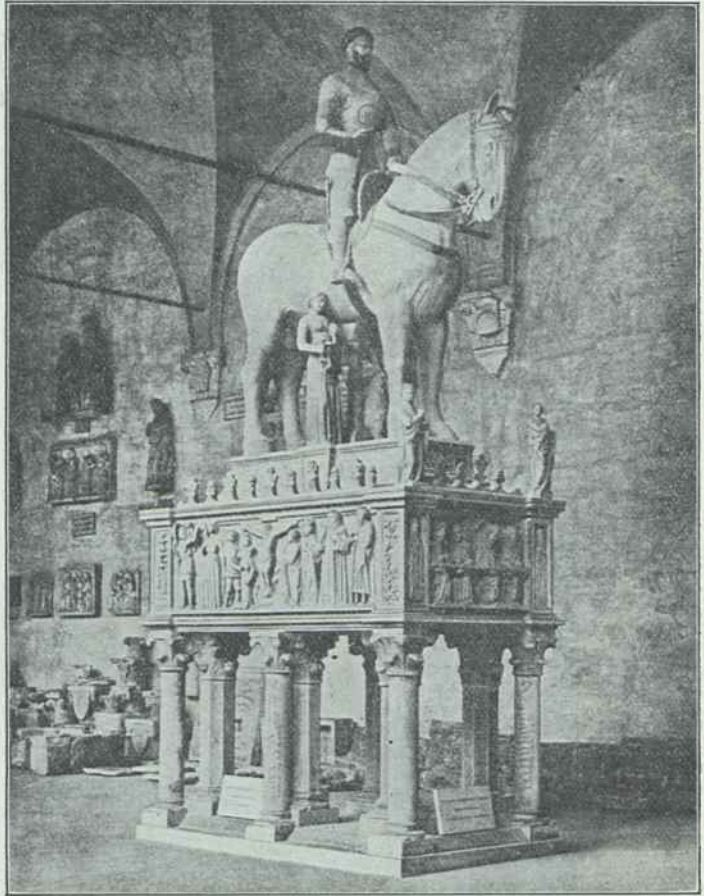
Dreißig Millionen Lire sind bis jetzt verbraucht, und noch ist nicht alles fertig, aber das ist eine Frage der Zeit, es wird werden. Wer den Inhalt des mächtigsten Denkmalwerkes der Neuzeit in sich aufnehmen will, muß einen Gang durch seine Anlagen machen, und sich noch nicht Vollenletes im Geiste dazu vergegenwärtigen. Nur dann wird er von der Großartigkeit des Wurfes erfüllt und überzeugt werden, und den italienischen Völkerschaften Dank wissen für die Opfer, die sie nicht nur der nationalen Ehre, sondern auch ihrer nationalen Kunst, der neu auflebenden, nie verfallenden Renaissance gebracht haben (vergl. Vignette der Gesamtansicht, Abb. 654).

Die Stellung des Reiterbildes auf ein unverhältnismäßig hohes Postament, das den beiden Monumenten, des *Colleoni* und des *Gattamelata* gemeinsam ist, kann der Wirkung des Werkes im Ganzen gefährlich werden. Man bekommt zu viel Untersicht, besonders wenn der Platz für die Aufstellung beschränkt ist, wie z. B. in Venedig, wo man dem Übelstand dadurch

abhelpen wollte, daß man es einseitig der Kirchenfront nahe rückte. Vielleicht spielte auch noch ein anderer Grund mit: man wollte sich bei Kirchenfesten den an sich nicht großen Platz nicht auch noch verbauen. Die nahe stehende Kirchenwand ist nicht die beste Zugabe. Ich glaube deshalb nicht, daß künstlerische Gründe, wie so gern angenommen wird, hier ausschlaggebend waren.

*Michelangelo* ist bei der Aufstellung, der Formgebung und der Höhenentwicklung seines Postamentes für das antike Reiterstandbild des *Marc Aurel* vorsichtiger gewesen und hat das Richtige getroffen. So kann man die Gruppe im Ganzen bewundern, und der Bauch des Pferdes spielt nicht die Hauptrolle

Abb. 657.



Reiterstandbild des *Barnabò Visconti* von *Bonino*. Zurzeit im *Museo archeologico* zu Mailand. (Phot. aus *Italia artist.* Nr. 25.)



dabei. Bei der Formgebung des Postamentes hat der große Florentiner ebenfalls das Richtige getroffen, gegenüber dem des *Colleoni*, das zu kunstgewerblich geraten ist. Näher kam ihm *Donatello* mit feiner einfachen, strengen Architektur des Postamentes in Padua.

Abb. 658.

Marmorstandbild des Großherzogs *Ferdinand I.* in Livorno.

Kleinfäulen und Pfeilern getragenen Sarkophage, reich mit Reliefdarstellungen geschmückt, erhebt sich das Reiterstandbild des *Visconti* auf ruhig stehendem Pferde, streng und steif im Sattel sitzend, mit gerade ausgereckten Beinen in voller Waffenrüstung, aber unbehelmt. Den Leib des Pferdes stützend, stehen zwei weibliche Figuren, die Gerechtigkeit und die Tapferkeit darstellend, an die Tugenden des Fürsten erinnernd. Teile des Monuments waren vergoldet.

Die Frage des Postaments fällt weg, so bald zur Reliefdarstellung gegriffen wird, wie dies bei dem mittelalterlichen Vorbild in Mailand, bei dem Reiterbild des *Podestà Oldrado da Tresseno* am *Palazzo della Ragione* auf dem Teil der Wandfläche zwischen den Bogenstellungen und der Fensterreihe des ersten Stockes noch zu sehen ist (vergl. *Italia artist. Milano*. I. Nr. 25, S. 37). Das mittelalterliche Pferd ist hier ein Paßgänger (vor 1233).

Eine schöne Verwertung dieses Motives aus der Zeit der Frührenaissance ist das Denkmal des heiligen *Victor* zu Pferde, geharnischt, mit wehender Standarte am Turm der Basilika des Heiligen in Locarno (vergl. Abb. 656, und *R. Rahn*, Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. Zürich 1888).

Auf mittelalterlicher Grundlage beruht auch das als Reiterstandbild aufgefaßte Grabmal des *Barnabò Visconti* (vergl. Abb. 657 aus *Italia artist.* Nr. 25), im Aufbau an das der *Scaliger* in Verona erinnernd. Auf einem von korinthisierenden

479.  
Relief-  
standbild.480.  
Aufstellung  
der Denkmal-  
figur innerhalb  
einer Nische  
oder Aedicula.

Der Entwurf und die Ausführung wird dem Campionesen *Bonino* zugeschrieben (vergl. *Ital. artist.* a. a. O. Mailand I. S. 72 u. 73). Ein weiteres ist in der *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo und ein Gegenstück in einem weltlichen Raume, im Theaterfaale des Schlosses zu Parma.

Die figürlichen Darstellungen am Sockel der genannten Denkmäler beschränken sich auf Reliefbilder; als größeres Beiwerk sprechen sie sich an dem interessanten Marmorstandbild des Großherzogs *Ferdinand I.* in Livorno aus, wo vier aus Bronze gegossene, gefesselte Mohren am Fußgestell angebracht sind als ausdrucksvollster plastischer Schmuck des Unterbaues, der in dieser Form nähere Beziehungen zwischen ihm und dem Standbild herstellt. Es ist ein Werk des *Giovanni dell'Opera*, dessen Hauptfigur weit übertroffen wird von den vier türkischen Sklaven (*i quattro mori*) des *Pietro Tacca* (Abb. 658).

Überall, wo in der Bildung des Fußgestelles einer monumentalen Einfachheit vor einer mehr kunstgewerblichen Durchbildung der Vorzug gegeben wurde, ist die Aufgabe in höherer künstlerischer Weise gelöst und bleibend schön ausgefallen.

Die Entwurfzeichnung des *Mantegna* für ein Standbild des *Virgil* (jetzt im *Lowre*-Museum), auf niedrigem Fußgestell, das zwei Putten beleben, dürfte vielleicht der älteste Vorschlag in der Renaissancezeit für eine stehende Einzelfigur sein. Als Beispiel für eine sitzende Figur ist das aus weißem Marmor gemeißelte Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* (gest. 1526) auf der *Piazza S. Lorenzo* in Florenz zu nennen, von *Baccio Bandinelli* ausgeführt (Abb. 659), auf breitem, reichgegliedertem Marmorpedestal, die Architektur des *Leopardi* am *Colleoni*-Monument in Venedig nachahmend.

Als weiteres Beispiel des Denkmals mit einer sitzenden Figur, in Schutzgebender, architektonisch reich entwickelter Aedicula ist das reizende *Plinius*-Denkmal von *Tomasso Rodari* an der Giebelfassade des Domes in Como anzuführen (vergl. Abb. 660<sup>251</sup>).

Abb. 659.

Denkmal des *Giovanni delle Bande nere* in Florenz († 1526).

48r.  
Stehende  
und sitzende  
Freifiguren.

<sup>251</sup>) Fakf.-Repr. nach Zeitschrift für bildende Kunst.



Mit einem weiteren monumentalen Platzschmuck beschäftigten sich mit Vorliebe die römischen Päpste durch Wiederaufrichten der alten ägyptischen Obelisk.

Der *St. Peter's-Platz*, die Plätze beim *Lateran*, bei *Maria Maggiore* u. a. sind damit versehen worden; auf der *Piazza del Popolo*, auf der *Piazza Navona* ragen diese Siegeszeichen der alten Roma über Ägypten, jetzt Siegeszeichen des Christentums über das Heidentum, in die Luft, mit bronzenem Kreuze bekrönt!

Der größte derselben, vor dem *Lateran*, aus dem ägyptischen Theben stammend, war einst im *Circus maximus* aufgestellt. Aus rotem Granit gearbeitet, ist er wohl mit 32,33 m der größte Monolith oder Baustein der Welt. Er lag in drei Stücke geborsten da (Abb. 661), und es galt, neben seiner Wiederaufrichtung auch die Zusammenfügung zu einem Ganzen zu vollziehen. *Domenico Fontana*, der auf dem *St. Peter's-Platz* die Aufstellung eines Obeliskens so glücklich vollführte, wurde von *Sixtus V.* auch mit dieser rein technischen Aufgabe betraut, die er mit gleichem Geschick und Glück im August 1588

Abb. 660.

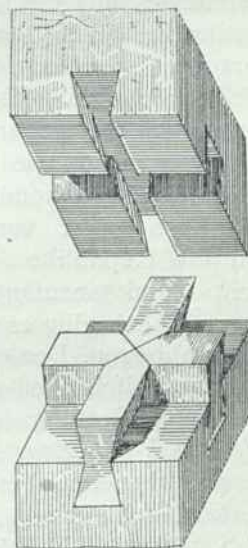
Denkmal des *Plinius* am Dom in Como<sup>251)</sup>.

Abb. 661.



Dom. Fontana. 1588. 1716

Abb. 662.



Obelisk vor dem Lateran - ROME.

Der Obelisk vor dem *Lateran* in Rom und die Vorrichtungen zur Zusammenfügung von Dom. Fontana.

löfte. Die Basis des Obeliskens hat 2,91 m untere Seitenlänge und 1,81 m obere, und diesen Maßen entsprechend wurden die Fundamente mit 3,67 m Breite angelegt, bei einer Tiefe von 8,47 m, und ganz aus Travertin-Quadern geschichtet. Die drei Stücke wurden in geistvoller Weise durch doppelschwalbenschwanzförmige Dübel aus dem gleichen Material miteinander verbunden. Zuerst wurden die Standflächen genau abgerichtet, dann in Kreuzform die Furchen für die

Schwalbenschwänze ausgehauen und diese selbst aus vier Teilen angefertigt und unter Bleiverfremmung eingefügt (Abb. 662). Die Gesamthöhe des Werkes beträgt vom Boden bis zur Spitze 45,49 m und das Gewicht 491 435 kg.

483.  
Obelisk der  
Renaissance.

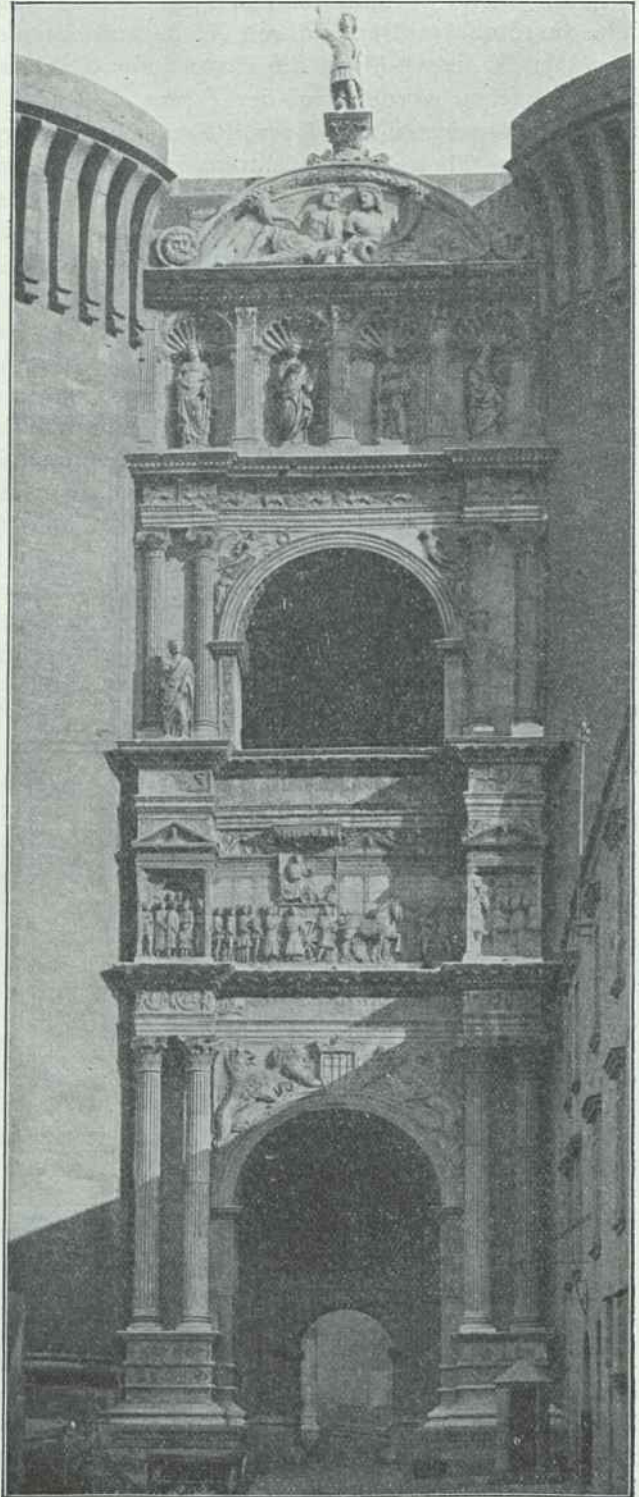
Die *Piazza di S. Maria Novella*, auf der früher Wagenrennen abgehalten wurden (1563) zieren noch zwei Marmor-Obelisk aus der Zeit von 1608, auf einem Postament mit bronzenen Schildkröten ruhend, und mit den Lilien von Florenz auf der Spitze geschmückt.

484.  
Antike  
Cochlearfäulen.

Von einem wirkfamen Ausdrucksmittel zur Verherrlichung der Großtaten eines Herrschers, das die römische Antike in der Kaiserzeit bevorzugte, die Cochlearfäule mit dem Herrscherstandbild, machte die Renaissance keinen Gebrauch. Die kleinen Gewaltherrscher konnten den Gedanken nicht verwerten, und die Republiken wußten nichts damit anzufangen.

485.  
Triumphbogen.

Ähnlich ging es mit den Triumphbogen. Den einzigen architektonisch groß gedachten dieser Gattung ließ sich *Alfonso I. von Aragonien* in Neapel erbauen und mit Bildwerken schmücken (vergl. Abb. 18 und Abb. 663 nach feiner Wiederherstellung); der *Arco trionfale, detto della Scaletta* in Vicenza eröffnet den Stationsweg nach dem Monte Berico und trägt über dem Hauptgesimse das Steinbild des Venezianer Löwen, und rechts und links derselben zwei stehende Heiligen-



Triumphbogen *Alfonso's I. von Aragonien* in Neapel.  
(Nach dessen Wiederherstellung.)



figuren. Seine Bezeichnung ist deplaciert, seine Formensprache und seine Verhältnisse lassen den *Palladio* als den entwerfenden Architekten vermuten.

Der *Arco della Pace o del Sempione* wurde für mehrere Millionen Lire von

Abb. 664.



Bronzene Unterfüße der Flaggenmaße vor der *Markus-Kirche* zu Venedig.

nahme von Hoheits- und Besitzeszeichen, wurden vielfach in der Renaissancezeit aufgerichtet. Die Republik Venedig gestattete sich solche in allen Städten, die in ihren Besitz kamen, auf öffentlichen Plätzen aufzustellen. Auf der *Piazzetta* beim Dogenpalast erheben sich zwei, allerdings erst 1810 aufgestellte, tyrische

*Cagnola* 1806 in Mailand auf Anregung *Napoleon's I.* erbaut, der *Arco trionfale* auf *Piazza Cavour* in Florenz zur Erinnerung an den Einzug des Großherzogs *Franz II.* (1739) errichtet. Beide zeigen keinerlei neue Gedanken und schließen sich an die verwandten antik-römischen Vorbilder an.

Im Cicerone von *J. Burckhardt* (V. Aufl., S. 303) ist der genannte Florentiner Triumphbogen als beachtenswerte Leistung und als *Arco S. Gallo* vor dem gleichnamigen Tor bezeichnet. *Maria Theresia* ließ ihn zu Ehren ihres Gatten, des damaligen Großherzogs *Franz* errichten.

Als Platzschmuck mögen auch noch die Flaggenmaße erwähnt werden, soweit solche eine Kunstform erfahren haben, wie dies auf der *Piazza S. Marco* in Venedig der Fall ist. Von *Alessandro Leopardi* (1505) modelliert, ragen aus reich dekorierten, bronzenen Fußgestellen die rot angestrichenen Holzmaße mit ihren wehenden Wimpeln hervor und bilden so ein vollendetes Kunstwerk (Abb. 664).

Standfülen für die Aufnahme von Bildwerken bestimmter Schutzheiligen (Mariensäulen), oder als Siegeszeichen auch zur Aufnahme

486.  
Flaggenmaße.

487.  
Standfülen.

Granitfäulen, die den ehernen, geflügelten Löwen des heiligen *Markus* und das Bronzestandbild des alten Schutzpatrones Venedigs, des heiligen *Theodor* auf einem Krokodile stehend, tragen (1329).

Aus Venezianischer Zeit stammen auch die beiden Säulen auf der *Piazza dei Signori* in Vicenza, wovon die eine den geflügelten Löwen von *S. Marco* trägt, wie auch die korinthische Säule vor der *Loggia del Consiglio* in Padua, die aus einem Postament, einem antiken Säulenschaft und korinthisierendem Kapitell besteht und gleichfalls den Löwen von *S. Marco* aufgenommen hat. Auf *Piazza d'Erbe* in Verona steht eine Marmorfäule mit dem venezianischen Löwen aus der Zeit von 1524. Der Löwe wurde 1886 erneuert. Auch Ravenna hat auf seiner *Piazza* zwei venezianer Säulen aufzuweisen. Auf *Piazza S. Maria Maggiore* in Rom lies Papst *Paul V.* (1605—21) die 14,3<sup>m</sup> hohe Marmorfäule aus der *Maxentius*-Basilika stammend, aufrichten und mit der Bronzefigur der Madonna schmücken. Auf der *Piazza Tolomei* in Siena steht auf einer Säule mit Kompositakapitell eine Kinder fäugende Wölfin.

In Neapel ist die Säule mit der Aufnahme des heiligen *Januarius* (1631) bedacht worden, eine andere (*Marien-Säule*) wurde auf dem Dreifaltigkeitsplatz (1747) aufgestellt, während der heilige *Dominik* sich mit einem Obelisk als Untergefell begnügen mußte (1657). Meist sind dies Mitteldinge zwischen Obelisk und Säule, überladen und zwecklos, wie *W. Rolfs* in dem zweiten Bändchen seiner guten Beschreibung von Neapel (Berühmte Kunststätten 1905) sagt. In Padua hat man sich auf dem Platze des *Santo* auch mit einfachen Kreuzen auf Säulen begnügt.

Der Aufbau der meisten dieser Säulen besteht aus einem achteckigen Steinsockel, einem mehr oder weniger verzierten Säulenschaft mit einem Kelchkapitell, auf dem ein profiliertes Gefimse mit dem Standbild ruht. Es erinnern diese Gebilde an die gallisch-römischen Siegesfäulen, die oft 12—14<sup>m</sup> hoch waren, und in der Zeit von 200—400 n. Chr. aufkamen, besonders in der Aufeinanderfolge ihrer Bestandteile und deren formaler Durchbildung (vergl. *Durm*, „Baukunst der Römer.“ II. Teil. Bd. 2. 2. Aufl. S. 742 dieses „Handbuches“).

#### m) Stadttore und Brücken.

„Schmeichelnd locke das Tor den Wilden herein zum Gesetze;  
froh in die freie Natur führ' es den Bürger heraus!“

*Schiller.*

Bei den mittelalterlichen Toren dürften diese Worte *Schiller's* nicht gerade als zutreffend bezeichnet werden; denn sie treten als Bestandteile der Stadtbefestigung in trotziger, hochgeführter Form, als finster dreinschauende Turmbauten auf. Nichts Anlockendes, nichts Anziehendes — demjenigen Verderben drohend, der sich ihm in feindlicher Absicht nähert. Die äußere Form der Tore, oder besser der Tortürme, ändert sich mit der Einführung der Schußwaffen und der schweren Geschütze; der Turm wird aufgegeben; die hochragenden Teile verschwinden, und als breit gelagerte Baumasse tritt uns das Tor der Renaissance entgegen; mit Pilaftern und Säulen geschmückt „schmeichelnd lockt es herein“.

Auf diesen Satz stimmt die von *Agostino d'Antonio di Duccio* erbaute *Porta S. Pietro* in Perugia (1473), die leider in ihren oberen Teilen unvollendet geblieben ist (Abb. 665). In den gleich gedrückten Verhältnissen gestaltet der berühmte Festungsbaumeister *Michele Sanmicheli* seine Stadt- und Festungstore in Norditalien und Dalmatien, wie Grundriß und Schnitt der *Porta Nuova* in Verona in Abb. 666 u. 667 zeigen, und wie die äußere Ansicht des schönen Tores



zu Zara zu erkennen gibt (Abb. 668). Nicht leicht wird eine so charakteristische Form und Detailbildung eines so ernstlichen Zweckbaues erfunden werden können, als dies bei der sog. *Porta Stuppa* in Verona und beim Tore in Zara der Fall ist. Die Verteidigungsfähigkeit des Torbaues ist wie bei den antiken Toren nach außen etwas verschleiert; aber das Innere und der Grundriß der *Porta Nuova* belehren uns eines anderen und zeigen, daß wir es nicht mit einem reinen Dekorationsstück zu tun haben.

Auch *Serlio* betritt in seinen Entwürfen zu Toren für eine befestigte Stadt den gleichen Weg (Abb. 669), wenn er die Rustika-Ordnung an der Außenseite annimmt; er läßt es aber dabei nicht bewenden, indem er eine Geschützbaftion über dem Hauptgesimse hinzufügt.

Abb. 665.



Stadttor in Perugia.

In Rom wären von bestehenden Beispielen anzuführen: die *Porta del Popolo* (1561 von *Vignola*, die Innenseite 1655 von *Bernini* erbaut und 1878 erweitert), die *Porta Pia*, 1564 nach *Michelangelo's* Plan begonnen, wie auch die von *Antonio da Sangallo d. J.* angefangene *Porta di S. Spirito*<sup>252)</sup> ufw.

Eine Neuerung zeigt die unter *Karl V.* durch den Architekten *Gasparo Guercia* (1584) erbaute *Porta Nuova* in Palermo, deren Unterbau einem römischen Triumphbogen gleicht; über diesem ist ein Zwischengeschloß mit Medaillons, darüber eine fünfbojige Loggia mit einer Terrasse angeordnet, über der ein hohes, glasiertes farbiges Ziegeldach sich erhebt, das eine Laterne trägt (Abb. 670). Der obere Teil wurde durch Blitzschlag zerstört, aber 1665 vollständig wieder hergestellt.

<sup>252)</sup> Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Text, S. 181.

489.  
Triumphore  
und -bogen.

Zwischen zwei wuchtige Verteidigungstürme eingefetzt, zeigt sich das prachtvolle Ehren- und Triumphtor des *Alfons I. von Aragonien* zu dem 1283 erbauten *Castel Nuovo* in Neapel, zu Ehren seines Einzuges in die Stadt, im Jahre 1442 errichtet, ein Werk des Mailänder Architekten *Pietro da Martino*. Ferner am gleichen Orte die von *Giulio da Majano* einige Jahrzehnte später (1484) errichtete *Porta Capuana*; diese, ein Torbau mit hohem Fries und hoher

Abb. 666.

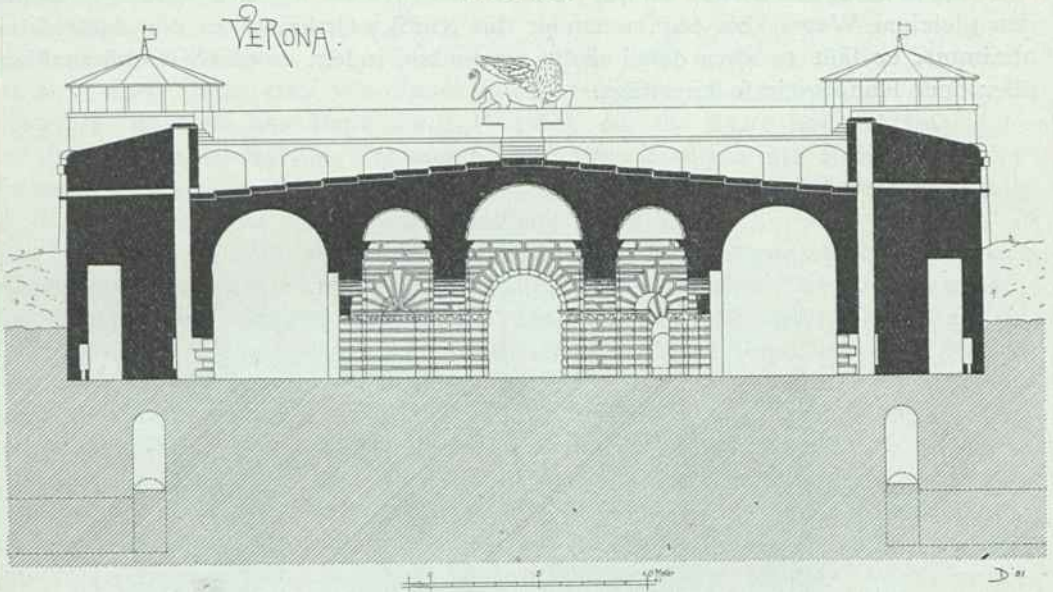
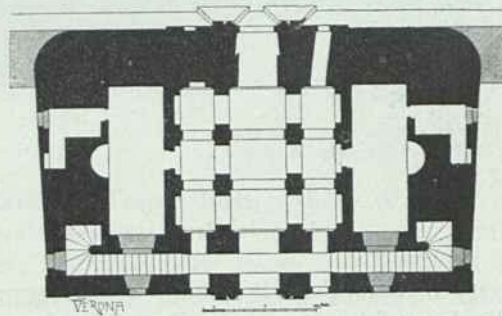


Abb. 667.



Stadttor in Verona.

Attika, „vielleicht das schönste Tor der Renaissance“ wurde 1535 erneuert und an der Außenseite mit Reliefs von *Giovanni da Nola* geschmückt.

Als freistehender Bau im Sinne der antiken Triumphbogen mag noch das Stadttor zu Padua genannt sein (vergl. Abb. 671 nach *Italia artistica*).

„Brücken von unabhängiger künstlerischer Bedeutung hat erst die Zeit von 1540—84 geschaffen“<sup>253</sup>). Die antike Kunst hat aber hier vorgearbeitet, und ohne den prächtigen *Ponte d'Augusto* in Rimini u. a. wären Lösungen in rein

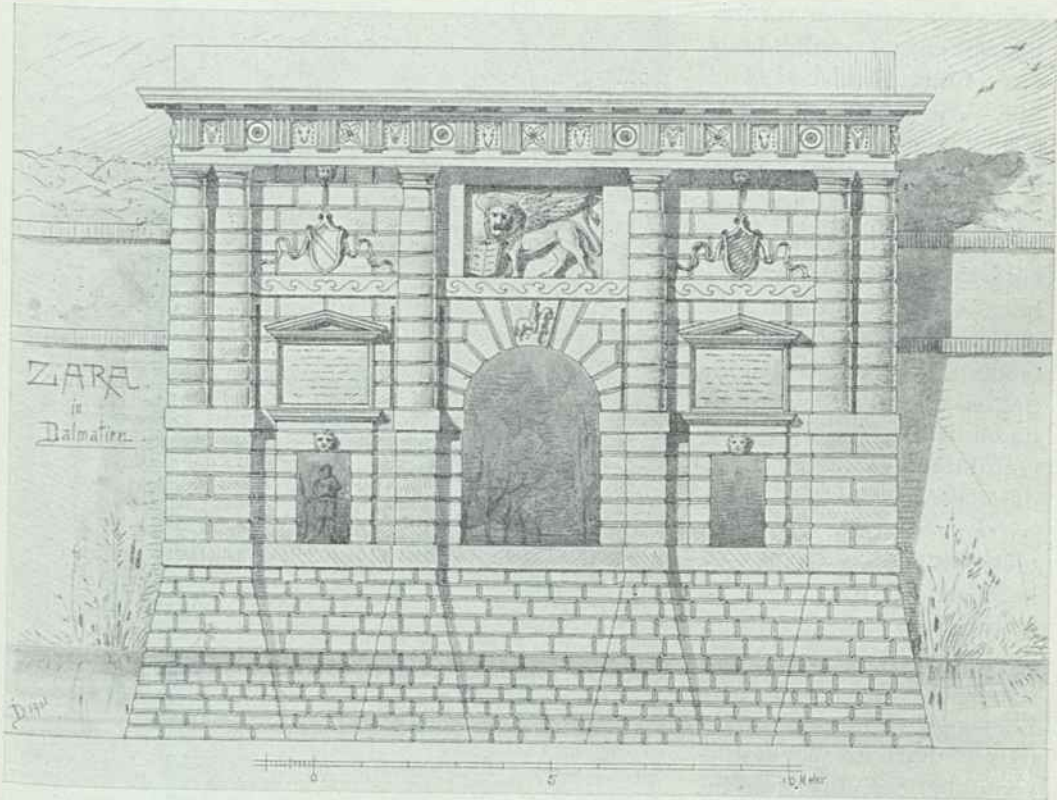
490.  
Brücken.

<sup>253</sup>) Siehe BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance in Italien. Stuttgart 1878. S. 209.



klassischem Sinne, wie sie *Palladio* uns hinterlassen, wohl kaum zu stande gekommen. Sein Bestes gibt er in dem Entwurfe zu einer dreibogigen Brücke mit Vorbauten und Läden, der nach feinen Zeichnungen in Abb. 672 u. 673 wiedergegeben ist. Er begleitet ihn<sup>254)</sup> mit folgenden Worten: „Nach meinem Urtheil ist der Entwurf zu dieser Brücke sehr schön, *bellissima è la inventione del Ponte*. Sie ist für eine der vornehmsten Städte Italiens geeignet; sie muß mitten in der Stadt liegen, wo der Fluß sehr breit ist; drei Straßen müssen über sie führen, die mit Bottegen und großen Trafiken besetzt sind.“ Zur Rechtfertigung

Abb. 668.



Stadt- und Festungstor in Zara.

seiner Anlage ruft er das Zeugnis der Alten an, indem er sagt, der *Ponte Elio* in Rom war mit Loggien bedeckt, mit einem Bronzegeländer versehen und mit Statuen und anderen Ornamenten ausgeziert. Bedeckte Brücken werden im XV. Jahrhundert auch von *Alberti* verlangt, der auf Befehl *Nicolaus V.* über der Engelbrücke zu Rom gleichfalls ein Dach ausgeführt haben soll.

In der Galerie des Schlosses in Parma ist ein Bild (Nr. 283) des *Faustino Masetto* (Sec. XVII), das eine »*Riconstruzione ideale di Castel Sant' Angelo e del suo ponte*« gibt und die fünfboigige Brücke mit einem Hallenbau, den in der Mitte eine Flachkuppel krönt, zeigt; eine in ihrer Art schöne und interessante Lösung, wie sie sich vielleicht *Palladio* gedacht haben mag. Ein anderes Bild

<sup>254)</sup> In seinem Buche über die Architektur, Lib. III, Kap. XIII, S. 25.  
Handbuch der Architektur. II. 5. (2. Aufl.)

(Nr. 284) von *Canaletto* gibt die Basilika in Vicenza und rechts derselben den *Ponte di Rialto* nach dem in Abb. 674 dargestellten Entwurfe als »*Progetto riunito*« bezeichnet.

Als Brücke mit Läden ist der *Ponte di Rialto* in Venedig (*Rivo alto*, 1588—1592) von *Antonio da Ponte* an Stelle einer alten Holzbrücke erbaut, eine nüchterne Leistung gegenüber dem Entwurfe *Palladio's*, den wir nach dem Bilde des *Canaletto* für Venedig bestimmt ansehen dürfen. Die Brücke ist 48,00 m lang, 22,00 m breit und umfaßt einen einzigen Bogen von 27,00 m Spannweite bei 7,50 m Pfeilhöhe.

Von *Antonio Contino* wurde 1595—1605 der *Ponte dei Sospiri* erbaut, welcher die *Carceri* mit dem Dogenpalast verbindet und als gedeckte Marmorbrücke mit guter architektonischer Detailbildung ausgeführt ist.

Von der Antike sich freimachend, hat *Ammanati* den *Ponte della Trinità* über den Arno in Florenz gebaut, eine Ingenieur- und eine Kunstleistung von hohem Werte. „Die Formen der Bogen sind mit freier Genialität dem Ansteigen gegen die Mitte zu anbequem“, und mit feinem Gefühl für Linien sind bei der Wölbung statt der harten Stichbogen die weichen Formen des Korbogens gewählt.

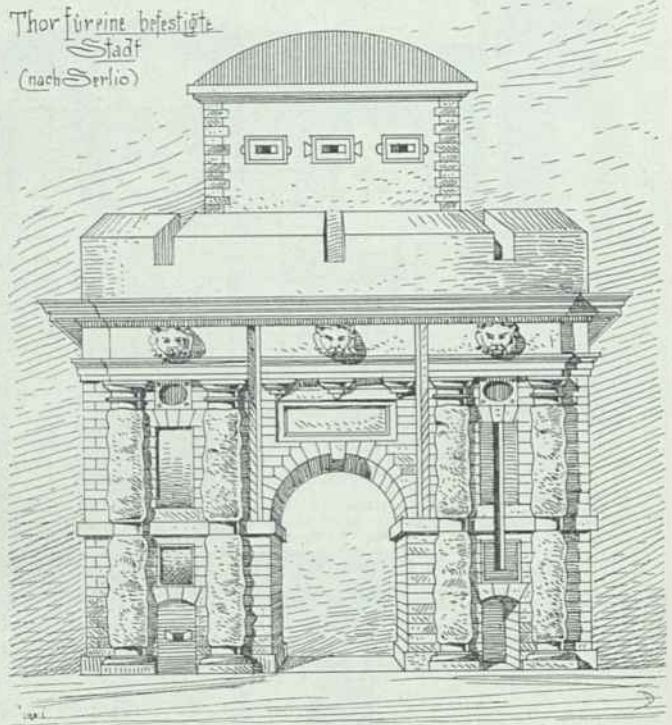
*Serlio* spricht sich über die Brückenbauten seiner Vorfahren nur spärlich aus. In seinem Libro III (S. 90) führt er vier antikerömische Steinbrücken im Bilde vor:

- 1) drei Bogen des *Ponte Sisto*,
- 2) den *Pons Milvius* = *Ponte Molle*,
- 3) *Ponte Sant' Angelo* (*Ponte Elio Adriano*),
- 4) *Ponte Fabricio*

und gibt die beruhigende Erklärung dazu ab »*da i quali si potra comprendere il modo che tenevano gli antichi a fare i suoi ponti*«. Sonst erfahren wir noch von ihm: »*in Roma sono molti ponti fatti da Romani antichi*«. Die genannten Brücken sind durch Holzschnitte dargestellt, so gut und so schlecht, wie dies damals üblich und möglich war.

Die Landschaft und das Stadttinnere wurden durch sie nicht verdorben. Mit diesem Hinweis auf zweifelhafte Abbildungen ohne weitem Text wird der Wißbegierige abgeseigt. Über Brücken außerhalb Roms oder an anderen Orten Italiens gibt er keine Auskunft.

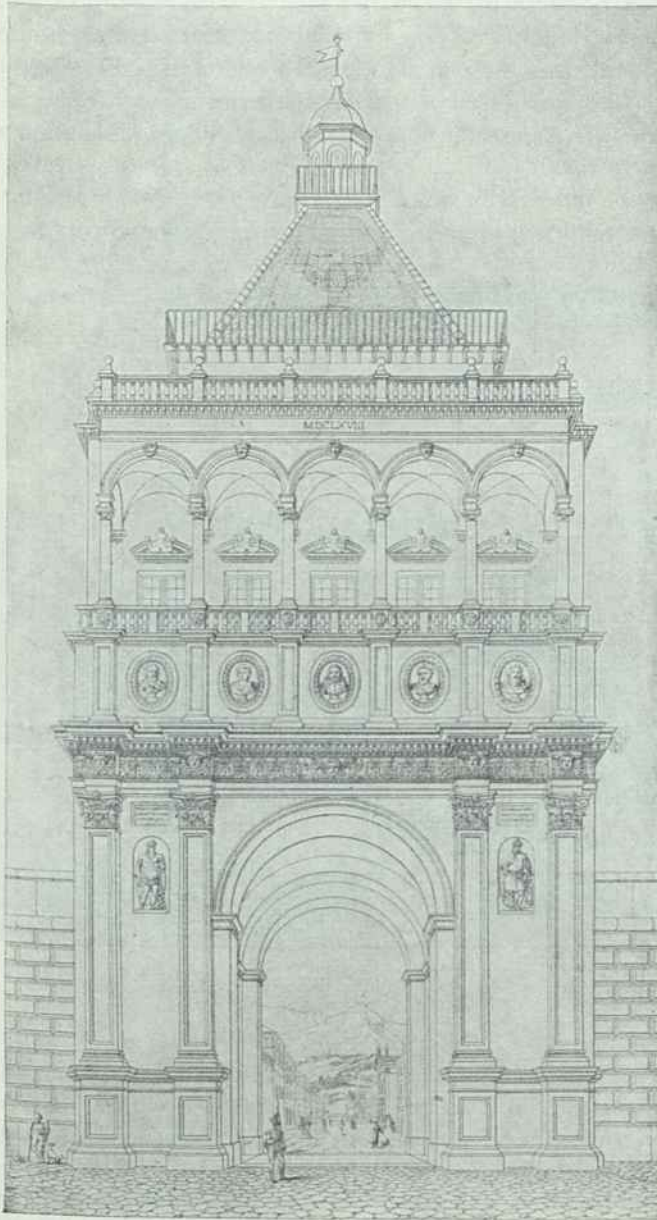
Abb. 669.

Festungstor nach *Serlio*.



Barbaren und Griechen waren die Lehrmeister der Römer auf dem Gebiete des Brückenbaues; sie gaben die Schule weiter an die Fachgenossen im Mittelalter und diese wieder an die Meister der Renaissance.

Abb. 670.



Stadttor in Palermo.

öffnung einschließen. Auf dem Hauptgesimse stehen aus Stein gemeißelte Löwen, gleichsam als Wächter der Zugänge (vergl. Abb. 536 in *Durm*, „Baukunst der Etrusker und Römer.“ II. Teil. Bd. 2. 2. Aufl. dieses „Handbuches“). Das gleiche Material ist bei dem Brückenbogen und den Portalen verwendet.

Holz und Stein (bei diesem diente das Eisen mit Bleiverguß nur als Bindemittel), waren die ersten Materialien, wie die älteste bekannte Steinbrücke in Babylon uns lehrt. Über das Aussehen und die Konstruktion mancher römischer Brücken geben Darstellungen auf der *Trajan's-Säule* und auf Münzen Aufschluß. Befestigte Zugangstore (Brückenköpfe) scheinen bei ihnen nicht abgeschlossen gewesen zu sein. Wir wissen aber weiter, daß das Stil- und Schönheitsgefühl der römischen Baumeister auch für diese Flußübergänge monumentale Wahrzeichen verlangte.

Zu Kiakhta machten je zwei Säulen an den beiden Enden der Brücke die Zugänge kenntlich, bei Alcántara erhob sich ein schlichtes Steintor, halbkreisförmig überspannt, ohne sonstigen Schmuck, als den einer Inschrifttafel bei dem mittleren Strompfeiler; bei der Flavischen Brücke zu St. Chamas waren zwei Portale an den Enden errichtet, die zwischen zwei, durch korinthische Pilaster gegliederte Pylonen, eine halbkreisförmig überspannte Tor-

491.  
Monumentale  
Wahrzeichen  
für Brücken.

492.  
Brücke zu  
Kiakhta und  
Alcántara.

493.  
Brücke zu  
St. Chamas.

Der echt römische Zug auch den Monumentalbauten, die nur einem praktischen Zwecke dienen sollten, noch etwas Raum für eine künstlerische Äußerung zu gönnen, zog auch die Meister der Renaissance zu gleichem Vorgehen an. Sicher war es dieser, der den Meister *Palladio* zu seinen Brückenentwürfen mit Säulenhallen und Tempelfassaden begeisterte. Es waren meist Bauten des Friedens, für freundlichen Lebensverkehr, wo höchstens einer den andern betrog, und keine Sperrforts, die in Betracht kamen, was sich in den Idealprojekten und bei den Ausführungen wieder spiegelt. Vor das Dilemma, mit zweierlei Hauptkonstruktions-Materialien arbeiten zu müssen, wurden die Architekten der Renaissance

Abb. 671.



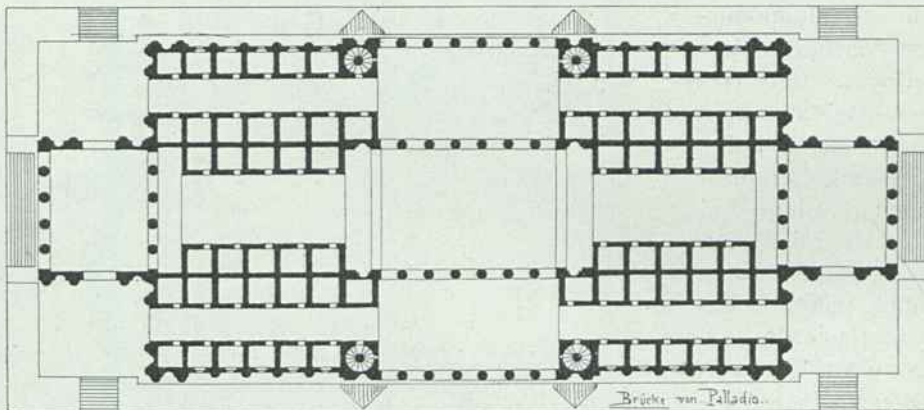
Stadttor in Gestalt eines Triumphbogens zu Padua. (Nach: Phot. der *Italia artistica*.)

nicht gestellt. Stützende Strom- und Landpfeiler aus künstlichen oder natürlichen Steinen, Fahrbahnen tragende Eisenkonstruktionen mit einem vertikalen Abschluß durch eine feinerne Blendarchitektur, all dies zu einem einheitlich wirkenden Architekturbild vereinigen zu müssen, davor hat sie ein gütiges Geschick bewahrt. Auch verlogene Ritterburgen, Festungsportale als Eingänge zu Brückenwegen und ähnliche Theaterkunnstscherze blieben ihnen erspart. Nur als natürliche Verteidigungspunkte, wie sie beispielsweise seiner Zeit in der Stadt Prag bei den Zugängen zur Brücke und zur Altstadt gedacht und ausgeführt sind, kann man sie gelten lassen, also da, wo sie Sinn und Berechtigung haben. Wichtig in den Massen, aber mit dem zierlichen Filigranornament der späteren Gotik in den Fassadenflächen bedeckt, wirken sie um so ansprechender durch die Einheit des Materials — des Steines — bei der Brückenkonstruktion und deren Verteidigungsturm.



*Serlio* geht in seinem *Liber VII* »d'alcune porte di città e di fortezza« — fog. Brückenportalen aus dem Wege. Das Tor einer befestigten Stadt oder der Zugang zum Kastell mit feiner Zugbrücke über den Stadt- oder Schloßgraben wurde wohl in den Bereich der architektonischen Leistungen gezogen, nicht aber die Zugänge zu Brücken auf offenem Felde. Hier verließ er die altrömische Tradition, welche auch diese vorfah. Was er gibt, sind die Maße und Verhältniszahlen für die Festungstore, Türchen und Schlitze für Aufzugsketten, gekleidet in die Formen der toskanischen oder dorischen Weise in Verbindung mit *Opera rustica*, Triglyphen oder Löwenköpfen im Fries, mit einer Bastion über dem Hauptgesimse für Artillerie und darüber noch ein kleines dreieckiges Türmchen mit Schießcharten für Kleinfeuerwaffen oder zum Auslugen nach dem offenen Felde. Die herabgelassene hölzerne Zugbrücke bahnte den Weg ins Innere des festen Platzes. Diese Architekturen waren Anlagen zu Schutz und Trutz, von denen man sich bei großen Verbindungsbrücken, wie gefagt, freimachte. Die

Abb. 672.



Grundriß der Brücke des Palladio. (Idealentwurf.)

Zugänge nach den Brückenbahnen waren offen und in natürlicher Weise mit den anstehenden Straßen verbunden: Steinbrücken-Konstruktionen mit feinerem Geländer, unterbrochen durch Postamente, und auf diesen Steinfiguren, alles in schöner Fassung und Fügung, wie die erwähnte Brücke des *Ammanati* in Florenz — wohl die schönste Leistung moderner Ingenieurkunst bis zur heutigen Stunde: der *Colleoni* unter den Brücken! Das Mittelalter fügte gern kleine Kapellen auf einem Land- oder Stropfeiler hinzu (alte Rheinbrücke in Basel), ein Gedanke, der auch dem Altertum entlehnt ist, wie das kleine Tempelchen (2,70<sup>m</sup> lichte Breite der Cella) bei der Brücke zu Alcántara zeigt (vergl. *Durm*, „Baukunst der Etrusker und Römer.“ II. Teil. Bd. 2. 2. Aufl. Abb. 618, S. 544 dieses „Handbuches“), das nach seiner Nutzenanwendung im Mittelalter in der italienischen Renaissance wiederkehrt bei dem Kapellenbau in der Mitte der 216<sup>m</sup> langen gedeckten Brücke über den Tessin bei Pavia (Abb. 121), deren hölzerner Dachstuhl auf grauen Granitpfeilerchen ruht.

Die Renaissance in Italien ging den Metallkonstruktionen größeren Stils überhaupt aus dem Weg, obgleich ihr der Bronzedachstuhl von 30<sup>m</sup> Spannweite mit feinen  $\Gamma$ -förmigen Sparren bei der *Pantheon*-Vorhalle in Rom bekannt war, der noch im XVII. Jahrhundert an Ort und Stelle aufgerichtet gewesen ist.

Auch mit dem Eisen als Konstruktions- bzw. Verbindungsmaterial war sie durch die Art der Veretzarbeiten bei antiken Tempeln, dann durch die Fenstergitterwerke und Schlofferarbeiten an antiken Profanbauten und noch mehr durch die Eisenarbeiten bei mittelalterlichen Bauten in Fühlung geblieben. Sie übernahm von dort ohne Skrupel die nicht gerade nachahmenswerten sichtbaren Verankerungen bei Gewölben. Beinahe kein Kirchenbau und keine von Säulenhallen umgebene Hofanlage bei Palästen ist frei davon. Sie ging diesen Dingen auch wissenschaftlich nach, wie die Arbeiten und Versuche des *Poleni* bei der Umgürtung durch Eisenringe der *Peter's-Kuppel* in Rom beweisen und auch, allerdings weniger sicher, das Umlagen der Eisenringe bei der Kuppel der *Umilla* zu Pistoja dar- tut. In den feinen Schmiedearbeiten, z. B. bei Kapellen-Ab schlüssen, Chor-Ab schlüssen, Balkongittern, Later- nen, Fackelhaltern und dergl. übertraf sie alles Vorangegangene. Trotz aller dieser Kenntnisse und Vorstufen und der guten Schulung und Tüchtigkeit in der

495.  
Eisen als  
Material bei  
Hilfskonstruk-  
tionen.

Ansicht einer Brücke mit Verkaufsläden. (Idealprojekt Palladio's.)

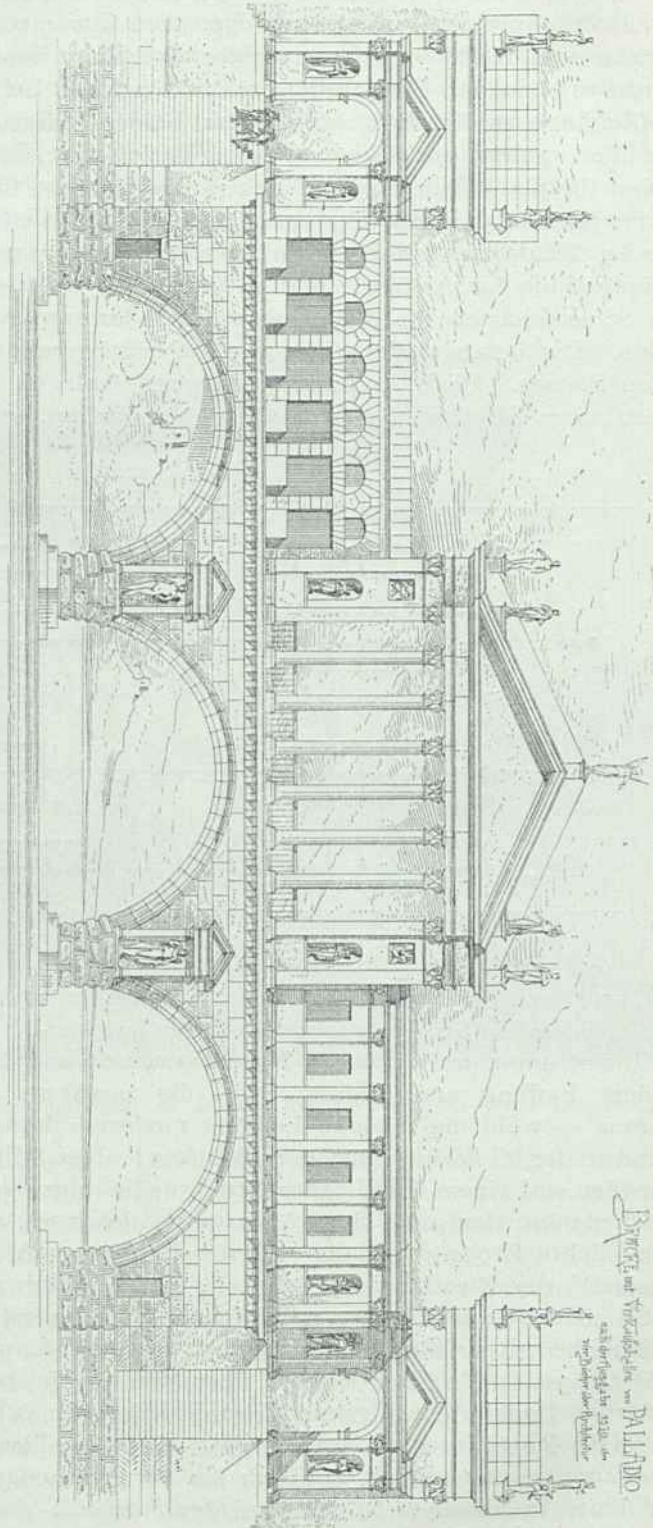


Abb. 673.

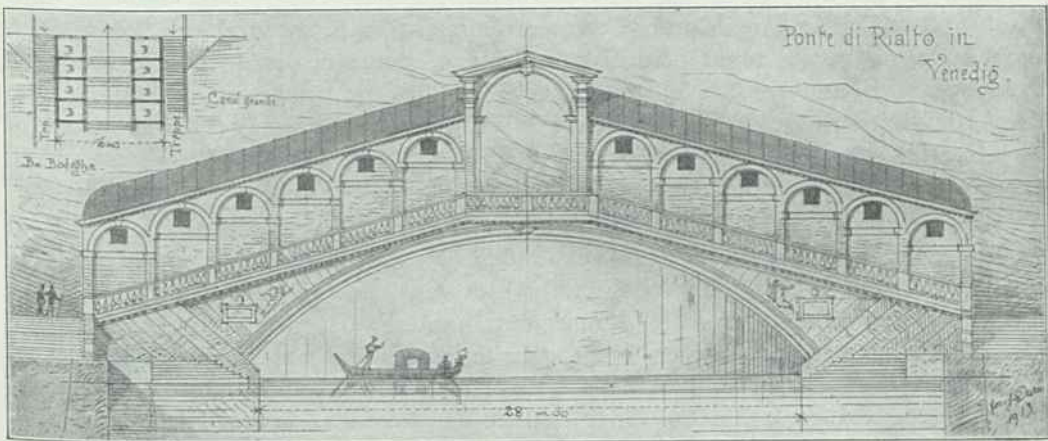
BRÜCKE mit Verkaufsläden von PALLADIO.  
nach der Zeichnung des 1570 im  
Verdächte der Akademie



Ausführung, verhielt sich die Renaissance dem Eisen als Baumaterial zu Großkonstruktionen gegenüber skeptisch. Hätte sie die vorausgegangenen Holzbohlenkonstruktionen ihrer Basilikendachstühle zu Padua und Vicenza, die flächig gehalten sind, in Eisen übersetzt, oder dies bei den *de l'Orme'schen* Bohlenträgern getan (vergl. v. Geymüller, „Die Baukunst der Renaissance in Frankreich“, II. Teil. Bd. 6. S. 345 dieses „Handbuches“, wo *de l'Orme* einen Saal von 48<sup>m</sup> Spannweite nach seinem System überdecken wollte), so wäre ihr vielleicht der Wurf gelungen, dem Eisen als Baumaterial für Großkonstruktionen die Führerschaft früher, als geschehen, zu sichern.

„Es hat nicht sollen sein, es wär' zu schön gewesen.“ Ob sie dann aber ihre etwaigen Eisenbrücken auf Steinpfeilern aufgebaut und ihnen steinerne, fenkrechte Ab schlüsse vorgestellt haben würde, ist eine Sache für sich, die nur geahnt werden kann. Man wird die Frage im negativen Sinne wohl am besten beantworten dürfen.

Abb. 674.



Ponte di Rialto in Venedig.

Wir quälen uns heutzutage mit der Frage „der künstlerischen Gestaltung von Eisenkonstruktionen“ ab, vergessen aber dabei, daß diese Frage beim modernen Brückenbau eine ziemlich nebenfächliche ist. Und wenn man den Wert einer Brücken-Großkonstruktion in dem Steinunterbau oder vorgesetzten Stein- oder Eisenportal sucht, und ihn in den großen Formen der Konstruktion nicht zu geben weiß, dann unterlasse man es lieber, Vorschläge zu machen, in welcher Weise Abhilfe in unserer Not getroffen werden könne und zerbreche sich nicht den Kopf darüber, ob ein im antiken, romanischen, gotischen, Renaissance- oder Rokokogeschmack entworfener Steinvorbau den Vorzug vor dem andern verdiene, besonders wenn hier auftretende tiefe Denker die genannten Stilformen nicht voneinander zu unterscheiden vermögen und sich auf *Vitruv*, *Karl Bötticher* und andere ästhetische Scheinwerfer berufen und sich dabei über die zunehmende Teilnahme „für künstlerische Werte“ überhaupt seitens der großen Menge Unberufener freuen und dies als einen sichtbaren Ausdruck unserer hochbegnadeten Zeit feiern. Armé Gegenwart! Und wenn nun gar schließlich die Offenbarung ausgesprochen wird, daß es der Architektur noch nicht, und höchstens dem Zweige der Baukunst gelungen sei, der von der Tradition nicht beeinflusst ist,

496.  
Künstlerische  
Gestaltung von  
Eisenkonstruk-  
tionen.



dem Ziele näher zu kommen, dann muß man wohl annehmen, daß unsere neuen Brüder in den Kolonien als die berufenen Schiedsrichter im Streit angesprochen werden dürfen; sie sind wenigstens von einer fachmännischen Tradition nicht angekränkt.

497.  
Künftige  
Stilwahl bei den  
Brücken  
und Brücken-  
portalen.

Gefagt wird weiter, daß man Antike- und Renaissanceformen selten bei Brückenportalen fände, die doch eine besonders wichtige Rolle in der Gesamterfcheinung vieler großer Eifenbrücken spielten. Im großen und ganzen bildeten die mittelalterlichen Stilformen bei derartigen Bauten die Regel (?), was dadurch zu erklären sei, daß in der Baukunst des XIX. Jahrhunderts die historische Stilrichtung vorherrschte und das Motiv eines Festungsturmes eine größere Berechtigung zu haben scheine, weil die sog. Brückenköpfe befestigte Werke waren. Im Ernst diese Darlegungen weiter zu verfolgen, gehört nach den gewählten Proben nicht hierher, aber berührt mußten sie werden.

Persönlich möchte ich dem „temperamentvollen“ Aussprüche des Herrn Professors *Franz* zustimmen:

„Weg mit den Steinmasken, weg mit der Unwahrheit<sup>255)</sup>.“ Jede Eifenkonstruktion ist so umzugestalten, daß sie keine häßliche Seite mehr aufweist und deshalb der Verkleidung durch Steinbauten nicht mehr bedarf! So könnte ich mich auch mehr für den Gedanken begeistern, der nur die ersten Stropfeiler architektonisch und festlich ausgeschmückt wissen und nicht einen Zugang von einer Landseite zur anderen betonen will, zu dem die raumbergenden Flächen in der Fortsetzung fehlen oder doch nur Metallgespinne sind. Vorne viele Trommler und hinter diesen keine Soldaten!

Die vielfach gepriesenen „Beziehungen zwischen dem Eifenwerk und dem Steinkörper“ sind überall insofern vorhanden, als das eine dem andern als Auflager dient, und je sinnvoller und geschickter dies geschieht, um so besser; aber ein Zusammenklingen wie bei Monumentalbauten aus einheitlichem Material, wird man nimmermehr erzielen, auch wenn man das Eingangsportal zu der Fahrstraße noch so „merkwürdig“ und ohne innere Wahrheit oder äußere Notwendigkeit ausbildet. Und wenn bei einer Brücke das Portal zu einem Nichts die maßgebende Rolle spielen soll, dann bleibt nur die langweilige Fachwerkträgerbrücke übrig, bei der das Eifen flächig genommen, noch am ehesten eine architektonische Verbindung zwischen Stein-Portal und Eifenkonstruktion ermöglicht, während eine Beschränkung der Brückenkonstruktion auf sich selbst und den tragenden Unterbau alle Formen zuläßt, die auch in Gottes freier Natur ertragen werden können. Mir erscheint das Stückchen Wahrheit der Eifenbrücke über das Garabit-Tal in Frankreich, die Kirchenfelderbrücke und die Kornhausbrücke in Bern immer noch gerechter, als viele der merkwürdigen und unglücklichen Überführungsapparate über die Norderelbe in Hamburg, oder die Straßenbrücke über den Rhein bei Worms u. a. m. Es bedarf wohl keiner weiteren Erklärungen, um auch kunstvoller dastehende Eifenbrücken, wie die Alexanderbrücke in Paris mit den potenzierten Uferfäulen von Kiakhta, oder die Koblenzer Rheinbrücke, ohne die sonst sehr bescheidenen Stolzenfelder Schloßarchitekturen, als vollwertig zu erachten. Die großen und mächtigen Konstruktionsformen, eine glückliche Linienführung innerhalb derselben, wirken im Landschafts- und im Städtebild; die aufgenieteten, gehämmerten oder gegoffenen Ornamente, oder die frei empfundenen, vegetabilischen Auswüchse mit Fratzen und dergl. (die aufgeleimten Schmuckformen) sind nebensächlich und sprechen nicht mit und haben

<sup>255)</sup> Aus: FRANZ, W. Kann man die Ingenieurarbeiten schön gestalten? Berlin 1910. Verlag des Reichsboten.



höchstens auf dem Papier einigen Wert für den Planfertiger und seine Besteller, aber zu ihrem eigenen Nachteil.

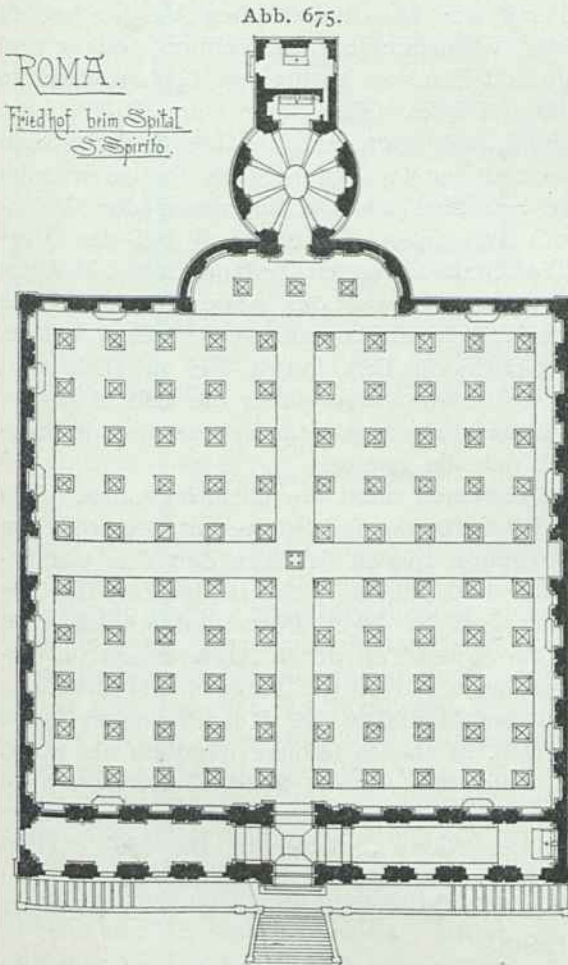
Alle ästhetisierenden guten Rat schläge geben viel Steine, aber wenig Brot.

Vergl. in diesem Sinne auch eine neueste Publikation über „die künstlerische Gestaltung von Eisenkonstruktionen“, Berlin 1913, wozu bemerkt sei, daß für eine gesunde Beurteilung mancher der vorgeführten Beispiele eine Autopsie derselben an Ort und Stelle nötig ist, wenn man nicht ungerecht werden will, ebenso halte ich die Kenntnis der Entstehungs- und Ausführungsgeschichte solcher Werke für angemessen. Behörden und Geldmittel lehren den Baukünstler oft genug, was er machen muß oder darf. Bei den Portalen der Mannheim—Ludwigshafener Rheinbrücke, die a. a. O. als antike Nachbildungen erachtet worden sind, wurden z. B. dem Architekten des preisgekrönten Entwurfes die höher geführten, mit Figuren und Bildwerken geschmückten Aufbauten der Pylonen einfach gestrichen mit der frivolen Bemerkung, daß man sie gerne machen würde, wenn der Architekt sie bezahle. *Sapienti sat!* Unter den heutigen Verhältnissen: Dem Ingenieur die Brückenkonstruktion in ihrem ganzen Umfang, dem Architekten und dem Bildhauer die Mitwirkung bei der Gestaltung der Strom- und Landpfeiler ohne sinnlosen Abschluß durch Zugangsportale!

#### n) Friedhöfe.

Friedhöfe als besondere öffentliche Bauten sind nach der Sitte, Kirchen, Kreuzgänge, Klosterhöfe als Begräbnisstätten zu verwenden, nicht zu verzeichnen.

498.  
Friedhöfe.



Friedhof S. Spirito in Rom.

Alle großen Anlagen in Italien, die wir heute bewundern und die als Kommunalbauten großen Stils ausgeführt sind, gehören der Neuzeit an. So wurde der schöne Friedhof in Neapel erst 1836, derjenige in Mailand von *Macciachini* 1866 eröffnet, ein anderer in Mailand 1895, derjenige in Genua 1867 von *Resasco* angelegt, der in Rom (*Campo Verano*) 1837. Die Friedhöfe in Messina und Verona sind gleichfalls neueren und allerneuesten Datums, wie auch der neue Friedhof in Trient, derjenige in Palermo (*Campo S. Orsola*) ist aber schon 1782 ausgeführt, der in Bologna in der 1335 erbauten *Certosa* seit 1801 zum allgemeinen Friedhof erhoben. Der Friedhof in Ferrara liegt nahe beim früheren (1498–1553 erbauten) Kartäuserkloster, und die Republik Venedig hat ihren *Cimitero* auf der Gräberinsel angelegt, welche die älteste Renaissancekirche Venedigs, *S. Michele*, erbaut von *Moro Lombardi* (1466), trägt.

Ein besonderer Friedhof ist dem Spital von *S. Spirito* in Rom beigegeben, dessen Grundriß Abb. 675 zeigt. Er liegt

unmittelbar am Spitalgebäude und hat nur die darin Verstorbenen aufzunehmen. Die Gräber sind regelmäßig und gleichartig angeordnet, die Umfassungsmauern von einfacher Architektur und mit Malereien geschmückt. Die zugehörige Totenkapelle ist ein kleiner Bau. Für diese vom Architekten *Fuga* ausgeführte Anlage hat der Baumeister auch die Bestattungsweise ausgedacht; die Leichen werden in Gruben, die ein Deckstein abschließt, geworfen und mit ungelöschtem Kalk bedeckt, der sie verzehrt.

## Abchnitt XXI.

### Städteanlagen, öffentliche Plätze, ihre Lage und Gestaltung innerhalb der Stadt. Anordnung der Straßenzüge.

Neue Anlagen von Städten kamen zwar selten vor, beschäftigten aber doch als Gedankenbilder die berühmtesten Theoretiker. J. BURCKHARDT. *Gesch. d. Renaissance in Italien.*

Dem Tyrannen sind feindlich die Seinen und die Fremden. Die Ebene ist dem freien Volke bequemer, dem Tyrannen der Berg sicherer. L. B. ALBERTI. *Lib. V.*

499.  
Einleitung.

Kein Land Europas hat soviel mit der baukünstlerischen Vergangenheit und den Anlagen der Wohnsitze seiner Völkerschaften zu rechnen gehabt und noch zu rechnen, als Italien. Griechen und Etrusker hatten ihre hochentwickelte Kultur schon ins Land gebracht, feste Plätze schon inne, ehe Rom seine mächtigen Schwingen über die Halbinsel ausbreitete und als ihre Beherrscherin auftrat. Der griechische Steinbalken- und der etruskische Gewölbebau wurden die Grundlage ihres architektonischen Schaffens und die Gestaltung der Wohnsitze der neuen Herrscher hing damit zusammen. Wenn auch bei der Vertreibung der erst eingewanderten Völkerschaften manche offene und befestigte Wohnstätte vom Erdboden vertilgt wurde, so war das praktisch veranlagte römische Volk sich doch soweit bewußt, daß es ökonomisch verfahren würde, wenn es die eroberten Flecken und Städte für sich, soweit dies möglich war, einrichtete. Wiederaufbau, Um- und Zubauten waren daher die erste Aufgabe des römischen Städtebaues, aus der Einrichtung von Standlagern und Militärkolonien an gefährdeten Plätzen ergab sich die zweite.

Nationalrömische Anlagen waren demnach nicht die überwiegenden. Aus kleinen Kasernements sehen wir große Waffenplätze und Städte mit gewerblichen Betrieben hervorgehen. Ähnliche Vorgänge spielen sich zur Zeit der Völkerwanderung ab, verwandte im Mittelalter und wieder solche in der Zeit der beginnenden Renaissance, verschiedentlich gefärbt durch Fort- und Rückschritte in Sitten, Lebensweise und nicht zum geringsten Teil durch Änderungen im Gebrauch der Waffen und in der Kriegsführung, sowie der Regierungssysteme.

Der Voratz *J. Burckhardt's*, daß den Menschen der Renaissancezeit keine größeren Aufgaben im Städtebau zufielen, ist ebenso selbstverständlich als wahr, was auch für unsere Zeit in Europa, besonders für die alten Kulturstaaten in diesen gilt. Allenthalben „Erweiterungen“ aber keine Neugründungen. „Städteverwüster“ aber keine Städtegründer; der Name „Städtebau“ für diese Arbeit ist eine Anmaßung und stimmt nicht mit dem Inhalt der Bezeichnung.

500.  
Erweiterungen  
und Zubauten.

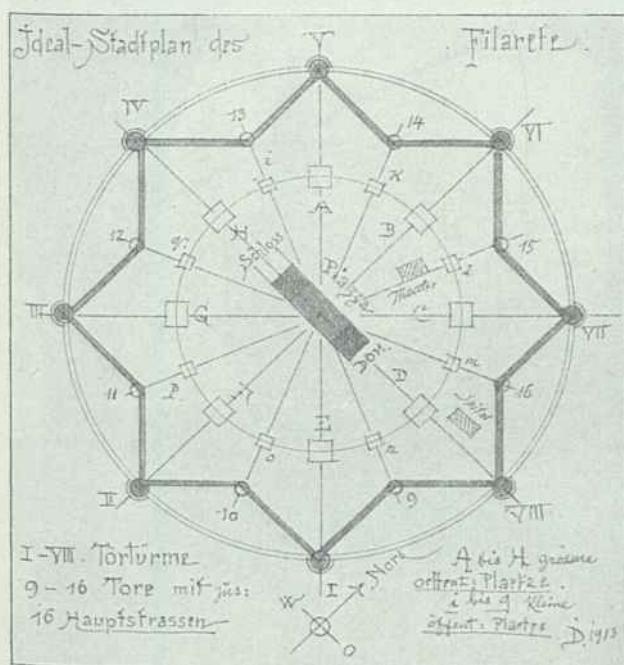
Die geringe Umbildung und Erhaltung der alten überkommenen Bestände und Einrichtungen klingt dazu wie Hohn!

Vergl. den sehr beachtenswerten Aufsatz in der Zeitschrift „März“, 5. Juli 1913. „Menschen und Heimat“ von *Hermann Gottschalk*.



Der Wiederaufbau von Ostia nach der Zerstörung der antiken Stadt, die Erbauung eines Kastells daselbst durch *Ponticelli* und *Giuliano da Sangallo* (1483—89), der Aufputz des ursprünglichen Städtchens *Corignano* durch einige Neubauten und feine Umtaufung zur Stadt „Pienza“ durch Papst *Pius II.*, die von Papst *Nicolaus V.* (1451) schön aufgebaute, vielgelobte *Piazza* des Städtchens *Fabriano* bei *Ancona*, die von Hallen und kleinbürgerlichen Geschäftshäusern umzogene *Piazza* von *Vigevano* mit ihrem Beobachtungs- und Uhrturm usw. sind nicht als Neugründungen von Städten anzusprechen. Ebenfowenig ist dies der

Abb. 676.



Idealstadtplan des Filarete.

*Filarete* festgestellt, nicht aber, daß sie Bauherrn für ihre Ideen gefunden hätten. *Filarete* verlangt in seinem Traktat über die Baukunst (Lib. VIII) für seine Idealstadt einen absolut regelmäßig ebenen Platz, der von acht, durch Mauern verbundenen Tortürmen bewehrt ist und 16 Zugangstore, denen 16 Straßen entsprechen müssen, die radial nach dem Mittelpunkt der Stadt, der *Piazza* geführt sind, an der ein fürstlicher Wohnbau und eine Kathedrale sich erheben sollen (vergl. Abb. 676). Die Straßen müssen abwechselnd durch größere und kleinere Ausbuchtungen in Form von quadratischen Plätzen unterbrochen sein, wobei die Bauplätze für ein Theater und ein Spital nicht vergessen sind. Für den Hauptplatz will er die Rechteckform im Verhältnis von 1:2, d. h. eine Breite von 150 Braccien und eine Länge von 300 Braccien, an den Seiten 12 Braccien Kanäle ringsum geführt wissen und dazu noch einen Säulengang von 8 Braccien Breite und 12 Braccien Höhe. Mitten auf dem Platze soll sich ein Brunnen erheben, der sechs Zugänge haben muß. Ringsum hat die *Piazza* Kaufläden mit Unterwölbungen zu erhalten, so daß jedes Handwerk zu seiner Ausübung hin-

Fall „wenn im XV. Jahrhundert die wichtigsten Städte ihre krummen Straßen breit und gerade zu machen befreht waren und sich mit der Einsetzung von sog. Verschönerungsbehörden (*tout comme chez nous*) für den Gang der Dinge begnügten“. In Bologna wurden bestimmte Hauptstraßen (1496—97) gerade gelegt.

Auch Durchbrüche gerader Straßen, wie z. B. in Ferrara und Mantua, sind keine Städtegründungen, vielmehr nur Umgestaltungen innerhalb der Stadtmauern.

Wenn *J. Burckhardt* a. a. O. weiter sagt, daß sich trotzdem die berühmtesten Theoretiker in der Baukunst mit der Aufgabe von neuen Städteanlagen beschäftigten, so ist dies beispielsweise schon durch den einen *Filarete*

reichenden Raum findet. Zwischen dem Säulengang und dem Kanal laufe noch eine Straße von 8 Braccien Breite, die aber  $1\frac{1}{2}$  Braccien tiefer als der Säulengang und der Platz selbst liegen solle. Bei jedem Zugang zum Platze soll eine 6 oder 8 Braccien breite Brücke angelegt werden. Der Kanal muß von einer 2 Braccien hohen Brüstung eingefast werden und zum Sitzen Gelegenheit bieten . . . . Verkaufsstellen für Metzger und Fischhändler sind unmittelbar an das Wasser des Kanals zu legen.

502.  
Piazza  
in Vigevano.

Regelmäßige Platzform, Kanäle, Verkaufs- und Wandelhallen, in der Mitte des Platzes ein Zier- und Nutzbrunnen waren darnach die ersten Bedingungen, und mit Rücksicht darauf ist die Piazza zu Vigevano angelegt und umbaut, ein Werk des Ludovico Moro, das als »bella ed ornata« gerühmt wurde. Die Vorschriften Filarete's sind, soweit es die Umstände gestatteten, befolgt. Nur der Brunnen steht nicht in der Mitte, sondern zweckmäßiger im Schatten der einen Schmalfront der Häuser, und die fürstliche Wohnung der Sforza erhebt sich hinter den Wohnhäusern und Verkaufshallen des Platzes mit ihrem mächtigen Uhrturm und der schönen Loggia des Bramante, die Anlagen trotzig beherrschend (vergl. Abb. 677). Die Säulen der Arkaden sind aus grauem Granit, roh und fabrikmäßig hergestellt, die Architektur ist bunt bemalt, das hinter den mit Schornsteinen reich besetzten Ziegeldächern der Geschäftshäuser hervorragende Hochschloß dagegen aus dunkelroten Backsteinen ausgeführt. Tatsächlich ein schönes und schmuckes Bild eines öffentlichen Platzes einer kleinen Stadt.

Abb. 677.



Ansicht des Marktplatzes in Vigevano mit seinen Verkaufshallen und dem Sforza-Kastell.

Die gleichmäßig durchgeführten Wohnbauten und Arkaden wirken wohl etwas ermüdend, die Langeweile wird aber durch den gut gegliederten Turm der Rocca gemildert. Die Anlage ist aus einem Guß, in ihrer ganzen Ausdehnung, ich möchte sagen am gleichen Tage vollendet worden. Kein Hausbesitzer durfte oder wollte sich über den anderen erheben, alle waren die gleichen kleinen Leute unter dem Schutze und der Oberhoheit ihres Fürsten, keine spätere

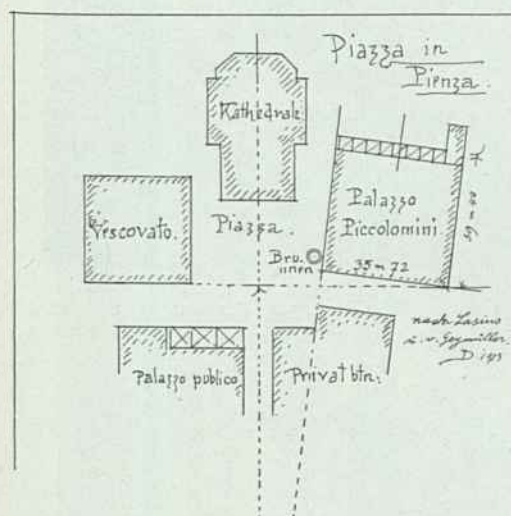


Zeit hat die Einheit durchbrochen. In Vigevano (bei Mailand) könnte man eine Widmungstafel anbringen: *Filarete* seinem Herzog, die Empfangsbefcheinigung gibt die Ausführung.

Im Gegensatz zu Vigevano, wurde bei der Gründung der Stadt Pienza durch Papst *Pius II.* (1459–62) die kleine *Piazza* nur von öffentlichen Bauwerken umgeben, die Handelsleute von ihr fern gehalten. Vornehm und groß follte die allernächste Umgebung wirken durch die Kathedrale, den *Palazzo Piccolomini*, den *Vescovato*, den *Palazzo Pubblico* und einen Privatpalast, als allein herrschende Architekturen (vergl. Abb. 678). Also auch bei Plätzen zweiten Ranges wurde eine regelmäßige Ausgestaltung versucht.

Wie im Altertum sind die Verkaufslöcher am Markte vom Staate, der Stadtverwaltung oder reichen Privaten erstellt und vermietet worden.

Abb. 678.



Anlage der öffentlichen Gebäude an der Piazza in Pienza.

Der neuen »Piazza« wurde meist die Stelle des alten Forums angewiesen; wo einst Tempel mit Portiken und Gerichtsbasiliken standen, erhoben sich christliche Kirchen, Hallen, Rathäuser und Verwaltungsgebäude, hohe Wacht- und Uhrtürme. Die Einheit des Stiles und der architektonischen Komposition hörte auf und machte oft einer bunten Vielgestaltigkeit Platz. Die antike Gleichmäßigkeit verschwindet, die bauliche Anlage erzählt ihre Geschichte.

Für uns bedeutet eine solche bunte Bautenkarte ein Schwelgen in der Erinnerung, ein Heraufbeschwören alter Zeiten und Geschichten, einen Anreiz zum Studium und zum Vergleichen.

Da, wie gefagt, neue Städte in der Renaissancezeit felten mehr angelegt wurden, und die alten sich mit Erweiterungsbauten begnügen mußten, so konnte mit einer einheitlichen Stil-durchführung der Platzbauten nicht gerechnet werden, wenn auch ein gewaltiger im Fache, *Michelangelo*, das Herumführen der Architektur der *Loggia dei Lanzi* in Florenz um den Signorenplatz in feiner ganzen Ausdehnung empfahl. Bei der Wucht der Formen Sprache und der Abmessungen ist der gute Rat zu verstehen, ins Kleine überfetzt verlöre die Anlage jede Monumentalität. Wie viele von solchen kranken am verfehlten Maßstab! Manche Plätze wurden auch erst im Laufe der Zeit fymmetrisch und vielgestaltig, da die meisten Änderungen oder Vergrößerungen sich erst nach und nach und mit dem wachsenden Bedürfnis schrittweise vollzogen haben.

504.  
Stileinheit  
der Bauten  
um den Haupt-  
platz.

503.  
Platz  
in Pienza.

505.  
Marktplatz,  
in Verona.

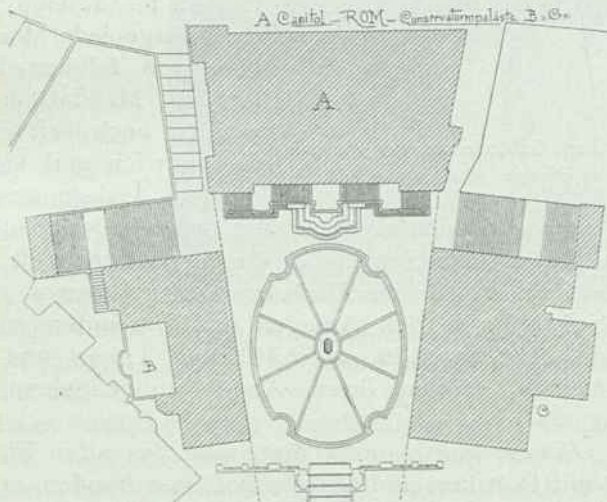
Ein solch buntes Bild gibt die *Piazza delle Erbe* und die anstoßende *Piazza dei Signori* zu Verona, wie es anderwärts in Italien kaum wieder angetroffen

Abb. 679.



Ansicht des Marktplatzes in Verona an einem Markttag zur Vormittagszeit.

Abb. 680.



Platzgestaltung vor dem Kapitol in Rom.

wird, zugleich ein Beispiel einer viereckigen, aber nicht regelmäßigen Platzanlage. Eine Rechteckform kann man in den Marktplatz wohl hineinfetzen, aber rechteckig ist er deswegen noch nicht. Er hat drei Zugänge; an den ihn umgebenden Gebäuden sind alle Stilarten vertreten bis zum heiteren Barock.



Ein Kirchturm und ein 83<sup>m</sup> hoher Rathausturm recken sich aus den Gebäudemassen empor, dazu noch Brunnen und Gedächtnisfäulen. Ein buntbewegtes Leben spielt sich dort während der Marktstunden ab, eine Menge von kleinen Leinwandzeldächern mit gelben Tannenzapfen auf der Spitze schützen den Verkäufer und feine Waren vor den Sonnenstrahlen und Regen (vergl. Abb. 679). — Hier ist auch der Platz, wo einst Veronas Bürger ihre Waffen schwangen! Ernst ist dagegen der anstoßende, geschlossene Signorenplatz (jetzt *Piazza Dante*) mit feinen Bauten und dem Denkmal des großen Dichters.

Strengere Gegenätze als sie zwischen den Plätzen von Vigevano und Verona bestehen, werden wohl kaum wieder gefunden werden. Dem Architekten der Schule mag der erstere mehr behagen, dem fröhlichen, gebildeten Menschen der letztere mit feinem Getriebe einer beweglichen Volksmenge.

Abb. 681.



Ansicht der Piazza mit Uhrturm in Padua.

Von weiteren Plätzen „mit quadratischen und rechteckigen“ Grundformen wären die von *S. Croce*, *S. Marco*, *d'Azeglio*, *Vittorio Emanuele*, *S. Maria Novella*, *S. Annunziata*, alle in Florenz, dann der in Piacenza mit feinen zwei Reiterstandbildern, der in Reggio (Emilia), Gubbio, Perugia und als besonders schön und durch anstehende Bauwerke großen Stils ausgezeichnet, der in Vicenza zu nennen.

Von Plätzen in Trapezform seien der Kapitolsplatz in Rom (vergl. Abb. 680) und der Platz vor der Kathedrale in Pienza genannt.

Hackenförmige öffentliche Plätze sind in Bologna vor *S. Petronio*, in Venedig *Piazza* und *Piazzetta* und der Signorenplatz in Florenz.

Halbrunde, ovale und hufeisenförmige Anlagen von größerer Bedeutung sind die *Piazza del Campo* in Siena, auf die radial 10 Straßen münden, die ovale *Piazza del Popolo* und der große Kirchenplatz vor *St. Peter* mit feinen Säulenhallen, Fontainen und dem Obelisken in Rom, und am gleichen Orte die ganz regelmäßige, hufeisenförmige, abschließende *Piazza Navona* (*Circo agonale*) sowie in Mantua die verödete *Piazza Virgiliana*.



Der Hauptplatz der Stadt Udine.

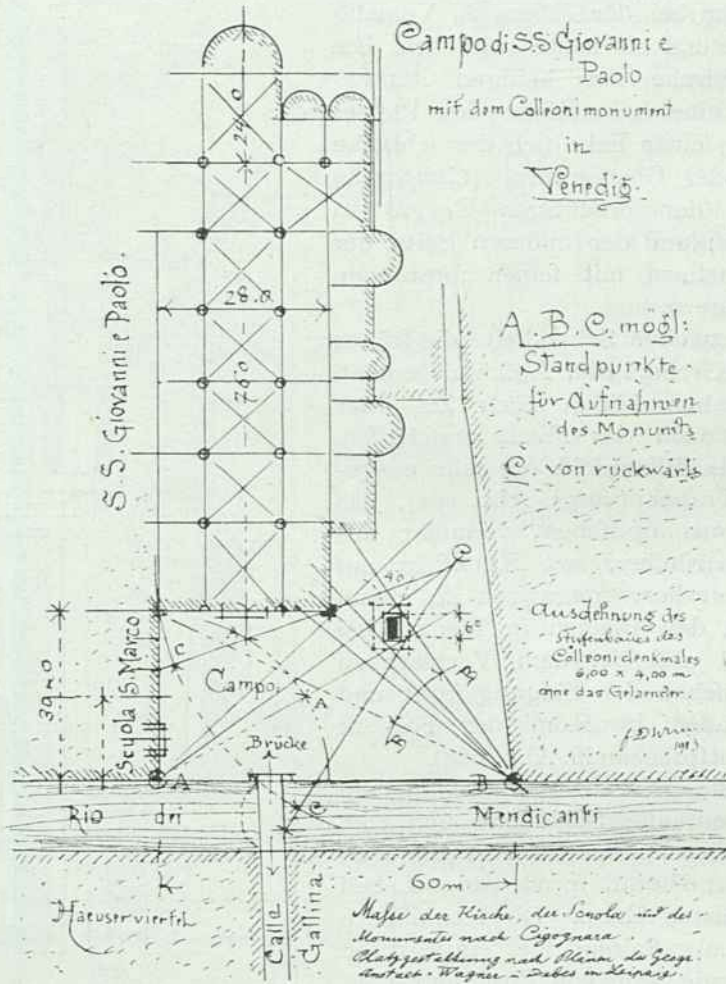


Unregelmäßig, aber interessant durch die Disposition, sind die *Piazza dei Frutti, d'Erbe, Unità Italia* mit den anliegenden Großbauten des *Salone*, der Universität, des *Palazzo del Capitano* mit dem Uhrturm und die *Loggia del Consiglio* zu Padua (vergl. Abb 681).

597.  
Unregelmäßige  
Plätze.

In der Mitte der Stadt Udine, am Fuße des Burghügels gelegen, zeichnet sich besonders durch die überaus glückliche Anordnung ihrer Monumentalbauten

Abb. 683.



Campo di S. S. Giovanni e Paolo mit dem Colleoni-Monument in Venedig.

die *Piazza Vittorio Emanuele* aus mit dem *Palazzo Municipale*, der großartigen Säulenhalle mit dem mächtigen Portal und dem Uhrturm, auf dem, ähnlich wie in Venedig, zwei Bronzefiguren als Stundenschläger stehen. Nicht leicht wird anderswo ein Architekturbild von ähnlicher Beschaffenheit geboten (vergl. Abb. 682).

Als Besonderheiten müssen der *Campo S. S. Giovanni e Paolo* und der Platz beim *Rialto* in Venedig bezeichnet werden. Der genannte *Campo* ist nicht groß, aber durch feine Bauten und den bildhauerischen Schmuck sowie feine Begrenzung durch den Kanal als Zufahrtsstraße, als eine Schöpfung ersten Ranges in

künstlerischer Beziehung ausgezeichnet, während der andere ursprünglich als eine große Verkehrsanlage gedacht war (vergl. Abb. 683 u. 684).

Im großen und ganzen bleibt der Gedanke des antiken Marktes gewahrt bei all den Anlagen, aber eine Konformität, wie sie im Altertum bei diesen geherrscht, ist in der Folgezeit nicht mehr zu finden.

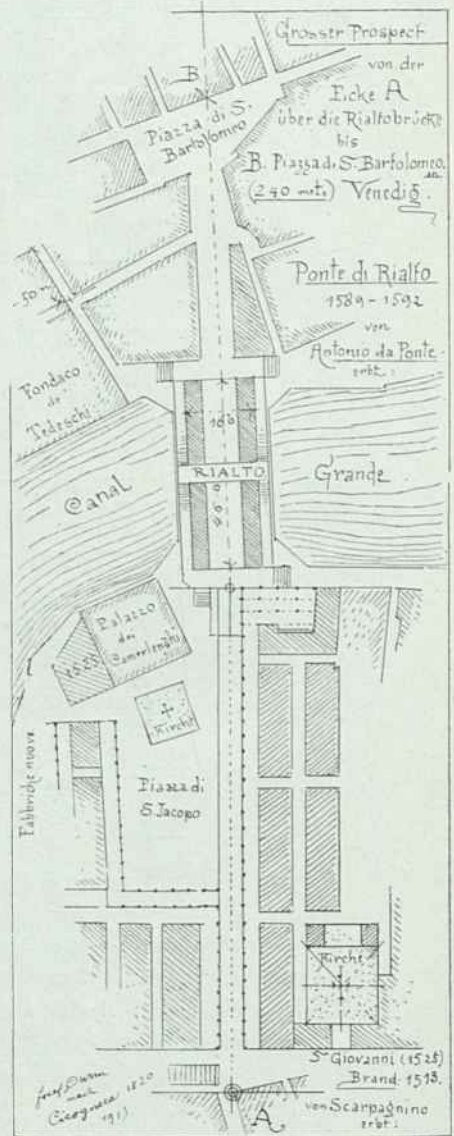
Verkaufsläden rings um den Platz in konsequenter Weise und großen Stils sind eigentlich nur bei der *Piazza* zu Venedig durchgeführt und bis heute geblieben. Die alte Prachtkirche des heiligen *Markus* schließt die eine Schmalseite des Platzes ab, an deren einer Ecke sich der schlanke Wartturm oder Glockenturm (*Campanile*) erhebt, mit der prächtigen *Loggia* zu feinen Füßen; auf der anderen Seite der bekannte Uhrturm mit feinen, bronzenen Glockenschlägern.

Bei der zweiten Schmalseite die früher durch eine Kirche ihren Abschluß erhielt, sind jetzt neben Läden noch Zu- oder Durchgänge nach der *Piazza* geschaffen. Die Form des Platzes ist ein sehr ausgesprochenes Trapez (vergl. Abb. 685), das aber nicht aus optischen, vielmehr aus praktischen Gründen, mit Rücksicht auf die Örtlichkeit hervorgegangen ist, genau wie dies bei den Plätzen in Pienza, bei dem Kapitol und bei dem Vorplatz zu *St. Peter* zwischen der Eingangsfront und den Kolonnaden in Rom der Fall ist (vergl. die entsprechende Abb. 680).

Die Bestandteile der Plätze bleiben wohl dieselben, die Schablone und fog. einheitliche Durchbildung bleibt dagegen ausgeschlossen; überall sproßt neues Leben aus vorhandenem Altem. Die Renaissance hat am meisten gestaltend hier eingegriffen und der gesunde Sinn von Fürst und Volk haben damals aus den Bedürfnissen heraus mehr Gutes geleistet als alle theoretischen Vorlesungen über diesen Gegenstand, d. h. über die städtebaulichen Anlagen, soweit sie die künstlerische Seite berühren. Doch auch hier wieder gilt der Satz „nur der Lebende hat Recht“. Man darf nur den Glauben an die eigene Unfehlbarkeit und die Einbildung nicht verlieren.

Platz- und Platzform werden, wo es anging in der Renaissancezeit erweitert und verbessert, größer und zweckmäßiger gestaltet. Mehr Luft und Licht war schon damals die Lofung, und die Vergrößerung von öffentlichen Plätzen

Abb. 684.



Straßenführung bei der Rialtobrücke in Venedig.

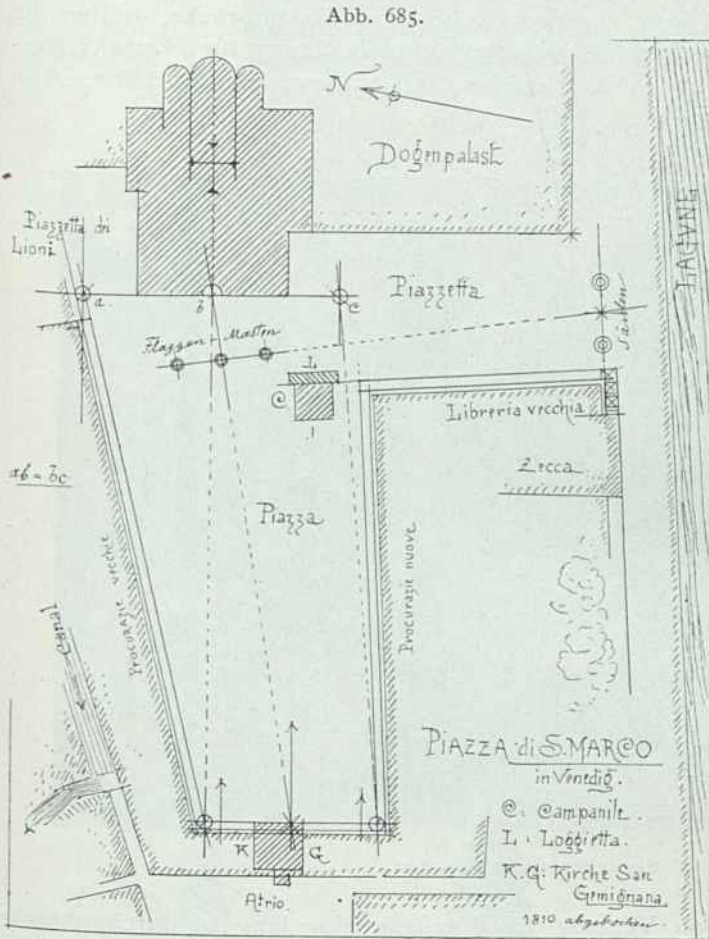


zugunsten von würdigen Monumentalbauten wurde angestrebt und verlangt (vergl. *Michelangelo's* Rat an *Cosimo I.* für die Ausgestaltung des Signorenplatzes in Florenz).

Ein Glanzpunkt öffentlicher Platzanlagen, ein Vorbild für alle Zeiten, wird immer und immer wieder die *Piazza de' Signori* in Vicenza fein und bleiben, mit ihren beiden Säulen aus venezianischer Zeit und der Basilika mit

den weiten offenen Marmorbogenhallen des *Palladio*, das gleiche Motiv in zwei Stockwerken übereinander durchgeführt, und dieser gegenüber die *Loggia del Capitano*, beherrscht von dem schlanken 82<sup>m</sup> hohen, roten Backsteinturm. Ein Bild der Ruhe und Vornehmheit in den ersten Nachmittagsstunden; ein bewegtes in den Morgenstunden der Markttage; ein traumhaftes, geräuschvolles an Festtagen, bei untergehender Sonne uns durch feine Farbenpracht in weihevoller Stimmung veretzend (vergl. Abb. 686 u. 687).

Ein reizvolles, farbiges Bild gibt auch der Marktplatz in Trient mit feinen bunt bemalten Hausfassaden, dem romanischen Dome mit seinem schweren Glockenturm und dessen achteckigem Zwiebelauffatz und dem großen, mit



Gestaltung der Piazza und der Piazzetta (di S. Marco) in Venedig.

Figuren reich besetzten *Neptuns*-Brunnen und feinen springenden Waffern (vergl. Abb. 688).

Nach dem größern Plane in dem öfter genannten Werke »*Le fabbriche di Venezia*« ist ein Grundplan gezeichnet (vergl. Abb. 684), dessen Genauigkeit und Bezeichnung nicht vollinhaltlich verbürgt sind, der aber im ganzen mit dem, was die bekannten kleinern Stadtpläne geben, ziemlich stimmt und die dort stehenden Bauten umfaßt, besonders die der *Isola di Rialto* mit der Brücke über den *Canal grande*, den *Palazzo dei Camerlenghi* (1525 erb.), die Kirche *S. Giovanni Elemosinario* (1523) und *S. Jacopo* auf dem gleichnamigen Platze, die *Fabbriche Nuove di Rialto* (1552 u. 1860 erneuert), und auf dem andern Ufer des

Kanals den *Fondaco de' Tedeschi* (1506), insbesondere auch die 27<sup>m</sup> weit gesprengte marmorne Rialto-Brücke mit ihren Verkaufsbuden.

Hier ist, ob mit oder ohne Vorbedacht, eine Idee zum Ausdruck gebracht, die einen weiteren Prospekt vorzieht, von der Gebäudeecke bei *S. Giovanni* an, bis nach der Häuserreihe der *Piazza S. Bartolomeo* und dabei die *Piazza S. Jacopo* links liegen läßt, d. h. dieselbe nur tangiert und nicht durchschneidet. Der Platz ist so nur eine einhüftige Ausbuchtung des großen Straßenzuges.

An der *Riva del Vino*, kurz vor dem Aufstieg zur Rialto-Brücke, erfährt die Achse des Straßenzuges einen leichten Knick in ihrer Richtung zur *Piazza S. Bartolomeo*. Die Entfernung von *S. Giovanni* bis *S. Bartolomeo* beträgt 230<sup>m</sup>. Also

Abb. 686.



Signorenplatz in Vicenza.

auch im engen, winkligen Venedig ein Versuch, eine längere durchgehende Straßenlinie zu gewinnen, die nur durch die Überhöhung des Brückenbogens ein wenig beeinträchtigt wird, aber doch zur Platzerweiterung eine Strecke weit beiträgt. Es ist somit eine Anlage entworfen, die mit großen Mitteln ausgeführt, ihre Wirkung nicht verfehlt haben würde, aber sie mußte im Aussehen mit den Marmorpalästen, den Säulenhallen und Kirchen der Stadt auf gleicher Höhe stehen. Diese eine grade Straße geht nicht von einem Mittelpunkt aus, nicht von einem hervorragenden Bauwerk, mit dem sie in Beziehung stände, und ist deshalb auch nicht auf eine bestimmte Wirkung berechnet. Anders bei den drei langen Straßenzügen, die in Rom sich vor der *Porta* und von der *Piazza del Popolo* aus nach dem Stadtinnern entwickeln. Strahlenförmig nach drei verschiedenen Richtungen sollten sich die Besucher der ewigen Roma in das Herz der Stadt ergießen können, zuerst durch die *Porta*, dann durch das *Vestibulum* und die *Fauces* ins Innere, in das Heim.



Abb. 687.

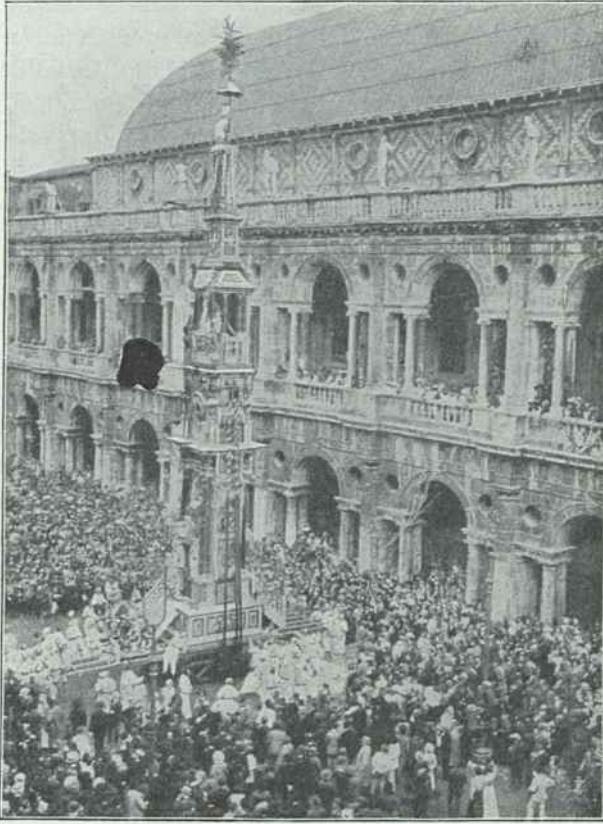
Anficht der *Piazza de' Signori* in Vicenza bei einem Kirchenfest.

Abb. 688.

Anficht der *Piazza grande* in Trient.

Eine weitere, bezeichnende Rolle im italienischen Städtebau zur Zeit der Renaissance spielen die Lage der Paläste der Machthaber und die Straßenzüge innerhalb der Stadt. Sie ist eine andere bei den Plätzen mit einer Tyrannis als Staatsform, eine andere bei der republikanischen Verfassung.

508.  
Einfluß der  
Tyrannis oder  
Republik auf  
die Lage der  
Paläste.

509.  
Straßenanlagen.

510.  
Zentripetal-  
anlagen.

Bei jener hielten sich die Herrschenden den Rücken frei, wählten, wenn es die natürlichen Verhältnisse gestatteten, den hohen Standort aus, und beherrschten Stadt und Einwohner von hier aus. In den Städten mit republikanischer Verwaltung wurden die Repräsentations- und Geschäftsgebäude in den Mittelpunkt verlegt und dafür gefordert, daß die Verkehrsadern möglichst in geraden

Richtungen von der Peripherie der Stadt aus dorthin geleitet wurden.

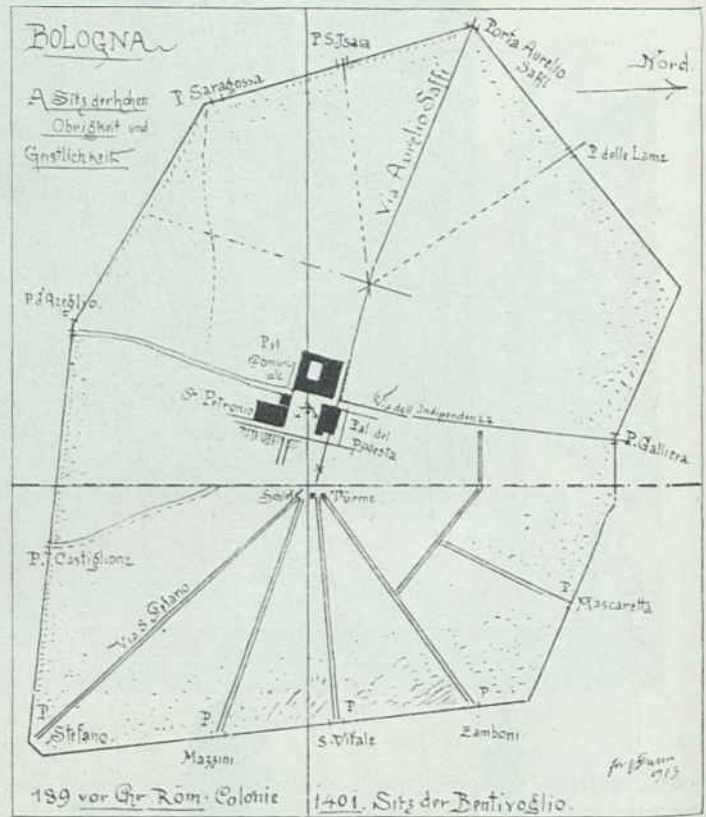
Die Straßenzüge wurden so zentripetal, wie dies beispielsweise in Bologna (vergl. Abb. 689) der Fall war und heute noch ist. Diese Stadt war 189 v. Chr. schon römische Kolonie und kam 1401 unter die Herrschaft der *Bentivoglio*, so daß wir es mit einer frühen Anlage zu tun haben. Ein gleiches treffen wir, als Ausnahme von der Regel, in Udine (vergl. Abb. 690, das Kastell 1517 von *Fontana* restauriert) und in Ferrara; einmal das Kastell auf hoher Erdschüttung sich erhebend, das andere Mal von breiten Wassergräben umgeben. In beiden Fällen konnten die Bewohner den Herrscher im Schach halten, unruhige Elemente ihn

einschließen. In Mailand, Novara, Brescia (vergl. Abb. 691) Cremona, Bergamo (1561 von den Venezianern befestigt), Cortona, S. Gimignano, Ancona, Spoleto, Rimini, Bari, Brindisi usw. ist der Herrscheritz an die Peripherie der zu schützenden oder beherrschten Stadt gelegt und nahezu zum Kennzeichen für einen von Tyrannen beherrschten Ort geworden.

511.  
Mailand.

Mailand wurde außerhalb der römischen Stadtmauern schon 1157 mit einem Wallgraben, dem heutigen *Naviglio*, umzogen, dem ein zweiter zum Schutze der Vorstädte (1340) folgte. Die *Visconti* und *Sforza* übernahmen (1450—1535) die Machtführung und die Kunstpflege in der Stadt. In welchem Sinne dies gemeint war, zeigt Abb. 692 deutlich.

Abb. 689.



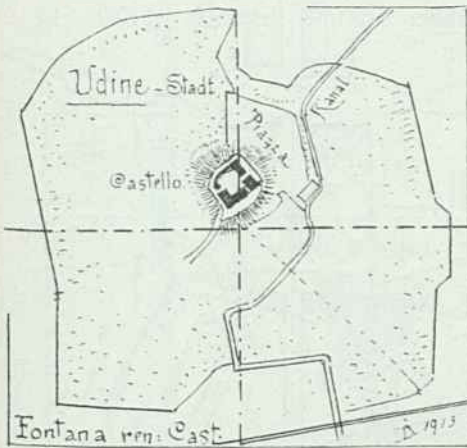
Straßenanlagen in Bologna.



Eingangs wurde gefagt, daß für zentripetale oder zentrifugale Anordnung der Straßenzüge politische Gründe bestimmend waren; es können aber auch rein praktische maßgebend dafür gewesen sein. Für die Anlage der drei Straßen bei *Porta del Popolo* in Rom waren es sicherlich diese. Hier zwangen die natürlichen,

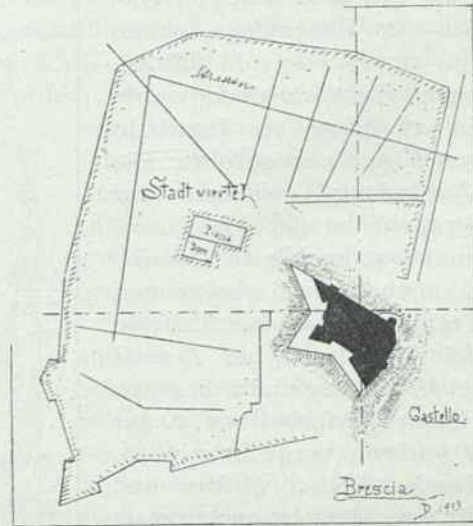
512.  
Straßenzüge  
in Rom bei  
*Porta del Popolo*.

Abb. 690.



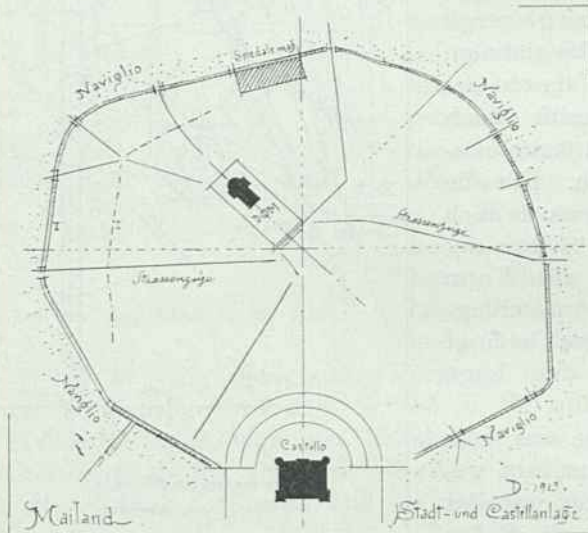
Kastellanlage in Udine.

Abb. 691.



Kastellanlage in Brescia.

Abb. 692.



Stadt- und Kastellanlage in Mailand.

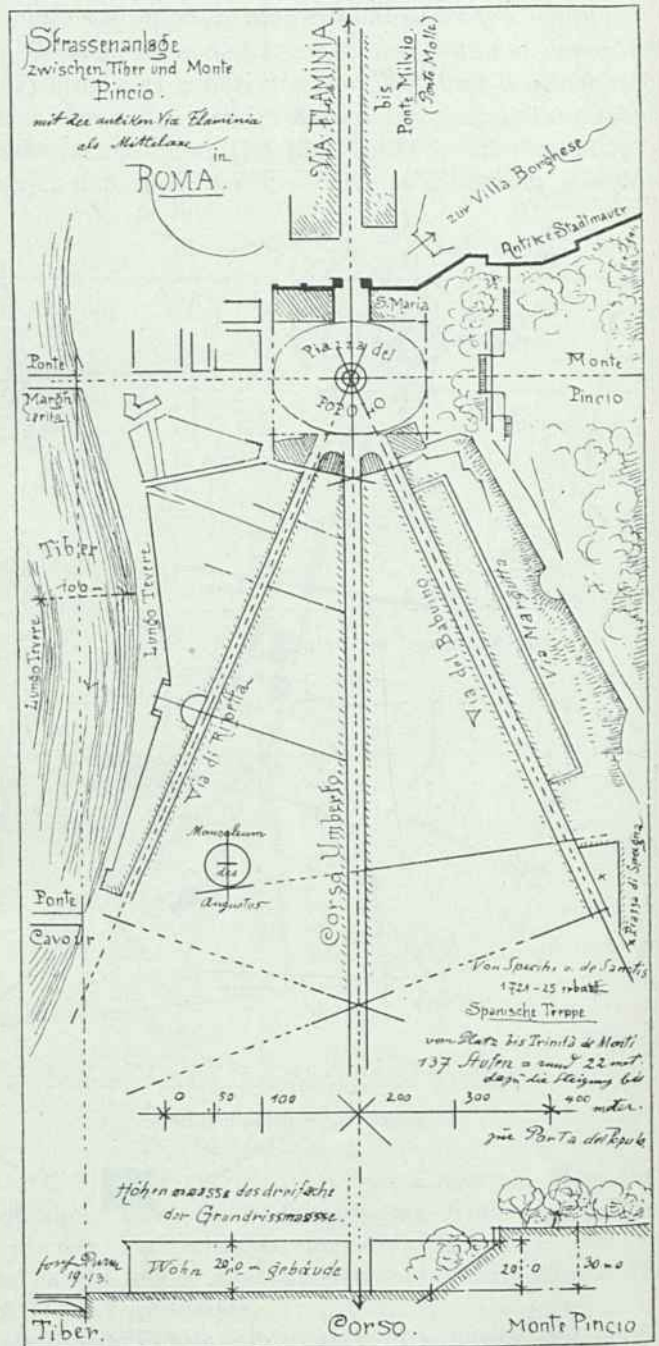
örtlichen Verhältnisse dazu: die alte *Via Flaminia* vom *Ponte Mollo* bis zum *Kapitol* in schnurgerader Linie war eine von alters her geheiligte und gegebene Straße, links derselben bildete der *Tiber* die natürliche Grenze des Festlandes und rechts der steil ansteigende *Monte Pincio*. Beide konnten nicht verlegt werden; längs seines Ufers und längs des Fußes des *Pincio* waren die einzigen

Möglichkeiten, das Gelände zu verbauen, wenn die alte Heerstraße nicht geopfert werden sollte. So gab sich die viel bewunderte Straßenführung von selbst, die sicher schon im Altertum die gleiche war. Mit dem heutigen Torbau zur Platzanlage wurde 1561 unter Pius IV. Michelangelo betraut, doch wurde sie erst später aus Travertin von Vignola ausgeführt. Die Verbindung zwischen der Straßenhöhe der *Via Flaminia* bzw. der *Via del Babuino* ist durch die zwei großartigen Treppenanlagen bei *S. Maria del Popolo* und bei *Trinità de' Monti* hergestellt, die einen Höhenunterschied von 20 bis 30 m zeigen (vergl. Letarouilly, Textband, S. 111). Bestimmend für eine ähnliche zentripetale Straßenanlage in Rom war an einem andern Punkte der Flußlauf des Tiber und die Lage der Engelsburg (vergl. Abb. 693 u. 694). Die radialen Straßenzüge sind durch die örtlichen Verhältnisse auch hier geboten und kein akademischer Versuch. Für die Straßenführungen wurde auch das angenommene System der Bebauung durch die Form der Baublöcke ausschlaggebend. Es wurde bedingt durch die Form und Lage des Stadtplanes.

In der Ebene war man Herr der Situation, auf gebirgigem Terrain, wo der Bauplatz oft wie ein Polyp mit feinen ausgereckten Fangarmen gestaltet war, mußte man nachgeben und aus der Not eine Tugend machen (vergl. Perugia, Volterra u. a.).

Das Leitmotiv bei den Straßenzügen war immer durch das des altrömischen Stadtplanes gegeben, nach dem sich zwei Hauptstraßen rechtwinklig nach be-

Abb. 693.



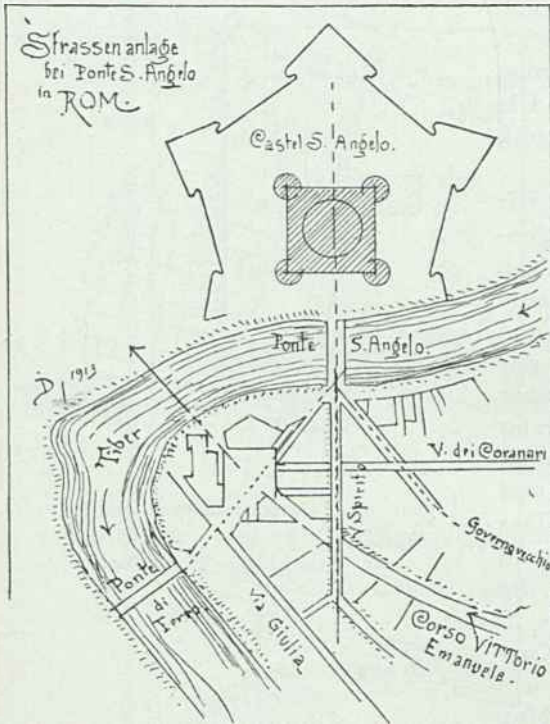
Straßenanlage bei Porta del Popolo in Rom.



stimmten Himmelsrichtungen kreuzen, innerhalb welcher die entfallenen Baublöcke in kleine Bauquadrate, getrennt durch schmale Straßen, eingefügt waren. Sie sind in beinahe allen italienischen Städten noch zu erkennen, wie z. B. in Turin, Novara usw. (vergl. Abb. 695 u. 696), wo das alte römische Kastrom, durch lange, breite Straßen mit rechtwinkligen Häuferviernen, vielfach durch Bogengänge (*portici*) verbunden, gekennzeichnet ist. Die Altstadt von Turin ist in die Zeit des Kaisers *Augustus* zurückzuführen; sie weist ein Rechteck mit 11 Türmen auf jeder Seite auf. Seit dem XVII. Jahrhundert ist die Neustadt im Sinne der antiken Anlage erweitert worden, ohne jedwede Entgleisung, die

514.  
Bauquadrate  
in Turin  
und Novara.

Abb. 694.



Straßenanlage bei der Engelsbrücke in Rom.

zwei Diagonalstraßen vom königlichen Schlosse aus nach den zwei Brücken über den Po ausgenommen. Diese regelmäßige Anlage wird gewöhnlich als die „Hippodamische“ bezeichnet, deren Erfinder, *Hippodamos*, der alexandrinischen Zeit angehört. Sie war aber schon im Schwunge im alten Babylon, in Selinunt, Paestum, Kyrene, Milet, wo alle Straßen in gerader Linie laufen; in Babylon waren außerdem noch die Haupt- und Querstraßen mit soviel Toren als Gassen besetzt (vergl. *Durm*, *Baukunst der Griechen*. II. Teil. Bd. I. 3. Aufl. S. 221—224 dieses „Handbuches“). Warum „Hippodamisch“, wenn es andere schon 100 Jahre und mehr früher gemacht haben? Immer wieder die Geschichte von *Columbus* und *Vauban*!

515.  
Hippodamische  
Straßenanlage.

Was man in Bologna schon lange vorher klar ausgesprochen hatte, wurde später durch die Anlagen in Rom in Schatten gestellt, und alles spricht von Rom und

vergibt dabei Bologna! Ein natürlicher Vorgang wird zum Kunstwerk gestempelt und die Straßenzüge vor dem Schloß in Versailles, das von 1682 ab zur ständigen Residenz des Königs von Frankreich erhoben wurde, will eben auch nichts weiter sein, als die alte *Via Flaminia* in die *Avenue de Paris*, die *Via Ripetta* in die *Avenue de Sceaux* und die *Babuino* in die *Avenue St. Cloud* vom Italienischen ins Französische übertragen. Beide Anlagen haben den gleichen Sinn, nur in veränderte Dimensionen überfetzt. Und wenn heute gepredigt wird, daß solche Nachempfndungen bei kleineren Verhältnissen auf flachem Gelände, die durch nichts bedingt sind als durch den starken Willen eines Bauherrn und eines schneidigen Ingenieurs, wie die vor dem Schlosse zu Versailles, „drei lichtkegelartig ausstrahlende Straßen innerhalb eines Sektors von 60° seien, und daß sich dieser Vorgang bei dem Plane der jungen Fächerstadt Karlsruhe in Baden wiederholt habe“, so soll dies nur hervorgehoben werden, weil es Tech-



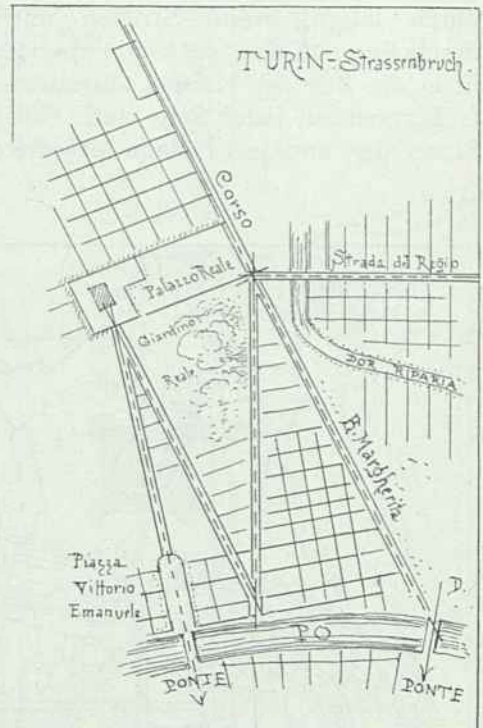
nikern gegenüber ausgesprochen wurde. Es ist doch etwas anderes, wenn ein fürstlicher Städtegründer sich inmitten eines Waldes einen Ausgangspunkt für einen Schloßbau bestimmt, von dem aus 32 Radialen in gleichen Abständen gezogen und als Alleen ausgeholzt und von diesen 8 Sektoren zu Wohnbauzwecken überlassen werden. Derselben Quelle entnehmen wir „daß zur Zeit der Renaissance in Italien die »Città ideale« entstanden sei, bei der von einem Turm oder Schloß aus, die Idee des Herrschers symbolisierend, radiale Straßen angelegt und diese unter sich auch rechtwinkelig verbunden wurden“. Wie der letzte Vorgang praktisch werden sollte, müßte noch erklärt werden! Die eigene Sicherheit und nicht die Symbolik war das treibende Element!

516.  
Die  
Città ideale.

517.  
Der Schmuck  
der Plätze.

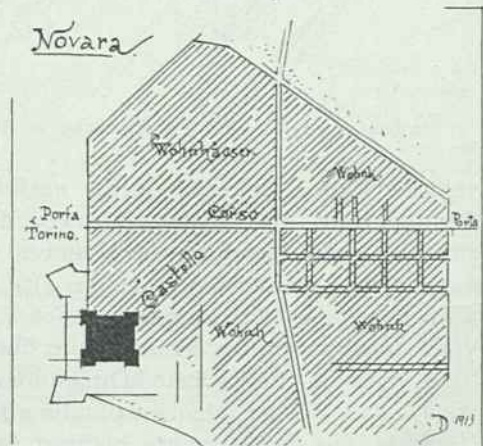
Vom Schmuck der Plätze haben wir gesehen, daß er aus Brunnen mit springenden Wasserkünften besteht, aus Denkfäulen und Standbildern. Wir stellen solche heute meist in eine der Hauptachsen oder in den Mittelpunkt des Platzes. Die Meister der Renaissance taten wohl das gleiche, aber nicht ohne Ausnahmen. Die Aufstellung dieser Standbilder ist wiederum meist bedingt durch örtliche Verhältnisse und die Art der Benutzung des Platzes. Das Reiterstandbild des *Marc Aurel* steht in der Mittelachse des Kapitolplatzes; die dem Kapitopalaste vorliegende Treppe ist zweiarstig, die Eingänge zu den Konservatorenpalästen liegen an den, dem Platze zugekehrten Langfronten. Man muß, um in das Innere dieser Bauten zu gelangen, von der Zugangsrampe aus rechts und links abschwenken. Der Reiter versperrt in der gewählten Aufstellung niemand den Weg, vielmehr zeigt er diesen. Anders in Florenz bei der *Piazza della Signoria*. Der *Ammanati*-Brunnen mit seinem großartigen Figurenschmuck ist hart an die Front des *Palazzo vecchio* gerückt und nur das Reiterstandbild *Cosimo I.* steht zwischen diesem und dem *Palazzo Ugucioni*, also nicht im Kreuzungspunkt der beiden Mittelachsen des Platzes (vergl. Abb. 697). Auf der *Piazza S. S. Annunziata* ist das Reiterstandbild *Ferdinand I.* wohl in die Mittelachse der Zugangsstraße und des Kirchenplatzes

Abb. 695.



Aus dem Hippodamischen Grundplan von Turin, bei einer Durchkreuzung der rechteckigen Häuserblöcke.

Abb. 696.



Kastell- und Straßenanlage in Novara.



gerückt, aber nicht in den Mittelpunkt, d. h. in den Kreuzungspunkt der mittleren Längs- und Querachse des Platzes. Man wollte diesen mit feinen Hallenbauten frei erhalten für Verkehr und Kirchenfeste und schob deshalb das Standbild bis zum Ausgangspunkt der Hallen zurück und schaffte Ersatz für die Leere des Platzes durch die feiliche Aufstellung der zwei niedriggehaltenen Bronzebrunnen. Der bildhauerische Schmuck war so glücklich verteilt und die Nutzbarkeit des Geländes bei größter Ausdehnung durch Zierat nicht beeinträchtigt (vergl. Abb. 698). Die beiden Obelisken auf *Piazza S. Maria Novella* in Florenz stehen in der großen Mittelachse des Platzes und sind nicht auf das Mittel der großen Fassade der *Marien-Kirche* bezogen. Auf *Piazza S. Croce* und

Abb. 697.

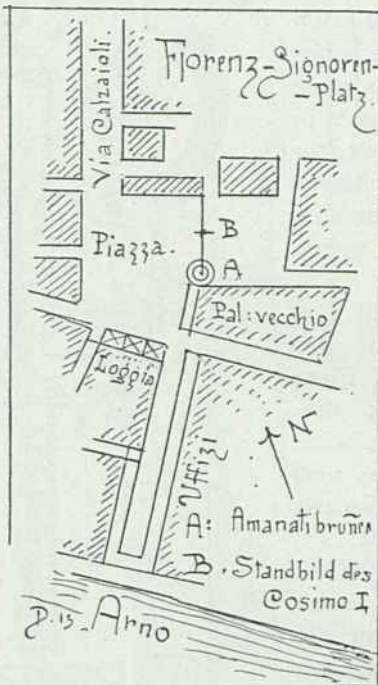
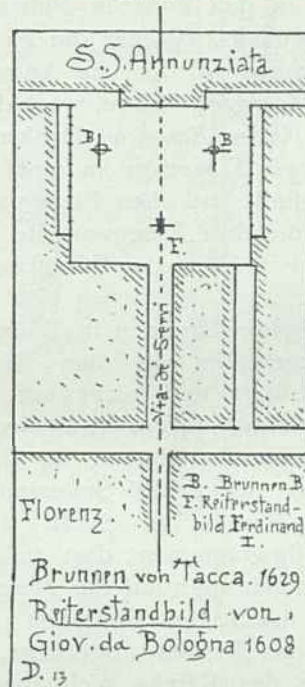


Abb. 698.



Schmuck und Gestaltung  
des Signorenplatzes in Florenz. des Annunziata-Platzes in Florenz.

*Piazza Vittorio Emanuele* stehen die Standbilder im Mittelpunkt des Platzes: beide sind aber modern und demgemäß recht und schlecht aufgestellt, was sich besonders bei den abendlichen Musikaufführungen auf dem Platze geltend macht. In *Vicenza*, *Padua* und *Venedig* ließ man die umbauten Platzflächen frei für Verkehr und Feste und schob die Gedenkfäulen und dergl. nach den Zugängen der Plätze und ging so gewissen Verlegenheiten bei Festen aus dem Wege, abgesehen davon, daß man auch den Bildwerken einen festeren architektonischen Hintergrund verschaffte. Man kann sich solche oft nicht nahe genug auf den Leib rücken, meinte einst *F. A. Kaulbach* bei der Konkurrenz um die Platzfrage für das *Kaiser-Wilhelm-Denkmal* in *Berlin* unter Bezugnahme auf die Stellung des Denkmals des *Großen Kurfürsten* daselbst.

In *Venedig* steht das *Colleoni-Denkmal* an der rechten Ecke des Platzes, nahe bei der Kirche. Man mußte den an sich nicht großen Platz frei haben für

die Zugänge der Kirche *S. S. Giovanni e Paolo* und zur *Scuola di S. Marco*. Der Reiter mußte Raum lassen. Also auch hier zunächst praktische und nicht fog. ästhetische Gründe. Auch *Donatello's Gattamelata* mußte auf der *Piazza del Santo* zu Padua in die Ecke rücken und dem Heiligen Platz machen.

Die beiden Säulen an der *Piazzetta* zu Venedig bilden, wie in Vicenza und Padua, gewissermaßen das ungedeckte Eingangsportal zum Platz; in Venedig von den Lagunen und dem Molo, an den anderen Plätzen von den engen Straßen aus. Weder die *Piazzetta* noch die große *Piazza* würden die Aufnahme eines Standbildes ertragen haben, weshalb das neue Italien sein *Victor Emanuel*-Denkmal auch in der *Riva degli Schiavoni* in wohl überlegter Weise aufgestellt hat. Der Platz von *S. Marco* konnte nur die drei Flaggenmasten aufnehmen, die aber an sich wieder Kunstwerke ersten Ranges sind.

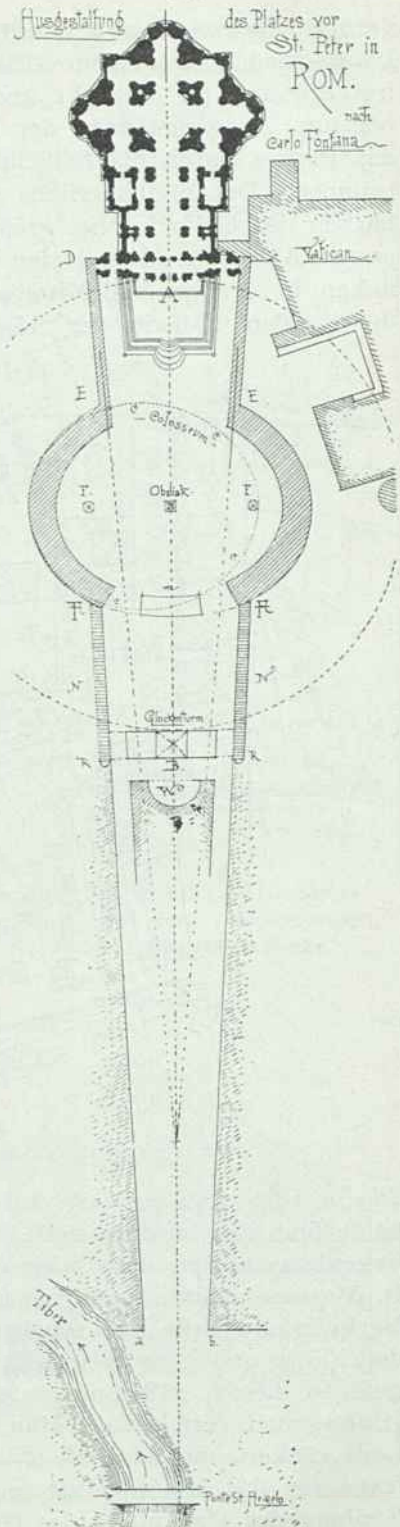
Der *Neptun*-Brunnen in Bologna ist von feinen Zeitgenossen in den Hacken des Platzes gedrängt und nicht auf dem Platz vor *S. Petronio* aufgerichtet worden, diesen wollte man frei haben für die Festakte und Besucher des ersten Staatsgebäudes und der größten Kirche der Stadt. Die Neuzeit hat das Königsmonument dort aufgestellt!

In Rom hat man auf der *Piazza S. Pietro* die beiden mächtigen Fontänen ganz nach den Seiten des Platzes abgerückt, damit die Hauptfassade der Kirche nicht beeinträchtigt würde und in der Mitte nur den spitzen Obelisk stehen lassen, der nichts verdirbt (vergl. Abb. 699). Die Säulenhallen *Bernini's* bilden die großartigste Umrahmung eines Platzes, die erfunden werden kann.

Auf *Piazza Farnese* sind die beiden großen Wafferschalen rechts und links der Mittelachse des *Palazzo Farnese* gerückt, um die Zufahrt zum Baue frei zu haben. Bei der langgestreckten *Piazza Navona* stehen die Brunnen an drei Punkten der Längsachse, an die Richtungslinie der Spina im alten Zirkus erinnernd, ufw. (vergl. Abb. 700).

Als Regel für die Aufstellung von Kunstwerken auf öffentlichen Plätzen kann man sich nur die Worte *Gottfried Semper's* wiederholen:

Abb. 699.

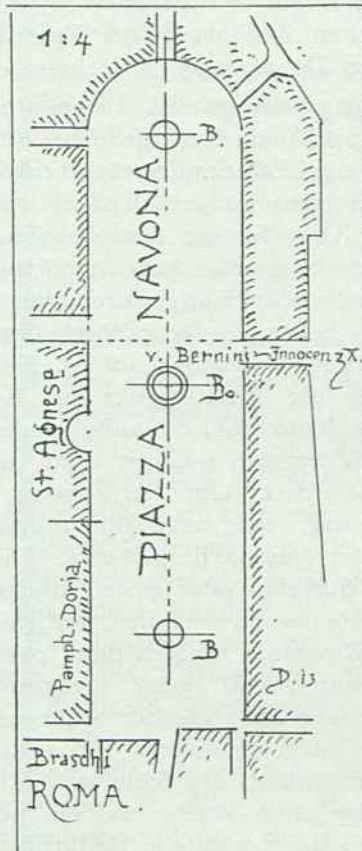


Ausgestaltung des Platzes vor der St. Peter's-Kirche in Rom.



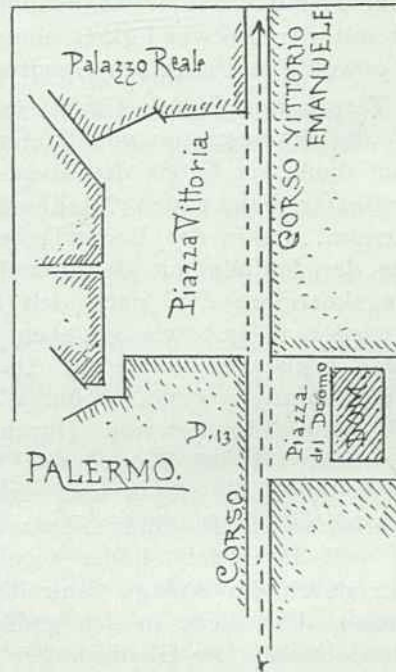
daß die Kunst nur einen Meister kenne — das Bedürfnis! Und nur von diesem Gesichtspunkt aus sind die Aufstellungen befragt worden, ohne Regeln oder ästhetisches Phrasentum. Und was wir sonst an diesen zu bewundern haben, das sind meist Dinge, die ursprünglich nicht bestanden haben, auch nicht immer gewollt waren und erst nach und nach in der Zeit, durch die Macht der Verhältnisse und des Zufalls herausgewachsen sind. Keinenfalls durfte aber der Verkehr und die Zweckbestimmung des Platzes durch den Schmuck beeinträchtigt werden.

Abb. 700.



Gestaltung der Piazza Navona in Rom.

Abb. 701.

Gestaltung der Piazza Vittoria  
und der Piazza del Duomo  
in Palermo.

Mannigfach wurde deshalb auch eine stark frequentierte Verkehrsstraße unbeirrt durchgeführt, so daß sie nur eine Seite des Platzes streifte, mit anderen Worten, der Platz als große Ausbuchtung der Verkehrsstraße angelegt, wie dies in Florenz und Venedig (*Piazza della Signoria* und *Rialto*) in geschickter Weise und großartig am *Palazzo Reale* und bei der *Piazza del Duomo* in Palermo (vergl. Abb. 701) durchgeführt ist. Auch dieses Rezept ist also keine Erfindung der Neuzeit, so wenig wie die aus Gründen der Verteidigung gegen einen eingedrungenen Feind zurückgetreppten Eckanlagen in mittelalterlichen Städten, die gerne wieder als malerische Motive im Städtebild aus der Rumpelkammer hervorgeholt werden. (Die Zurücktreppungen sind aber oft, z. B. zu Schaffhaufen, in diesem Sinne nach der falschen Richtung angelegt!)

Schließlich noch ein Wort über die Gestaltung des Platzes vor dem Bau von *St. Peter* in Rom nach den Mitteilungen *Fontana's*. Über sie ist schon manches Wort des Lobes und des Tadels gesprochen worden; manches ist hinter den Anordnungen gefucht worden, was dort nicht steckt, und am Ende waren es einfache Gründe, welche zu der heute dastehenden Form zwangen. Dabei darf nicht vergessen werden, daß der Fußboden der Kirche sehr viel höher liegt als die Zufahrtsstraße, d. h. ein ziemliches Gefälle von der Türschwelle bis zur Tiberbrücke (*Ponte S. Angelo*) zu überwinden war. Die Höhenlage beider war gegeben; auch die Form des Platzes war zum Teil durch den Vatikanischen Palaß, zum Teil durch die bestehenden Häuser auf der anderen Seite bedingt; auch war mit der Notwendigkeit einer raschen Abführung der Tagwasser auf einem so gewaltigen Platze bei Gewitter- und Dauerregen zu rechnen.

Die Terrainunterschiede führten zur Anlage der großen Treppenterrasse *A* (Abb. 699), das Heraustreten von Taufenden nach dem Schlusse eines Festgottesdienstes auf diese, zur Größe derselben. Mit der Halbrundform der Hallen *EF* wich *Bernini* geschickt den Nachbarbauten aus und erhielt doch noch ein großes Atrium, das in der Bodenfläche die Abmessungen des Kolosseums hat. Die Breite der Fassade mit den Durchfahrten gab die Anfallspunkte für die Verbindungskorridore *DE* nach den Hallen, deren Lage durch das fallende Gelände wieder so gut wie gegeben war. Sollte die Rundform der Hallen wirkungsvoll bleiben, so durfte der Ausschnitt für den Blick auf *St. Peter* nicht zu breit genommen werden, wodurch wieder der Anfallspunkt der Korridore nach dieser Seite festgelegt war. Durch sie entstand wohl die ansteigende Boden- und Giebelinie bei den Korridoren. Durch letztere gelangt man nach dem Palaß, nach der *Scala Regia* und zum Gotteshaus. Um den Zugang für das Volk zu erleichtern, so führt *Fontana*<sup>250)</sup> aus, gab man ihnen eine sanfte Steigung, weil die Kirche höher liegt als der Beginn der *Portici*. Die Frage konnte nur durch die Anlage zahlreicher Tritttufen oder einer schiefen Ebene gelöst werden. Um nicht in den größeren Fehler zu verfallen, entschied man sich für die letztere. Die Gliederungen der Korridore mußten dann parallel zur Neigung des Platzes gemacht werden (*gl'ornamenti di questi corridori disposti per necessità in pendio, paralleli alle declinazione della piazza*), während selbstverständlich die Pilastrer und Fenstergestelle lotrecht blieben. So erklärt sich bei den Verbindungskorridoren die Eigentümlichkeit der schiefen Architektur. Nirgends ist dabei in den Beschreibungen der alten Meister auf ein perspektivisches Mätzchen hingewiesen; alles ist durch das praktische Bedürfnis erklärt.

Bei *m* in Abb. 699 sollten einst die Hallen mit zwei großen Durchfahrten rechts und links einen Abschluß finden, was aber unterblieb. Dagegen schlug *Fontana* vor, bei *B*, im gleichen Abstand wie vom Obelisken zur Kirche, einen Glockenturm oder eine Prachtarchitektur zu errichten, als Ersatz für den abgetragenen Turm des *Bernini*, dahinter bei *W* eine große Wasserkunst, wobei aber weitere Verbindungshallen *FNR* bis dahin anzulegen gewesen wären, die bei *R* durch Springbrunnen zu beleben waren. Mit Rücksicht auf den Lauf des Tibers seien dann, um keinen Verlust an den Bauplätzen zu haben, die Straßen konvergierend bis *ab* zu führen. Will aber aus der Anlage ein perspektivisches Kunststück herausgelesen werden, dann dürfte dieses nur für den auf der Loggia legenden Papst von Wirkung gewesen sein; dieser allein konnte durch

<sup>250)</sup> a. a. O., Lib. IV, Kap. V, S. 195



die in Abb. 699 dargestellten Anlagen vor der Kirche zu Illusionen über die Ausdehnung des Platzes und der Länge der Zugangsstraße, sowie über die Zahl der daselbst gläubig harrenden Menge verführt werden.

Mit der gleichen Nüchternheit der Anschauung der Dinge erklärt uns auch *Fontana* die viel bewunderte Anlage der *Scala Regia*, bei der eine perspektivische Täuschung auch nicht beabsichtigt war. Er führt aus: Wenn der Papst vom Palaste nach der Kirche gehen wollte, so war der (damals) bestehende Gang dunkel und gefährlich; er ließ daher durch *Bernini* einen anderen machen, lichtreich und prächtig, mit vornehmen Ornamenten. Die Aufgabe wird als ungemein schwierig auszuführen geschildert, denn er hatte mit folgendem zu rechnen:

- a) mit den Mauerfluchten der Sixtinischen Kapelle;
- b) mit der Flucht der oben angeführten Verbindungskorridore;
- c) mit dem Zugang beim *Repiano Reale*, der die gleiche Kämpferhöhe wie am Korridorbogen verlangte;
- d) mit einem Übergang zum schmalen Laufe bei der Sixtinawand, der gefunden werden mußte;
- e) mit der Verminderung in der Höhe der Gewölbe, geboten durch die Bodenlage der *Scala Regia*.

Also auch hier nichts von einer beabsichtigten perspektivischen Wirkung!

Wie *Bernini* unter diesen erschwerenden Verhältnissen die Aufgabe gelöst hat, bleibt bewundernswert.

Zur Erhöhung der malerischen Wirkung der Stadt-Silhouette wird den Meistern der Renaissance vielfach unterstellt, daß sie mit Rücksicht hierauf so manchen großen Bau entworfen hätten. Anhaltspunkte dafür oder schriftstellerische Zeugnisse kenne ich nicht und hier hatten die örtlichen Verhältnisse die führende Rolle. Perspektivische Bilder hängen in ihrer Qualität von dem möglichen Standpunkte des Beschauers ab. Die achtförmige Domkuppel in Florenz gibt je nach dem Standort ein recht ungünstiges Schaubild. Kuppeln und Türme oder die Verwertung beider kommen in Frage. Zypressen und Pinien werden als Vorbilder aus der lebenden Natur herangezogen. Sie können sich bei geschickter Gruppierung zu einem majestätischen Ganzen erheben, sie können sich aber auch wehe tun. Ob die projektierten Glockentürme für *St. Peter* die Hoheit und die Gewalt der Kuppel erhöht haben würden, ist wohl sehr die Frage. Was in der Stadtsilhouette oft noch stark mitpricht und zwar nicht selten in sehr brutaler Weise, das sind die glatten, schmucklosen, übermäßig hochgeführten Signal- und Beobachtungstürme (vergl. schiefe Türme in Bologna). Diese sakralen und profanen Hochbauten können zusammenwirkend und am richtigen Platze aufgestellt den Reiz einer Stadtsilhouette erhöhen, aber auch verderben, wenn sie nicht gut verteilt sind.

Die Amerikaner haben neuerdings Hochführung bestimmter Gebäudegattungen kultiviert. Die „Wolkenkratzer“ wurden als Neuheit begafft und bewundert und die „besten und bedeutendsten Städtebauer“ Deutschlands empfehlen deren Aufnahme für unsere Großstädte. Ein Schriftchen „Berlins dritte Dimension“ bringt dies zum Ausdruck. Aber brauchen wir deswegen Amerika um Rat zu fragen? Über die architektonische und malerische Wirkung dieser Dinger kann man ja verschiedener Ansicht sein; aber wir wären undankbar, wollten wir uns hier nicht erinnern, daß die Italiener des Mittelalters schon

518.  
Stadt-  
Silhouette.

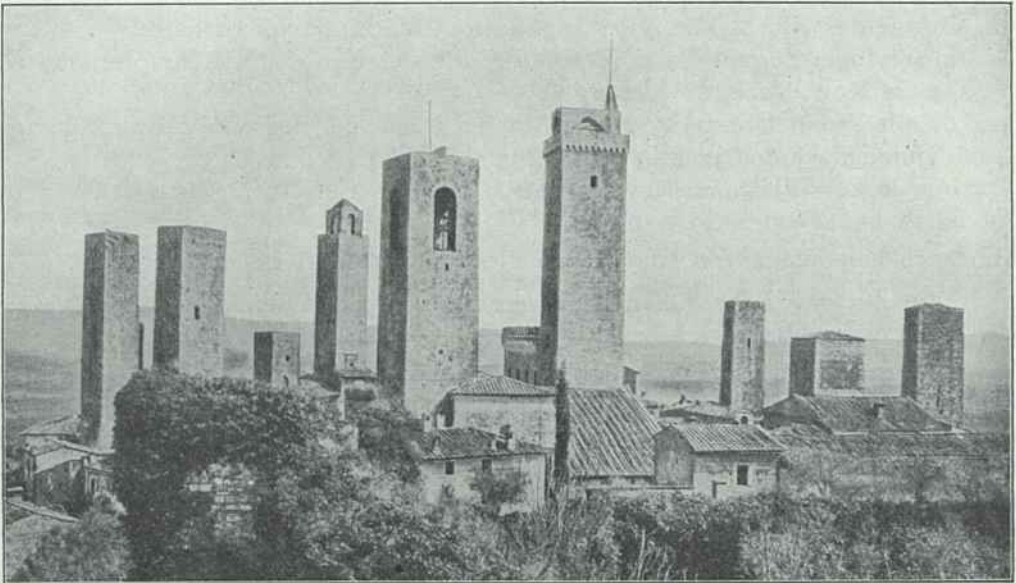
519.  
Kuppeln und  
Türme.

520.  
Wolkenkratzer  
in  
San Gimignano,  
Bologna, Siena  
etc.

in gleichem Sinne tätig waren, und die dritte Dimension als die überwiegende bevorzugten, d. h. zur herrschenden bei einem Bauwerk machten.

Sie betreffen aber nicht die Bestandteile von Befestigungen oder von öffentlichen Bauten, nein, vielmehr Bestandteile von Privathäusern, die bei Parteifehden für den Angriff und zur Verteidigung, in ruhigen Zeiten auch zu Belüftungen (vergl. *Rom. Pantini in Italia artistica*. Nr. 11) benutzt worden waren. In dem Städtchen San Gimignano waren in der Zeit des *Cinquecento* 25 solcher aus Travertin und Macignosteinen erbaute Privattürme von je 51<sup>m</sup> Höhe, die von Privaten nicht überschritten werden durfte, vorhanden. Jetzt stehen noch 13, die sich auf eine Stadtbaufäche von 800 × 500<sup>m</sup> verteilen.

Abb. 702.



Ansicht von Privattürmen im Stadtbild von San Gimignano.

Wie ausschlaggebend sie für die Stadtilhouette sind, zeigt Abb. 702. Möglich, daß auch Italien einer Wiederholung dieser mittelalterlichen Stadtverschönerung nicht widersteht, wahrscheinlich ist es für mich nicht.

Bei den Neuanlagen der Hausblöcke der Stadterweiterung größerer Plätze folgt es der „Hippodamischen“ Weise (Rom, Florenz, Turin, Mailand, Bari, Barletta usw.).

Das Auftreten der vierten Dimension in der Baukunst bringt vielleicht neues; will man aber jetzt schon Bauten größer erscheinen lassen, als sie wirklich sind, so wäre die Bevorzugung der trapezförmigen Gestaltung öffentlicher Plätze zu empfehlen, mit der Stellung der wichtigen Bauwerke längs der breiteren Grundlinie des Trapezes (Kapitolsplatz und *St. Peter's*-Platz in Rom, Domplatz in Pienza), wobei ich an das feiner Zeit berühmte Schlüffeloch bei *S. Sabina* (Villa des Malteser Priorates) erinnert werde (vergl. *Nohl's* Skizzenbuch), durch das die Fremden *St. Peter's*-Kuppel ansehen müßten nach dem Satze, daß der Anblick eines Bauwerkes um so größer wirkt, je kleiner die Öffnung ist, durch welche man es erblickt.



## C. Sakralbauten.

### XXII. Abschnitt.

#### Allgemeines.

Für die Wertschätzung der gottesdienstlichen Monumentalbauten der Renaissance in Italien dürfte es sich in höherem Maße als bei den andern Werken der Architektur empfehlen, einen Blick auf das zu werfen, was die vorausgegangenen Zeitalter mit ihren Religionsanschauungen auf diesem Gebiete geschaffen haben.

521.  
Überficht.

In den Gotteshäusern gipfeln die architektonischen Schöpfungen aller Völker. Das höchste Wollen und Können in der monumentalen Kunst wird in ihnen zum Ausdruck gebracht. Griechen und Römer, Romanen und Germanen ergehen sich in den gleichen Bestrebungen, ihrem höchsten Wesen eine Stätte zu bieten, so idealer Art, wie sie die Phantasie nur erfinden kann. Die einen geben ihm ein Heim, worin es still und verborgen wohnt, wo es nur die Besuche von Auserwählten empfängt und Opfer und Geschenke annimmt; die anderen machen die Heimstätte zum Versammlungsort, wo die Gläubigen gemeinsam mit der im Geiste anwesenden Gottheit verkehren.

Dies ist der charakteristische Unterschied zwischen den Tempeln der heidnischen Götter und denen des Christengottes. Jene waren nicht bestimmt, eine gläubige Menge in andachtsvoller Stimmung zu gemeinsamem Opfer und Gebet aufzunehmen; sie sollten nur die geheiligte Wohnstätte des Gottes sein, den man verehrte.

Die ursprünglich unperfönliche Gottheit wird mit der Zeit zur perfönlichen, deren sinnlich wahrnehmbares Ebenbild für sich das gleiche Schutz gewährende Obdach verlangte wie der Sterbliche auf Erden. Die Gottheit nahm des Menschen Gestalt an, dessen Tugenden und Laster ihr angedichtet wurden; Haß und Liebe, Edelmut und Rachsucht werden ihr eigen. Sie neidet, verfolgt und straft. Das Bild der Gottheit ist vom Stande der Kunst eines Volkes abhängig; unbeholfen und befangen in den Zeiten der Anfänge der bildenden Kunst, formvollendet und geistvoll in der Blütezeit. Strenge und starre, von der Priesterschaft befohlene Gestalten stehen individuellen und lebendigen Darstellungen gegenüber. Das gewöhnlichste, handlichste Material bis zum kostbarsten und reichsten wurde zur Herstellung des Götterbildes verwendet: Holz, bildsamer Ton, die verschiedensten Gesteinsarten, Erz, Silber, Gold und Elfenbein.

Die gleiche Stufenleiter, wie das Götterbild, hatte auch das Gotteshaus durchzulaufen. Zuerst die aus Holz gezimmerte Hütte, das Holzwerk mit Täfelungen, Terrakotten und Metallblech bekleidet, dann die Ausführung aus Stein und Holz gemischt, schließlich der ganz aus unvergänglichem Material, für Zeit und Ewigkeit berechnete Stein-Tempel mit steinerner Decke und Steindach. Ein



Baldachin, vier Säulen und ein Dach darüber oder vier Wände und ein Dach mit vorgestellter, von Säulen getragener Laube auf einer, zwei oder allen vier Seiten waren wohl die ältesten Formen, die bei allen späteren Bauten wiederkehren.

522.  
Gotteshaus  
der Griechen.

In der Blütezeit griechischer Kunst zeigt sich das Gotteshaus auf mehrstufigem Unterbau, der Gottheit gleichsam als Weihegeschenk dargebracht, das sich als fäulengeschmücktes Haus, hell und glänzend aus weißem Kalkstein ausgeführt, im herrlichsten Schmucke von Bildwerken darstellt. Sein Inneres bestand entweder aus einem langgestreckten Raum, der der Tiefe nach in drei Gelasse geteilt war: in Vorraum, Heiliges und Allerheiligstes, in dem das Götterbild stand, oder nur aus einem Vorderhaus und einem Hinterhaus, die durch eine einzige Quermauer von einander getrennt waren. Je nach der Größe des Tempels ist die Zelle der Breite nach durch Kleinfäulenstellungen, meist zwei übereinander, in zwei oder drei Schiffe geteilt oder durch vorgezogene Pfeiler einschiffig mit einer Art von Kapellenkranz umzogen. Bei Tempelzellen von großer Spannweite hatten die eingestellten Säulen auch konstruktiven Wert und Grund, um die freie Länge der Deckenbalken zu verringern. Licht erhielt das Innere einzig und allein durch die große bis zur Decke reichende Tür. Je nach dem Stande der Sonne und der Jahreszeit mag in dem prächtig geschmückten Gotteshaufe ein mysteriöses Halbdunkel geherrscht haben, das den Gläubigen bei der Darbringung feiner Opfertgaben, die nicht gemeinlich und auch nicht an bestimmten Tagen vollzogen wurden, in eine weihevollen Stimmung versetzte.

Das Innere mit feinem Statuenschmucke und feinen Weihgeschenken gleichsam ein Museum, das die Gottesverehrung geschaffen, sollte nicht in majestätischer Weise auf die Massen, vielmehr auf das Gemüt des Einzelnen wirken, was Priester und Baumeister wohl erreicht haben dürften. Was aber mächtiger zum Volk sprechen mußte, das war die eigenartige Stellung der Tempel in Gruppen, die Schaffung besonderer heiliger Bezirke. Meist in der Hochstadt auf einem abgeglichenen, mit Mauern umgebenen Felsplateau zusammengedrängt, zu dem Steintreppen hinauführen, der Zugang gesperrt durch prächtige Torbauten — solcherart in herrlichster Vollendung sehen wir die Tempelgruppen auf der Burg von Athen!

Abgeschlossen vom Getriebe der Stadt, nur mit dem Blicke auf die Berge und das Meer liegen diese Gotteshäuser in von festen Mauern umschlossenen Bezirken, und so sind sie zu nehmen; den Bezirk müssen wir als Ganzes auf uns einwirken lassen. Gegen Sonnenuntergang färbt sich dort der graue Hymettos im Osten warm violett, der Lykabettos braunrot, der Pentelikon tiefblau und seine Brüche rot; Akrokorinth erglüht in rotem Duft; die Berge von Megara scheinen in Gold zu vergehen. Das Meer mit seinen Inseln wird bald tiefblau, bald smaragdgrün, dann milchfarben; rot schimmert die Landschaft und das Laub der Bäume über ihr; die Marmortrümmer der Tempelhäuser sind gleichsam von einer Glut verzehrt und wachsen riesengroß aus. Das geistige Auge läßt sie im Schmucke ihrer Bildwerke neu erstehen und schafft sich so ein Bild hehrster Art, bei dem man die Offenbarungen der Gottheit zu vernehmen glaubt. (Vergl.: *Julius Braun*, Geschichte der Kunst, nachgewiesen auf dem Boden der Ortskunde.)

523.  
West-Römische  
Tempelbauten.

Die römische Kunst geht zum Teil den gleichen Weg. Die Gotteshäuser erhalten verwandte Gestalt und Einrichtung; denn auch sie waren nicht bestimmt, eine gläubige Menge zu fassen. Bescheiden im Material und in der Größe zur Zeit der Könige und der Republik (den kapitolinischen *Jupiter*-Tempel vielleicht ausgenommen) waren sie aufgebaut, und erst das kaiserliche Rom schaffte hier



Wandel. Die kostbarsten Baumaterialien der Welt wurden herbeigeführt; die frühere vergängliche Polychromie mußte der monumentalen weichen. Das buntfarbige Gestein wurde eingeführt; Granitfäulen mit metallischem Zierat bei weißen Marmorgebälken treten auf, und was das wichtigste ist, die Holzdecke der Cella weicht der Steindecke in gewölbter Form!

Den Höhepunkt erreicht die Kunst des Wölbens, als eine Wandelung in der Art des Mauerns eintrat.

In der Augusteischen Zeit wird die Ausführung mit durchgeschichteten, regelmäßig behauenen Steinen verlassen und ein Gemäuer aus Steinabfällen oder Kleingefchlägen, gebunden durch Zementmörtel, hergestellt, das mit Werkfücken oder Backsteinen nur durchschossen oder verkleidet ist. Es wird eine Art von Zellenmauerwerk hergestellt, für das eine größere Mauerstärke wohl genommen wird und darin besteht, daß nur die äußeren Anichtsflächen regelmäßig geformte Steine zeigen, zwischen welche ein Gemisch von Steinbrocken und Mörtel in Schichtungen von mäßiger Höhe eingefüllt wird. Auf diese folgen Lagen von durchbindenden Steinen, über welchen sich die gleiche Art des Mauerwerkes wiederholt. So entsteht ein Netzwerk von festem Gestein, den Zellen der Honigwaben ähnlich, dessen Hohlräume mit Gußmauerwerk ausgefüllt sind, und so wurde auch bei der Herstellung der massiven Steindecken, beim Wölbens, verfahren. Ökonomie und Leichtigkeit der Decken bei voller Monumentalität zeichnet diese Art der Ausführung aus.

Während beim oblongen Gotteshaus das Tonnengewölbe die ausschließliche Herrschaft als Deckenform behielt, tritt dafür bei den polygonalen und kreisrunden Anlagen das Kloster- und das Kugelgewölbe an seine Stelle.

Die kreisrunde Tempelform, wohl auch einer alten Wohnhausform entsprungen (*Capanna* der römischen Hirten, Hausurnen) findet sich bei den Griechen nur sporadisch, und auch in der römischen Baukunst gehört sie nicht zu den landläufigen; aber das bedeutendste Bauwerk, welches römische Wölbekunst geschaffen, ist hierher zu rechnen: das weltberühmte Pantheon in Rom, mit einer Spannweite oder einem inneren Durchmesser des Gewölbes von 43,50m, die bis auf den heutigen Tag ihresgleichen sucht. Auf kreisrundem Unterbau hergestellt, aus zwei konzentrischen Ringen von Gußmauern, die durch Zungen miteinander verbunden sind und so eine Gliederung des Inneren in acht Nischen abgeben, erhebt sich eine Halbkuppel mit mächtiger Öffnung im Scheitel. Die gestaltenden Motive an sich sind die einfachsten: auf einem festen Zylinder eine im Scheitel offene Halbkugel, zu dessen Innerem ein mächtiger, achtfauliger Portikus führt.

Was ist es, das den Beschauer so mächtig fesselt, sobald er durch die bronzene, noch antike Eingangstür getreten ist? Was ruft den überwältigenden Eindruck auch in der heutigen Verstümmelung noch hervor? — Die Größe und Einfachheit des Raumes und vor allem die Einheit des Lichtes, das wie von einem besondern Gefirn von einem Punkte aus in das Innere fällt und Decke, Wand und Fußboden gleichmäßig beleuchtet! Durch Reflexion gewinnen wir aber noch ein anderes, das uns gefangen hält, das ist die Größe im Vergleiche mit anderen Werken der Baukunst. Wie eine steinerne Welt steht das Innere vor uns, in das wir die bewundertsten Werke deutscher, französischer und englischer Baukunst hineinstellen können. Diesem gewaltigen Zentralbau steht, was Raumwirkung anbelangt, die gewölbte dreischiffige Basilika des *Maxentius* gegenüber mit ihren großartigen Kreuz- und Tonnengewölben, von denen die ersteren die Wirkung im Inneren bestimmen.



Die Außenseiten sind bei beiden Bauten denkbar einfach; kein Wert, wie bei den griechischen Tempeln, ist auf diese gelegt; nur der Innenraum soll mächtig und ergreifend auf den Beschauer wirken, und darin liegt eine Verschiebung des Höhepunktes der baukünstlerischen Aufgabe. Man will nicht mehr durch eine bestechende Außenseite imponieren oder eine Stimmung hervorrufen durch eine Anhäufung von Gleichartigem in einem Bezirke; man will nur noch den Innenraum sprechen lassen, und an dieser Sprache wird, allerdings bei veränderten Kulturverhältnissen, in der Folgezeit festgehalten.

524.  
Oströmische  
Tempel- und  
Kirchenbauten.

Mit der Teilung des römischen Reiches und mit der Verlegung der Residenz *Konstantin des Großen* nach Byzanz wandern bei der Einführung des Christentums als Staatsreligion die großen Aufgaben der Baukunst für eine Zeitlang zurück nach dem Osten. Der griechische und der römische Tempel hatten aufgehört, und die christliche Kirche trat an ihre Stelle mit anderen Anforderungen.

Hier war die Aufgabe, einen Raum zu schaffen, der an bestimmten Tagen eine große gläubige Menge in sich aufnehmen sollte; dadurch mußte das Schwergewicht in die innere Raumgestaltung verlegt werden. Das spätrömische Altertum bot für eine solche Anhaltspunkte und Vorbilder in ausgiebiger Weise in den genannten Zentralbauten, in den mehrschiffigen basilikalischen Anlagen anderer öffentlicher Bauwerke. Und so laufen in der jungen christlichen Kunst bei den Gotteshäusern die langgestreckte basilikalische Anlage, die Form des lateinischen Kreuzes mit ungleichlangen Armen, die Form des griechischen Kreuzes mit gleichlangen Armen und die zentrale Anlage nebeneinander her; diese Kunst hat es übrigens verstanden, bei einfacher Behandlung des Äußeren und unter Verwendung von Architekturteilen einer ausgelebten Kunst, Innenräume von großer Wirkung zu schaffen. Nicht leicht wird man sich dem eigenartigen Zauber entziehen können, den die Basiliken Roms und Ravennas auf uns ausüben.

Nur die eine — *S. Apollinare in Classe* — in Ravenna sei hervorgehoben. Wer zur frühen Stunde im Morgennebel der Reisfelder (das landschaftliche Bild und das Ackerland hat sich inzwischen anders gestaltet) nach der *Pineta*, den herrlichen Pinienwäldern bei Ravenna hinauspilgert, und plötzlich die malerisch gruppierten Backsteinmassen aus dem Nebel sich loslösen sieht und in das Innere der Kirche tritt, wird betroffen stille stehen; eine eigene Stimmung wird ihn in dem verlassenem Gotteshaus überkommen bei aller Schlichtheit der Formen, in die der architektonische Gedanke gekleidet ist. Ein 14<sup>m</sup> breites Mittelschiff, zwei halb so breite Seitenschiffe, die Hochwände getragen von 24 Marmorsäulen, eine halbkreisförmige Apsis mit musivischen Darstellungen, Frieße mit Medaillonbildnissen an den Mittelschiffwänden, überdeckt mit einem, wohl früher bemalten fog. offenen Dachstuhl — ist alles was geboten wird. Die einfache Größe des Raumes, die vornehmen Verhältnisse, das nicht zu reichliche Licht, womit das Innere übergossen ist, halten uns gefangen.

War die Basilika auch der Ausgangspunkt und blieb sie es auch im weströmischen Reiche, so war es doch der Zentralbau, der immer wieder die Geister beschäftigte. Zum Ausdruck wurde der Gedanke gebracht durch den Bau der *Hagia Sophia* in Konstantinopel, unter *Justinian* in 5 Jahren von den griechischen Architekten *Anthemios* von Tralles und *Isidor* von Milet 537 errichtet. Wir sehen im Grundplan noch eine Verquickung des Langhauses und des Zentralbaues; aber dieser kommt in der Kuppel, welche die ganze Anlage beherrscht, doch zum siegreichen Durchbruch! Konstruktiv ist hier etwas im großen ge-



wagt, was früher nur in schüchternen Weise im kleinen versucht wurde, d. i. das Kuppelgewölbe auf mit Bogen überspannten Pfeilern, über quadratischem Raum. Mittels Pendentifs, welche zwischen die Bogen gespannt sind, wird der tragende Ring geschaffen, auf dem sich in Form einer Kugelhaube das deckende Gewölbe von 32<sup>m</sup> Spannweite erhebt, die hinter derjenigen des Pantheon zu Rom um etwa 10<sup>m</sup> zurückbleibt, aber dafür im Gedanken und in der Ausführung unendlich viel kühner ist. Sie bezeichnet einen Meilenstein in der Geschichte der Kunst zu wölben und einen Fortschritt gewaltigster Art.

„Ich habe dich übertroffen, o *Salomo!*“ so begrüßte *Justinian* den vollendeten Bau. Kein Zentralbau der Welt ist von so stimmungsvoller Wirkung wie dieser! Im Äußeren schlicht und einfach, unter Verzicht auf allen Einzelschmuck ausgeführt, wohl mit Rücksicht darauf, daß diese Hofkirche innerhalb der übrigen Palaßgebäude lag, macht das Innere dagegen, von den kostbarsten Materialien strotzend, den Eindruck der Größe, Macht und Erhabenheit! Die Raumentfaltung ist überraschend, und jeder Schritt vorwärts gibt neue Bilder! Dazu kommt noch die eigenartige Beleuchtung durch 40 kleine, halbkreisförmig überspannte Fenster am Fuße der Kuppel, die das Licht in den Mittelraum bringen, während andere Fenster auf den Emporen und in den Apsiden Helligkeit und Streiflichter in stimmungsvoller Weise in die Nebenräume senden. Von der Schwelle der Eingangstür umfaßt das Auge den ganzen Raum; schon von hier aus wird die dominierende Kuppel sichtbar. Diese Möglichkeit, das sehr glücklich abgewogene Detail, nicht zu groß und nicht zu klein, die Art des einfallenden Lichtes lassen den Raum größer erscheinen, als er in Wirklichkeit ist, ein Zusammenwirken, das wesentlich zu dem mächtigen Eindruck beiträgt.

Wir betreten den Bau im Monat Ramadan am Abend, während des großen Gebetes, wenn er von Gläubigen belebt ist, die stehend ihr Gebet verrichten oder sich zeitweise auf den Holzboden niederwerfen, auf dem die Richtung nach Mekka verzeichnet ist, und einen tausendfältigen, dumpfen Donner in den Gewölben erwecken, während die Marmorwände und die Goldmosaiken der Kuppeln und Bogen den Glanz von tausenden kleinen Lämpchen, welche die architektonischen Linien bis zur Kuppel umfäumen oder in Hängelüftern untergebracht, widerstrahlen — in diesen Stunden wird die Wirkung des Innenraumes auf das höchste gesteigert, und gern wird ihr jeder Besucher nachgeben und die Macht des Raumes in der Baukunst anerkennen.

Ein Sprung weiter führt uns durch die Wirren der Völkerwanderung, welche mit der Antike aufgeräumt haben, zur mittelalterlich-romanischen und gotischen Baukunst. Wer wollte den Zauber der Dome und Münster dieser Kunstperiode missen oder sie gar gering schätzen, sie, die den süßen Traum unserer Kinderjahre belebten mit Orgelton und Glockenklang und Chorgefang, mit ihrem Säulenwald und hochgestellten Gewölben, mit ihrer geheimnisvollen Beleuchtung, „wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht“. Kein Mensch, weiß Glaubens er auch sei, wird sich der Raumwirkung dieser Bauten entschlagen können.

Aber so hoch der Phantasieeindruck auch geschätzt werden mag, eine Raumentfaltung, wie sie die antikerömische und die frühchristliche Kunst in den Gerichtshallen, Thermenfälen, im Pantheon und in der *Hagia Sophia* gezeitigt hat, war ihr ver sagt. Das Ringen nach einer solchen ist zwar zu erkennen, aber doch nur auf italienischem Boden. Spannweiten von 14,00<sup>m</sup> oder nur wenig mehr, war das höchste, was die mittelalterliche Wölbekunst



erreichte; über dieses Maß kam sie nicht hinaus; die alte Kunst überbot sie um das Dreifache!

Das Ringen nach Großräumigkeit, unter Hereinziehen des Kuppelbaues machte sich bei den gotisch entworfenen Domen von Florenz und Bologna in größerem Stile geltend. Während man sich im Norden bei den Vierungskuppeln allenthalben mit der Breite des Mittelschiffes begnügte, verfuhrte das südliche, angestammte Gefühl der Großräumigkeit eine Ausdehnung derselben über die drei Schiffe (Mittel- und zwei Seitenschiffe) hinweg und erzwang so in eigentlicher Weise bei der Form des lateinischen Kreuzes im Grundplan, im Äußeren nach dem Chor gesehen, die Wirkung eines Zentralbaues.

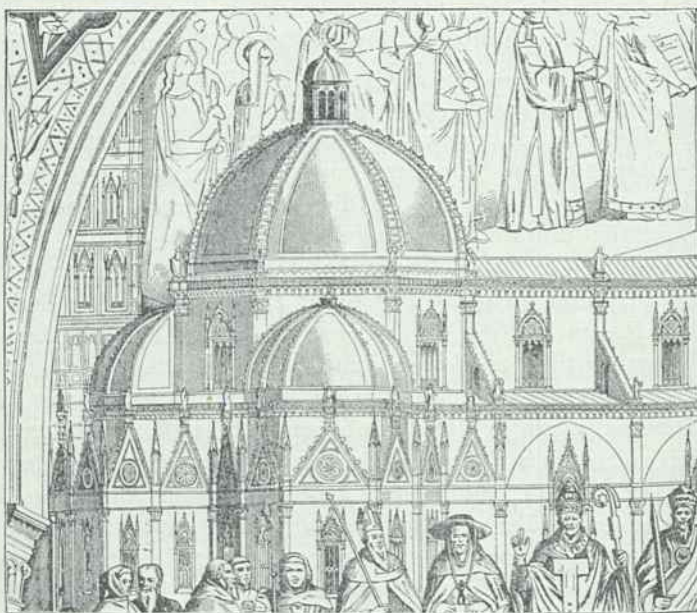
Wie in *S. Maria del Fiore* zu Florenz der Kuppelbau in gotischer Fassung gedacht war, können wir von verschiedenen uns erhaltenen Abbildungen ablesen (Abb. 703<sup>257</sup>). Wie der in Bologna ausgeführt werden sollte, zeigt uns das noch erhaltene Holzmodell in der Sakristei von *S. Petronio* (Abb. 704). Beide kamen nicht zur Ausführung. Für den Unterbau in Florenz sorgten noch die gotischen Baumeister. Sie schufen vier mächtige Pfeiler, von denen zwei in der Breite der Seitenschiffe mit Durchgängen versehen sind, die sie durch Spitzbogen in der Breite des Mittelschiffes miteinander verbanden.

Auf dieser Unterlage erhob sich ein mäßig hoher Tambour mit Rundfenstern und darüber die achteckige Kuppel in Form eines Klostersgewölbes. Bis zum Tambour führten noch die gotischen Meister den Bau; die darüber befindliche Kuppel war die erste große konstruktive Leistung einer neuen, hereinbrechenden Zeit, mit der einer formalen Neuerung auf dem Gebiete der Baukunst zum Siege verholfen wurde, den sie jetzt seit über 400 Jahren ausnutzt.

Bei der Ausführung dieser Kuppel war die erste Abweichung von der antiken Kunst die Anlage einer zweiten äußeren Schutzkuppel über der inneren raumabschließenden; eine zweite ist in der Belastung des Scheitels durch eine Laterne zu suchen.

So interessant die Großkonstruktion, so mächtig sie auch das Äußere überragt und den Bau beherrscht, so bedeutend sie im Stadtbilde mitpricht, so

Abb. 703.



Ansicht der Domkuppel in Florenz, nach dem Fresco in der *Cappella degli Spagnuoli* zu Florenz<sup>257</sup>.

526.

Kirchen der Renaissance in Italien.

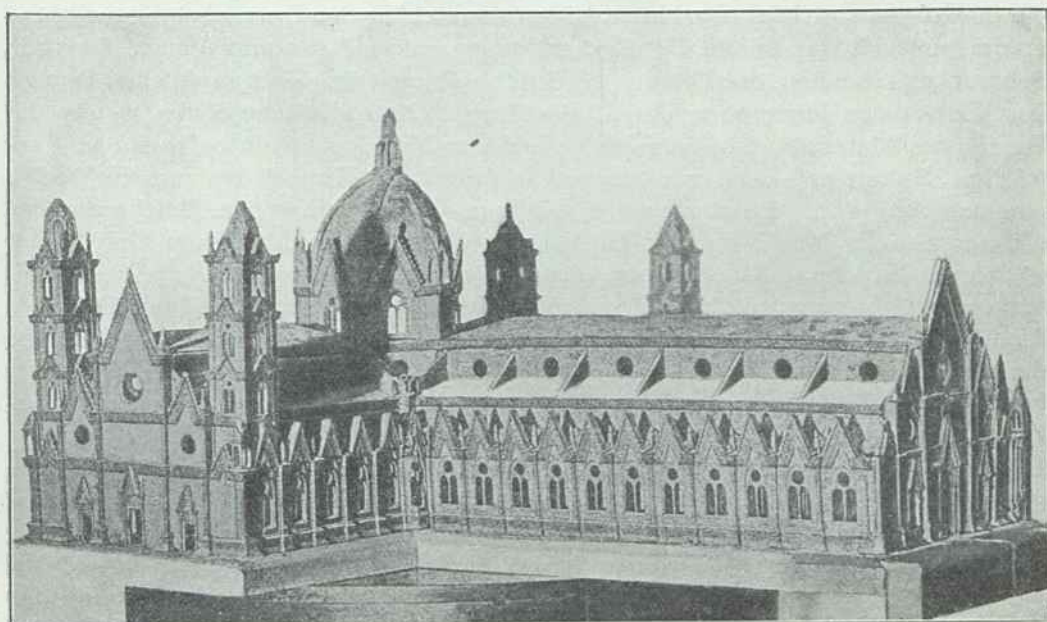
Charakteristiken der Kuppeln, Schutzkuppel und Laterne.

<sup>257</sup>) Nach Mothes in: *Architettura del Medio Evo in Italia* von Camillo Boito. Milano 1880. S. 200, Fig. 25.



wenig befriedigt in feiner Wirkung das Innere durch die Nüchternheit der Architektur, durch die ungünstig verteilte Beleuchtung, durch den gelben Anstrich und durch die Malereien der Gewölbeflächen der Kuppel, über deren Größe wir erst durch Reflexion einen Maßstab gewinnen, z. B. wenn wir von der obersten Galerie beim Beginne der Kuppel das Auge nach den gegenüberliegenden Wandungen schweifen lassen oder auf den Boden des mächtigen Domes hinabschauen, wo die Menschen nur wie ein Gewimmel von Ameisen aussehen, oder aber die Figuren der Malereien messen, bei der die Füße einzelner Gestalten das beachtenswerte Maß von 1,50<sup>m</sup> von der Zehe bis zur Ferse zeigen! Ein Zauber wie beim Betreten des Pantheon oder der *Hagia Sophia* hält uns hier nicht gefangen, und nur der durch den Vergleich gewonnene Maßstab fesselt noch.

Abb. 704.

Ansicht der Kirche von *S. Petronio* zu Bologna nach dem Holzmodell in der Sakristei daselbst.

Dagegen übertrifft 150 Jahre später eine zweite Leistung der gleichen Kunstperiode auch die großartigsten Schöpfungen der antiken Welt, der Ost- und Weströmer, das ist *St. Peter* in Rom! Ursprünglich als Zentralbau geplant, wurde er in der Grundform eines lateinischen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung ausgeführt. Sie hat eine Spannweite von 42,50<sup>m</sup>, ist also größer wie die Florentiner und nur 1<sup>m</sup> geringer wie die des Pantheon, aber wieder 12,00<sup>m</sup> weiter als die der *Hagia Sophia*. Sie ruht auf vier mächtigen Pfeilern, die eine Seitenlänge von 19,00<sup>m</sup> haben und durch gewaltige halbkreisförmige Tonnengewölbe untereinander verspannt sind. Zwischen sie setzen sich Pendentifs, wie bei der *Hagia Sophia*; nur sind sie keine sphärischen Dreiecke mehr, sondern sphärische Trapeze, deren Form und Größe durch die Gestalt der Pfeiler, d. h. durch ihre innere Abkantung bedingt wurde, durch welche die Ausladung der Pendentifs verringert wird. Wie bei der *Hagia Sophia* schließen sich die Pendentifs und die vier Bogen zu einem Fußring zusammen, der aber nicht die unmittel-



bare Unterlage für die Kuppel bildet, indem sich über ihm noch ein hoher, lichtbringender Zylinder (Tambour) erhebt, d. h. zwischen Pendantifring und Kuppel schiebt. „Ich will das Pantheon auf Säulen stellen“, soll der erste Meister des Baues gefagt haben, — er hätte zufügen können „und den Pfeilerbau der Sofienkirche noch darunter“, und er hätte nicht zuviel gefagt!

Die gewaltige konstruktive Neuerung, der übrigens auch Versuche im kleinen, beispielsweise bei den byzantinischen Kirchen vorausgegangen sind, war die Form der tragenden Pfeiler, das Einfügen eines lichtbringenden Zylinders und das Auffetzen einer Doppelkuppel mit einer Laterne, alles in Abmessungen, welche die Baukunst noch nicht gekannt hatte. 123<sup>m</sup> beträgt die Höhe vom Fußboden bis zum Scheitel der Laterne im *St. Peter's*-Dom also mehr als das Doppelte wie bei der *Hagia Sophia*. Wäre das Detail der Innenarchitektur im Maßstab etwas bescheidener, kein Bau der Welt käme ihm an Ebenmaß, Schönheit und Pracht der Dekoration gleich. Das Licht fällt überreich in den herrlichen, gewaltigen Raum und läßt das feinste Detail der Ornamentik und des musivischen, farbigen Schmuckes erkennen, der überaus glücklich gestimmt ist. Kein mystisches Dunkel durchzittert den Innenraum; überall die klare, heitere, südlische Sonne, welche die Pracht des Materials, der Vergoldung und der Mosaikgemälde bescheint und erwärmt. Hoheit und Gediegenheit vom Scheitel der Kuppel bis zum Fußboden und das Gefühl des Erhabenen und Schönen durchströmen den Beschauer und mahnen ihn an die Nähe der Gottheit! Wer aber den Raum im Größenmaß noch wachsen sehen will, der warte eines der großen Kirchenfeste ab. Die Seitenfenster sind verhängt und lassen nur wenig Licht durch; bloß die Kuppel spendet Tageshelligkeit von oben, aber auch nicht in vollem Umfang, indem die Fenster des lichtbringenden Tambours durch hellen Stoff abgeblendet sind — dann wachsen die Abmessungen in das Ungeahnte. Werden dann auf den durchlaufenden Gesimsen die Wachskerzen angezündet, erhellen rechts und links des Ciboriumaltars, der selbst in ein Lichtermeer verwandelt ist, die beiden Riesengirandolen, die über 10000 Kerzen tragen, den Kuppelraum, dann wird auch derjenige zufrieden sein, der an das Mystische in einem Gotteshause erinnert sein will. An solchen Festtagen will auch das Äußere nicht zurückbleiben; es will bei eingetretener Dunkelheit im Lichterschmuck prangen. Die Hauptlinien des Baues, die Rippen der Kuppel, die Gesimsungen der weiten Kolonnaden erstrahlen im Silberlichte kleiner Lämpchen — die sog. „silberne“ Beleuchtung; mit dem Glockenschlag zehn geht diese in die „goldene“ über, indem wie durch Zauberschlag sich zwischen die kleinen weißen Lichter große gelbrote schieben und auf der Laterne das Kreuz der Christenheit weithin strahlend sich erhebt! So sah ich das Schauspiel zum letzten Male im Jahre 1866.

Wer aber als ernster Mann *St. Peter's* Größe von außen erschauen will, der wandere auf den Janiculus und nehme Platz unter den immergrünen Eichen, die sich an der Mauer der *Villa Pamphilj-Doria* erheben und schaue nach ihm aus. Wie eine Insel liegt die vatikanische Gebäudegruppe vor ihm, aus der sich für den Beschauer beinahe in geometrischer Ansicht, die Kuppel erhebt, mit der schönsten Umrißlinie der Welt, die Meister *Michelangelo* erfunden und in einem großen Holzmodelle noch festlegen konnte, ehe er die Augen schloß. Was er erfunden, war ihm im fertigen Werke zu schauen verfgagt!

Wie aus Erz gegoffen, steht *St. Peter's* Bau gegen die blaue Luft, aus dem violett und gelbbraun schimmernden Erdreich hervorwachsend, in der Ferne sind es die duftigen Höhenzüge des Apennin mit dem zackigen Soracte und der



schneebedeckten Kuppe des Monte Leoneffa, die das Bild abschließen, ein Bild der Größe, des Ernstes und der Schönheit eines Menschenwerkes, das nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist.

Nach dem Vorgetragenen ist es die Macht des Raumes, mit der die Renaissancekünstler beim Kirchenbau rechnen zu müssen glaubten, und mit Recht in allererster Linie, wenn sie die Zweckbestimmung des Baues nicht verletzen und mit dieser Macht auf das Gemüt der Gläubigen wirken wollten. Und es ist ihnen wie wenig anderen gelungen, wenn auch dabei das Äußere in vielen Fällen etwas zu kurz kam.

527.  
Macht des  
Raumes.

Abb. 705.



Fassade des Domes in Cività Castellana.

Wie die Antike keinen sakralen Baustil kennt, so wenig hat die Renaissance einen solchen aufzuweisen. „Im Süden ist das Große und Schöne von selber heilig, und die wahre Kunst ist edel und fromm von selbst; denn schon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt.“ (Worte *Michelangelo's* 1549.)

528.  
Sakraler Stil  
und  
Formenbildung.

Die Formenprache ist wie bei den Profanbauten so auch hier eine entlehnte, anfangs mißverstanden, später bis zur Trockenheit der Antike nachgebildet, dann eine ausgeartete, die gleiche Stufenleiter durchlaufend, wie in alter Zeit, wobei das Hervorbringen neuer Detailformen nicht ausgeschloffen war, worauf bereits hingewiesen wurde.

Spitzbogen, Flach- und Rundbogen, sowie auch Korbbogen werden zur Überspannung von Öffnungen und als Wöbelinien gebraucht, wie auch die wagrechtlagernden Architrave — die erstgenannten meist nur bei Bauten des Übergangstils und der frühen Renaissance, wobei auch das Detail oft noch unter dem Drucke der mittelalterlichen Formenprache steht (vergl. Ansicht der Vorderfassade der Kathedrale von Civita Castellana, ein Werk der *Cosmaten*, urkundlich 1210).

Von der altchristlichen Kunst, den altchristlichen Kirchenanlagen in Italien wird bei den folgenden Betrachtungen ausgegangen werden müssen, da sie die ersten Stätten sind, in denen die Bekenner der neuen Religion zur gemeinsamen Gottesverehrung sich versammelten. Was wurde von diesen angenommen? was fügte das romanische, was das gotische Mittelalter hinzu?

529.  
Orientierung.

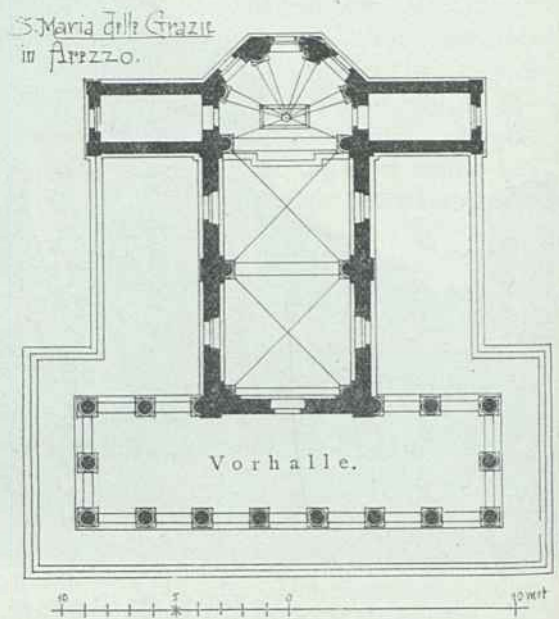
Eine mehr liturgische als architektonische Frage ist diejenige der Orientierung der Kirchenbauten. Wo freies Gelände vorhanden war, hielt man die von den antiken Tempeln übernommene Richtungslinie der Längsachse von Ost nach West auch bei den ersten christlichen Gotteshäusern ein, wobei in Rom der Altar meist am westlichen Ende, in Ravenna dagegen am östlichen aufgestellt wurde; die letztere Art bildete im Mittelalter die allgemeine Regel. Wurde sie auch in der Renaissance befolgt? Nein; ihre Einhaltung war schon durch die bestimmte Einteilung des Stadtinneren, durch die Anordnung und Lage der Straßenzüge und freien Plätze nicht mehr streng durchzuführen. Sie zeigte bald zahlreiche Ausnahmen; aber trotzdem sind genug berühmte Beispiele für die Regel anzuführen. In Rom sind der *Gesù*, in Loreto die Wallfahrtskirche, in Florenz *S. Spirito* und die *S. Annunziata*, in Mantua *S. Andrea*, in Padua *S. Giustina* und *S. Carmine*, in Venedig *S. Giorgio Maggiore*, *S. Salvatore* u. a. m. orientiert. Eine genaue Statistik über die Orientierung ist nur bei den Kirchen der Stadt Rom aufgestellt worden, bei der aber sämtliche Linien der Windrose vertreten sind!

Das Grundschema — die dreischiffige altchristliche Basilika — an dem auch die mittelalterliche Baukunst bedingungsweise festhielt, blieb auch für die Renaissance größtenteils bestehen. Das Schema der Maßverhältnisse der Breite des Mittelschiffes zu demjenigen der Seitenschiffe und Querschiffe, wie es die romanische Kunst festgestellt hatte, wurde beibehalten; ebenso wurde die Anordnung der Stützenentfernungen und diejenige der Gewölbejoche in den meisten Fällen nach romanischer Weise angenommen.

Die basilikale Anlage mit ihrer einheitlichen Innen-Perspektive war besonders geeignet, das Gotteshaus als Langbau zu charakterisieren; sie betätigt sich im Grundriß als rechteckige Form mit stark ausgeprägtem Übergewicht der Langseite und durch die Teilung mittels offener Säulenstellungen in eine ungleiche Anzahl von Schiffen (1, 3 und 5), wobei das mittlere stets breiter bleibt; den Abschluß desselben bildet meist die halbkreisförmige Apsis.

Den Ursprung dieses Baugedankens hatte zuerst *Leon Battista Alberti* in der römischen Gerichts-Basilika finden zu müssen geglaubt, einer Auffassung, der

Abb. 706.



Grundriß der Kirche von *S. Maria delle Grazie* in Arezzo.

530.  
Kirchen-  
grundriß:  
Basilikale  
Anlage.



später eine andere entgegentrat, nach der die Kirchenbasilika als ein in der *Konstantin'schen* Zeit geschaffenes Produkt des christlichen Kultus und Geistes anzusehen sei, eine Ansicht, der sich besonders *Hübsch* anschloß. Im Jahre 1847 erfuhr sie aber zunächst durch *Zestermann* eine Widerlegung, der die Anfänge der christlichen Basilika in der antik-römischen Palastrarchitektur wurzeln ließ, mit der Begründung, daß das römische Patrizierhaus unter feinen Bestandteilen regelmäßig einen Saal von besonderer Gestalt und Benennung befeffen habe: die Basilika.

Abb. 707.

Ansicht der Kirche *alla Madonna del Pozzo* in Empoli.

Diesen drei Theorien stellte *Dehio*<sup>258)</sup> eine vierte gegenüber, der man im ganzen und einzelnen, um ihrer logischen und fachlichen Ausführungen willen, gern beipflichten wird. Nur Bürgerhäuser können es gewesen sein, in denen sich die ersten Christen versammelten, und vom Wohnhaus sind daher die Bestandteile der Basilika entnommen. Das Tablinum wird zum Sitze des Vorstandes, zur Apsis; die Alae werden zum Querschiff, in dem sich die Diakone und Diakonissen versammelten; das Atrium wird zum Langhaus, worin die Gläubigen dem Gottesdienst anwohnten. Den im Atrium oder im umfäulten Peristyl Versammelten mußte Schutz gegen Wind und Wetter gewährt werden, ohne dabei eine Verdunkelung mit in Kauf nehmen zu müssen. Das Compluvialsystem war daher nicht mehr zu halten, und das *Atrium displuviatum* des *Vitruv* trat an seine Stelle, wobei die Lichtzuführung in echt antiker Weise durch Auffetzen

<sup>258)</sup> Vergl.: DEHIO, C. u. G. v. BEZOLD. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884—1901. S. 63.

eines Oberbaues mit feillichem Lichteinfall geschah, wie dies bei den hypostylen Sälen der Ägypter und Assyrier und wohl auch der Griechen der alexandrinischen Zeit der Fall war. Der Aufbau über dem Peristylgestirn bildet sich zu überhöhten, befensterten Hauptschiffmauern heraus, die mit einer flachen Holzdecke oder dem sichtbar gelassenen, sog. „offenen“ Dachstuhl überspannt sind.

Abb. 708.

Vorhalle der *Sapienza* in Neapel.

531.  
Einschiffige  
Anlage mit  
hohem Seiten-  
licht, die drei-  
und fünfschiffige  
Anlage und  
deren Beleuch-  
tungsart.

532.  
Pfeiler und  
Säulenbasiliken.

An Bildungen treten im ganzen auf: die einschiffige Anlage mit hohem Seitenlicht, die drei- und fünfschiffige mit hohem Mittelschiffseitenlicht und Fenstern in den Wänden der Seitenschiffe. Der Einbau von Galerien in den Seitenschiffen bleibt vorwiegend eine morgenländische Einrichtung, die aber auch im Abendlande vereinzelt vorkommt; als spezifisch abendländisch ist die Anlage des Querschiffes zu bezeichnen.

Vorhaus, Gemeindehaus und Priesterräume bilden die Bestandteile der Basilika, eine Anordnung, der das frühe Mittelalter und die Renaissance auch treu blieb. Pfeiler und Säulen wechseln bei beiden Bauweisen als Träger der Mittelschiffmauern ab. Als Säulenbasiliken sind beispielsweise die zwei Kirchen

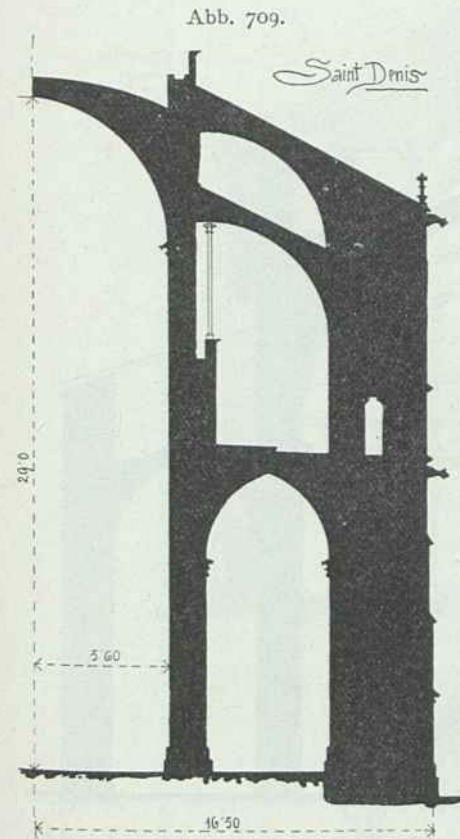


*S. Lorenzo* und *S. Spirito* in Florenz ausgeführt, als Pfeilerbasiliken die Dome in Udine, Treviso und Pavia.

Das abschließende Vorhaus wurde gegen Ende des 1. Jahrtausends im großen und ganzen außer Gebrauch gesetzt; war ein solches baufällig geworden, so wurde es nicht mehr hergestellt. Die Renaissance nimmt an einigen Bauten den Gedanken wieder auf und verkörpert ihn in interessanter Weise in der *S. S. Annunziata* in Florenz, bei *S. Maria Maddalena de' Pazzi* daselbst, bei der Pfarrkirche *S. Lorenzo* zu Chiavenna in großem Maßstab, wo inmitten des

Vorhofes sich der schlanke Glockenturm freistehend erhebt; dann bei *S. Maria* zu Abbiategrosso, und in *S. Sisto* in Piacenza u. a. O. Sie leistet somit hier im Kirchenbau nichts Neues; sie bringt bloß alte Motive, denen sie, jedoch nur vereinzelt, wieder in veränderter Form und in geistvoller Weise Geltung verschafft.

Gleichwie die Vorhöfe an altchristlichen Basiliken zu einfachen Vorhallen (*S. Lorenzo fuori le Mura*, *S. Giorgio in Velabro* zu Rom u. a.) umgestaltet werden, so vollzieht sich auch dieser Vorgang in der Renaissance, und zwar in einigen glänzenden Beispielen, wie dies am Dome in Spoleto, verbunden mit der Anlage von zwei Redekanzeln, in klassischer Weise bei *S. Maria in Navicella* zu Rom, bei *S. Maria delle Grazie* in Arezzo (vergl. Abb. 706, Grundriß), bei der *Chiesa alla Madonna del Pozzo* in Empoli (vergl. Abb. 707, Ansicht), bei *S. S. Annunziata* in Florenz und bei *S. Maria presso S. Celso* in Mailand (vergl. Abb. 30) gezeigt ist. Eine schlichte dreibogige Vorhalle, zwischen zwei Türmen eingespannt, ist bei der *Incoronata* zu Lodi ausgeführt; vollständig geschlossene, nur durch eine Tür begehbbare Vorhallen hat die Renaissance in prächtiger Weise bei der *Umiltà* in Pistoja und einfacher



Schnitt der Kirche in St.-Denis.

bei *S. Sebastiano* in Mantua zur Ausführung gebracht.

Aus der späten Zeit wäre als glänzendstes Beispiel ein Werk des *Fansaga* (1591—1678), die Vorhalle der *Sapienza* in Neapel anzuführen (Abb. 708). Für eine gerade Durchführung der Treppe zum Portal der hochgelegenen Kirche hat dort der Platz gefehlt, weshalb die Eingänge der Vorhalle in sehr geschickter Weise an die breiten Enden verlegt und die Treppen in diesen emporgeführt wurden<sup>259)</sup>.

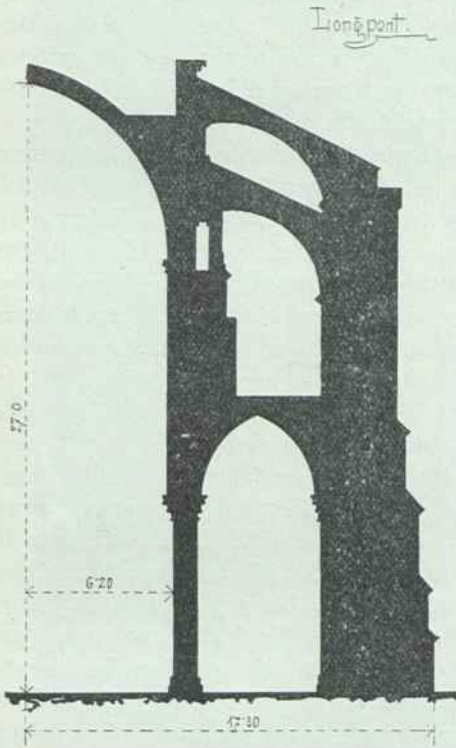
Noch mehr aber schrumpft die ursprüngliche Vorhofanlage zusammen, wenn sie sich auf die Form einer mächtigen Bogenführung beim Eingangsportal beschränkt, deren sich auch die romanische Kunst schon bediente, und für welche wir an oberitalienischen Kirchen und in gewaltigster Weise an der Giebelfassade

<sup>259)</sup> Vergl.: NOHL, M. Tagebuch einer italienischen Reise. Stuttgart 1866. S. 229.

von *S. Maria* zu Abbiategraffo Beispiele haben. Dort bilden seitliche Wandungen mit vorgestellten Kuppelfäulen, in zwei Stockwerken übereinander, den Rahmen, der mit einem halbkreisförmigen Tonnengewölbe und einem Giebeldach darüber geschlossen wird. Dieses triumphbogenartige Motiv fügt sich in die niedrigen älteren Bogenhallen, welche den Vorhof umziehen, nur allzu mächtig ein<sup>260</sup>).

Beim Fassadenbau blieb, sobald die mehrschiffige Anlage zur Ausführung gebracht wurde, das überhöhte Mittelschiff die Regel, sowohl bei der drei- als

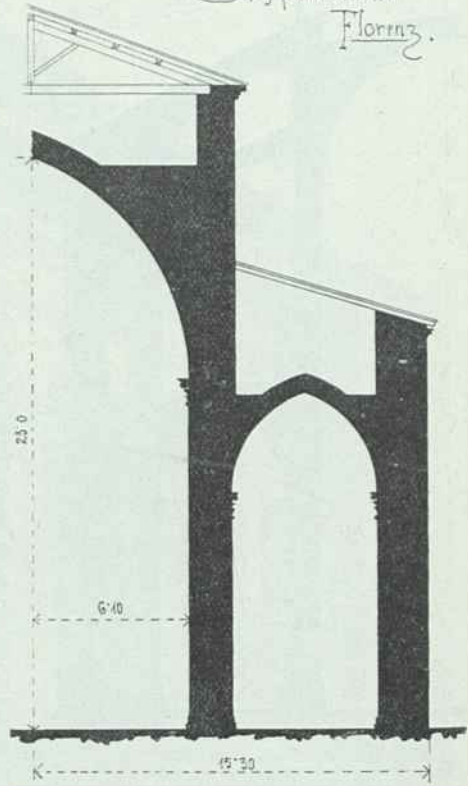
Abb. 710.



Schnitt der Kirche zu Longpont.

Abb. 711.

Sa. Maria novella  
Florenz.

Schnitt der Kirche *S. Maria Novella* in Florenz.

bei der fünfschiffigen Durchbildung. Bei letzterer waren die zwei Seitenschiffe rechts und links des Mittelschiffes unter ein Dach gebracht (vergl. *S. Paolo fuori le Mura* in Rom), oder man stufte auch diese Dachflächen nach der hochgeführten Schiffmauer ab (vergl. die halbgotische *S. Trinità*-Kirche in Florenz).

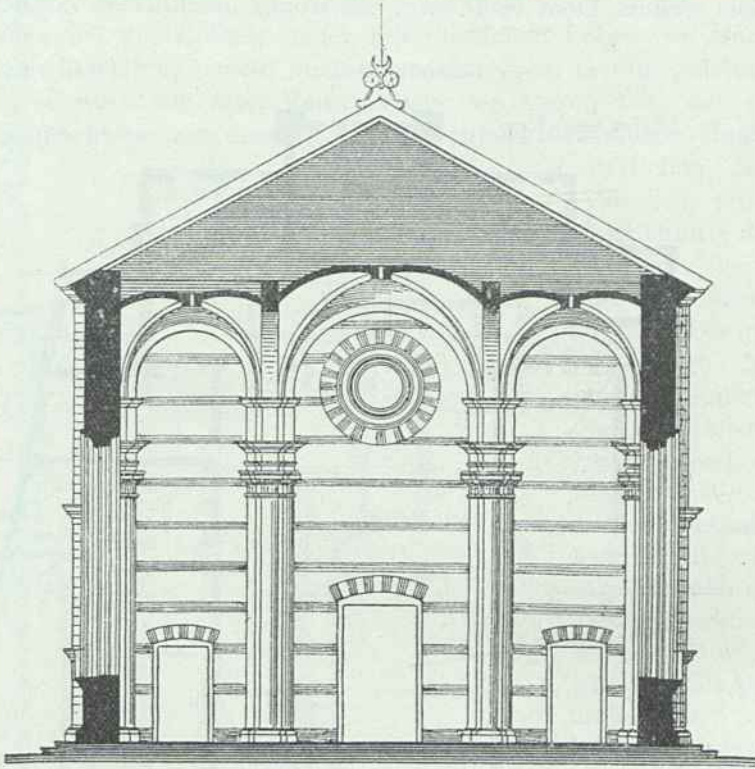
Kirchen mit nur einem Schiff, wie sie die mittelalterliche Kunst vielfach schuf, blieben auch in der Renaissance zu Recht bestehen und wurden sogar bevorzugt. Solche mit zwei gleichhohen und gleichbreiten Schiffen (zweischiffige), wie sie in Tirol und Norddeutschland die Gotik hervorbrachte, sind mir in der italienischen Renaissance nicht bekannt geworden; auch solche nicht mit nur einem Seitenschiff, das bald nördlich, bald südlich des Hauptschiffes, bald nie-

<sup>260</sup>) Eine Darstellung hiervon siehe: STRACK, H. Central- und Kuppelkirchenbauten der Renaissance in Italien. Berlin 1882. Taf. 26 und auch Abb. 705 dieses Bandes des „Handbuchs“.



driger, bald in gleicher Breite mit dem Hochschiff, ausgeführt war. Diese Kirchen gehören diesseits der Alpen meist den Bettelorden an und das Seitenschiff wurde

Abb. 712.



Querschnitt.

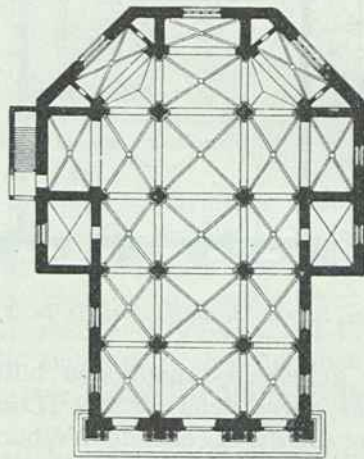


Abb. 713.

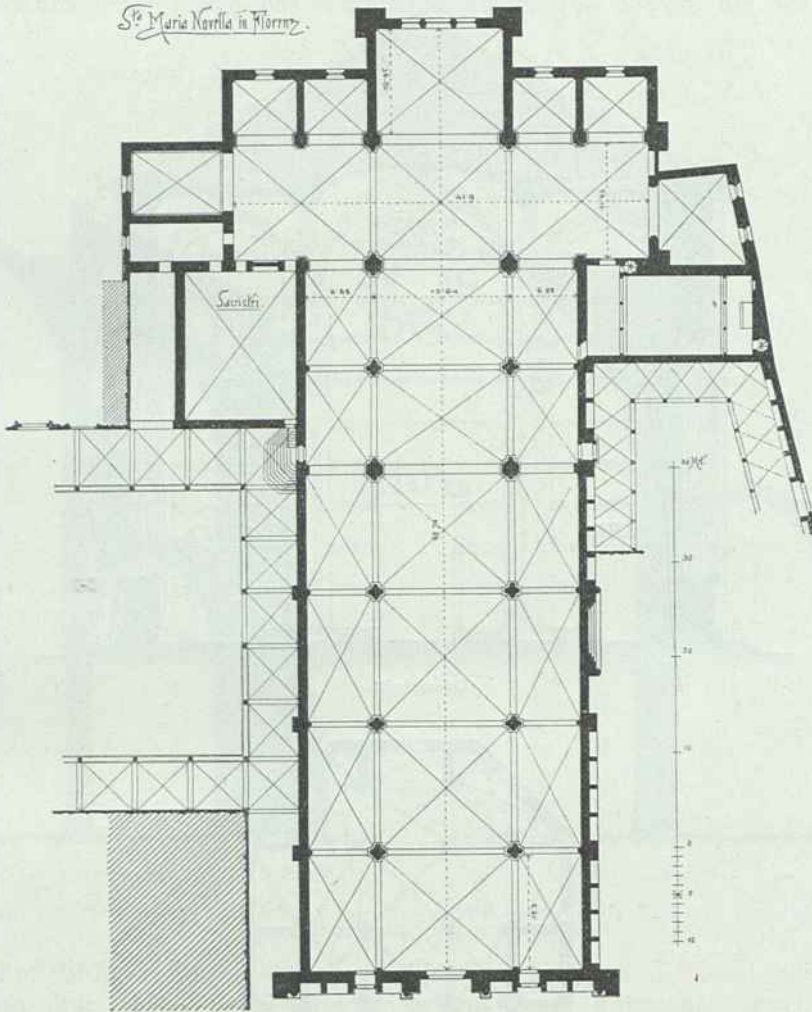
Grundriß.

Beispiel einer Hallenkirche (Dom in Pienza).

aus Sparfamkeitsrückfichten und um Platz für die Predigtgemeinde zu schaffen, der Kanzel gegenüber angelegt.

Gegen eine andere Neuerung, welche das Mittelalter im Kirchenbau schuf, die fog. Hallenkirchen — gleichhohe Schiffe unter einem Dach — verhielt sich die Renaissance ziemlich spröde. Unter den wenigen Hallenkirchen wären zu nennen: *S. Maria Annunziata* in Camerino in der Mark Ancona und der von *Rossellino* erbaute Dom in Pienza, ein wenig glücklicher Versuch, der bei

Abb. 714.

Grundriß der Kirche *S. Maria Novella* in Florenz<sup>261)</sup>.

den Seitenschiffen sich mit gestelzten Rundbogen hilft, dagegen im Mittelschiff den Mittelpunkt des Bogens etwas tiefer als das Kämpfergefims legt<sup>262)</sup>.

Die Hallenkirche setzte die durchgehende Wölbung voraus, deren sich dann auch die Renaissance bediente, während die basilikale Anlage bei der Wölbung der Seitenschiffe die wagrechte Holzdecke des Mittelschiffes zuließ, wie auch

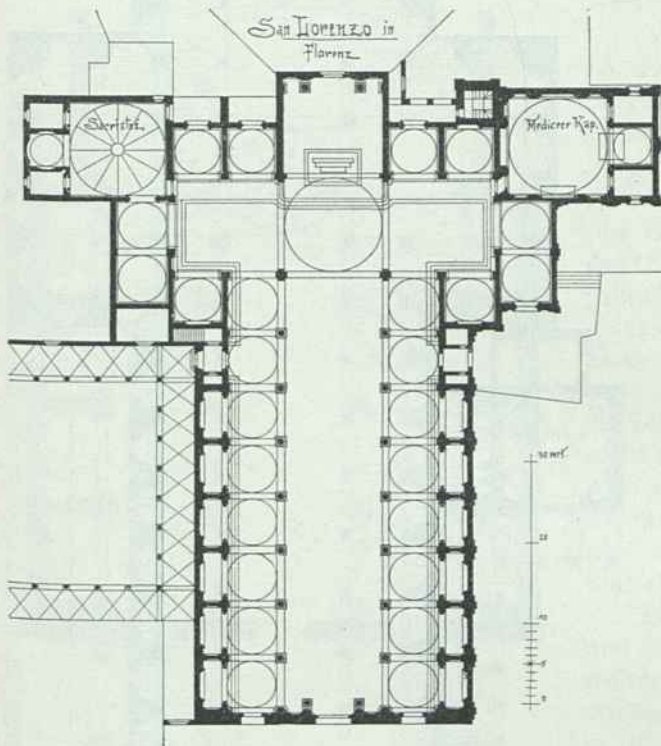
<sup>261)</sup> In: DEHIO u. v. BEZOLD, a. a. O. (Taf. 534 ist in bezug auf die Anordnung der Gewölbe im Querhaus unrichtig).

<sup>262)</sup> Veröffentlicht in: GEYMÜLLER v., a. a. O., *Bernardo Rossellino*, Bl. 11 — und: LASPEYRES, a. a. O., Bl. XLIX und: Abb. 712 u. 713 dieses Bandes des „Handbuchs“.



die Gewölbe in fämtlichen Schiffen. In allen Fällen war der Seitenschub der Gewölbe aufzuheben entweder unmittelbar durch Einlegen von eisernen oder hölzernen Ankern oder Zugstangen oder durch diesem entgegengesetzte Mauermaffen in Gestalt von Strebepfeilern, Spreizen, Strebebogen oder durch beide Mittel zugleich, wenn man der Ausführung nicht ganz traute. Jedenfalls war der Südländer bei der Lösung dieser rein statischen Frage von einem größeren Gottvertrauen befeelt und meist auch von richtigerem Gefühl geleitet auf Grund dessen, was er noch aus alter Zeit täglich vor Augen sah, das er außerdem studierte, beobachtete und ausmaß. Man vergleiche zu diesem Ende die mittel-

Abb. 715.



Grundriß der Kirche S. Lorenzo in Florenz.

alterlichen Bauwerke in Abb. 709, 710 u. 711, die Querschnitte der Kirche in St.-Denis von Longpont und von *S. Maria Novella* in Florenz. Die größte Spannweite des Mittelschiffes und der Seitenschiffe zeigt die letztgenannte Kirche bei den geringsten Mauerstärken. Welcher Mauermaffen bedienten sich dagegen die französischen Architekten der gleichen Zeit gegenüber den italienischen Meistern, um die gleiche Stabilität zu erzielen! Mit welchen einfachen Mitteln wird dieselbe Frage in Florenz beantwortet! Auf welcher Seite ist hier das Gesetz, bei möglichst geringem Materialaufwand die größte Stabilität und Festigkeit zu erzielen? Nach den gewählten Bei-

535.  
Querschnitte  
durch gotische  
Kirchenbauten.

spielen gewiß nicht auf Seiten der Erfinder der Gotik!

Die Italiener führten auch bei basilikalischen Anlagen den Anfall ihrer Strebebogen oder Pfeiler niemals so hoch oder gar bis zur Höhe des Dachgefimmes des Mittelschiffes reichend, hinauf; nur wenig über den Kämpfer der Gewölbe erstrecken sie sich in *S. Anastasia* in Verona, am Florentiner Dom, am Dom in Como, bei *S. Petronio* in Bologna (wenn sie auch dort durch die Zwischenmauern der Kapelle zu einer kolossalen Masse in der Tiefe heranwachsen) und bei *S. Francesco* dafelbst.

Entgegen dem Mittelalter waltet in der Renaissance beim Wölben der Schiffe größere Kühnheit bei geringerem Materialaufwand und ein höher entwickeltes Raumgefühl. Von diesem waren aber auch schon die gotischen Meister des Mailänder und des Florentiner Domes und der Hauptkirche des *S. Petronio* in Bologna befeelt, indem sie für die gewölbten Mittelschiffe ihrer

Basiliken 16,00 bis 17,50 und 18,00<sup>m</sup> Spannweiten nahmen, als man es in Amiens, Straßburg und Köln über 14,00<sup>m</sup> nicht hinausbrachte.

536.  
Querchiff  
und Transept.

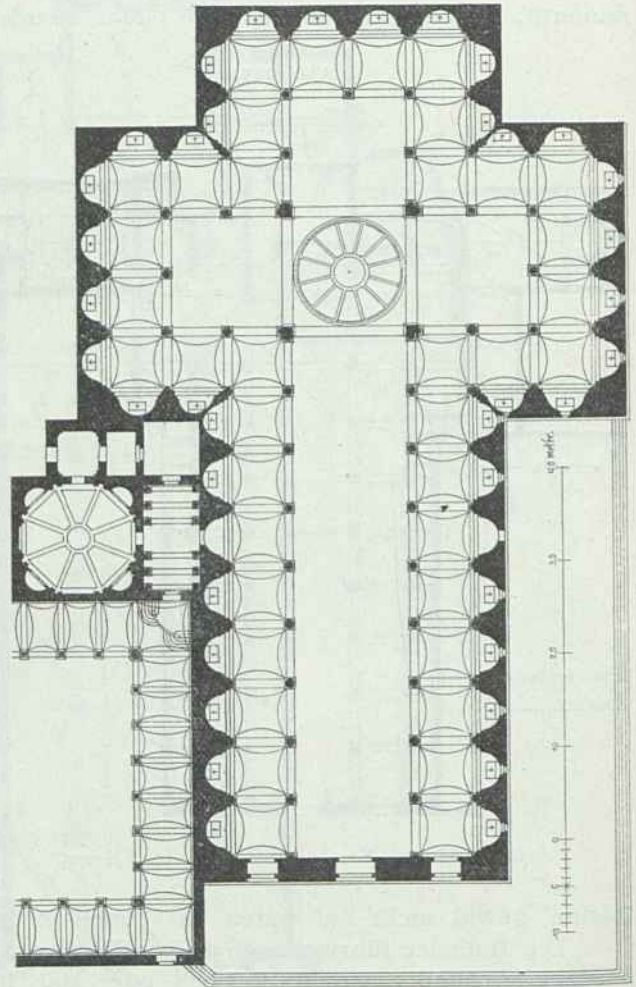
Das Querchiff der alten Basiliken klingt in den mittelalterlichen Kirchen Italiens bei zwei hervorragenden Beispielen, dem Grundplan von *S. Maria Novella* (Abb. 714<sup>263</sup>) und *S. Croce* in Florenz, mächtig und wirkungsvoll durch und wurde von *Brunellesco* in *S. Lorenzo* zu Florenz (Abb. 715<sup>263</sup>) in feiner neuen Formensprache wiedergegeben; es wird bei der Grundrißanlage von *S. Spirito* in Florenz (Abb. 716) zum Transept, wo sich Langschiff und Querchiff durchdringen und die Arme über den Kreuzungspunkt weiter fortgeführt sind. Das lateinische Kreuz mit drei gleichlangen und einem längeren Arm spricht sich hier bestimmt aus.

537.  
Altarraum  
und Kapellen.

Für den Altarraum, „den perspektivischen Richtepunkt, die Seele und der Gebieter der ganzen Anlage“<sup>263</sup>), ist bei den alten Basiliken die halbkreisförmige gewölbte Nische normal; im Mittelalter mußte sie der viereckigen und der polygonalen weichen, kam aber in der Renaissance wieder vollwertig zu Ehren, wenn auch bei ihr die in Ravenna und Byzanz üblich gewesene Form der polygonal gebrochenen Außenseite der Umwandung (*dei Servi* in Siena) und die Maskierung durch rechtwinkelige Ummauerung oder die regelrechte, innen und außen viereckige Form bestehen bleibt, wie dies im Grundriß von *S. Lorenzo* (Abb. 715) zur Ausführung gebracht ist.

Der eine Altarraum genügte aber schon in frühchristlicher Zeit nicht mehr; man suchte weitere zu gewinnen im verwandten Abschluß der Seitenschiffe (vergl. *S. Pietro in Vincoli* in Rom, Dom in Parenzo), und im Mittelalter forderte dann „die kumulierte Heiligenverehrung“ in jeder größeren Kirche eine Mehr-

Abb. 716.



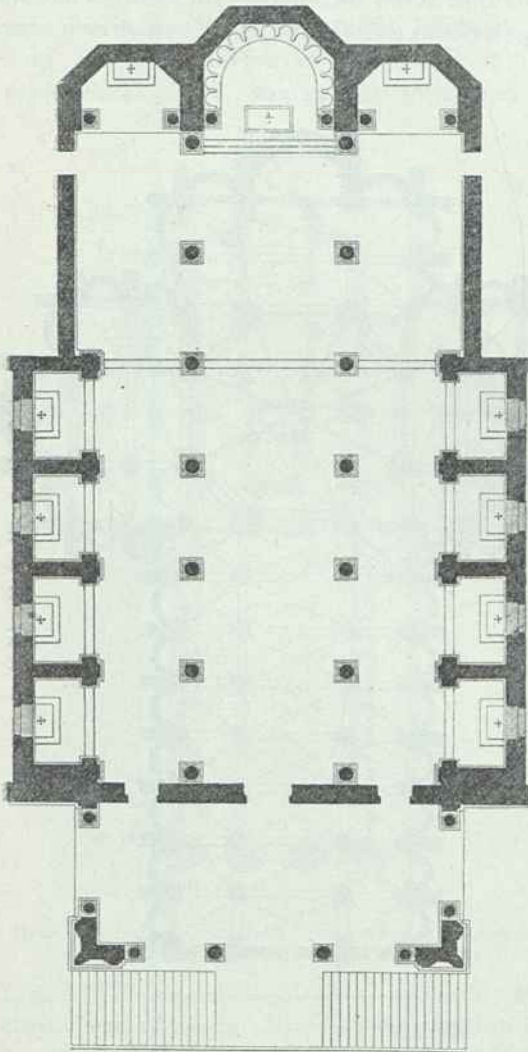
Grundriß der Kirche von *S. Spirito* in Florenz.

<sup>263</sup>) Siehe: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O., S. 95.



heit von Altären (der alte Bauriß von St. Gallen<sup>264</sup>, gibt schon deren 17 an), für die nur längs der Seitenwände der Kirche Platz gefunden werden konnte oder durch die Fortsetzung der Seitenschiffe um den Altarraum oder Chor, bei

Abb. 717.



SCHELLES DE 24 PIEDS 12 METRES

Grundriß der Kirche *S. Maria della Catena* in Palermo<sup>265</sup>.

Die Vierung war hier durch eine mächtige Kuppel von außen und innen zu markieren, und zwar in den Maßen der drei Schiffe zusammengenommen.

<sup>264</sup> Der alte Originalriß wird z. Zt. in der Klosterbibliothek zu St. Gallen aufbewahrt, aber nicht ohne weiteres gezeigt, photograph. Nachbildungen dagegen vorgewiesen. Ein instruktives Modell der Klosteranlage ist im Kunstmuseum aufgestellt und jederzeit zu sehen. Siehe auch die Abbildung des Originalrißes im II. Teil, Bd. 4, Heft 3 dieses „Handbuchs“.

<sup>265</sup> Fakt.-Repr. nach: HITTORFF & ZANTH, a. a. O.

der sich um die Mitte des XII. Jahrhunderts eine Reihe kleiner Kapellen (Kapellenkranz) ergeben haben. Aus diesem Bedürfnis heraus, nicht „zur besseren Entfaltung einer Prozession“, dürften diese Anlagen entstanden und auch in der Renaissance verwendet worden sein.

Viele der einschiffigen Kirchen (*S. Francesco al Monte* in Florenz, *S. Felicità*, Dom in Montepulciano, *S. Maria dei Servi* in Borgo S. Sepolcro, *S. Domenico* in Recanati, *S. Andrea* in Mantua ufw.) zeigen die Kapellen an den Langwänden des Schiffes, desgleichen auch die dreischiffigen (Abb. 717<sup>265</sup>): *S. Maria della Catena* in Palermo), ferner der Dom in Pavia (Abb. 718), vor allem aber *S. Lorenzo* in Florenz, wie auch *S. Spirito* dafelbst, wo die Kapellen nicht nur die Außenwände des Langhauses, sondern auch diejenigen des Transeptes und Chores, wenn man hier von einem solchen reden kann, umziehen (Abb. 716).

Die Durchkreuzung von Quer- und Langschiff führt aber ohne weiteres zur besonderen architektonischen Auszeichnung dieses Punktes; er ist so wichtig, daß er einer Betonung bedarf, was in *S. Lorenzo* und *S. Spirito* in schüchterner Weise durch kleine Kuppelchen geschehen ist, aber bei durchweg gewölbten Kirchen mit der Grundform des lateinischen Kreuzes schon während des Mittelalters in Italien in grandiofer Weise versucht wurde: bei *S. Maria del Fiore* in Florenz und bei *S. Petronio* in Bologna.

538.  
Vierungs-  
kuppel.

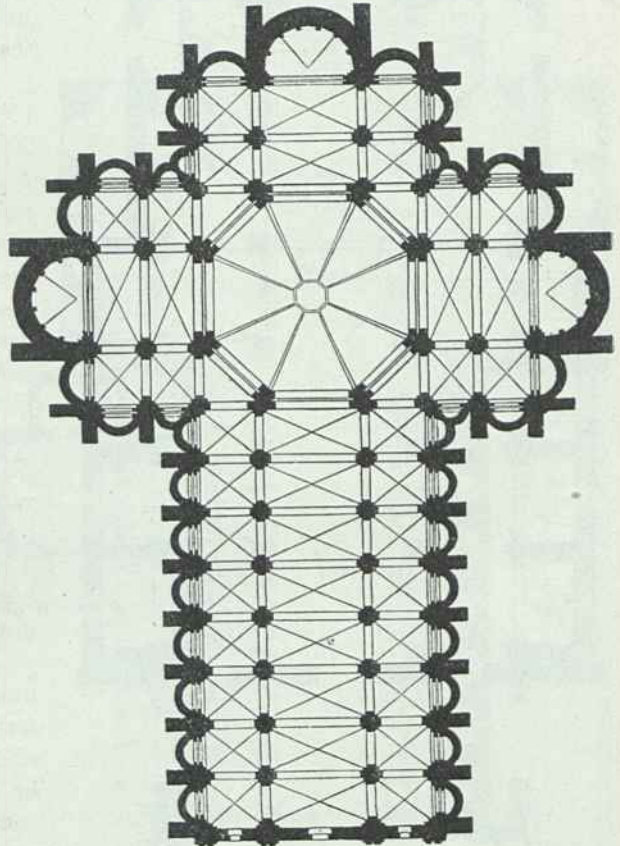
Der Gedanke reifte im gotischen Mittelalter in Italien aus und konnte nur dort ausreifen, wo die großen Kuppelbauten der Alten zu ähnlichen Ausführungen die Anregung gaben. Bei *S. Petronio* wurde er nicht verwirklicht; aber im Modell ist uns der Entwurf heute noch erhalten. Eine der großartigsten Kirchen der Welt wäre durch seine Ausführung geschaffen worden, eine Kuppel, welche die Abmessungen derjenigen von Florenz und Rom mit 40,00 m Lichtweite nahezu erreicht haben würde. Die acht Kuppelstützen im Grundplan, von denen zwei als Bestandteil der jetzigen Kirche ausgeführt sind, erscheinen weitaus schöner gegliedert und entwickelt als am Unterbau des Florentiner Domes; ob sie aber imstande gewesen wären, bei den gewählten Querschnitten das Gewicht der Kuppel aufzunehmen und das Kräftepiel darin im Gleichgewicht zu halten, dürfte zu bezweifeln sein.

Auch die Wallfahrtskirche der *Santa Casa* zu Loreto (Abb. 719) darf hierhergesetzt werden; denn sie ist und bleibt von Haus aus ein gotischer Bau von „bewundernswerter“ Grundrissdisposition und dem gleichen Grundgedanken: das lateinische Kreuz mit einer Vierungskuppel, die von acht Stützen getragen wird und einen Durchmesser gleich den drei Schiffbreiten (30,00 m) hat. Auch hier waren die Stützen zu schwach bemessen, ein Fehler, den später *Giuliano da Sangallo* (29. September 1499) zu verbessern suchte, den aber erst *Bramante* 1509 gründlich beseitigte.

Für die Meister der Renaissance blieben diese Anlagen von großem und dauerndem Einfluß, und der Plan von Loreto ist ohne Zweifel beim Entwurf des *Christoforo Rocchi* für den Dom zu Pavia vorbildlich gewesen. (Vergl. die beiden Grundrisse in Abb. 718 u. 719, wobei in Loreto besonders auf die schöne Anlage der vier Kapellen in den Diagonalen des Transeptes hingewiesen sei.)

Zur Zeit *Konstantin's* wurde es in Rom üblich, über Märtyrergräbern Gedächtniskirchen zu erbauen, wobei man das Grab selbst in nächste Beziehung zum Altar setzte; d. h. man legte ein unterirdisches kleines Gewölbe so unter dem Hauptaltar an, daß man in dieses hinabsehen konnte. Aus dieser altchristlichen »*Confessio*«, verbunden mit ihrer katakombenartigen Anlage, ging die

Abb. 718.



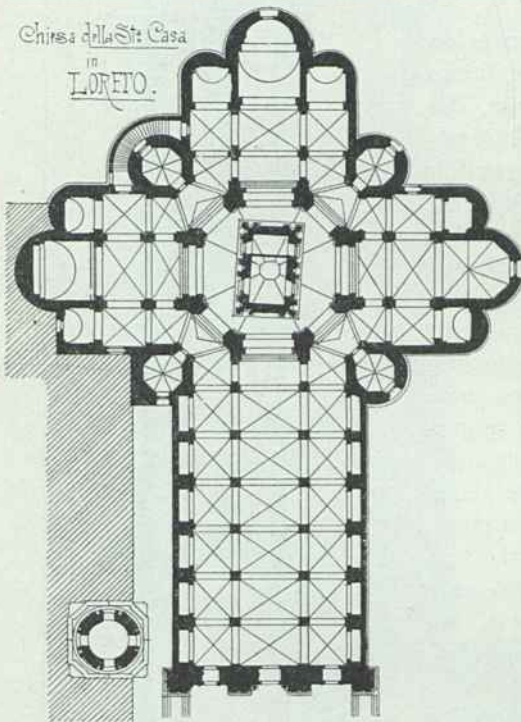
Grundriß des Domes in Pavia 265).



spät-altchristliche und mittelalterlich-romanische Krypta hervor — die vollständige Unterkirche mit Altären, die dann unter dem erhöhten Chorraum angelegt wurde.

Kam die ursprüngliche Begräbnisstätte des Märtyrers nicht in Frage, folten vielmehr von außen hergebrachte Gebeine nur in der Kirche beigesetzt werden, dann begnügte man sich mit der Aufstellung über der Erde und beschaute durch eine lotrechte Vorderwand die heiligen Gebeine oder machte den Altar selbst zum Behälter derselben. „Die Gruft scheidet aus dem Bestande der Kirchenarchitektur aus“, was in der gotischen Periode zum Grundsatz erhoben wurde und woran auch die Renaissance festhielt.

Abb. 719.



Grundriß der Kirche della Santa Casa zu Loreto.

türme gebaut. Die ältesten Glocken waren klein und hingen meist in Dachtürmchen. Mit der Einführung weithin hörbarer Geläute nahm man die Türme zu deren Träger (vergl. Abchn. Uhrtürme).

Der Ansicht, daß sie nicht zu den Bestandteilen der Kirchen gehörten, blieb man in Italien von der ältesten Zeit an getreu und stellte sie deshalb wohl auch später noch neben den Langseiten der Basiliken als ifolierte Bauten auf. Diese Stellung wurde typisch, und man verließ sie in allen folgenden Phasen der Baukunst in Italien nicht.

Während diesseits der Alpen Baukünstler und Volk für die äußerlichen hochgeführten architektonischen Merkzeichen schwärmten und mit Stolz auf die Errungenschaft blickten, die Türme organisch mit dem Langhaus verbunden zu haben, die sie mit einem übermäßigen Luxus der äußeren Architektur bis zu einer Höhe von 157,00 m trieben und noch mit einer Vielheit dieser nicht kirch-

Die Protorenaissance zeigte ein Ausklingen der Kryptenanlagen in der Kirche *S. Miniato al Monte* bei Florenz und in der Kathedrale von Civita Castellana, während sie die frühe und späte Renaissance, der Gotik folgend, ablehnte. Der Altartisch wurde zum Sarkophag für den Heiligen oder, wo die *Confessio* gegeben war, forgte die Renaissance für architektonisch schön ausgebildete Zugänge zu ihr, wie dies z. B. in vollendeter Weise in *S. Maria Maggiore* und in *St. Peter* in Rom gezeigt ist.

Die Türme sind keine ursprünglichen Zugaben des christlichen Kirchenbaues. Sie sind dem VI. und VII. Jahrhundert noch fremd und in Rom und Ravenna wohl erst im VIII. Jahrhundert bestimmt nachweisbar. Sie dienen entweder zur Aufnahme von Treppenanlagen bis zu den Emporen und den Dachräumen, oder sie wurden als Wart-

540.  
Türme,  
ihre Stellung  
und architekt.  
Ausbildung.



lichen Beigaben prunkten, blieb man in Italien der Anschauung des VIII. Jahrhunderts getreu, und die neue Kunst der Renaissance machte kargen Gebrauch von diesen rein äußerlichen Gaben der nordischen des Mittelalters.

541.  
Das lateinische  
Kreuz mit  
Vierungskuppel.

Die Steigerung der Macht und der Pracht des Innenraumes ist nach wie vor die Hauptsache, wie die weitere Verfolgung der Bauidée, die im Dome von Florenz, in *S. Petronio* in Bologna, in der Wallfahrtskirche von Loreto und im Dom von Pavia — das lateinische Kreuz mit mächtiger Vierungskuppel — niedergelegt war, und die das hohe Ziel blieb, zu dessen Ende es der Beigabe mächtiger Türme nicht bedurfte oder doch nur solcher von bescheidenen Abmessungen.

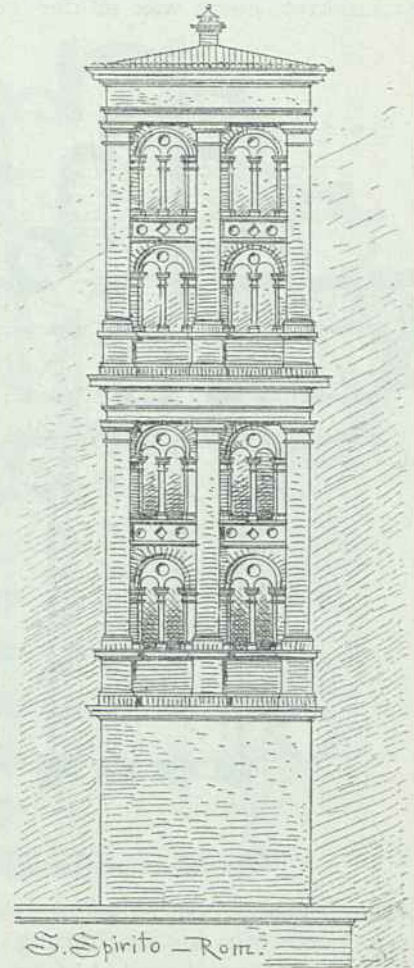
Die mittelalterlichen, reich entwickelten Glocken- und Uhrtürme der oberitalienischen Städte während der romanischen Periode, die Türme in Cremona, Pavia, Crema, *S. Gottardo* in Mailand usw. sind sämtlich keine organisch mit dem Langhaus verbundenen Baukörper; der gotische Dom in Florenz stellt feinen, des geplanten 30,00 m hohen Spitzdaches entbehrenden, überreichen *Campanile* als Freibau an die Seite; die Dome in Mailand, Orvieto und Bologna stehen auch ohne diese Zugabe als Kirchenbauten ersten Ranges da, und wo man doch den „Finger des Herrgotts“ weithin zeigen wollte und weder zum Turmbau noch zur Kuppel die nötige Freudigkeit oder den nötigen Mut hatte, entschloß man sich zu einer Verquickung beider: zum Vierungsturm, wie er in Chiaravalle oder in Città di Castello und in reichster Weise, als Renaissancearbeit, an der *Certosa* bei Pavia zur Ausführung gelangt ist.

542.  
Vierungstürme.

Kreisrund oder viereckig im Querschnitt sind die ravennatifchen, altchristlichen Türme; ausnahmslos quadratisch sind sie in Rom. An diese beiden Formen schließen sich die meisten der frühen Renaissance an, und auf dieser altchristlichen Grundlage dürfte wohl derjenige von *S. Spirito* in Rom (vergl. Abb. 720) als eine ihrer besten Schöpfungen zu bezeichnen sein: auf geschlossenem Unterbau stehen vier Geschosse, je zwei durch Großpilaster zusammengefaßt.

Diesem römischen Backsteintürmchen mag der mächtige, leider unvollendet gebliebene *Campanile* in Ferrara, aus rötlichem und weißem Marmor fein gefügt, gegenübergestellt werden. Er zeigt auch die Zweiteilung der Fassadenflächen, aber keine zusammengefaßten niedrigen Stockwerke, vielmehr hochgeführte, mit kräftigem Architekturwerk gegliederte (vergl. Abb. 721), in feiner Art einer der vornehmsten Turmbauten des ganzen Stils, wenn auch nicht

Abb. 720.



*S. Spirito - Rom.*  
Glockenturm von *S. Spirito* in Rom.



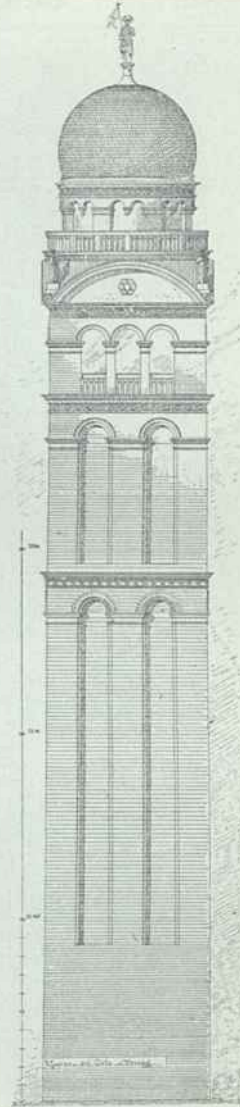
vollständig frei von einem leifen Hauche der kurz vorausgegangenen Kunst-  
 epoche. Auf feiner Grundlage wäre ein geistvolles Weiterbauen leichter  
 möglich gewesen als bei einem schematischen Aufeinandertürmen der regel-

Abb. 721.



Glockenturm des Domes in Ferrara.

Abb. 722.

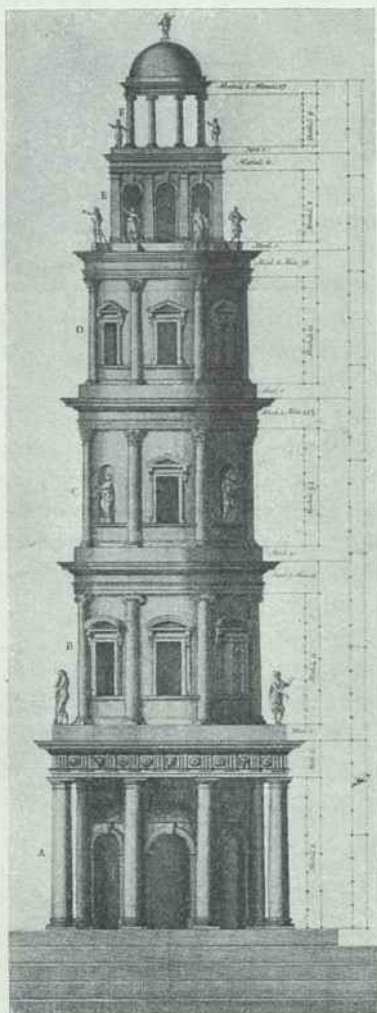
Glockenturm der Kirche  
*Madonna dell'Orto*  
 in Venedig<sup>260)</sup>.

rechten Säulenordnungen. Und so möchte ich auch den Venezianer *Campanile*  
 von *Madonna dell'Orto* (Abb. 722<sup>260)</sup> in seiner Schlichtheit und den geschlossenen  
 Untergeschoßen höher stellen als die meisten umtülten oder mit Pilastern  
 bedeckten der späteren Zeit.

<sup>260)</sup> Nach: CICCONARA, a. a. O.

*Leon Battista Alberti* gab für den Glockenturm als Freibau ein besonderes Rezept heraus, wobei er die ravennatische Rundform bevorzugte, und krönte ihn mit einem offenen *Tempietto* und einem Kuppeldach, während er ihn im Erdgeschoß mit einer im Viereck herumgeführten Säulenhalle umgab (Abb. 723).

Abb. 723.



Glockenturm des *Leon Battista Alberti*.

Abb. 724.



Glockenturm zu S. Micheli bei Verona.

Der Entwurf mag als geistvoll gelten; er hat aber zu wenig inneres Leben. An ihn schließt sich lebensfrischer *Sanmicheli* mit feinem Turme zu San Micheli bei Verona an, der auf viereckigem Unterbau in einem weiteren Geschoße mächtige palladianische Fenster zeigt und über diesen ein achteckiges Geschoße mit Säulen an den Ecken, darüber als Schluß ein kreisrunder *Tempietto* mit Kuppel und Laterne (Abb. 724).

Die beiden Türme von *S. Spirito* in Florenz (Abb. 726) und der *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano (Abb. 725) find einfachere Repräsentanten des



Stils, wobei derjenige von *S. Spirito* (von *Baccio d'Agnolo* [† 1543] begonnen und nach dessen Entwurf unter der Regierung des *Cosimo I.* vollendet) origineller gefaßt ist und nicht an verbrauchten Motiven klebt, wie derjenige des älteren *Antonio da Sangallo*. Er mag, wie der zugehörige Kirchenbau, „eines der in

Abb. 725.



Abb. 726.



Glockentürme  
der *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano. von *S. Spirito* in Florenz.

Abb. 727.

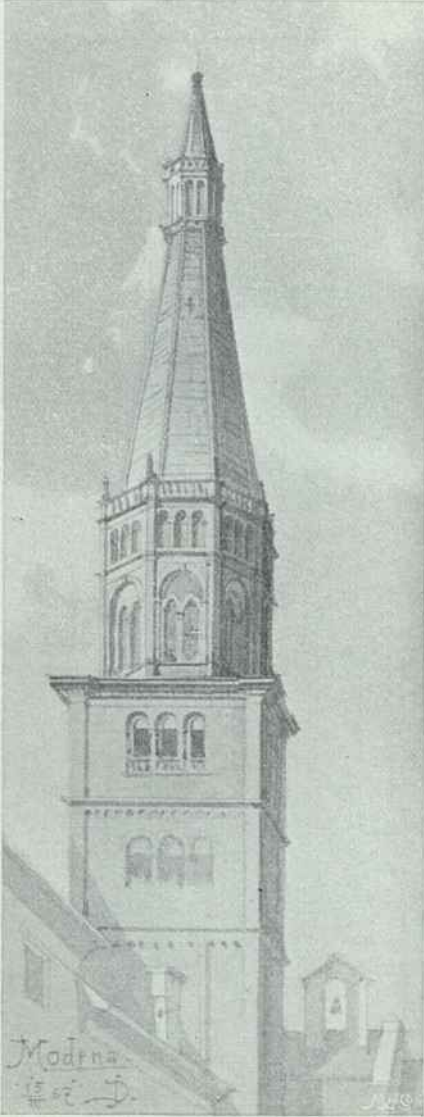
Glockenturm der Kirche *S. Maria del Carmine* in Siena.

sich vollendetsten Bauwerke der Hochrenaissance“ fein, aber einer gewissen Wärme entbehrt er. Richtig ist nur, daß der Turm, trotz Fehlens seines nur wenige Meter hoch geführten Zwillingsbruders, in der Gesamtgruppe trefflich steht und nach *Laspeyres*<sup>267)</sup> „sein Wert besonders darin liegt, daß er gegenüber so vielen Projekten zu Türmen, an welchen die Renaissancemeister ihre Erfindungsgabe erschöpften, den großen Schritt vom Papier zum Stein hat tun dürfen und zudem

<sup>267)</sup> A. a. O., S. 19 u. 20.

auch so rasch, daß von der ursprünglichen Idee seines Urhebers nichts Wesentliches abbröckelte. Ein Meiferturm der Kunstpoche, in dem, sozusagen, das Glaubensbekenntnis für Turmbauten zum Ausdruck gelangte“ (Abb. 725).

Abb. 728.



Glockenturm in Modena.

Abb. 729.

Glockenturm der S. Maria del Carmine  
in Neapel.

Auf viereckigem, mittelalterlichem Unterbau erhebt sich, wie in Montepulciano in das Achteck übergeführt, der Oberbau des Turmes in Modena (Abb. 728), der, wenn auch nicht ganz frei von mittelalterlichem Wefen, doch eine gesunde interessante Schöpfung bleibt.

*Giuliano da Sangallo* liefert für *S. Lorenzo* in Florenz die Zeichnung zu einem Glockenturm<sup>268)</sup>, die nicht zum Glücklichen gehört, was der Meister

<sup>268)</sup> Siehe: GEYMÜLLER, v., a. a. O. *Giuliano da Sangallo*. Bl. 2. Fig. 6.



geschaffen; daß nach ihr nicht gebaut wurde, bleibt kaum zu beklagen.

Abb. 730.



Turmhelm in Pienza.

Als letztes Glied in der Kette sei der viereckige, oben gleichfalls in das Achteck übergeführte Turm der *S. Maria del Carmine* in Neapel (1769 erneuert) noch erwähnt, der wenigstens malerisch von hübscher Wirkung (Abb. 729) und auch sonst gut entwickelt ist.

Der Turm der Kirche *S. Maria del Carmine* zu Siena darf nicht unerwähnt bleiben (vergl. Abb. 727), wegen seiner gedrungeneren Gestaltung.

Als Leistungen des Barockstils mögen die Doppeltürme von *S. Alessandro* in Mailand gelten. Was *Maderna* für *St. Peter* in Rom entwarf, sind hübsche Pavillons auf breitem Unterbau, aber keine Türme<sup>269)</sup>, und was *Bernini* gab, entbehrte des malerischen Reizes gewiß nicht; „die zierliche Bildung der Türme, die durchsichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung großer Mauermassen<sup>270)</sup> sind fogar zu loben und in hohem Maße anzuerkennen; aber die Löfung erscheint etwas theatralisch und gegenüber den anderen Gebäudeteilen zu wenig ernst.“ Dem gleichen Urteil verfallen die Flankentürmchen der berühmten *Superga* bei Turin (von *Juwara*, 1717–31; [vergl. Abb. 858]).

Auch was Meister *Vanvitelli* an dem Glockenturm bei der *Santa Casa* in Loreto leistete (er schuf die beiden Obergeschosse und den Zwiebelhelm) erhöht seinen Ruhm nicht.

*Guarini's* Turm an *S. Gregorio* in Messina ist schwerfällig, und sein kegelförmiger, von Spiral-Ornamenten umzogener Helm, den die päpstliche Tiara auf zwei gekreuzten Schlüsseln krönt, ist eine „barocke Tollheit“.

Diesem späten Versuch sei noch ein früher der Renaissancekunst von *Bernardo Rossellino*<sup>271)</sup> entgegengestellt, der 1463 beim

<sup>269)</sup> Abgebildet bei *Gurlitt, C.* Geschichte des Barock in Italien. 1887. S. 337.

<sup>270)</sup> Vergl.: *GURLITT*, a. a. O., S. 351–353.

<sup>271)</sup> Siehe: *GEYMÜLLER*, v., a. a. O.; Bl. 11 und: *LASPEYRES*, a. a. O., S. 18, sowie Bl. X.

Dom in Pienza aus Travertingestein vollendete Glockenturm (Abb. 730). Trocken und armelig der Anfang, ungechickt das Ende. —

Von größerem Interesse bleiben dagegen wieder die phantasiereichen Turmbildungen des *Borromini* bei *S. Carlo alle Quattro Fontane* und besonders die von *S. Agnese* an der *Piazza Navona* zu Rom.

Wurden die Vorschläge des *Maderna* für die Türme von *St. Peter* als zweifelhafte Beigaben und das was *Bernini* schuf, als theatralisch bezeichnet, so

Abb. 731.

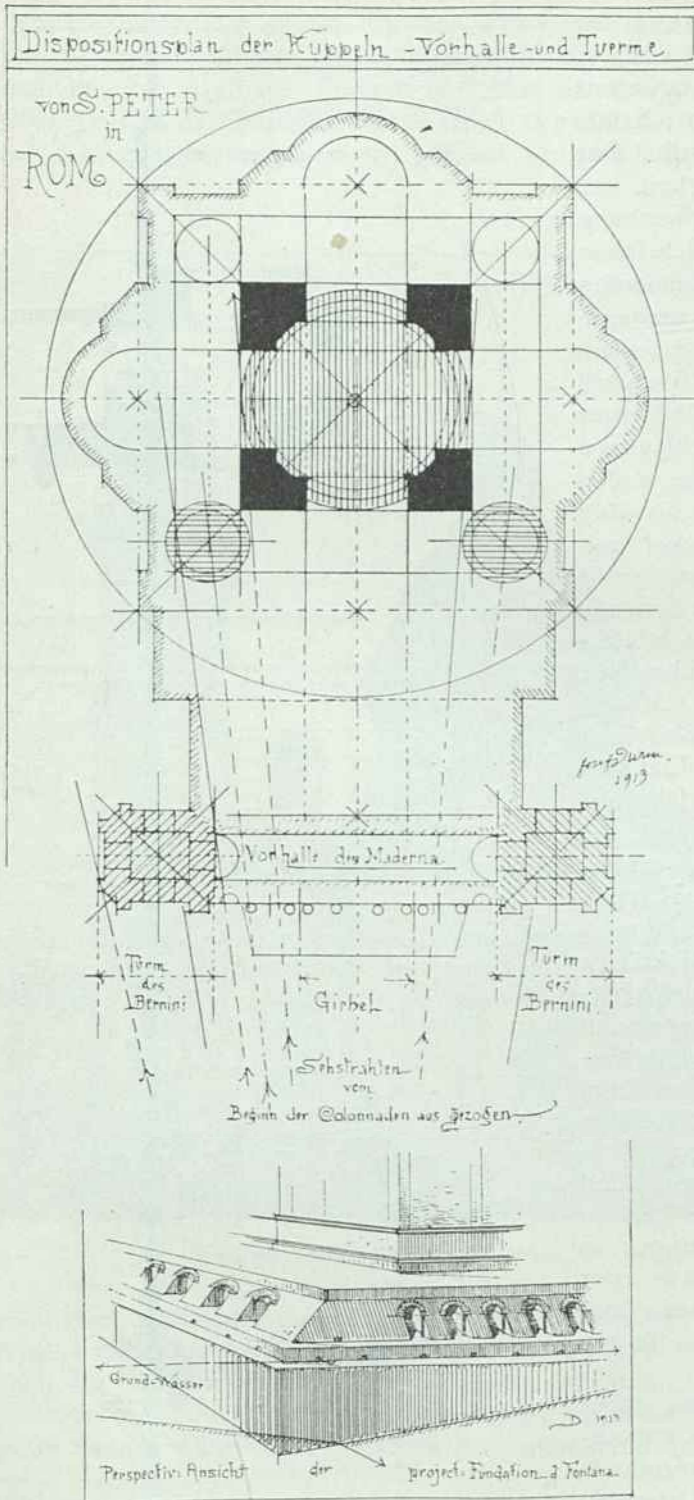


Ansicht der Fassade von *St. Peter* mit den Kuppeln und den Türmen des *Bernini*.

ist damit der Kunstwert der letztern doch nicht in Frage gestellt. Die Behauptung, daß sie die Wirkung der Kuppel *Michelangelo's* beeinträchtigten, oder diese gar verdeckt hätten, ist wohl kaum zutreffend. Sie sind soweit von der Kuppel abgerückt und standen auch außerhalb des Gesichtsfeldes der kleinen Flankenkuppeln, daß von einer Beeinträchtigung der mächtigen Zentralkuppel durch die Türme keine Rede sein konnte; schon durch die Anlage und Form der Zufahrtsstraße und des großen elliptischen Platzes, sowie durch ihre Höhenverhältnisse und starken Durchbrechungen der oberen Massen und die zierlichen Endigungen ihres geschweiften Daches ist dies unmöglich (vergl. die Abb. 731 der



Abb. 732.



Grundriß von St. Peter in Rom.

Hauptfassade mit der Zentralkuppel, der beiden Seitenkuppeln und des Unterbaues der Uhr- bzw. Glockentürme, die nach einer photographischen Aufnahme dargestellt sind. Die eingezeichneten Linien geben etwa das geometrische Bild und die Glockentürme sind nach den Angaben C. Fontana's und nach dem Entwürfe Bernini's dargestellt.)

Den Dispositionsplan für die Zentralkuppel, die beiden Nebenkuppeln und die Türme gibt Abb. 732. Die Türme brauchte Maderna als Abschluß für seine Vorballe und die Loggia (vergl. Abb. 732) und Bernini scheint dieses Bedürfnis ebenfalls gefühlt zu haben, als er den verunglückten Versuch zu ihrem Aufbau machte. (Für die Platzgestaltung, die Anlage der Kolonnaden und die Zufahrtsstraße vergl. Abb. 699, für den Grundriß der Bernini-Türme Abb. 734). Auch Carlo Fontana scheint davon überzeugt gewesen zu sein, als er Vorschläge zur Festigung für den aus dem Senkel geratenen linken Flankenturm ausarbeitete und bekannt gab (vergl. Abb. 733, nach seinem Werke »Templum Vaticanum et ipsius Origo«. Romae 1694 [MDCXCIV] S.267).

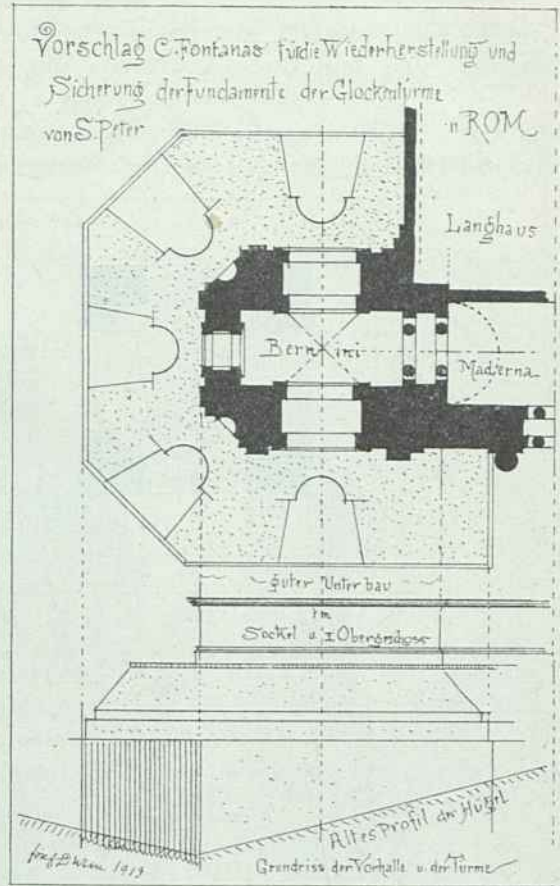
Auch er nahm die Sache wohl ernst, ehe zum Abtragen des Glockenturmes geschritten und in den kümmerlichen Endigungen mit der Zifferblatt-Attika ein Ersatz gefucht und gefunden wurde. Das Gefühl für die Notwendigkeit von Turmanlagen im Zusammenhang mit Großkuppeln machte sich schon bei dem Bildner des Holzmodelles für *S. Petronio* in Bologna geltend; *Peruzzi* sah vier Türme bei seinem Entwürfe für *St. Peter* im Grundriß und Texte vor, und die unter *Julius II.* und *Leo X.* geschlagenen Medaillen für *St. Peter's* Bau weisen viereckige Türme auf, die bis über die Gefimshöhe der Kuppel reichen; das noch vorhandene große Holzmodell des *Antonio da Sangallo* hat vier Rundtürme, die gleichhoch wie die Kuppel geführt sind, während in dem Plane *Michelangelo's* nach der Zeichnung *Dupérac's* (1569), wenigstens die Flanken-kuppeln höher geführt erscheinen, als sie ausgeführt sind (vergl. *Le-tarouilly — Simil, Le Vatican*).

*G. Alessi* führte bei der Kuppelkirche von *S. Maria di Carignano* bei Genua die schlanken Ecktürme aus, sie waren auch im ursprünglichen Plane vorgesehen, wenn auch ihre Hochführung und äußere Gestaltung im ganzen nicht verbürgt oder dem Meister zugeschrieben werden kann (vergl. Abb. 735) *Bramante*, *A. Sangallo*, *Alessi* und *Bernini* rechneten mit den Türmen als Begleiter der Zentralkuppel, an deren Stelle die Architekten der mohammedanischen Moscheen ihre Minarets setzten; *Michelangelo* lehnte sie für den Zentralbau ab.

Die Kuppeln erhielten außer der Lichtzufuhr durch die Tambourfenster noch Scheitellicht vermittels eines hoch geführten Laternenaufbaues, nach oströmischem Vor-

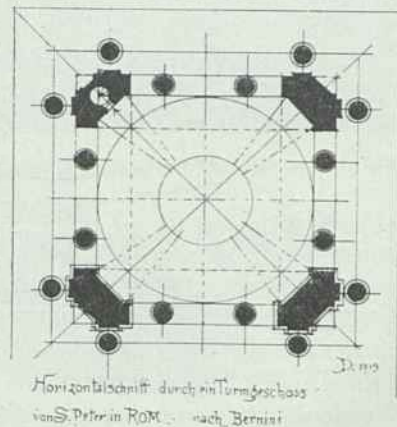
513-  
Bekrönung der  
Kuppeln.

Abb. 733.



Vorschlag *C. Fontana's* für die Wiederherstellung der Fundamente der Glockentürme von *St. Peter* in Rom.

Abb. 734.



Grundriß der Glockentürme des *Bernini* von *St. Peter* in Rom. Nach *C. Fontana*.



bild, das auch die Protorenaissance (vergl. *Battistero* in Florenz), verwertete, dem die junge Renaissance, die vorgeschrittene und die späteste Phase derselben bis zu ihrem Erlöschen treu geblieben ist: ein letztes Ausklingen des Vertikalismus beim Zentralbau. Einfach und klar bei den großen Kuppeln des Florentiner Domes, der Peterskirche in Rom, der Kuppel von *S. Maria di Carignano* bei Genua u. a., erscheint er gehäuft im Detail bei den Kuppelauffätzen der

544.  
Laternenaufbau  
im Scheitel.

Abb. 735.

Hauptanlicht der Kirche *S. Maria di Carignano* bei Genua.

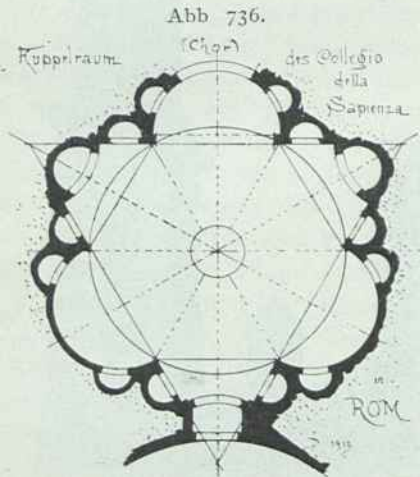
römischen Spätrenaissance und des Barock, besonders bei der *Sapienza* und der Kirche *S. Andrea delle Fratte* in Rom (vergl. Abb. 736, 737, 738 u. 739<sup>272</sup>), die auch die Grundrißgestaltung der Kuppeln enthalten).

An der frühchristlichen Gepflogenheit, einen oder zwei Glockentürme ohne jeden innern oder bautechnischen Zusammenhang mit dem Gotteshaus zu er-

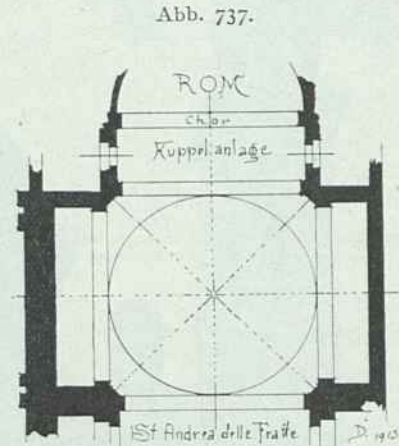
545.  
Organische  
Verbindung der  
Glockentürme  
mit dem  
Langhaus.

<sup>272</sup>) Bei der Darstellung dieser ist auch die Konstruktionsweise des Rohbaues der Säulenschäfte und Kapitelle, der Architrave und Gesimse aus Backsteinen zum Ausdruck gebracht, als erklärender Zusatz zum Abschn. V über Backsteinbauten.

richten, wurde auch von den Kirchenbaumeistern der Renaissance in Italien bei vielen kleinen und großen Kirchen (vergl. Florentiner Dom, *S. Biagio* zu Montepulciano) festgehalten, was aber die schon im Mittelalter diesseits der Alpen gemachten Versuche, den eigentlich unheiligen Bauteil mit dem geheiligten Gotteshaus organisch zu verbinden, nicht ausschloß. Besonders die Barockzeit beschäftigte sich, wie mehrfach in diesem Bande erwähnt, mit diesem Problem. Die ersten Vorschläge gehen auf *Sebastiano Serlio* zurück (vergl. Abb. 740), der sich durch die Vorlage einer gewölbten Halle, die selbst wieder zwischen die Türme eingespannt war, einen Zusammenhang schuf und so den Fassadenbau mächtiger erscheinen ließ. Sehr geschickt ging *Borromini* in seiner Hauptfassade von *S. Agnese* in Rom vor. Die Eingangsfassade ist geschlossen und tritt gegen die Türme etwas zurück, die selbst wieder in feiner Führung der Linien der Verbindungsmauer, in Form von Viertelkreisen mit jener verbunden



Grundriß der Kuppeln  
vom Collegio della Sapienza in Rom.



Grundriß der Kuppeln  
von S. Andrea delle Fratte in Rom.

find (vergl. Abb. 741<sup>273</sup> u. 742<sup>274</sup>). *Bernini* hatte es nicht nötig, seiner anstehenden Brunnenfigur auf dem Platze das Gesicht vor dem Anblick dieser Fassade verhüllen zu lassen; er hat manches nicht besser gemacht als sein Rivale *Borromini*, den Künftlerneid und Eifersucht in den Tod trieben.

<sup>273</sup>) *C. Gurlitt* gibt in seiner Geschichte des Barockstiles in Italien (Stuttgart 1887. S. 393 u. ff.) einen eigenartigen Text zu dem Grundriß *Letarouilly's* von *S. Agnese* an der *Piazza Navona* in Rom, wenn er sagt: „Den Kern des Grundrisses dieser Kirche bildet ein Quadrat, dessen abgeschrägte Ecken durch Nischen ausgefüllt sind. Hieran lehnen sich kurze Querflügel im griechischen Kreuz.“ (sic!) Das Hauptverdienst an der Kirche ist dem *Girolamo Rainaldi* zuzuschreiben . . . . An den Seiten erheben sich die geradezu genial entworfenen Türme je in zwei weitem Geschossen und mit stumpfem Steinhelm. Die Feinheit, mit welcher aus dem untern „Quadrat“ sich immer klarer der „Kreis“ als Grundform des obersten Stockwerkes derselben entwickelt. Ohne die Vorarbeit *Bernini's* an der Fassade von *St. Peter* wäre dieselbe unmöglich gewesen. (Dies klingt wahrscheinlich und ich möchte dem zustimmen.) Die Türme wurden von *Giovanni Maria Baretta*, wohl nach den ursprünglichen Plänen vollendet. Denn es ist undenkbar, daß dieselben zweierlei „Händen“ entstammen“ . . . . — das Gehirn spielt bei diesen Herrn wohl keine Rolle!

In der Auflage 1884. S. 283 des *Cicerone* sagen *Burckhardt-Bode*, daß „*Borromini* in Rom Türme von ovalem Grundplan baute (*S. Agnese* an der *Piazza Navona*), andere mit zwei konvexen und zwei konkaven Seiten (Kloster der *Chiesa Nuova*) und auch solche mit spiralförmigem Oberbau (*Sapienza*), endlich als Manifest seiner Stilprinzipien den Turm von *S. Andrea delle Fratte*.“

Die genannten Verfasser dieser Mitteilungen halten diese Schöpfungen wohl für Wahnwitz, der aber Methode und künstlerische Sicherheit offenbare; dabei hält *Gurlitt* die Türme von *S. Agnese* für kreisförmig, *Burckhardt-Bode* erklären sie für oval in der Grundform. Beiden scheint aber das Verständnis für die formale Entwicklung und die statische Gesetzmäßigkeit der genannten Turmbauten abzugehen.



Wieder geschlossen, bei vorgelegter, großer Freitreppe ist die Eingangsfassade von *S. Trinità de' Monti* in Rom, bei der die beiden Türme in eine Flucht mit dem Fassadengemäuer gerückt sind (vergl. Abb. 743). Die Fassade wirkt an dem gegebenen Platze bedeutend und bildet in ihrer großflächigen Behandlung,

Abb. 738.



Bekrönung des Kuppelbaues der Kirche beim *Collegio della Sapienza* in Rom von *Borromini*.

bei der Hochlage an der spanischen Treppe, einen glücklichen Abschluß des auf sie führenden Straßenzuges.

Einen Versuch die Glockentürme organisch mit dem Langhaus zu verbinden, hat erstmals *Bernini* unter mächtigen Größenverhältnissen bei *St. Peter* in Rom gewagt; wenn er auch technisch von einem Mißerfolg begleitet war und die Anregung dazu im Prinzip, wie gesagt, auf *Serlio* zurückzuführen ist, so wird er doch immer als ein großer, folgenreicher Wurf in der Baukunst der italienischen

Abb. 739.

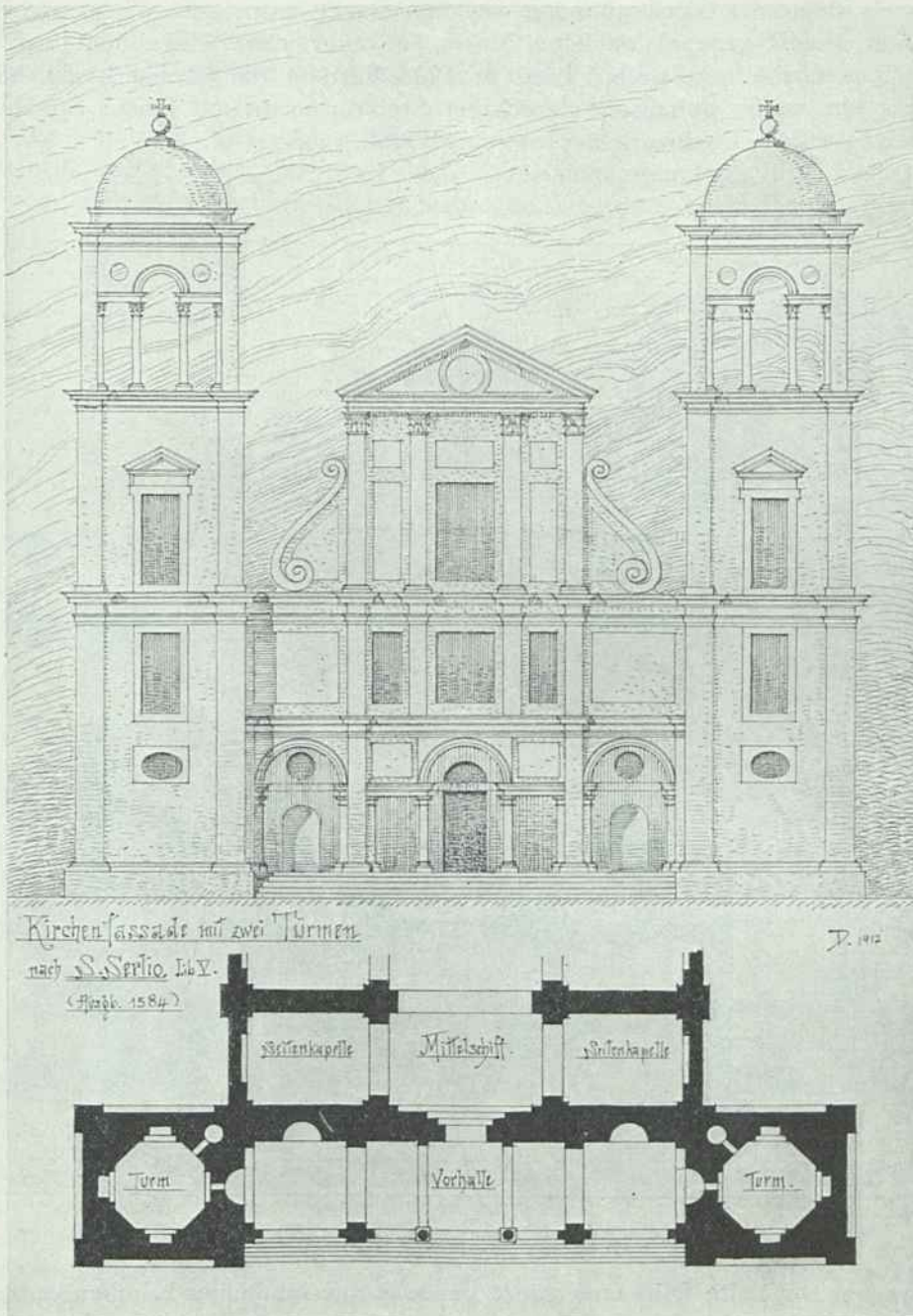


Krönung der Kuppel von *S. Andrea delle Fratte* in Rom von *Borromini*<sup>272</sup>.  
Konstruktion der Säulenschäfte, Kapitelle und Gesimse aus Backsteinen für Putz vorgerichtet.

Renaissance gefeiert werden müssen. Die Behauptung, daß diese es nicht verstanden habe, Turm- und Schiffbau miteinander zu einem architektonischen Ganzen zu verbinden, erscheint nach den angeführten Beispielen hinfällig.



Abb. 740.



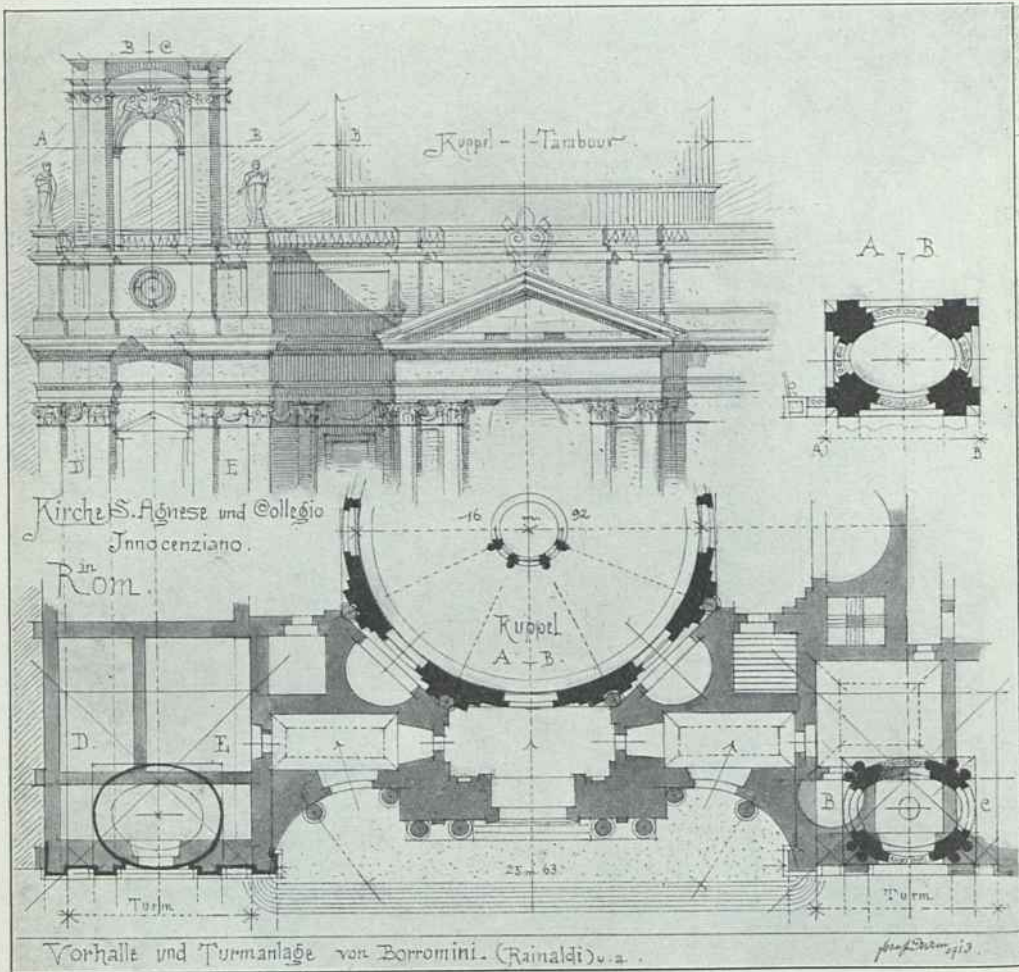
Entwurf des S. Serlio für eine Kirchenfassade mit zwei Türmen, die mit dem Langhaus durch eine Bogenhalle verbunden sind. Versuch einer organischen Verbindung von Türmen mit dem Langhaus.

Zum Kleinen zurückkehrend, sollen einige Beispiele angeführt werden, die zeigen mit wie wenigem sich der Architekt und der Bauherr zu begnügen verstanden, den Kirchenglocken ein Unterkommen zu gewähren.

546.  
Einfache  
Glockenfünder.

In dem altertümlichen Kirchlein von Maggia-Aurigeno ist auf der Eingangsfassade ein steinerner Glockenständer, aus dem Dache anspruchslos hervorgehend, aufgebaut; in Ragusa ist daselbe Motiv, etwas reicher ausgebildet auf die geschlossene Giebelfront gesetzt und in Isola Farnese (bei Rom) schaut halbversteckt ein massiv gebautes, viereckiges Steintürmchen mit einem Spitzhelm verkehren, aus dem Dachwerk hervor (vergl. Abb. 744, 745 u. 746).

Abb. 741.

Grundriß der Anlage mit zwei Türmen der Kirche S. Agnese in Rom<sup>273)</sup>.

Diesen zur Seite steht eine ganze große Reihe ländlicher Kirchenbauten in der italienischen Schweiz am Lago Maggiore und am Luganer See im Kanton Tessin, worüber ich eingehender an anderer Stelle zu berichten gedenke. Hier seien nur die reizenden Dorfkirchen in Cevio im Maggia-Tale (vergl. Abb. 747), S. Antonio und S. Francesco in Locarno erwähnt (vergl. Abb. 748 u. 749). Was sie bieten ist einfache, schlichte Architektur, malerisch aufgebaut, zum Teil mit Vierungskuppeln versehen und im Grundriß viereckigen Türmen mit flachem Zeltdach oder höher geführten achteckigen Helmen. Sie sind mit Metall, die



übrigen Gebäudeteile mit rohen Granitplatten gedeckt, die Wände bis zum Sockel herab verputzt. Kein Ornament schmückt die Bauglieder. Die Meister wußten wohl, daß sie gegen die großartige Alpennatur mit kleinem äußern Schmuckwerk doch nicht aufkommen würden und daß solches in der Wirkung verfangen mußte.

Es sind meist einschiffige Räume, aber sobald man das Innere betritt, ist man erstaunt, zu sehen, wie weit doch das Kunstempfinden ging. Hier ist der Mensch seinem unsichtbaren Schöpfer gegenüber, dem er in Dankbarkeit alles

Abb. 742.

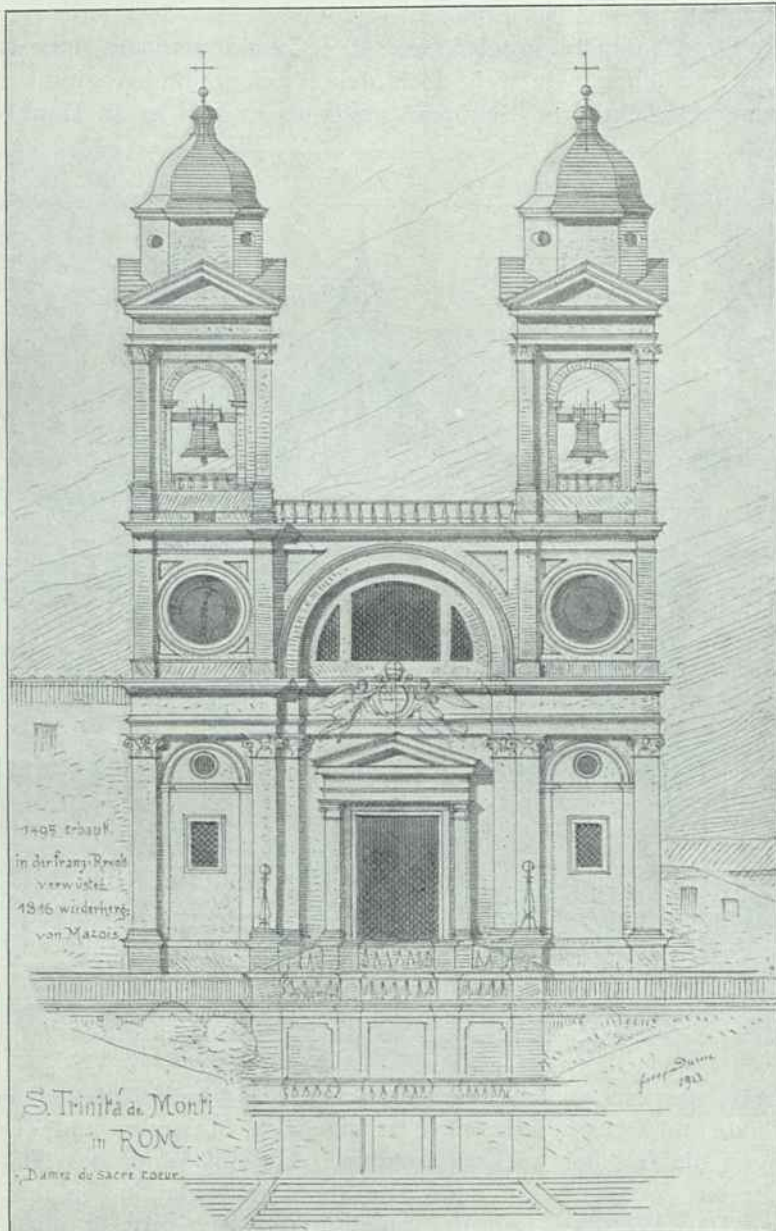
Anficht der Kirche *S. Agnese* an der *Piazza Navona* in Rom<sup>274)</sup>.

vergeltten will, was ihm von dort verliehen wurde und zwar in schönster und bester Form. Wände und Decken schmückte er mit Stuck, Malereien und Vergoldungen; er will gegen die Gottheit nicht geizen, wie mir einst einer der Gläubigen versicherte. Er hat Vertrauen zu dem Allgütigen und glaubt von ihm verstanden zu werden. Den Wettstreit mit der mächtigen Natur gibt er auf. „Pfui, wie sieht ein Menschenwerk und so ein schlechtes, so ein schwarzes Städtchen, so ein Schindel- und Steinhaufen, mitten in der großen herrlichen Natur aus! Große Kiesel- und andere Steine auf den Dächern, daß ja der Sturm ihnen die traurige Decke nicht vom Kopfe wegführt! . . . . . Wo man den Menschen nur wieder begegnet, möchte man vor ihnen und ihren kümmerlichen Werken

<sup>274)</sup> Nach: GUALTIERI, C. Geschichte des Barockstils in Italien. Abb. 165.

gleich davon fliehen.“ — (*Goethe*, Briefe aus der Schweiz unter *Werther's* Papieren gefunden. III. 1860.) Über den Wert des Inneren und feinen wohl er-

Abb. 743.

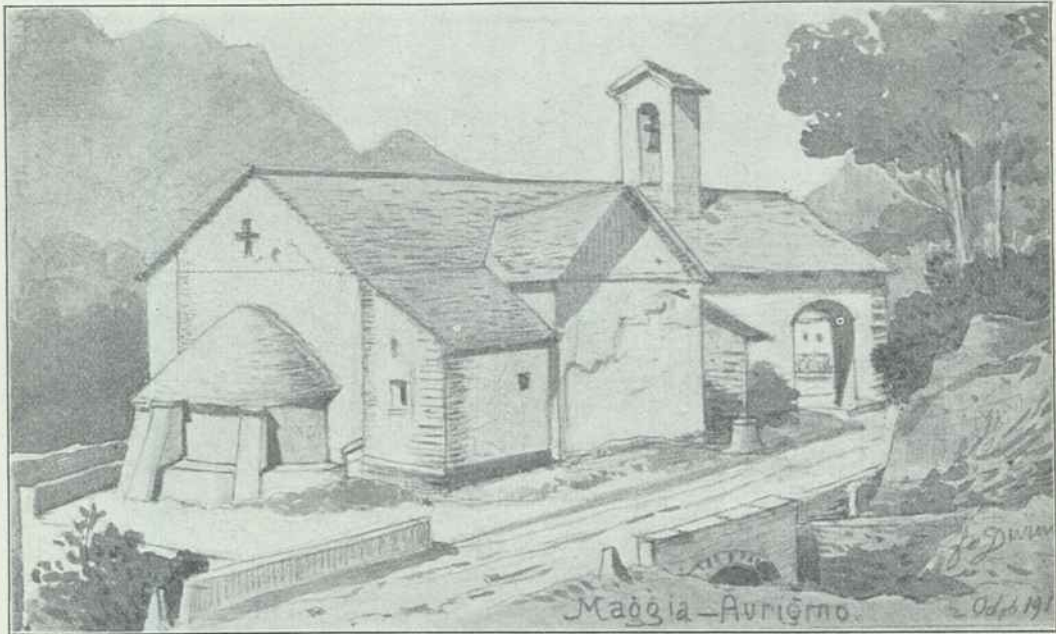


Zweitürmige Anlage bei der Eingangsfaçade der Kirche *S. Trinità de' Monti* in Rom.

wogenen und berechtigten Gegenfatz zum Äußern, spricht er nicht. Und doch will beides bei der Kritik zusammengefaßt werden, wenn sie gerecht sein soll. Künstlerisch höher steigen diese Gebilde an den Orten, die an den Ufern der Seen liegen oder auf den Kuppen, wo sie beherrschend auf weite Wasser-

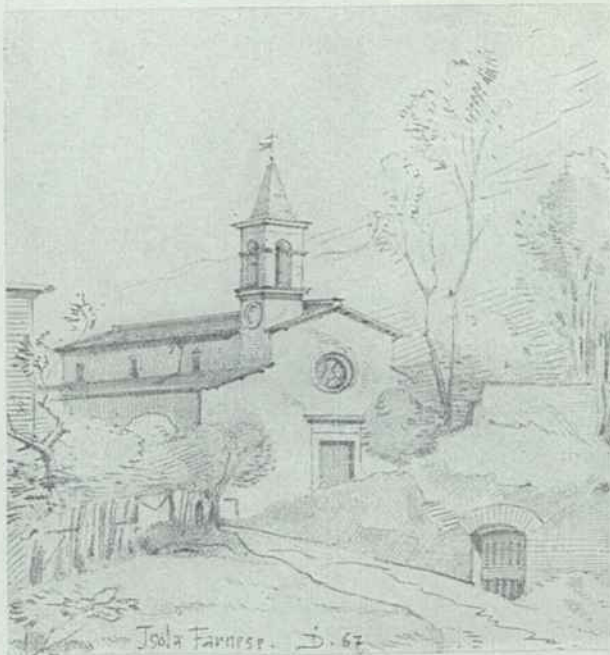


Abb. 744.



*Campanile* des Dorfkirchleins bei Maggia-Aurigeno im Maggiatal unweit Locarno.

Abb. 745.



*Campanile* eines Dorfkirchleins bei Isola Farnese.

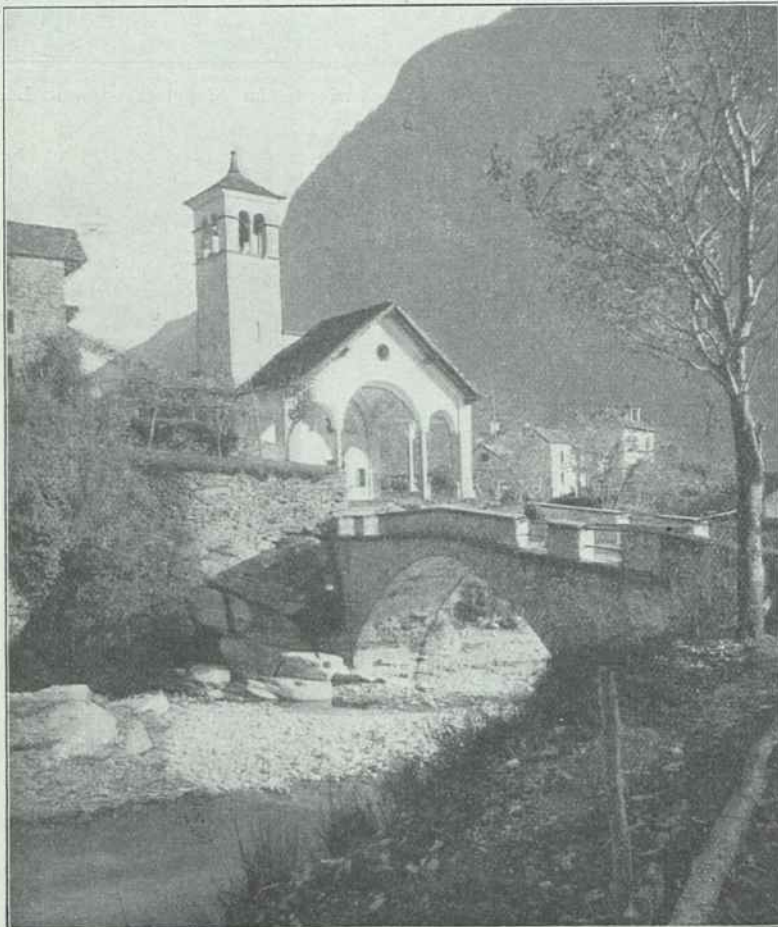
flächen wirken, wie z. B. in *S. Maria del Sasso* bei Locarno (vergl. Abb. 750), bei Cannobio am Lago Maggiore (vergl. Abb. 751) oder wie die kleine Wall-

Abb. 746.



Campanile eines Kirchleins bei Ragufa (Dalmatien).

Abb. 747.



Ansicht des Kirchleins in Cevio im Maggiatal.

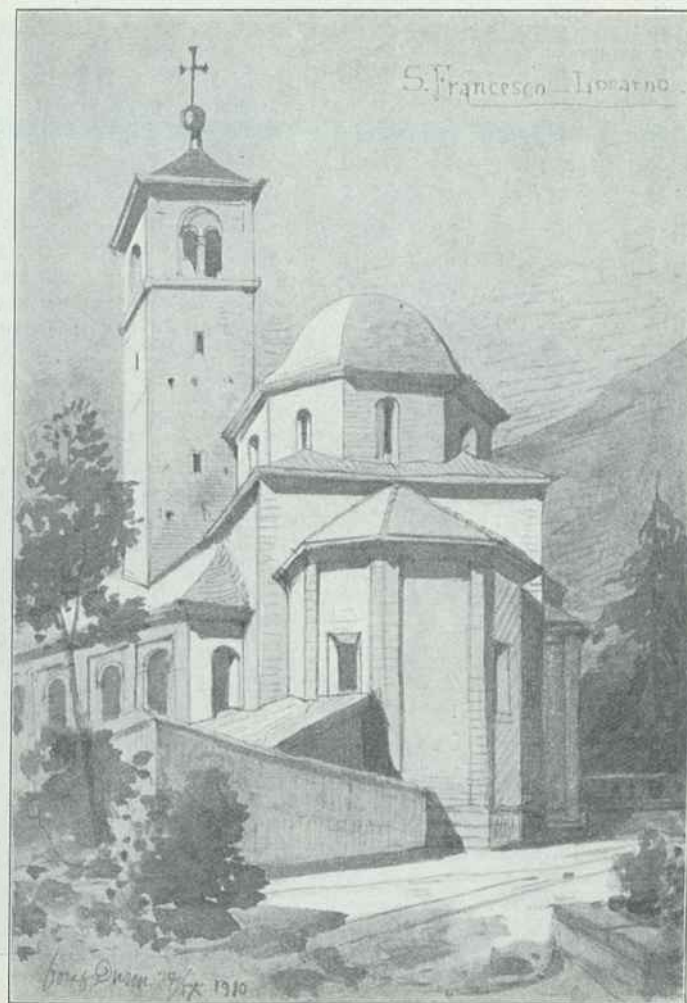


Abb. 748.



Anficht der Kirche *S. Antonio* in Locarno.

Abb. 749.



Anficht der Kirche *S. Francesco* in Locarno.

fahrtskirche in Campione mit ihren bis zur Wafferfläche des Luganer Sees herabgeführten Terraffen und Treppen (vergl. Abb. 752). Die subtropifche Vegetation

Abb. 750.



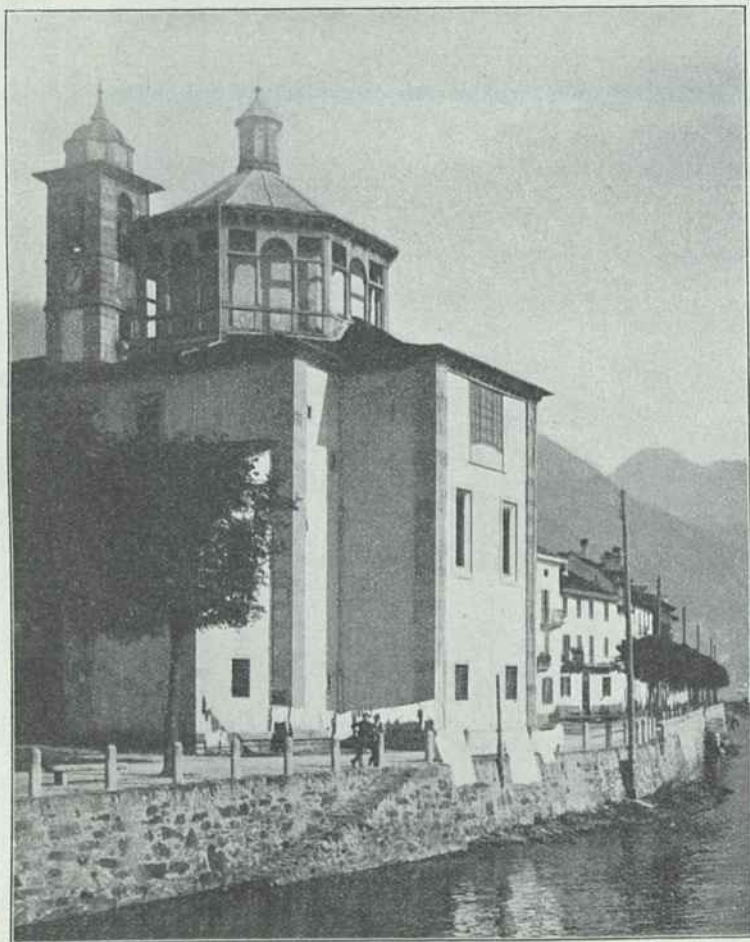
Anficht der dreifchiffigen Kirche mit gewölbter Vorhalle der *S. Maria del Sasso* bei Locarno.

an dieser Stelle geht in schönster Weise mit den ungebundenen Formen eines feingegliederten Barocks zusammen.

Einen froftigen Gegensatz bilden dagegen die dürrtigen, aus Granitplatten gemeißelten Umgänge der Polygonkuppel Cannobios (Lago Maggiore) mit ihrem primitiven, aber im Motiv intereffant gefalteten Detail!



Abb. 751.



Anficht der Kirche in Cannobio am Lago Maggiore.

Abb. 752.



Wallfahrtskirchlein bei Campione.



Anficht der Kirche bei Vico Morcote am Luganer See.

Über diesen Rahmen etwas hinausgehend, wäre die stolz emporragende, am steilen Ufer des Sees gelegene Kirche in Vico Morcote am Luganer See zu erwähnen, mit dem Turm an der Seite, der hohen Kuppel und der mit Figuren



geschmückten Giebelfassade. Der Bau hebt sich gegen die blaue Wasserfläche und die bewaldeten Ufer des Sees ab und kann auf diesem Hintergrund die reichere Architektur ertragen (vergl. Abb. 753). Das Innere hat Bildwerke aus der Schule des *Amadeo*.

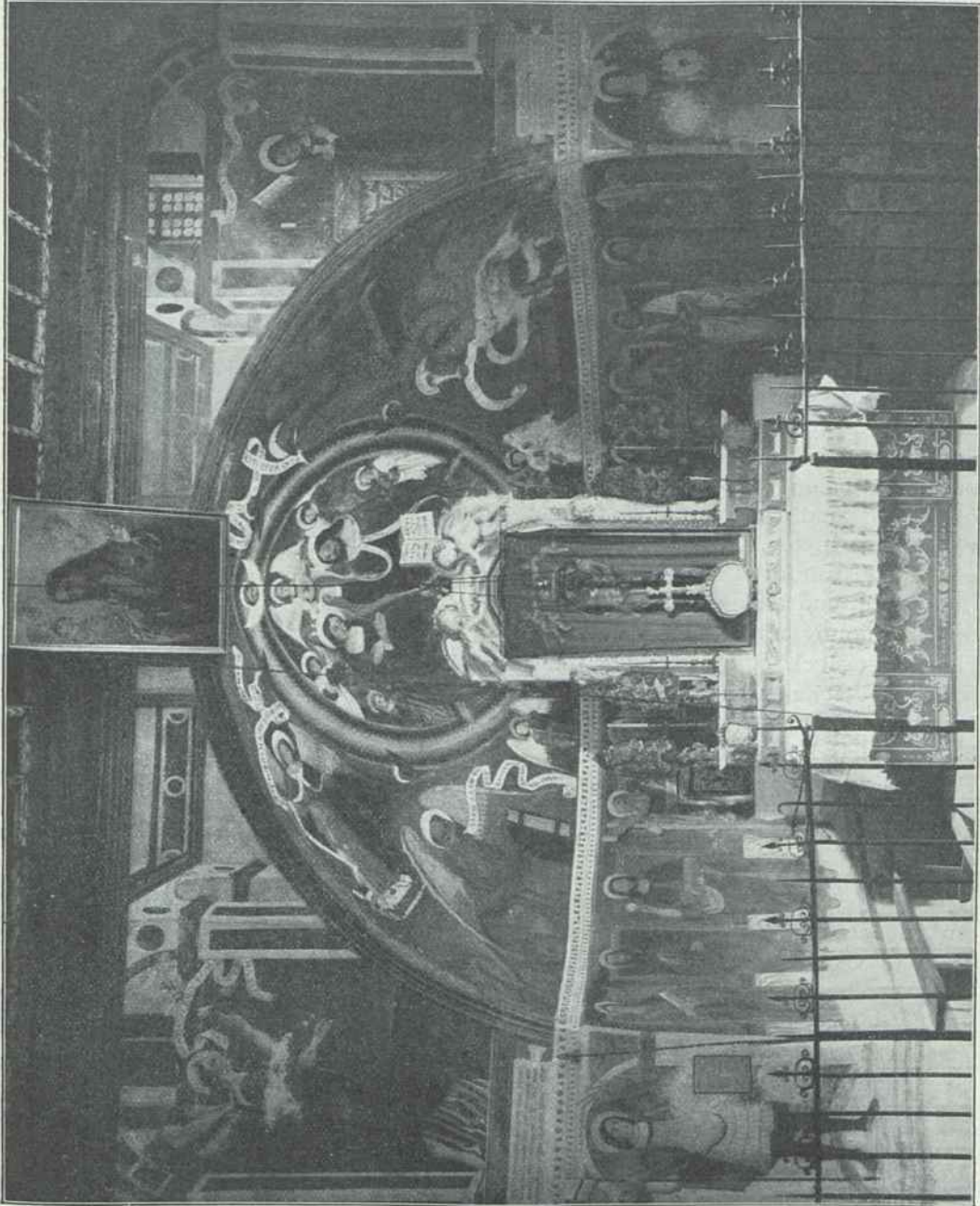


Abb. 754.

Inneres des Dorfkirchleins bei Maggia-Aurigeno.

Reicher als der bei Cannobio um die Kuppel ausgeführte Umgang ist der in Brifago gefaltet, dessen Säulchen und Kapitelle roh und einfach, mit Rundbogen durchgehend überspannt, gleichfalls aus grauem Granit unbeholfen hergestellt sind (1576).

548.  
Innen-  
dekoration.

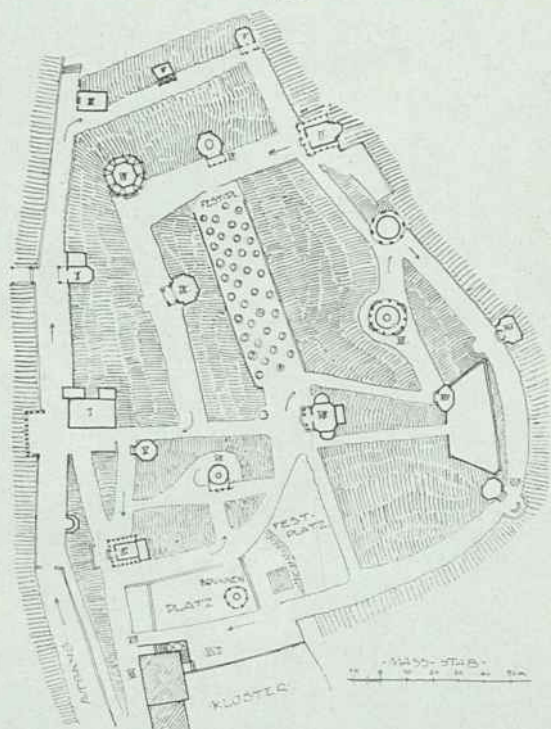
Als Beispiel einer Innendekoration sei das unter Abb. 744 gegebene Kirchlein bei Maggia-Aurigeno erwähnt, von der Abb. 754 eine Vorstellung gibt. Eine Figur an der Chorwand zeigt die Jahreszahl 1416, sonst sind noch die Jahreszahlen 1527—28 angegeben. Die Breite des Schiffes beträgt 6,70 m, seine Höhe bis zur Balkendecke ist 4,80 m. Sehr bemerkenswert ist die Ausschmückung des Wallfahrtskirchleins bei Campione (Abb. 752), das prächtig ausgeführte Malereien am Kuppelgewölbe, an den Wänden des einschiffigen Baues und denen der feitlich angebauten von der Landseite zugänglichen Eingangshalle enthält. Bei den Wandmalereien im Innern sind die Figuren zum Teil in flachem Stuckrelief aufgetragen und dann bemalt.

549.  
Heilige  
Bezirke.

An diese ländlichen Kirchenbauten dürften sich wohl fachgemäß die der heiligen Bezirke anschließen. Darunter sollen die kleinen Gelegenheitsbauwerke auf kirchlichem Gebiete, die Feld- und Wegkapellen und bestimmte Friedhofsbauten auf geweihtem Boden verstanden sein, die in vielen Fällen bei Aufwendung geringer Mittel reizvolles und auch künstlerisch vollendetes bieten, wie dies wiederum im Kanton Tessin, in der Lombardei und anderen Landschaften so mannigfach getroffen wird. Hier liegt noch ein weites Gebiet für die Forschung brach. Die Architektur der Renaissance in Italien besteht nicht einzig und allein aus Palästen und Domen, auch kleinere architektonische Aufgaben sind von ihr mit Liebe erfaßt und gelöst worden, wofür beispielsweise die *Sacri Monti* (die heiligen Berge) am Südbahange der Alpen bei Varallo, Orta und Varese und die Wegkapellen auf der Straße von Locarno bis Ronco usw. erwähnt seien<sup>275)</sup>.

*Samuel Butler* behandelte sie 1890 u. 1894, auch eine Doktordiffertation von *P. Goldhardt* der Technischen Hochschule in Dresden befaßte sich 1908 mit dem Gegenstand und besonders die Exkursionsaufnahmen von den oberitalienischen Seen von Studierenden der Technischen Hochschule in Darmstadt unter Professor *Dr. Vetterlein* (1911) lieferten schöne Beiträge dazu. Der Lageplan des *Sacro Monte* zu Orta (Blatt 18 der Darmstädter Aufnahmen), und nach diesem Abb. 755, gibt uns eine Vorstellung von der Form und Lage der einzelnen Gebäude und Abb. 756, 757 u. 758 (nach *Dr. Vetterlein*) von dem Grundriß und den Aufrissen zweier

Abb. 755.



Heilige Bezirke, sog. *Sacri Monti* am Südbahang der Alpen (Varallo, Orta und Varese).

<sup>275)</sup> Über die verschiedenen kleinen Bauwerke vergl. auch: RAHN, D. J., Kunst- und Wanderstudien aus der Schweiz. Neue Ausgabe 1888. — Wanderungen im Tessin. S. 210 bis 219. — Sehr schön und lefenswert!



Kapellen, einer rechteckigen und einer runden, beide von Säulenhallen umgeben (Abb. 756 u. 758). Das durchschnittliche Lichtmaß der Räume beträgt 5 bis 6<sup>m</sup>,

Abb. 756.



Anficht einer Kapelle des heiligen Bezirkes.

Abb. 757.



Teilansicht einer Kapelle des heiligen Bezirkes.

sie zeigen einfache und auch glänzendere Durchbildungen des Äußeren, und sind durchweg interessante kleine Bauwerke. Schön ist unter diesen auch ein Brunnenhaus, dessen Spitzdach von acht dorischen Säulen getragen, den Ziehbrunnen schützt.

Bei der Annahme eines lateinischen Kreuzes als Grundform der Kirche wurde im Aufbau die Kreuzung des Lang- und Querhauses in der Regel garnicht oder durch einen Kuppelaufbau in hervorragender Weise architektonisch gekennzeichnet und betont. In allen Größen und Formen, mit und ohne Tambour, bei steil und flach geführter Umrißlinie der Kuppel wird der genannte Schnittpunkt ausgezeichnet, wobei der Aufbau die ganze Gebäudemasse beherrscht, oder diese nur in geringerem Maße von ihm belebt wird. Die Renaissance in Oberitalien wählte noch ein anderes Mittel zum gleichen Zwecke, sie griff wieder auf ein mittelalterliches Motiv, auf den Vierungsturm zurück, wie er beispielsweise am Dom zu Mailand, an der Kirche in Chiaravalle vorbildlich geworden war, und in die Formen der Renaissance übersetzt, an der *Certosa* bei Pavia und in Città di Castello tatsächlich ausgeführt wurde; eine formal schöne und interessante Leistung, die auch in konstruktiver Beziehung als lehrreich und beachtenswert bezeichnet werden muß, wenn auch nicht alle technischen Bedenken bei ihr behoben sind. Die vier Tragstützen des Turmes bestehen aus zwei Freisäulen, die aus hohen Quadern mit wenigen Horizontalfugen geschichtet sind und aus je zwei im rechten Winkel zusammenstoßenden Mauerzügen aus

550.  
Vierungstürme.

mit Quadern verkleideten Backsteinen. Die Wirkungen auf diese ungleichartig ausgeführten Stützen, die gemeinsam den Kuppelturm zu tragen haben, mußten

ungleich fein und in den oberen Gewölben, Bogen und Umfassungsmauern ungleichartige Bewegungen hervorrufen, die nicht ohne Folgen bleiben konnten. Das große Kunststück wurde nicht weiter wiederholt, aber schön bleibt es doch, trotz feiner Mängel. In den sechziger Jahren des verfloffenen Jahrhunderts (1866) war der Turm für Reparaturen mehrfach eingerüftet und durfte nicht bestiegen werden, jetzt ist zum Aufstieg ein besonderer Permeffo erforderlich.

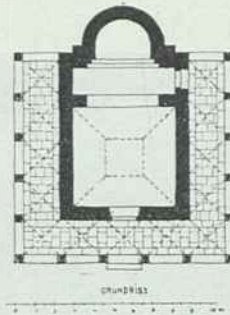
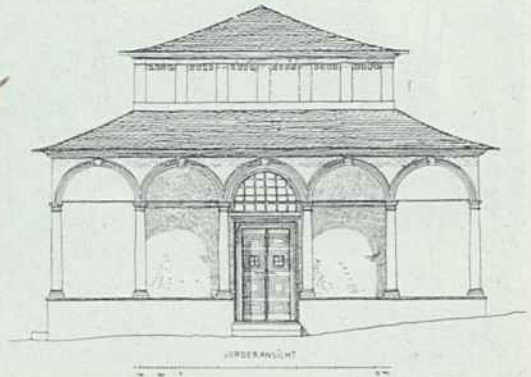
Abb. 759 u. 760 zeigen die architektonische Gliederung und geben Aufschluß über die Konstruktion nach *Durelli, G. F. La Certosa di Pavia. Mailand 1863.* (Vergl. auch *Luca Beltrami, La Certosa di Pavia. Mailand 1895* und die sehr viel einfachere Behandlung des Turmes in Città di Castello.

551.  
Sakristeien.

Weitere spätere Ein- oder Anbauten, oft an der Nordseite der Kirche, aber regelmäßig in der Nähe des Hochaltars gelegen, sind die Sakristeien, die zum Aufenthaltsort der Geistlichen, zur Aufbewahrung der Kirchenparamente, des Kirchenschatzes und der Bücherei bestimmt waren. Seit dem XIII. Jahrhundert wurden sie auch mit Altären ausgestattet und als Oratorien verwendet. Sie bilden in der Renaissance oft glänzend durchgeführte und ausgestattete Bauteile der Kirchen, wie die in *S. Lorenzo* (1426) und *S. Spirito* (1496) in Florenz beweisen<sup>276)</sup>, welche als reizvolle kleine Zentralbauten errichtet wurden, an die sich die gefeiertsten Künstlernamen *Giuliano da Sangallo, Cronaca, Sansovino* und *Brunellesco* knüpfen.

Eine der umfangreichsten Anlagen dürfte die von *C. Marchioni* (1776—80) erbaute neue Sakristei von *St. Peter* in Rom sein, die durch zwei Korridore mit der Kirche verbunden ist und in einem Kuppelraum von 15<sup>m</sup> Spannweite den allgemeinen Sakristeiraum aufnimmt, an den sich noch 15 Nebenräume anschließen<sup>277)</sup>.

Abb. 758.



Vorderansicht und Grundriß zu Abb. 756.

<sup>276)</sup> Siehe auch: LASPEYRES, a. a. O. Bl. X.

<sup>277)</sup> Vergl. den Grundplan in: LETAROUILLY-SIMIL, a. a. O. Bd. II, Plan 56.



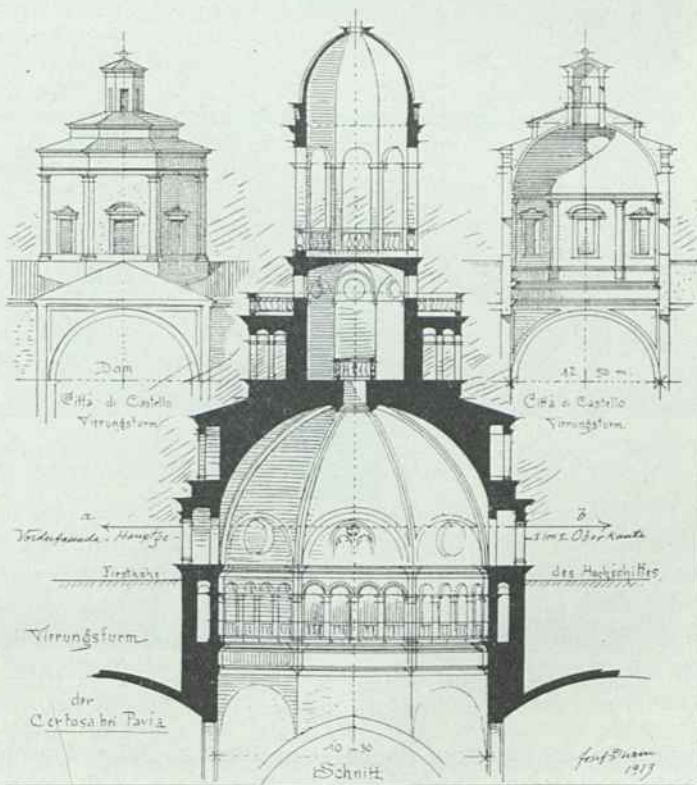


Abb. 759 u. 760. Vierungsturm der Certosa bei Pavia und des Domes in Città di Castello.  
Handbuch der Architektur. II. 5. (2. Aufl.)

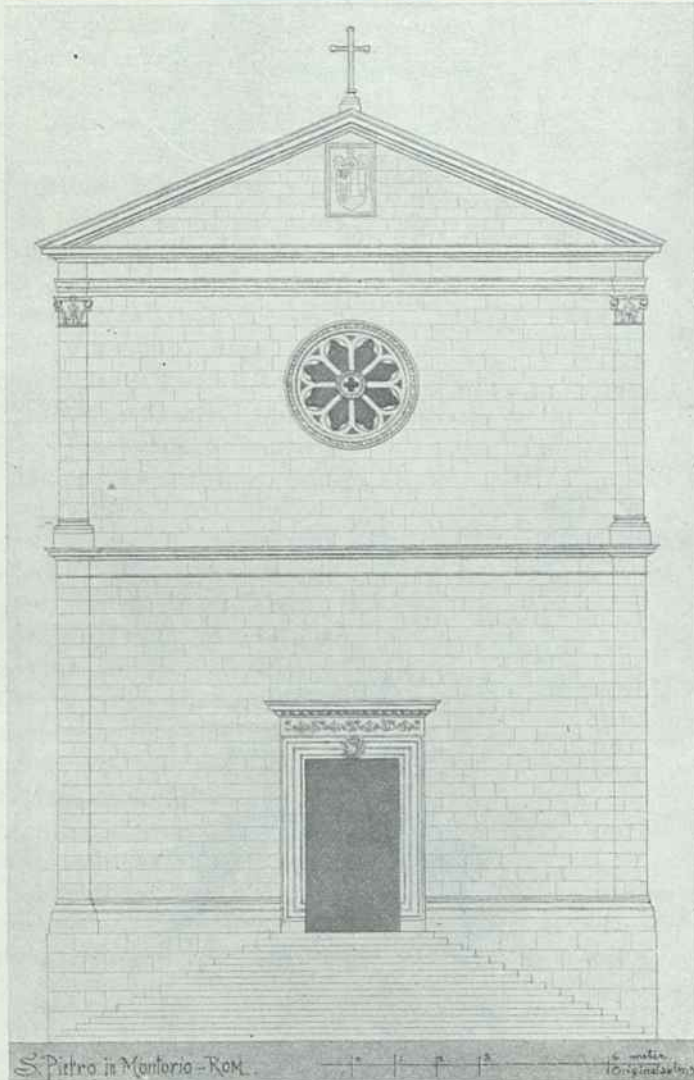
## XXIII. Abschnitt.

## Einschiffige und basilikale Anlagen, Gestaltung des Außenbaues und der Innenräume, mit Beispielen aus den verschiedenen Epochen.

552.  
Einfluß der  
altchristlichen  
Kunst.

Die altchristliche Kirchenbaukunst gibt als Außenbau den zur Umschließung des Binnenraumes materiell notwendigen Mauerkörper und nichts darüber. Nur

Abb. 761.



Einfache Fassade der Kirche *S. Pietro in Montorio* zu Rom.  
(Antike Strömung.)

die Eingangsfassade erhält eine reichere architektonische Durchbildung, sogar musivischen Schmuck, wie z. B. am Dom in Parenzo u. a. O., während die Langseiten und der Chor im Rohbau blieben. Ähnlich verfährt auch die Proto-



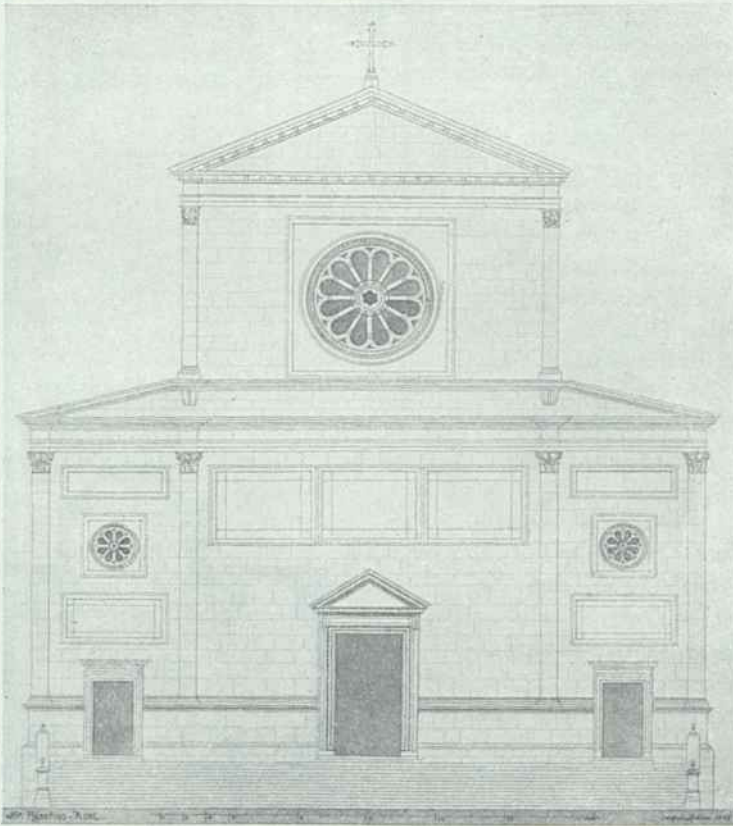
renaissance bei *S. Miniato al Monte* in Florenz. Das romanische und das gotische Mittelalter dagegen dehnten die architektonischen Gliederungen auf alle Außenteile aus, entwickeln sogar ein Maximum des Reichtumes am Chor und an den Langseiten.

553.  
Proto-  
renaissance.

Auch hier müssen wir, wie bei den Palästen, verschiedene Strömungen feststellen, die für die Gestaltung des Äußeren von Einfluß waren. Dort wie da sind es antike und mittelalterliche Elemente, an die angeknüpft wird; oft ist das mittelalterliche System beibehalten, dann mit Renaissanceformen umkleidet

554.  
Antike und  
mittelalterliche  
Einflüsse.

Abb. 762.



Einfache Fassade der Kirche *S. Agostino* in Rom. (Antike Strömung.)

(Inneres von *Maria della Catena* in Palermo und *S. Francesco* in Rimini — Spitzbogen auf Pilastern mit verkröpftem Gebälke und antikisierenden Profilierungen); schüchtern und tastend versucht man mit der Antike allein auszukommen, bis man in der Verwertung der antiken Tempelfassade oder in der architektonischen Anordnung des römischen Triumphbogens das richtige Ausdrucksmittel für die Hauptfassade der Renaissance-Kirche gefunden zu haben glaubte.

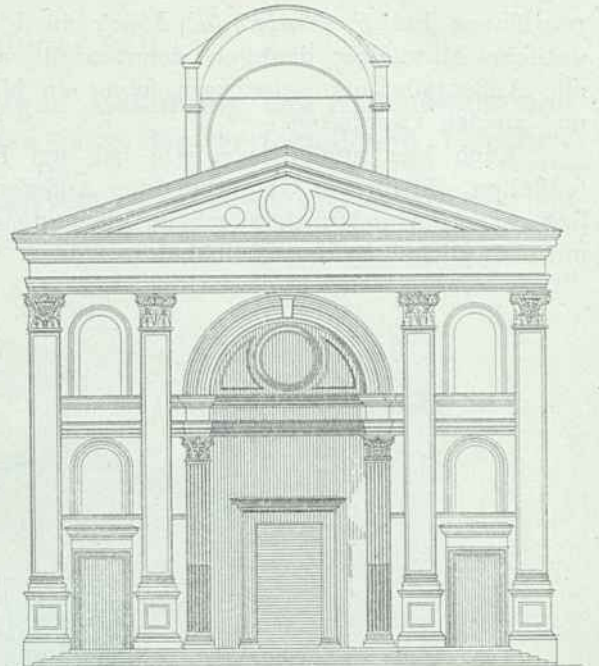
Der antiken Strömung folgen in noch zaghafter Ausdrucksweise die kleine Bruderschaftskirche *dell'Oca* in Siena<sup>278)</sup>, die Kirche *S. Pietro in Montorio* (Abb. 761) und bei basilikaler Anlage *S. Agostino* (Abb. 762), beide in Rom.

555.  
Antike  
Strömung.

<sup>278)</sup> Siehe in: GEYMÜLLER, v., a., a., O., *Francesco di Duccio del Guasta*, Bl. I.

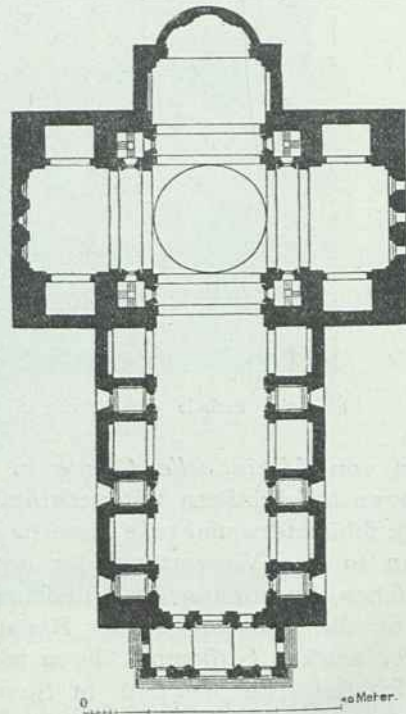
Die Gefirnngen, Türen, Eck- und Wandpilaster find, wenn auch im Detail und in den Verhältniffen noch unfrei, aber fonft mit Bewußtfein vorgetragen, wobei das mittelalterliche Rosenfenfter noch fein Recht behält, bis die Renaissance in der Fassade von *S. Andrea* in Mantua (vergl. Abb. 763 mit zugehörigem Grundriß, Abb. 764) fich von jedem Anklang an die unmittelbar vorausgegangene Kunstepoche frei macht. In noch höherem Maße geschieht dies an der Hauptfront von *S. Giorgio Maggiore* in Venedig, wo an Stelle der präzifen Verhältniffe und der Giebelform von *S. Andrea* die Verhältniffe und Formen des antik-römischen Tempels vollendeten Stils in Erscheinung treten. Die spätere Zeit bricht mit der großen Ordnung auf den Wandflächen und greift zur zweigeschoffigen Fassadebildung, zuerst wohl veranlaßt durch das Bedürfnis einer erhöhten Loggia zur Spendung des Segens — *Urbi et Orbi* — wie bei *S. Maria Maggiore*, der Lateranskirche, *S. Marco* und *S. S. Apostoli*, alle in Rom. Eine Ausnahme macht hier *St. Peter*, wofelbst die beiden Gefchoffe innerhalb der beibehaltenen großen Ordnung fich befinden.

Von besonderem Interesse ist es, zu verfolgen, wie bei den kleinen einschiffigen Kirchenfassaden die mittelalterlichen Formen nach und nach abbröckeln und die antikifchen an deren Stelle treten. *S. Maria degli Angeli* in Siena (Abb. 765<sup>279</sup>), *S. Felice* in Florenz (Abb. 766<sup>280</sup>), *S. Maria delle Neri* (Abb. 767<sup>279</sup>), *S. Caterina* in Siena (Abb. 768<sup>281</sup>) und die *Cappella del Palazzo*



FAÇADENSCHENMA von S. ANDREA in MANTUA. L. B. Alberti (1472 - 1508)  
Fassade der Kirche *S. Andrea* in Mantua. (Antike Strömung.)

Abb. 764.



Grundriß der einschiffigen Kirche mit Kapellen von *S. Andrea* in Mantua mit gewölbter hoher Vorhalle.



*Turchi* am gleichen Orte (Abb. 769<sup>281</sup>) geben eine schöne Stufenleiter zu dem Satze. Bei der Fassade des Kirchleins *degli Angeli* finden wir noch den steilen Giebel, die steile Spitzverdachung, die lifenenartigen Eckbildungen, dazwischen das schmucke

Abb. 765.

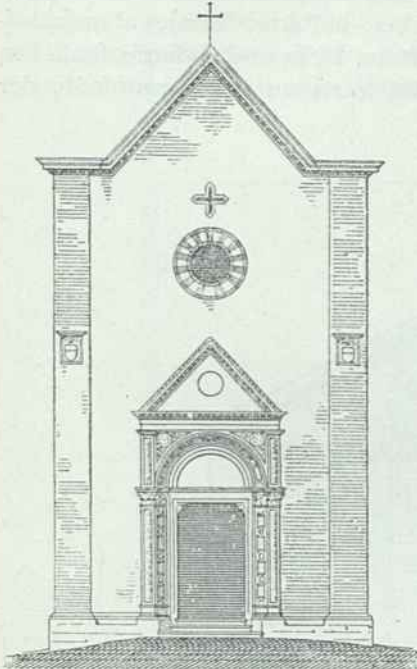
*S. Maria degli Angeli* in Siena<sup>279</sup>.

Abb. 766.

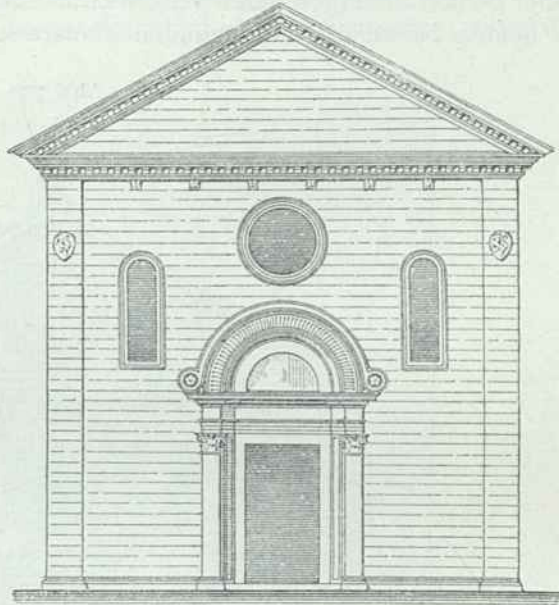
*S. Felice* in Florenz<sup>280</sup>.

Abb. 767.

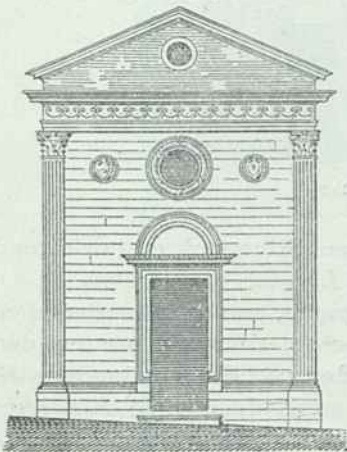
*S. Maria delle Neri* in Siena<sup>279</sup>.

Abb. 768.

*S. Caterina* in Siena<sup>281</sup>.

Abb. 769.

*Cappella del Palazzo Turchi* in Siena<sup>281</sup>.

Renaissanceportal. Bei *S. Felice* in Florenz find schon weitergehende Zugeständnisse an den neuen Stil gemacht und bei *S. Caterina* ist die vollendete, geschlof-

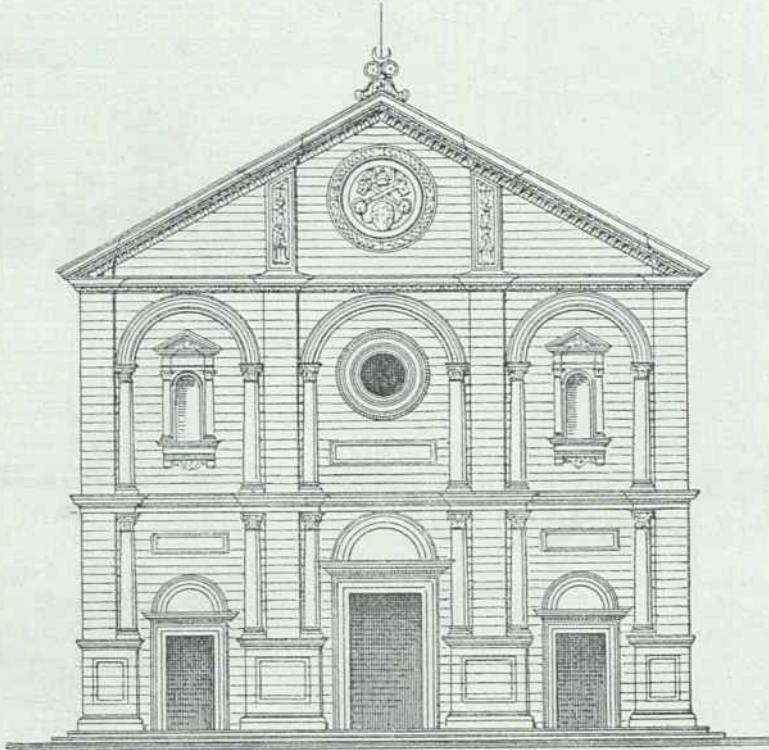
<sup>279</sup>) LASEPÈRES. Die Kirchen der Renaissance in Italien. Bl. XXVI.

<sup>280</sup>) A. a. O., Bl. XII.

<sup>281</sup>) A. a. O., Bl. XXV.

fene Renaissance zum Ausdruck gebracht. An die mit Giebeln geschmückten Hauptfassaden schließen sich die einfacheren Seitenfassaden an, unter Fortführung der dort betonten Horizontalgliederungen bei regelmäßiger Einteilung der Fensterachsen. Antikifizierende Blendarkaden mit Pilastern beleben bei mehrschiffigen Bauten die fensterlosen Wandflächen der Seitenschiffe; bei den Hochschiffen beschränkte man sich auf die Anordnung schlanker, halbkreisförmig abgeschlossener Fensteröffnungen, ohne weitere Zutat. Architrav, Fries und Gesimse schließen in beiden Fällen die aufsteigenden Mauern ab; im letzteren treten an Stelle der

Abb. 770.

Giebelfassade des Domes zu Pienza<sup>232)</sup>.

Pilaster kurze Konsolen, den Architraven gleichsam Stützpunkte gewährend (vergl. Abb. 772<sup>233)</sup>, Ansicht der Seitenfassade von *S. Lorenzo* in Florenz).

Wie *Alberti* bei feinen Palästen die kleinen Ordnungen, analog den römischen Theaterfassaden, stockwerksweise übereinander anbrachte, so versuchte er den gleichen Grundgedanken, nach den vorhandenen Resten und der Denkmünze<sup>234)</sup> des *Matteo de' Pasti* MCCCCL zu schließen, an der Eingangsfassade von *S. Francesco* in Rimini (vergl. Abb. 771) zu verwirklichen, verließ ihn aber wieder bei *S. Andrea* in Mantua. Ihm folgte sein Mitarbeiter *B. Rossellino* beim Dome in Pienza (Abb. 770). Die Barockzeit nahm die kleinere Teilung der Höhe nach mit Vorliebe wieder auf, wie *S. Alessandro* in Mailand, *S. Trinità* in Florenz, *Chiesa degli Scalzi* in Venedig, *S. Vincenzo ed Anastasio*, *S. Maria* in Campitelli und *S. Maria della*

<sup>232)</sup> LASPEYRES, a. a. O., Bl. XXXI.

<sup>233)</sup> A. a. O., Bl. VI.

<sup>234)</sup> Abgebildet in: MÜNTZ, a. a. O. Bd. I, S. 407.

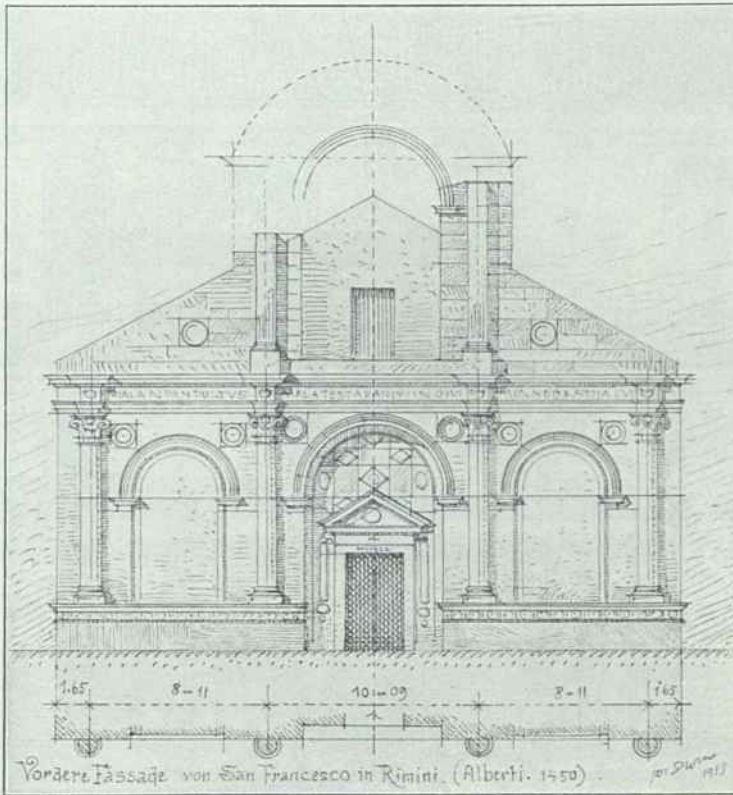


*Pace* und besonders der *Gesù* in Rom dartin. Auch auf den gotischen Unterbau von *S. Maria Novella* in Florenz wußte *Alberti* nichts anderes zu bringen, als eine Kleinpilasterstellung mit antikem Tempelgiebel.

Bei der basilikalischen Anlage bot sich in der vorderen Ansicht stets eine Schwierigkeit: der Anschluß der niedrigen Seitenschiffdächer an den erhöhten Mittelschiffbau. Man war vor die Wahl gestellt, auf die Lösung der altchristlichen Basiliken zu greifen, die streng genommen keine befriedigende architektonische Lösung ist, oder die Seitenschiffe in Gestalt einer Vorhalle an der Giebelfassade herumzuführen, wobei die

556.  
Fassadenbildung  
basilikalischer  
Anlage.

Abb. 771.



Vordere Fassade von *S. Francesco* in Rimini.

Vorhalle das gleiche Pultdach wie die Seitenschiffe erhält, oder aber die Abschlußmauern der Pultdächer an den Mittelschiffgiebel anfallen zu lassen, wie es die Dachneigung gerade verlangte oder ergab. Beispiele sind: *S. Crisogno* (Taf. XLII<sup>255</sup>), *Maria in Domnica*, *Basilica Liberiana* (Taf. LXI<sup>255</sup>), *S. Giovanni in Laterano* (Taf. LXX<sup>255</sup>), *Basilica Vaticana* (Taf. LXXXV<sup>255</sup>), *S. Paolo* (Taf. LXXX<sup>255</sup>) und die *Basilica Ostiense* (Taf. LXXXII<sup>255</sup>), wobei der römische Halbgiebel oder, bei gebogenen Dächern, die Viertelkreisform zum Ausdruck kam. Man konnte es auch mit etwas Neuem versuchen.

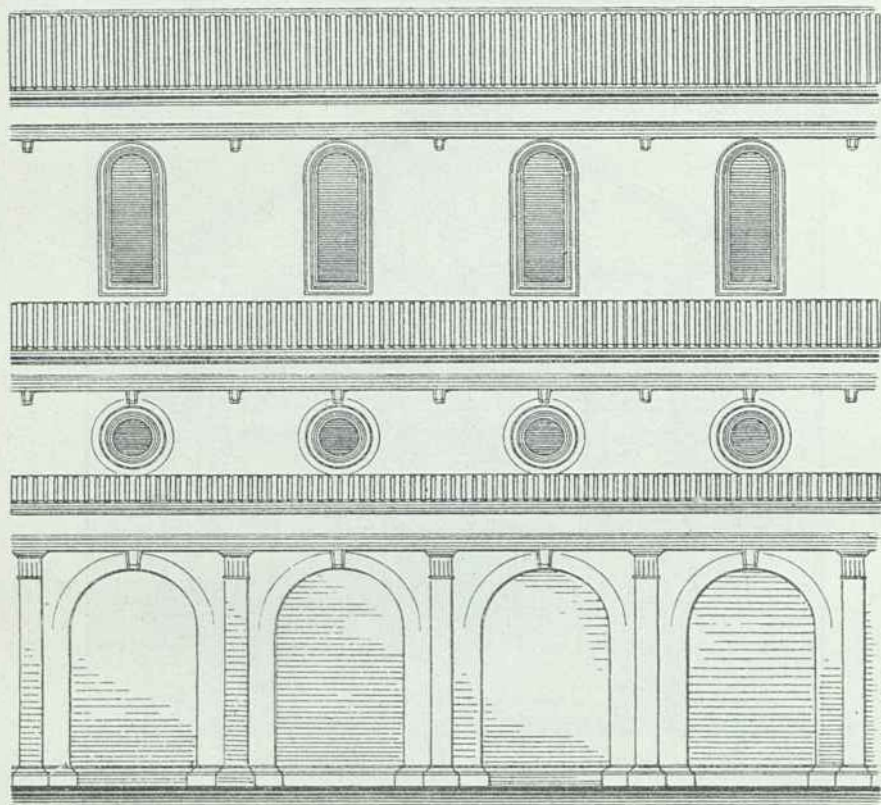
*Alberti* wählte den letzten Weg, den auch die späte Phase der Renaissance betrat, während *Palladio* am römischen Vorbilde haften blieb (vergl. Abb. 773).

557.  
Ausgleich der  
Giebelabfätze.

<sup>255</sup>) In: CANINA, L. *Ricerche sull'Architettura più propria dei Tempj Christiani*. Rom 1846.

Der erste Künstler der Renaissance setzte vor das Pultdach die Volute, sonst eine Übergangsform im Kleinen, hier in das Große übertragen. Um diese Form im großen Maßstab erträglicher zu machen, hauchte er dem Umriß durch eine fein ornamentierte Inkrustation Leben ein und schuf so bei *S. Maria Novella* in Florenz ein klassisches Vorbild (vergl. Abb. 774). In das Relief überfetzt wurde es später, bald ausbauchend, bald eingezogen (vergl. Abb. 775), langgestreckt oder hochgezogen das Lieblingsmotiv der folgenden und besonders der späteren Zeit, vielfach gegen den guten Geschmack verstoßend, bis zum

Abb. 772.

*S. Lorenzo* in Florenz<sup>283</sup>).

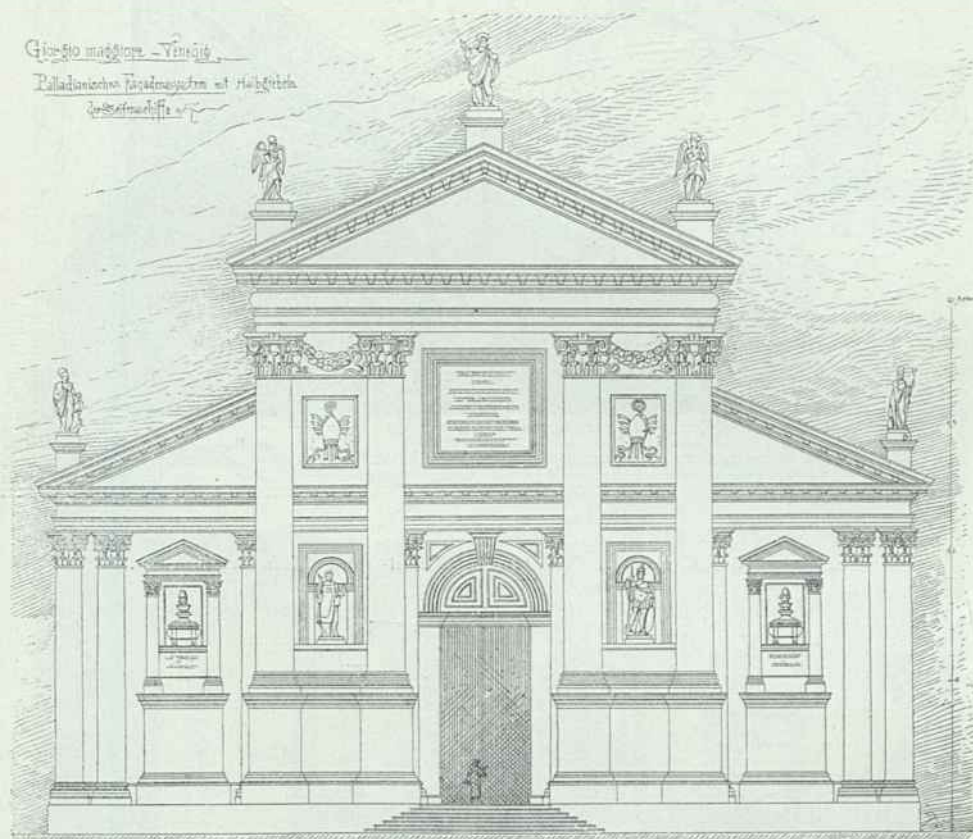
Häßlichen sich steigend, das übrige Detail oft im Größenmaß herabstimmend (vergl. Abb. 776, Fassade des *Gesù*). Wegen ihrer Geschmacklosigkeit sind die Voluten bei der folgenden Wiedergabe der sonst so keusch entworfenen Fassade unterdrückt, unter Berufung auf die Fassade von *S. Francesco al Monte* bei Florenz, wo beim Hochschiff die gleiche Anordnung ohne Voluten eingehalten ist. Sehr viel maßvoller und schöner gestaltet *Serlio* den Übergang nach den Seitenschiffen in seinen Kirchenentwürfen (vergl. Abb. 777).

Gefagt muß noch werden, daß vor lauter großen Absichten die Ausführung der Fassaden an den wichtigsten Kirchen unterblieben ist. Nicht eine einzige bedeutende gibt es von *Brunellesco*, *Michelozzo*, *Rossellino* (wenn dessen Dom in Pienza ausgeschlossen wird), *Cronaca* und den beiden älteren *Sangallo*. Was *Gi-*



liano für die Fassade von *S. Lorenzo* in Florenz entworfen hat<sup>286)</sup> (4 Entwürfe), kann kaum befriedigen. Es sind eben doch nur zusammenhanglose Dekorationsstücke, hinter denen alles andere ebenso gut stehen könnte als eine Kirche. Eine basilikale Anlage wird kaum jemand dahinter suchen wollen; einem Versuch, den Konflikt beim Anfall der Pultdächer der niedrigen Seitenschiffe an das überhöhte Mittelschiff zu lösen, ist absichtlich aus dem Wege gegangen. Die Seitenfassaden, soweit ihre Anlagen nicht noch aus mittelalterlicher Zeit stammen (z. B. am

Abb. 773.

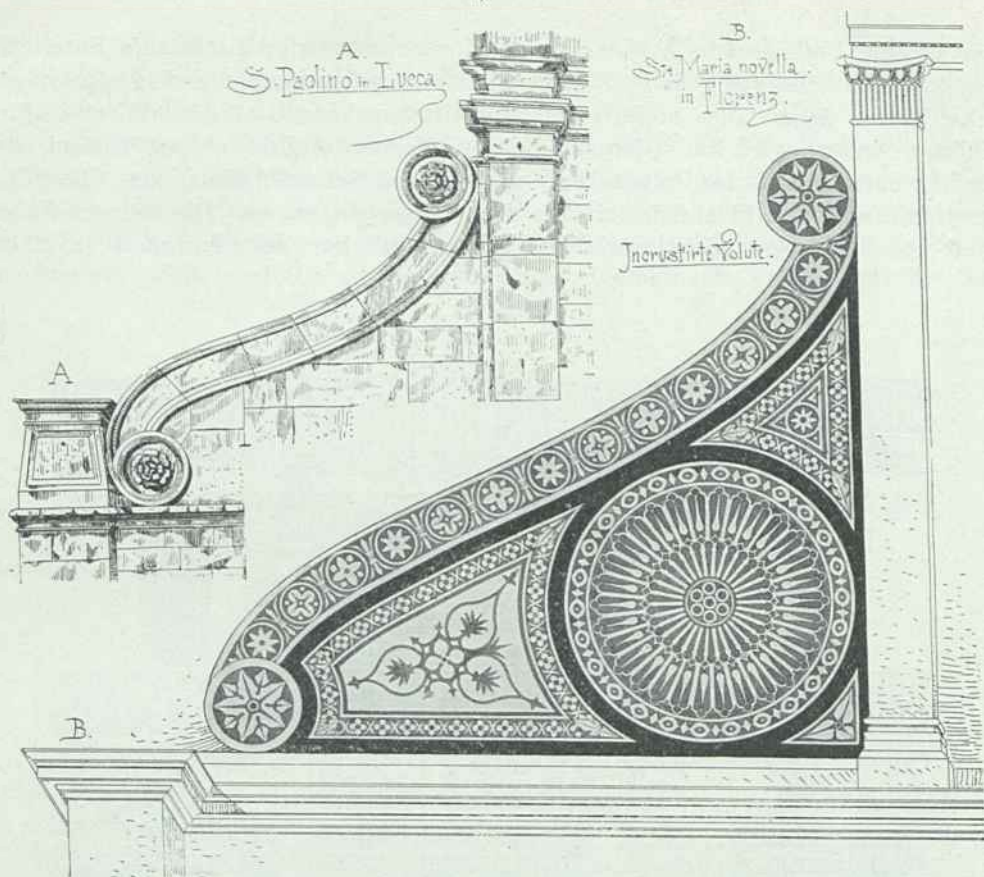
Ausgleich durch Halbgiebel nach *Palladio*.

Dom in Como), bleiben einfach und schlicht, wie die Basiliken des *Brunellesco* zeigen. Ohne jede Wandgliederung durch Pfeiler oder Säulen reiht sich bei diesen Fenster an Fenster in regelmäßigen Achsenweiten. Ziehen sich Architrave längs der Gesimse hin, so treten sie nur wenig über die Wandflächen vor, wie bei *S. Spirito*, oder sie sind in bestimmten Zwischenräumen, wie gesagt, durch flache Konsolen scheinbar abgestützt, wie bei *S. Lorenzo* in Florenz.

Dort ist wohl das, was die Meister der frühen Zeit wollten, am besten zum Ausdruck gebracht: einfach und doch vornehm in den Verhältnissen bei Vermeidung jeder unnützen oder rein dekorativen Beigabe. Rundfenster sehen

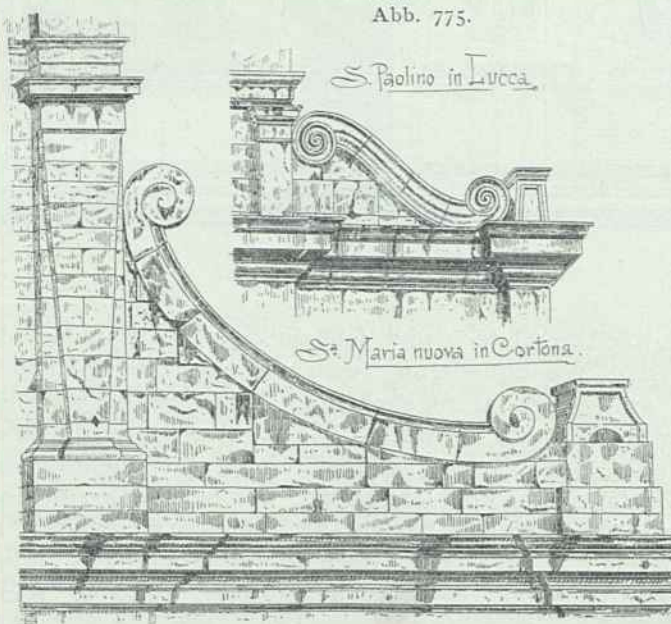
<sup>286)</sup> Siehe: GEYMÜLLER, v., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 9.

Abb. 774.



Ausgleich durch konvexe Voluten in Reliet- und Mosaikausführung.

Abb. 775.



Ausgleich der Giebelabfütze durch konkave und konvexe Voluten.



wir in den Seitenschiffwänden, langgestreckte, halbkreisförmig geschlossene in den überhöhten Mittelschiffwänden und eine Gliederung durch Blendbogen und Pilaster der Außenwände des Kapellenkranzes (vergl. Abb. 772<sup>283</sup>). Die Seitenfassaden der *Chiesa dell' Osservanza* in Siena haben außer dem Konfolengefims nur noch einige Rundfensterchen (Ochfenaugen) als einzige architektonische Gliederung.

Abb. 776.



Ausgleich der Giebelabätze durch Kolossalvoluten bei der Fassade des »Gesù« in Rom.

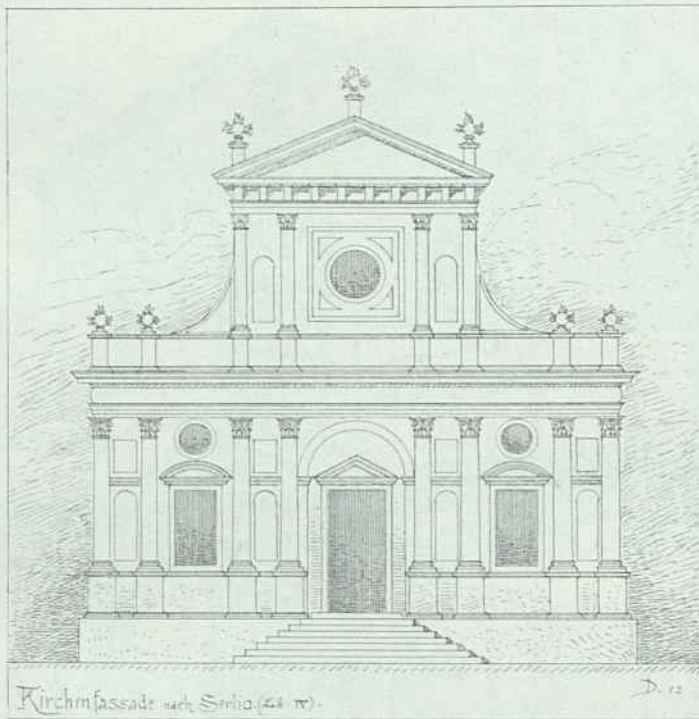
Die vom Mittelalter noch beeinflussten Fassadenbildungen zeigen durchweg etwas mehr Wärme und stehen dem Empfinden des Nordländers in Sachen des Kirchenbaues näher. Wie weit er hierbei durch die Macht der Gewöhnung, durch Erziehung und Eindrücke in der Jugend beeinflusst ist und wie weit ihm danach noch ein objektives Urteil bleibt, wollen wir ununtersucht lassen. Die

559.  
Mittelalterliche  
Strömung.

Tatsache dürfte unbefritten bleiben: auch wir gewinnen diese Schöpfungen nach wiederholten Befuchen und Studien der italienischen Kunstdenkmäler eher lieber, als daß wir uns von ihnen zurückzögen bei fortschreitender Erkenntnis des inneren Wesens der Renaissance. Und wer heute im Stil der italienischen Renaissance den Kirchenbau fördern will, der wird freudiger und erfolgreicher arbeiten, wenn er an diese Erzeugnisse anknüpft, als an die zu Tode gehetzten Leistungen der späteren Zeit. Dort ist noch lebensvolles Neues zu schaffen, hier nicht. Und gerade die kleineren Gotteshäuser, Oratorien und Kapellen sind es, in denen das reizvollste geleistet wird; denn sie werden zu „Prachtportalen“ mit ihrem überreichen Aufwand von Ziermotiven, Figurenschmuck und fein durch-

560.  
Oratorien und  
Kapellen.

Abb. 777.



Ausgleiche durch Voluten nach Serlio.

geführter Kleingliederung. Die *Confraternità dei Laici* in Arezzo<sup>287</sup>, *S. Bernardino* in Perugia (1461 erbaut), die kleine rote Backsteinfassade von *S. Spirito* in Bologna, die *Madonna di Galliera* in Bologna<sup>288</sup> mögen dafür zeugen. Man vergleiche in diesem Sinne die Gedächtniskapelle von *S. Andrea* vor *Porta del Popolo* bei Rom (vergl. Abb. 778 u. 779) mit dem *Oratorio* von *S. Spirito* in Bologna und die kleine Kapelle bei Ragusa — was ist ausbildungsfähiger, was hat mehr Seele?

Wie mächtig aber auch im großen gearbeitet wurde, dafür ist die Fassade der *Certosa* bei Pavia ein Beleg! „Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen, abgestuften Kirchenfronten mit

<sup>287</sup>) Siehe ebendaf., Bl. XXXIX — und bei: GEYMÜLLER v., a. a. O.

<sup>288</sup>) Siehe: Zeitschr. f. Bauw. 1864, S. 22.

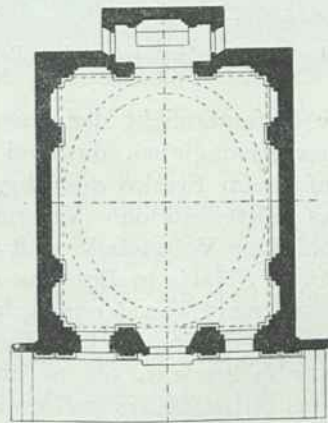


Abb. 778.



Anſicht.

Abb. 779.



Grundriß.

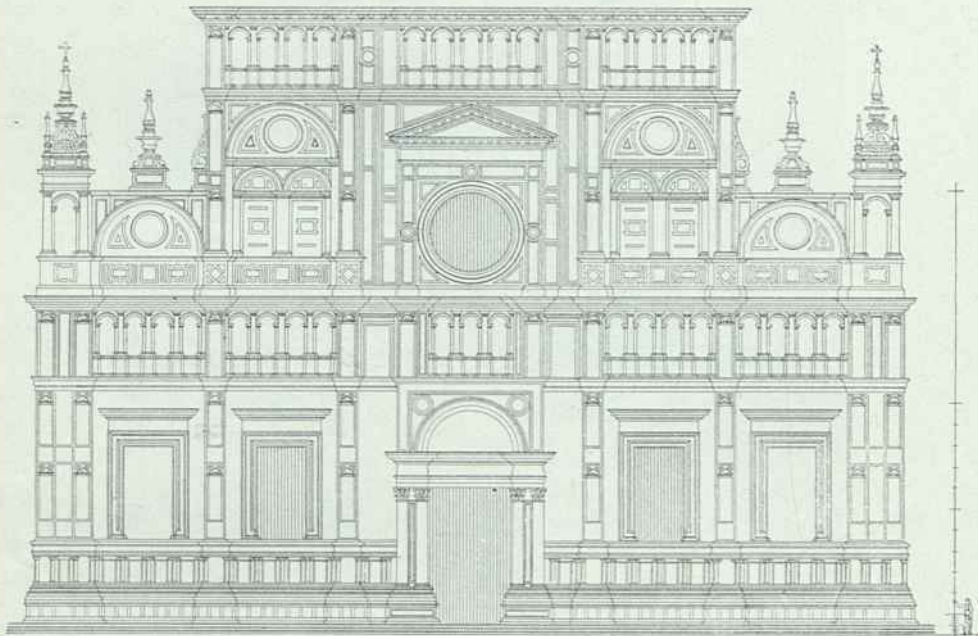
Anſicht und Grundriß der Gedächtniskapelle *S. Andrea* vor *Porta del Popolo* bei Rom<sup>289)</sup>.

<sup>289)</sup> WILICH, H. Kirchenbauten von *Giacomo Barozzi da Vignola*. Fig. 15. *S. Andrea* an der *Via Flaminia* zu Rom.

vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb dieser festgeschlossenen Formen beherbergt sie allen erdenklichen Reichtum in weifer Abstufung des Ausdruckes. Außer aller Analogie steht die Fassade da, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck und abgesehen von demselben vielleicht die bestgedachte des XV. Jahrhunderts“. — So *Burckhardt*, nachdem er bekannt, daß er seine frühere ungerechte Meinung, nach mehrmaligem Besuche des Baues, geändert habe<sup>290</sup>).

Die Fassade ist in den obern Teilen unvollendet, der vordere Abschluß nach dem Dache fehlt (vergl. Abb. 780). *F. Malaguzzi Valeri* veröffentlicht in seinem Buche über *G. A. Amadeo*, (*Scultore e Architetto Lombardo* 1447—1522,

Abb. 780.



FASADENSHEMA DER CERTOSA BEI PAVIA.

G. A. Omeglio (1447—1522)

Hauptfassade der Kirche der Certosa bei Pavia (Ausführung).

*Bergamo 1904*) S. 154 eine Gesamtansicht der Certosa »da una stampa«. Nach dieser schließt ein einfacher Flachgiebel, die drei Mittelfelder umfassend, die Fassade nach oben ab. Auf einem Fresko des *Borgognone* ist die Frage anders gelöst, indem dort nur das Mittelfeld den Vollgiebel, die anstoßenden Felder dagegen Halbgiebel zeigen. Der Vollgiebel weist eine Anordnung auf, die an den Giebel des *Oratorio del S. Spirito* in Bologna erinnert.

Als dritte Gruppe wäre, wohl von Venedig ausgehend, eine Anzahl von Kirchenfassaden zu nennen, bei denen die Dachform auch äußerlich zum Ausdruck gebracht ist, und zwar so korrekt, als es immer nur gewünscht werden kann; dabei ist das Dach des Mittelschiffes halbkreisförmig oder zeigt die Form eines gestürzten Schiffsrumpfes, während die Dächer der Seitenschiffe die Viertelkreisform haben. Mit dem antiken Sattel- und Pultdach ist bewußt gebrochen

501.  
Fassaden mit  
befonderen  
Dachformen.

<sup>290</sup>) Siehe: BURCKHARDT, J. *Der Cicerone*. Basel 1860. S. 120—121.



und dafür eine Form gewählt, welche auch öffentliche Profanbauten (*Palazzo del Consiglio* in Padua, *Palazzo del Comune* gen. *la Loggia* in Brescia, Basilika in Vicenza) der frühen und späten Zeit der Renaissance aufweisen.

Glänzend ist die Aufnahme des Gedankens, noch interessanter ist seine Verkörperung durch die Eigenart der Dachkonstruktion am Dom in Sebenico (Dalmatien) geworden. Was diese will, ist auch in der Fassade ausgesprochen. Gotisch begonnen, im Stil der Renaissance weitergeführt und vollendet, in weißem, istrischem Kalkstein ohne einen Span Holz gebaut! Die Haupt- und die Seiten-

Abb. 781.



Perspektivisches Bild vom Dom in Sebenico.

fassaden zeigen noch gotische Portale, Fenster und Gesimfungen, die Chorfenster, eine hübsche Verschmelzung von gotischem Maßwerk und Renaissance-Stützwerk. Ein in sich vollendetes Werk, das die höchste Würdigung verlangt (vergl. Abb. 781, 782 u. 783).

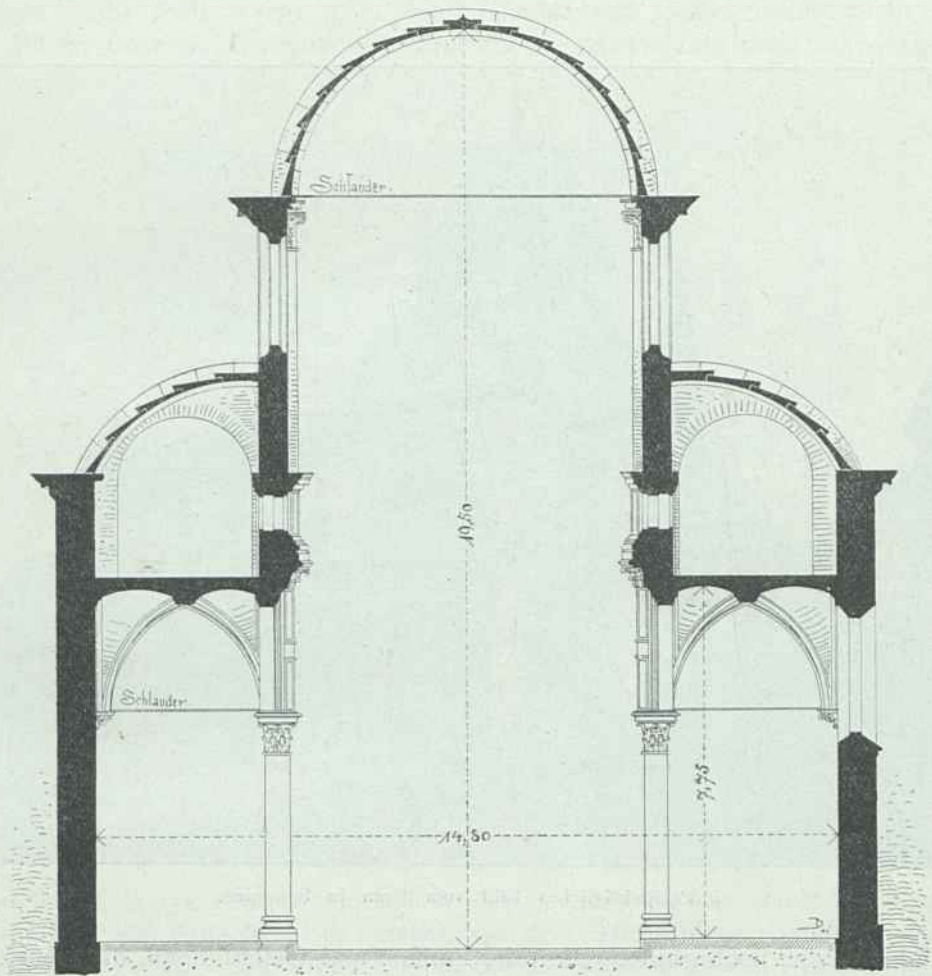
In diese Gruppe, wenn auch nicht rein im Abschluß des Fassadensystems sind die kleinen Kirchen in Ragusa und in Lonigo bei Verona (vergl. Abb. 784 u. 785) zu setzen, bedingungsweise auch *S. Giovanni in Monte* zu Bologna mit dem Motiv der Halb- und Viertelrundgiebel in der denkbar trockensten Form (das XIII, XIV. und XVI. Jahrhundert waren daran tätig<sup>201</sup>). Auch bei dieser Gruppe könnte eine Weiterbildung mit Erfolg einsetzen.

<sup>201</sup>) Eine Abbildung dieses Bauwerkes findet sich in: MALAGUZZI VALERI, a. a. O., S. 74.

562.  
Baumaterial  
der Fassaden.

Für diese Werke wurde, gleichwie bei den Palästen und den öffentlichen Profanbauten, als Baumaterial der kristallinische und gewöhnliche Kalkstein, in Rom mit Vorliebe der Travertin verwendet (*S. Maria Maggiore, St. Peter, S. Maria del Popolo* ufw.), in Toskana der Sandstein, vom Steinhauer bearbeitet, überchliffen oder hammerrecht zugehauen, auch mit Putz überzogen, wie bei *S. Spirito* in Florenz, in Genua bei *S. Maria di Carignano* und bei der

Abb. 782.



Querchnitt durch den Dom in Sebenico (Dalmatien).

*Steccata* in Parma. In monochromer und polychromer Ausführung wurden der Backstein und die ornamentierten Terrakotten in ganz Oberitalien, in Bologna bis herab nach Siena (*S. Maria delle Grazie* in Mailand, *Certosa* bei Pavia, *S. Catarina* in Siena ufw.), dann die Marmorinkrustation an den Prachtkirchen Venedigs und Genuas, auch in Florenz und a. a. O., ebenso das Mosaik *S. Miniato* bei Florenz) verwendet.

563.  
Bauliche  
Einzelheiten.

Die Anordnung und die formale Durchbildung der Sockel, Portale, Fenster, und Giebel bedingen den Reichtum und die Wirkung der Fassaden, die



Wechselwirkung zwischen Öffnungen und Massen, den Ernst oder eine mehr heitere Außenseite des Bauwerkes.

Abb. 783.

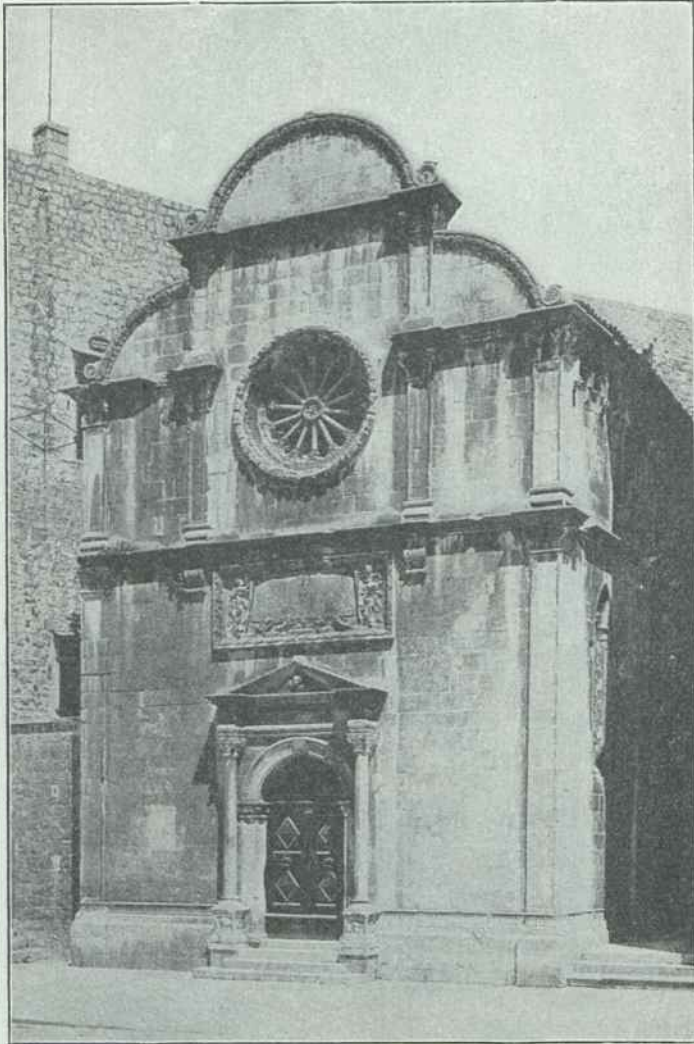


Ansicht der Eingangsfront des Domes in Sebenico.

Nach dem Aufwand für die Fassaden richtet sich auch die Bildung der Sockel, gleichwie bei den Profanbauten vom einfachsten bis zum reichsten gehend. Ohne besondere Betonung eines solchen ist beispielsweise das Stockmauerwerk an *S. Francesco al Monte* bei Florenz durchgeführt, als einfache Plinthe mit

Übergangsprofil an *S. Lorenzo* und an *S. Felice* ebendasselbst. Postamentartig, der Säulen- und Pfeilergliederung der Fassadenmauern wegen, ist der Sockel an *S. Maria Novella* in Florenz, an *S. Maria agli Scalzi* in Venedig, an *S. Paolino* in Lucca hergestellt und dreiteilig, mit Sockelfuß, Rumpf und Deckgesimse an *S. Maria de' Miracoli* in Castel Rigone (Umbrien).

Abb. 784.



Eingangsfassade mit Halbrundgiebeln in Ragusa.

Als Sitzstufe, gleichwie bei den toskanischen Palästen, finden wir den Sockel bei *Maria delle Carceri* in Prato, an *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano; mit einer Dreiteilung darüber bei der *Chiesa della Madonna* in Mongiovino, und als lotrechtes Quaderwerk mit ornamentiertem abschließendem Friesband an *S. Francesco* in Rimini.



Der Sockel der Vorderfront der *Certosa* bei Pavia ist ohne Vorbild und ohne Nachahmung, denn nur einmal in der Welt ist ein solcher Reichtum ausgeführt worden. Er setzt sich aus einem mit Kleinpilastern geschmückten Unter-

Abb. 785.



Eingangsfassade mit Rundgiebeln in Lonigo bei Verona.

fatz zusammen, deren Zwischenweiten mit Medaillons römischer Kaiser ausgefüllt sind, darüber ist ein Aufbau mit Reliefbildern aus der biblischen Geschichte, in ornamentierte Rahmen mit Eckmedaillons zwischen Prachtpilastern gefaßt (vergl. Abb. 786<sup>292</sup>).

<sup>292</sup>) Fakt.-Repr. nach: DURELLI, G. u. F. *La Certosa di Pavia*. Mailand 1863.

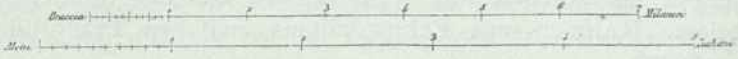
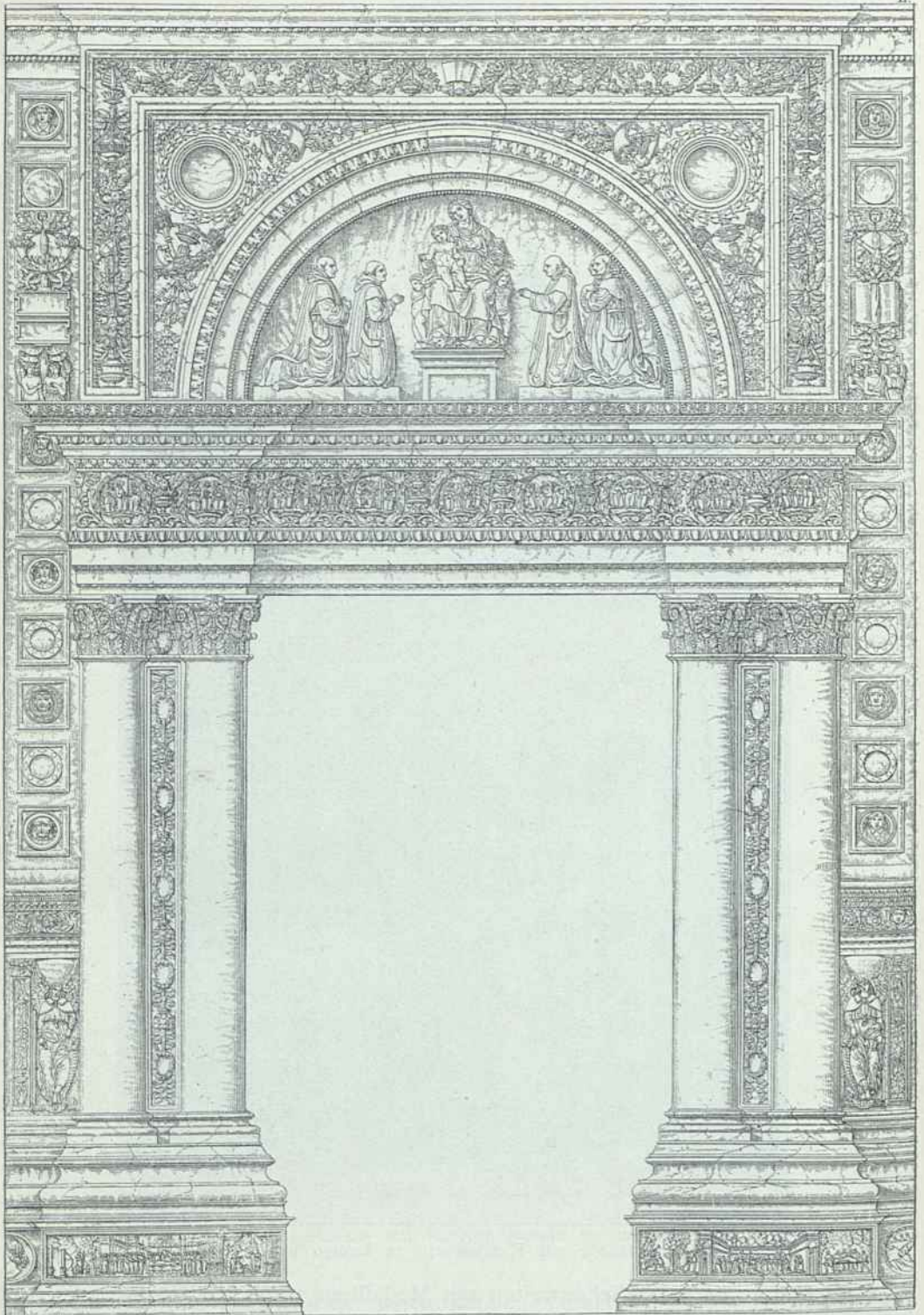


Abb. 786. Hauptportal der Kirchenfassade der Certosa bei Pavia<sup>202</sup>).



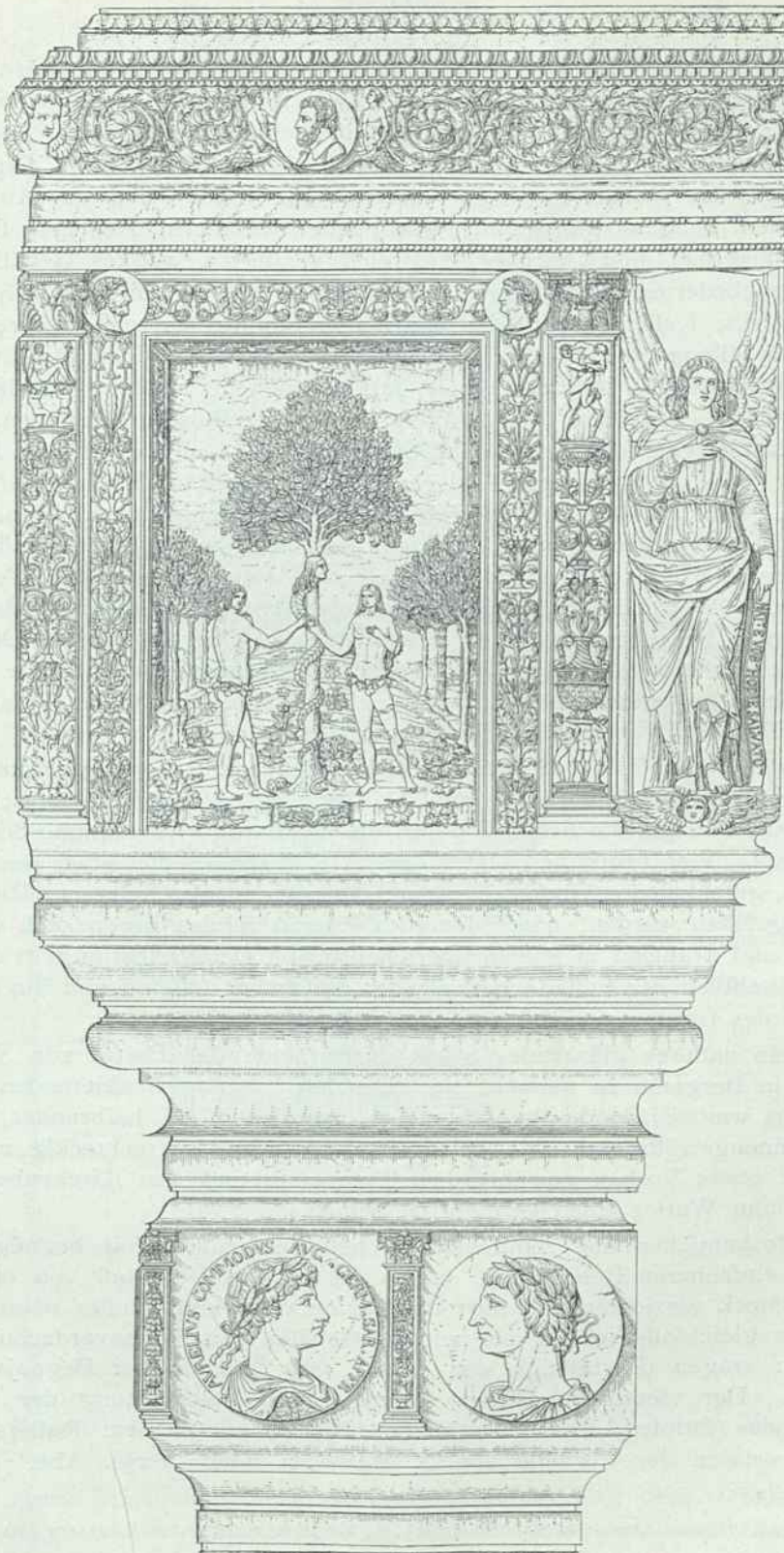


Abb 787. Sockelbildung der Fassade der Certosa bei Pavia<sup>292</sup>).

Bei der reichsten Bildung eines Haupteinganges beginnend, wäre wieder das Portal der genannten *Certosa* in erster Linie anzuführen: gekuppelte Säulen tragen ein antikes Gebälke, über dem sich ein rechteckig umrahmter Bogen mit figurengeschmücktem Tympanon erhebt (vergl. Abb. 787<sup>292</sup>). Dann folgen die Prachtportale des Domes in Como, wofelbst die Innen- und die Außenseite der südlichen Eingangspforte mit gekuppelten Pilastern, zwischen Figurennischen angeordnet sind, darüber ein reich verziertes, antikes Gebälke, mit dreifach gegliedertem Rundbogen überspannt, dessen mittlerer, speichenartig eingeteilt, Reliefdekorationen figürlichen Inhaltes aufweist, während das Bildwerk im Tympanon die Flucht nach Ägypten zum Vorwurf hat. Die Bogen sind viereckig umzogen, und darüber ist ein antikes Giebelfeld errichtet, welches das Bild des Erlöfers, von Engelköpfen umgeben, zeigt. Einfacher ist die Innenseite gestaltet, wobei nur bemerkt sei, daß dort die Pilasterhäfte der Höhe nach in drei Felder geteilt sind, welche Flachfigurennischen schmücken. Einen Überschuß von Reichtum mit hochgestellten Kandelaberfüßen, üppigem Figurenschmuck, mit einer Aedicula, die ein Madonnenstandbild enthält, umgeben von musizierenden Engeln und Putten, zeigt das Westportal des Domes, eine architektonisch vielleicht angreifbare Komposition, aber eine der köstlichsten Schöpfungen der Frührenaissance in Oberitalien. Welche Fülle und Anmut der Motive, welche wunderbare Ausführung, der auch die *Certosa* nichts Besseres gegenüberzusetzen hat<sup>293</sup>! Das Portal der linken Seitenfassade (1505—7) rührt von *Tomaso* und *Giacomo Rodari* her.

Ein weiteres kostbares Geschenk der frühen Renaissance ist die interessante Fassung des mittleren Einganges zur *S. Maria de' Miracoli* in Brescia (1500 bis 1523), eine Anlage, die sich nur durch die eigenartige Bestimmung des Baues erklären läßt. Vier Freisäulen bilden eine Art Vorhalle, die einen reich ornamentierten, geschlossenen Oberbau tragen; dieser kann als „steinerner Reliquienkasten“ angesehen werden, unter dem der Eintritt in das Innere sich vollzieht „Schmuck und strahlend in feinem unerschöpflichen Detailreichtum tritt das vorgelegte Mittelfstück der Fassade heraus“, den Beschauer fesselnd und ihn das Unorganische des Ganzen zunächst vergeffen lassend<sup>294</sup>.

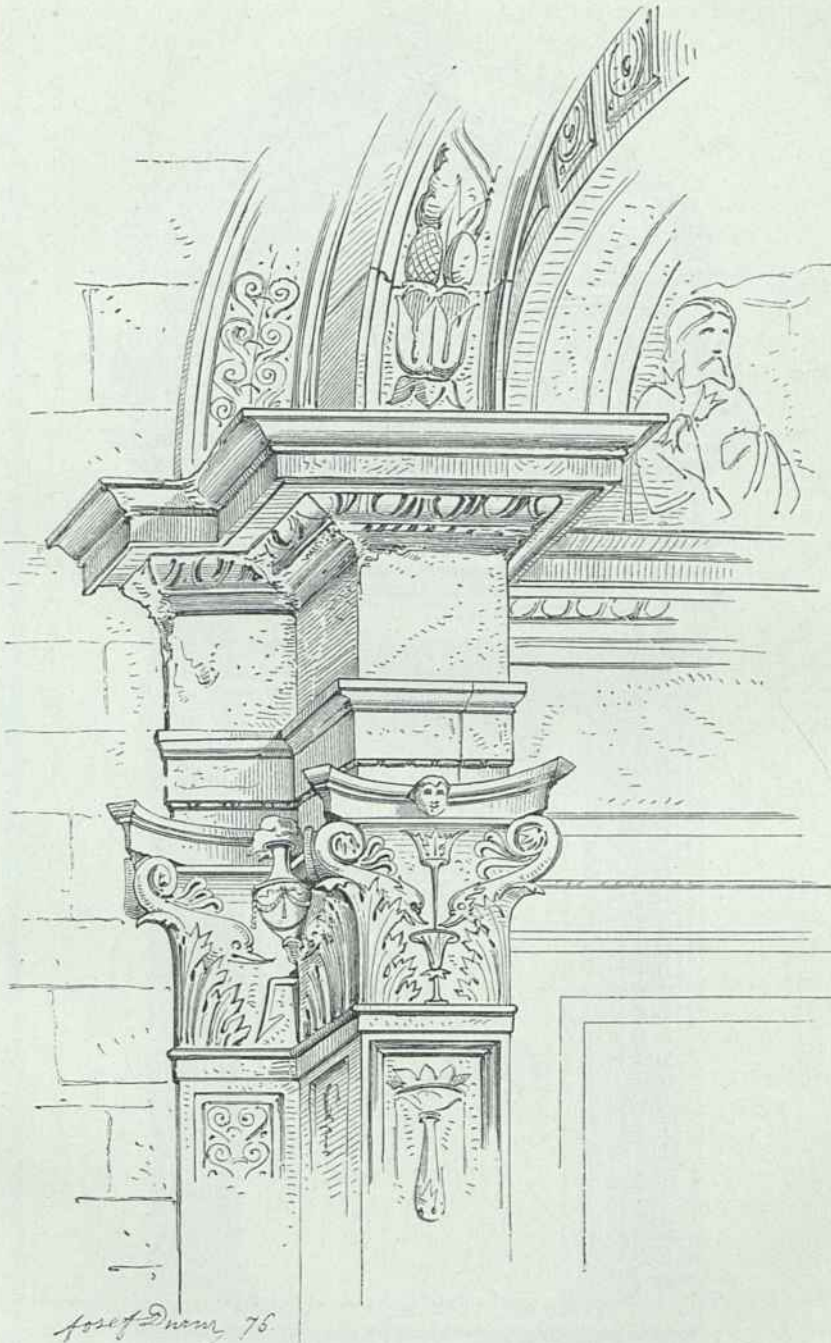
Als ein anderes glänzendes Stück dürfte noch das Portal von *S. Maria Maggiore* in Bergamo zu nennen sein. Die den Eingang flankierenden Säulen tragen dort weitausladende Prachtkonsolen, auf denen ein halbrundes, kassettiertes Tonnengewölbe ruht, das wieder an der Stirnseite rechteckig umrahmt ist. Dieser obere Vorbau gewährt dem Tympanon und den Kirchenbesuchern bei schlechtem Wetter einen vermehrten Schutz.

Die toskanischen und römischen Kirchen der frühen Zeit begnügen sich mit einer einfacheren Behandlung, indem sie auf das Übermaß von ornamentalem Schmuck verzichten und statt der Säulen viereckige Pfeiler nehmen, die dann aber gleichfalls wieder ein antikes Gebälke mit Bogenverdachung und Tympanon tragen (Portalstück der *Maria della Quercia* bei Bagnaja, vergl. Abb. 788). Der viereckige Pfeiler weicht, unter Beibehaltung der übrigen schmückenden Zutaten, dem korinthischen Pilaster mit flachem Relief an den Eingangsportalen der Vorhalle von *S. Marco* in Rom (vergl. Abb. 789) und

<sup>292</sup>) Siehe Abbildungen hiervon bei: SANTO MONTI a. a. O., Taf. 12—17 — ferner bei: BARELLI, a. a. O., Taf. XVI, XVII—XX.

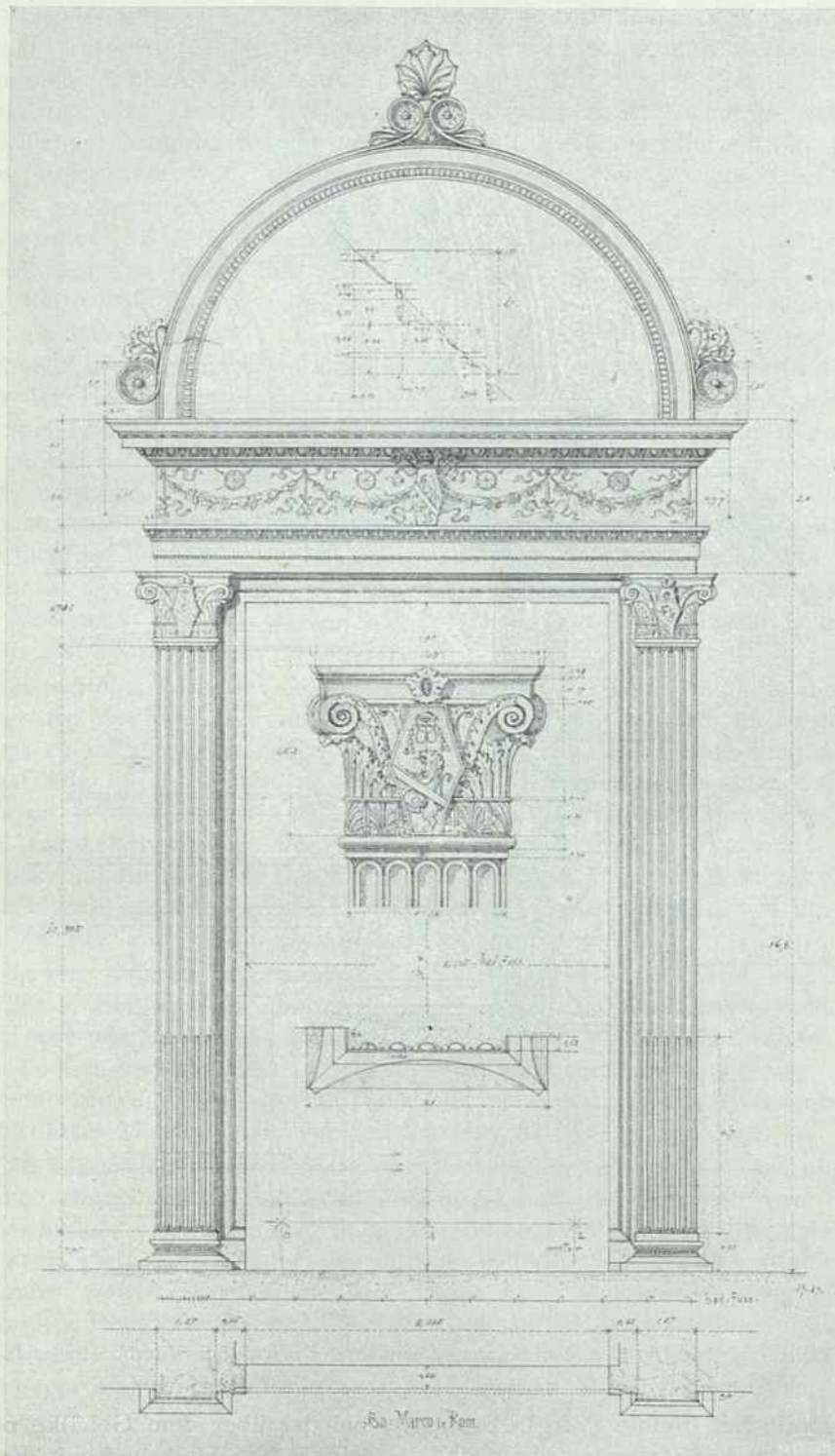
<sup>294</sup>) Siehe: MEYER, a. a. O., Teil II, S. 225 ff.





Teilanficht des Portales der Kirche *Maria della Quercia* bei Viterbo (Bagnaja).

in der *Badia* bei Fiesole (vergl. Abb. 790), bei der über dem Gebälke noch ein attika-artiger Aufsatz angeordnet ist, den ein leeres Halbrund mit Eck- und Mittel-Akroterien krönt.

Eingangstür zur Kirche von *S. Marco* in Rom.



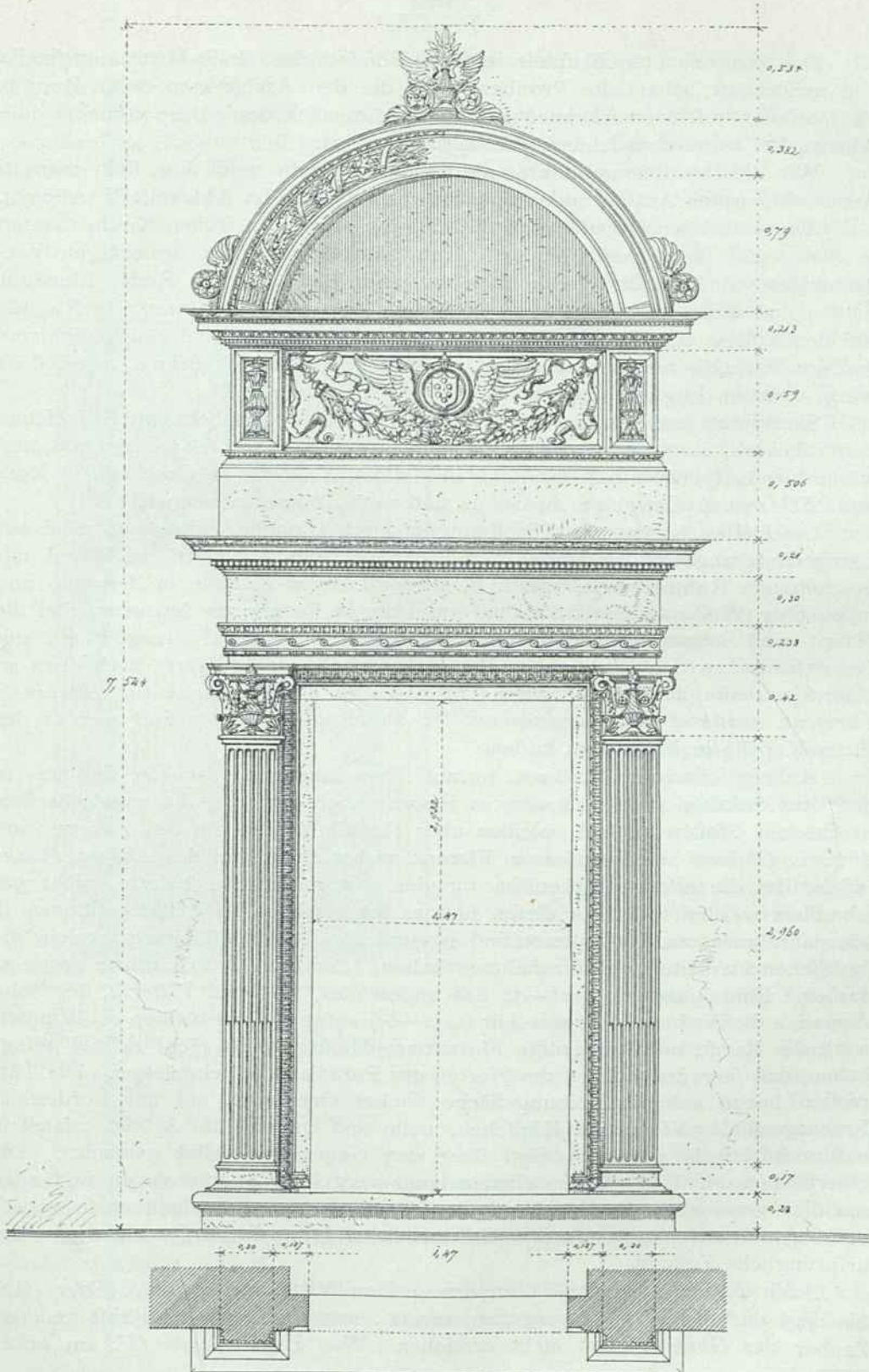


Abb. 790. Innenseite der Eingangstür der *Badia* bei Fiefole.

Die letztgenannten Beispiele zeigen, besonders das *Badia*-Portal, originelle und meisterhaft behandelte Profilierungen, die den Architekten ersten Ranges als Verfasser unschwer erkennen lassen, wie dies auch der ganze, vornehm edle Aufbau bei wunderbar schönen Verhältnissen zeigt.

Wie die Backsteinarchitektur die gleiche Aufgabe gelöst hat, sieht man an den verschiedenen Ausführungen und den Abbildungen im Abschnitt V (Abb. 79).

Am einfachsten erweisen sich die Eingangsportale an frühen Kirchenbauten in Siena und Rom: als schlichte Türen mit geraden oder dreieckigen Verdachungen, wie bei *S. Pietro* in *Montorio* und *S. Agostino* in Rom. Eine mit Säulen und einer Spitzverdachung versehene Tür zeigt *S. Salvatore* in Ragusa. Bei der Anlage von drei Eingangstüren an der Hauptfront sind gewöhnlich eine größere Mitteltür und zwei kleinere, ähnlich gebildete Seitentüren angeordnet (vergl. Dom in Lugano, u. a.).

Säulenportale mit gebrochenen und geschwungenen Giebeln, mit Kartuschen und Bildwerk über und zwischen denselben, gehören der Barockzeit an, und wären hier beispielsweise *S. Gregorio* in Messina, *S. Maria in Campitelli* zu Rom und *S. Maria di Carignano* in Genua und viele andere zu nennen.

566.  
Türflügel aus  
Holz und Erz.

Geschlossen wurden die Türöffnungen durch einfache, gestemmte, meist aus Lärchenholz angefertigte Flügeltüren oder auch durch kassettierte Flügel mit geschnitztem Rahmenwerk, wie z. B. an der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo und in gleicher Weise am *Battistero* und am Dom in Parma; an letzterem sind die Haupt- und Seitentüren mit geschnitzten Rosetten in den Füllungen und mit Bronzestiften an den Kreuzungen der Rahmenhölzer ausgeführt; hoch oben an einer Querleiste ist eingeschnitten: „MCCCCLXXXIII. *Luchinus Blachinus. Parmens. cocinavit*“ (wohl *concinnavit*<sup>295</sup>). Prächtige Holztüren sind auch an der *Pazzi*-Kapelle in Florenz zu finden.

Reliefgeschmückte Erztüren, worauf schon hingewiesen wurde, sind uns in der alten Sakristei von *S. Lorenzo* in Florenz noch erhalten; die wunderbarsten, in ehernen Pfoften gehend, bleiben aber für alle Zeiten die des *Lorenzo* und *Vittorio Ghiberti* am *Battistero* in Florenz, wobei der Ruhm des *Andrea Pisano* (1336), der die ersten Bronzetüren für den genannten Bau lieferte, nicht geschmälert werden soll. An diesen sind es lebensfrische Reliefkompositionen in Vierpaßrahmen; an den anderen sind es viereckige Rahmenfüllungen, welche die figürlichen Darstellungen aufzunehmen haben. *Lorenzo Ghiberti* führte 1403—24 das eine Flügelpaar und 1425—52 das andere aus, während *Vittorio*, der Sohn *Lorenzo's* die Pfoften der *Pisano*-Tür (1452—62) anfertigte; sie bleiben ein Wunderwerk der Kunst, und der größte Florentiner Meister dürfte nicht zu viel gesagt haben, daß sie würdig seien, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Die Türpfoften haben auf der Leibungsfläche flaches Ornament, auf der Vorderseite Fruchtgewinde, Vögel und Köpfchen, volle und unterhöhlte Arbeit, „dabei so naturalistisch, als wäre der Guß über den Gegenstand selbst gemacht“. Die Oberflächen der Türen waren ehemals ganz vergoldet; Spuren davon sind noch reichlich vorhanden, die zurzeit mit der Patina der Bronze zusammen so reizvoll wirken und unserem modernen Geschmack wohl mehr entsprechen als der ursprüngliche Zustand.

Auch *Filarete's* eiserne Türen der großen Mittelpforte von *S. Peter* (1439 bis 1445) dürfen hier nicht vergessen werden, wenn sie auch die Kraft und den Zauber der *Ghiberti'schen* nicht erreichen. Was Papst *Eugen IV.* am ersten

<sup>295</sup>) Siehe auch: BURCKHARDT, J. Der Cicerone usw. Ausg. von 1898. S. 409.

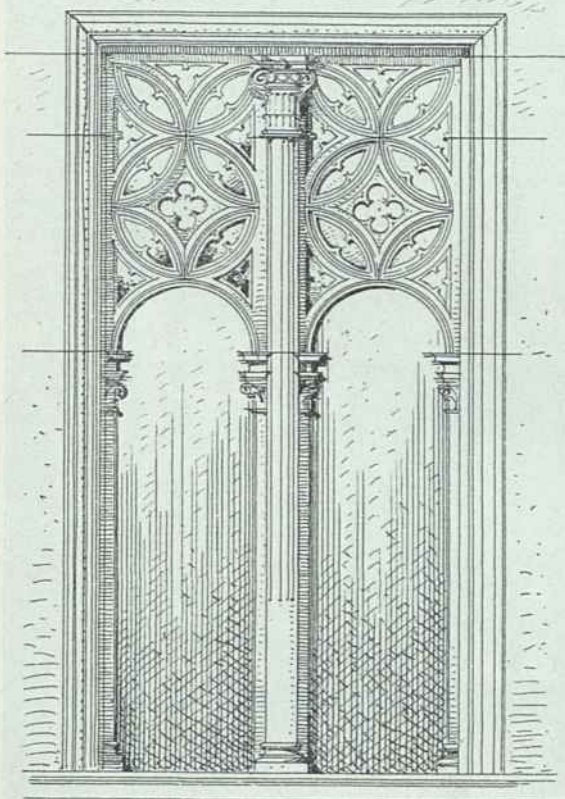


Kirchenbau der katholischen Christenheit zur Ausführung bringen ließ, hat Florenz überboten<sup>296</sup>).

Die Bronzetüren am Dom in Pifa (vergl. Abb. 922) aus der Schule des *Giovanni da Bologna* sind gleichfalls Glanzleistungen ersten Ranges. Sie wurden in der Zeit von 1598—1602 gefertigt von *G. Caccini*, *Angelo Serani* und *Gaspare Mola* (vergl. *J. Supino* in der *Italia artistica* No. 16). Gute Renaissance-

arbeiten sind auch die drei Eingangstüren und die *Porta del Santo Camino* der *Basilica della Santa Casa* zu Loreto.

Abb. 791.



Chorfenster am Dom in Sebenico.  
Übergangsstil

Fenster am Dom in Sebenico.

figuren und Medaillons. Die Verwendung bunter Marmorarten und die Überladung mit Zierformen geben dem Fenster einen etwas profanen Charakter, den aber der eigenartige Verschluss der Lichtöffnung durch die nahegestellten Säulchen wieder mildert.

Auch hier ist es wieder die *Certosa* bei Pavia, welche mit der Volltönigkeit ihrer Verzierungsart, jedoch bei klaren, guten Verhältnissen das Höchste

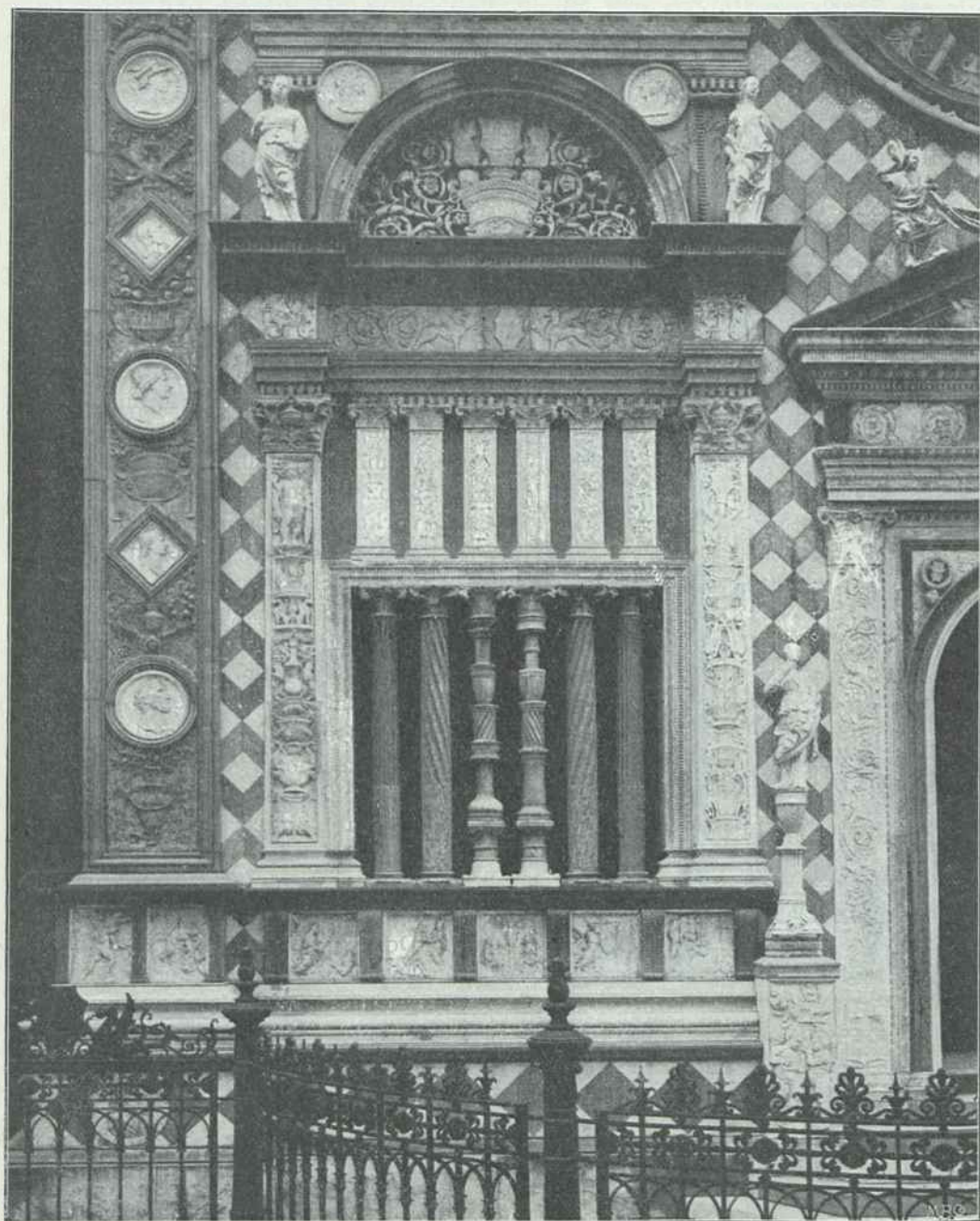
Die Mittel- und Seitenschiff-fenster sind als schlichte Rundöffnungen oder als reichere Rosen mit Speichen gebildet (Rom, Sebenico, Ragusa, Florenz), neben denen die hochgezogene Schmalform mit halbrundem Abschluß, ganz in mittelalterlichem Sinne, vorkommt, oder sie sind gerade abgedeckt und in der späten Zeit auch stichbogenförmig geschlossen. Die Umrahmungen haben dabei die einfachsten Profilierungen, welche wieder ganz reichen Bildungen Platz machen.

Der Übergangsstil zeigt die Rechteckform; der Sturz ist durch ein schlankes toskanisches Säulchen abgestützt; unter dem ersteren befinden sich zwei gekuppelte Rundbogenfenster mit mittelalterlichem Maßwerk (Chorfenster am Dom in Sebenico, vergl. Abb. 791). Die frühe Renaissance zeigt ein reiches Beispiel eines anderen gerade überdeckten Fensters (*Colleoni*-Kapelle in Bergamo, vergl. Abb. 792) mit einem mächtigen Aufwand von Pilastern, kannelierten und gewundenen Säulchen und Kandelabern, Frei-

567.  
Fenster-  
bildungen.

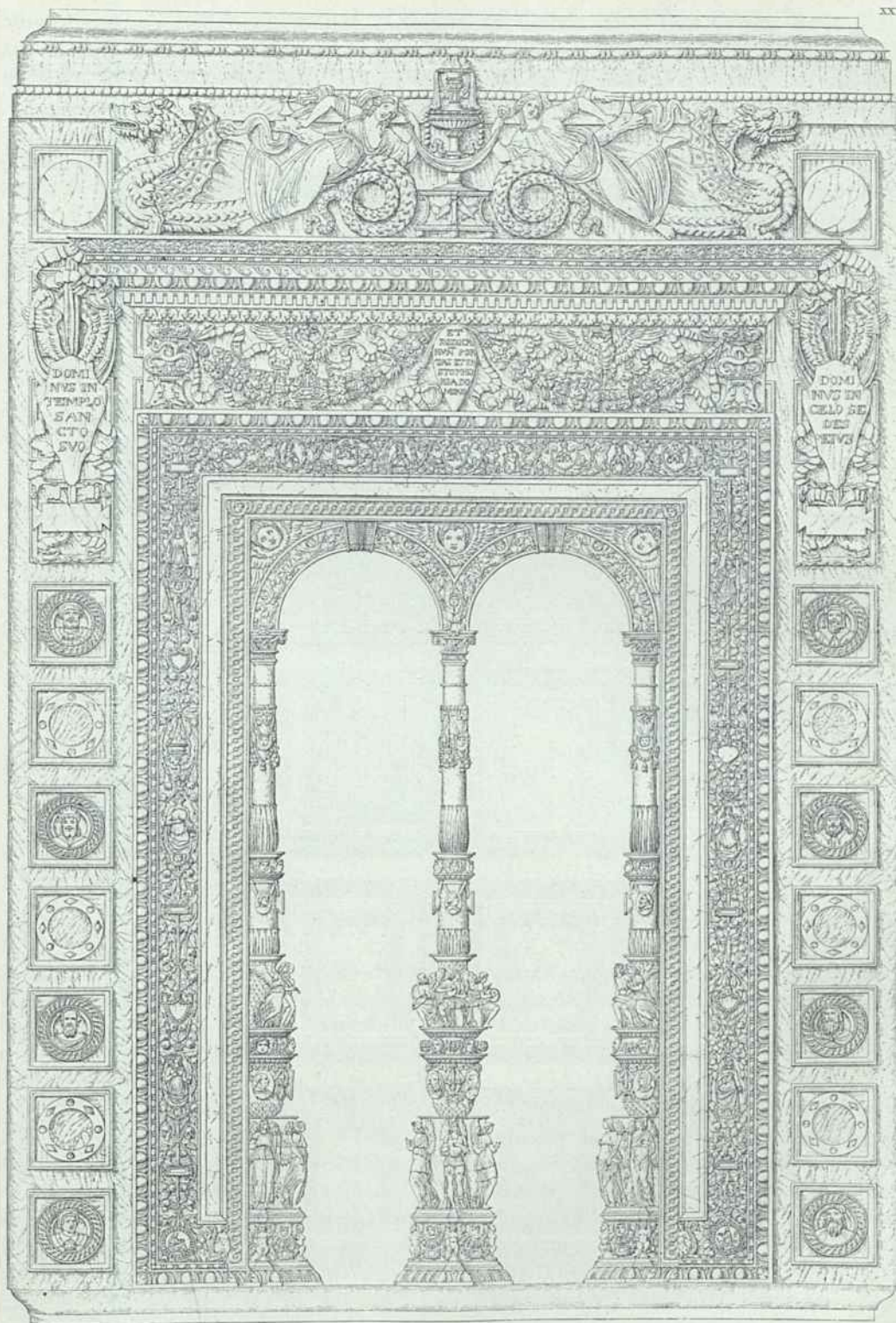
<sup>296</sup>) Über den Wert dieser Arbeit siehe auch: MEYER, a. a. O., Bd. I, S. 82.

Abb. 792.

Fenster der *Colleoni*-Kapelle in Bergamo.

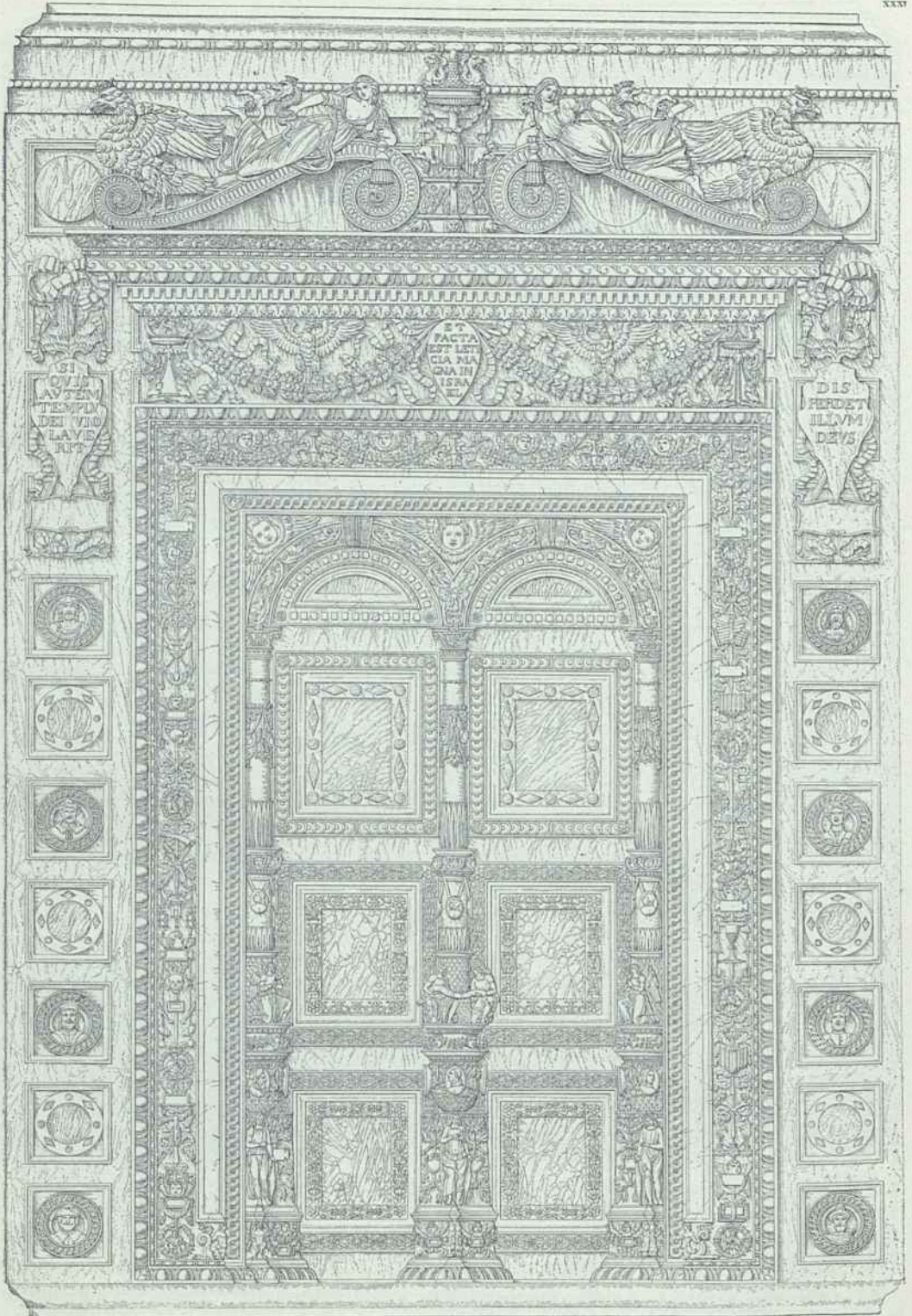
bietet. Das schlanke, hohe Doppelfenster, dessen Bogen durch kandelaberartige Stützen getragen werden, ist von einem rechteckigen Rahmen umzogen und dieser wieder durch einen weiteren zweiten, der durch einen Fries und eine Verdachung mit reichstem Bildwerk bekrönt ist; auf dem Gefimse liegen Drachen mit geringelten Schwänzen oder Voluten, auf denen weibliche Figürchen ruhen





Fenster der Hauptfassade an der Kirche der Certosa bei Pavia<sup>202</sup>.





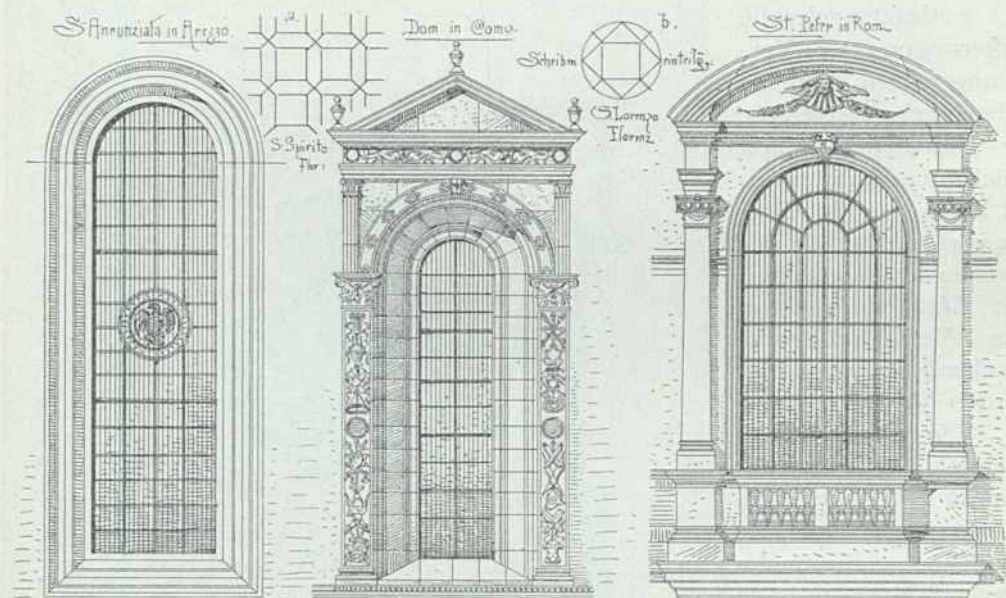
Fenster der Hauptfassade an der Kirche der *Certosa* bei Pavia<sup>292</sup>.



oder die einen zwischengestellten Kandelaber bekränzen. Das Ganze hebt sich auf einem Grunde von viereckigen Füllungen mit Medaillons und Wappenschilden ab — das Stolzeſte, was oberitalienische dekorative Plastik an einem Architekturteil je geſchaffen! (vergl. Abb. 793 u. 794<sup>292</sup>).

Ähnlich haben auch die Meiſter des Domes in Como keine Mittel geſcheut, um ihre in der Grundform romanischen Fenster mit den abgeſchrägten Leibungen durch Pilaſter und Giebel ornamental bedeutend zu geſtalten, während wieder die Toſkaner in den Umrahmungen der Fenster ſo ſchlicht und einfach bleiben, als dies nur möglich iſt; (vergl. auch *S. Annunziata* in Arezzo, *S. Spirito* in Florenz und Abb. 795).

Abb. 795.



Schiff-Fenster der Frührenaissance u. des Barocco.

Äußere Fensterumrahmungen in Arezzo, Como und Rom.

Der Barockstil verwendete breitere Lichtöffnungen und gab diesen Umrahmungen, die sich von denjenigen der gleichzeitigen Palaſtfenster nur wenig unterscheiden (vergl. Abb. 795).

Von der Art der Umrahmung eines großen Rosenfensters aus der spätern Zeit, gibt die am Dome zu Lugano ein Bild (vergl. Abb. 796).

Die altchristliche Architektur war beim Kircheninnern dem Lichte freundlich; man liebte helle Räume. Die in Rom übliche Lichtzufuhr geschah in feierlicher, schöner Weise durch die Fenster der Hochwände, während in Ravenna auch die Seitenschiffe und Apſiden Lichtfenster erhielten, was, wie gefagt, mit der Stellung des Altars nach Westen oder Osten zusammenhing, den die römischen Christen gegen Abend, die ravennatischen gegen Sonnenaufgang stellten.

Während des Mittelalters ſperrte man das Tageslicht auch in Italien durch dunkle, farbige Fensterſcheiben ab. Die Renaissance konnte diese wegen des reichen farbigen Schmuckes der Wandflächen- und Deckenmalereien nicht brauchen und begnügte sich mit hellen Plangläſern oder Butzen, die in gefälligen

Mustern durch Bleifassung angeordnet wurden. Klares, schönes Tageslicht; alle mystischen Effekte sind ausgeschloffen!

568.  
Verglasungen  
der Fenster-  
öffnungen.

Der Verschuß der Fensteröffnungen durch Gläser war, wie dem Altertum, so auch der frühchristlichen Zeit bekannt, der Gebrauch aber beschränkt. Durchbrochene Steintafeln und Holzgitter, transparente Gipse, Gipsplatte (*fenestrae gypseae*) mußten dafür Ersatz leisten. Die Proto-Renaissance bediente sich im Chor von *S. Miniato* noch dünner, geschliffener, heller Marmorplatten als Fensterverschluß, welche des Morgens, wenn die Sonne noch nicht hoch steht, ein warmes gelbliches Licht in zauberhafter Weise in den Raum fallen lassen. Ähnliche Vorrichtungen sind auch im Dom zu Orvieto.

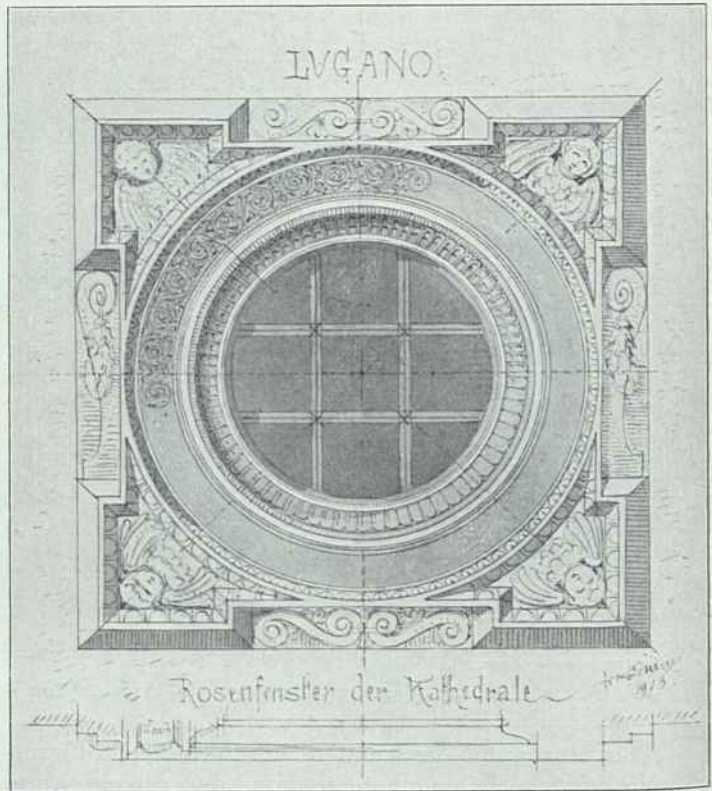
Geschmackvolle Musterungen der Verbleiung waren übrigens in den Jahrhunderten vor der Renaissance schon üblich; man nahm auch mit kleinen runden Butzen vorlieb, die auf der Reichenau schon unter Abt *Linthar* (934—49) als Verschuß von Kirchenfenstern erwähnt werden<sup>297)</sup>.

Die Fenster eines Wandelganges in der *Certosa* bei Florenz besitzen noch gemalte Scheiben, Buntmalereien auf durchsichtigem Glase, in der Komposition und in den Farbengebungen denen in der *Laurenziana* zu Florenz verwandt. Die äußerste

Seitenkapelle von *S. Maria Novella* in Florenz, links vom Chor

und vom Eintretenden, besitzt gleichfalls noch zwei Fenster mit Malereien auf durchsichtigem Glase, die einen *Mediceer*-Schild tragen; bei diesem kommen die fünf roten Bälle auf gelbem Grunde und gelbe Kreuze auf blauem Felde vor. Die Kapelle unmittelbar neben dem Chor links zeigt noch Reste einer ursprünglichen, aber einfachen Renaissance-Verglasung. Die gleiche Kirche hat im Rundfenster der Langwände des Mittelschiffes Butzen aus hellem Glas mit einem Wappeneinsatz in der Mitte aus hellem und farbigem Glas. Im Transept zeigt das Rosenfenster die Butzen schuppenartig geordnet. Als kostbare Buntfenster sind noch die in den Seitenkapellen der *Certosa* bei Pavia zu erwähnen.

Abb. 796.



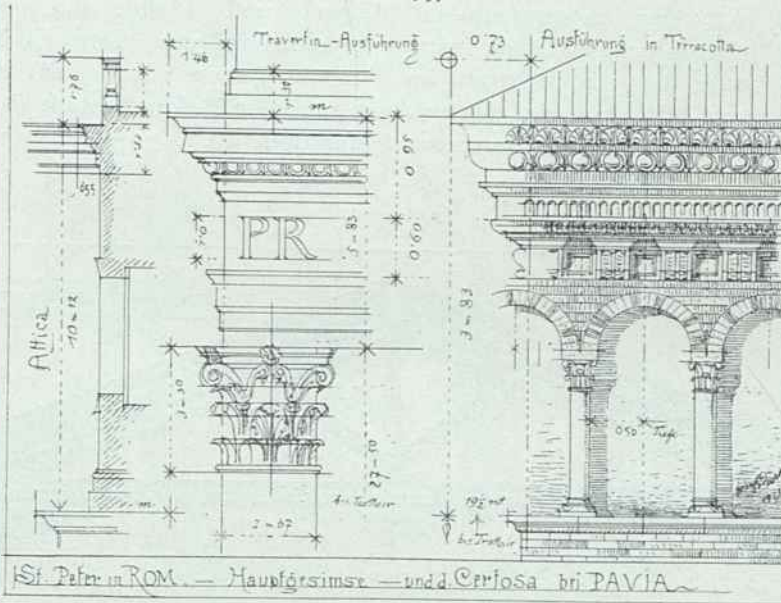
Rosenfenster am Dom in Lugano.

<sup>297)</sup> Vergl.: GRIGES, F. Der alte Fenster Schmuck des Freiburger Münsters. Freiburg 1902. S. 30.



*S. Lorenzo* in Florenz hat mäßig große quadratische Scheiben aus hellem, gewöhnlichem Glase, während das Rundfenster im Chor der Sakristei Butzen mit einem farbigen Rundstück aufweist. Die Fenster der berühmten *Mediceer*-Kapelle in *S. Lorenzo* sind mit je sechs einfachen weißen Gläsern geschlossen. In *S. Spirito* zu Florenz sind die Fenster gleichfalls mit weißem Glase von quadratischer Form (68 Stück für jedes Fenster) versehen und tragen im Mittelfeld ein buntes Medaillon (Adler mit bunter Bordüre, vergl. Abb. 795). Ein kleines Fenster über dem Altar einer Seitenkapelle ist, zur Hälfte etwa, mit einem bunten Wappen von Putten gehalten, dunkel verglast; darüber aber folgen wieder helle Scheiben mit gut gemusterter Bleifassung.

Abb. 797.



Hauptgesimse.

Ein Fenster der *Maddalena de' Pazzi* (*Via de' Pinti* in Florenz), Seitenkapelle links, ist von einer schmalen bunten Bordüre eingefasst, hat weiße, perlmutterartige Butzen, bunte Hornaffen, und in der Mitte ein farbiges Medaillon mit einem Wappen (Löwe und Eber als Wappentiere), ein anderes zeigt dagegen eine figürliche Komposition.

Die Traufgesimse tragen meist den antiken Charakter und bestehen sonach aus Architrav, Fries und Corona, mehr oder weniger reich in den Einzelheiten durchgebildet. Der Architrav ist mehrfach abgeplattet, der Fries glatt oder auch mit Rundstücken und Festons geschmückt; die Hauptgesimse sind nur an der schützenden Platte mit krönenden und stützenden Gliedern versehen oder mit Eierfäßen, Zahnschnitten und Konsolen besetzt, übereinstimmend mit dem normalen antiken korinthischen Traufgesimse, wie dies bei der Kapelle des *Palazzo Turchi*, den Kirchen *S. Caterina* und *S. Maria delle Neri* in Siena der Fall ist.

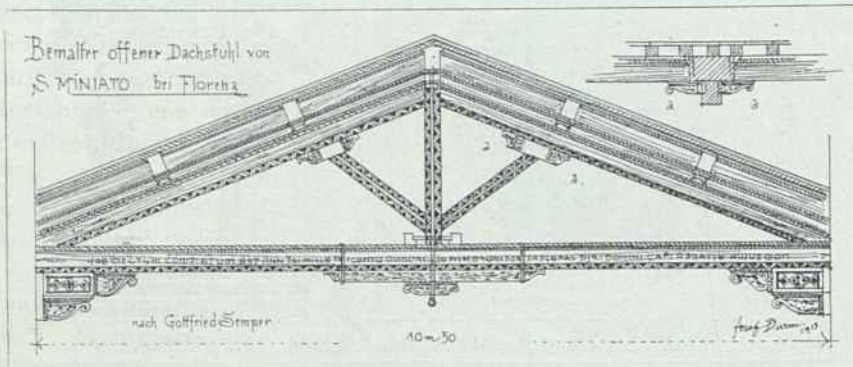
Die *Osservanza* in Siena hat ein einfaches Konsolengesims ohne Fries und Architrav, der Dom in Como die reichste Gesimgliederung mit Echinostleife, Zahnschnitten und Konsolen.

*S. Lorenzo* in Florenz zeigt die vornehme, einfache Fassung ohne Anwendung dekoriertes Zierglieder, das Hauptgefims ohne Zahnschnitte und Konsolen. Die Bildungen der Hauptgefims an zweien der mächtigsten Kirchenbauten, der *Certosa* bei Pavia und der *Peters-Kirche* zu Rom, das eine aus Backsteinen, das andere aus Werksteinen (Travertin) gibt die Abb. 797. Der gleiche Zug geht auch bei den Giebelgefimsen durch, wie die Ausführungen bei *S. Agostino* in Rom, *S. Giorgio* in Venedig u. a. m. beweisen.

570.  
Gestaltung und  
Wirkung der  
Innenräume.

Die Gestaltung und Wirkung des Inneren wird in erster Linie durch die Grundriß-Anordnung bedingt, ist also von der ein- oder mehrschiffigen Anlage abhängig, dann von der Art der Deckenbildung und schließlich von der Gliederung der Wände. Daß die Anordnung der Fenster, ihre Größe und ihr Verschluß, die Art der monumentalen Malerei und Plastik ein gewichtiges Wort noch mitzuspochen haben, wurde bereits erwähnt. Den Eindruck des Erhabenen muß der architektonische Aufbau geben; der des Prächtigen hängt von der Kostbarkeit der Materialien und der Beschaffenheit der dekorativen Ausstattung des Inneren in seiner Gesamtheit ab.

Abb. 798.

Offener Dachstuhl von *S. Miniato* bei Florenz.

Das Glänzendste wurde hier von der Renaissance versucht und auch verwirklicht, wie die *Certosa* bei Pavia, *St. Peter* und die großen Basiliken in Rom, ausgezeichnet durch eine edle Auffassung, beweisen. Eine Überfülle der vornehmsten Baustoffe, von Marmor und Edelmetallen, Stuckierung und Malerei, bei höchster Prachtentfaltung, weisen die Kircheninneren des Barockstils auf. (Vergl. *Il Gesù* in Rom und die Kirchen Süditaliens in oft widerwärtiger Aufdringlichkeit.)

571.  
Decken  
und  
Dachstühle.

Mit dem sog. offenen Dachstuhl als Decke, aber bei bunter Bemalung derselben, begnügt sich die Proto-Renaissance in *S. Miniato* und ohne solche die frühe Renaissance in *S. Francesco al Monte* bei Florenz, in *S. Francesco* in Rimini (vergl. Abb. 798 u. 799).

Ihm folgt die wagrechte Holzkaffettendecke, nach antikem Vorbilde aus guter alter Zeit, mit quadratischen oder rechteckigen Füllungen bei winkelnrecht sich durchschneidenden Rahmenhölzern, die Kreuzungspunkte mit Rosetten besetzt. Die beiden schönsten dieser Art dürften diejenigen von *Marco de' Dolci* (1467—71) in *S. Marco* (siehe die nebenstehende Tafel VIII) und diejenigen von





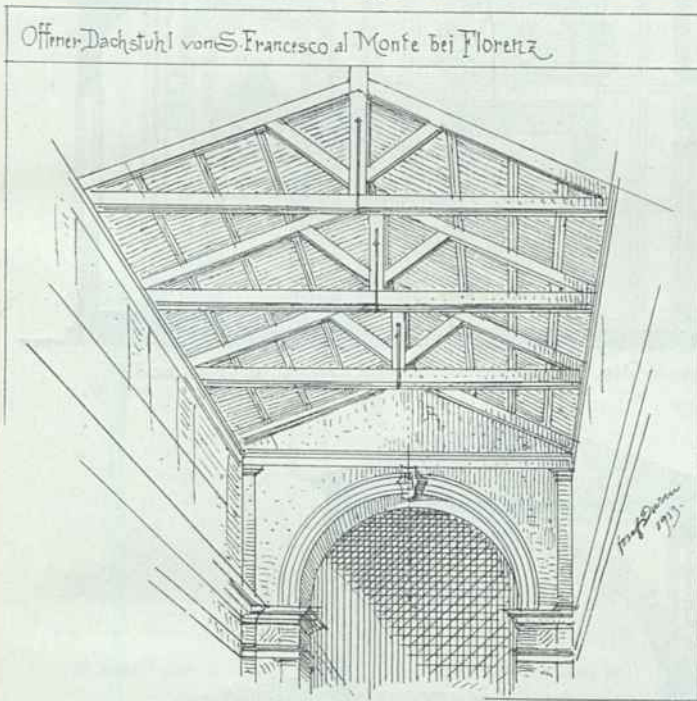


*Giuliano da Sangallo*<sup>298)</sup> in *S. Maria Maggiore* zu Rom ausgeführte fein. Die erstere nach nebenstehender Tafel in Blau, Violett und Gold gehalten, die letztere in Weiß und Gold, bei „weise gemäßigtem Reichtum goldener Zierraten auf weißem Grunde, den man sonst nur selten findet.“

Eine sehr glänzende Leistung in diesem Sinne ist auch die noch streng eingeteilte Decke des Domes in Pisa vom Ende des XVI. Jahrhunderts (siehe die Tafel V). Eine weiß auf blauem Grunde gemalte Kassetendecke der frühen Zeit (1497, von *Pier' Antonio dell' Abbate*) ist im Obergeschoß der *Scuola del Santo* in Padua gut erhalten.

Von dem aus der Deckenbalken-Konstruktion hervorgegangenen Prinzip der Kassetten-Einteilung weichen die Holzdecken der späteren Periode ab; eine will-

Abb. 799.



Offener Dachstuhl von S. Francesco bei Florenz.

kürliche, ohne alle organische Verbindung mit dem Innern stehende Einteilung – ein Spiel von Vielecken, Rundfiguren, gestreckten Spitzfüllungen u. dergl. – verdrängt die organisch gegliederte alte Form. Alle diese Decken sind im natürlichen Holzton belassen oder in bunter Bemalung ausgeführt.

„Von glücklich gemischtem, architektonischem und vegetabilischem Reichtum“ ist von der ersten Gattung die gut geschnittene Decke der *Badia* in Florenz zu erwähnen (1625 von *Segaloni* ausgeführt), unter den farbigen die der *Annunziata* von *Ciro Ferri* und als eine bunte und

barocke Arbeit die vergoldete Decke in *S. Apollonia* in Florenz. Als gleichfalls schon ausgeartet, aber „als freies Prachtstück“ ist die Decke von *S. Stefano de' Cavalieri* in Pisa, nach 1600 hergestellt, zu nennen und als Arbeit um 1550 noch die Kassetendecke der Kirche *S. Pietro* in Perugia erwähnenswert und als schönes Stück einer „Holzwölbung“ die Decke im rechten Seitenschiff von *S. Giacomo dell' Orto* in Venedig.

Die stattlichsten und prächtigsten Kassettendecken bietet der römische Barock mit feinen oft bizarren Geschränken, bei denen außer der reichen Verwendung von Gold die Farben Blau, Rot, Grün und Weiß angewendet sind. Die meisten wurden um die Zeit von 1600 hergestellt und unter diesen mit die

<sup>298)</sup> *Vasari* schreibt die Decke dem *Antonio* zu. – Im Maiheft 1892 der „*Rassegna d'Arte*“ sucht man *Alberti* als Meister derselben festzustellen.



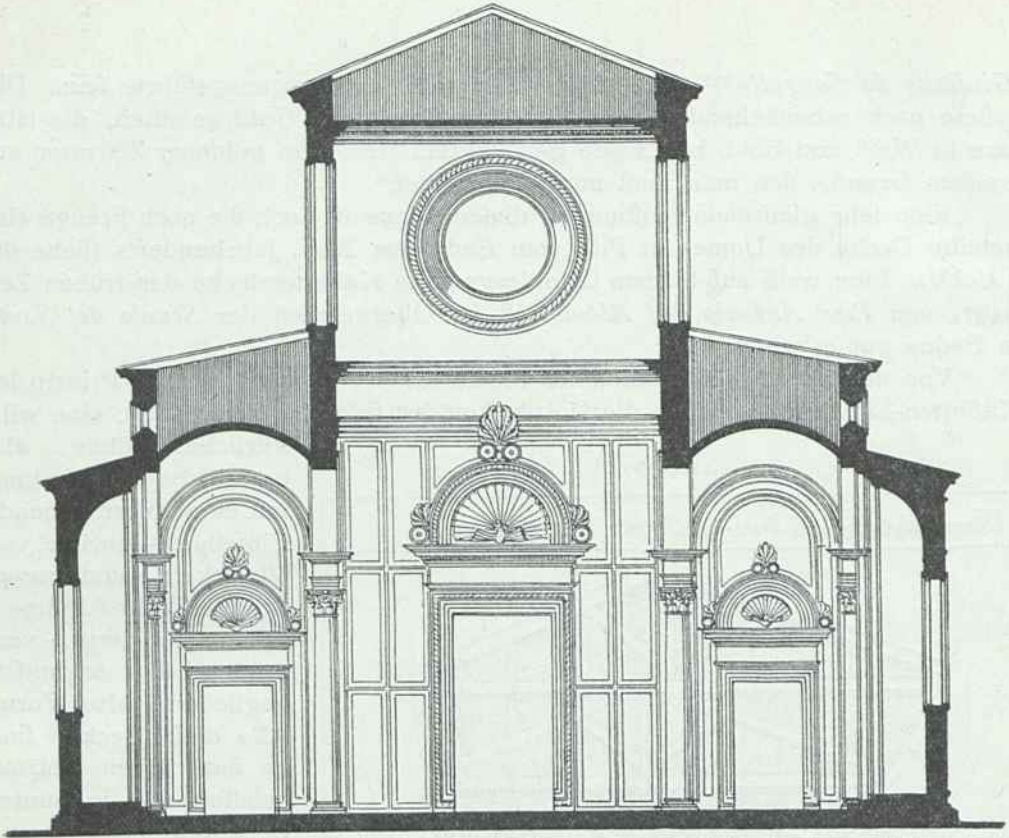


Abb. 800. Schnitt durch den Kapellenkranz von *S. Spirito* in Florenz <sup>299)</sup>.

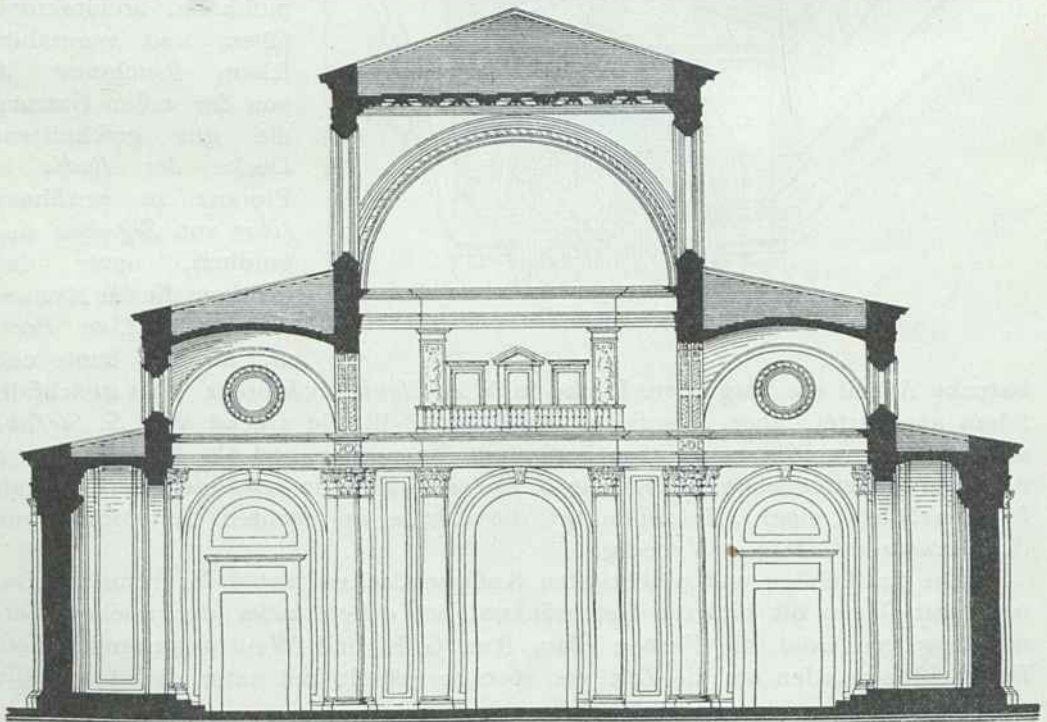


Abb. 801. Zweiter Schnitt durch *S. Lorenzo* mit den Kapellen in Florenz <sup>283)</sup>.

<sup>299)</sup> LASPEYRES. Die Kirchen der Renaissance in Italien. Bl. VII.

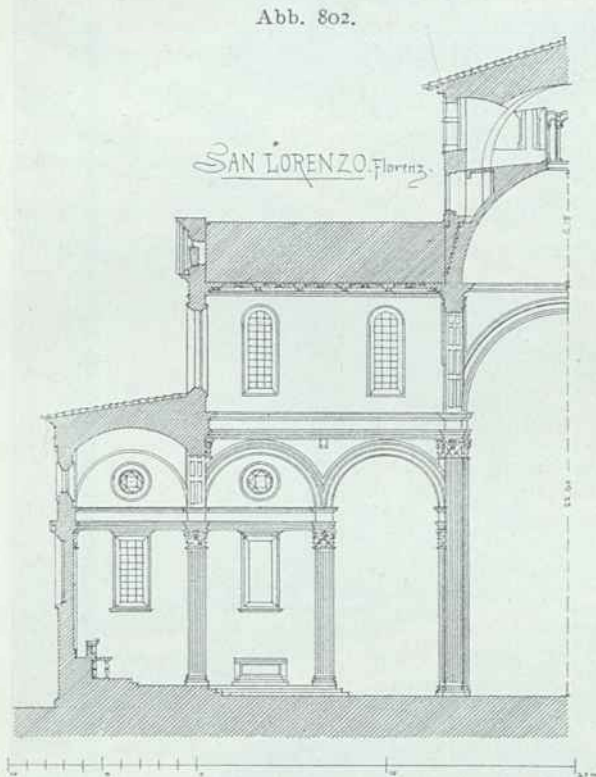
prächtigste in *S. Maria in Trastevere* zu Rom. Andere find in *S. Crisogono*, *S. Cesareo*, *Araceli*, im Lateran, in *S. Agnese fuori le Mura* ufw. zu finden. Manche derselben wurden auch in den letzten Jahrzehnten in der alten Farbengebung erneuert.

Gewölbte Stein- und gerade Holzdecken find im Innern der großen Basiliken des *Brunellesco*, in *S. Lorenzo* und *S. Spirito* zu Florenz ausgeführt, bei denen die Mittelschiffe die wagrechte Überdeckung zeigen, während die Seitenschiffe und die Vierungen gewölbt find, letztere in Form von mäßig entwickelten

Kuppeln (Inneres von *S. Spirito*, Abb. 800<sup>299</sup>) und *S. Lorenzo*, Abb. 801<sup>283</sup>), in Florenz).

Vollständige Wölbungen in allen Teilen zeigen uns u. a. die schon angeführten Kirchen des Übergangsstils: *S. Maria della Catena* in Palermo, der Dom in Sebenico und aus der frühen Renaissance der Dom in Como, sowie *S. Andrea* in Mantua. Bei letzterer bediente sich *Alberti* der kaffettierten Tonnengewölbe, die dann, mit und ohne Stiehkappen, ein bevorzugtes Motiv der späten Renaissance bleiben (vergl. *S. Giorgio* in Venedig, *S. Domenico* in Bologna und *St. Peter* in Rom, Abb. 805 u. 806).

Den einzigen sehr wesentlichen Einfluß auf die Form der Renaissancewölbungen behielt die Antike, deren mächtige Leistungen auf dem Gebiete der Wölbekunst noch in größerem Umfange erhalten waren als heute, besonders in den großen Thermen-Anlagen.



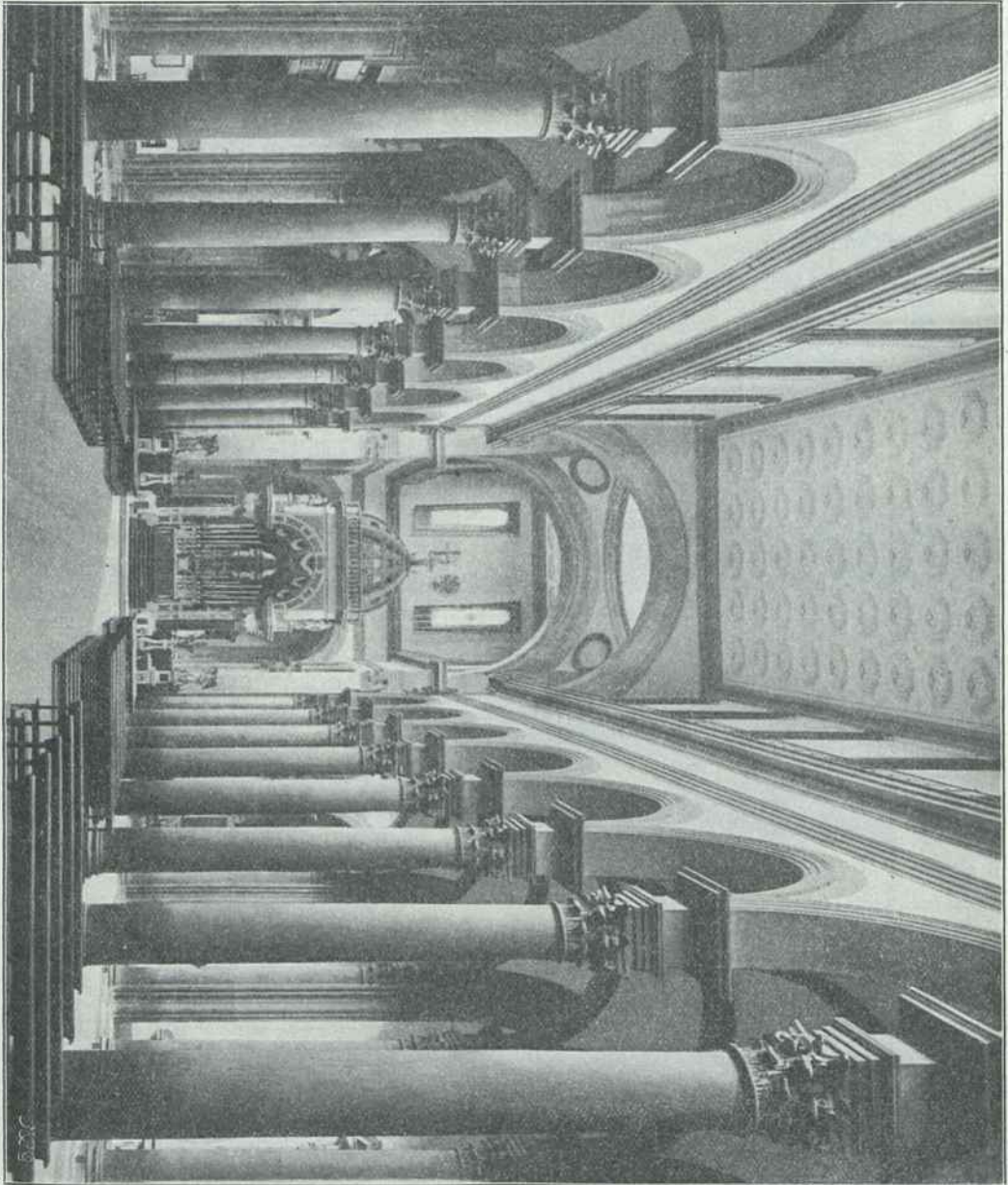
Schnitt durch das Transept mit der Vierungskuppel der *S. Lorenzo*-Kirche in Florenz.

Das Mittelalter konnte unter solchen Verhältnissen der Renaissance wenig bieten; sie fühlte sich durch die größeren konstruktiven Leistungen der Antike viel mächtiger angezogen und verhielt sich gegenüber den vermeintlichen Errungenschaften der erstgenannten Kunstperiode eher ablehnend. In diesem Sinne ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe bezeichnend, das *Baccio Pintelli* (1580) noch in feinen Kirchen, aber ohne Gurten anwendete. „*Dolcebuono* war der letzte, der mit Gurten und oblongen Kreuzgewölben leichte und edle Wirkung erzielte“ und zwar im *Monastero Maggiore* zu Mailand. In *S. Agostino* in Rom behielt *Pintelli* die mittelalterlichen, vortretenden Diagonalrippen noch bei, vernachlässigte aber, wie gesagt, die Trennungsgurten zwischen den einzelnen Jochen.

Mehr Gnade fand das „verhehlte“ Kreuzgewölbe, das gegen den Scheitel zur sphärischen Fläche ausgebildet ward und sich in dieser Form besser zur Aufnahme von Flächendekorationen eignete.



Die vorherrschenden Formen blieben die Tonnengewölbe mit halbkreisförmigem oder elliptischem Querschnitt, besonders diejenigen mit einschneidenden Stichkappen, dann das echte und unechte Kugelgewölbe (böhmische Gewölbe),



Ansicht des Innenraumes der Kirche von *S. Spirito* in Florenz.

Abb. 803.

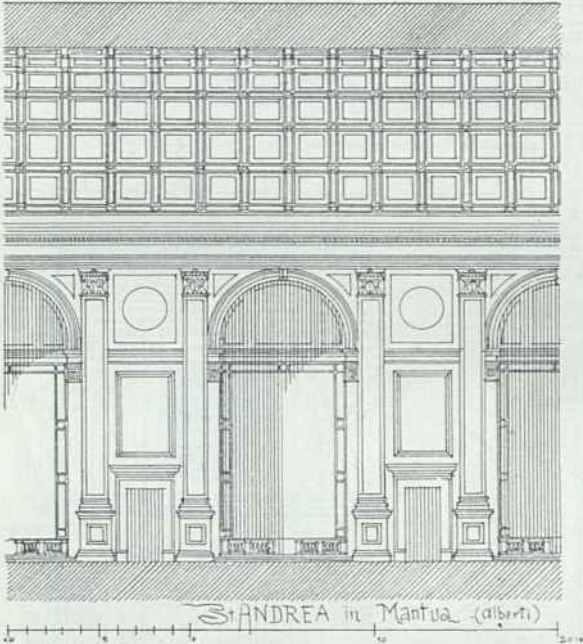
sowie das Kugelgewölbe auf Pendentifs, und bei Apfiden und Kapellen das reine Viertelkugel- oder Nischengewölbe.

Die Wölbflächen wurden entweder schlicht mit Putz überzogen oder durch Kaffettierungen belebt (*S. Andrea* in Mantua, Abb. 804), mit Malereien bedeckt (Chor

von *S. Maria del Popolo* in Rom mit der farbenprächtigen Dekoration des *Pin-turicchio*), mit Stuckverzierungen vollständig überfät, wie an Kuppelgewölben der *Madonna delle Grazie* in Brescia (vergl. Abb. 807) oder mit Stuck und Malerei zugleich gefhmückt, wie an den Gewölben der Seitenkapellen in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom.

Die Gliederung und Dekoration der Wandflächen in den Mittel- und Seiten-schiffjochen sind bedingt durch die Anordnung der Lichtöffnungen, durch die Massen der umschließenden und stützenden Elemente und durch Besonderheiten

Abb. 804.

Längenschnitt (Teilansicht) von *S. Andrea* in Mantua.

es bei *St. Peter* der Fall ist, dann nimmt die Renaissance das gleiche wirkungs-volle Motiv auf, dessen sie sich an Palastrfassaden mit so großem Erfolge be-diente (*Cancellaria* in Rom, *Palazzo Bevilacqua* in Verona) — die rhythmische Travée, und wirkt damit ebenso bedeutend wie im Profanbau. Noch eigen-artiger aber wird die Wirkung, wenn die Pfeiler durch zwischengesprengte Bogen in zwei Stützen aufgelöst sind, wie bei *S. Salvatore* in Venedig, und diese mit schmalen Tonnengewölben, gleichsam erweiterten Gurtbogen, im Mittelschiff überspannt werden, zwischen denen kleine Kuppeln auf Pendentifs sich erheben. Die Tonnengewölbe im Mittelschiff setzen sich dabei nach den Seitenschiffen fort, während die niedrigen Bogen zwischen den Pfeilern zu Stirnbogen von dahinter liegenden Kuppelgewölbchen im Seitenschiff werden.

Tritt die Säule als Stütze der Mittelschiffwand wieder in ihr altes Recht, dann nimmt sie auch das antike Gebälkstück zwischen Kapitell und Bogen-anfänger auf, wie bei den beiden Basiliken des *Brunellesco* in Florenz, bei denen sie die in der spät-römischen und mittelalterlichen Kunst auftretende Verarmung durch eine Zwischenform wieder gut zu machen sucht. Über der Bogenstellung

in der Disposition des Grundriffes, wohl auch manchmal durch die gewählte Art der Überdeckung.

Von der Lösung der Auf-gabe bei einschiffigem Innern mit Kapellenanlagen sei daran erinnert, daß *S. Francesco* bei Florenz den sog. offenen Dach-stuhl und *S. Maurizio* in Mailand eine überwölbte Decke hat (vergl. Abb. 808).

In beiden Fällen wurden bestimmte Teilungen in Joche durchgeführt, die durch Pilafter markiert sind. Dasselbe ist bei den gewölbten Kirchen der spä-teren Zeit der Fall, wofelbst die Stützpunkte durch vorgestellte Säulen in antikem Sinne (Thermen-Anlagen) besonders be-tont sind.

Ruhen die Hochschiffmauern und deren Decken auf Pfeilern, wie dies *Alberti* in *S. Andrea* in Mantua ausgeführt hat oder wie

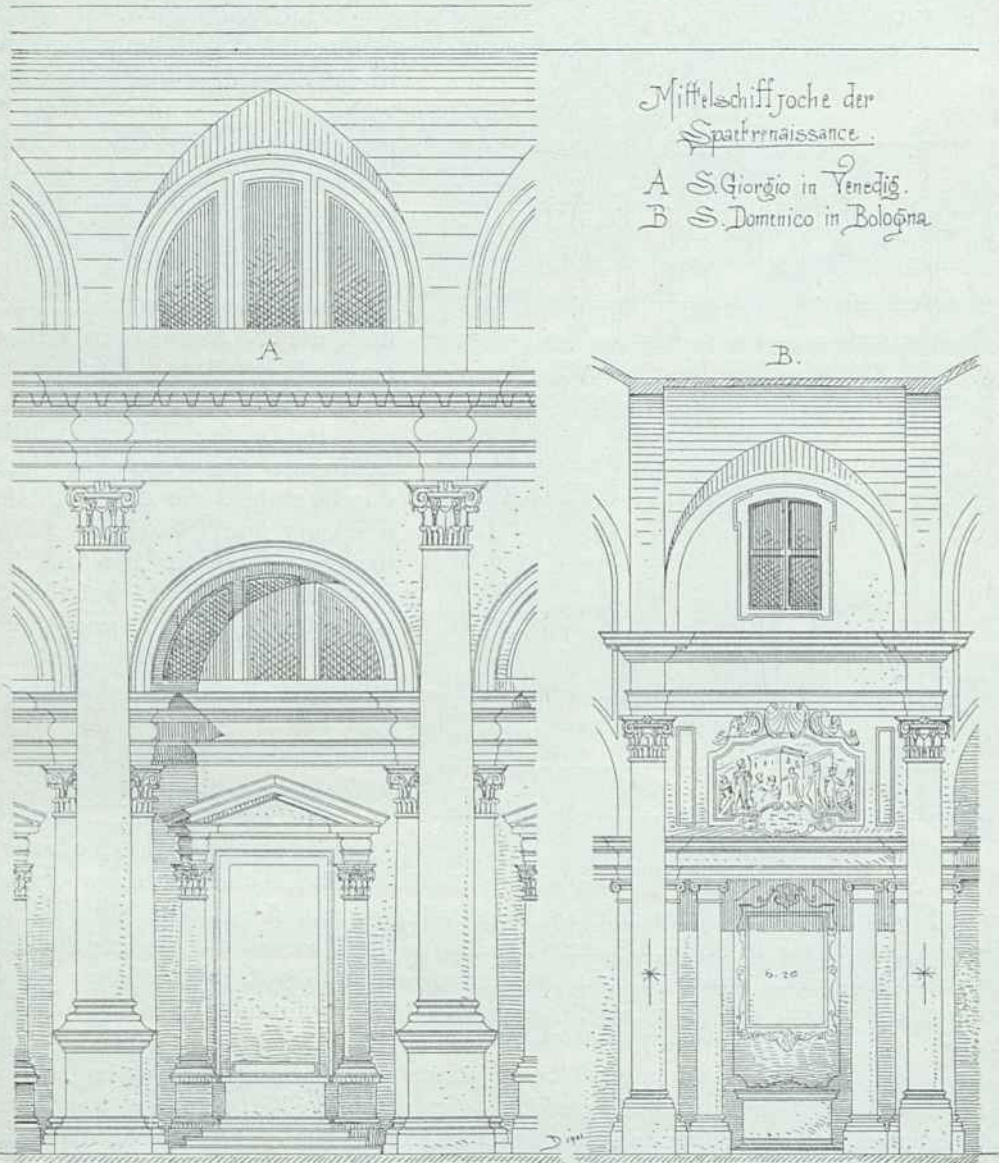
572.  
Wandflächen  
und gewölbte  
Decken,  
ihre  
Dekoration  
und  
Gliederung.



auf Säulen bleibt bei den genannten Florentiner Bauten die Mauerfläche ohne weitere Teilung; nur die langgestreckten Fenster beleben sie (vergl. Abb. 803).

Wie aber bei den Hallen und Höfen die einzelstehenden Säulen verlassen wurden und die zu zweien gekuppelten an ihre Stelle traten, so vollzog sich die

Abb. 805.

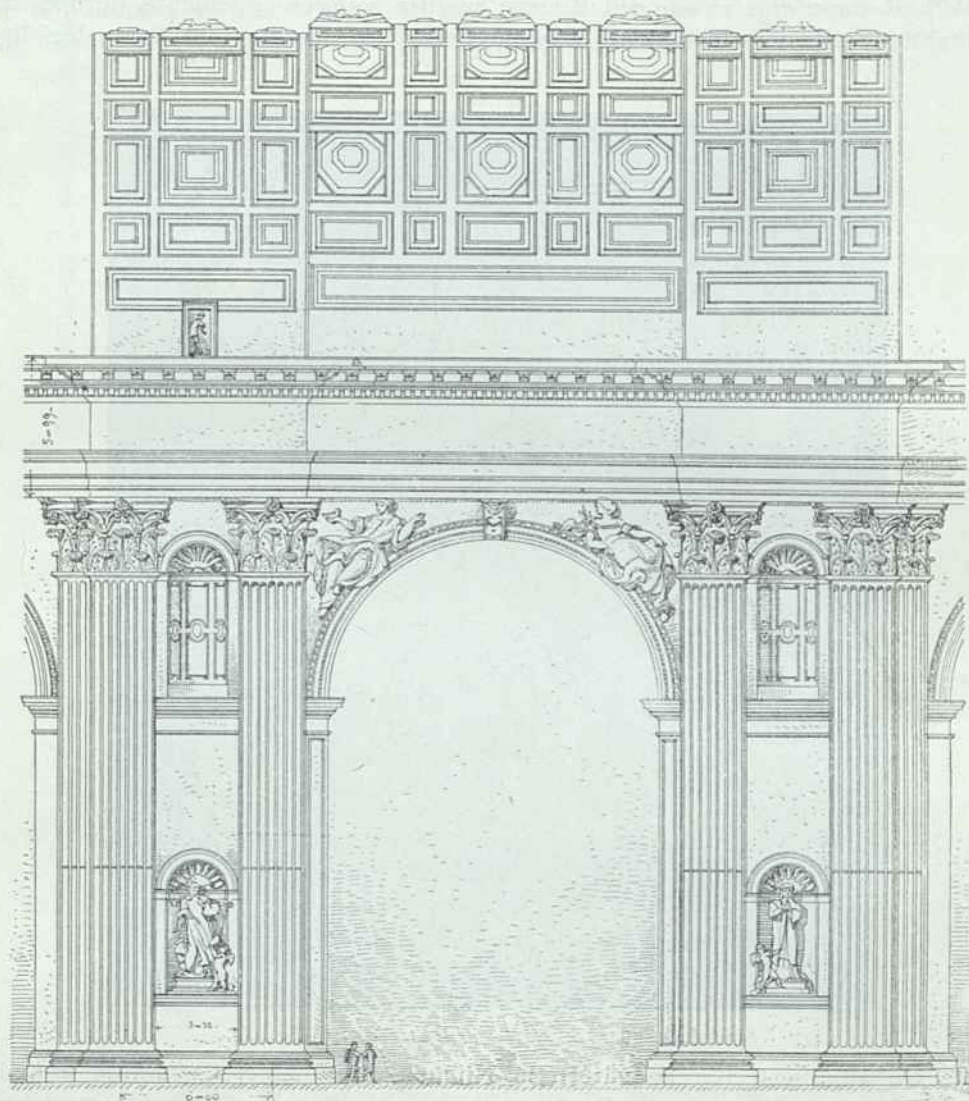


Längenschnitte (Teilanfichten) der Kirchen *S. Giorgio* in Venedig und *S. Domenico* in Bologna.

gleiche Wandelung bei den Mittelschiffstützen, wobei auch diese der von *Alessi* eingeführten Neuerung folgten. (Vergl. die schöne, dreischiffige, von einem Kapellenkranz umgebene Kirche von *S. Siro* in Genua; die Säulen stehen dort auf einem gemeinsamen Sockel; die Schäfte sind monolith und aus weißem Marmor;

das von ihnen getragene antike Gebälke besteht nur aus einem zweifach abgeplatteten Architrav mit einer Hängeplatte darüber; Engelsköpfe mit Flügeln und Rankenornamenten schmücken die Vorderseiten der Architrave.)

Abb. 806.

Längenschnitt (Teilansicht) von *St. Peter* in Rom.

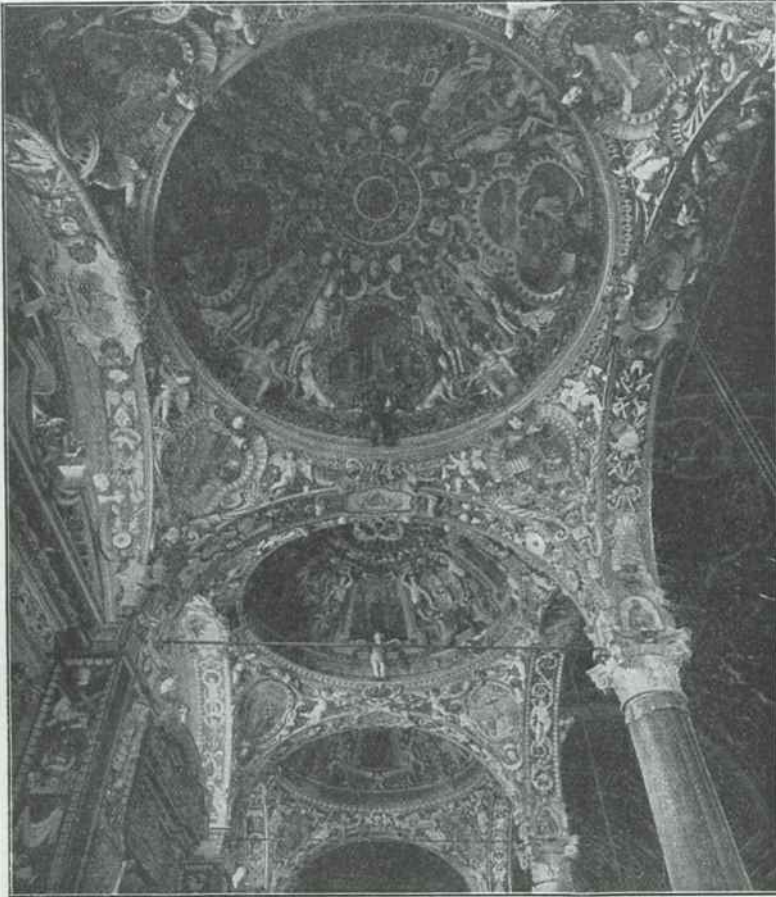
Zu viere gekuppelt, auf gemeinsamem Postament stehend und zunächst ein vollständiges antikes Gebälk aufnehmend, sehen wir die Säulen in *S. Giorgio dei Genovesi* in Palermo als Mittelschiffstützen (vergl. Abb. 809).

Die Florentiner Basiliken begnügen sich damit, bei allen architektonischen Gliederungen den geschliffenen Sandstein der Gegend unverfälscht zu zeigen, ziehen die Wandflächen mit weißem Putze ab und lassen dies als einzige Dekoration gelten. Anders die Genuesen, anders die Venezianer, überhaupt anders



die Norditaliener gegenüber ihren Stammesgenossen im Süden, welche Farben verlangen und der vergänglichen und monumentalen Polychromie die größten Opfer bringen. Wie weit hier gegangen werden kann, dafür geben die Wände und die Decke der einschiffigen Sixtinischen Kapelle in Rom beredtes Zeugnis (vergl. Abb. 810 u. 811<sup>300</sup>). Zuerst durch Pilafter getrennte Teppichmuster als unterste Zone der Wand, dann eine zweite mit Bildern aus der heiligen Geschichte, darüber der Lichtgaden mit den schlanken Rundbogenfenstern, rechts und links derselben

Abb. 807.

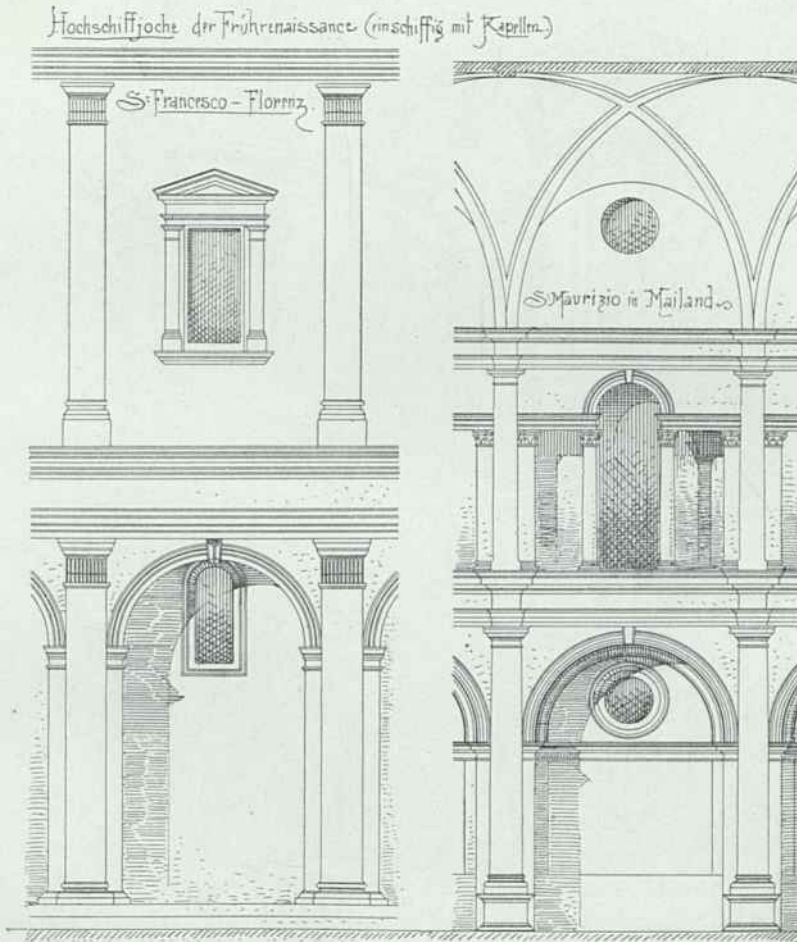
Stuckdecke der *S. Maria delle Grazie* in Brescia.

ernfte Gestalten von Kirchenvätern in Nischen, hierüber die Lünetten und das von Stichkappen durchsetzte Deckengewölbe mit feiner nie wieder erreichten, geschweige denn übertroffenen Einteilung und mit den herrlichen Malereien des *Michelangelo* und an der Altarwand fein „Jüngstes Gericht!“ Wer kann sich des Zaubers eines solchen, durch die Gottheit und die Kunst geheiligten Raumes entschlagen? Hier darf man wohl beim Betrachten zum Augenblicke sagen: „Verweile doch, du bist so schön“ — und so erhaben zugleich! Eine feingliedrige rein architektonische Dekoration zeigen die Wandflächen der Apfiden und der Chornische des Domes in Como (vergl. Abb. 812).

<sup>300</sup> Fakf.-Repr. nach: LETAROUILLY, P. u. L. SIMIL. *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*. Vol. II. Paris 1882. Pl. 19 u. 20.

In der Blütezeit verlagte man sich in Kirchen den Luxus der reichen Fußböden, deren Pracht den Blick von den Kunstformen des Baues abzog. Ein Belag von Marmorplatten in zwei bis drei verschiedenen Farben wurde als am wenigsten störend und als genügend erachtet. In den Domen von Siena und Lucca fertigte man aus verschiedenfarbigem Marmor eingelegte figürliche Bilder an, umfäumt von Flechtbändern und einem reichen Delphinenfries (vergl. Abb. 813 u. 814). *Domenico di Nicolò* (1423), *Beccafumi* und andere Künstler

Abb. 808.



Hochschiffjoche der Frührenaissance (einschiffig mit Kapellen) in *S. Francesco* bei Florenz und *S. Maurizio* in Mailand.

waren mit der Ausführung betraut; schwarze, weiße und rote Marmore kamen dabei zur Anwendung. Die Originale sind jetzt vielfach durch Kopien ersetzt oder durch Bretterböden abgedeckt, die ausgehobenen Originalstücke sind in der *Opera del Duomo* zu Siena aufbewahrt. (Befund im Oktober 1912. Abb. 814 Originalaufnahme aus dem Jahre 1866.)

Wo bei älteren Werken das Bodenmosaik verwertet wurde, wiederholt es die bekannten Ornamente der altchristlichen Zeit und des *Cosmaten*-Stils (Sixtinische Kapelle, Grabkapelle des Kardinals von Portugal in *S. Miniato*,



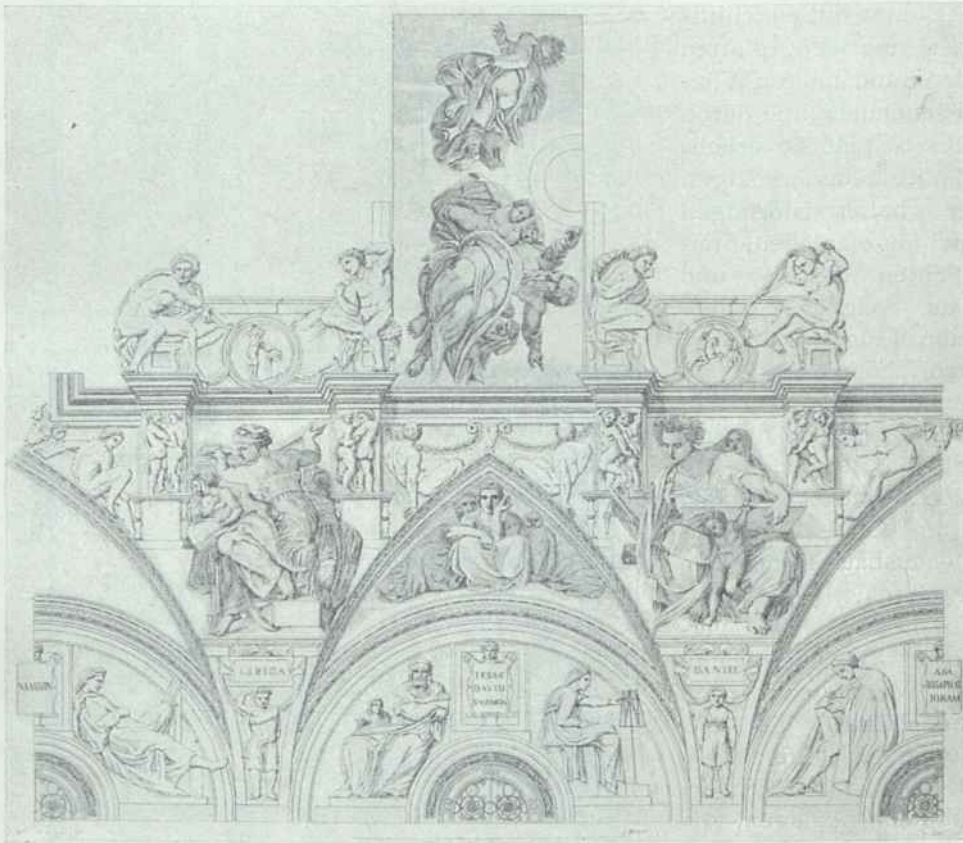


Sienefer Arbeit mit Grotesk-Ornamenten (1500—1540), in der Sakristei von *S. Pietro* in Perugia ein solcher von 1563, und in Neapel einer von 1440 dann in *S. Caterina* in Siena (Abb. 497).

Mit Hauptgesimfen schließen, wie bei den monumentalen Profanbauten, die Hochschiffe und Seitenschiffe ab, und soweit die entsprechenden Werke nicht von mittelalterlichen Elementen angekränkt sind, in ununterbrochener horizontaler Durchführung. Sie bewegen sich in den Formen der dreifach gegliederten, antiken Hauptgesimfe (Architrav, Fries und Corona) bei dem, gleichwie am Palaft-

574.  
Form der  
Hauptgesimfe.

Abb. 810.



Teile der Decken- und Wandmalereien in der Sixtinischen Kapelle zu Rom<sup>300)</sup>.

bau, auf die Beigabe des Frieses verzichtet oder der Architrav durch ein Astragal ersetzt ist. Die Ausladungen hängen von der Größe und dem Reichtum des Baues, sowie von der Art des Materiales ab, ob dichte Kalksteine, Sandsteine oder gebrannter Ton verwendet sind (vergl. Art. 569, Bildung der Traufgesimfe).

Nach dem Vorgetragenen haben wir es mit Kirchenbauten zu tun, die in ihrem Programm wohl von den vorangegangenen Kunstepochen abhängen, sowohl in der Grundrißgestaltung als auch in der Formensprache, wo aber doch etwas geschaffen wurde, was schließlich als etwas Neues in der Architekturgeschichte bezeichnet werden muß und dafür auch anerkannt ist. Für einzelne hervorragende Bauwerke bedarf es aber noch einiger historischer, technischer

575.  
Historische und  
technische  
Ergänzungen  
zu den  
hervorragenden  
Kirchenbauten.



und darstellerischer Ergänzungen, die selbstverständlich wieder nicht erschöpfend fein können, die aber doch über deren Werdegang noch die eine oder die andere wünschenswerte Auskunft geben dürften.

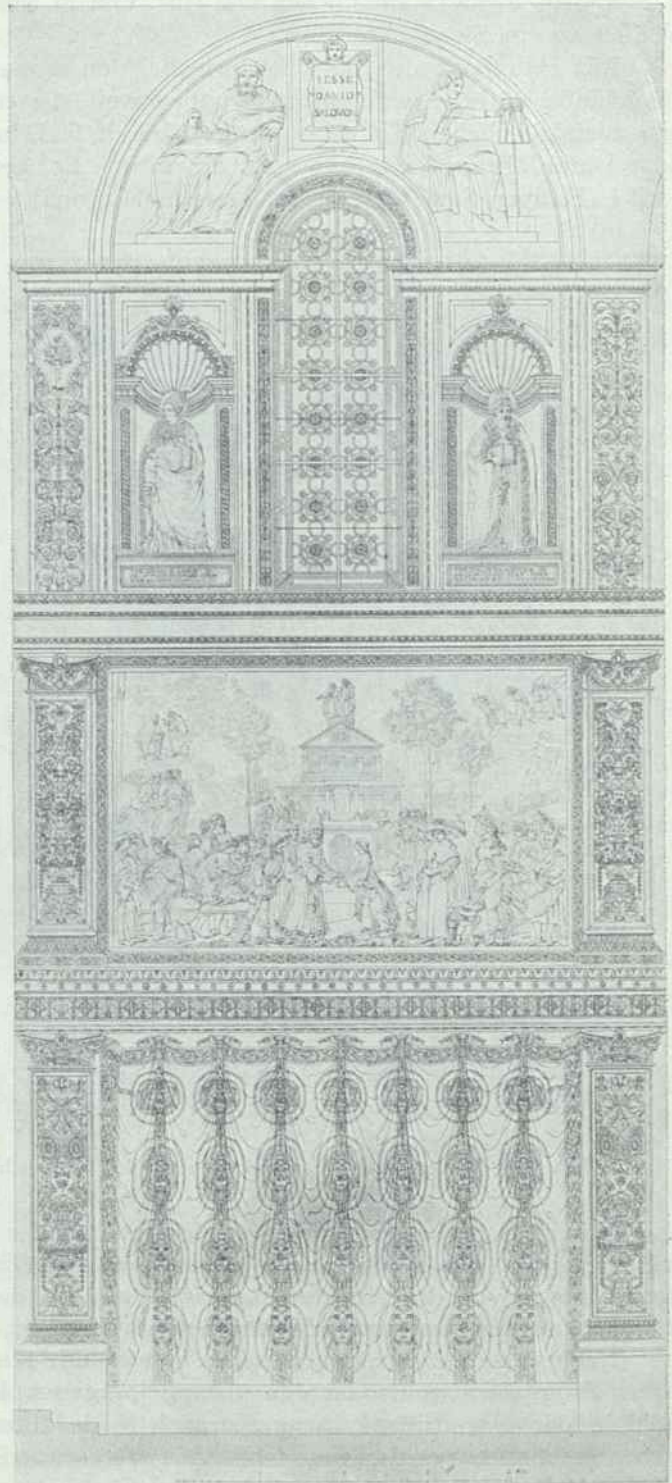
576.  
Ausgangspunkte.

577.  
Einschiffige Kirchen.

Der Ausgang wurde von Bauten mit einschiffigen Grundrissen, glatten äußeren und inneren Wänden genommen, die durch hohes Seitenlicht erhellt und mit einem viereckigen oder halbkreisförmigen Chor abgeschlossen, mit schlichten Seiten- und etwas reicher gegliederten Eingangsfassaden, durch schöne Portale und Rosenfenster ausgezeichnet und mit dem flachen, antiken Giebeldach abgedeckt waren. Diesen folgten solche mit Kapellenausbauten auf den Langseiten, hervgerufen durch das vermehrte Bedürfnis und das Verlangen nach Seitenaltären. Sie bildeten die Vorstufe zu den drei- und fünfschiffigen, basilikalischen Anlagen, die wieder von Kapellenkränzen umgeben waren und so zum Maximum des Reichtumes in der Grundrißgestaltung und in dem innern Ausbau wurden. Giebelaufbauten, Vierungs- und Flankentürme, Kuppeln sowie Vorhallen waren erhöhte Beigaben.

578.  
Kirchen mit Kapellenausbauten.

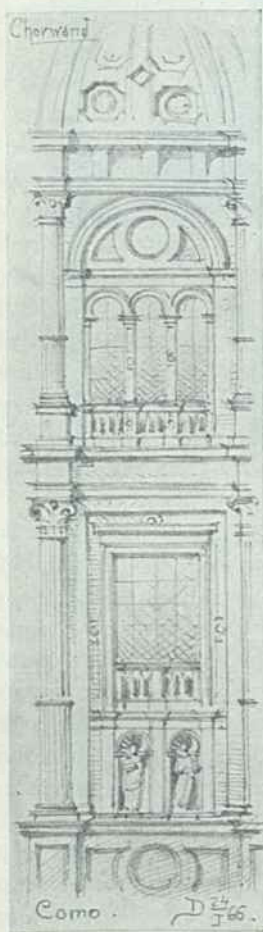
579.  
Drei- und fünfschiffige Anlagen mit Kapellenkränzen.



Es wurde bei diesen zur Formgebung bemerkt: Teile der Wandmalereien in der Sixtinischen Kapelle zu Rom 300).

- a) eine antike Strömung,
- b) die Besonderheiten bei den Fassadenbildungen der basilikalischen Anlagen,
- c) die Arten des Ausgleiches der Giebelabfätze zwischen dem Hoch- und den Seitenschiffen, durch konvexe und konkave, reliefierte und mosaizierte Voluten,
- d) die Halbrundgiebel beim Mittelschiff und die Viertelrund- sowie die dreieckigen Halbgiebel bei den Seitenschiffen.

Abb. 812.



Ansicht eines Feldes im Chor des Domes zu Como, nach der Ausführung.

Es wurde hingewiesen auf die Unterschiede bei der Ausführung zwischen Absicht und Wirklichkeit,

- e) auf die mittelalterliche Strömung im Formalismus,
- f) auf das Baumaterial bei den Fassaden (Marmor, Backsteine, gewöhnliche Kalk- und Sandsteine, Putzüberzüge),
- g) auf die Sockelbildungen bei den Hauptfassaden,
- h) auf Portalbildungen und Eingangstüren,
- i) auf die architektonischen Formen und die Verglafungen der Fensteröffnungen,
- k) auf Türflügel aus Holz und Erz.

Daran reihten sich die Ergebnisse der Beobachtungen über die Gestaltung, Gliederung und Wirkung der Innenräume:

- α) bei ein- oder mehrschiffigen Kirchen,
- β) bei den verschiedenen Arten der Deckenbildung (offene Dachstühle, horizontale und gewölbte Holzdecken, gewölbte Steindecken),
- γ) bei der Gliederung der Wände und deren Dekoration durch Stuck, Malerei und Plastik,
- δ) bei der Gestaltung der Fußböden,
- ε) bei den Formen der Hauptgesimse aus dichten Gesteinsarten und aus Backsteinen.

Nach Maßgabe dieser Zusammenfassung sollen die einschlägigen Bemerkungen folgen:

Die reinere antike Formensprache macht sich in Rom und Florenz zuerst und in nachdrücklicher Weise geltend, wie die Giebelfassaden in *S. Pietro in Montorio* (vergl. Abb. 761) und *S. Agostino* (vergl. Abb. 762) zeigen. Die Betonung der Fassaden durch horizontale Gurte und Gesimfungen, Architrave, Frieße und Corona, durch den flachen antiken Giebel, das Gleichgewicht, das in der Komposition durch vertikale Lisenen und Pilaster mit korinthischen Kapitellen

hergestellt wird, die antik profilierten rechteckigen Eingangstüren, die Ruhe und die schöne Verteilung der Lichtöffnungen und Massen beweisen dies zur Genüge. Bei ganz kleinen Objekten, wie z. B. der *Cappella del Palazzo Turchi* (vergl. Abb. 769), die vollständig an eines der antiken Familiengräber an den römischen Heerstraßen erinnert, wie auch bei der *S. Maria della Nevi* in Siena, glaubt man antiken Werken gegenüberzustehen.

Ein Versuch, sich von den alten Banden loszumachen, zeigt die Fassade von *S. Maria degli Angeli* (Abb. 765) in Siena. Vollständig frei gemacht von den



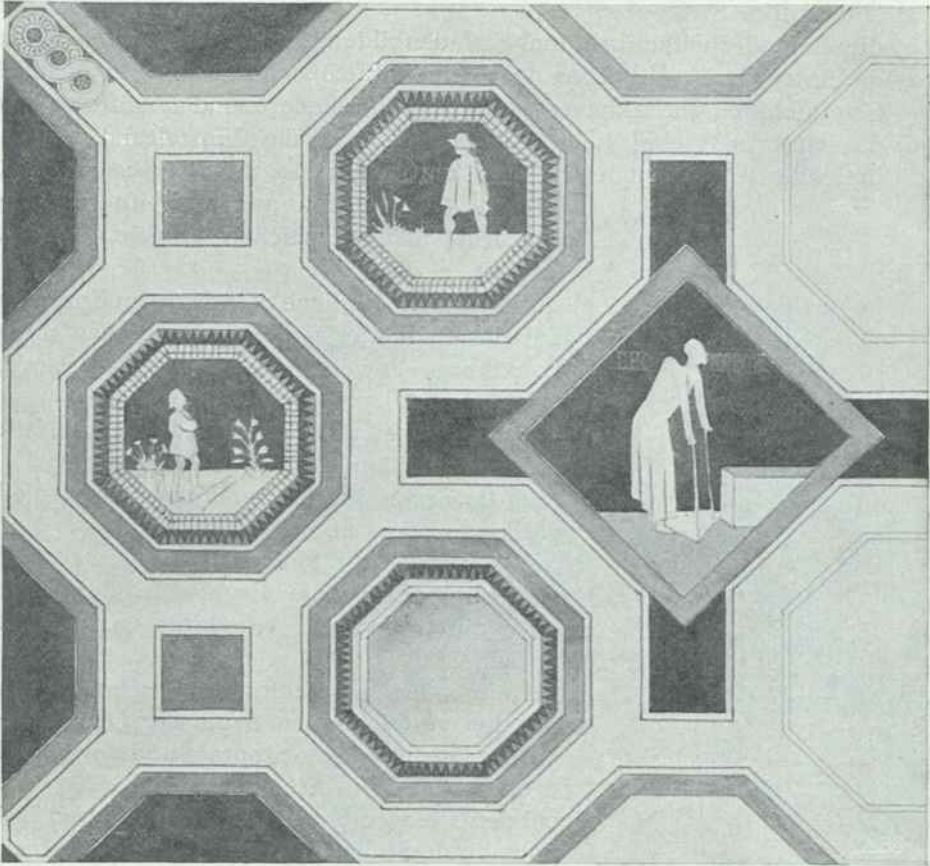


Abb. 813. Fußbodenbelag aus bunten Kalksteinen im Dome zu Siena.

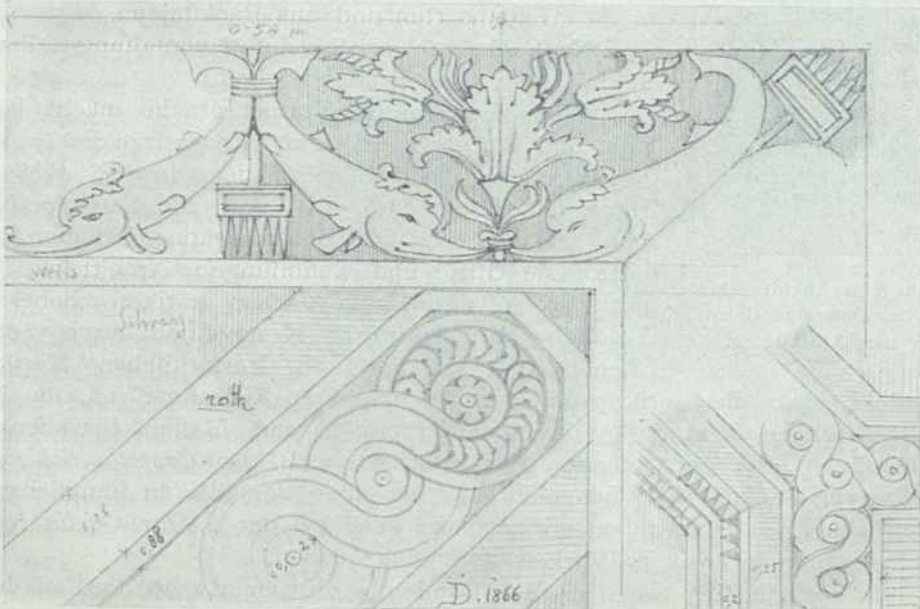


Abb. 814. Friestücke von Bodenbelägen aus dem Dome zu Siena.

mittelalterlichen Feffeln haben ſich die Meiſter *L. B. Alberti* und *B. Rossellino* bei *S. Andrea* in Mantua, ſowohl im Grundriß als auch im Aufriß und im Innern, ebenſo bei der Kathedrale von Pienza und, wenigſtens im Äußern, bei *S. Francesco* in Rimini.

*S. Andrea* in Mantua iſt ein einſchiffiger Bau, im Grundriß die Form des lateiniſchen Kreuzes zeigend, mit einer Kapellenanlage an den Langſeiten, einer Vierungskuppel und einer ſtolzen, durch Pilaſter gegliederten Giebelſaffade mit einem großen mittleren Bogenzugang zur hochgewölbten Vorhalle (vergl. Abb. 763 u. 764).

*Alberti*, der ſeit 1459 in Mantua anweſend war, wurde, nachdem der Kardinal *Francesco Gonzaga*, der Sohn des Herzogs *Lodovico*, den Neubau beſchloffen, 1472 mit dem Entwurfe und ſeiner Oberleitung betraut. Die Ausführung ſollte *Luca Fancelli* beſorgen. Im Februar des genannten Jahres wurde mit den Abbrucharbeiten des alten *S. Andrea* begonnen, wobei aber der 1412 vollendete Glockenturm ſtehen blieb. Im April 1472 erhielt der genannte Werkmeiſter *Fancelli* die endgültigen Zeichnungen *Alberti's*, der, 68 Jahre alt, im gleichen Jahre zu Rom ſtarb. Der Bau wurde langſam betrieben, und 1487 verließ *Fancelli* wegen Mangels an Arbeit Mantua. Erſt 1490 wurden die Bauarbeiten wieder aufgenommen und gegen 1500 die Vorhalle und das Langſchiff vollendet; dann lag der Bau von 1550 an wieder ſtill, und erſt 1597 wurde mit großen Mitteln das Querschiff und der Chor begonnen, und zwar auf ausdrücklichen Befehl des Herzogs nach den Zeichnungen des *Alberti*, die alſo 100 Jahre ſpäter noch erhalten waren.

Querschiff und Chor vollendete wahrſcheinlich *Viani* aus Cremona bis zum Jahre 1600. Von da ab ruhte der Bau wieder bis 1696. Wie beim Baue des Domes in Como ging inzwiſchen der Sinn für die feinen Formen der Frührenaiffance verloren, man ſchätzte das bisher Ausgeführte gering und wollte auch von der urſprünglich geplanten Kuppel des *Alberti* nichts mehr wiſſen. Man berief den Architekten *Torre* aus Bologna, der alles barock um- und ausbauen wollte. Ein günſtiges Geſchick ließ aber wieder eine Ruhepaufe von 1710—31 eintreten; vom folgenden Jahre ab erfahren wir aber dann wieder, nachdem am 15. Oktober 1715 die damals noch fehlenden zwei Vierungsbogen und der Kuppelunterbau in Angriff genommen worden waren, daß *Cavaliere Filippo Juvara* aus Meſſina, *Architetto di Sua Maestà Sarda*, mit der Vollendung des Baues beauftragt ſei. 1738 wurden die Zwickel und das große Hauptgeſims unter dem Tambour vollendet, und 1763 ſoll die Kuppel im Rohen vollendet und 1782 eingedeckt geweſen ſein.

Verwitterungen einzelner Marmorgliederungen und des Putzes der weſtlichen Vorhalle machten im Jahre 1832 eine Wiederherſtellung nötig, wobei leider die Reſte der bis dahin noch erhaltenen Faſſadenmalereien des *Mantegna* und ſeiner Söhne zerſtört wurden. Der Putz wurde abgeſchlagen, neu hergeſtellt, die gemalten Kaſſetten plaſtiſch ausgeführt. Die Umrahmungen der kleinen Türen und die Sockel der vier großen Pilaſter wurden aus Marmor erneuert, wie auch die urſprünglich aus Terrakotta ausgeführten Baſen. Die Kapitelle der großen Pilaſter und die der inneren Ecken, welche aus Kalkmörtel modelliert waren, wurden ebenſalls durch ſolche aus Marmor erſetzt; auch die Innenwände wurden 1,65<sup>m</sup> hoch mit Marmor bekleidet und ſchließlich alles andere mit weißgrauer und gelblicher Kaſeinfarbe angeſtrichen, wobei auch die roten Terrakottagliederungen zugedeckt wurden, die aber im Oktober 1901 in ihrer urſprüng-

581.  
*S. Andrea*  
in Mantua.



lichen Farbe wieder zum Vorschein gekommen waren. Bis zum Jahre 1876 wurde mit diesen Verschönerungen fortgefahren — und jetzt sprechen die Reifehandbücher von einer weißen Marmorfassade! Wie anders muß der Bau *Alberti's* im ursprünglichen Baumaterial und im Schmuck der Bilder *Mantegna's* gewirkt haben!

Das Detail der alten Teile der Kirche stimmt mit demjenigen von *S. Francesco* in Rimini und auch mit jenem des *Palazzo Rucellai* in Florenz überein, so daß auch bei diesem kein Zweifel über die Mitwirkung *Alberti's* bestehen kann. Zum Technischen mag hier noch zugefügt werden, daß bei der Ausführung jede sichtbare Verankerung durch Eisen vermieden ist, und daß die Dachziegel-Bedeckung unmittelbar auf den großen abgeglichenen Tonnengewölben — ganz nach antiker Weise — ruht. Wände und Gewölbe sind aus Ziegeln hergestellt, alle wiederkehrenden Gliederungen, Gesimse, Pilastereinfassungen aus sauber geformten, vorzüglichen Terrakotten. Die glatten Flächen sind geputzt, die Säulenkapitelle im Inneren, die Kaffettierungen, die Gliederungen der großen Kuppel, die Profile der Gewölbe aus Stuck. Das Innere ist reich bemalt und durch Vergoldungen noch mehr ausgezeichnet<sup>301)</sup>.

*Alberti* errichtete den Marmortempel von *S. Francesco* in Rimini, dessen Architektur-Elemente der Antike entnommen sind, als Umbauung einer gotischen Franziskanerkirche, deren Außenmauern und Spitzbogenfenster er schonte. Unabhängig vom alten Baue bekleidete er die ganze überkommene Konstruktion mit einer Marmorumhüllung, ließ die Spitzbogen der Seitenkapellen im Innern bestehen und bildete nur das Detail derselben um. Am Äußeren umzog er die Langseiten mit einer Rundbogenstellung, in deren Nischen Sarkophage aufgerichtet wurden. Die Vorderfassade schuf er vollständig frei, ohne das frühere zu würdigen, und nur das Lichtmaß der Eingangstür behielt er bei. Im Frieße über der unteren Säulenstellung steht die Inschrift:

»Sigismundus Pandulfus Malatesta Pan. V. E. Anno Gratiae MCCCCL.«

Die Fassade blieb unvollendet. Wie solche einst werden sollte, darüber gibt die Münze des *Matteo de' Pasti* Aufschluß, die auch zeigt, daß eine Kuppelanlage beim Baue geplant war, zu dessen neuem Teil am 31. Oktober 1446 der Grundstein gelegt wurde, unter dem Segensspruche des Bischofs von Rimini, des *Bartolomeo Malatesta*. Als Baumaterial diente ein weißer istrischer Kalkstein; für die Balustrade im Inneren wurde rötlicher Veroneser Marmor verwendet, das Portalfeld aber aus verschiedenfarbigen Marmorarten hergestellt.

*Alberti* lieferte ein Modell, das er durch Zeichnungen ergänzte; mit der Ausführung selbst befaßte er sich nicht.

Die Durchbildung im Inneren läßt zu wünschen übrig; die Wandgliederungen über dem Kämpfergesimse durch die nahegestellten Pilaster sind keine sehr ansprechenden Zugaben; die Kalksteinarbeiten zeigen die der Frührenaissance eigene Beigabe von Gold und blauer Farbe, wie am Schlosse in Urbino und bei verschiedenen Grabmälern in Rom (*Araceli*) u. a. O.

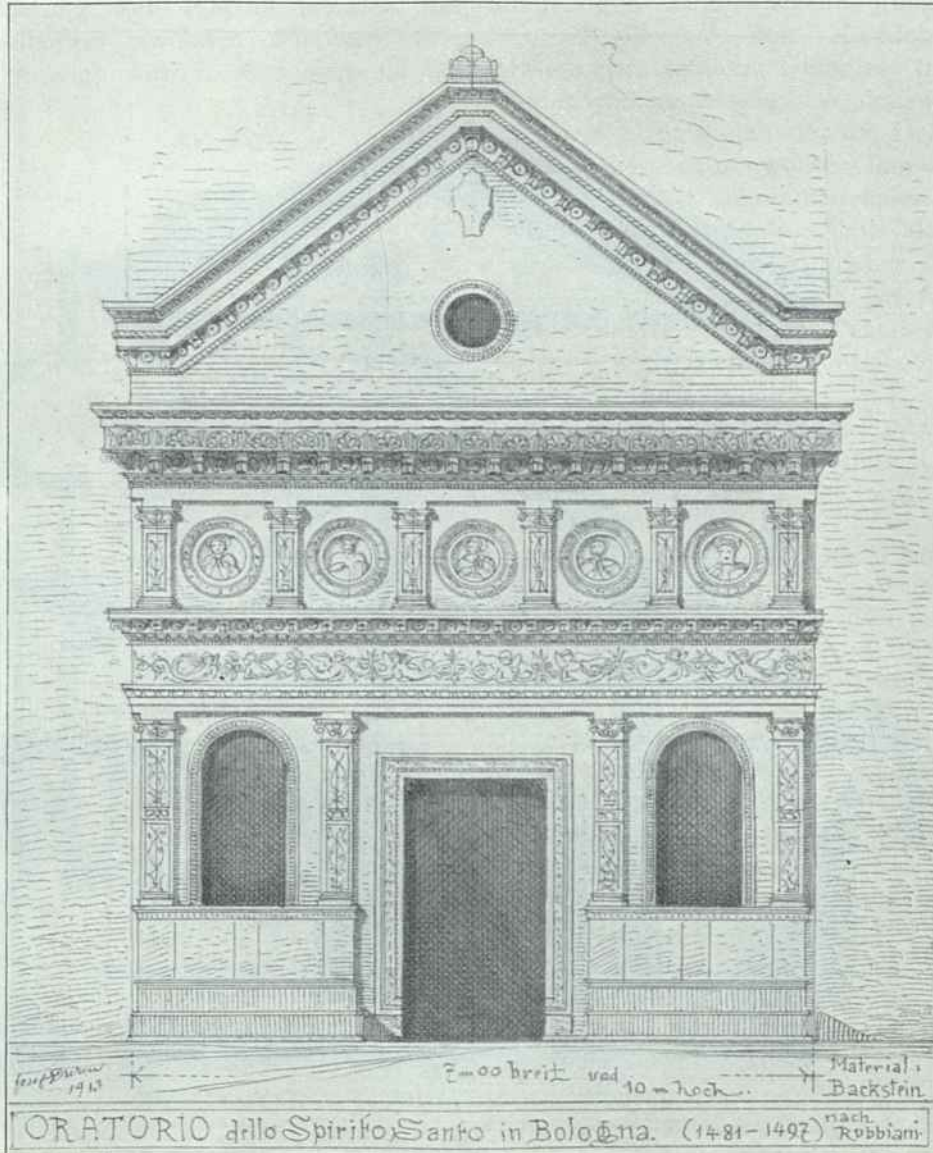
Eigenartig ist die Basis der Kapellenpfeiler gebildet, bei denen an Stelle der sonst üblichen Löwen (*Colleoni*-Monument in Bergamo, Denkmal des *Giovanni Borromeo* auf Isola Bella), Elefantenpaare aus dunklem Marmor und geflochtene Blumenkörbe mit Putten gewählt sind<sup>302)</sup>.

<sup>301)</sup> Die eingehende, sorgfältig aufgehellte Baugeschichte mit schönen Aufnahmen von E. RITSCHER siehe in: *Zeitschr. f. Bauw.* Berlin 1899. S. 1, 181.

<sup>302)</sup> Eingehenderes in: YRIARTE, CH. Rimini, Paris 1882. Kap. X, S. 179—252 — ferner: *Builder*, 13. Januar 1885, S. 40—42 und 64, auch 1901, Mai 25, S. 514 — besonders: *Zeitschr. f. Bauw.* Berlin 1893. S. 8, 205.

Für den Vergleich in der Auffassung und Ausführung der gleichen Aufgabe seitens zweier geistesverwandter, zeitgenössischer Meister — *Alberti* und *Rossellino* — mögen die unvollendete Fassade von Rimini und die vollendete von

Abb. 815.



Oratorio dello Spirito Santo in Bologna.

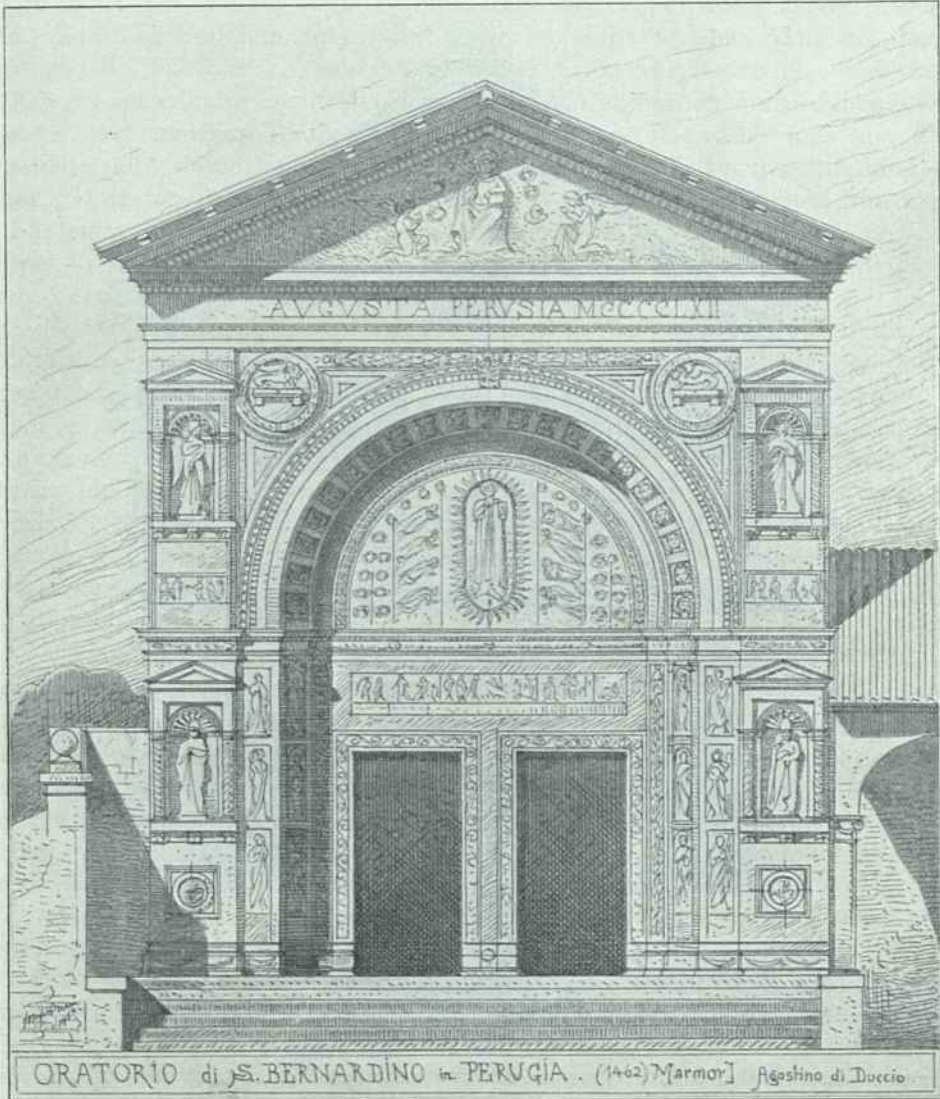
Pienza dienen. Beide gehen wohl von ähnlichen Gesichtspunkten aus. (Vergl. die Abb. 770 u. 771 der Fassaden von Pienza nach *Laspeyres* und die von Rimini nach *F. Seitz* und *H. v. Geymüller's* Toskana-Werk.)

Die Dreiteilung der Eingangsfassade ist in Rimini und Pienza übereinstimmend ausgesprochen, aber ungleich im Formalismus zur Ausführung gebracht. Was



die altrömische Theaterfassade will, den mehrgeschossigen Aufbau und die Durchführung der Vertikalgliederung durch Pilafter und Säulen, ist wiederzugeben versucht, obgleich ein innerer Grund dafür nicht vorhanden ist. Man vermutet ein zweigeschossiges Innere, eine Voraussetzung, die nicht erfüllt ist. Die Fassade

Abb. 816.



Oratorio di S. Bernardino in Perugia.

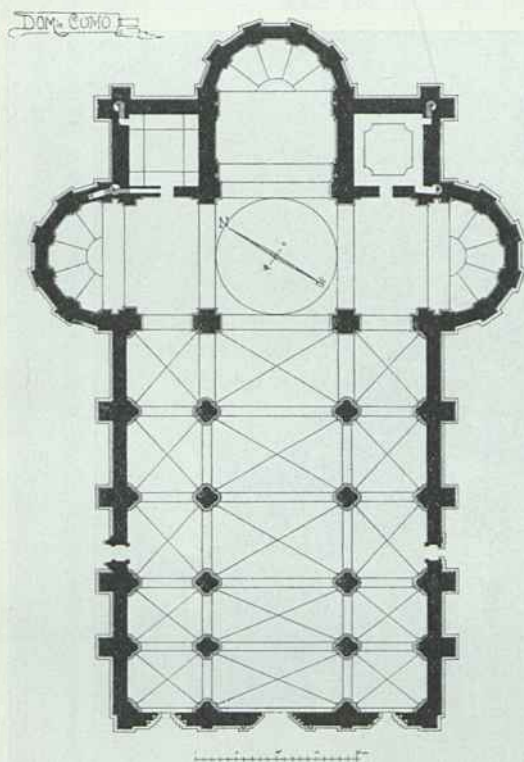
wird zum Dekorationsstück, wie auch deren Blendarkaden durch nichts gerechtfertigt sind. Die bekannte Denkmünze des *Matteo de' Pasti* stimmt mit den unvollendeten Teilen der jetzigen Fassade überein; sie kann für die Vollendung in dem Sinne interpretiert werden, wie es *F. Seitz*, a. a. O., S. 3, will.

583.  
Einfachheit der  
Seitenfassaden.

Die reine toskanische Renaissance beschränkt sich auch bei den Seitenfassaden ihrer dreischiffigen Kirchen auf ein großes Maß von Einfachheit (und

entwickelt sie in ihrer Gestaltung aus dem Bedürfnis heraus, wie es der Schnitt verlangte. Die Abtreppung vom Mittelschiff nach den Seitenschiffen und den Kapellenkränzen zeigt getreu wieder, was der Architekt im Innern vollbracht hat. Man kann aus der Fassade den Grundriß und den Schnitt ohne weiteres ablesen. Der Antike sind in der Gliederung der Kapellenfassaden die landläufigen Zugeständnisse gemacht: Blendbogen zwischen Pilastrern, an deren Stelle bei den Hochschiffen, wie gezeigt wurde, Konfolen als Scheinträger des antiken Gesimses treten.

Abb. 817.



Grundriß des Domes in Como.

ladungen und Profilierungen, anspruchsvoll und bis zum Übermaß gesteigert durch feinen Reichtum.

Die Ausführungen in dem graugrünlichen vulkanischen Gestein fallen dagegen ab, da wegen seiner geringen Wetterbeständigkeit ornamentierte oder figürliche Reliefarbeiten nahezu ausgeschlossen sind und die Farbe des Materiales lebhaften Licht- und Schattenwechsel nicht aufkommen läßt.

Was in natürlichem Material nicht statthaft ist, wird bei den Ausführungen mit künstlichen Steinen zum Teil wieder eingebracht, sobald Farbe und Ornamente mitzusprechen haben. Trotzdem haben die Werke etwas stumpfes, weil starke Profilierungen und Ausladungen nicht gewagt werden können. Sollten dagegen dichte oder sedimentäre Kalksteine oder harte Sandsteine in Ver-

So erscheinen wenigstens dessen Architrave nicht vollständig als Dekorstücke, man wollte ihm eine Scheintätigkeit zukommen lassen, wie bei den nicht umfäulten Cella-Mauern verschiedener antik römischer Tempel. Vornehm und ruhig, bei schönster Gliederung der Wandflächen wirken auch diese Seitenfassaden in ihrer Anspruchslosigkeit. Für sie würde eine Vorderfassade, auf der Grundlage wie die einschiffige Kirche von *S. Felice* in Florenz entworfen, trefflich stimmen.

Wie groß der Einfluß auf die formale Gestaltung des verwendeten Baumaterials sein kann, beweisen die drei genannten Oratorien in Bologna, Perugia und Rom, die aus Backsteinen, Marmor und Tuff ausgeführt sind (vergl. Abb. 778, 815 u. 816). Bei dem ersten eine großflächige und doch feingliederige Behandlung, triumphbogenartig oder an die Prachtportale der Domes in Como erinnernd, aufgebaut, reich mit Figuren und Ornamenten geschmückt, bei denen noch Farbe und Vergoldung eine Rolle spielten, das Ganze gut in den Aus-

584.  
Einfluß des  
Materiales auf  
die Formgebung.



585-  
Dom in Como.

bindung mit Backsteinen zur Verwendung kommen, so wurde ein Maximum in der Ausgestaltung der Fassaden-Architektur hervorgebracht, wie dies an der *Certosa* bei Pavia geschehen ist. Das Gleiche erlaubte die Verwendung von verschiedenfarbigen Kalksteinen (Marmor), wofür die *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo ein Zeugnis ablegt und in kleinerer Ausdehnung der Dom in Como. Bei diesem ist eine dreischiffige basilikale Anlage, das lateinische Kreuz mit Kuppel über der Vierung und polygonalen Chor- und Transept-Abschlüssen, ohne Turm und ohne Vorhalle zur Ausführung gebracht (vergl. Abb. 817 Grundriß und 818

Abb. 818.



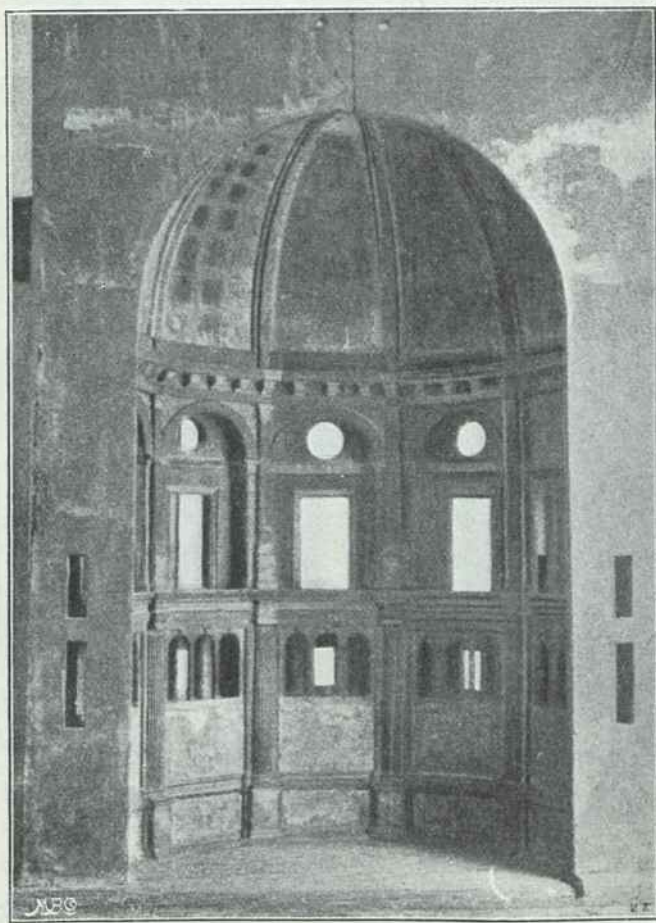
Anficht des Domes in Como.

die perspektivische Gesamtansicht). Gotisch begonnen und barock vollendet, ist er im Inneren und Äußeren ganz aus weißem Marmor aus den Brüchen von Muffo sul Lago di Como hergestellt. An einem außen am Chor angebrachten Steine befindet sich die Inschrift, daß der Bau 1396 begonnen und daß 1513 die ersten Fundamentsteine des Chors gesetzt wurden. Bis 1665 ist ohne Unterbrechung weitergearbeitet worden, und nur die Ausarbeitung der Kuppel blieb noch übrig, die 1730 angefangen und 1744 vollendet wurde mit einem Aufwand von 243 655 *Lire*. Der Hauptaltar wurde 1728 in Rom hergestellt, darnach haben wir es wieder nicht mit einem einheitlichen Werk zu tun, dessen Vorderfassade außerdem gotisch geblieben ist. Die von Putten gehaltene, mit Wappenschild und Chimären geschmückte Inschrifttafel am Baue besagt:

Cum . hoc Templum . vetustate . con  
 sectum . effet . a populo . comenfi  
 Renovari . ceptum . est . MCCCLXXXVI.  
 Hujus . vero . posterioris . partis . jacta . sunt .  
 Fundamenta . MDXIII . XXII Decembris .  
 Frontis . et . later . jam . opere . perfecto .  
 Thomas de Rodariis . faciebat .

Am 18. November 1487 wird das neue Chormodell zum ersten Male erwähnt, dem vielleicht, aber nicht sehr wahrscheinlich, eine Skizze *Bramante's* zugrunde lag, und am 15. März 1510

Abb. 819.



Innere Choranficht des Domes in Como nach dem vorhandenen Holzmodell.

Am 15. März 1510 wurde erst der Bauplatz festgelegt, während dort laut oben angeführter Inschrifttafel am Chor am 22. Dezember 1513 mit der Gründung begonnen wurde.

Der Name *Bramante's* kommt in den Bauakten nicht vor, aber man betraute einen Mailänder Schüler des *Bramante*, den *Christoforo Solari*, da man sich, wie so oft, mit den heimischen Bauleuten nicht begnügen wollte, mit der Anfertigung eines weiteren Modells, das dann zur Ausführung angenommen wurde; schließlich stimmte ihm auch der Dombaumeister *Tomaso Rodari* zu, der sich auf der Marmortafel als Architekt allein bekannt gegeben hat.

Das Holzmodell »delle cappelle maggiori« mit dem Kuppeltambour ist erhalten und im unten genannten Werk<sup>303)</sup> veröffentlicht als gemeinsame Arbeit von *Rodari* und *Solari*. Dasselbst gibt *Santo Monti* die Abbildung des Chores nach dem Modell *Rodari's* (zurzeit im *Museo Civico* zu Como aufbewahrt), das aber in dieser Fassung nicht zur Ausführung kam (Abb. 819). Es gefiel den späteren Herren der Domfabrik nicht mehr. Man ließ neue Entwürfe anfertigen, was besonders mit Hinweis auf die Kuppel

<sup>303)</sup> SANTO MONTI, D. *La Cattedrale di Como*. Como 1897. Taf. 97.

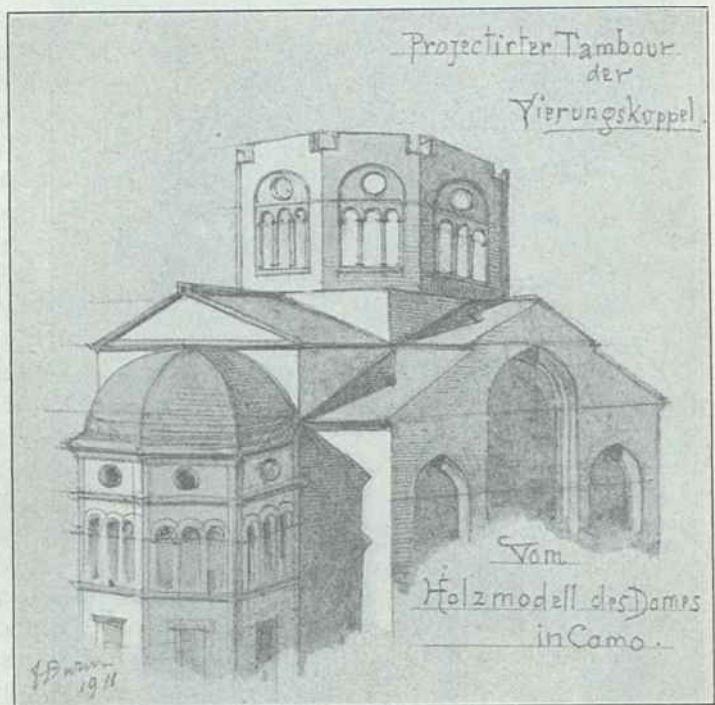


gefagt sei. Für diese lieferte zuerst *Biffi* (1684) von Mailand aus einen Entwurf, der nicht gefiel. Dann kam *Castello* 1686 an die Reihe, dem man 1688 seine Arbeit bezahlte. Hierauf forderte man *Fontana* in Rom auf, der eine Gesamtzeichnung des Domes mit der Kuppel und einen Schnitt lieferte, die 1688 abgelohnt wurde; er untersuchte auch die vier Pfeiler auf ihre Tragfähigkeit. Endlich im Jahre 1731 entschloß man sich, die Kuppel anzufangen; aber die Bürger hatten Zweifel, ob die großen Kuppelmassen des *Fontana* vom Unterbau getragen werden könnten. Sie beriefen daher nochmals *Juvara* (1731), der als Architekt und Ingenieur des Königs von Sardinien in hohem Ansehen stand, und ließen sich von ihm neue Vorschläge machen — Vorgänge und Ausgaben, die man sich fämtlich hätte sparen können, wenn man sich an das vorhandene gute Modell der ersten Baumeister *Rodari* und *Solari* gehalten hätte!

Sieht man die Entwürfe *Castello's*, *Fontana's* und *Juvara's*, so fühlt man sein Herz nicht höher schlagen und bedauert nur, daß Unverstand und Mangel an Stilgefühl die guten Absichten *Rodari's* vereitelten. Als nun die Ästhetik verfasgte, mußte schließlich die Technik erhalten, und man führte die Kuppel im Inneren rund und im Äußeren polygonal aus in anderer Form und in anderen Größenverhältnissen zur Kirche, „weil man den Fundamenten nicht traute oder sparen wollte.“ Auch der Name *Vanvitelli's* wird bei der

Kuppel noch genannt, dessen Mitwirkung andere nicht gelten lassen wollen. So viel erfahren wir aber noch, daß der Mailänder Ingenieur *Merlo* die Fehler in der äußeren Form der Kuppel verbesserte (1770) und daß kurz vorher (1769) der Mailänder Architekt *Gagliori* weitere Fehler korrigierte. Man glaubt im XX. Jahrhundert zu leben, wenn man diese Mißhandlung eines guten alten Bauwerkes durch unverständige Bauherren, Baukünstler und gewissenlose Bauftatiker und eine irregeleitete öffentliche Meinung sieht. *Rodari*, der die Kathedrale zu einem der edelsten Bauwerke der oberitalienischen Renaissance stempelte, erfuhr 270 Jahre später die Verballhornisierung seines Werkes durch einen Mailänder Ingenieur!

Abb. 820.



Ansicht des Kuppeltambours nach dem Holzmodell des Domes in Como.

Die von *Monti* wiederholt durchmufterten Bauakten nennen *Bramante* nicht als am Baue beteiligt, wenn auch *v. Geymüller* vermutet und auf Grund vergleichender Stilkritik dazu kommt, daß *Bramante* die Hand im Spiele gehabt habe, vielleicht durch guten Rat in Form von Skizzen — was wenig glaubhaft ist.

Portale und Fenster des Langhauses, die Krönungs-Tabernakel der Strebepfeiler, die Urnenträger vor dem Fries der letzteren bleiben ewig schöne Werke und wohl auch unbefrittene Schöpfungen des *Rodari*.

Aus dem halbzerförrten Holzmodell kann noch leicht ersehen werden, was *Rodari* gewollt hat; über die Umrißlinie der großen Kuppel gibt es leider keinen Aufschluß mehr. Sie dürfte aber von denen der Halbkuppeln des Transeptes wenig verschieden gewesen sein. Über den derzeitigen Zustand des Modelles vergl. die Abb. 820 nach einer von mir im September 1911 aufgenommenen Skizze.

Gefchichte und Beschreibung der *Certosa* bei Pavia würden allein ein Buch fassen. Zur Orientierung kann die Schrift *Luca Beltrami's »La Certosa di Pavia, con 70 incisioni e 9 tavole. Mailand 1895«* dienen. Das Studium des Foliowerkes von *Gaetano e Francesco Durelli* ist besonders empfehlenswert. Weitere baugeschichtliche Daten sollen im Zusammenhang folgen:

Gegründet wurde das Kloster von *Gian Galeazzo Visconti, Conte di Virtù, Primo Duca di Milano*. Am 8. September 1696 ist der Grundstein gelegt worden; 6 Jahre später (1402) starb schon *Galeazzo*. Gotisch angefangen, dann im neuen Stil weiter geführt, war im Jahre 1542 der wesentliche Teil aufgebaut. Der erste Architekt ist unbekannt geblieben; man nennt die Deutschen *Enrico Gamodia* und *Marco da Campione*. Gefichert ist aber die Künftlerfchaft des *Giovanni Antonio Amadeo* oder *Omedeo* (1466), als Führender bei den Arbeiten des neuen Stils.

Als weitere Kräfte werden urkundlich noch genannt:

*Benedetto Brioschi, Fratelli Mantegazza, Ettore d'Alba, Antonio da Locate, Battista e Cesare da Sesto, Francesco Piontello, Giacomo Nava, Marco, Agrate, Angelo Marini Siciliano, Andrea Fresina, Christoforo Solari detto il Gobbo, Christoforo Romano, Battista Gattoni, Agostino Busti detto il Bambaja, Antonio Tamaguini, Giacomo della Porta.*

Die Hauptbaumaterialien sind weißer Marmor und Granit, dunkelrote und bunt glasierte Backsteine, diese bei den Gefimsen, deren farbige Glasuren sich zum Teil bis heute erhalten haben.

Die Steinskulpturen der Höfe für die Zeit von 1450—66 teilt *Gotthold Meyer* a. a. O. in folgende Klaffen:

- a) Kleinplastik in der Richtung der Campionefen;
- β) derbe Steinmetzarbeit im Anschluß an den Übergangstil des *Filarete* und *Guinoforte Solari* von Florenz, und
- γ) Kleinplastik der Frührenaissance des *Amadeo* und *Christoforo Mantegazza*. Die beiden letztgenannten führten die eine Hälfte der Fassadenskulpturen aus; 1473 wurde die andere dem *Amadeo* übertragen.

Die Krönungstabernakel der Strebepfeiler sind ebenfalls Werke des *Amadeo* von 1478, wohl auch die Terrakotten im kleinen und großen Klosterhof.



587.  
Colleoni-  
Kapelle  
in  
Bergamo.

Von Meister *Giovanni Antonio Amadeo* rührt gleichfalls die 1470 begonnene Kapelle des *Colleoni* in Bergamo her, die etwas unter der Buntheit und Überladung der Eingangsfassade leidet. Die Fassadenflächen sind mit quadratischen Marmorplättchen von schwarz-weiß-roter Farbe bekleidet, die übereck gestellt das bekannte schattierte Würfelmuster abgeben; die Pilaster sind mit schwarzgrauem Marmor umrahmt, die Medaillons in gleicher Weise, während die Bildwerke selbst aus weißem und die ornamentierten Füllungen von rotem Veroneser Marmor gearbeitet sind. Die kleinen Fensterpilaster der oberen Zone sind durchweg aus weißem Marmor; bei den darunterstehenden Säulchen und Kandelabern wechselt das Material wieder in schwarz-weiß-roter Farbe, so daß die zwei äußersten schwarz die zwei nächststehenden weiß und die beiden innersten rot sind; ursprünglich dürfte wohl auch Vergoldung noch bereichernd mitgewirkt haben. Von großem Reize sind die bildhauerischen Arbeiten im Inneren, zunächst die ganz naturalistisch gehaltenen Weinlaubverzierungen der Pilasterflächen im Chor.

Eine sehr ansprechende ernste Arbeit in der Kapelle ist auch das Grabmal der *Medea*, der Tochter des *Bartolomeo Colleoni*, aus weißem Marmor, bei welchem sich inschriftlich der Künstler verewigt hat:

»Jovanes · Antonius · DE · AMADEIS · fecit · hoc · opus.«

Also lassen wir die Schreibweise »*Amadeo*« statt »*Omedeo*«. Vergl. auch: *Francesco Malaguzzi Valeri, Giov. Antonio Amadeo. Scultore e Architetto Lombardo (1447 — 1522) Bergamo 1904.*

588.  
Dom in  
Sebenico.

Nach der »*Cronaca della Casa Veranzia*« wurde der Dom in Sebenico am 9. April 1431 im gotischen Stil als dreischiffige Basilika mit Transept Vierungskuppel und drei polygonen Chornischen begonnen. Der Architekt war der Venezianer *Antonio quondam Pietro Paolo* genannt, der nach *Mothes*<sup>304)</sup> der Künstlerfamilie *Massegne* angehörte, die schon an der *Frari*-Kirche in Venedig tätig war. Aber bereits nach 10 Jahren schickte man diesen Herrn „wegen gemachter Fehler und Mängel am Bau“ fort und wählte einen „Magister *Georgius Mathaei Dalmaticus*“, auch Meister *Orsini da Monterotondo* genannt, sonst auch bekannt durch Arbeiten in Ancona, Spalato und Ragusa, an welcher letzterem Orte er nach *Michelozzo's* Gutachten die Restaurationsarbeiten am *Palazzo dei Rettori* leitete. Mit Kontrakt vom 22. Juni 1441 wurde er zunächst auf 6 Jahre angestellt, der ihm aber 1446 auf weitere 10 Jahre verlängert wurde. 1470 finden wir den Meister *Orsini* auf kurze Zeit in Rom. 1475 starb er in Sebenico. Er vollendete in dieser Zeit den gotischen Teil des Domes und führte ihn in das System der Frührenaissance über, d. h. er brachte den Grundplan in seiner ganzen Ausdehnung fertig, die Seitenschiffe mit den Spitzbogen-Arkaden und Gewölben, sowie ihre merkwürdige Bedachung und den ganzen Chorbau.

Am Eckpfeiler neben der nördlichen Apside ist ein Stein, der in gotischen Minuskeln die Worte trägt:

»hoc · opus · cu · arum · fecit · magister · Georgius · mathei · dalmaticus.«

Auszuführen waren nach dem Tode *Orsini's* noch das Hochschiff, die Querschiffe und die Kuppel.

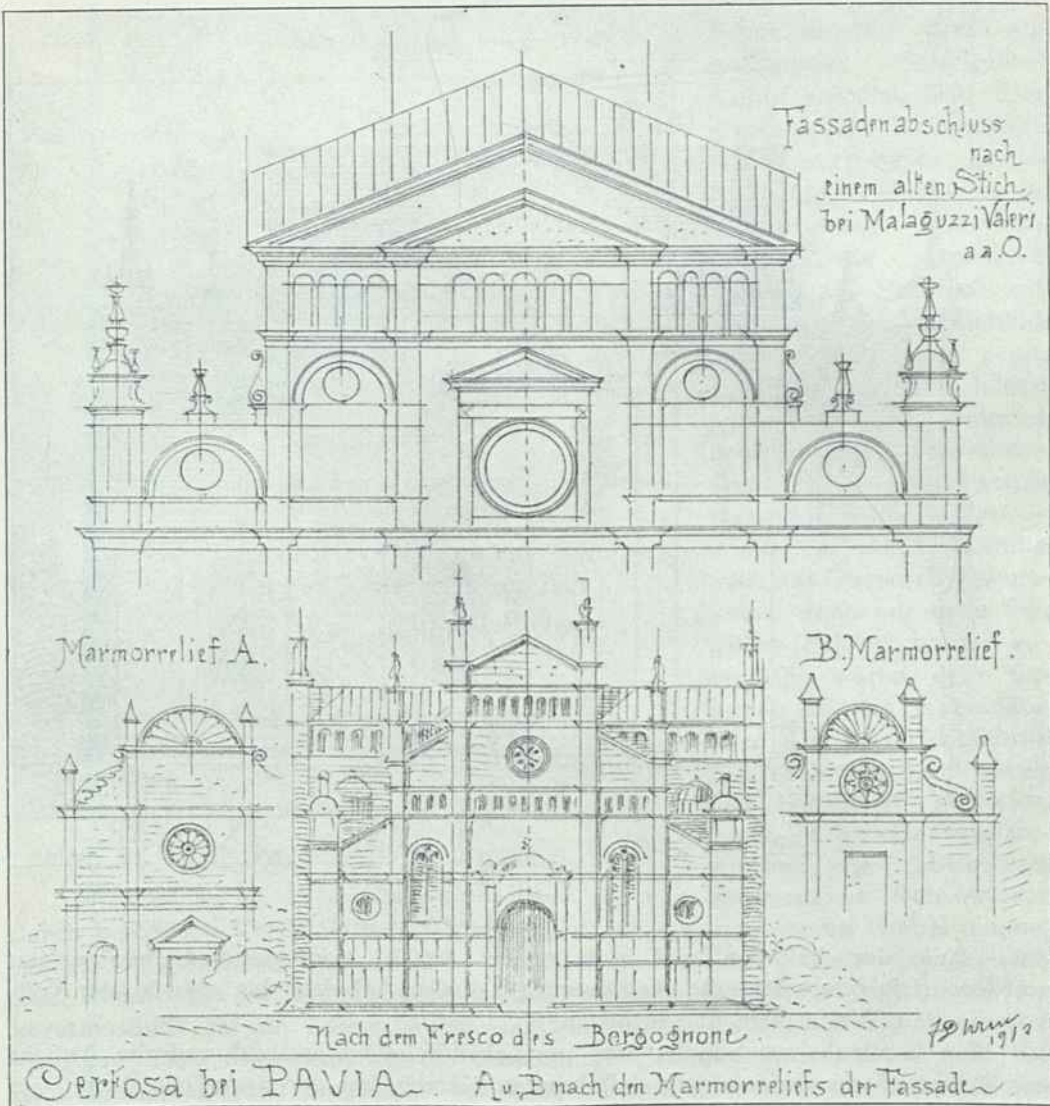
Nach ihm kam der dritte Baumeister *Niccolò di Giovanni Fiorentino*, bekannt durch Arbeiten in Traù und Spalato. Dieser wurde gegen einen Jahreslohn von 120 Golddukaten am 1. Juni 1477 angestellt, den er bis 1517 auch bezog. Unter ihm wurden das Querschiff samt Hochchor, die Galerien und die Steindächer

<sup>304)</sup> Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1859. Bd. I, S. 243.

über den Apfiden geschlossen. An seine Stelle kam dann *Bartolomeo quondam Giacomo da Mestre*; diesem folgte sein Sohn *Giacomo*, der bis 1535 tätig war. Ein *Giovanni Masticevich »lapidaria«* aus Zara legte 1536 die letzte Hand an den Bau, dessen Vollendung durch die Inschrift im Inneren bestätigt wird:

»*Praesule sub Lucio, Critto Praetore Peractum tercentum et septem lustris addentibus annum.*«

Abb. 821.



Hauptfassade der Certosa bei Pavia mit Giebelabschluss.

Alfo 307 Lustra (zu je 5 Jahren) und ein Jahr dazu gibt 1536; die Bauzeit dauerte somit 114 Jahre.

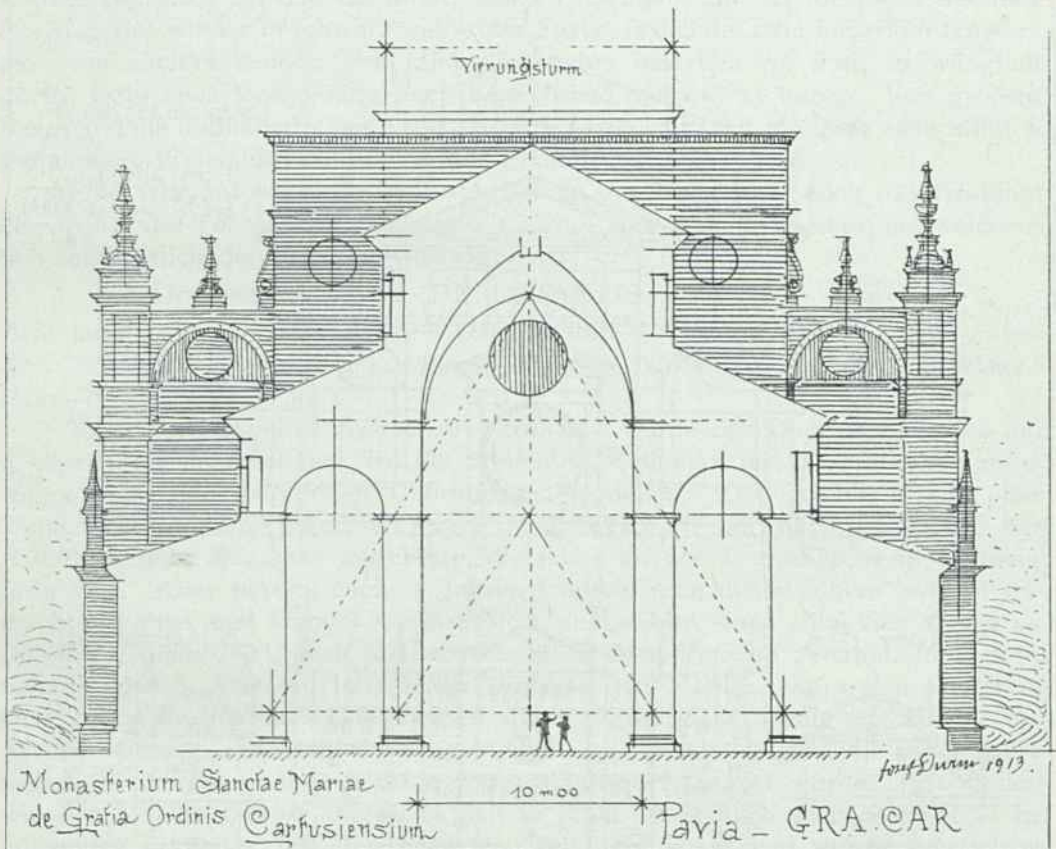
Das Material ist ein weißer, überaus fester Kalkstein, der in der Umgegend gebrochen wird, die Technik vollendet und die Formgebung nicht minder.



Die Einzelheiten der Konstruktion wurden bereits besprochen. Auf die kleine Taufkapelle ist noch besonders aufmerksam zu machen, deren Decke aus einem einzigen, reich ornamentierten Steinblocke besteht.

Das schöne Bauwerk zeigte im Beginne des vorigen Jahrhunderts große Schäden, die zu einer eingehenden Restauration Veranlassung gaben, bei der die ganze Kuppel abgetragen und neu aufgeführt werden mußte; auch die Steindecken der Schiffe wurden frisch verlegt, ebenso mußten vier Kapitelle,

Abb. 822.



Abchluß des Langhauses durch die ausgeführte Prunkfassade der Certosa bei Pavia.

eine Säule der Arkaden und eine große Anzahl von Gesimsstücken ersetzt werden. Die österreichische Regierung ist diesen Arbeiten bis 1854 in der vollkommensten Weise gerecht geworden<sup>305)</sup>.

Ein konstruktiver Schnitt, das perspektivische Gesamtbild und die Ansicht der Hauptfassade dieser einzig dastehenden Kirche, bei deren Aufbau kein Holz verwendet worden ist, sind in den Abb. 781, 782 u. 783 gegeben.

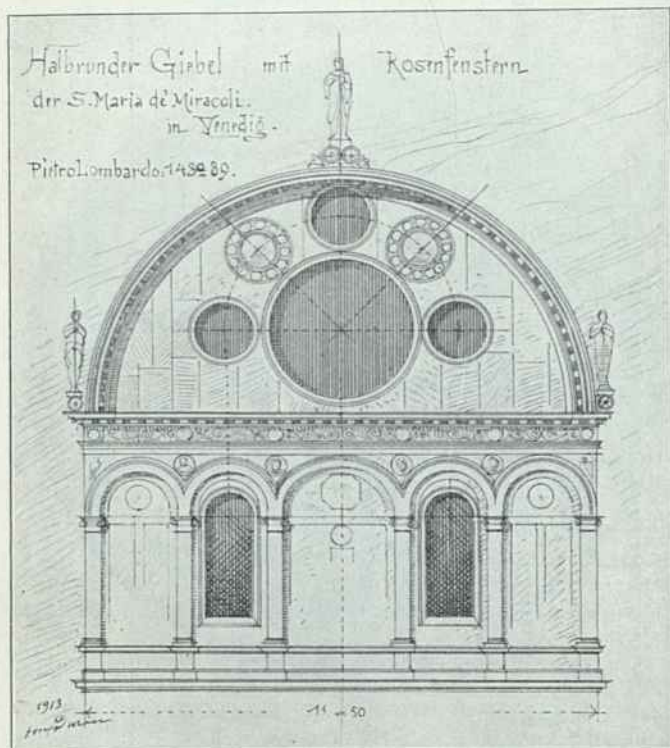
An der Hauptfassade der Certosa bei Pavia waren für den Übergang vom Mittelschiff nach den Seitenschiffen, bezw. den Schiffen mit dem Kapellenkranz verschiedenartige Versuche in Erwägung gezogen worden. Nach dem Modell des Visconti und dem Fresko des Borgognone sollten in einfacher,

589.  
Übergang von  
den Seiten-  
schiffen zum  
Mittelschiff.

<sup>305)</sup> Siehe: GRAUS, J. Der Dom in Sebenico. Kirchen schmuck. Jahrg. 27 (1886). No. 1-5.

gotischer Weise die Pultdächer schräg ansteigende Halbgiebel erhalten (vergl. Abb. 821). Sie wurden bei der reichern Ausführung der Hauptfassade aber unterdrückt, und eine Blendarchitektur mit halbkreisförmigem Auffatz an ihre Stelle gesetzt. Das eine Motiv ist trocken aber logisch, das andere ein Prunkstück, hinter dem sich die Pultdächer der Seitenschiffe verbergen mußten. Weniger leicht war die Aufgabe beim Mittelschiff selbst zu lösen. Man faßte dort die drei Hochschiffe als eine Einheit auf, behandelte diese für sich, indem man gegen den hochgeführten, horizontal abgeflochtenen Frontbau die drei abgetreppten Schiffgiebel stumpf anlaufen ließ. Der ursprüngliche Baugedanke hatte mit dieser neuen Auffassung nichts mehr zu tun (vergl. Abb. 821). Sollten die damaligen Herren am Bau sich mit dem geraden Abschluß, wie er sich heute zeigt, zufrieden gegeben haben oder hatten sie weiteres noch geplant? Aus einem alten Stich (*una antica stampa*, bei *Malaguzzi-Valeri* a. a. O.) könnte man das Gegenteil herauslesen, wenn nur diese sog. „alten Stiche“ immer zuverlässig wären, denn ungenau sind sie ja beinahe alle. Die drei Hochschiffe sind nach dem Stich unter ein Satteldach gebracht, nach Art der Hallenkirchen; das Mittelschiff sollte aber doch wieder

Abb. 823.

Ansicht des Giebels der *S. Maria dei Miracoli* in Venedig.

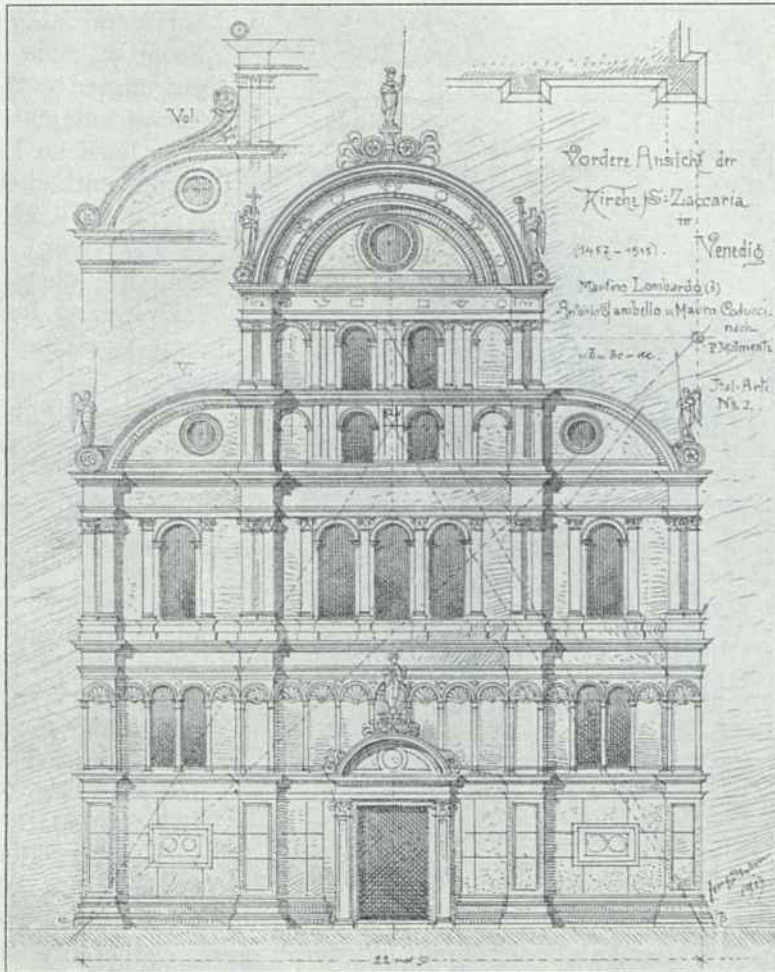
durch besondere Vertikalgliederungen und durch einen kleineren Giebel (Giebel im Giebel) gekennzeichnet werden, was niemals der Fall gewesen sein konnte. Man könnte die Darstellung auch so interpretieren, daß wir es mit einem Dekorationsstück zu tun haben, wobei das gemeinsame Satteldach sich nur soweit nach der Tiefe erstreckte, als die gezeichnete Fassadenmauer dick ist und die basilikale Anlage des Langhauses sich in der Form einer normalen dreischiffigen Basilika an jene anlehnte. Dann stünden wir vor der gleichen Verlogenheit wie jetzt, die nur noch abenteuerlicher wirkte durch den aufgesetzten Blendgiebel (vergl. Abb. 821 u. 822). Die grandiose Giebelfassade verlangte aber einen andern Abschluß, ein anderes Ausatmen ihrer Massen. Hier fehlt der beruhigende Ausgleich!

An Stelle dieser einfachen und der hochgeschraubten Lösungen (vergl. Abb. 821) findet die Renaissance aber auch noch andere Wege, indem sie dem



geraden mittelalterlichen Dreiecksabschluß, den volutenartig geschwungenen oder den einfachen bogenförmigen entgegensetzt. *Serlio* begnügt sich mit dem letztern bei seinem Kirchenentwurf für einen basilikalischen, dreischiffigen Bau. Reicher wirken die Übergänge durch konvexe oder konkave, voll entwickelte Voluten mit zwei Aufrollungen an den Enden (vergl. Abb. 821 A u. B nach Darstellungen auf Marmorreliefs, auf deren einer die Volute mit Akanthusblättern besetzt ist).

Abb. 824.

Ansiht der Giebelfassade von *S. Zaccaria* in Venedig.

*L. B. Alberti* erkannte die Gefahr des zu starken Betonens dieser architektonischen Form und ließ sie durch geschickt angewandte Mosaizierung nur flächig sprechen. Wie leicht man eine sonst gut entworfene Fassade mit derartigen, zu stark im Relief entwickelten oder im Maßstab zu groß gegriffenem Beiwerk verderben kann, zeigt mancher Bau auf italienischem Boden in oft geradezu abschreckender Weise (Dom zu Turin, etwas erträglicher beim *Gesù* in Rom). Zur einfachen, aber kaum folgerichtig entwickelten Form der Halbgiebel kehrt *Palladio* wieder zurück; *Guarini* greift dagegen zur geknickten Volute mit aufgestellten Figuren (vergl. auch die Voluten der *S. Maria della Salute* in Venedig).

Anders zeigen sich die Giebelbildungen und Übergänge bei halb- und viertelrunden Dächern. Sie folgen in der Umrißlinie logisch und genau der Dachform, sowohl beim Mittelschiff als auch bei den Seitenschiffen, sei das Dach aus Holz oder Stein konstruiert, wie das bei dem einschiffigen Kirchlein *S. Maria dei Miracoli* (vergl. Abb. 823) oder beim größern Kirchenbau von *S. Zaccaria* in Venedig (vergl. Abb. 824) oder bei dem dreischiffigen Dom in Sebenico heute noch zu sehen ist und nachgeprüft werden kann.

Ich hatte früher die Behauptung aufgestellt, daß die halbrunden Giebel eine ureigene Erfindung der italienischen Renaissance seien, die besonders in Venedig und an der dalmatiner Küste anzutreffen wäre, wurde aber durch den

Abb. 825.



Das *Iseum Campense* auf einer Münze des *Vespasianus*  
nach *H. Drosel*.

Sitzungsberichte der Kgl. Preuss. Akademie der Wissenschaften. XXV. 1909.

Münzfund des Herrn *Dell* (1908) eines bessern belehrt, (der außerdem die Güte hatte, mich besonders darauf aufmerksam zu machen), daß eben wieder einmal der große Goethe recht gehabt mit dem Satze (Fauft II, II) „Wer kann was Dummes, wer was Kluges denken, das nicht die Vorwelt schon gedacht“. Die in Abb. 825 wiedergegebene Münze des *Isis*-Tempels in Rom aus der Zeit des *Vespasian* zeigt schon den halbrunden Giebel über dem Gebälke des Tempels.

Weitere Halb- und Viertelsrundgiebel sind bei einer Kirche in Ragusa und in Lonigo bei Verona bereits erwähnt worden.

Im Jahre 1433 erhielt *Filippo Brunellesco* den

Auftrag zum Neubau von *S. Spirito* in Florenz, der aber bald das Schickal aller bis jetzt behandelten Kirchen teilte: er geriet ins Stocken. Beim Tode des Meisters war der Grundplan in seinen Hauptzügen herausgemauert und das Baupmodell angefertigt. Mit der Weiterführung des Baues wurde *Antonio Manetti* betraut, so daß die Hauptbauperiode wahrscheinlich in die Zeit von 1470—80 fiel und die Kirche 1481 wohl geweiht werden konnte, wenn sie auch noch nicht in allen Teilen fertig war. Neben *Manetti* nennt *Milanesi* noch einen *Giovanni Mariano*, genannt *lo Scorbacchia*, der als Maurermeister von 1475—90 am Baue tätig war. Der Glockenturm wurde von *Baccio d'Agnolo* (1462—1543) begonnen und nach dessen Entwurf unter *Cosimo I.* vollendet.

Für die Anlage, die kreuzförmige Langhaus-Basilika mit der Auszeichnung der Vierung und dem zweiteiligen Kreuzabluß ist *Brunellesco* verantwortlich, nicht aber für alles Detail. Das Mittelschiff hat eine gerade Holzdecke; die

590.  
Übergänge  
bei halbrunden  
und viertel-  
runden Dächern

591.  
*S. Spirito*  
in Florenz



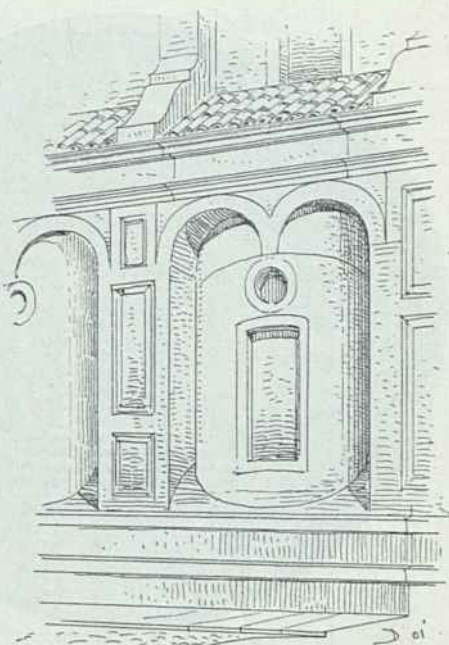
Seitenchiffe sind mit Kugelgewölben überspannt und die Kapellen mit Nischengewölben geschlossen. Die Vierungskuppel hat einen niedrigen, lichtlosen Tambour, über dem sich das fog. „Melonengewölbe“ mit Rippen, kleinen Rundfenstern und einer Laterne im Scheitel erhebt. Unter der Kuppel steht der Hauptaltar, wie in *S. Maria del Fiore* zu Florenz und in *St. Peter's-Dom* zu Rom.

Die schmalen Fenster der Seitenkapellen, die der Altäre wegen jetzt zur Hälfte oder ganz vermauert sind, zeigen im Horizontalchnitt, eine zur Halbkreisform der Kapellenmauern stimmende Gestaltung. Es kann daraus geschlossen werden, daß die zurzeit gerade geführten Außenmauern der Kapellen nicht ursprünglich geplant waren. Wie jetzt erwiesen, sind dreieckige Hohlräume im Mauerwerk zwischen den Kapellenwandungen vorhanden, die diese Vermutung bestätigen. Der spätere Meister wollte wohl eine gewisse Sorte von „Winkeln“ beseitigen und eine ruhigere Seitenfassade durch die ausgleichende gerade Mauer gewinnen<sup>300</sup>).

Die Säulen im Inneren sind monolith und wie die ganze innere Steinhauerarbeit geschliffen, mit ziemlich feinen Fugen versetzt und mit weißem Kalkmörtel verstrichen. Die Bildungen der Eckpfeiler der Vierung, die Stützen für die vier Mittelschiffbogen und die Kuppel sind denen in *S. Maria Novella* und *S. Croce* in Florenz entlehnt. An die hochgeführten Pfeiler des Mittelschiffes schmiegen sich die weniger hohen der Seitenchiffe an, wobei die Bogen der letzteren ziemlich viel tiefer anfallen als die des Mittelschiffes; sie haben also unten einen Bogen- und einen Gewölbefschub von zwei Seiten auszuhalten und oben einen ebenfolchen, der dem ersteren, aber in anderer Höhenlage, entgegenwirkt.

In *S. Maria Novella* hat die quadratische Kernform des Pfeilers eine Seitenlänge von 1,05<sup>m</sup>, dabei an zwei Seiten eine Vorlage von je 0,35<sup>m</sup> und an den zwei anderen eine solche von je einer Halbfäule mit zwei Diensten. In *S. Croce* ist der Vierungspfeiler achteckig bei einem Durchmesser von 1,50<sup>m</sup>. In beiden Kirchen, von denen die eine gewölbt ist, die andere Balkendecke zwischen den Bogen zeigt, sind bei den Pfeilern keine oder nicht nennenswerte Deformationen zu bemerken, während bei der gleichen Anordnung in einer Venezianer Kirche vollständige Knicke zu verzeichnen sind. In *S. Spirito* hat die Kernform nur eine Seitenlänge von 1,16<sup>m</sup> und an zwei Seiten vorgelegte Halbfäulen, wobei

Abb. 826.



Ansicht der Ausgleichung nach außen, der Kapellen bei der Michaels-Kirche in München.

<sup>300</sup>) Eine verwandte Anlage liegt diesseits der Alpen bei der Michaels-Kirche in München vor; dort hat der Baumeister eine Lösung versucht, bei der die innere Halbrundform der Kapelle auch nach außen gezeigt ist und doch eine durchgehende Geradföhrung der Sockel und des Traufgesimfes ermöglicht wird (vergl. Abb. 826). Der Versuch ist interessant und der Erwähnung wert. Das Aufsitzen der Zwergsäulengalerien auf den Kuppeln der Conchen der Certosa bei Pavia könnte als eine Vorahnung dieser Lösung bezeichnet werden.



die einzelnen Schichtquadern meist als Durchbinder ausgeführt sind. Die Gewölbe sind ohne sichtbare Verankerung hergestellt, dafür aber die sämlichen vier Eckpfeiler mit den anschließenden Bogen stark deformiert. Auch alle Seitenschiffgewölbe zeigen größere, parallel laufende Diagonalfuge. Mancher Schaden mag darauf zurückzuführen sein, daß die Bogen einerseits auf Mauerwerk mit vielen Fugen, andererseits auf Werkstücken mit wenig Fugen ruhen, beide Stützen mußten sich ungleich setzen und die Folgen davon Bewegungen in den Bogen sein. So sind die Deformationen bei den Bogen der Umgänge, besonders rechts vom Hochaltar, sehr stark, und auch die Kuppel zeigt im Tambourgemäuer kleine Risse, die sich nach den Bogen fortsetzen.

*S. Lorenzo* in Florenz wurde in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts als Neubau im toskanisch-mittelalterlichen Typus begonnen. *Brunellesco* fand, als ihm die Arbeit übertragen wurde, die Grundrißanlage in den Fundamenten des Querhauses und Chors vor; die Langhaus-Basilika mit Transept war daher nicht ausschließlich seinem freien Ermessen anheim gestellt. Als Vorbild dienten, besonders was die Querschiffform anbelangt, *S. Croce* und *S. Maria Novella* in Florenz; im Langhaus aber schuf der Meister vollständig Neues.

Auch diesen Bau führte *Antonio Manetti* weiter und brachte 1460 das Innere zum Abschluß; von ihm stammt gleichfalls die jetzige Form der Vierungskuppel, da Querbau und Vierung bei *Brunellesco's* Tode noch im Rückstande waren. Die Giebelfassade, die er sich wohl einfach gedacht haben wird, ließ er ebenfalls unvollendet.

Wie bei *S. Spirito* ist das Mittelschiff mit einer wagrechten, jetzt weiß und golden gefärbten Holzkassettendecke versehen; die Seitenschiffe sind mit Kugelgewölben geschlossen, die Kapellennischen mit Tonnengewölben und die Vierung mit einer Halbkugel ohne Tambour, aber mit einer Laterne im Scheitel.

Die vier tragenden Kreuzpfeiler haben in der Kernform eine Seitenlänge von nur 0,90 m bei einer Vorlage von 0,20 m und in den Schichtquadern eine Höhe von 0,34 m bis 0,51 m. Auch hier ist die Steinhauerarbeit durchweg geschliffen, zur Zeit aber mit einer hellgrauen Tünche überzogen. Die Säulen sind monolith, die Gewölbe ohne sichtbare Verankerung ausgeführt. Bei den nach den Vierungspfeilern anfallenden Seitenschiffbogen sind die Schlußsteine sämlich aus der normalen Lage und alle Gewölbefelder der Seitenschiffe diagonal mehrfach gerissen, gleich denen in *S. Spirito*. Das Material ist da wie dort toskanischer, graugrüner Sandstein; die Wand- und Gewölbeflächen sind weiß geputzt. In Betracht kommen weiter: *S. Satiro* in Mailand, von *Guinoforte Solari* begonnen, dessen Weiterbau bald dem *Bramante*, dann auch dem *Bramantino* zugeschrieben wurde. Dem großen Urbinaten dürfte der Bau der Sakristei mit Sicherheit zuzuweisen sein und wohl noch andere Teile des interessanten Werkes.

Was heute in die Erscheinung tritt, ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Querhaus, Vierungskuppel und Scheinchor. Das Querhaus und das Mittelschiff sind mit kassettierten Tonnengewölben überspannt, die durch Verstärkungsrippen in Joche geteilt, den untenstehenden Pilastern der Pfeiler entsprechen. Die Kuppel hat einen niedrigen, lichtlosen Tambour, dessen innere halbkugelförmige Fläche mit Kassetten geschmückt ist; den Scheitel krönt eine Laterne; die Umfassungsmauern ragen über das Gewölbe hinaus und tragen ein flaches Zeltdach.

Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölbchen überdeckt und nur an einer Seite des Querhauses weitergeführt, da eine Übertragung derselben nach der

592.  
*S. Lorenzo*  
in Florenz.



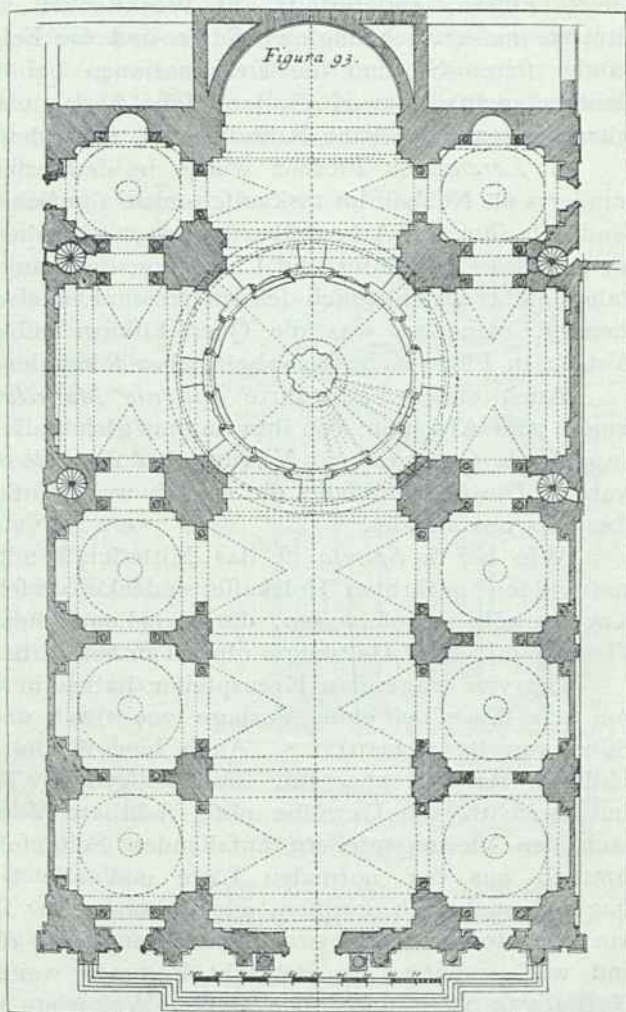
anderen Seite wegen der einzuhaltenden Baugrenze unmöglich war. Diese Beschränkung führte auch zur Ausführung des Scheinchors, der so lange keine Wirkung nicht verfehlt, als man sich in der Mittelachse des Baues bewegt und für einen Knick in den wagrechtlaufenden inneren Gefüßlinien keine empfindlichen Augen hat, der sich aber immer unangenehmer geltend macht, je mehr man die Mittelachse verläßt oder sich dem Chor nähert. Vom Querhaus aus gesehen, wird das Ganze zur Lächerlichkeit und zur „Berühmtheit“ nur für Unwissende: der schöne Schein hält nicht vor, und das, was beabsichtigt ist, wird nicht erreicht. Bis 1495 soll die Bauzeit gewährt haben; die Einweihung wird 1523 als vollzogen angegeben (vergl. Abb. 48<sup>307</sup>).

Die *Chiesa della Santa Casa* in Loreto kommt hier nur insofern in Betracht, als *Bramante* bei den Verbesserungsarbeiten an der Kuppel erwähnt wird, aber mehr noch, weil er der Schöpfer der wundervollen Marmorhülle des Muttergotteshauses unter der Kuppel ist, das *Andrea Sansovino* (1513—29), *Girolamo Lombardi*, *Tribolo*, *Bandinelli* u. a. mit Statuen und Reliefs schmückten und *Girolamo Lombardi* mit ehernen Türen verfuhr<sup>308</sup>).

Von Mailänder Kirchenbauten wären nach ihrer Entstehungszeit noch zu erwähnen:

*S. Maria presso S. Celso* (1490), von *Giovanni Dolcebuono* erbaut, mit schönem Vorhof und reicher Fassade von *Alessi*. Eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit zwölffseitiger Kuppel auf geschlossenem Tambour und einem Chorumgang, zu

Abb. 827.



Grund der S. Ignazio Kirche des Stifter S. Ignazio Soc. Jesu

Grundriß der Kirche S. Ignazio in Rom.

593.  
Kirchen in Mailand, Genua, Florenz und Venedig.

<sup>307</sup>) Eine gute Aufnahme findet sich in: CASSINA, a. a. O. — Für die Sakristei in *S. Satiro* und den Chor von *S. Maria delle Grazie* in Mailand siehe Abb. 29, S. 71 und Abb. 46, S. 92.

<sup>308</sup>) Eine Beschreibung dieses Bauwerkes siehe in: *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1871, S. 160. — Die dort beigegebene Grundrißskizze ist ganz falsch, das Langschiff beispielsweise um ein Joch zu kurz.

neun äußeren Seiten oder zu fünf quadratischen und vier dreieckigen Kapellen. Der Chor selbst bildet in feiner Grundform ein halbes Achteck <sup>309</sup>).

*S. Vittore*, wegen feiner barocken, prächtigen Innendekoration, von *Alessi* (1560).

*S. Fedele*, als Jesuitenkirche nach *Pellegrini's* Plan (1569) erbaut, von *Martino Bassi* vollendet <sup>310</sup>).

In Genua ist wegen ihres überaus prächtigen Inneren mit eingelegten roten Marmorarbeiten an den Wänden, die dreischiffige, von *Giacomo della Porta* erbaute Basilika *S. Annunziata* (1587) anzuführen;

Abb. 828.

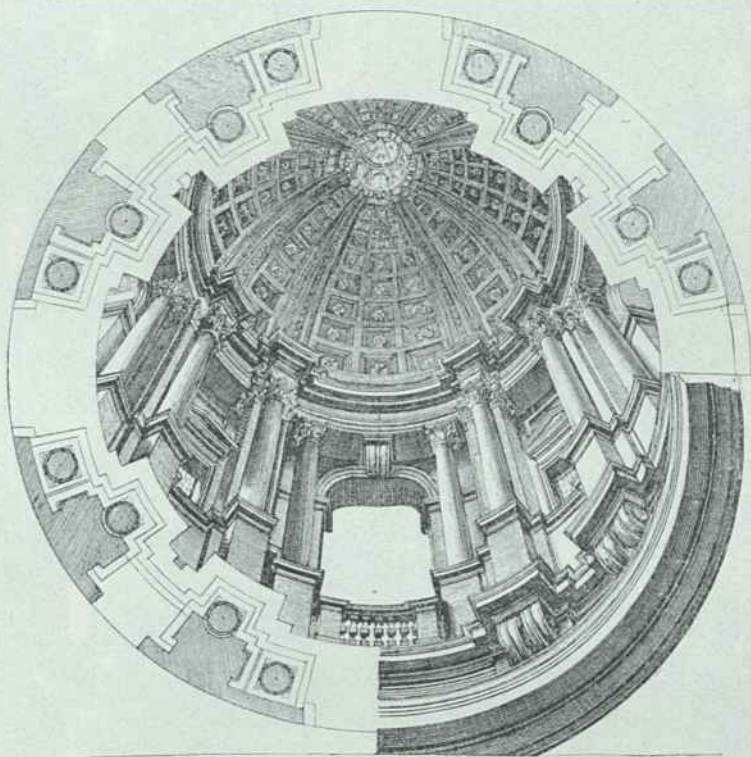


Abbildung der Ausmalung einer Kuppel von Pater Pozzo.

in Florenz die Fassade des *Buontalenti* von *S. Trinità* (1593) und wegen feiner interessanten reichen Barockfassade aus dem Jahre 1663 *S. Salvatore* in Venedig, von *Giorgio Spavento* begonnen und von *Tullio Lombardo* 1534 vollendet.

Von den Kirchen *Palladio's* in Venedig find zu erwähnen:

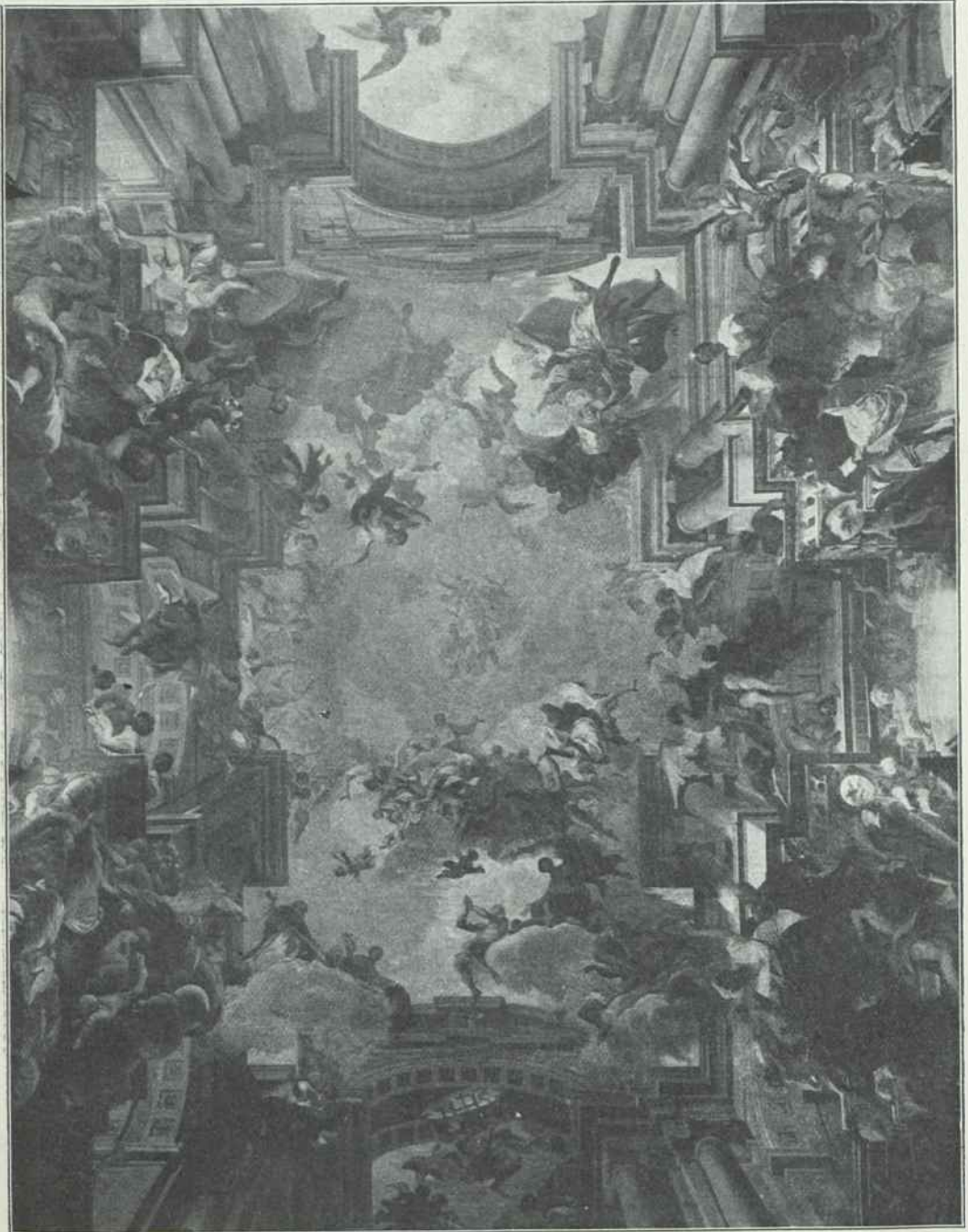
*S. Giorgio Maggiore*, 1560 begonnen, mit der von *Scamozzi* 1575 vollendeten Fassade, ferner

die Kirche *S. Redentore* mit einschiffigem Inneren, 1576 erbaut.

<sup>309</sup>) Siehe die Veröffentlichung in: CASSINA, a. a. O., Taf. XIX–XXIV, in deren Text *Bramante* noch als Schöpfer der Vorhalle bezeichnet wird.

<sup>310</sup>) Veröffentlicht ebendaf.





Deckengemälde im Langhaus der Kirche *S. Ignazio* zu Rom von Pater *Pozzo*.

Von römischen Kirchen der Spätzeit feien angeführt und besonders hervorgehoben:

*Il Gesù*, die Hauptkirche der Jesuiten, im Auftrage des Kardinals *Farnese* 1568—75 von *Vignola* und *Giacomo della Porta* erbaut, weist einen der

glänzendsten und reichsten Innenräume Roms auf. Ihr Langhaus wurde 1860 vom Fürsten *Torlonia* mit kostbarem Marmorgetäfel versehen.

*S. Andrea della Valle*, 1591 von *P. Olivieri* begonnen und von *Carlo Maderna* vollendet, mit reicher Fassade nach dem Entwurfe *Carlo Reinaldi's* (1665). Besonders beachtenswert wegen der bronzenen Kopien der *Pietà*, der *Lea* und *Rahel* des *Michelangelo* und der reizenden Bronzekandelaber in der *Cappella Strozzi*.

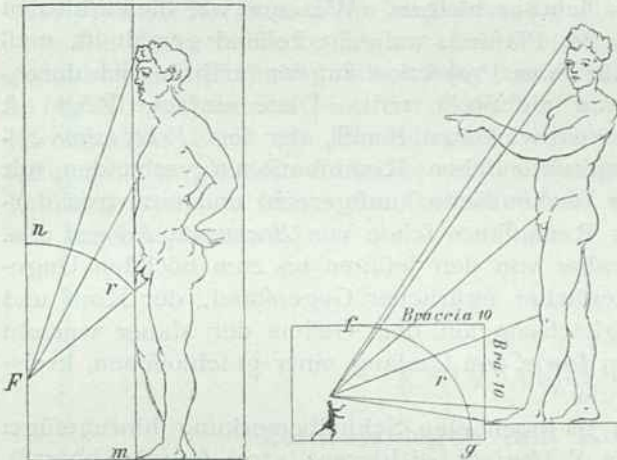
*S. Ignazio*, auf Kosten des Kardinals *Ludovisi* 1626 begonnen und 1675 vollendet; von *Padre Gressi* geplant mit einer Fassade von *Algardi* (vergl. Abb. 827, Grundriß).

Berühmt ist das Innere des Baues durch die Malereien des *Padre Pozzo* mit seiner virtuosen *Perspective curieuse*, wo die gemalte Architektur die monumentale zu übertrumpfen sucht. Mit außergewöhnlicher, nicht übertroffener Geschicklichkeit und einem ausgezeichneten Farbensinn sehen wir die Kompositionen ausgeführt — aber eines bleibt dabei immer wieder fatal, daß sie nur von einem

einzigem Punkte aus richtig wirken, der vorsichtshalber in der Mitte des Hauptschiffes durch eine runde Marmorplatte bezeichnet ist. Über ihn hinausgetreten, hört der schöne Schein auf und teilt das Unternehmen das Schicksal aller ähnlichen perspektivischen Mätzchen. Schade um so viel Geist und Können am unrichten Platze! (vergl. Abb. 828 u. 829).

Hier darf nicht unerwähnt bleiben, daß schon *Lionardo da Vinci* sich mit dieser Art von Dekorationsmalerei beschäftigt und Anhaltspunkte für deren

Abb. 830.



Abbildungen zu den Rezepten des *Lionardo da Vinci*.

Ausführung bekannt gegeben hat. Unter Beigabe (Abb. 830) der zugehörigen Abbildungen sei der Inhalt zweier Rezepte des großen Meisters angeführt. Er lautet:

I) „Zum Anfertigen einer Figur, die sich auf einem (Wand-)Raum von 20 Ellen 40 Ellen hoch zeigen, dementsprechende Gliedmaßen haben und aufrecht auf den Füßen stehen soll.“ Weder in diesem, noch in irgend welchem andern Falle muß es den Maler kümmern, wie die Mauer oder Wand beschaffen oder gestaltet sei, auf die er malt, sonderlich, wenn das die Malerei betrachtende Auge selbige durch ein (bestimmtes) Fenster oder sonst ein Schloch zu schauen hat. Denn das Auge hat nicht auf die Ebenheit oder Krümmung der Wand zu achten, sondern nur auf die Dinge, welche sich jenseits derselben an verschiedenere Stellen der vorgestellten freien Gegend zeigen sollen. Besser würde sich diese Figur in der (Gewölbe-)Krümmung *f r g* machen lassen, denn in derselben kommen keine Winkel vor (vergl. Abb. 830)“.

II) „Auf einer Mauer von 12 Ellen Höhe eine Figur zu malen, daß dieselbe scheinbar die Höhe von 24 Ellen hat.“

Willst du eine Figur oder sonst einen Gegenstand malen, daß es ausieht, als hätte er die Höhe von 24 Ellen, so machst du dies in folgender Form. Du bemalst zuerst das (grade) Wandstück *m r* mit der Hälfte des Mannes, den du machen willst. Darauf machst du die andere Hälfte in das Gewölbe *r n*. Bevor du aber das beabachtigte Stück Figur in das obere Gewölbe machst, zeichnest du dir zu-



erst auf dem ebenen Plane eines Saalbodens die Wand, auf die du zu malen hast, genau in der Form, wie sie in Wirklichkeit mit ihrem Gewölbe da steht (im Profil) hin, dann hinter diese gezeichnete Wand die Figur (gleichfalls) im Profil, in der Größe wie du sie willst und ziehst (von allen ihren Hauptpunkten) die Sehlinien zum Punkt *F*. Und ebenso, wie diese Linien auf der (gezeichneten) Wand (oder Schnittlinie das Stück) *rn* schneiden, überträgst du sie (d. h. ihre Durchschneidungspunkte) auf die (wirkliche) Mauer, die ja von gleicher Gestalt, wie die gezeichnete Wand ist, und so hast du alle Höhenmaße und Vorsprünge (oder Tiefenmaße) der Figur (perspektivisch) angegeben. Die Quermaße oder Breiten, die sich aus dem geraden oder aufrechten Mauerstück *mr* befinden, machst du (hier) in ihrer wahren Gestalt, denn durch das Emporsteigen der Mauer verjüngt sich die Figur von selbst. Die (Hälfte der) Figur aber, die ins Gewölbe hineinragt, mußt du (mittels Konstruktion) verjüngen, so, als ob sie aufrecht stünde. Diese Verjüngung mußt du auf einem recht ebenen Saalboden machen, und da wird (zuerst) die Figur (im Grundriß) mit ihren wahren Breitenmaßen (zu zeichnen) sein, wie du sie von (dem Stück auf) der Mauer *mr* entnimmst. Die mußt du alsdann verjüngen, auf einer Schnittlinie zum Aufrichten. Das wird eine gute Methode sein. (*Lionardo da Vinci*, das Buch von der Malerei — *Codex Vaticanus [Urbinas]* 1270. I. Bd. Wien 1882. S. 424—427, übersetzt von *Heinrich Ludwig*.)

Zur Sache nimmt aber auch *Gottfried Semper* in seinem „Stil“ (I. Bd. S. 69. Frankfurt 1860) Stellung und sagt bei seinen Folgerungen über das Gesetz für historische Bildwerke: „Man denke sich die Decke als eine durchsichtige Glasfläche, hinter der die Mauern sichtbar bleiben. Was nun auf diesen idealen senkrechten Wandflächen jenseits des Plafonds aufrecht stehend gemalt ist, muß auch so erscheinen, wenn dafür nur seine Projektion auf der (ursprünglich durchsichtig gedachten) Plafondfläche an die Stelle tritt. Diese einfache Regel ist zugleich der Ausgangspunkt jener verwickelten Kunst, der sog. *Perspective curieuse*, die die schwierigsten architektonischen Kombinationen verbunden mit reichen Figurengruppen auf jeder Deckenfläche kunstgerecht und naturtreu darzustellen weiß. Sie ward seit der Renaissance schon von *Bramante*, *Peruzzi* u. a. Meistern häufig benutzt, später aber von den Jesuiten bis zum höchsten Ungeheimnis gemißbraucht. Also jeglicher figürlicher Gegenstand, der Kopf und Fuß hat, muß mit den Füßen gleichsam auf dem Gefims der Mauer wurzeln und dies gilt für alle vier Mauern sowie den Umfang einer geschlossenen, kreisrunden oder ovalen Wandfläche usw.“

Zu den offenen Dachstühlen sei noch eine Schlußbemerkung hinzugefügt:

Der sog. offene Dachstuhl von *S. Miniato* bei Florenz (1207), (vergl. Abb. 798), mit dem die Form der dreischiffigen Basilika „eine letzte und höchste Weihe erhalten hat“, war bemalt (jetzt restauriert); die Apsis ist mit einem Mosaik: „Christus zwischen der heil. Jungfrau und dem heil. *Miniatus*“ geschmückt (1297, auch restauriert); die fünf Fenster der Chorwand sind mit transparenten Marmorplatten geschlossen. (Ein ähnlicher Verschluss von Kirchenfenstern auch im Dome von *Orvieto*.) Die vornehme Fassade ist mit weißem und grünlichem Marmor inkrustiert, deren Mosaiken, aus dem XIII. Jahrhundert stammend, mehrfach restauriert sind. Die Kirche enthält im Ciboriumaltar, in den Ambonen und besonders in der Grabkapelle mit dem Grabmal des Kardinals von Portugal († 1459) wahre Perlen der italienischen Renaissance-Kleinkunst.

Dem offenen Dachstuhl, der in *S. Francesco* zu Rimini beibehalten ist, wird sein gutes Recht bei kleinen Kirchenbauten auch von anderen Meistern, z. B. in der *Bella Vilanella* bei *S. Miniato*, gewahrt (vergl. Abb. 799).

Der Eingang ist bei unseren Bauten auch der Ausgang und durch diesen verlassen wir den Abschnitt unter Hinweis auf seine Besonderheiten:

Als besondere Anlagen bei fast allen ganz frühen und besonders bei den spätern Bauten sind die tiefen, meist gewölbten Vorhallen zu bezeichnen, die über die ganze Breite der Kirche sich erstrecken, oder sie noch weiter nach

596.  
Offene Dach-  
stühle.

597.  
Vorhallen.



den Langseiten hin umziehen oder sich frei über den Bau hinweg noch ausdehnen. (Vergl. die altchristlichen Bauten in Rom, die Kirche in Empoli, die Kathedrale in Civita Castellana.) Von besonderem Interesse ist die Vorhalle der *S. Maria della Catena* in Palermo mit ihren gedrückten Bogen und ihren Gliederungen, die zum Vergleiche mit den verwandten Stil-Phasen herausfordert.

Bei der kleinen Kirche *S. Maria delle Grazie* in Arezzo setzt die frühe Renaissance für die Vorhalle einen unverhältnismäßig großen Apparat in Szene, die den einschiffigen Bau in der Breite um beinahe das Dreifache übertrifft, während sie bei *S. Maria della Catena* die Schmalseite der Kirche nicht erreicht. Dafür zeigt sie in formaler Beziehung ein vollendet schönes Detail und in konstruktiver ein beachtenswertes weitausladendes steinernes Hauptgesimse. Eine ebenso schöne als in der Anlage interessante Vorhalle ist auch in Spoleto zur Ausführung gebracht.

Die Hochrenaissance führt die Vorhalle über die Breite der drei Schiffe weg und gestaltet sie mehr als einen Schutz gewährenden Vorbau. *Leo X.* ließ eine solche 1566, angeblich durch *Raffaël*, vor der Kirche *S. Maria in Domnica* oder *della Navicella* in Rom ausführen (vergl. *Letarouilly* a. a. O.).

Die Spätrenaissance kommt bei der *Sapienza* in Neapel auf den Grundgedanken des Übergangsstils wieder zurück; *Fansaga* (1591—1678) lieferte hier im XVII. Jahrhundert eine der schönsten Vorhallen für einen minderwertigen Kirchenbau. Etwa 250 Jahre liegen zwischen diesen vier verschiedenen Auffassungen der gleichen Aufgabe; zuerst Befangenheit zeigend, dann Freiheit und Erlöfung atmend, weiter von hohem Ernste erfüllt und schließlich dem Ende mit Jubel zujauchzend!

#### XXIV. Abschnitt.

### Zentralanlagen und Kuppelkirchen,

deren innere und äußere Gestaltung vom Beginne der Renaissance in Italien bis zu ihrem Ausklingen am Schlusse des XVIII. Jahrhunderts.

„Der Zentralbau ist das letzte im Reich der absoluten Bauformen wie der griechische Tempel das erste. Seine Möglichkeiten sind noch lange nicht erschöpft, es mag Zwischenperioden geben wie das XIX. Jahrhundert (wohl auch der Anfang des XX.?), welches das Pensum des XIII. noch einmal auffagen muß — immer von neuem wird jene große Aufgabe auftauchen, wobei die Versuche der Renaissance als unentbehrliche Vorstufen glänzend in ihr Recht eintreten werden. — Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gotischen wesentlich überlegene kirchliche Bauform, den Zentralbau, bis nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis hinterlassen.“

BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance. Stuttgart 1878. S. 97.

Für die Aufnahme des Zentralbaues als kirchliche Bauform war in Italien das Vorhandensein so vieler antiker Rund- und Polygonbauten, wohl auch die stetige Fühlung mit dem Orient, die in *Hagia Sophia*, um nur ein Beispiel von Rang zu nennen, genugsame Anregung bot, von Wichtigkeit. Der „mythische Ruhm“, den das *Pantheon* in Rom, den *S. Lorenzo* in Mailand genossen, die Bewunderung für andere, damals noch besser erhaltene Zentralbauten von kreisrunder oder polygonaler Form, wie die mächtigen Kuppelbauten bei den Thermen



in Rom (*Caracalla-Thermen*, sog. *Minerva medica*) die bei Neapel (*Bajae*), auch die altchristlichen Bauten in Ravenna, hielten zunächst bei der romanischen Baukunst die Übung des Zentralbaues wach, förderten Versuche in der Zeit der Proto-Renaissance (*Battistero* in Florenz), dann im gotischen Mittelalter, wenn sie dort auch nur auf dem Papier oder im Modell blieben (Florenz, Bologna, Pavia, Loreto); ihre Ausgestaltung übernahm dann die anbrechende Renaissance.

Die Gepflogenheit, die Baptisterien als Zentralbauten aufzufassen und dies baulich auch zum Ausdruck zu bringen, trug weiter dazu bei, den Gedanken an die

Abb. 831.



Entwurf für eine Zentralkirche aus der frühen Renaissancezeit nach einer Medaille des *Sperandio*.

Rundbauten nicht verloren gehen zu lassen, wobei auch die Kunst des Wölbens größerer Räume der Vergessenheit nicht anheimfiel; denn ohne gewölbte Decke war ein Zentralbau kaum zu denken.

Der Betonung der Vierung mittelalterlicher Dome in Italien durch eine Kuppel, bei Annahme des lateinischen Kreuzes als Grundform, ist mehrfach schon gedacht worden; sie aber als dominierendes Ganzes, als architektonischen Mittelpunkt einer Bauanlage aufzufassen und auch auszuführen, bleibt das unbefruchtete Verdienst der orientalisches-altchristlichen Baukunst und ihrer Weiterträgerin, der italienischen Renaissance!

„Absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Inneren und Äußeren ohne müßige Fassaden und die herrlichste Anordnung des Lichtes“ — das sind die charakteristischen Merkmale und Eigentümlichkeiten dieser Kuppelbauten, die mit Worten nicht schlagender wiedergegeben werden können, als es *Burckhardt* hier getan hat.

Die Anordnung der Kuppel über kreisrundem oder polygonem Raume bleibt für den Aufbau die einfachste Lösung, die aber, wenn der Altar nicht in den Mittelpunkt des Planes gestellt werden soll, seine Einheit stört, weil dann ein besonderer Ausbau für den Altar hergestellt werden muß. (Vergl. *Madonna di Campagna* bei Verona, *S. Maria* zu Bufo Arfizio, *Umiltà* in Pistoja, *S. Sebastiano* in Mailand.)

599.  
Grundform und  
Charakteristik.

Diese Mißstände und Zweifel fallen bei der Annahme des griechischen Kreuzes mit vier gleichlangen Kreuzarmen als Grundform weg, welche in der Folge auch die vorherrschende blieb.

Die großen konstruktiven Leistungen im Kuppelbau beginnen aber nicht mit der Verwirklichung des Ideals; es sind Vollendungsarbeiten in neuer Form von dem, was andere zu Grunde gelegt haben; es sind zugleich die Vorarbeiten für die kommenden, aber zur Zeit noch nicht erreichten Kraftleistungen.

Sakristeien und Kapellen sind es, an denen die Frührenaissance sich bei ihren ersten selbständigen, ureigenen Ausführungen im Zentralbau versuchen mußte: Bauten kleinen Inhaltes und von geringen Abmessungen, dafür aber um so liebenswürdiger und schöner im Detail empfunden und durchgeführt.

600.  
Anfänge,  
Sakristeien  
und Kapellen.

Hierher ist zu rechnen die Sakristei von *S. Spirito* zu Florenz mit achteckigem Grundplan, zwei Pilasterstellungen übereinander als Dekoration der Wandflächen, wobei die Pilaster von den Ecken abgerückt sind (Freilassung der Polygonwinkel), darüber ein Klostergewölbe mit Lünetten und einer kleinen, nach dem Dachraum gehenden Laterne. *Giuliano da Sangallo* wird als Plan- und Modellanfertiger, *Cronaca* als der Baumeister, der den Bau zum Abschluß brachte, und *Sansovino* als Meister des schönen Details angegeben.

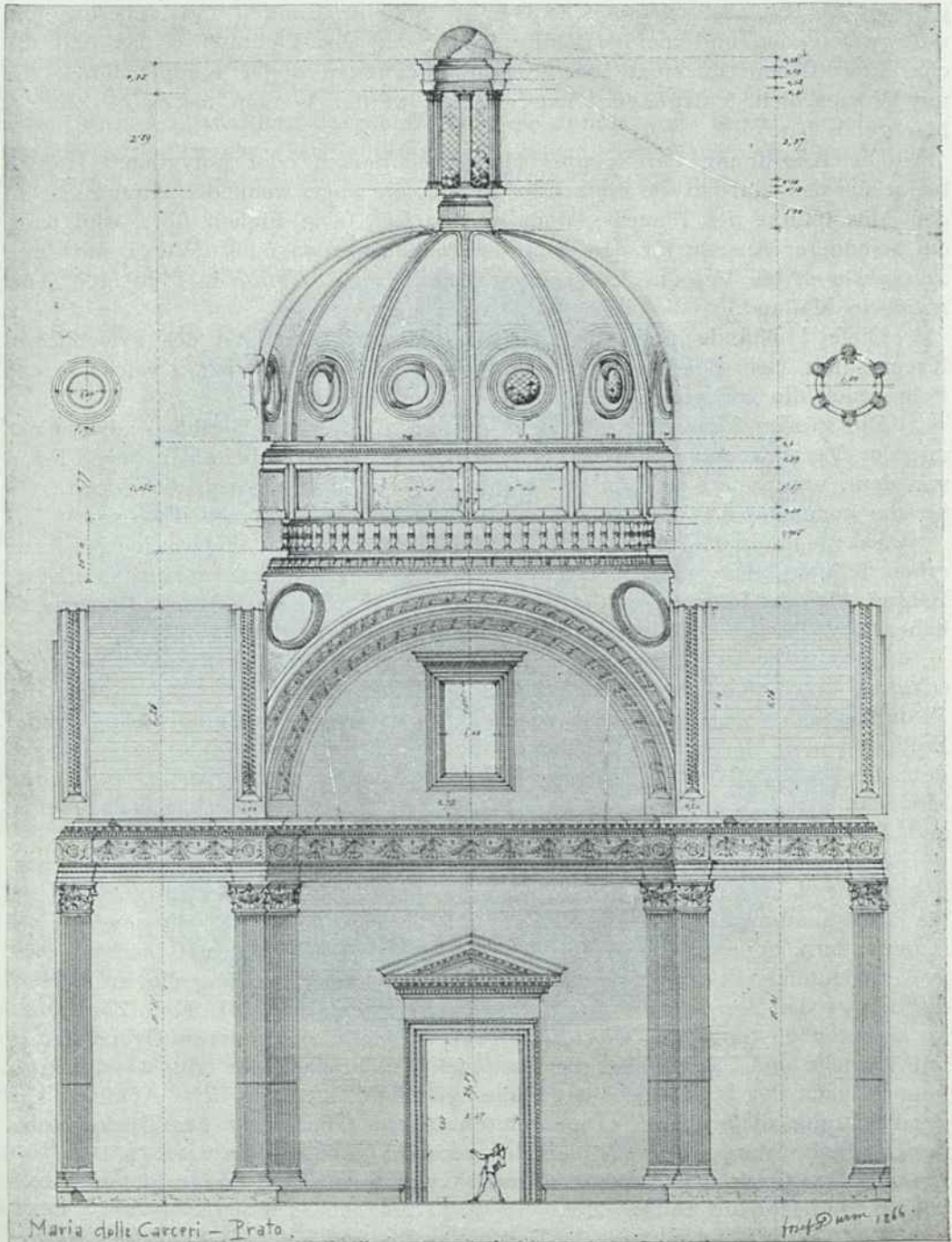
Auch die um 70 Jahre früher aus den Händen von *Brunellesco* hervorgegangene Sakristei von *S. Lorenzo* ebendasselbst, die sog. *Sagrestia vecchia* (1425), die über quadratischem Grundplan auf Pendentifs ein sog. Melonengewölbe mit Rundfenstern, ohne zwischengeschobenen Tambour, besitzt, gehört hierher.

Bedeutender gestaltet sich die Leistung bei der *Pazzi-Kapelle* in Florenz, die den großen *Brunellesco* gleichfalls zum Urheber hat (1420). Kein Zentralbau im eigentlichen Sinne des Wortes, zeigt die Kapelle eine oblonge Grundrißform mit Vorhalle und Chor, wobei die Hauptachse nicht nach der Längsausdehnung, sondern nach der Schmalseite des Baues gelegt ist, die liturgische Achse also in der Richtung dieser liegt. Die architektonische Gliederung der Decke rechtfertigt diesen Vorgang, weil hier der rechteckige Raum in drei Teile zerlegt ist, und zwar durch zwei halbkreisförmige Gurtbogen in ein quadratisches Mittel- und in zwei schmale Seitenfelder.

Die beiden letzten sind als Tonnengewölbe ausgeführt; das Mittelfeld ist als Melonengewölbe auf Pendentifs, mit Rippen und Rundfenstern, im Scheitel durch eine Laterne bekrönt, hergestellt. Die Kuppel beherrscht somit die ganze Anlage; die Tonnen rechts und links sind ihre Begleiter und Widerlager, und zwischen diesen in der Mittelachse der Kuppel öffnet sich dann der im Grundriß quadratische Chor, der wieder mit einem Kuppelgewölbchen überspannt ist. Den



Abb. 832.

Querfschnitt der Kirche S. Maria delle Carceri in Prato<sup>311)</sup>.

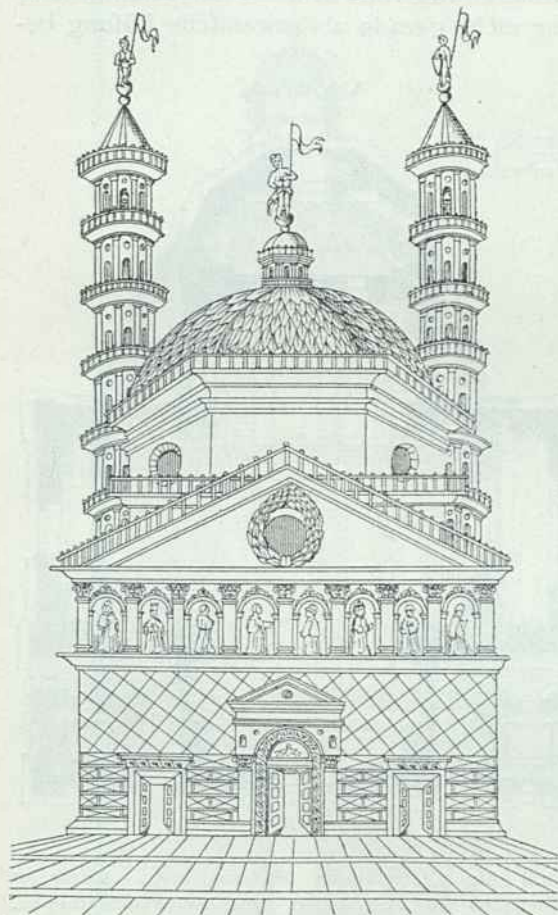
Zugang in der liturgischen Achse vermittelt die schöne, große Eingangstür mit ihren köstlich gefchnitzten Türflügeln an der Rückwand der reizvollen gewölbten

<sup>311)</sup> Siehe auch: Zeitschr. f. Bauw., 1868, Bl. 62 u. 63.

Säulenhalle, deren Mittelfeld gleichfalls durch ein Kuppelgewölbe ausgezeichnet ist, dessen Ausschmückung mit bunten Majoliken aus der Werkstätte der *Robbia* bereits erwähnt wurde.

Als Werk des *Brunellesco* sei noch die reine Zentralanlage der *S. Maria degli Angeli* in Florenz (1451) erwähnt, bei der die Kuppelspannweite auf 15,80<sup>m</sup> geplant war, unter Annahme eines im Inneren achteckigen und außen sechzehneckigen Grundplanes (vergl. Grundriß bei der Zusammenstellung von Polygonkirchen, Abb. 939).

Abb. 833.



Ansicht des Entwurfes von *Filarete* für den Dom in Bergamo <sup>312</sup>).

des *Sperandio* (siehe Abb. 831 der Medaille) auf.

Die griechische Kreuzform im Inneren, nicht aber im Äußeren, zeigt die schöne Zentralkirche der *Madonna di Biagio* in Montepulciano, die, nicht wie auf der Zeichnung des *Filarete*, minaretartige, dafür aber zwei kräftig gegliederte Glockentürme, rechts und links des vorderen Kreuzarmes, besitzt, ein Werk des älteren *Antonio da Sangallo* (1518—37), eine der vollendetsten Zentralkirchenbauten der Hochrenaissance (Abb. 834 u. 835 <sup>313</sup>). Nicht nur der lichtbringende Tambour

Die Grundform des griechischen Kreuzes ist in reinster Weise bei der Ausführung der *S. Maria delle Carceri* in Prato von *Giuliano da Sangallo* (1485) gewahrt worden. Umgeben von vier gleichgroßen Tonnengewölben, nehmen vier Gurtbogen derselben auf Pendentifs einen geschlossenen, in Felder eingeteilten, von einer Balustrade umzogenen Tambour auf, über dem sich eine Melonenkuppel mit Rippen- und Rundfenstern und einer Laterne im Scheitel, erhebt. Der Tambour ist im Äußeren zur Geltung gebracht, aber nicht die Gewölbeform der Kuppel selbst, die sich noch der Beigabe des flachen, oberitalienischen Zelt-daches erfreut (Abb. 832 <sup>311</sup>), was auch beim Kuppeldach der *Pazzi-Kapelle* zu Florenz und in geschweifter Form bei *S. Maria* zu Busto Arsizio der Fall ist.

Das Kuppeldach (Schutzdach) in gewölbter Form weisen bei den frühen Entwürfen nur die von *L. B. Alberti* geplante Kuppel von *S. Francesco* in Rimini und jene des Domes für Bergamo von *Filarete* (Abb. 833 <sup>312</sup>), sowie des Idealbaues

601.  
Kuppel über  
der Grundriß-  
form des  
griechischen  
Kreuzes.

602.  
Spätere  
Baute n.

<sup>312</sup>) Fakf.-Repr. nach: OETTINGEN, W. v. *Antonio Averlino Filarete's Tractat* über die Baukunst, Wien 1890, S. 465 (Fig. 7).

<sup>313</sup>) Fakf.-Repr. nach: LASPEYRES, Die Kirchen der Renaissance in Italien, Blatt XXXIII.



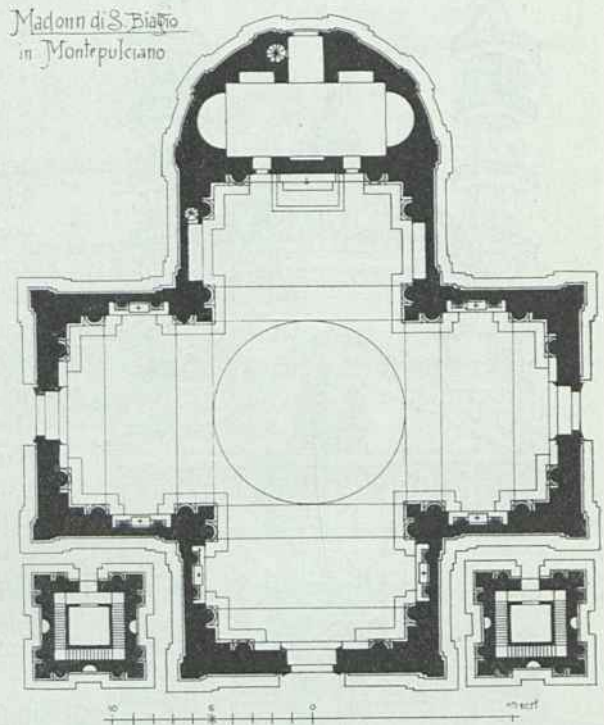
ist hier im Äußeren zur Geltung gebracht, sondern auch die Kalottenform der Kuppel mit der Laterne. Der hohe, zylindrische Tambour ist durch enggestellte korinthische Pilaster gegliedert, die eine Fortsetzung in Form glatter Rippen an der gewölbten Dachfläche haben. Die Fensteröffnungen des Tambours sind im Inneren nicht in der gleichen Höhe ausgeführt wie außen; auch das innere Hauptgefäms der Kuppel liegt tiefer als das äußere. Doch sind die inneren und äußeren Fenstergestelle durch nach innen abfallende Leibungen miteinander verbunden, so daß dem Beschauer des Inneren die volle Ansicht der Lichtöffnung auch von unten ermöglicht ist, was aber nicht gerade als organische Lösung bezeichnet werden kann (vergl. Abb. 835<sup>313</sup>). Die gleiche Anordnung mit den abfallenden Leibungen bei inneren und äußeren Kuppelfenstern hat sich auch der Architekt von *S. Fedele* Mailand erlaubt.

An dieser Stelle sei noch *S. Giovanni Crisostomo* (1483) von *Moro Lombardo* in Venedig erwähnt, wie auch „das tolle Prachtstück“ von *Maria de' Miracoli* in Brescia (vergl. Abb. 807 u. 204), mit feinem Wechsel von großen und kleinen Kuppeln und Tonnengewölbchen, bei vier Pfeilern im quadratischen Grundplan mit langgezogenem Chorausbau.

Eine weitere Gruppe mittelgroßer Zentralbauten bilden die von *Bramante* und zeitgenössischen Meistern ausgeführten Kirchen Oberitaliens, von denen *Strack* in seinem unten genannten Werke<sup>314</sup>) eine große Anzahl bekanntgegeben hat. Sie treten im Inneren bald kreisrund, bald polygonal geplant auf, mit auf Pendentifs ruhenden Kuppeln oder mit Klostergewölben überspannt, alle aber mit der krönenden Laterne versehen.

Als erstes Beispiel sei hier der Chorbau von *S. Maria delle Grazie* in Mailand genannt, quadratisch im Grundplan, mit einem von kleinen Doppelfenstern belebten Tambour und Rundöffnungen in der Fläche der Kuppelwölbung, die eine Spannweite von 18<sup>m</sup> aufweist (Abb. 839). Dann der außen kreisrunde, innen achteckige Kuppelbau von *Battagli* (1490) der *S. Maria della Croce* bei Crema (Abb. 837); ferner die Chorkuppel von *S. Maria* bei Saronno über quadratischem Raume auf Pendentifs, zuerst mit innen zwölfseitigem, durch Nischen belebtem Tambour versehen, über dem sich rundbogig überspannte Lünetten mit kleinen Rundfenstern

Abb. 834.



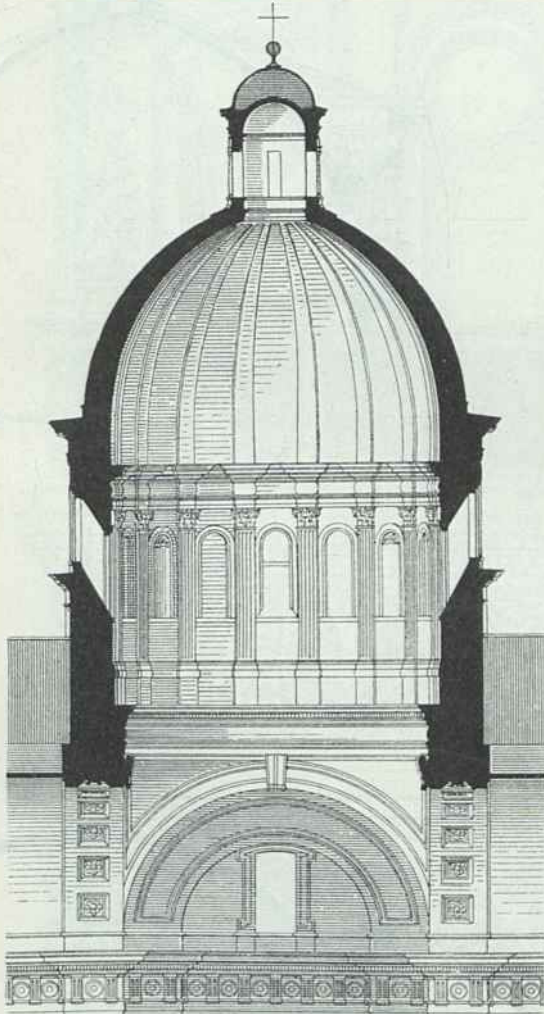
Grundriß der Zentralkirche *Madonna di S. Biagio* in Montepulciano mit zwei isoliert stehenden Flankentürmen.

603.  
Zentralbauten  
mit kreisrundem  
und polygonalem  
Kuppelraum.

<sup>314</sup>) STRACK, H. Die Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882.

befinden und über diesen wölbt sich die halbkugelförmige, glatte, bemalte Kuppel (Abb. 836). Auch die *Incoronata* von Lodi (Abb. 838), ein innen und außen achteckig durchgeführter Bau mit einem Klostergewölbe überdeckt und einer Laterne bekrönt, mit einer dreibogigen Vorhalle zwischen zwei Glockentürmen versehen, von denen der eine nur bis zu  $\frac{1}{3}$  seiner geplanten Höhe geführt ist, muß erwähnt

Abb. 835.



Anordnung der Kuppeltambourfenster bei *S. Biagio* in Montepulciano <sup>313</sup>).

werden. Ferner sind zu nennen: *S. Maria* zu Bufo Arfizio, *S. Maria Coronata* zu Pavia und besonders der schöne Sakristeibau von *S. Satiro* in Mailand mit achteckiger Grundrißform, vier Halbrundnischen, oberem Bogengang, Klostergewölbe mit Rundfenstern in der Wölbfläche und hoher Laterne im Scheitel — ein dekoratives Meisterstück des *Bramante* — mit Terrakottenbüsten und Reliefs von *Caradosso* (Abb. 840 <sup>315</sup>): dekorative Ausbildung einer Achteckfeite). Das Innere dieses kleinen Baues scheint das Schicksal von *S. Andrea* in Mantua geteilt zu haben: es ist zur Zeit hellgelb, bronzegrün und grau angestrichen, war aber ursprünglich wohl im roten Tone der Terrakotten, vielleicht unter Verwendung von blauer Farbe und Vergoldung gehalten.

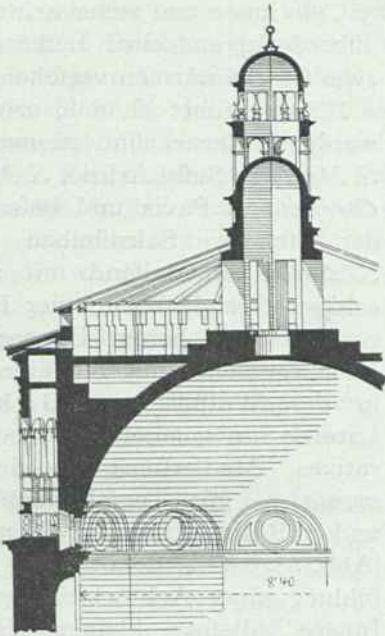
Auch diese Kuppelbauten zeigen die Wölbungen im Äußeren nicht; sie verbergen sich hinter den hochgeführten Mauern, die meist durch Galerien in mittelalterlichem Sinne umzogen und wirkungsvoll belebt sind (siehe Abb. 836 bis 839).

Eine andere Kombination ist bei der Kuppel von *S. Antonio* in Locarno zur Ausführung gebracht; über quadratischem Grundriß ist mittels Pendentifs eine Achteckform gewonnen, über der sich ein Klostergewölbe erhebt, ohne Tambour mit Lichtöffnungen in den Kuppelfeldern (vergl. Abb. 841). Und wieder eine andere bietet die Anlage von *S. Vitale* in Capolago (Luganer See) bei achteckigem Grundplan mit kleinen Kapellen in den Ecken, hochgeführtem, lichtbringendem Tambour mit einem

<sup>315</sup>) Fakkf.-Repr. nach: CASSINA, a. a. O.

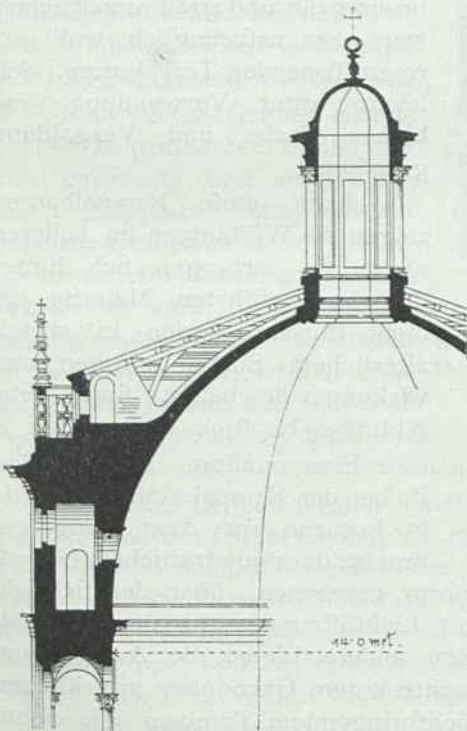


Abb. 836.



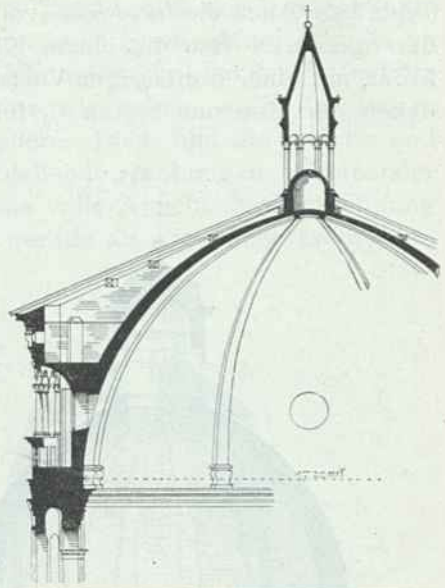
Querschnitt durch die Kuppel der *S. Maria*  
bei Saronno (vergl. auch Abb. 143).

Abb. 838.



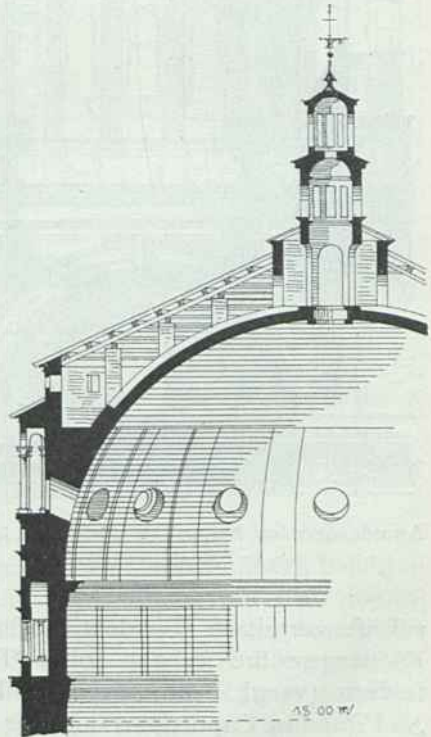
Querschnitt durch die Kuppel der *Incoronata*  
in Lodi.

Abb. 837.



Querschnitt durch die Kuppel der *S. Maria*  
*della Croce* bei Crema.

Abb. 839.



Querschnitt durch den Zentralbau der  
*S. Maria delle Grazie* in Mailand (vergl.  
auch Abb. 29, 45 u. 46).

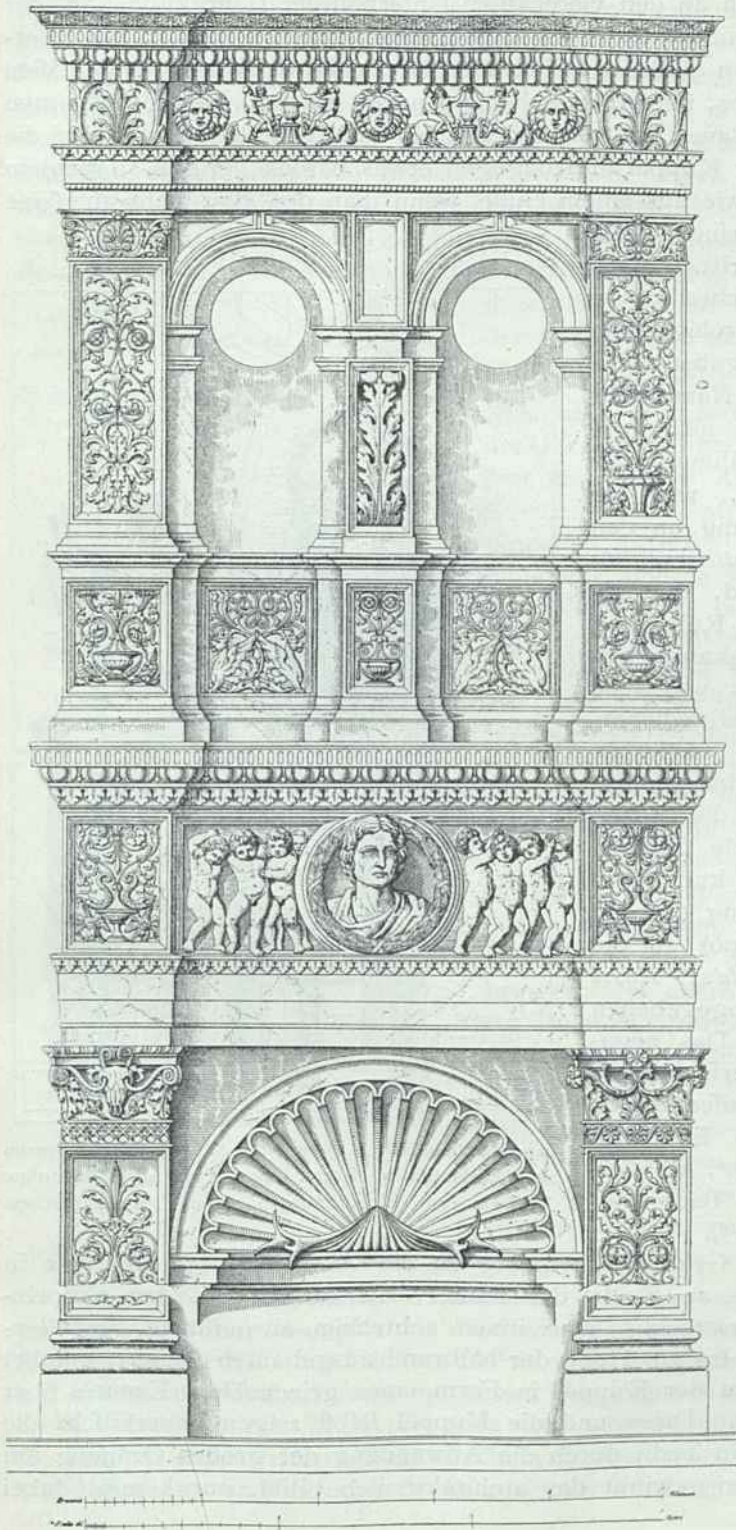


Abb. 840. Wandgliederung der Sakristei von *S. Satiro* in Mailand<sup>315)</sup>.

Klostergewölbe geschlossen. Das Innere ist prächtig dekoriert mit Stuck und Malerei und in gutem Zustand — ein reizvolles Bild (vergl. Grundplan Abb. 843).

Glatte, unbedeutende Außenflächen zeigen die hochgeführten Umfassungsmauern der reizenden Schöpfung des *Sanmicheli*, die *Pellegrini-Kapelle* in *S. Bernardino* zu Verona, wofelbst auch wieder die Kuppel unter dem schirmenden Zeltdach verschwindet, wofür aber die Laterne um so bedeutender zur Geltung gebracht ist (Abb. 842).

Eine echte Kattottenkuppel mit Laterne und lichtbringendem Zylinder weist die *Madonna della Consolazione* zu Todi auf. Der Grundriß zeigt einen quadratischen Mittelraum mit einem halbkreisförmigen Chor-Abschluß und drei polygonalen Apfiden, also die ausgesprochenste Zentralanlage. Aber nicht nur bei der Kuppel ist die Gewölbeform am Äußeren zum Ausdruck gebracht; auch bei den vier Apfiden sind die Viertelkugelgewölbe im Äußeren

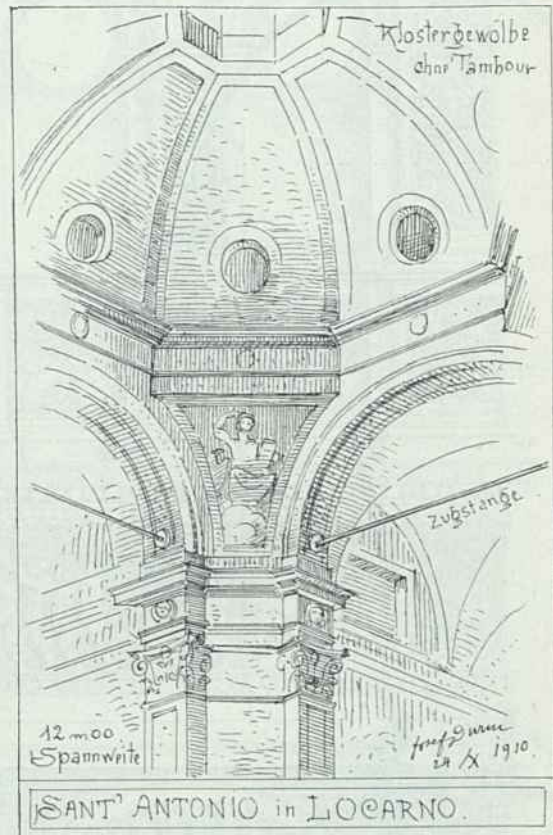


gezeigt; sie schließen sich an den viereckigen Unterbau der Hauptkuppel an, der beim Auftreffen der Apfidenmauern an feinen Ecken kräftige Verstärkungen erfahren hat. Eine ringsum geführte Balustrade bildet nach oben den fachgemäßen Abschluß dieses Bauteiles, über dem sich die Kuppel erhebt. Die Einzelformen der unteren Teile des Baues und des Inneren bis zum Tambour deuten auf die Frührenaissance; die der Kuppel sind dagegen etwas barock geraten. Trotzdem ist die Gesamtwirkung wie aus einem Guffe, wenn man den Bau nicht auf seine Einzelheiten hin unterfucht und fezierend an ihn herantritt.

Der Volksmund schreibt ihn dem *Bramante* zu; archivalische Forschungen *Rossi's* ergaben keine Mitwirkung nicht; sein Name wird auch in den Bauakten nicht genannt. Die erste Erwähnung des Baues geschieht 1508, wo am 7. Oktober eine Anzahlung an den *Maestro Cola di Matteucci da Caprarola* geleistet wird, der als Architekt von gutem Rufe und Ansehen auch sonst bekannt geworden ist. Das Werk war 1606 bis zum Fuße der Kuppel gediehen, und 1617 wurde nach mehr als hundertjähriger Bauzeit das wunderwürdige Madonnenbild in die fertige Kirche gebracht. Viele glauben trotz allen Mangels urkundlicher Beweise für ihre Meinung (gerade wie beim Dom in Como) an die Urheberchaft *Bramante's*; *Rossi* lehnt sie aus dem angegebenen Grunde rundweg ab. Das negative Ergebnis der Untersuchungen läßt aber einen unanfechtbaren Schluß keineswegs zu. Es bleibt zunächst „Glaubenssache“, welchen von beiden man für den Baumeister der Kirche halten will<sup>316)</sup>.

Verwandt in der Grundrißanordnung ist die *Madonna della Steccata* in Parma (Abb. 844), die an Stelle der Mauerverstärkungen bei den einspringenden Ecken außen viereckig, eine innen achteckig ausgeführte Kapellenanlage aufweist, welche bis zur Höhe der halbrund ausgebauten Apfiden geführt ist, so daß der Unterbau der Kuppel in Form eines griechischen Kreuzes über die Apfiden hervorragt. Diese und die Kuppel selbst zeigen unverfälscht die gleiche Wölbform wie in Todi; durch die Anwendung der großen Ordnung am Äußeren und im Inneren gewinnt das architektonische Bild; nur kommt dabei

Abb. 841.



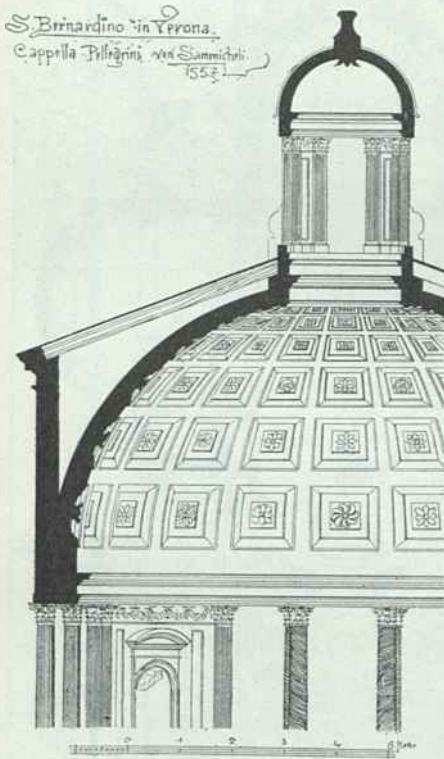
Innen-Ansicht der Kuppel von S. Antonio in Locarno auf Pendentifs in Form eines Klostergewölbes ohne Tambour mit Lichtöffnungen in den Kuppelflächen.

<sup>316)</sup> Siehe: LASPEYRES, a. a. O., Bl. LXVIII u. LXIX.



die Hauptkuppel mit ihrer etwas kleinlichen Säulenstellung am Tambour zu kurz und läßt die Gesamtwirkung der von Todi gegenüber zurücktreten. Die äußeren Mauerflächen des Baues sind geputzt; nur die Fensterumrahmungen und Gefimfungen bestehen aus Werksteinen, wodurch er in der Erscheinung an Monumentalität etwas verliert. Nach *Vasari* ist die Kirche, „wie man sagt, nach Zeichnungen und Angaben *Bramante's* erbaut“. Nach anderen Überlieferungen wurde der Bau wohl 1515 (also ein Jahr nach dem Tode *Bramante's*) beschloffen, aber erst 1521 nach den Zeichnungen des Architekten *Giovanni Francesco Zaccagni da Torrechiara* mit dessen Ausführung begonnen. Die Einweihung durch den Bischof von Parma erfolgte 1539; der Chor wurde 1680 erweitert<sup>317</sup>.

Abb. 842.



Querschnitt durch die Kuppel  
von *S. Bernardino* in Verona.

Im Gedanken zeigt der Grundplan der *Madonna di Campagna* zu Piacenza mit der *Steccata* einiges Gemeinsame; denn auch hier sind bei der Annahme des griechischen Kreuzes die einspringenden Winkel mit Kapellen besetzt; sie sind aber nicht geschlossen, sondern stehen in freier und kühner Weise offen nach dem Mittelraum, so daß vier Eckpfeiler die Kuppel aufnehmen. Die vier Apfiden haben geraden Abschluß; die Eckkapellen sind bis zur Höhe des Kreuzarmes geführt, in kleinen Achteckbauten ausklingend. Kreuzarme und Kuppel zeigen nichts von der Gewölbeform; sie sind unter flachen Satteldächern und einem Zeltdach verborgen. Der Kuppelunterbau erscheint von außen zweigeschoffig und von Galerien umgeben, an deren unterer Fenster angeordnet sind, die Licht in das Innere bringen; die obere dient als Umgang und zur Belebung sowie zum reicheren Aussehen des Architekturbildes.

Die Kirche wurde 1522—28 oder 32 als Ziegelbau errichtet; Säulen und Gefimfe sind aus Werksteinen hergestellt. Auch hier muß wieder *Bramante* als Meister seinen Namen hergeben; erwiesen ist dies aber

nicht; auch ein anderer Meister wird an feiner Stelle nicht genannt.

Dagegen ist *Bramante's* Autorschaft bei dem wohl kleinsten Zentralbau verbürgt, dem sog. *Tempietto*, den *Ferdinand IV.* von Spanien und seine Gemahlin *Isabella* 1502 im Hofe des Klosters *S. Pietro in Montorio* zu Rom erbauen ließen. Bei kreisrunder Grundrißform mit einem Umgang von 16 dorischen Granitfäulen, die ein Gebälke mit Triglyphenfries und eine Balustrade tragen, erhebt sich die Kuppel ohne weiteres Schutzdach in schöner, reiner Form auf einem durch Mufchelnischen und mit gerade überdeckten Fenstern belebten Tambour. Den

604.  
Kuppelbau von  
kreisrundem  
Grundriß, nach  
antiker Weise  
von einer  
Säulenhalle  
umgeben.  
Der *Tempietto*  
des *Bramante*.

<sup>317</sup>) Nach: STRACK, a. a. O. S. 9 ff.



krönenden Abschluß bildet ein aus Wappen, Kugel und Kreuz bestehender Aufsatz, ohne eine Vorrichtung für Zenithlicht<sup>318)</sup>.

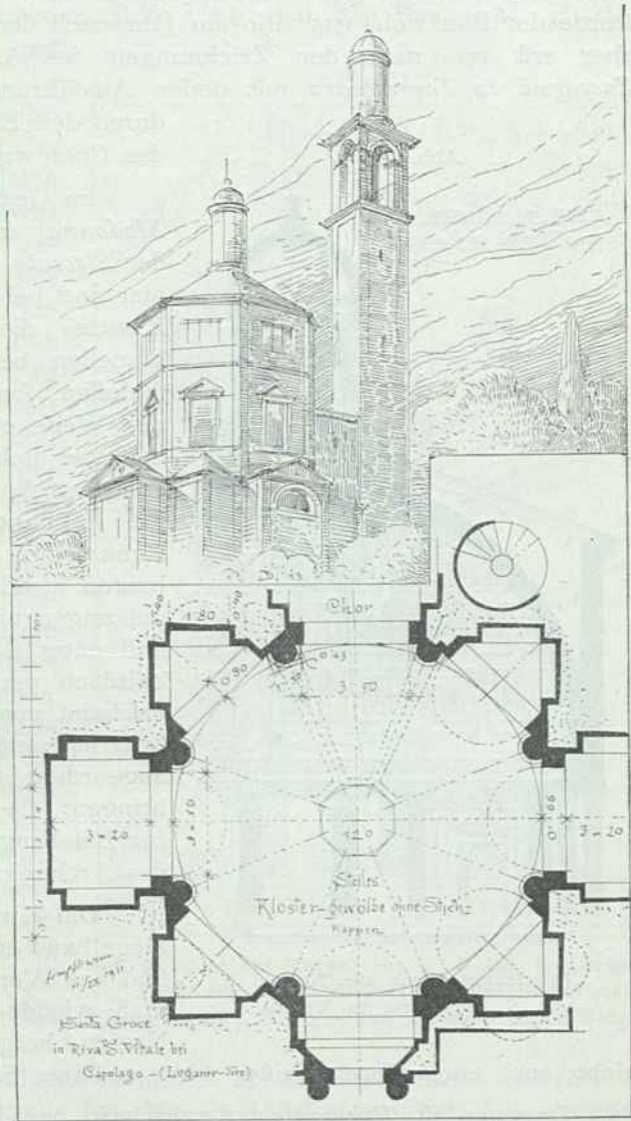
605.  
Umiltà in  
Pistoja.

Unter Sangallo's oder Cronaca's Einfluß steht Bramante's Schüler Vittoni beim Bau der Umiltà in Pistoja, dessen Inneres Vasari nicht sehr glücklich zu Ende geführt hat. Dort find, wie bei der Sakristei von S. Spirito in Florenz, die Pilaster aus den Ecken des Achteckes gerückt<sup>319)</sup>.

Statt dieser Anlage oder der gebrochenen Pilaster in den Ecken find an anderen Orten, z. B. einer Kapelle in S. Andrea zu Mantua, in wirkungsvoller Weise Säulen in die Ecken gestellt (Abb. 845) — ein antikes (Villa Hadriana bei Tivoli) und auch ein mittelalterliches Motiv. Aber die hier gebotene Lösung hört über dem Hauptgesimse auf, wo man die Fortsetzung oder das Ausklingen der Säulen nach den Gewölbefeldern erwartet. Die dürftigen Streifen in den Gewölbegraten fetzen die untere, starke Betonung der Ecken im Raume nicht in naturgemäßer Weise bis zum Scheitel fort. Eigenartig ist dabei auch die Anordnung von liegenden Rechteckfenstern am Fuße der Kuppel und deren Einschneiden in die Gewölbefläche. Der Meister wollte, wie Giulio Romano an der Halle des Palazzo del Tè, die Stichkappen vermeiden und fing das Gewölbe auf einer durch Konfolen gestützten Streifbank ab (Abb. 845 A und B).

Besser erscheint die Gliederung der Wände wie auch die Ecklöfung bei den polygonalen Apfiden im Dom zu Como. Sowohl am Holzmodell des Rodari, als auch bei der

Abb. 843.



Ansicht und Grundriß von S. Croce in Riva S. Vitale bei Capolago (Luganer See).

<sup>318)</sup> Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. III, Taf. 323.

<sup>319)</sup> Über die Baugeschichte und das Konstruktive des Kuppelbaues siehe: DURM, J. Großkonstruktionen der italienischen Renaissance. C. Kuppel der Maria dell'Umiltà in Pistoja. Berlin. Zeitschr. f. Bauw. 1902, S. 13.

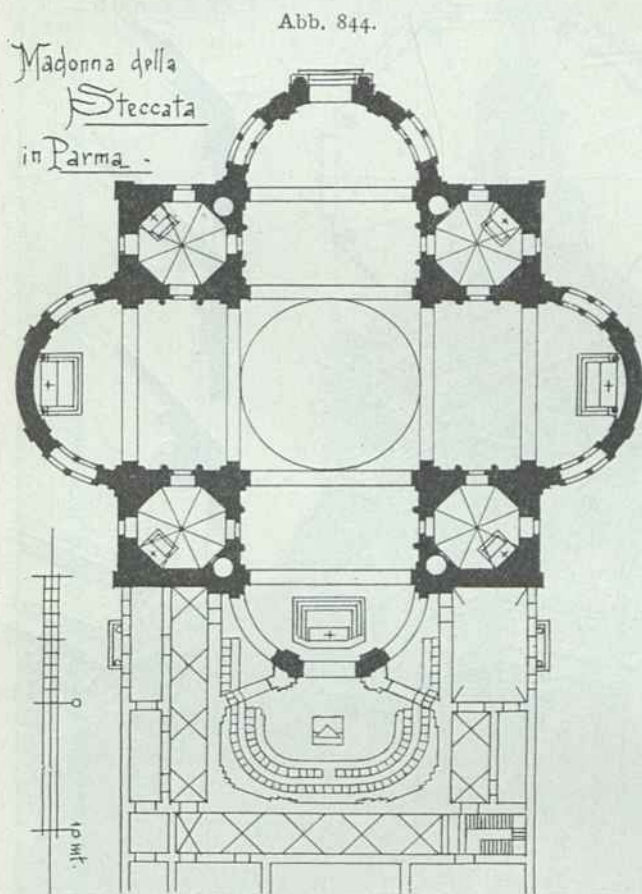
tatfächlichen Ausführung ist eine kräftige Fortsetzung der Eckfäulen in den Eckrippen angestrebt.

Von den Zentral- und Kuppelbauten Oberitaliens spielen außer der schon genannten kleinen *Pellegrini*-Kapelle noch andere des Meisters *Sanmicheli* eine gute Rolle, wie die Rundkirche der *Madonna di Campagna* bei Verona (1559) und die Kuppel von *S. Giorgio in Braida* zu Verona.

Räumlich genommen, dürfte als eine der bedeutenderen Leistungen auf dem Gebiete des Kuppelbaues die Achteckkuppel des Domes in Montefiascone mit

nahezu 25,00<sup>m</sup> Spannweite zu nennen sein. Nach *Dianoux*<sup>220)</sup> ist die genannte Kuppel aus Backsteinen hergestellt worden, über der sich eine zweite, mit Kupfer- und Bleiplatten abgedeckte erheben sollte. Bis zu ihrer Fertigstellung verfuhr man den Bau mit einem Notdach, das abbrannte und den Bau zerstörte. Die Wiederherstellung kam in die Hände *Fontana's*, der sie im Geschmacke seiner Zeit beforderte. Die Stärke der Tambourmauern beträgt 3,40<sup>m</sup>; in einer Höhe von 7,80<sup>m</sup> vom Fuße der 18,00<sup>m</sup> hohen Kuppel sind zwei Eisenringe eingelegt, deren Schließen auf der Kuppelfläche zum Vorschein kommen. Durch letztere sind die Ecken der Achteckseiten gefaßt und so wenigstens das Ausweichen dieser etwas gesichert.

Auch *Solari's* Kuppelbau der *S. Maria della Passione* in Mailand soll hier noch Erwähnung finden.



Grundriß der *Madonna della Steccata* in Parma.

Eine Zentralanlage reichster Art, zunächst in Verbindung mit dem Querschiff und dem Chor, entwickelt sich in der Kathedrale von Pavia (vergl. Abb. 847), die nachweislich von *Cristoforo de' Rocchi* erbaut wurde, der vom Tage der Grundsteinlegung (am 29. Juni 1488) an bis zu seinem Tode im Jahre 1497 die Bauleitung in Händen hatte. Sein Nachfolger war der große *Amadeo*, den wir in Bergamo und beim Baue der *Certosa* bei Pavia bereits kennen lernten. Das Holzmodell *Rocchi's* für den Bau ist erhalten geblieben und Abb. 847 gibt uns einen Begriff von dem, was beabsichtigt war, aber nie zur Vollendung gelangen

<sup>220)</sup> Siehe a. a. O., S. 129, 130 u. Pl. XCIV, XCVII.

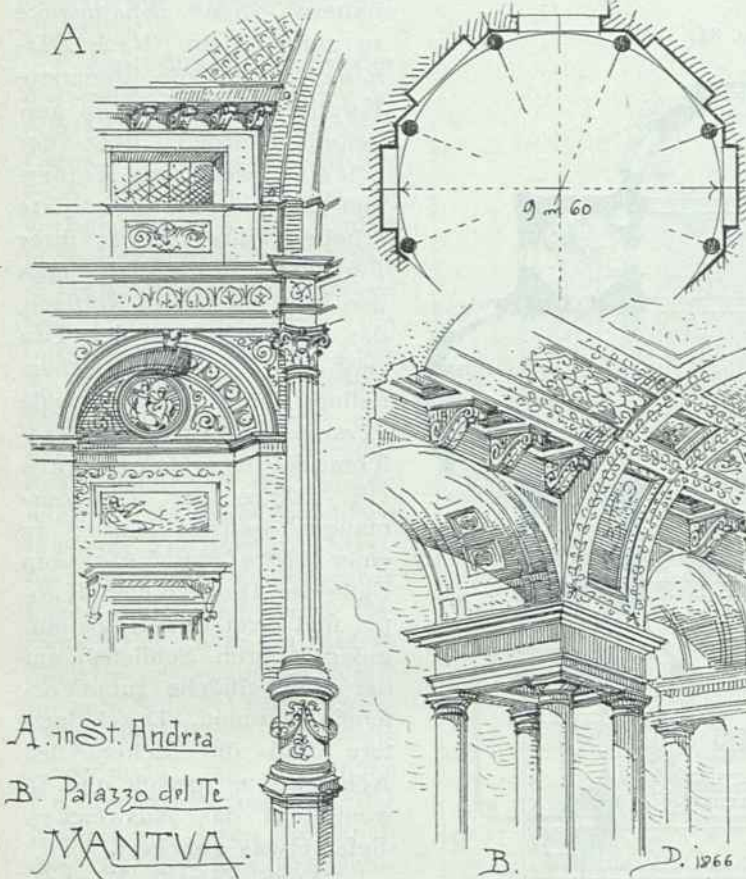


folgte. Der großgedachte pyramidale Aufbau läßt wohl über Einwendungen im einzelnen, die ja mit Recht gemacht werden können, hinwegsehen.

606.  
S. Maria  
di Carignano.

Als Zentralbau rein und frei von allem, was diese seine Eigenschaft abschwächen könnte, ist die von *Alessi* 1552 erbaute *S. Maria di Carignano* in Genua, deren Gesamtansicht Abb. 735 gab. Das Motiv von *St. Peter* in Rom ist darin „in völlig freier und neuer Anordnung“ zum Ausdruck gebracht, bei

Abb. 845.



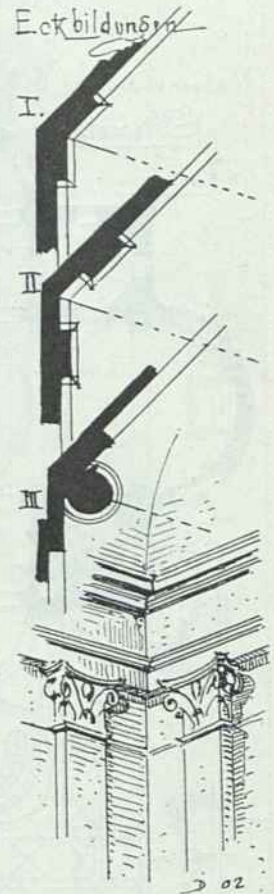
A. in *St. Andrea*

B. *Palazzo del Te*

MANTVA.

Anordnung der Ecksäulen und der Übergänge in der Seitenkapelle von *S. Andrea* in Mantua nach dem Vorbild im *Palazzo del Te*.

Abb. 846.



Verschiedene Ecköffnungen in polygonalen Räumen bei der Gliederung der Wandflächen mittels Säulen und Pilaster.

hoher Raumschönheit des Inneren. Eine größere Hauptkuppel beherrscht die im Grundplan quadratische Anlage mit ihren vier kleinen Nebenkuppeln, von denen nur mehr die Laternen in der Gruppierung mitsprechen. Ursprünglich sollten die Anlage vier Türme flankieren, von denen aber nur zwei, und dazu noch in veränderter Form zur Ausführung gelangten<sup>321</sup>).

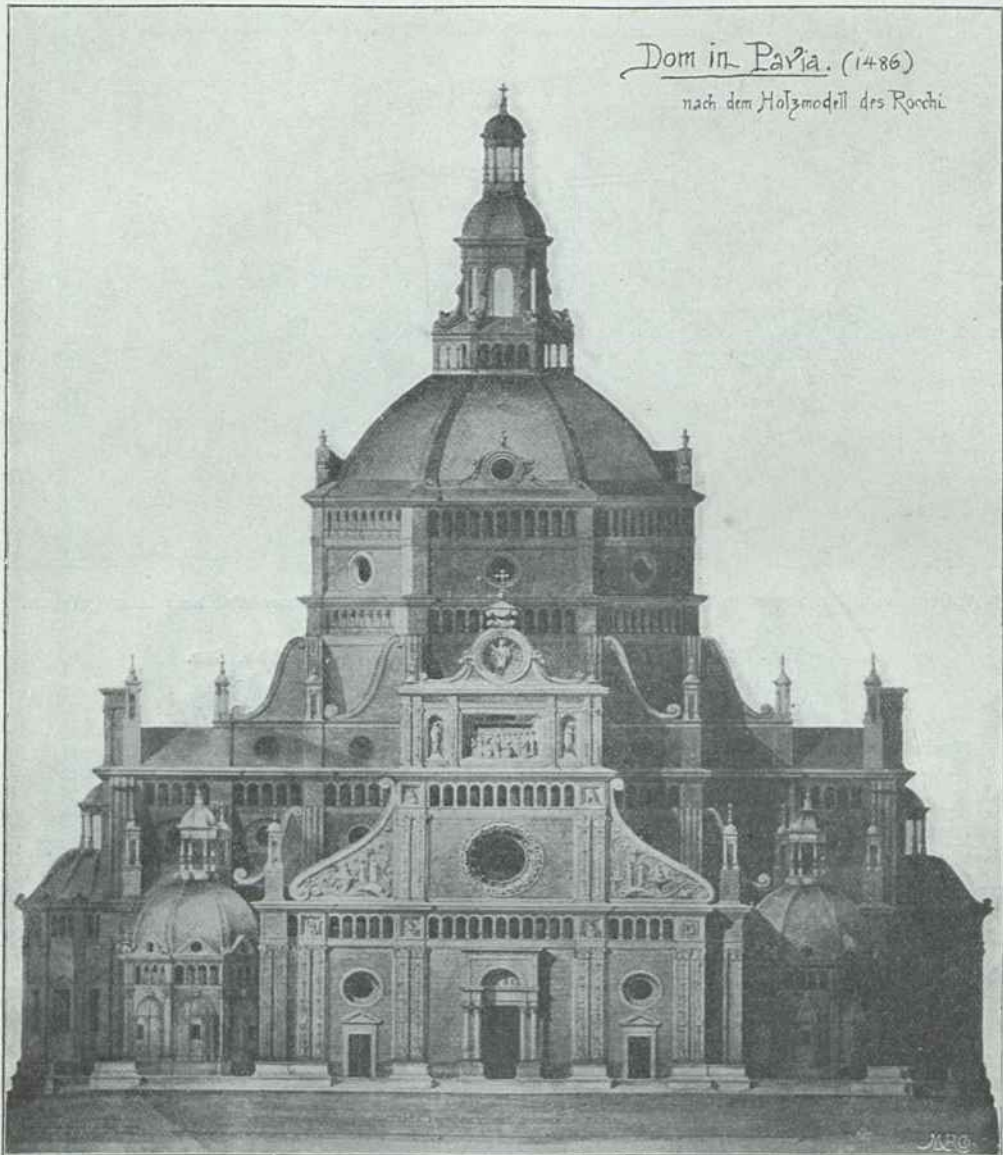
607.  
St. Peter  
in Rom.

Den höchsten Wurf auf diesem Gebiete des Kirchenbaues taten aber die beiden größten Meister der Renaissance, *Bramante* und *Michelangelo*, in ihren

<sup>321</sup>) Vergl.: DURM, J. Kuppel der *S. Maria di Carignano*. Zeitschr. f. Bauw. 1902, S. 161.

Entwürfen für *St. Peter's-Dom* in Rom (Abb. 848). Was *Bramante* gewollt hat, zeigt uns sein erster Grundplan in Abb. 849<sup>322)</sup>, was *Michelangelo*, der Grundriß in Abb. 850<sup>322)</sup>. Während sich *Bramante* noch zum Teil im kleinen verliert,

Abb. 847.



Ansicht des Domes in Pavia nach dem noch vorhandenen Holzmodelle des *Rocchi*.

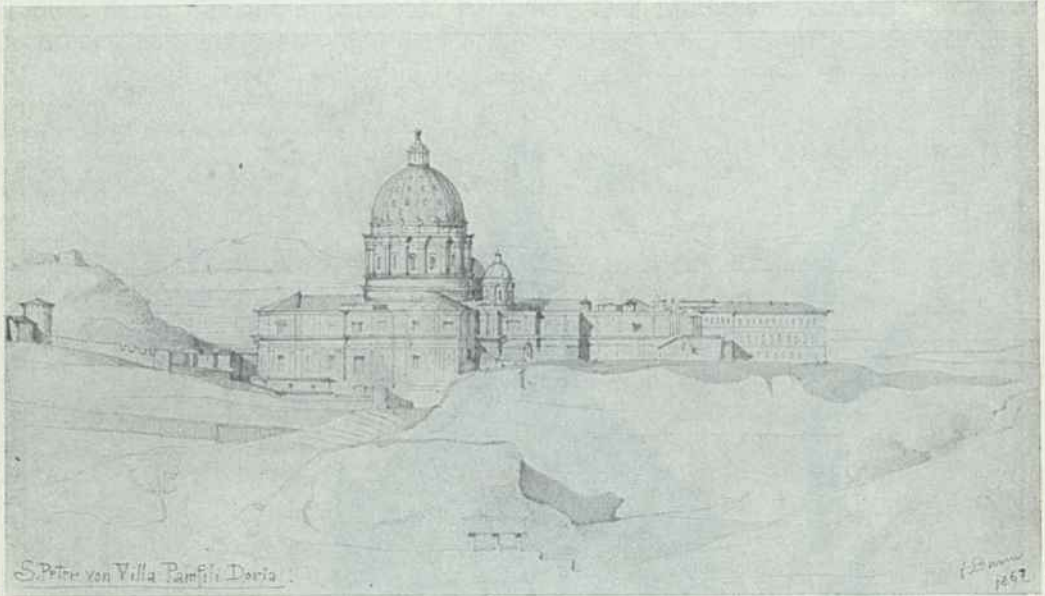
zeichnet *Michelangelo* mit festen, bewußten, ficheren Strichen klar und einfach feinen Gedanken hin und war so glücklich wie wenige Sterbliche, daß dasjenige, was er geplant, auch ausgeführt wurde, wenn er es auch nicht mehr fertig erschauen durfte. Wie das Werk als Zentralbau wirkte, den Chor und

<sup>322)</sup> Fakf.-Repr. nach: HAUSER, a. a. O., S. 43<sup>u.</sup> 44.



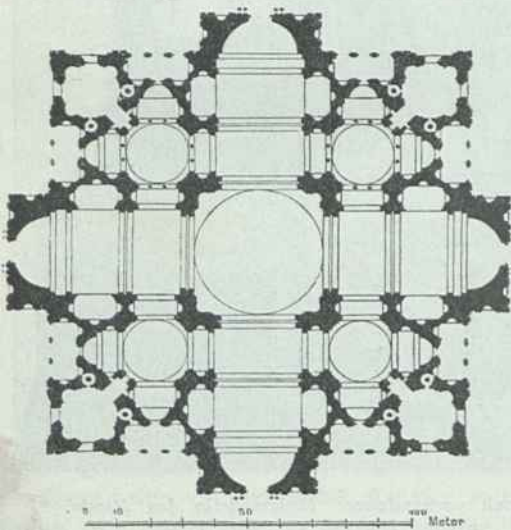
zwei Kreuzarme umfassend, davon mag Abb. 848 eine Vorstellung geben: groß und mächtig in den Linien und wunderbar im Aufbau, die Kuppel in der

Abb. 848.



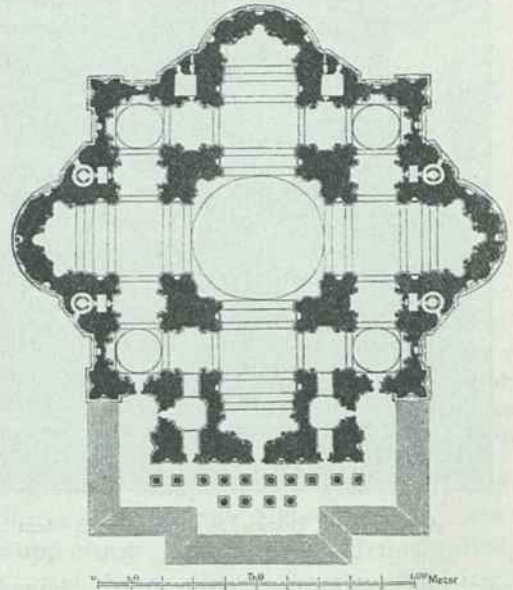
Ansicht von *St. Peter* in Rom von der Ringmauer der *Villa Pamphily-Doria* aus gesehen.

Abb. 849.



Grundriß der *St. Peter's*-Kirche in Rom nach dem angeblichen Entwürfe von *Bramante* mit wohl zu geringen Mauerstärken<sup>322</sup>.

Abb. 850.

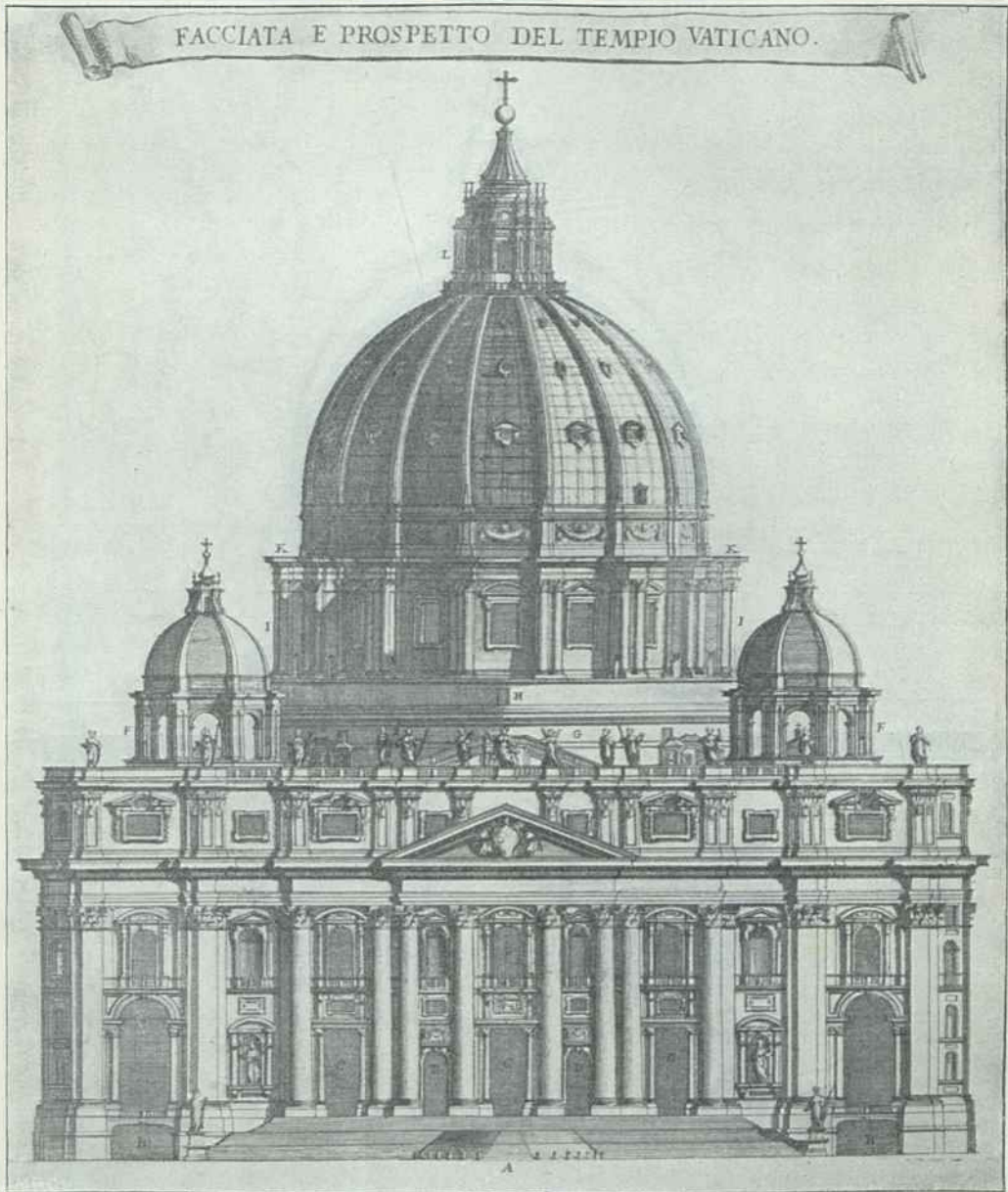


Grundriß der *St. Peter's*-Kirche in Rom nach dem Entwürfe von *Michelangelo*<sup>323</sup>.

schönsten Umrißlinie der Welt zeigend! Vierzig Jahre stand er als Zentralbau im ganzen wirkend da; denn erst ließ *Paul V.* 1606 das jetzige Langhaus vor-

bauen — mehr unglücklich für das Äußere als das Innere, das auch in der verlängerten Grundrißanlage feine grandiose Wirkung nie verlieren kann.

Abb. 85r.



Ansicht der Eingangsfassade von *St. Peter* in Rom nach der Zeichnung *Carlo Fontana's* und dem Entwurfe *Maderna's*<sup>323)</sup>.

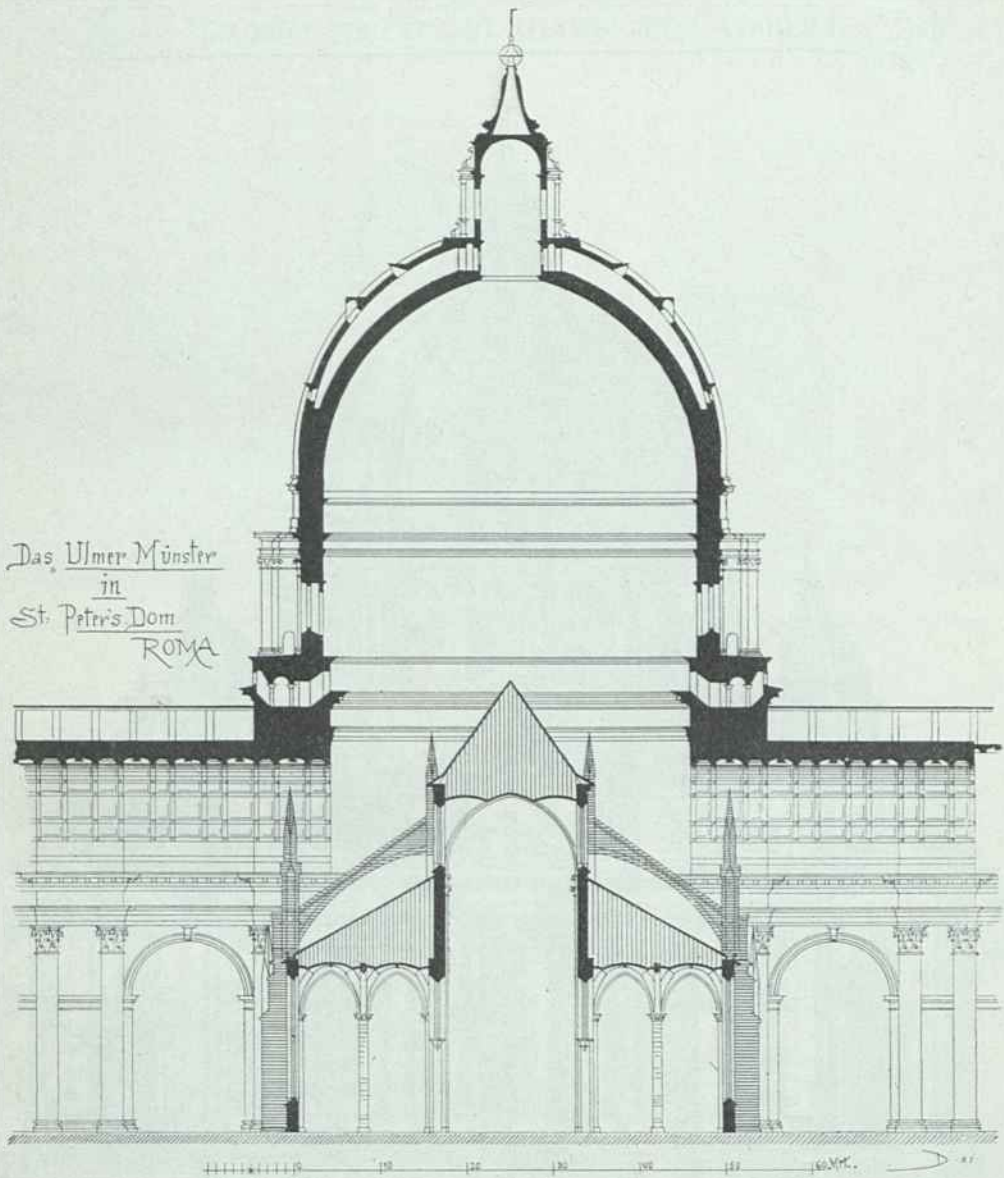
Eine Baugeschichte von *St. Peter* in den in diesem Bande gegebenen Rahmen einzufügen, ist unmöglich; es muß hier auf die zahl- und umfangreichen Veröffentlichungen früherer Zeiten von *Costaguti*, *Ferraboschi*, *Fontana*, *Rocca* und wie sie alle heißen mögen, verwiesen werden; dann auf die

<sup>323)</sup> In: *Il Tempio Vaticano e sua origine*. Rom 1694 und daraus: Fakk.-Repr. Abb. 85r nach S. 417.



größeren neueren Arbeiten von *Simil (Le Vatican) H. v. Geymüller* (Die ursprünglichen Entwürfe für *St. Peter* in Rom), die Forschungen von *Jovanovits, Garnier* u. a. m. Für den technischen Teil siehe auch die Abhandlungen des *Poleni*, sowie des Verfassers „Zwei Großkonstruktionen der Renaissance“

Abb. 852.

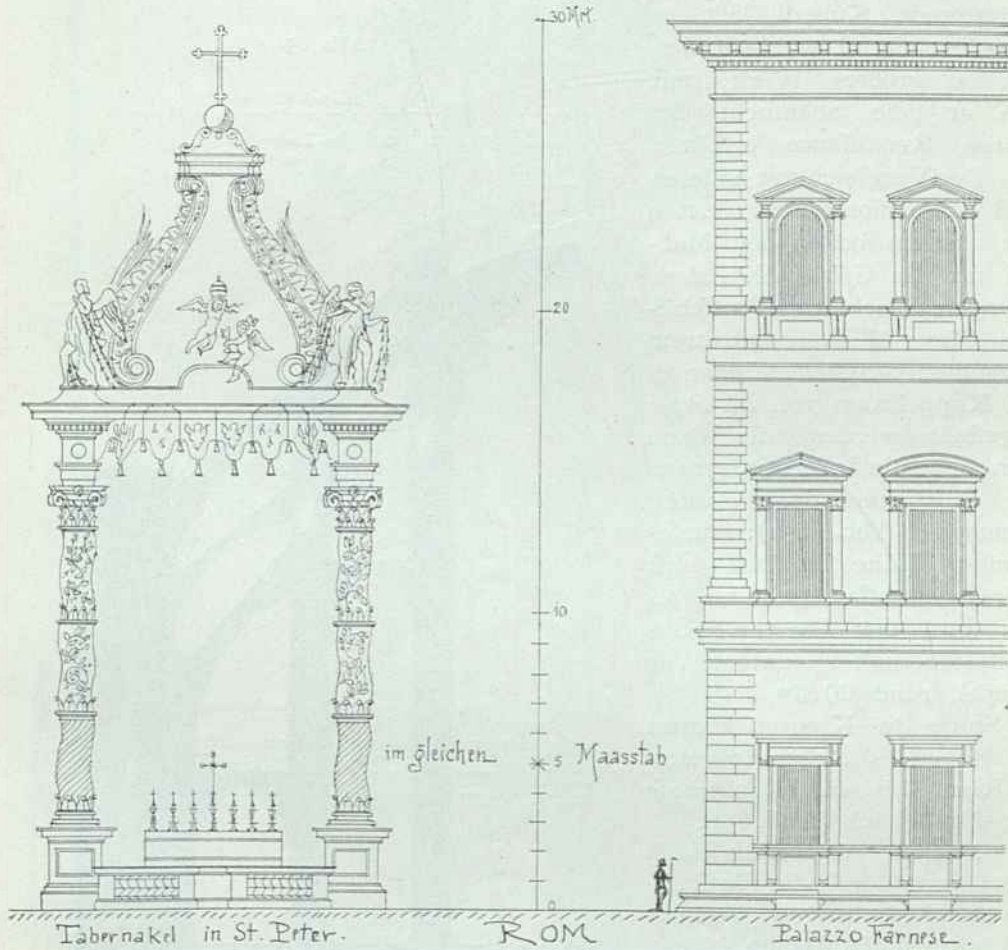


Vergleichende Querschnitte von *St. Peter's-Dom* und des *Ulmer Münsters*,  
im selben Maßstab gezeichnet.

(*Zeitschr. f. Bauw.* 1887, S. 481). Jedem Besucher der ewigen Stadt empfehlen wir aber ganz besonders die Besichtigung der in *St. Peter* aufbewahrten großen Holzmodelle der verschiedenen Meister. Der *Permesso* dazu wird Fachgenossen zur Zeit vom *Maggiordomo* des Papstes bereitwilligst gegeben; der Zugang zu den Modellen geschieht von der Treppe aus, die zur Kuppel führt. Was technisch zu sagen war, ist in den ersten Abschnitten dieses Bandes gesehen unter Beifügung der nötigen Zeichnungen und Erklärungen.

Mit 72 Jahren übernahm (1547) *Michelangelo* den Bau und behielt ihn bis zu seinem Tode (1564), „damit nicht durch seinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen geschähe, ja der Bau völlig liegen bleibe“. Nicht nur sein Ruhm, mehr noch die Einsicht, der Kunstfinn und die hohe Bildung seiner Bauherren schützten über sein Leben hinaus den Plan, bis endlich *Sixtus V.* 1590 die Kuppel vollendete, leider unter Weglassung des schönen Figurenschmuckes am

Abb. 853.



Die Größe des Tabernakels in der *Peter's-Kirche* zu Rom, im Verhältnis zur Höhe des *Palazzo Farnese* daselbst.

Hauptgesimse, den das Modell in so prächtiger Weise zeigt. Die Mächtigen der Erde können auch einem Stümper den Vorzug vor dem guten Manne geben und ihn aus persönlichen Gründen verlassen; die Bauherren von *St. Peter* waren groß genug, um frei von solchen Möglichkeiten zu sein.

*Brunellesco* und *Michelangelo* wurde auch von den spätergeborenen Fachgenossen die Arbeit, dem einen an seinem *Palazzo Pitti*, dem anderen an seiner Kuppel von *St. Peter* nicht verdorben. Sie waren noch frei von manchen modernen Bestrebungen „im Geiste der ersten Meister etwas Neues zu schaffen“, und Dinge



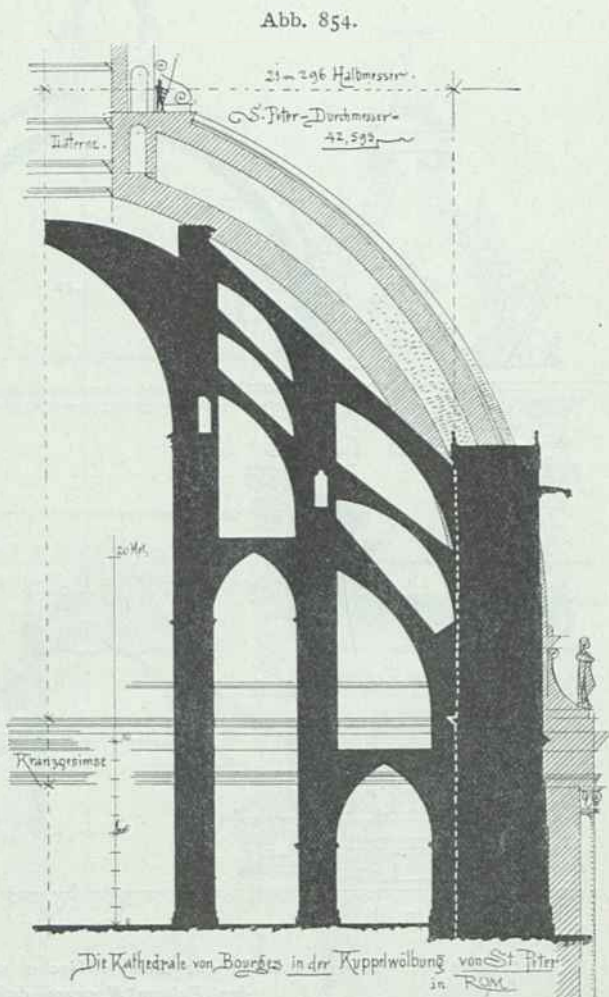
zutage zu fördern, welche die ursprünglichen Meister nie gebilligt hätten und derentwegen sie von den Verständigen der Nachwelt getadelt und verlacht worden wären.

Wie die Eingangsfassade werden sollte, mit der freien Säulenstellung, ist auf den Kupferstichen des Jubiläumsjahres von 1600 zu sehen; was aus ihr geworden ist, zeigt Abb. 851 nach der Abbildung bei *Fontana*<sup>323</sup>); was an ihr durch *Bernini* und *Maderna* mit Glockentürmen und dergl. verfuht wurde, kann im unten genannten Werke<sup>324</sup>) nachgesehen und nachgelesen werden.

Mag manches am Äußeren nicht in allen Teilen glücklich fein, die alles überragende Kuppel läßt es vergeffen; sie ist wohl *Michelangelo's* größtes Werk, mit dem er „die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte“.

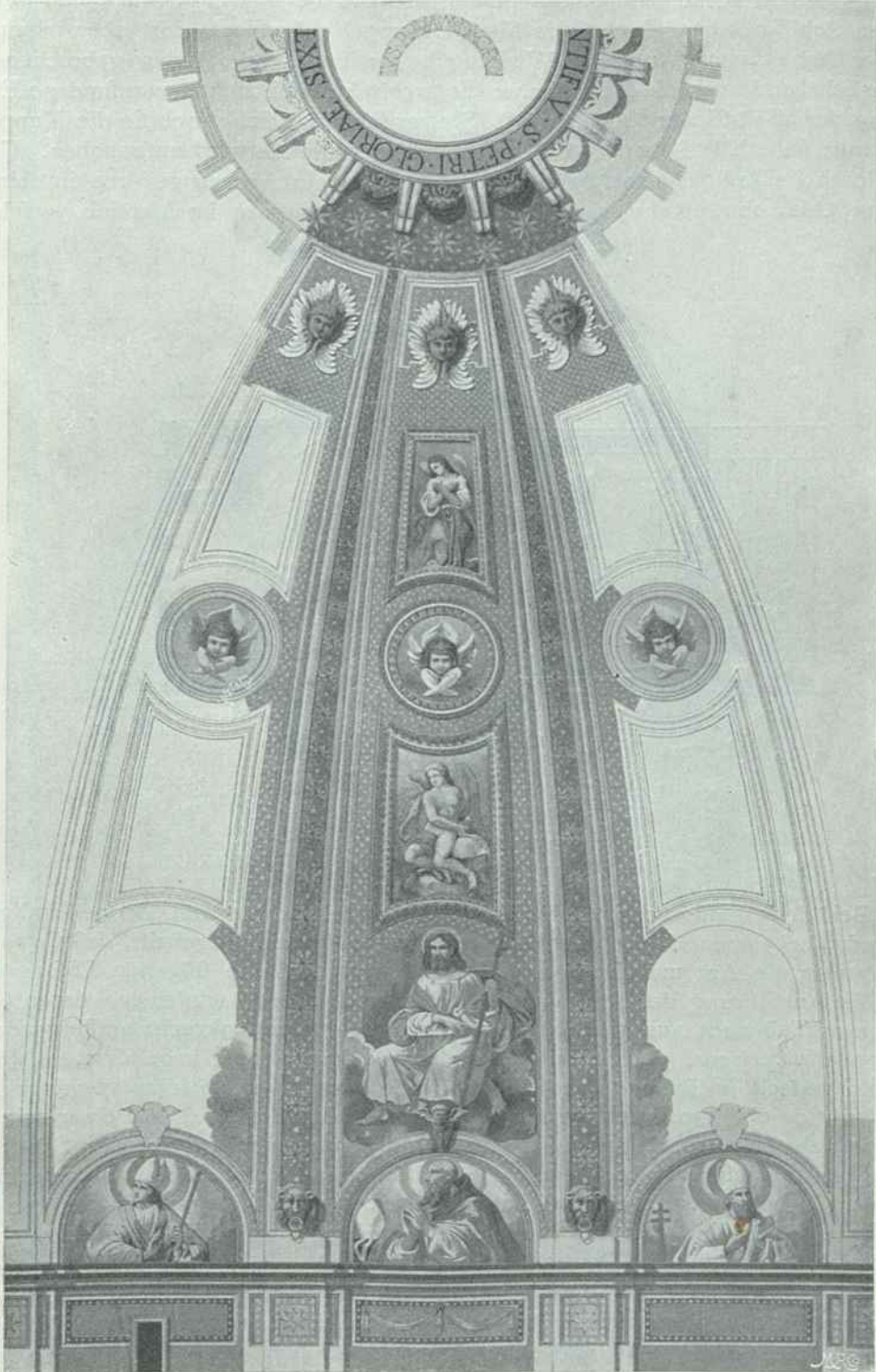
Der Vergleich mit anderen groß dimensionierten Bauten läßt uns am besten den Maßstab für die Größe *St. Peter's* erkennen. Joche des fünfschiffigen Ulmer Münsters mit ihrem Strebebogener-System können in den Kuppelraum von *St. Peter* eingestellt werden, die dann noch nicht die äußeren Grenzen der Gurtbogen der Vierung erreichen (Abb. 852); dieses Münsters Höhe bis zum First doppelt gemessen, geht nur bis zum Fuß der Laterne. Das Bronzetabernakel unter der Kuppel, rund 30,00<sup>m</sup> hoch bis zur Spitze des Kreuzes, kommt der Höhe des *Palazzo Farnese* in Rom, bis zur Dachtraufe gemessen, gleich (Abb. 853).

Machen wir weiter einen Querschnitt durch die fünfschiffige Kathedrale von Bourges und legen ihn auf einen solchen durch die *Peter's*-Kuppel (Abb. 854), so deckt er diesen nicht vollständig. Welcher Aufwand von Stützen, Strebebogen, Strebebögern ist bei diesem mittelalterlichen *chef d'oeuvre* notwendig geworden, um die gleiche Weite zu überspannen, was in *St. Peter* mit einer einzigen Wölbung gelöst ist, von der Höhe dabei ganz abgesehen. Welche Umstände, welche Materialvergeudung auf der einen Seite, welche Einfachheit und Klarheit in der Konstruktion auf der anderen!



Die Kathedrale von Bourges mit ihrem Apparat von Streben in der Kuppel von *St. Peter* in Rom.

<sup>324</sup>) GURLITT, C. Geschichte des Barock, Rokoko und des Klassizismus. Stuttgart 1887. S. 337, 351-353.

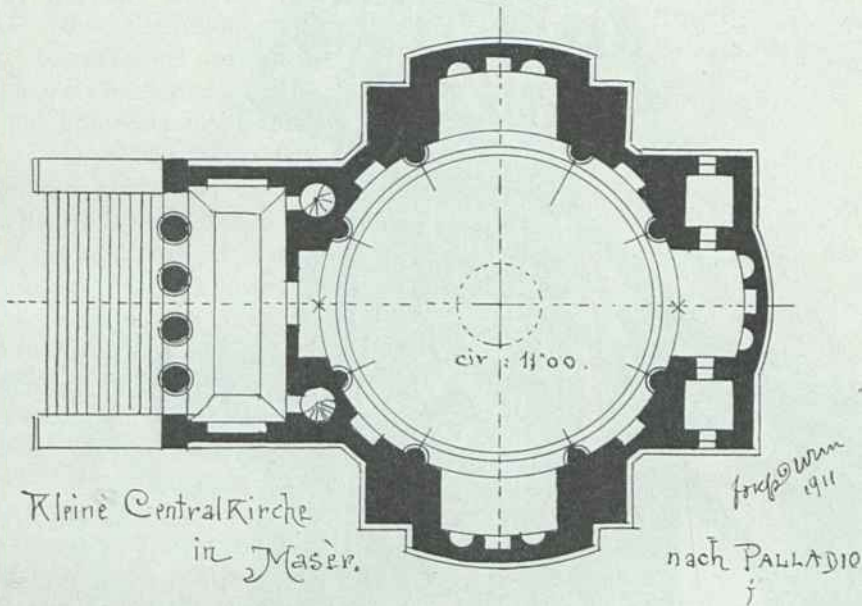


Musivische Kuppeldekoration von *St. Peter* in Rom<sup>325</sup>).



Noch einen Blick auf die Innendekoration gegenüber dem, was in Florenz geleistet ist. In Rom heitere vornehme Pracht; weißer Marmor, Stuck und Gold, in den Schiffen, die Polychromie für die Kuppel aufgepart, dort aber in muffischer Arbeit von glänzender Wirkung bei weißem, nicht farbig gebrochenem Tageslicht und, was die Hauptfache: die architektonisch richtig empfundene Einteilung der Wölbflächen (Abb. 855<sup>225</sup>). Stolzer schwingt sich durch sie die Kuppelwölbung; sie erhält Leben und Bewegung; das Lastende wird aufgehoben. Und in Florenz? Auf schlecht beleuchtetem Grunde ein Figurengewirre in feiner ganzen Öde, ohne Rahmen und ohne Fassung, und dazu im Maßstab verfehlt!

Abb. 856.



Grundriß der Zentralkirche in Masèr, nach Palladio.

608.  
Einfache und  
zweischalige  
Steinkuppeln.

609.  
Steinkuppeln  
hinter aufstei-  
gendem Mauer-  
werk mit  
hölzernem  
Schutzdach.

610.  
Steinerne  
doppelte Raum-  
kuppeln mit  
schützendem  
Holzdach  
und krönender  
Holzlaterne.

Bei den massiv aus Stein hergestellten, einfachen und doppelschaligen Kuppeln, bei denen Decke und Dach eins waren, wurde festgestellt, daß sie auch nach außen die Art und Form des Gewölbes zeigen; eine folgende Lösung ergab die Ausführung der Raumkuppel aus Werk- oder Backsteinen, deren Gestalt, zum Teil auch aus statischen Gründen, sich hinter senkrecht aufsteigendem Mauerwerk verbarg, das selbst wieder durch ein zelt- oder kegelförmiges, mit Ziegeln gedecktes Holzdach abgedeckt wurde, so daß eine leichte vergängliche Konstruktion eine monumentale verdecken und schützen mußte. Bei einer dritten Art sind zweischalige, steinerne Raumkuppeln übereinander mit großen Scheitelöffnungen ausgeführt, über denen sich ein schützendes, mit Metall abgedecktes Holzdach erhebt, das durch eine Laterne bekrönt wird. Sie wird in der letzten Phase der Renaissance, in der Barockzeit, bevorzugt, nicht nur in Italien, sondern auch in Frankreich, Deutschland und England.

Zur ersten Art sei als Beispiel die kleine Zentralkirche in Masèr, nach dem Entwürfe Palladio's gegeben, die bei kreisrunder Innenform, durch Nischen und Halbsäulen belebte Wände zeigt, über denen sich eine offene Galerie hin-

<sup>225</sup>) Fakt.-Repr. nach LETAROUILLY u. SIMIL, a. a. O., Bd. II, Pl. 30.



Anficht und Querschnitt durch die Kuppel der kleinen Kirche in Masera.



zieht. Von außen führt eine Freitreppe durch einen korinthischen Porticus ins Innere, zwei Treppentürmchen ragen in der Art der fog. „Ohren“ des *Bernini* hinter dem Giebel des gefälten Vorbaues empor. Der große *Bernini* ist demnach der Nachempfänger des viel geschmähten Motives. Die Kuppelform mit ihrem Stufenbau erinnert an die des *Pantheon* zu Rom (vergl. Abb. 856 u. 857).

Abb. 858.

Perspektivische Ansicht der *Superga* bei Turin.

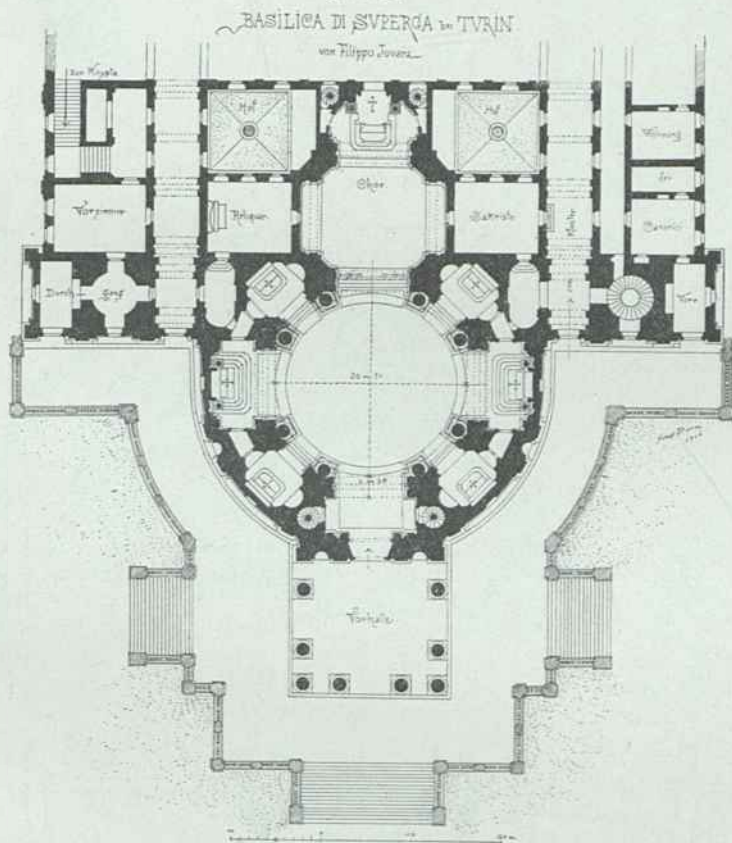
611.  
*Superga*  
bei Turin.

Als Ausklang dieser vorgerückten Phase der letzten Epoche ist die großartige Gruftkirche der Könige von Sardinien die *Superga* bei Turin von *Victor Amadeo II.* gelobt, von 1717—31 durch *Juvara* erbaut und 1749 geweiht, heranzuziehen mit ihrem interessanten Grundplan und der Hohlkörperkonstruktion der Kuppel. Bemerkenswert ist die Lösung des Überganges der unteren Achteckform in die Rundform, ohne Zuhilfenahme von Pendentifs, durch eingestellte Säulen mit darüberliegendem, kreisrundem Architrav und ebenfalls kreisrundem, aufsteigendem Zylinder bis zur Kuppel (vergl. Abb. 858, 859, 860, Ansicht, Grundriß und Schnitt).

Die Abbildungen geben das zum Verständniß der Außenarchitektur Nötige, den Grundplan und den Querschnitt des Kuppelbaues. Ein korinthischer Tetrastylos auf vielgliederigem Terrassenbau ist diesem vorgelegt, der auf das Innere wirksam vorbereitet und unter dessen schützendem Dach man die weite Aussicht auf die Poebene, die Stadt Turin und auf das Schlachtfeld genießt, das im Jahre 1706 Prinz *Eugen* mit *Victor Amadeus* gegen das spanisch-französische Heer siegreich behauptete, wofür der König die Erbauung der Kirche gelobte.

Abb. 859.

(170 - 172)

Grundriß der *Superga* bei Turin.

Der Zentralbau mit entwickelter Kuppel auf hohem Tambour, flankiert von zwei leichten Türmen ist hier glänzend zum Ausdruck gebracht. Pilafter, Pfeiler, Säulen und Gesimse sind aus weißem Kalkstein, die Mauerflächen dagegen nur mit Putz überzogen, die äußere Kuppelschale ist mit Blei abgedeckt. Im Innern sind polierte Säulen aus grauem, geädertem Marmor auf rötlichgelben Marmorpostamenten aufstehend zur Ausführung gebracht, die Wände und Decken verputzt und schlicht bemalt. Von dem Bau wird gesagt, er sei ausgezeichnet »per la saviezza e nobiltà del disegno, per l'armonia che regna in ogni sua parte«. Die Spannweite der Kuppel beträgt etwas über 20 m, die Höhe des Werkes bis zur Kreuzspitze 85 m 69 cm; feine Ausführung ist gut und solid, die Kuppel zweifchalig wie bei *St. Peter* u. a. mit Backsteinen gewölbt. Acht Sporenpaare verbinden die beiden

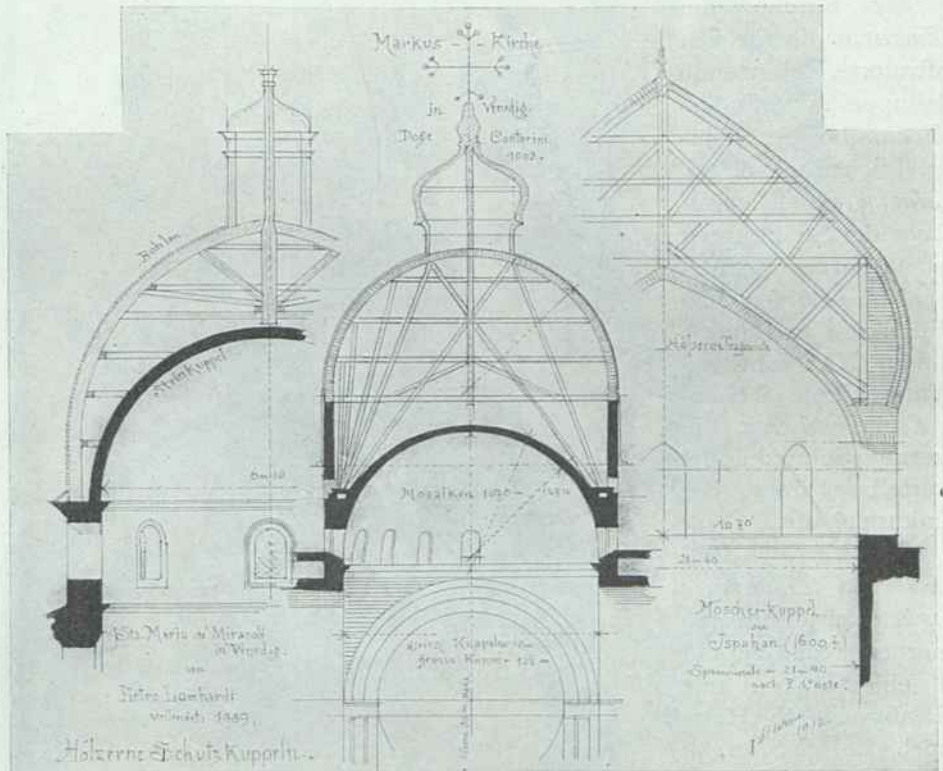




Gewölbefschalen (vergl. Abb. 860), die an einen oberen Mauerring anfallen, aus dem sich die Laterne erhebt. Im Innern ist der Übergang vom achteckigen Untergeschoß zum kreisrunden Tambour durch in die einspringenden Ecken eingestellte Säulen bewirkt (vergl. Abb. 860). Die gekuppelten Sporen sind auch auf der Außenfläche der Schutzkuppel den Säulenpaaren des Tambours entsprechend zum Ausdruck gebracht.

Von der antiken Tradition, nach der beim gewölbten Baue die Decke und das Dach ein einheitliches Ganzes bilden (*Pantheon*), von der Gepflogenheit

Abb. 861.



Aus Holz konstruierte Schutzkuppeln der Markus-Kirche, der Maria dei Miracoli in Venedig und der Moschee zu Isfahan.

der frühen Renaissance (Florentiner Dom) die Schutzkuppel gleichfalls aus Stein herzustellen, ging auch *Juvara* bei seinem Kuppelbau nicht ab, während man in Venedig diesem Prinzip ungetreu wurde und die äußere Schutzkuppel aus einem leichteren und vergänglicheren Materiale, aus Holz, mit Metaldeckung herstellte. Man hatte auf diese Weise mehr Freiheit in der Gestaltung der beiden Teile, wenn man die den Innenraum abschließende Kuppel von der äußeren, schützenden unabhängig machte<sup>320</sup>).

Man konnte der Schutzkuppel jede Form und Höhe geben, ohne eine Bedingung für die innere Raumkuppel mit in Kauf nehmen zu müssen.

Alt-Venedig ging hier wohl mit dem guten Beispiel voran bei seiner *Markus-Kirche*. Man wollte und konnte mit der monumentalen Steindecke im Innern

<sup>320</sup> Vergl. die *Superga* bei Turin und Meister *Filippo Juvara* aus Messina. Studien aus Kunst und Geschichte *Friedrich Schneider* zum 70. Geburtstag gewidmet von seinen Freunden und Verehrern. Freiburg 1906. Der zitierte Aufsatz von *Josef Durm*.



nicht höher gehen, als gefchehen, und doch dem Äußern eine imponierende Gestalt geben, die nur durch den hölzernen Dachaufbau erreicht werden konnte. Die Schutzkuppeln von *S. Marco* entstanden wohl unter den Einflüssen des Orients, wo die Trennung der Kuppeln und deren Ausführung gefondert aus Stein und Holz schon allenthalben in Übung war, eine Konstruktionsweise, an der dann auch die Baumeister an den Gestaden der Adria festhielten.

613.  
Holzkuppeln  
S. Marco.

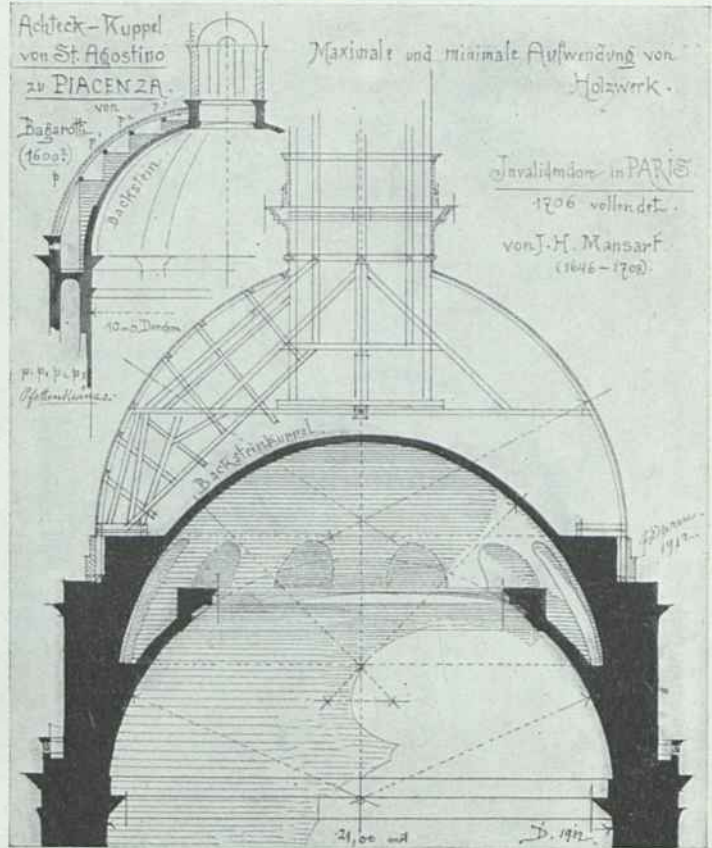
So sehen wir z. B. nach dem Vorbilde von *S. Marco* (vergl. Abb. 861) bei der Kirche von *S. Zaccaria* die für sich konstruierte schützende Holzkuppel in veränderter Form über der Steinkuppel sich erheben. Bei *S. Maria dei Miracoli* ist über der Steinkuppel eine hölzerne Schutzkuppel aus Bohlen ausgeführt: also an Bauten, die dem XV. Jahrhundert angehören. *S. Giorgio dei Greci* hat die hölzerne Schutzkuppel unmittelbar über der Steinkuppel ufw.

614.  
Kuppel der  
S. Maria della  
Salute  
in Venedig.

*S. Maria della Salute* von Baldassare Longhena (1630) hat eine steinerne Raumkuppel und eine äußere mit Blei abgedeckte Holzkuppel. Bei *S. Simeone Minore* (1718) sind Raum- und Schutzkuppel aus Holz konstruiert und nur der konservative Palladio führte bei seiner

Kirche *Redentore* die Mauern und Kuppeln aus Backsteinen aus. Auch bei der genannten kleinen Zentralkirche in Masè (vergl. Abb. 856 u. 857, Grundriß, Ansicht und Schnitt), scheint er der Monumentalität wegen der Antike und der Frührenaissance getreu geblieben zu sein und konstruierte nach deren bewährten Grundsätzen. (Von den fog. „Ohren“ des Bernini hatte er dabei wohl eine Vorahnung!) Der *Val de Grâce* und der Invalidendom in Paris (vergl. Abb. 862), sowie die *Pauls-Kirche* in London haben hölzerne Schutzkuppeln, bei aller sonstigen Monumentalität des Bauwerkes bei steinernen, fogar doppelten steinernen Raumkuppeln. In dem Bande II des großen Werkes »*Le Fabbriche più cospicue di Venezia, misurate, illustrate ed intagliate dei membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti* (Venezia 1820)« ist eine Aufnahme der *S. Maria della*

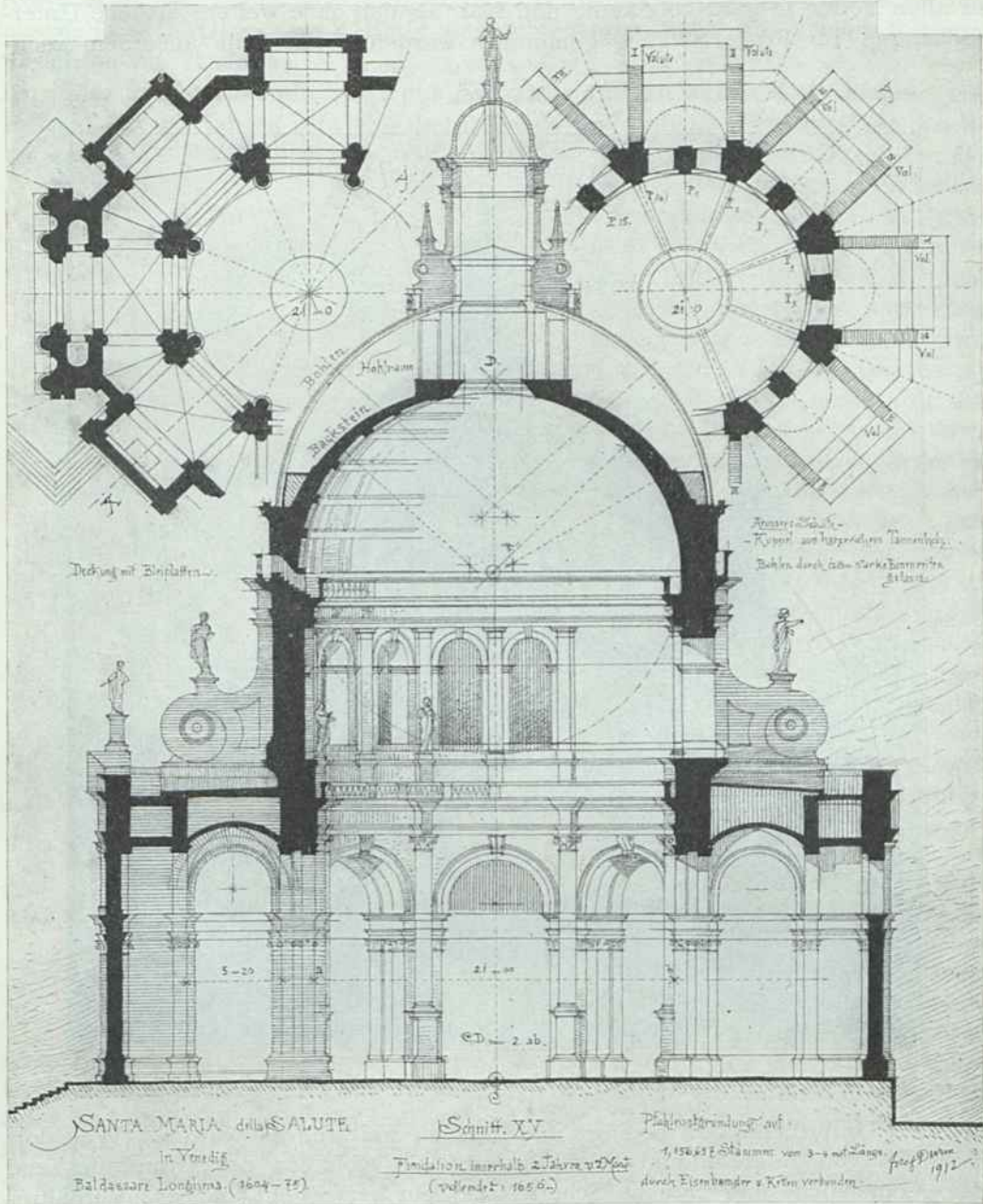
Abb. 862.



Querschnitt durch die Kuppel des Invalidendomes in Paris und der Kirche *S. Agostino* zu Piacenza, als Vergleich minimaler und maximaler Aufwendungen von Holz bei Kuppelkonstruktionen.

*Salute* ziemlich ausführlich zur Darstellung gebracht, die alles wesentliche wiedergibt. Trotz ihrer grotesken Voluten und ihrer sonstigen Eigentümlichkeiten wird

Abb. 863.



Grundrisse und Querschnitte der *S. Maria della Salute* in Venedig unter Angabe der feineren Raum- und hölzernen Schutzkuppel.

Die schon durch ihres Meisters *Longhena* (geb. 1602) Weltruf, dauernd von hohem Interesse für die Architekturgeschichte sein und bleiben.



Ein gelehrter Franzose, *de Raymond*, zieht in einer 1819 gedruckten Abhandlung einen Vergleich ihrer Kuppelkonstruktion mit der des später ausgeführten Invalidendomes zu Paris, die zu Gunsten des Venezianer Bauwerkes in statischer Beziehung ausfällt. Das Material in dem genannten Werke ist nicht in allen Teilen so ganz vollständig und klar, als daß ohne weitere örtliche Untersuchungen zur Frage Stellung genommen werden könnte, die außerdem rech-

Abb. 864.



Äußere Ansicht der Kuppelkirche von *Maria della Salute* in Venedig.

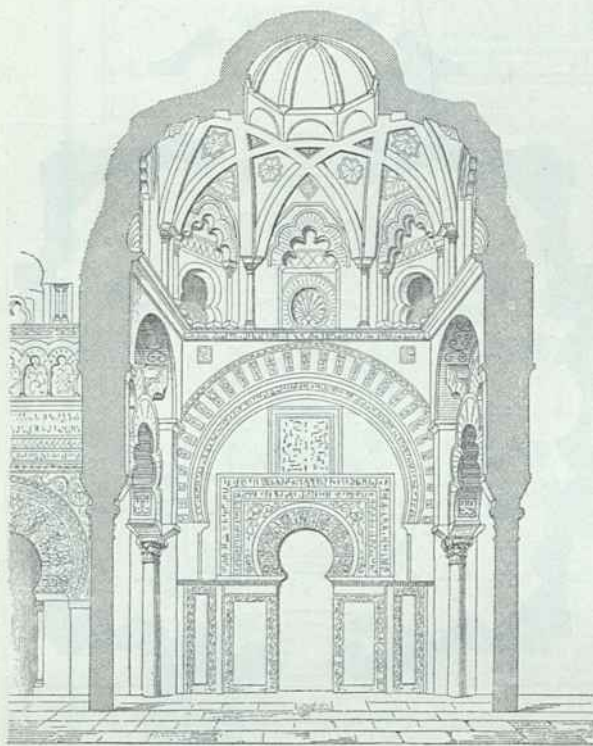
nerische Untersuchungen bedingt und hier zu weit führen würden. Was dort technisch von Interesse und Wert ist, gibt die Abb. 863 des Grundrisses und der geometrische und statische Schnitt, aus dem hervorgeht, daß das Verhältnis des Innenraumes — Durchmesser zur Höhe — genau 1:2 beträgt, aus dem wir aber auch weiter noch die Anordnungen der Streben in Volutenform und die der Doppelkuppel samt ihrem Unterbau ersehen können.

Die Raumkuppel ist aus Backsteinen (*interna cupola di mattoni*), die Schutzkuppel aus Holz konstruiert und mit Bleiplatten abgedeckt (vergl. *Fabbriche di*

Venezia a. a. O.). Die Achteckform im Grundriß ist sowohl im Innern als auch am Äußern bis zur Attika über dem Hauptgesimse des Tambours durchgeführt. Das Attikagemäuer und die Kuppelform im Grundriß sind dagegen kreisrund (vergl. Abb. 864, Photo nach *Filippi*), ohne besonders markierten, architektonisch ausgeklügelten Übergang. Hinter der achteckigen Balustrade erhebt sich unvermittelt der Rundbau.

Der statische Schnitt zeigt uns Festigkeit und Sicherheit der Anlage. Ihr Bestand seit 381 Jahren gibt eine beruhigende und gesunde Probe auf die Rechnung und die Voraussetzungen. Wenn in dem Baue irgendein Gerechter „die

Abb. 865.



Querschnitt durch den Kuppelraum vor dem *Mihrab* der Moschee zu Cordova nach Abb. 43 der Baukunst des Islam dieses „Handbuches“.

Weiterbildung von *Palladio's* Kirchenbauprinzipien“ erblickt, so ist das feine Sache, wenn er aber erklärt, daß die Kuppel außen rund und innen achteckig nur aus Holz gezimmert sei (vergl. *Josef*, Architekturgeschichte Italiens, S. 378), so ist dies zu bedauern, besonders wenn dazu gesagt wird, „daß dem technisch gebildeten Kenner dadurch der Humor verdorben würde“. Die kurzen technischen Bemerkungen auf der Abb. 863 seien hier im Texte nochmals wiederholt: „Zur Fundation wurden 1156 657 Baumstämme von 3–4<sup>m</sup> Länge verwendet, die durch Eisenbänder und Ketten miteinander verbunden wurden. Diese Arbeit ist im Zeitraum von zwei Jahren und zwei Monaten (1656) ausgeführt worden.“

*Serlio*, der Akademiker, gab uns nicht nur beim Wohnbau durch Beispiele erläutert, seine Ansichten kund, er machte auch seine Vorschläge für Kirchenbauten, die schon bei der Be-

615.  
*Serlio* über  
Kuppelkirchen.

sprechung von *St. Peter* gestreift wurden. Auch bei diesen sind einige bemerkenswert, die sich durch geschickte Verwendung der Motive auszeichnen. Seine Fassaden sind antikisch aufgebaut, mit oder ohne Zugabe von Türmen und Kuppeln. In seinem »*Libro Quinto delli Templi*« geht er vom Zentralbau aus, gibt zunächst den reinen Rundbau und gliedert diesen innen und außen durch Nischen zwischen Doppelpilastern bei Annahme einer Beleuchtung des Inneren durch Zenithlicht. Dem reinen Rundbau fügt er dann vier Apfiden an und krönt dessen Scheitel durch eine Laterne. Dem Rundplan folgt unter den gleichen Voraussetzungen für die Fassade der Ovalplan mit Nischen; diesen reihen sich fünf-, sechs- und achteckige Grundpläne an, deren Aufbauten mit Klostergewölben überspannt und durch Laternen bekrönt sind. Dann werden Grundrisse mit quadratischen Außenseiten



und achteckigen Innenräumen und quadratischen Kapellen auf den vier Ecken gegeben, auch solche mit griechischer oder lateinischer Kreuzform und Vierungskuppeln; auch dreischiffige mit zwei Türmen und durchweg niedrigen Kuppeln ohne Tambours, ferner einschiffige Anlagen mit zwei Halbrundapsiden auf den Schmalseiten, mit gewölbter Vorhalle und an den Langseiten mit rechteckigen Vorbauten. Eine Abbildung des Grundrisses und des Aufbaues einer fünfeckigen Zentralkirche gibt *Serlio* auf S. 206 a. a. O., und nach ihm ist in der Abb. 777 die Fassade einer Kirche ohne Turm und durch Abb. 740 eine solche mit zwei Türmen gegeben.

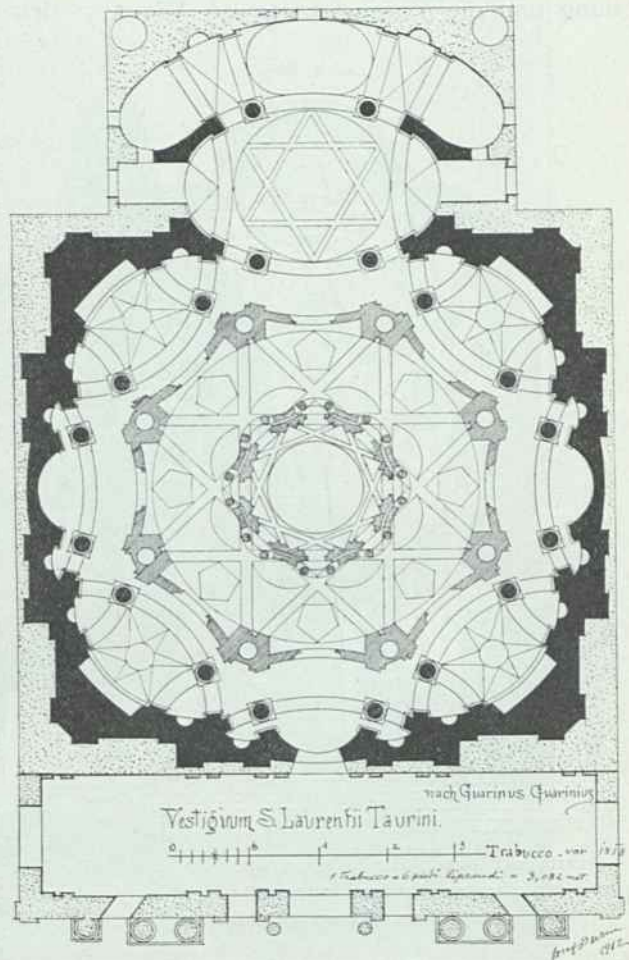
Für die Scheitelöffnungen der Rund- und Polygonkirchen verlangt er zur Belichtung des Innenraumes eine Weite gleich  $\frac{1}{7}$  ihres Raum-Durchmessers. Bei der Deckung der Kuppeln folle man sich nach dem einheimischen Materiale richten, aber unter allen Umständen verdiene die Deckung mit Bleiplatten den Vorzug.

Den Ring der Akademiker und Theoretiker mit ihren guten Vorschlägen und Rezepten durchbrechen auch auf dem Gebiete des Kirchenbaues die späten Barockmeister und zwar die am weitestgehenden Führer *Borromini* (1599—1667), *Bernini* (1598—1680) und *Pietro da Cortona* (1596—1669). Von ihnen hängen der sehr begabte *Carlo Rainaldi* und *Guarino Guarini* (1624—1683) ab; der letztgenannte fucht sogar fein Vorbild *Borromini* zu übertrumpfen.

Säulenkirchen werden fetterer, das griechische Kreuz in der Grundrißanlage beliebt, die Innenräume weit und hoch,

Oberlicht und hohes Seitenlicht wird gefucht, die Dekoration wird farblos oder mit Malerei und Vergoldung überladen. Runde und elliptische Anlagen werden bevorzugt, die Biegung der Fassaden kultiviert, die Seitenschiffe fallen meist ganz weg, die Kapellen werden in Nischen umgewandelt, die Seitenfassaden möglichst einfach, höchstens durch eine Pilasterordnung belebt. (Vergl. auch *Redtenbacher*, *R. Architektur der italienischen Renaissance*. Frankfurt 1886. § 116—121.)

Abb. 866.



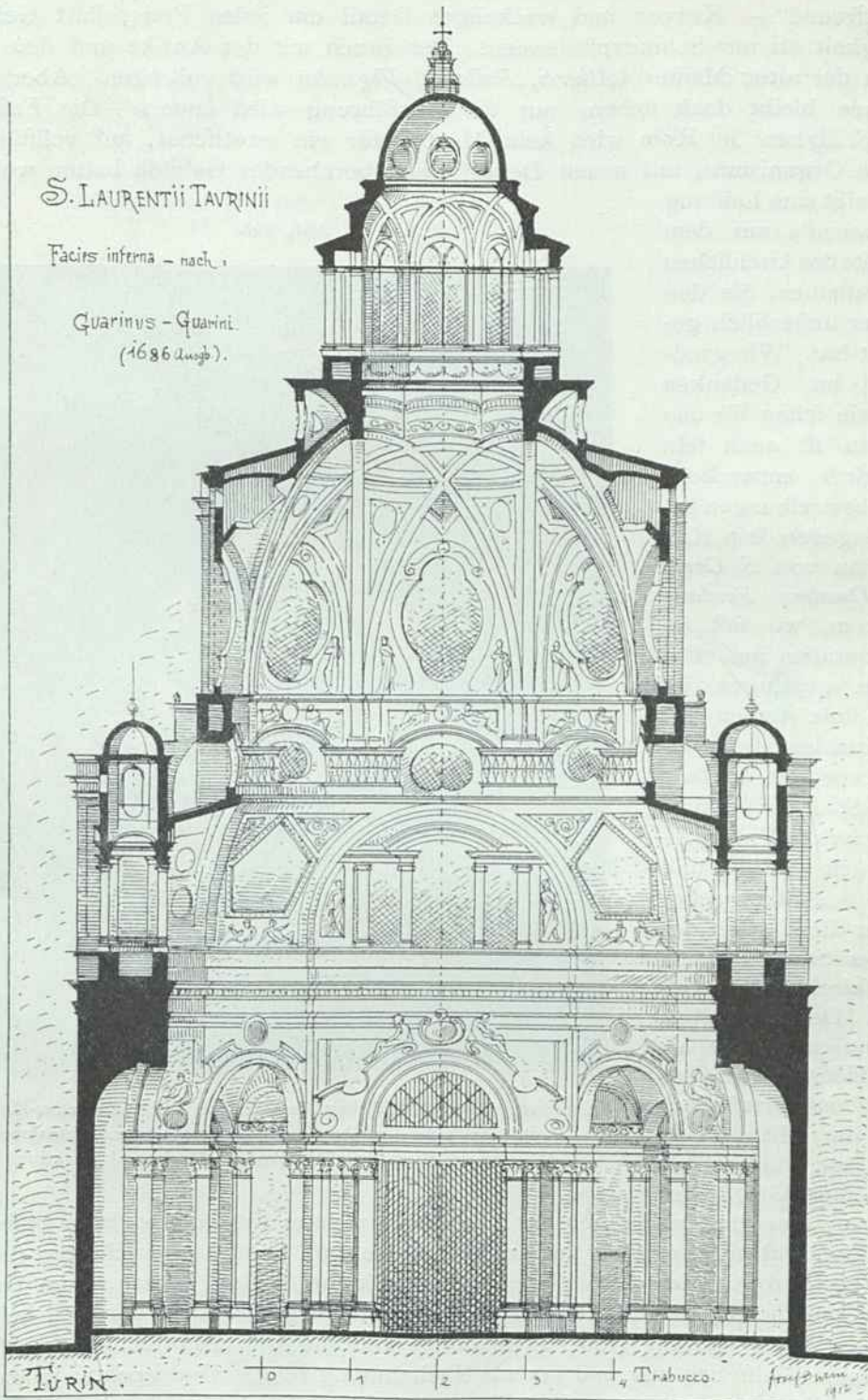
Grundriß der Laurentius-Kapelle in Turin  
nach Guarino Guarini.

*Disegni d'architettura civile et ecclesiastica. Torino 1686.*

Abb. 867.

S. LAURENTII TAVRINII

Facies interna - nach

Guarini - Guarini.  
(1686 *Luogo*).

Querschnitt durch die Laurentius-Kapelle in Turin von G. Guarini a. a. O.

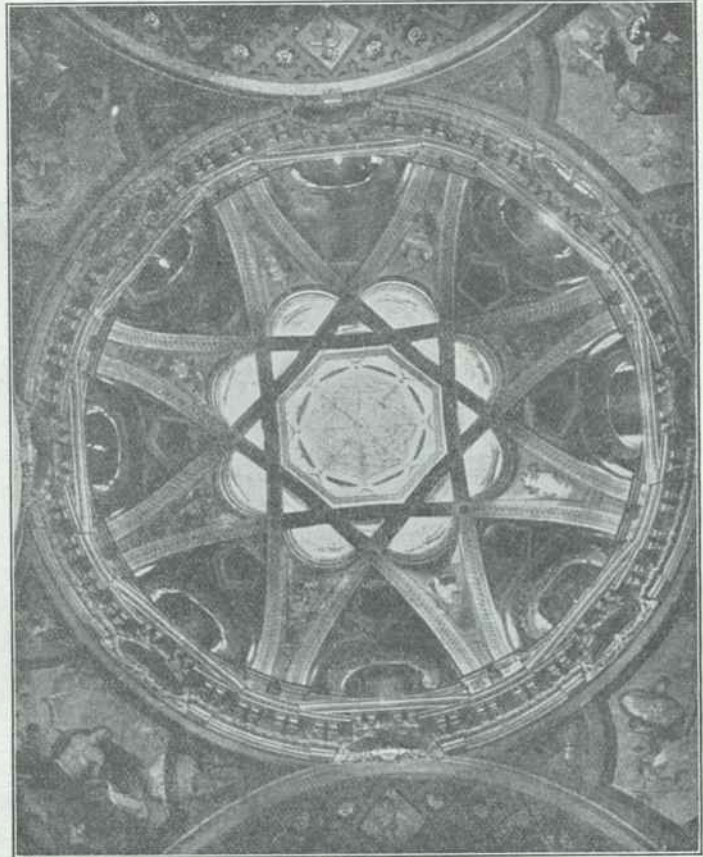


Nach *C. Gurlitt* „reizte den Künstler der Kampf und das Erreichte den Kunstfreund“ — Kurven und wackeliges Detail um jeden Preis; statt Gefetzmäßigkeit oft nur Schnurpfeifereien! Der Bruch mit der Antike und den Gesetzen der alten Meister (*Alberti, Palladio, Vignola*) wird vollzogen. Aber das Gerippe bleibt doch stehen, nur die Ausführung wird anders. Die Fassade von *S. Agnese* in Rom wird kein Mensch für ein exotisches, auf vollständig neuem Organismus, mit neuen Detailformen beruhendes Gebilde halten wollen. Sie bleibt eine Leistung

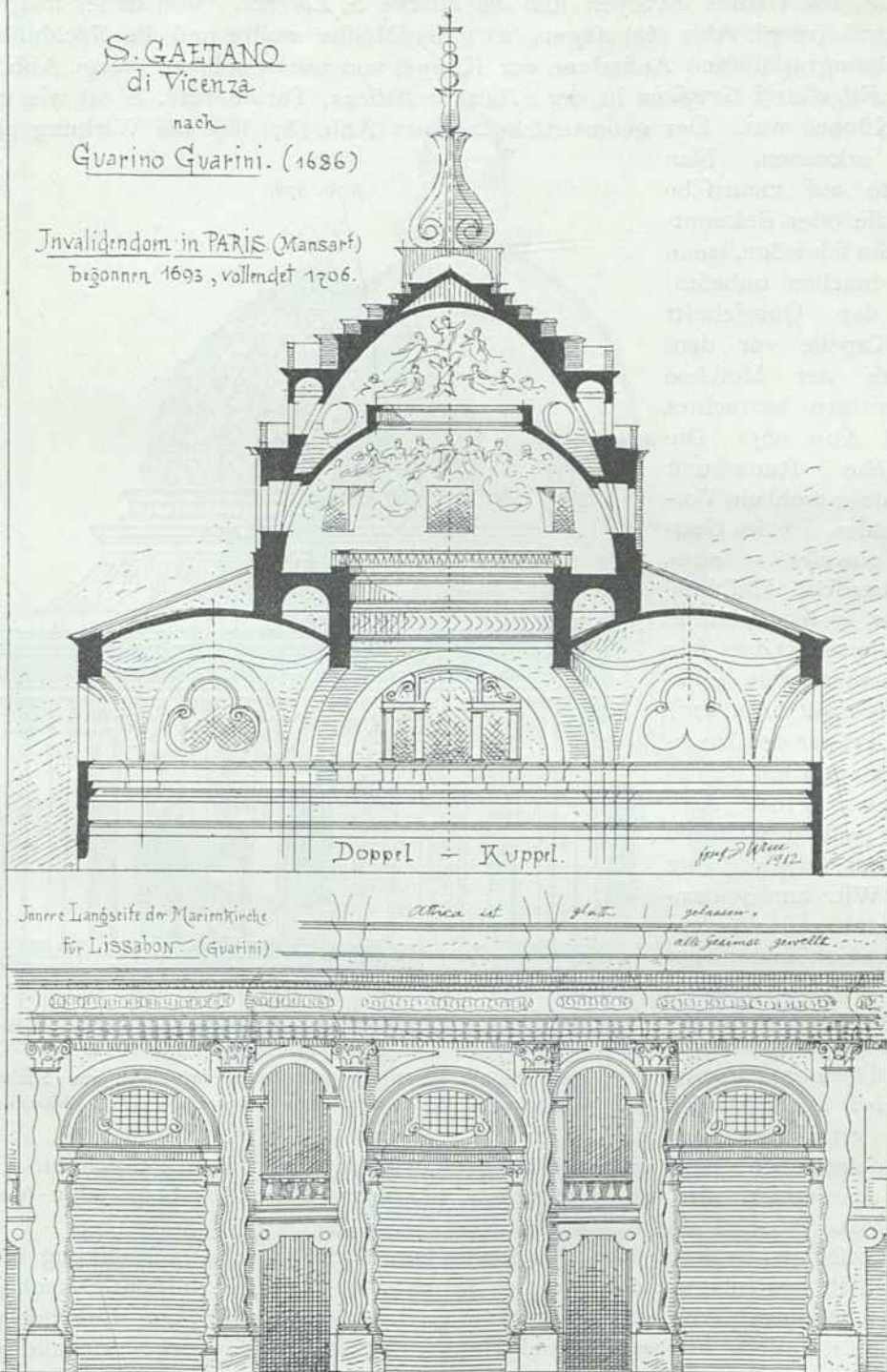
*Borromini's* auf dem Gebiete des kirchlichen Zentralbaues, die den Meister unsterblich gemacht hat. Wie großartig im Gedanken und wie schön für den Aufbau ist auch sein Grundriß entwickelt! An Übertreibungen leidet dagegen sein Kirchenbau von *S. Carlo alle Quattro Fontane* in Rom, wo fast jeder Geraden aus dem Wege gegangen ist. Wie stolz stehen die Kolonnaden des *Bernini* vor der Fassade von *St. Peter's-Dom*! *Guarini's* Wirkungskreis ist Turin und seine Auftraggeber waren die Fürsten des Hauses Savoyen auch auf kirchlichem Gebiete. Der Zentralbau scheint auch ihm als das Höchste, als das Erstrebenswerteste, nur sind die Mittel zum Ausdruck andere als die seiner Vorgänger,

aber von den Grundelementen der Renaissance weiß er sich doch nicht zu befreien. Sein Detail ist nicht geistlos, auch nicht neu, nur von Grund aus erschüttert (vergl. Abb. 209 u. 870). Machte er seinerzeit auch keine Schule, so hat er im Grabe wenigstens die Genugtuung, daß er zweihundert Jahre und etwas darüber, bei der Turiner Weltausstellung (1902) so manchen verständnisinnigen Kunstjünger fand, dem seine Weise neu war und ihn zur Nachahmung reizte. Und noch an manchen Bauten diesseits der Alpen sind Trophäen seines Wirkens hängen geblieben, die den *Guarimus redivivus* un schwer erkennen lassen. Seltsam muten seine

Abb. 868. 82



Anordnung und Ausführung der Kuppel der *Laurentius-Kapelle* in Turin von unten gesehen nach einer fotogr. Aufnahme der »*Italia artistica*« No. 62. Turin. (Horizontalprojektion.)



Querschnitt durch die projektierte Kirche des G. Guarini für Vicenza  
und Teil-Längenschnitt durch dessen Marien-Kirche für Lissabon.



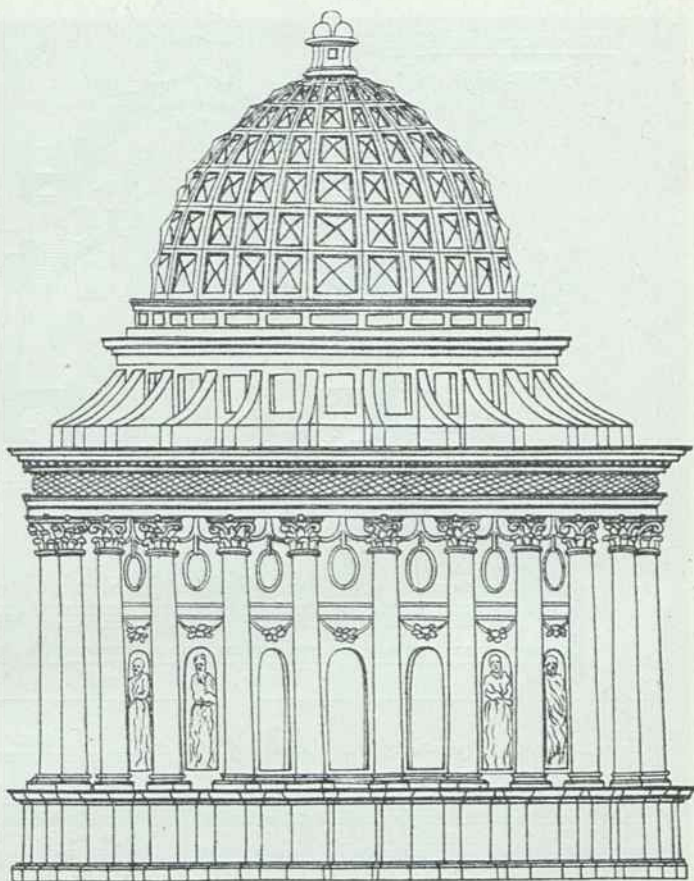
616.  
Kuppelbauten  
Guarini's.

Kirchenbauten *S. Gaetano*, für Vicenza entworfen (vergl. Abb. 869) und besonders die Turiner Werke, mit denen wir zu rechnen haben, an: *S. Sudario*, die Grabkapelle des Hauses Savoyen und die Kirche *S. Lorenzo*. Von dieser mag der Grundriß (vergl. Abb. 866) sagen, was der Meister wollte und die Nachbildung der photographischen Aufnahme der Kuppel von unten gesehen (vergl. Abb. 868 nach *Fot. d'Arti Grafiche* in der »*Italia artistica*«, Torino 1911, S. 61) wie groß fein Können war. Der geometrische Schnitt (Abb. 867) läßt die Wirkung nicht ganz erkennen. Man

möchte auf maurische Einflüsse oder Bekanntschaften schließen, wenn man daneben unbefangenen den Querschnitt der Kapelle vor dem Mihrab der Moschee zu Cordova betrachtet (vergl. Abb. 865). Die arabische Raumkunst wäre dann wohl ein Vorempfinden der des *Guarini* gewesen? Indes, die iberische Halbinfel hat er wohl gekannt, daran erinnert uns sein Kirchenplan für Lissabon (vergl. Abb. 870). Diese Träger des Hochbarokko wurden wenigstens vor große Aufgaben gestellt, während die Neuerer von heute ihren Witz am Bauernhaus und an sog. Villenkolonie-Gebäuden, oder höchstens an Warenhäusern mit den Gänsefallfäden üben müßten. Übrigens konnte *Guarini* auch klaffzifisch empfinden und doch dabei noch etwas originell bleiben, wie der nach ihm gezeichnete Entwurf zu einer Kuppel auf umfäultem, lichtbringendem Tambour zeigt (vergl. Abb. 871).

Totfchweigen kann man den letzten Mann der damaligen Neuerung nicht, namentlich heutzutage nicht, wo sich so manches ähnliche vollzieht. Auch Begleitercheinungen von damals decken sich mit gegenwärtigen. Eitelkeit und Nervosität, falsche Ehrbegriffe und Hunger führten zur Hypochondrie und zum Selbstmord, und nur die spätere Schule macht sich wieder davon frei. Durch *Juvara* und *Vanvitelli* kommt die Ruhe eines Friedhofes über die Gemüter

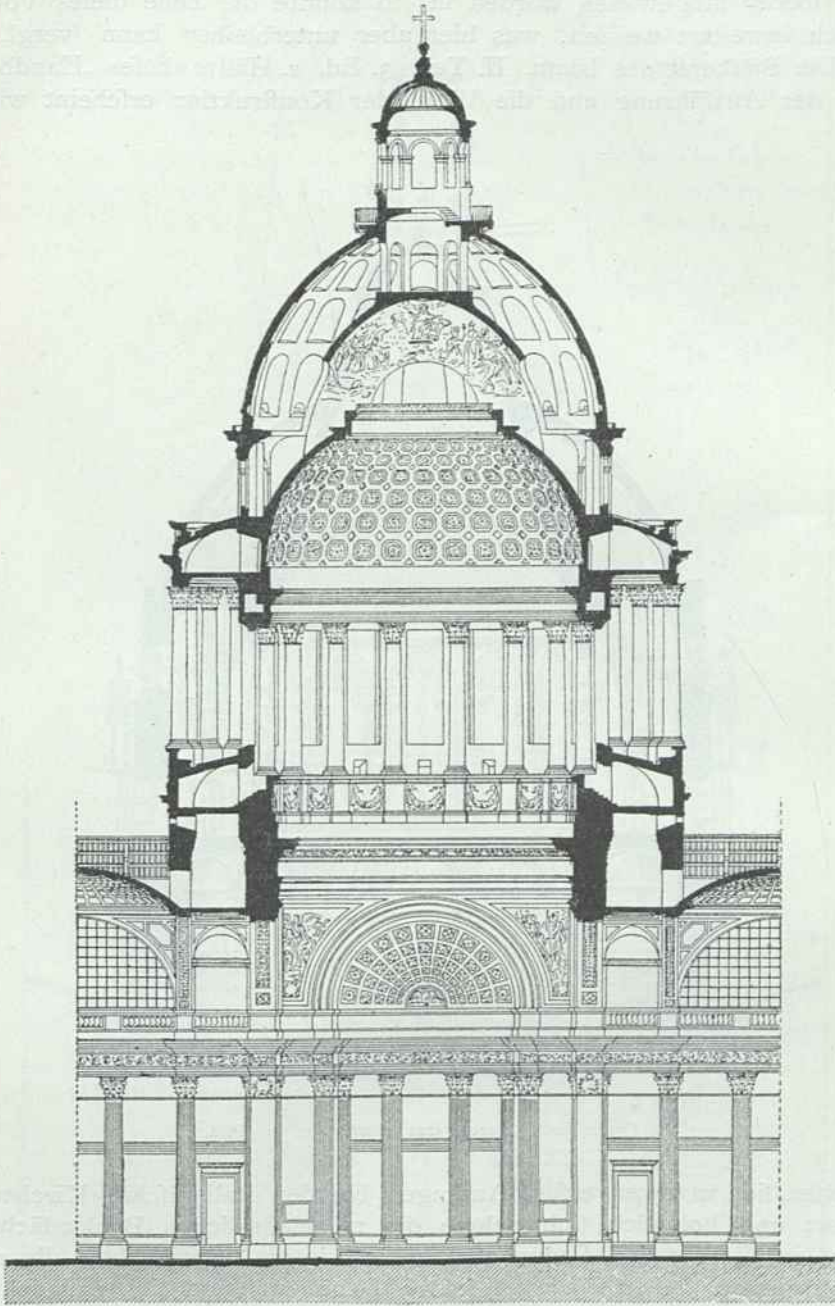
Abb. 871.



Äußere Ansicht eines Kuppelaufbaues auf einem von Säulen umgebenen Tambour nach dem Entwurfe von *G. Guarini*.

und über die Baukunst. Dem Krampfhaften folgt ein letztes Aufflackern des Spätbarockes.

Abb. 872.



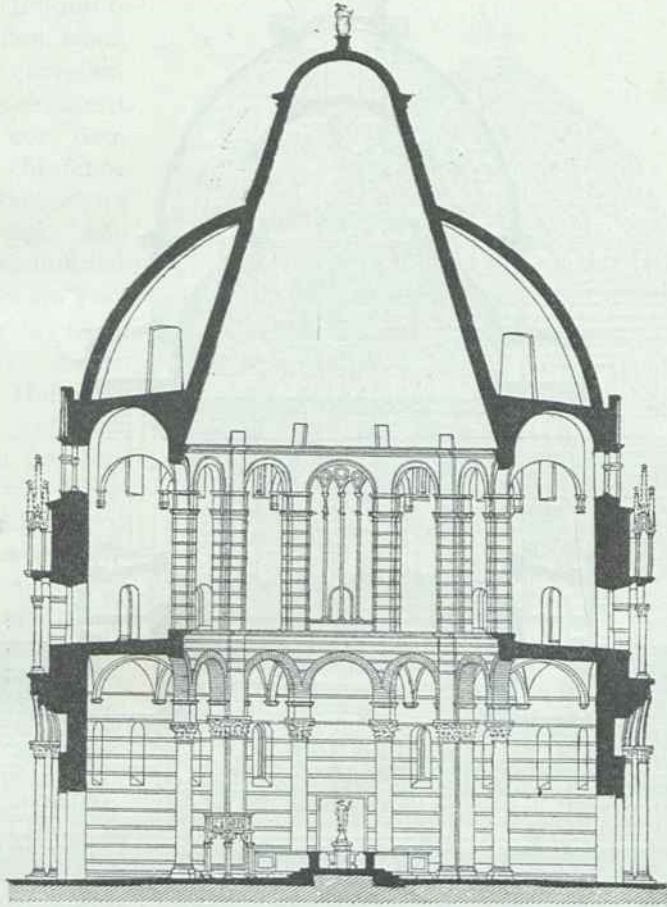
Querschnitt durch das Pantheon in Paris. (Nach Soufflot.)

Das war wiederum das Los des Schönen auf der Erde! Und die Zeit des Ausprobierens beginnt.



Wenn gefagt wurde, daß die Schutzkuppeln von *S. Marco* und andere in Venedig aus der Umarmung des Orients mit dem Occident hervorgegangen seien und dabei auf die aus Holz und Stein konstruierte Kuppel der Moschee zu Ispahan (1600?) hingewiesen worden ist, so könnte die Zone dieses Vorganges wohl noch erweitert werden, was hier aber unterbleiben kann (vergl. *Franz-Pascha*, Die Baukunst des Islam. II. Teil. 3. Bd. 2. Hälfte dieses „Handbuches“). Die Art der Ausführung und die Wahl der Konstruktion erscheint wichtiger.

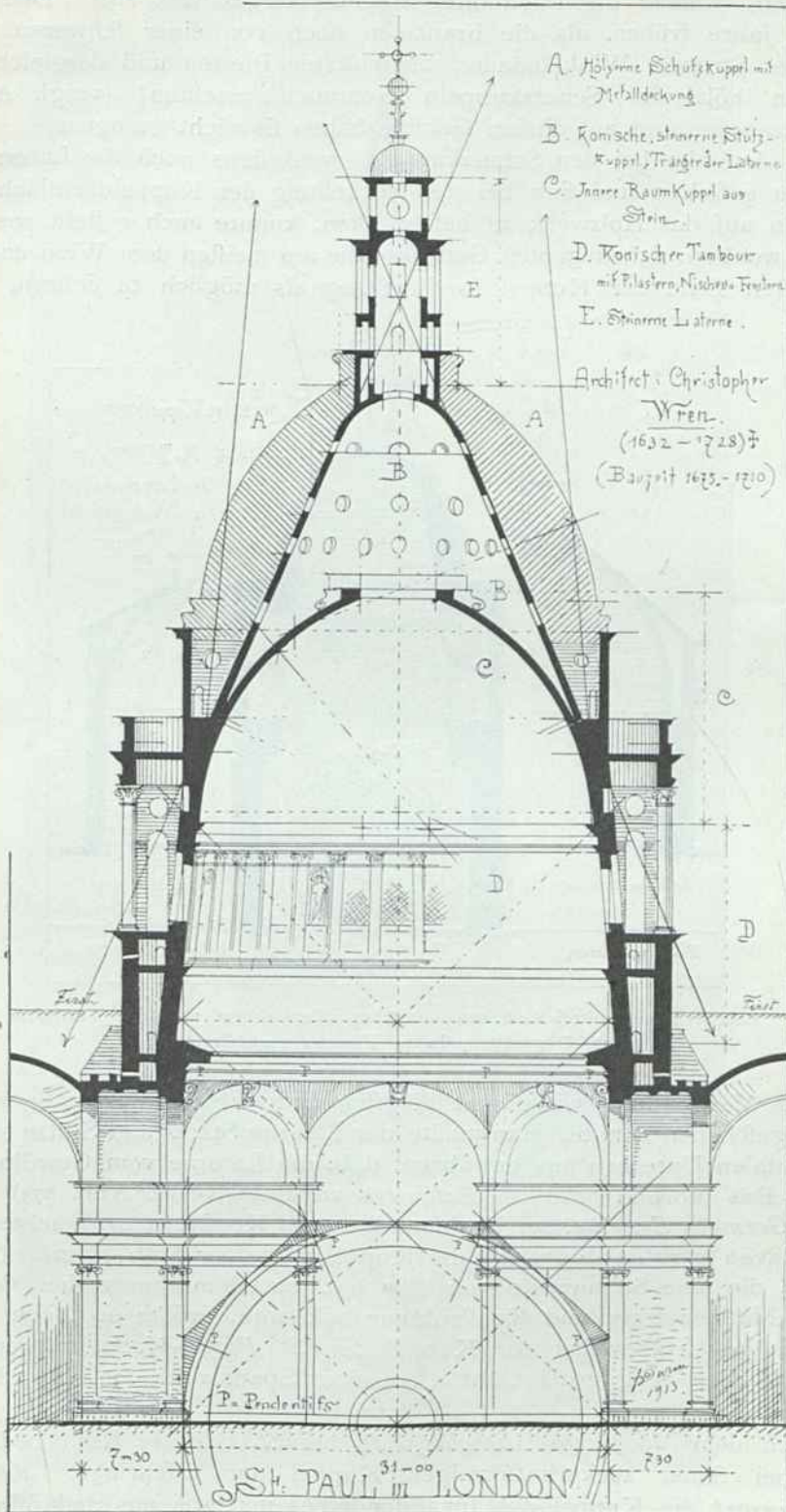
Abb. 873.

Querschnitt durch das *Battistero* in Pisa.

617.  
Konstruktion  
der  
Holzkuppeln.

Sie erweisen sich in ihren ersten Anfängen bei den italienischen Kirchenbauten kompliziert und holzreich (ich nehme die mittelalterlichen Bohlendächer über den Sälen in Vicenza und Padua aus), gleichwie die französischen, die noch im Jahre 1706 unter diesem Vorwurf leiden (Abb. 862) und sich erst später von ihm befreit haben. So weist z. B. die Schutzkuppel von *S. Maria de' Miracoli* (Venedig 1493) ein durch horizontale Pfettenkränze verbundenes Bohlendach auf, mit einem geringen Aufwand von Bauhölzern (vergl. Abb. 861); und bei der Kuppel von *S. Agostino* in Piacenza sind abgetreppte Steinrippen auf der Außenseite der Steinkuppel angelegt, auf denen horizontale Pfettenkränze ge-

Abb. 874.



Dreifache Kuppel der Paul's-Kirche in London.

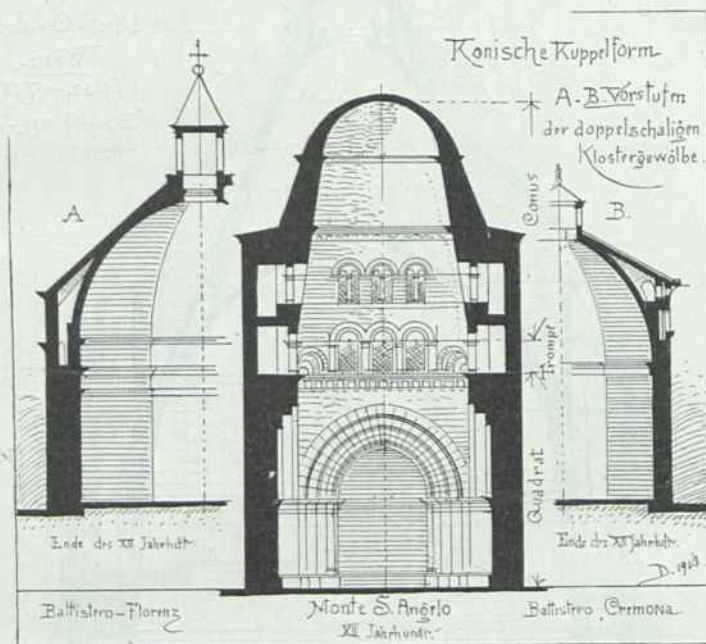


lagert find, welche die Dachhölzer tragen (vergl. Abb. 862). Dies geschah aber 100 Jahre früher, als die Franzosen noch von einer schweren Last sich kreuzender Streben, Winkelbänder, abgestützter Pfetten und dergleichen mehr bei ihren hölzernen Schutzkuppeln Gebrauch machten! (vergl. Abb. 862). Eine Nutzanwendung auf diesem Gebiete haben sie nicht gezogen.

Die Aufgabe bei den Schutzkuppeln, wenigstens noch die Laterne monumental zu gestalten und sich bei der Herstellung der Kuppeldachflächen einzig und allein auf das Holzwerk zu beschränken, konnte auch gestellt werden. Es war dies wohl ein naheliegender Gedanke, die am meisten dem Wind und Wetter ausgesetzten Teile der Kuppel so sorgfältig als möglich zu sichern, was nur

618.  
Steinlaternen  
auf Steinstützen  
bei Holzdächern  
der Kuppeln.

Abb. 875.



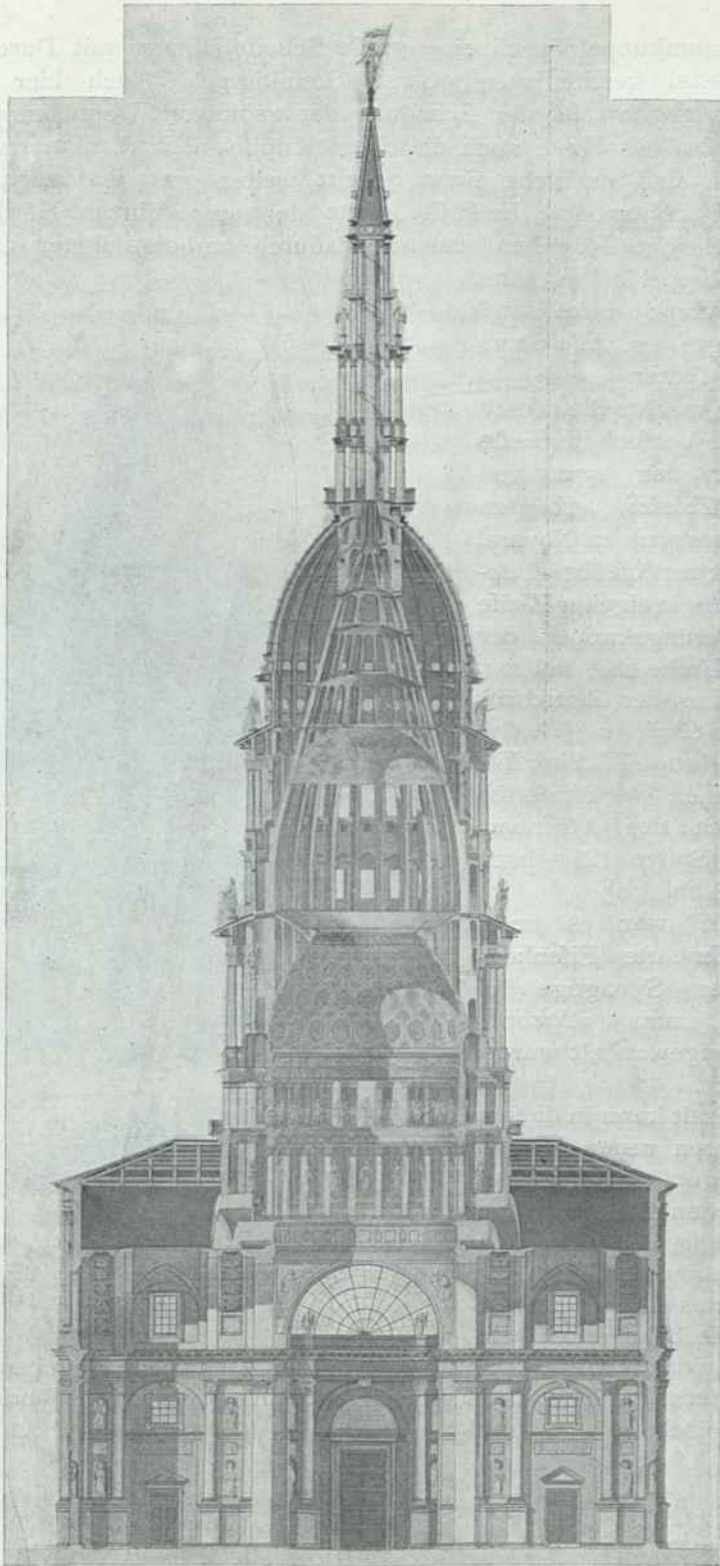
Beispiel einer mittelalterlichen konischen Kuppelform und die Vorstufen von Doppelkuppeln in Florenz und Cremona.

durch die Verwendung widerstandsfähigsten Materiales, zur damaligen Zeit des Steines, geschehen konnte. Man mußte der Laterne Stand und Stütze von einem monumentalen Unterbau aus gewähren, d. h. die Laterne vom Gewölbe aus abstützen. Das Vorbild war im *Battistero* zu Pisa (vergl. Abb. 873) gegeben. *Jacques-Germain Soufflot*, der Mathematiker und Konstrukteur, machte 1757 Gebrauch davon (vergl. Abb. 872) bei der Kuppelkirche der *St. Geneviève* (Pantheon) in Paris, die eine Spannweite von 22<sup>m</sup> hat, nachdem ihm vorher der gleichfalls als Mathematiker und Konstrukteur bekannte, größte englische Architekt *Sir Christopher Wren* bei der Kuppel der *St. Paul's-Kathedrale* in London (1675—1710) den Weg gezeigt hatte, bei einer Spannweite der Kuppel von 31<sup>m</sup> (vergl. Abb. 874).

Nach dem Vorgange *Michelangelo's* bei *St. Peter* in Rom bediente sich *Wren* bei seiner zuckerhutförmigen Kuppel der Eisenringe. 1680 führte *J. H. Mansart* die Kuppel des Invalidendomes in Paris aus und öffnete dabei

619.  
Pantheons-  
kuppel in Paris.

620.  
Kuppel der  
*St. Paul's-*  
Kathedrale  
in London.



Schnitt durch die Vierungskuppel von *S. Gaudenzio* in Novara.



die untere Raumkuppel durch eine große Scheitelöffnung mit Durchblick nach der im Scheitel gefchlossenen oberen Steinkuppel. Auch hier scheint die Priorität (1675 gegen 1680) der Erfindung der geöffneten Doppelkuppel auf englischer Seite, bei der *Wren* noch die obere Kuppel nach der Laterne zu öffnete. Eigen ist es, daß er nicht einen Schritt weiter ging und auch die äußere Schutzkuppel monumental herstellte, statt der ausgeführten Holzkonstruktion. Hatte er vielleicht Bedenken, daß die dadurch herbeigeführten größeren Gewichte des Kuppeldaches seine Stützen zu stark belasteten? *Soufflot* wagte es, allerdings erst 72 Jahre später.

Abb. 877.

621.  
Moderne  
Vierungskuppel  
in Novára  
von *Antonelli*.

In Italien machte die neuere Technik einen Versuch im Geiste *Wren's* mit der 1570 von *Pellegrino Tibaldi* erbauten Kirche *S. Gaudenzio* zu Novara, den Architekturprofessor *Antonelli Alessandro* in eigener Weise bei der Vierungskuppel der genannten Kirche 1888 vollzog. Wir geben aus der Zeitschrift »*Ingegneria Civile e le Arti Industriali* (Anno III Tav. XII e XIII)« einen verkleinerten Schnitt durch den Turmbau, der bis zur Spitze 121<sup>m</sup> hoch geführt ist (Abb. 876).

*Antonelli* war es auch, der die riefenhafte Eifenkonstruktion der Synagoge in Turin, die zum »*Ricordo Nazionale*« umgewandelt wurde, 1881 ausführte.

Die Neuzeit kann in diesem Sinne mit ihren neuen Mitteln Größeres wagen, ob aber alles von der gleichen Dauer wie bei der Verwertung der alten sein wird, ist eine andere Frage.

Als letztes Blatt in unserer Reihe sei, wie beim ersten, ein Idealentwurf von unbekanntem Meister für den Zentralbau gegeben (Abb. 877), der aus der letzten Phase dieser Epoche stammt. Er zeigt ein anderes Gesicht, aber kein schlechtes.



Entwurf zu einer Kuppelkirche von unbek. Meister als Schlußbild und letzte Blüte des kirchlichen Kuppelbaues kleineren Stils.

## XXV. Abschnitt.

## Kirchliche Einrichtungsgegenstände und Kirchenmobiliar.

Die inneren Einrichtungsgegenstände der Kirchen erfreuten sich in besonderem Maße der Gunst des neuen Stils, „was um so erklärlicher ist, als das Dekorative gerade die schwächste und am meisten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrschenden italienischen Gotik gewesen war“.

Wir betreten das Innere: in der Nähe der Eingangstüren zum Gotteshaus ist eine Schale mit geweihtem Wasser aufgestellt, mit dem sich der Eintretende zum Zeichen der Reinigung besprengt (vergl. Abb. 878).

Die Weihwasserbecken wurden aus Stein und Metall hergestellt; sie treten

entweder in einfachster Weise konfölenartig aus der Wand vor, oder als kleinere von kandelaberartigen Stützen getragene Schalen. Es sind freistehende kunstgewerbliche Schöpfungen, an welche die bildende Kunst mit den höchsten Mitteln herantrat.

Aus Metall in einfacher Form ist in der Kirche *Fontegiusta* zu Siena das Becken hergestellt, das von einem aus der Wand hervorragender Arm gehalten wird (Abb. 879); aus Marmor gearbeitet ist das schöne Becken in *S. Maria Novella* in Florenz, das zur Hälfte in die Mauer eingelassen und in der Wandhöhlung mit einer fein gefurchten Muschel überspannt ist: in feiner einfachen Schönheit ein klassisches Vorbild dieser Art (Abb. 878).

Von den freistehenden Marmorbecken sind als die reichsten die von *Federighi* (1462 und 1463) angefertigten im Dome zu Siena zu verzeichnen,

bei denen die antike Dreifußform als Stütze neu belebt und mit dem glänzendsten Bildwerk versehen ist. Die innerhalb der Schale angebrachten Fischchen in Flachrelief muß man der übergroßen Verzierungsluft des Künstlers wohl zu gute halten. Die Untersätze wurden früher für antik gehalten, das größte Kompliment, das einem Renaissancekünstler damals zu teil werden konnte (Abb. 881 u. 882).

Diesen ähnlich, aber etwas einfacher, sind die Weihwasserbecken im Dom zu Orvieto; sehr edel gehalten ist das im rechten Querschiff des Domes in Pisa von *Rossimino* (1518). In Form eines Schiffchens auf reicher Kandelaberstütze ist das in *S. Trinità* zu Florenz (Abb. 880). Eigenartig mit einem Baldachin über reicher Rückwanddekoration ist das Becken im Dom zu Palermo (Abb. 883) aufgebaut. Im *Santo* zu Padua sind die zwei Becken mit der Statue *Johannes des Täufers* und der Figur des Heilandes geschmückt. An einem Becken des *Alessi* in der *Certosa* bei Pavia steht ein Obelisk in der Schale an Stelle der

Abb. 878.

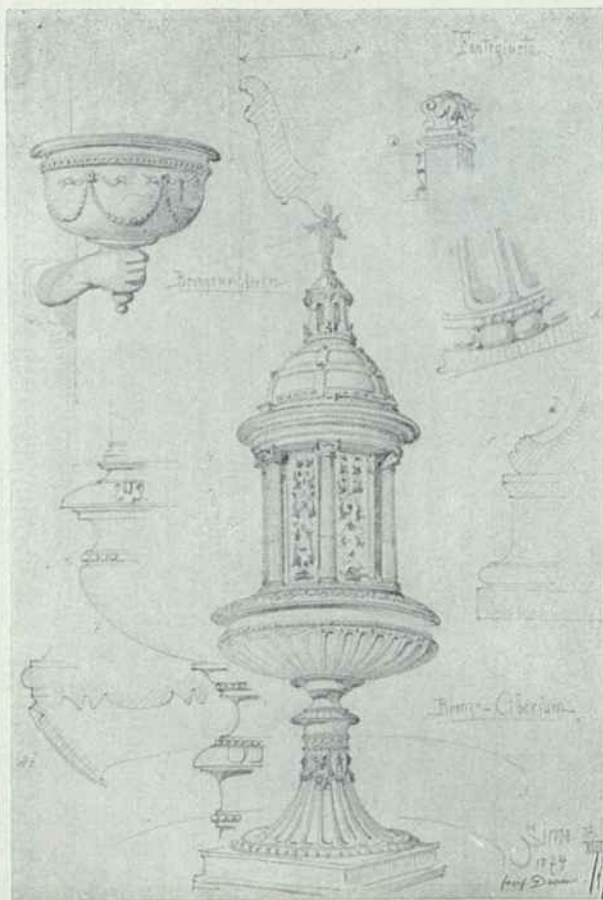


Weihwasserbecken in *S. Maria Novella* zu Florenz.

622.  
Weihwasserbecken aus Stein und Metall.



Abb. 879.



Weihwasserbecken und Ciborium in *Fontegiusta* zu Siena.

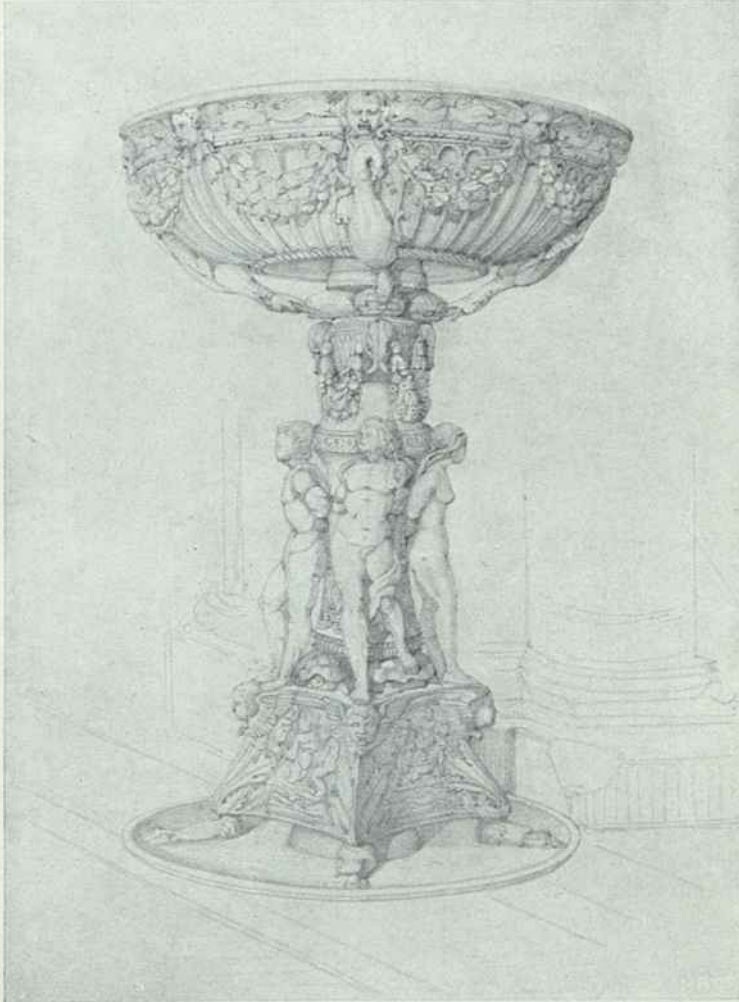
Abb. 880.



Weihwasserbecken in *S. Trinità* zu Florenz.

Figuren — überall waltet die größte Mannigfaltigkeit in der äußeren Erscheinung des gleichen Bedarfsgegenstandes. Als Kunstwerke wären noch erwähnenswert die Weihbecken in der *Certosa* bei Florenz, im Dome zu Lucca, in der Sakristei des Domes zu Empoli und die von *St. Peter* in Rom neben

Abb. 881.



Weihwasserbecken aus Marmor im Dom zu Siena.

vielen anderen in den verschiedenen Kirchen Italiens, die das gleiche Lob verdienen.

Weihbrunnen (*Lavabo*), zum Waschen der Hände für den Priester, besonders vor der Messe, sowie zum Reinigen der heiligen Gefäße bestimmt, oft von der Form eines Weihwasserbeckens oder Taufsteines, stets aber mit Wasserhähnen und Sammelbecken versehen, waren in der Nähe des Altars, in den Sakristeien oder deren Vorräumen aufgestellt und aus Stein von reichen, zuweilen in bunter Majolika hergestellten Architekturen umgeben.

623.  
Sakristei-  
brunnen.



„Ein Werk von einfach genialer Erfindung“ ist der Sakristei-brunnen in *S. Lorenzo* in Florenz, von *Müntz* dem *Antonio Rossellino* zugeschrieben, aus weißem Marmor mit einer Umrahmung und einem kreisrunden Rückwandstück von rotem Porphyrt hergestellt. Er besteht aus einer Kufe, die von Frauen-

Abb. 882.



Zweites Weihwasserbecken aus Marmor im Dom zu Siena.

figuren mit Fledermausflügeln und Fischleibern getragen wird. Ein Löwenkopf schmückt die Vorderfläche des Troges, aus dem ein Kandelaber hervorragt, an den sich zwei Drachen anschmiegen, die Wasser in die Schale werfen. Die Rückwandfüllung ist von einem Eichenkranz umzogen, und über dieser steht im Halbrund ein Adler mit ausgespreizten Flügeln.

Neben dieser mehr im bildhauerischen Sinne aufgefaßten Komposition sei eine andere gebundene erwähnt: der schöne Weihbrunnen aus Terrakotta

Abb. 883.



Weihwasserbecken im Dom zu Palermo.

(Majolika) in der Sakristei von *S. Maria Novella* zu Florenz, ein Werk der *Robbia*, in Form einer Aedicula mit korinthischen Pilastern ausgeführt, über der sich ein halbrundes Tympanon mit prächtigen, bunten Fruchtschnüren und Putten erhebt. An den Pilasterkapitellen waren früher (1866) noch Spuren von



Vergoldungen zu sehen, wodurch an den bunten Majoliken ein reicheres Farbenkonzert erzielt wurde (Abb. 885).

Als einfaches Beispiel ist ein marmornes *Lavabo* aus Loreto, mit zwei Engeln von einem breiten Rosenfries umrahmt (Abb. 884), anzuführen. In der *Badia* bei Florenz, im Vorraum des Refektoriums, ist der schöne Wandbrunnen des *Francesco di Simone* (1456–64), aus Sandstein angefertigt, zu erwähnen; dann in der *Certosa* bei Pavia das *Lavabo* in der ersten linken Seitenkapelle in

Abb. 884.



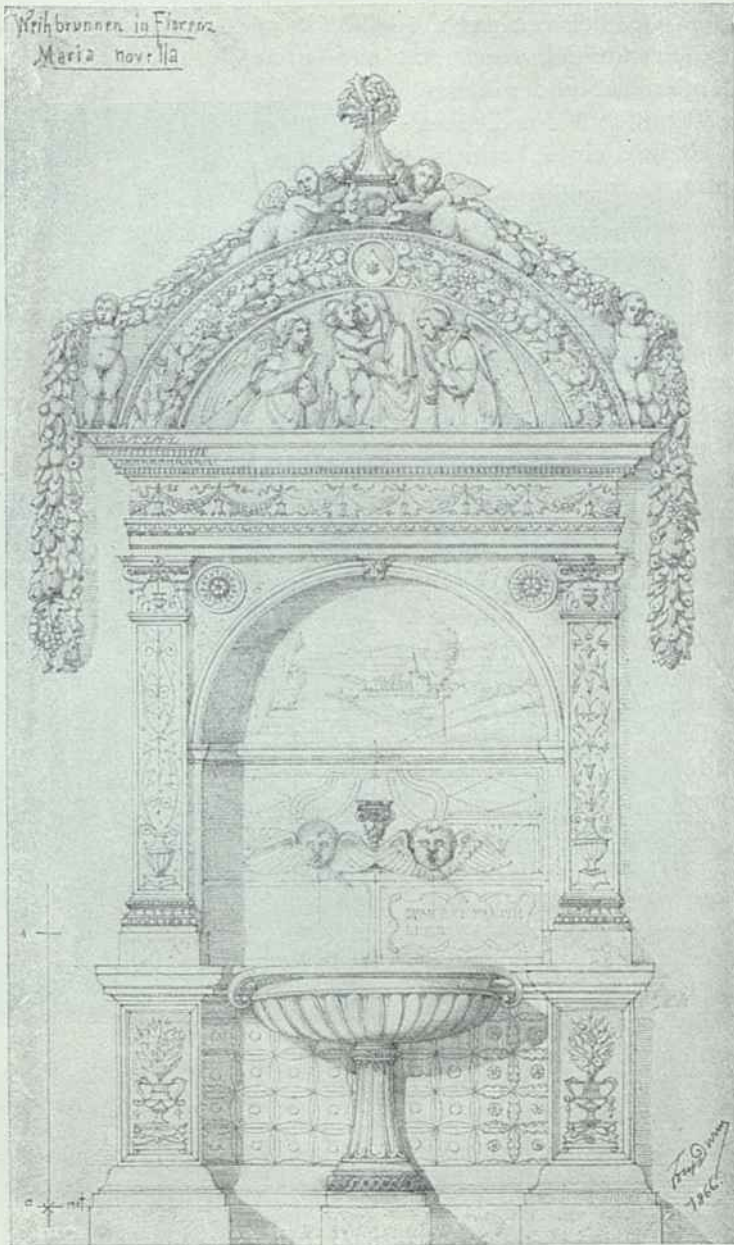
Sakrifeibrunnen bei der *Santa Casa* in Loreto.

Form einer Aedicula mit Pilastern; weiter das große *Lavabo* mit langem Trog in der mit einem kaffettierten Tonnengewölbe überspannten und von Pilastern eingefassten Nische und noch viele andere.

Die Taufbrunnen (*Piscine*) waren Bassins mit fließendem Wasser, besonders in den Baptisterien (Taufkirchen) der alten Zeit, an deren Stelle die »*fons baptismalis*«, aus dichtem Stein oder Metall hergestellt, trat. Diese fanden in den Kirchen des Mittelalters Aufstellung beim Eingang und waren als zylindrische sowie auch als achteckige Kufen oder als runde und polygonale Schalen oder Becken gebildet. Ein Beispiel einfacher und kleiner Art, mit einem *Giovanni*

*Battista* auf dem Deckel, ist in Todi vorhanden (Abb. 886) und ein anderes einfaches aus Marmor und Bronze angefertigtes in der *Markus-Kirche* zu Venedig (Abb. 887).

Abb. 885.

Sakristeibrunnen in *S. Maria Novella* zu Florenz.

Eine reichere Komposition mit achteckigem Behälter, aus dem sich ciborium-artig ein achtfertiger, nischen- und figurengeschmückter Kuppelbau erhebt, ist der *Fonte del Battesimo* in der Kapelle *S. Giovanni* im Dome zu Siena, von



verschiedenen Meistern in der Zeit nach 1480 ausgeführt (Abb. 889) und als eine Arbeit ganz in Bronze hergestellt, finden wir links am Eingang der großen Wallfahrtskirche in Loreto das überreich ornamentierte, von *Tiburzio Vercelli* und *Giambattista Vitale* angefertigte Becken mit vier Statuetten, Glaube, Liebe, Hoffnung und Standhaftigkeit, sowie einer Figurengruppe, die Taufe des *Johannes* darstellend, bekrönt (Abb. 890).

Befondere Erwähnung verdient der Taufstein oder besser der kleine Taufraum im Mittelschiff des Domes zu Como, in Gestalt eines korinthischen Monopteros zu acht Säulen aus Marmor, der im Jahre 1506 von *Leonardo da Carona* ausgeführt wurde. Neben dem Tempelchen steht der mittelalterliche Taufstein in Gestalt eines kauernenden Löwen mit einem Becken auf dem Rücken (vergl. Abb. 888 und für die urkundlichen Angaben *D. Santo Monti*, Como 1897, Textband S. 222).

Die Kanzel (*Suggestus*) wurde in Italien schon im XIII. Jahrhundert an einem Pfeiler der Nord- oder Südseite des Mittelschiffes aufgestellt. Sie bestand aus einem auf Säulen ruhenden Podium mit geschlossener Brüstung und war durch eine Stein- oder Holztreppe zugänglich. Die Renaissance gab diese Bildung auf und setzte den Kanzelfarg auf eine einzige Stütze, oder sie hing ihn an einen Pfeiler oder an einer Wandfläche der Kirche auf und ging in der Ausbildung vom Einfachen bis zu einer Prachtercheinung höchsten Ranges.

Der Ausführung aus Stein gab man in der guten Zeit den Vorzug; eine solche aus Holz mit oder ohne Schalldeckel gehört meist der Barockzeit an.

An die alte Gestaltung erinnern noch die ehernen Kanzeln des *Donatello* in *S. Lorenzo* zu Florenz, die auf Säulen ruhen und wohl nur der Reliefs wegen in diese Form gebracht wurden.

Als Beispiel einer einfach schönen hängenden Kanzel sei die des *Brunellesco* im Refektorium der *Badia* bei Fiesole erwähnt (Abb. 892), und als höchste Leistung die wunderbare Marmorkanzel des *Benedetto da Majano* in *S. Croce* zu Florenz (Abb. 893) bezeichnet, aus weißem Marmor mit Vergoldung, eingefetzten Glaspasten und Einlagen von rotem Porphyrausgeführt.

Abb. 886.



Taufstein in Todi.

625.  
Kanzeln  
im Inneren.

626.  
Stein-  
und Holzkanzel.

627.  
Hängende  
Kanzeln.

Als gleichwertiges Stück und als Beispiel einer auf einer Freistütze ruhenden Marmorkanzel sei die von *Mino da Fiesole* und *Antonio Rossellino* im Dome zu Prato ausgeführte genannt (Abb. 894). Von ähnlichem Gedanken ist bei der weißen Marmorkanzel *Antonio Gagini* im Dome zu Messina ausgegangen, die aber der Zeit entsprechend am Untergestell schon bizarre Formen zeigt und statt des runden einen achteckigen Sarg hat. Auch diese Steinkanzel ist ohne Schalldeckel, wie beinahe alle aus dieser Epoche der Renaissance in Italien. Ausgespannte Stoffe über ihnen (*Vela*), die sich oft über ein oder

Abb. 887.

Taufstein in der *Markus-Kirche* zu Venedig.

mehrere Joche der Kirche erstrecken, mußten hier gegen Nachhall schützen. Die neueren Kanzeln, z. B. in Genua, haben alle Rückwände mit einer Springtür, welche drei Seiten des Polygons des Kanzelfarges umgeben und den Schalldeckel tragen. Wir finden eine ähnliche Anordnung in der Kirche *S. Spirito* in Rom; nur ist dort die Rückwand mit der Türöffnung gerade abgeschlossen.

Eine Stehkanzel von einfacherer Form besitzt *S. S. Nereo ed Achilleo* in Rom, zu der sechs gewundene Stufen hinaufführen, die also nur wenig über dem Kirchenboden erhoben ist, ähnlich wie bei der vorgenannten in *S. Spirito*, die aber barocke Formen trägt<sup>327)</sup>. Mit der Tieftellung der Kanzel sind für den Sprechenden und für die Hörenden Vorzüge verbunden, je nach der Bedeckung

628.  
Stehkanzel.

<sup>327)</sup> Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. III, Taf. 258 u. 266.



und Höhe des Raumes. Der Sockel der einfachen Kanzel besteht aus einem basenartig gegliederten Zylinder, auf dem sich der achteckige Kanzelfarg erhebt, dessen Brüstung schmucklose Füllungen zeigt; sie ist an einen Achteckpfeiler des Mittelschiffes angelehnt.

Von gotischem Detail durchsetzt ist die Hängekanzel im Dome in Perugia, im Aufbau an diejenige von *S. Croce* zu Florenz erinnernd, und als weiteres

Abb. 888.

Taufbecken und Taufkapelle im Dom zu Como von *Leonardo da Carona*.

schönes Beispiel einer Hängekanzel mag auf die aus Holz geschnitzte, (dem Barockstil angehörende in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom hingewiesen sein; an den Ecken des achteckigen Sarges sind, bei reichem figürlichem Schmuck der Brüstungsfüllungen, hier Karyatiden angeordnet.

629.  
Außenkanzeln.

Als Beispiel für Predigtkanzeln am Äußeren der Kirchen seien die beiden kleinen an der schönen Vorhalle des Domes in Spoleto erwähnt und die mit einem Schattendach versehene des *Donatello* am Dom in Prato, mit ihren köstlichen Puttenreliefs an der Brüstung (Abb. 895).

Die Tabernakel für das heilige Öl (*Tabernacolo dell' Olio Santo*) find in der Regel auf der Epistelfeite schrankartig in die Mauer eingelassen und meist in Form einer kleinen Aedicula ausgeführt. Eine solche ist in der *Badia* bei Arezzo

630.  
Tabernakel.

Abb. 889.



Taufstein im Dom zu Siena (Unterkirche).

vorhanden, die von korinthischen Kleinpilastern eingefasst und mit einem flachbögigen Tympanon überspannt ist, das in der Mitte einen segnenden *Bambino* und rechts und links von ihm zwei betende Engel enthält. Das Feld zwischen den Pilastern ist als perspektivisch verjüngte Bogenhalle entworfen, deren Rückwand



mit einem kleinen Türchen versehen ist. Eine Wandkonsole mit einem Adler geschmückt, trägt den Aufbau <sup>328)</sup>.

In weißem Marmor ausgeführt, ist ein anderes Tabernakel im Dom von Lugano vorhanden, das durch Abb. 891 veranschaulicht wird.

Abb. 890.



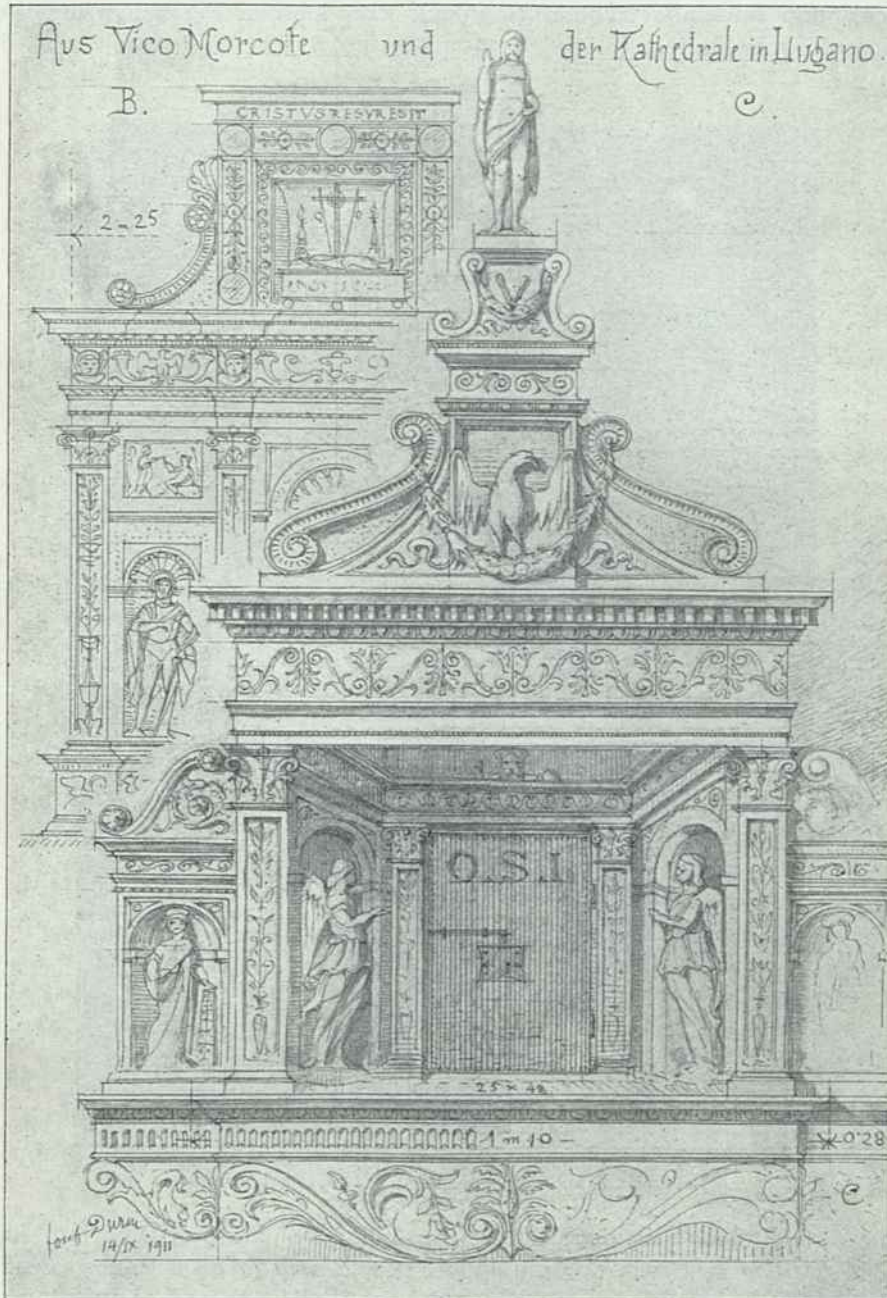
Bronzener Taufbrunnen in der Wallfahrtskirche zu Loreto.

Ein noch reizvolleres Beispiel haben wir am Ende des linken Seitenschiffes von *S. S. Apostoli* in Florenz, ein kleines aber fehrenswertes Werk des *Andrea*

<sup>328)</sup> Veröffentlicht in: GEYMÜLLER, H. v., a. a. O., *Illustrazione storica*, Bl. 3.

*della Robbia* — ähnlich in der Komposition —, an dem neben den eingebrannten Farben noch Spuren von Vergoldung vorhanden sind.

Abb. 891.



Tabernakel in der Kathedrale zu Lugano.

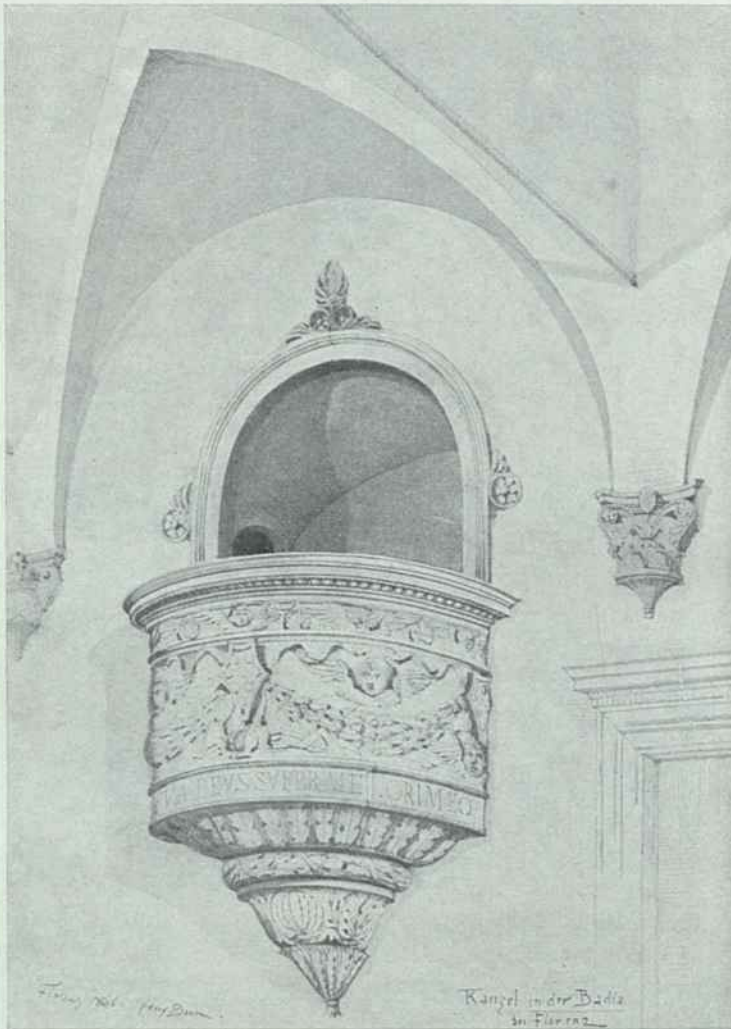
Anschließend hieran sind die Sakramenthäuschen (Tabernakel, Ciborium) zu nennen, bald in Nischen eingestelt, bald freistehend, in Erz und Marmor aus-

631.  
Sakrament-  
häuschen.



geführt. Als kleiner korinthischer Peripteros mit einer Kuppel gedeckt, das Ganze auf einer antikischen Schale ruhend, ist das eiserne Ciborium in *Fontegiusta* in Siena entworfen. Als originelle Schöpfung von energischer Bildung kann das gleichfalls eiserne Ciborium auf dem Hochaltar des Domes in Siena gelten (Fig. 896), mit feinem reizvollen Schmuck von kleinen Figürchen und kerzentragenden Engelgestalten.

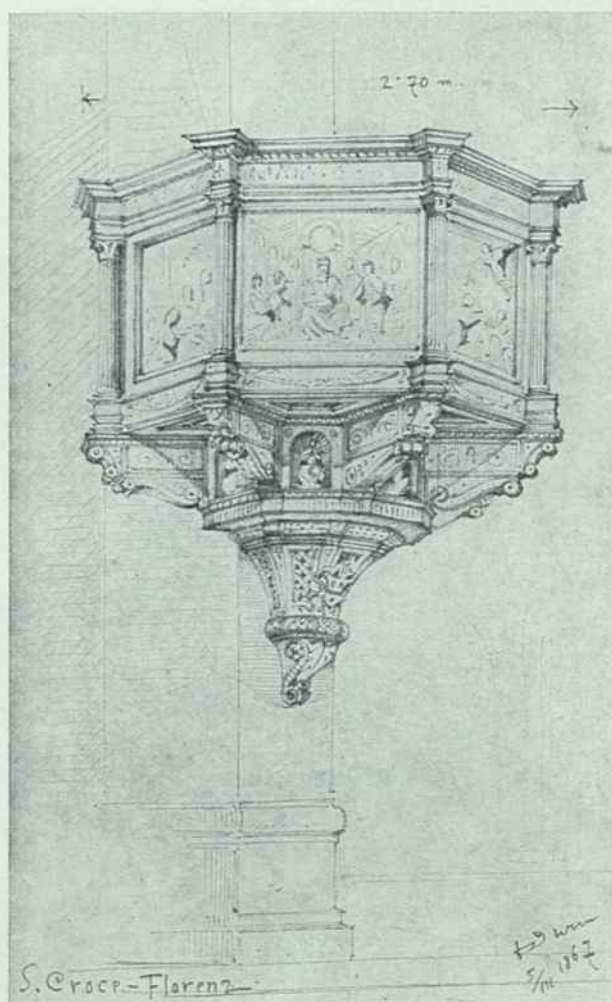
Abb. 892.

Lefekanzel im Refektorium der *Badia* bei Fiesole.

Dem schönsten Stil der Blütezeit gehört das Marmor-Ciborium im Chor von *S. Domenico* zu Siena an, ein Werk des *Benedetto da Majano*. Auf einem mit Festons geschmückten Unterfatz erhebt sich ein mit Löwentatzen und Akanthusblättern verziertes Sockelstück, das in Rundmedaillons die reliefierten Bildnisse der vier Evangelisten trägt, und darüber auf reich verziertem Kandelaberstück einen achteckigen *Tempietto* mit der Christusstatuette über dem Scheitel der Kuppel.

Neben diesem darf ein anderes marmornes Prunkstück der frühen Zeit, das jetzt im *Battistero* zu Volterra aufgestellte Ciborium, ein Werk des *Mino da Fiesole*, nicht vergessen werden, das zwar nicht so flüchtig in der Form, aber in feiner architektonischen Strenge und der Reinheit der Einzelformen die größte Wertschätzung verdient. Es ist ein Viereckbau mit Pilastern an den Ecken, auf einem mit Flachnischen verzierten Zylinder.

Abb. 893.

Marmorkanzel in *S. Croce* zu Florenz.

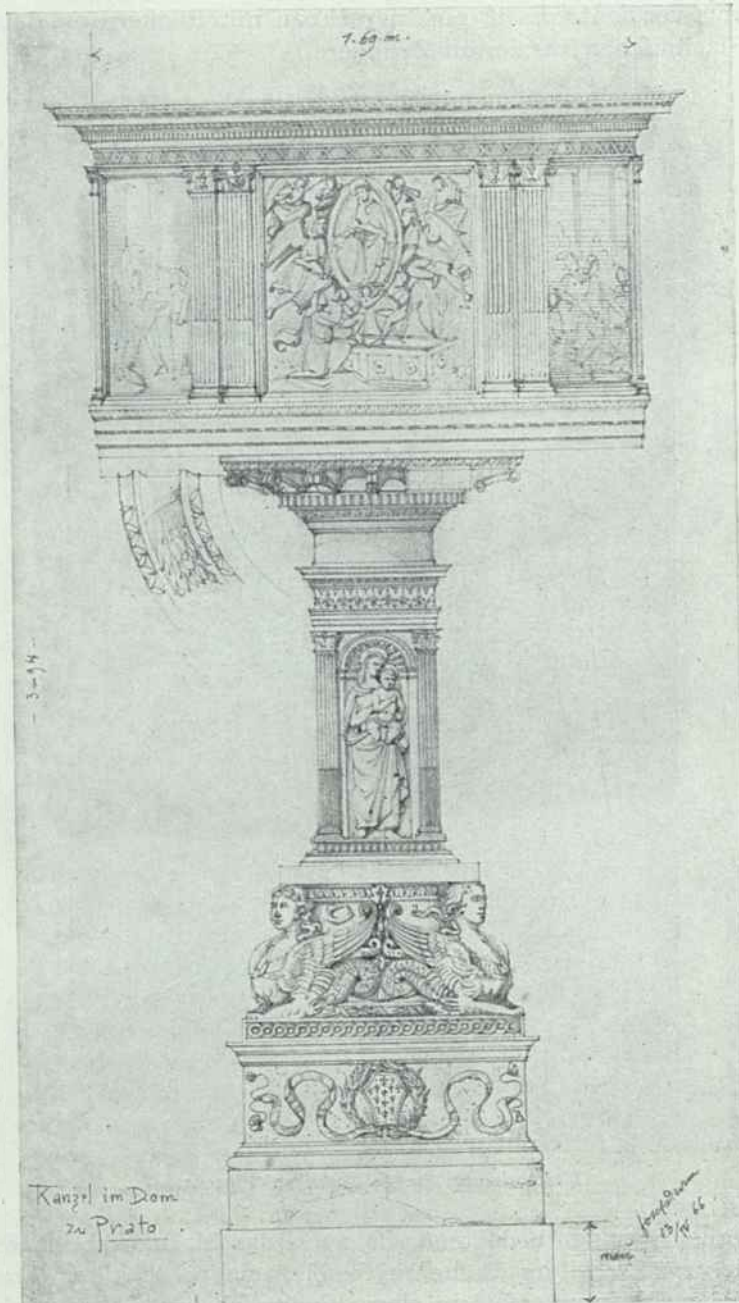
Schön, aber weniger bedeutend, ist auch das Marmortabernakel am alten Hauptaltar des *Ferruccio* im Dome zu Fiesole, ein achteckiger *Tempietto*, auf einem antiken Vasenunterfatz in einer Flachnische des Altars stehend.

Hauptaltar (*Altare principale, Altare majus*) und Seitenaltäre (Votiv- und Meßaltäre) sind zu unterscheiden. Jener findet seine Aufstellung im Hauptchor; die anderen sind in den Nebenhöfen und Kapellen untergebracht. In altchristlicher Zeit frei vor der Apsis aufgestellt, trat im Mittelalter der Haupt-



altar in die Chornische zurück, was auch die Renaissance beobachtete, insofern dies nicht Besonderheiten verboten, wie z. B. in *S. Spirito* zu Florenz u. a. O.,

Abb. 894.

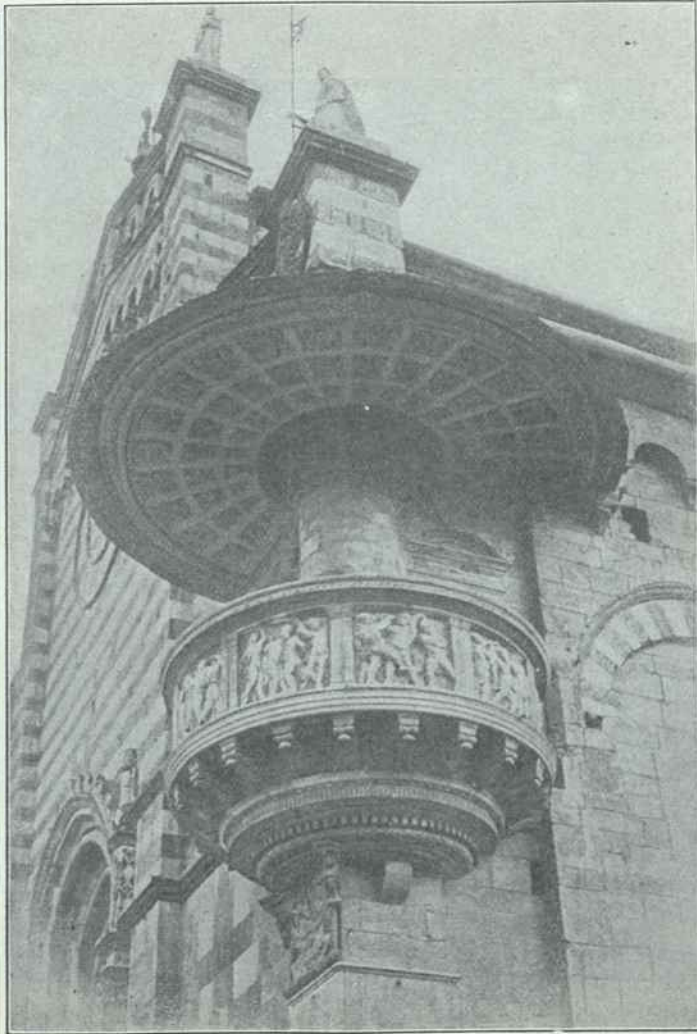


Kanzel aus weißem Marmor im Dom zu Prato.

wo ein zahlreicher Klerus im hohen Chor hinter dem Hochaltar seinen Platz einzunehmen hatte.

Seit dem VI. Jahrhundert war für den Altar die gefetzliche Form der farkophagähnliche steinerne Tisch: die *Mensa*. Der auf Säulen ruhende Altartisch der morgenländischen Kirche, wie auch der gleichfalls schon frühe ausgebildete Baldachinaltar (Ciborium) wurden im XI. und XII. Jahrhundert vom Abendland übernommen. Die altchristlichen römischen Kirchen *S. Clemente*

Abb. 895.

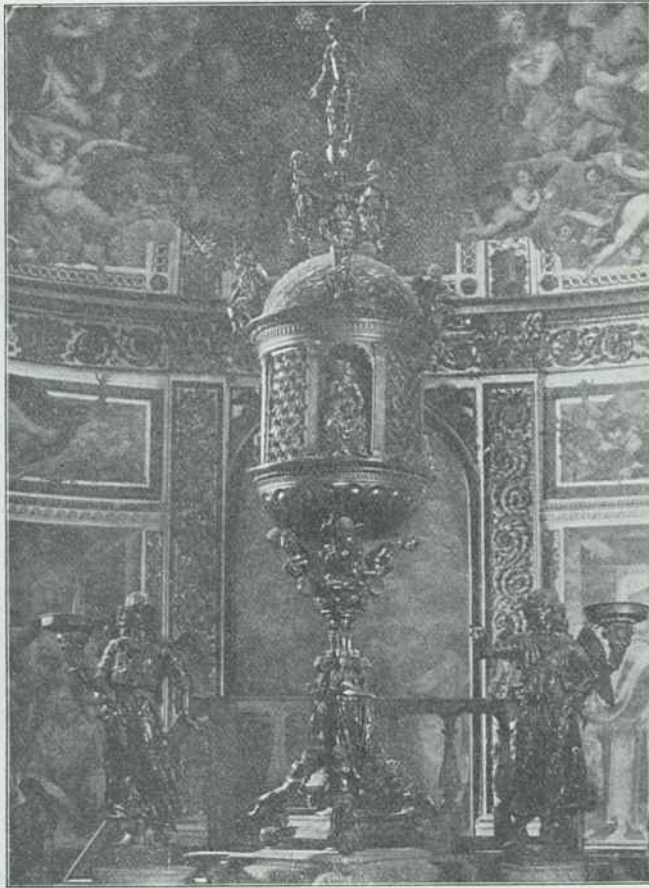
Außenkanzel (*Pergamo*) des Domes in Prato.

und *S. Giorgio in Velabro* zeigen beispielsweise über dem Altartische die auf Säulen ruhende Schirmdecke. Die letztgenannte Art — freistehende Altäre mit Tabernakel auf Säulen — kommt zwar fortwährend, doch minder häufig in der Renaissance vor, wogegen der skulptierte Wandaltar die größere Verbreitung fand, dem dann der Altar mit gemalten Bildern in reichen, hochgeführten architektonischen Rahmen, als Rückwand hinter dem Altartisch, und schließlich die steinerne Altarwand folgte.



Von der ersten Gattung dürften als mustergültige Arbeiten aus Marmor der Ciboriumaltar *del Crocifisso* in *S. Miniato* bei Florenz, ein Werk des *Michelozzo* (1448), zu nennen sein, der aus einem einfachen Altartisch mit zwei freistehenden und zwei Halbsäulen besteht, die ein antikisierendes Gebälke und über diesem ein Tonnengewölbe tragen, bei geschlossener Rückwand, die mit Bildern verschiedener Größe bedeckt ist<sup>329</sup>). Dann vom gleichen Künstler entworfen, kapellenartig erweitert, auf vier Säulen ruhend, das Tabernakel in der

Abb. 896.



Ciborium im Dom zu Siena.

*S. S. Annunziata* zu Florenz, von *Pagno di Lapo Portigiani* (1448—52) mit farbigem Fries und Kassettenwerk ausgeführt — ohne den barocken Aufsatz eine fein detaillierte Leistung<sup>329</sup>).

Ein ungemein interessantes Stück, sowohl in der Gesamtanlage als auch in den Einzelheiten, ist der Ciboriumaltar in *S. Francesco* zu Pescia von *Lazzaro Cavalcanti*; die Decke in Form eines Tonnengewölbes ist durch Pfeiler mit zwischengestellten Säulen, der Altartisch durch kandelaberartige Füße abgestützt; hinter letzterem erhebt sich ein großes Kreuzifix<sup>329</sup>).

<sup>329</sup>) Abgebildet in: GEYMÜLLER, v., a. a. O., MICHELOZZO, Taf. XL, XIII, I.

In der Kirche der *Madonna del Sasso* bei Bibiena ist das Ciborium als kleines, mit Säulen geschmücktes Tempelchen gedacht. Vier Säulen tragen ein antikifizierendes Gebälke mit vier Flachgiebeln, über denen sich ein Kuppeldach mit Laterne erhebt; über dem Altartisch ist eine geschlossene Oberwand mit einem Madonnenbild angeordnet.

Abb. 897.

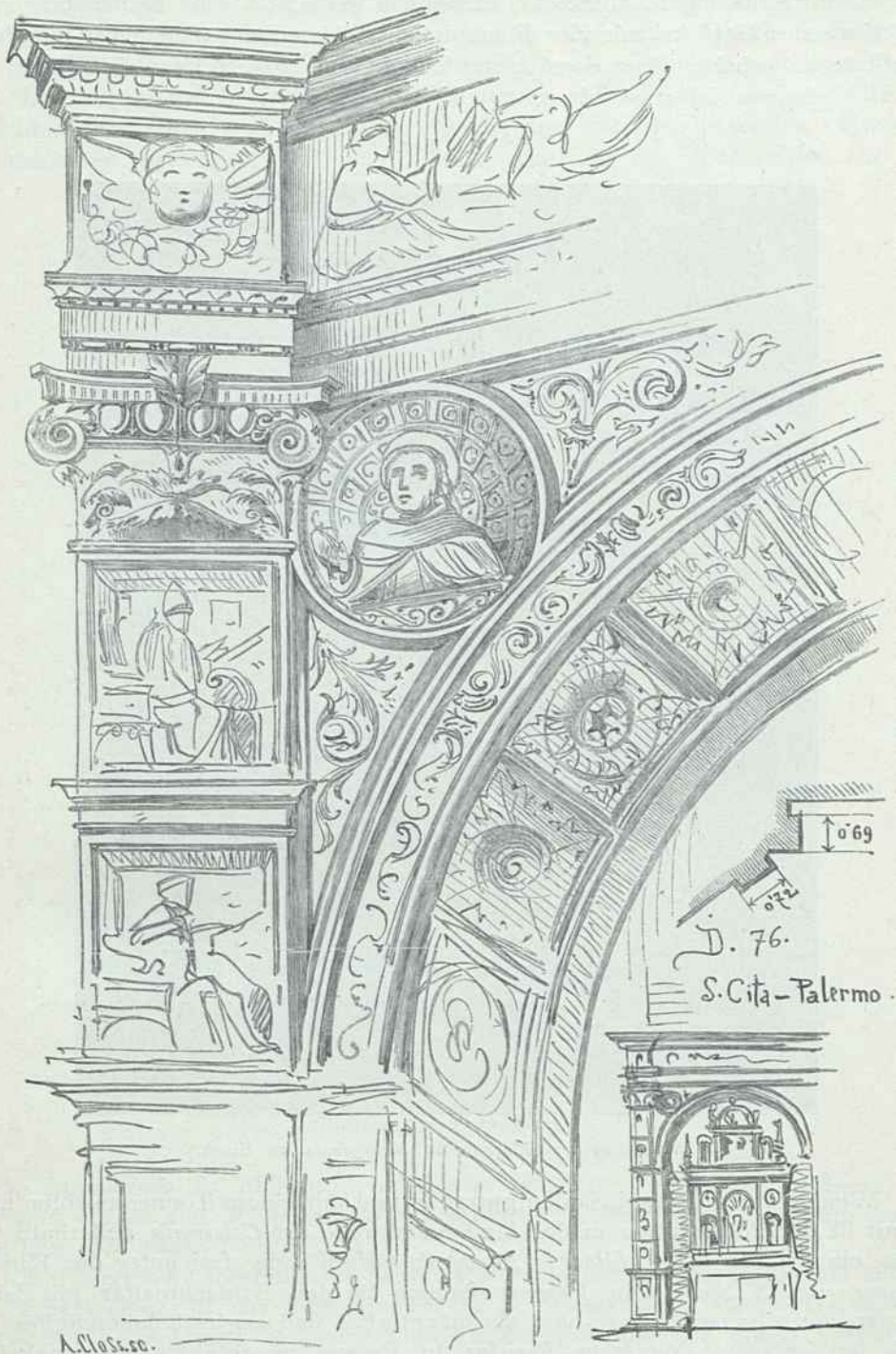
Wandaltar aus Marmor in *Fontegiusta* zu Siena.

Wieder von nur zwei Säulen getragen und mit einem Tonnengewölbe überspannt ist der Altarumbau in der Madonnenkirche *del Calcinaio* außerhalb Cortonas, ein schönes Werk *Giorgio Martini's*. Vollständig frei unter der Kuppelverierung von *S. Spirito* in Florenz stehend ist der Baldachinaltar mit feinen Statuen von *Caccini* (1600?), und als mächtigstes und zugleich lebendigstes Beispiel sei schließlich das von *Bernini* in Bronze ausgeführte Tabernakel in *St. Peter* zu Rom genannt.

Bei den skulptierten Wandaltären ist die Vorderseite des Tisches mit Reliefs bedeckt; über dem Tisch erheben sich Statuen und Reliefs in reicher

634-  
Skulptierte  
Wandaltäre.



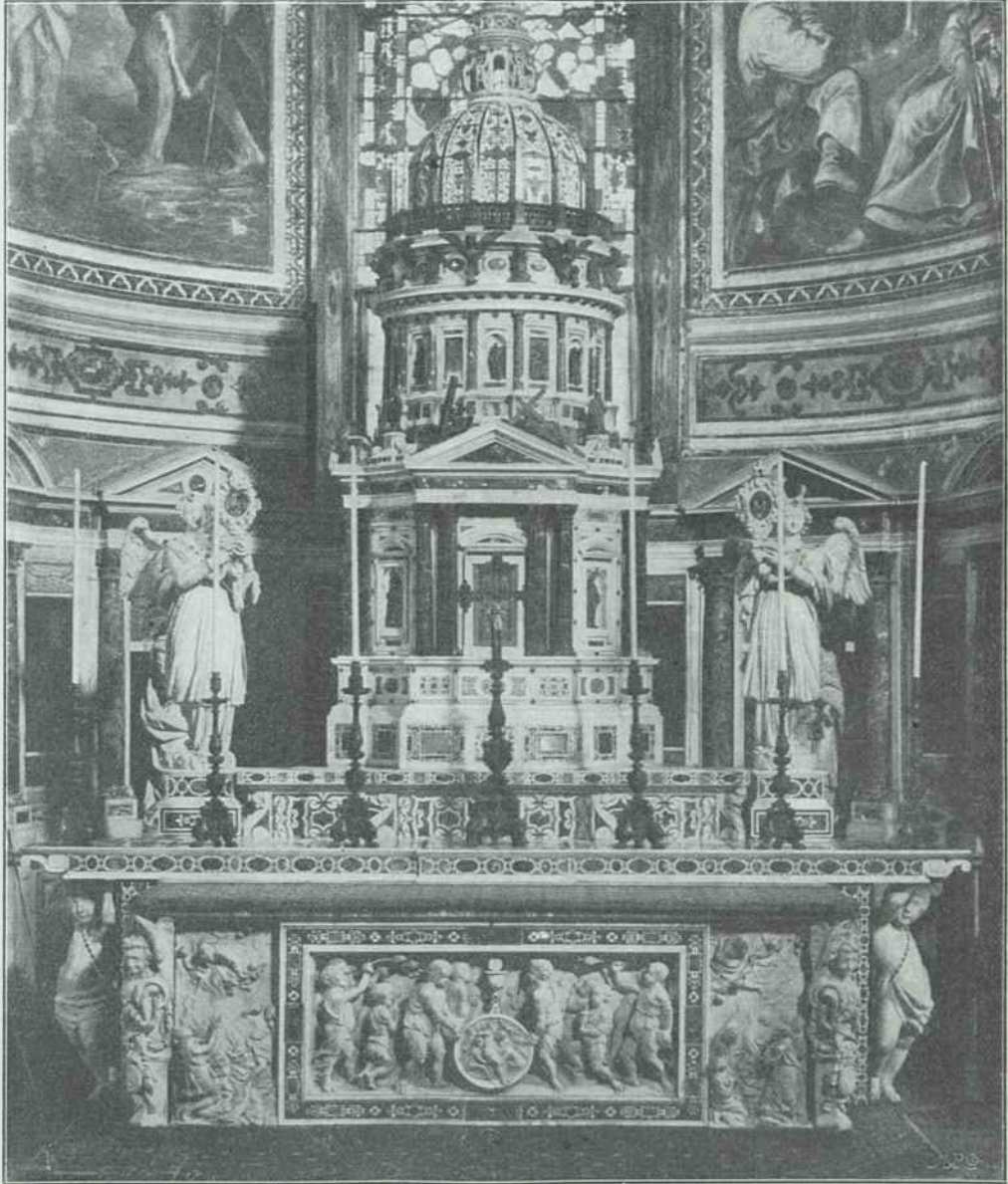


Wandaltar in S. Cita zu Palermo.

architektonischer Einfassung, oder aber die ganze Rückwand wird als große Prachtnische mit Bildwerk und Ornamenten ausgebildet.

Unvergleichlich schön in den Verzierungen, mit Figuren von höchstem Werte, ist der Altar der *Fontegiusta* in Siena (1517), von *Marina*, mit beinahe frei gearbeiteten, reichsten Ornamenten ausgeführt. Engelkinder und Greife ge-

Abb. 899.

Hauptaltar der *Certosa* bei Pavia.

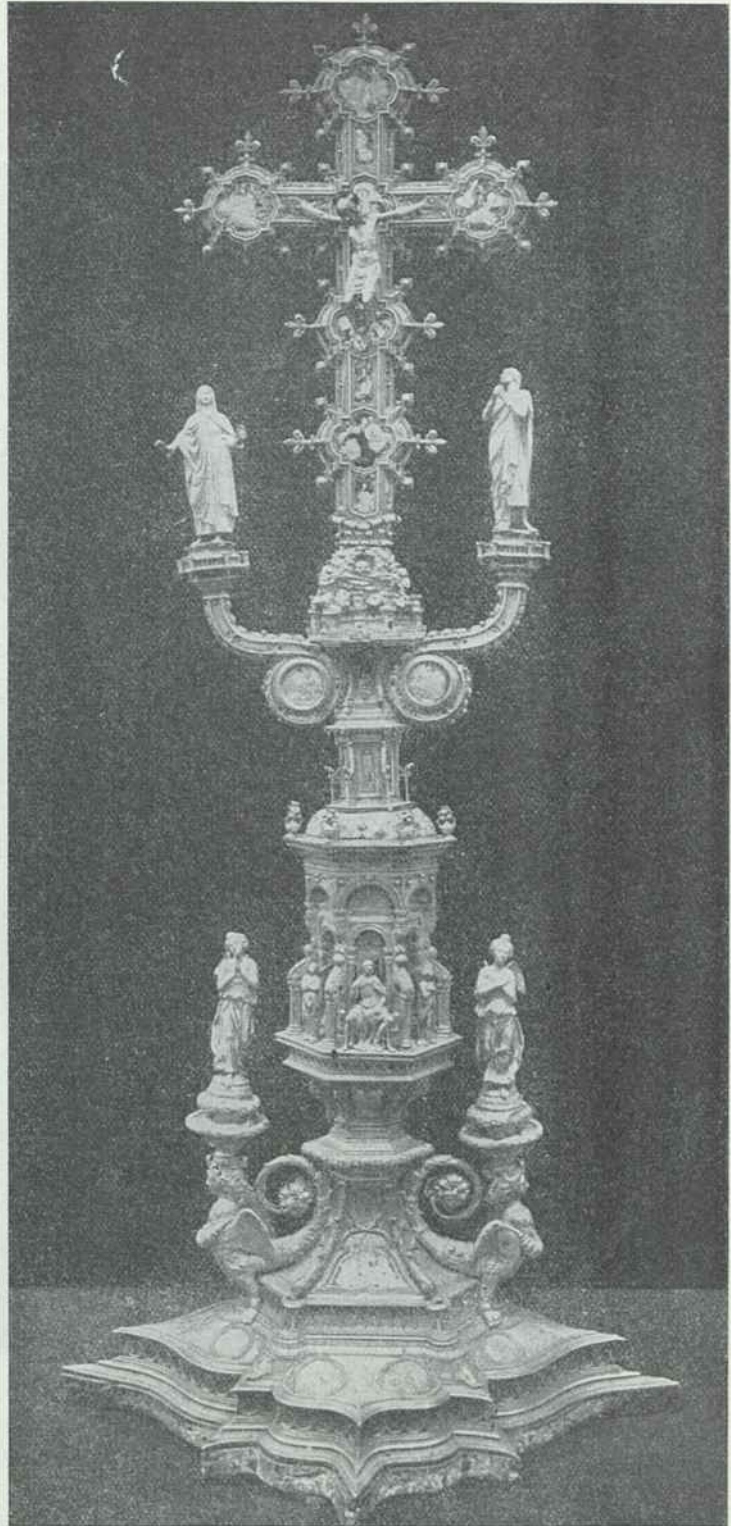
hören mit zu den vollendetsten und schönsten Detailarbeiten dieser Prachtleistung der dekorativen Kunst der Renaissance (Abb. 897). Eine gleichfalls große Leistung ist der *Piccolomini*-Altar im Dom zu Siena, bei dem ein voller Triumphbogen die Altarnische umgibt, der bis zum Bogenscheitel des Gewölbes reicht.



Als weiteres schönes Beispiel sei der skulpturierte Wandaltar mit feiner kostbaren Umrahmung in *S. Cita* zu Palermo genannt, bei dem die Pilasterflächen aus übereinandergestellten Rahmen mit Figurenreliefs bestehen (Abb. 898).

Der skulpturierte Altar mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur bildete sich besonders in Neapel heraus; dort ist meist das gesamte Altarwerk innerhalb einer Nische mit dem reichsten Luxus aufgebaut.

Als fein detailliert ist noch der Altar *Alexander VI.* auf dem Gang nach der Sakristei in *S. Maria del Popolo* zu Rom anzuführen, ein Werk des *Andrea Bregno* (1473<sup>330</sup>); gute Verhältnisse, graziöse Arabesken, Skulpturen von ausgezeichnetem Stil; besonders schön der Christuskopf im Halbrund über dem Hauptgesimse. Die flachen durch Pilaster getrennten Muschelnischen enthalten die Statuetten der heil. *Maria*, der heil. *Katharina* und des heil. *Augustin*. Ein weiterer schöner Marmor-



Silberner Altarleuchter aus Florenz.

<sup>330</sup> Veröffentlicht bei: LÉ-  
TAROUILLY, a. a. O., S. 567 u.  
Taf. 278.

altar ist in der vierten Seitenkapelle rechts der gleichen Kirche mit den Heiligen *Vincenz*, *Katharina* und *Antonius* (MCCCCLXXXVII) zu finden.

Ein Grabmal-Altar aus weißem Marmor befindet sich im rechten Seitenschiffe des Domes zu Pifa, der besonderes Interesse durch seine Ornamentik erweckt, die an michelangeleske Bildungen erinnert, und sich an den Seitenportalen des

Abb. 901.



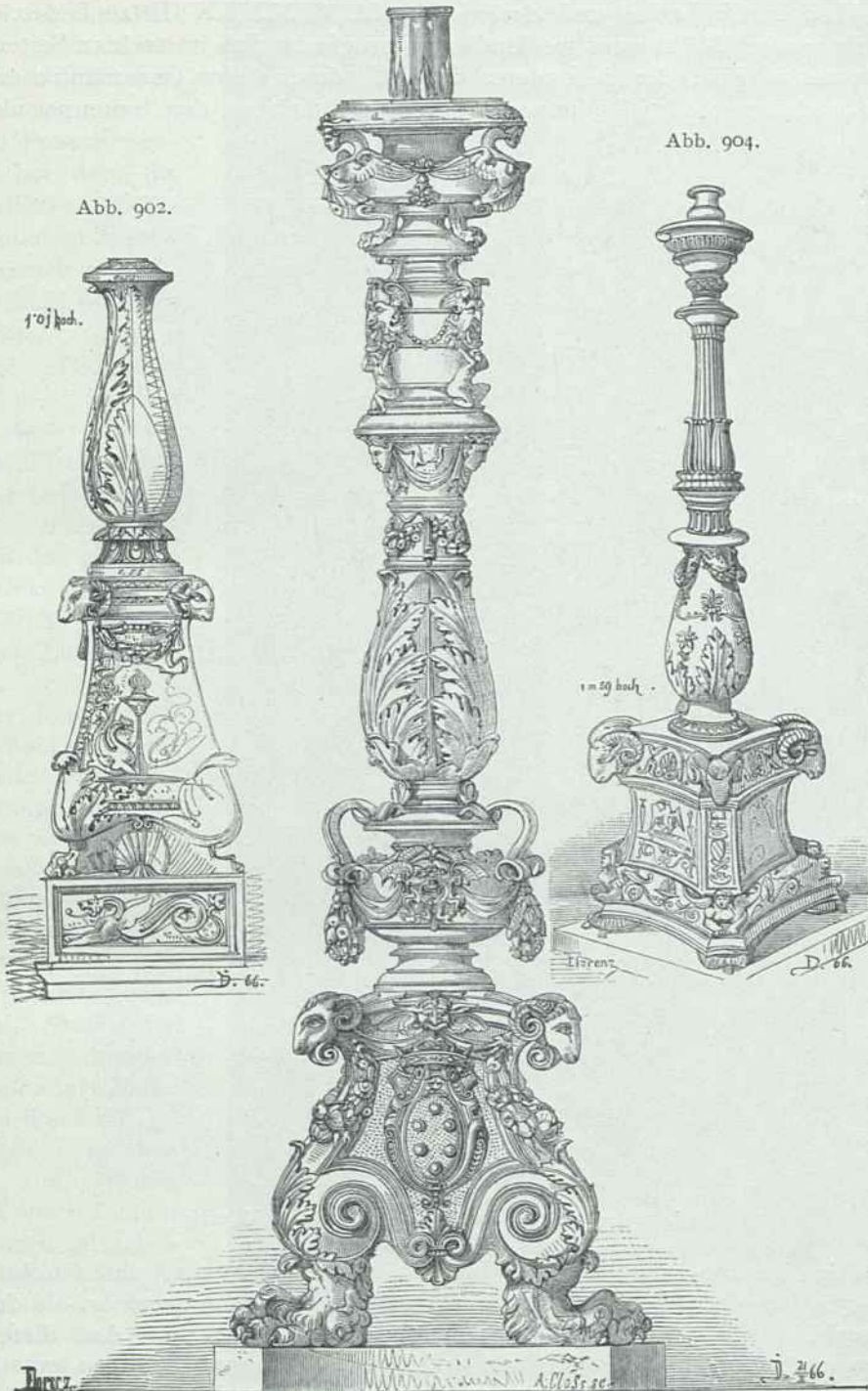
Leuchter aus *S. Maria della Salute* in Venedig.

Domes in Lugano wiederfindet. In Pifa wird behauptet, daß *Michelangelo* (1475—1564) wirklich die Hand im Spiele gehabt habe; um so mehr, als dort die Jahreszahl 1536 auf der linken Schmalseite eingehauen ist. Aus dieser Zeit dürften auch die genannten Portale am Dome in Lugano stammen, was besonders glaubhaft gemacht ist durch den eigenartigen Stil der Ornamente.

Als intime Arbeit, von der ganzen liebenswürdigen Art der *Robbia*-Schule durchdrungen, erscheint der Hauptaltar der *S. Maria delle Grazie* bei Arezzo mit den Engelsköpfchen, Putten, Medaillons, der Madonna mit den betenden



Abb. 903.



Bronzeleuchter im Bargello-Museum zu Florenz.

Engeln im Tympanon, sowie dem Kleinfigurenschmuck im Bogen und in der Vorderwand des Altartisches, wobei die bekannten köstlichen, bunten Frucht-



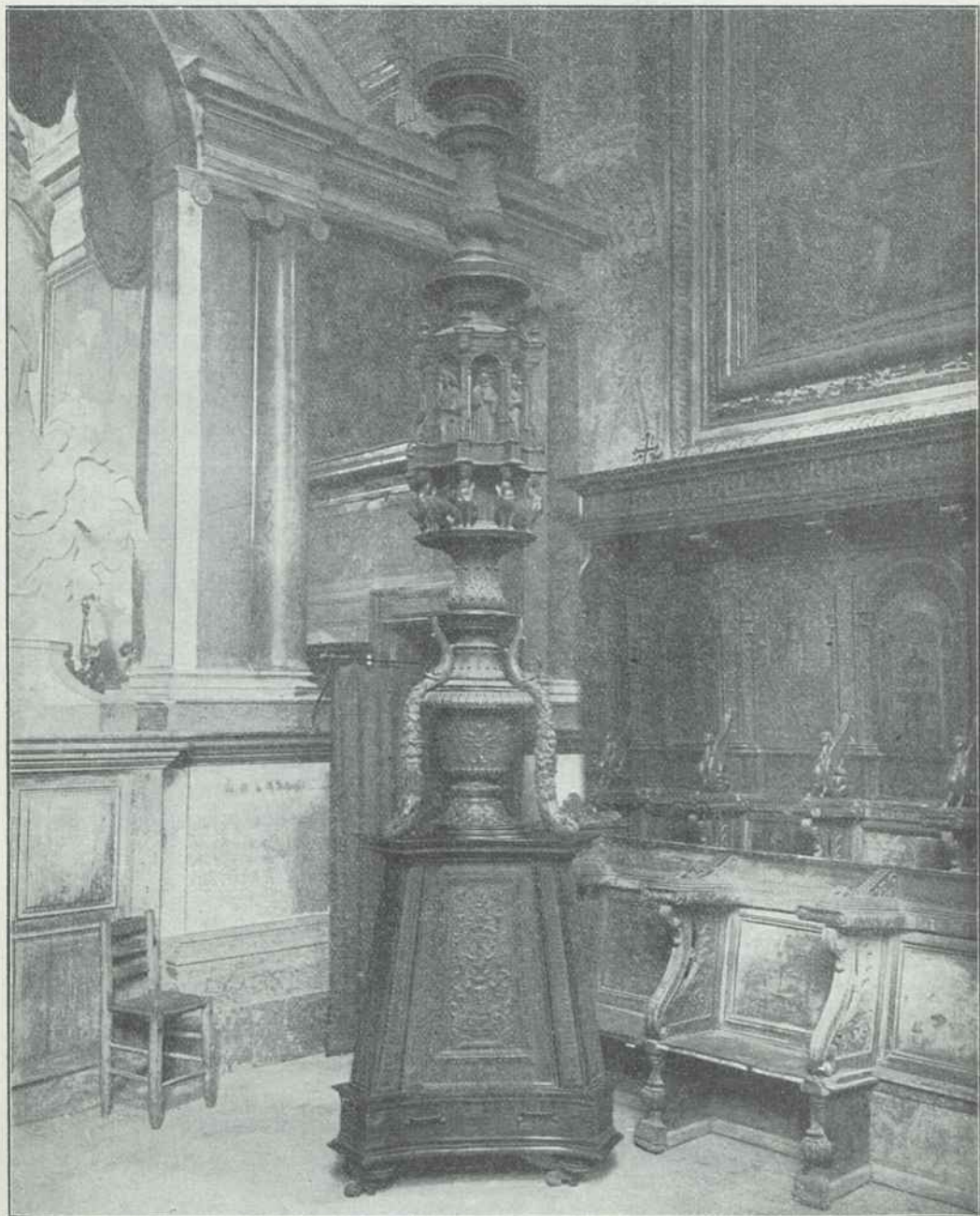
Bronzekandelaber im Santo zu Padua.

gewinde und das Madonnenbild nicht vergessen werden sollen. Ein ewig jugendlicher Reiz liegt in diesen Schöpfungen.



Große, reiche Altarumrahmungen in farbiger Terrakotta vom Ende des Quattrocento find in Padua (*Eremitani*) von *Giovanni Minello* zu nennen, be-

Abb. 906.



Hölzerner Osterkerzenleuchter in *S. Maria in Organo* zu Verona.

fonders reiche, große und prächtige Einrahmungen von Altarbildern in Marmor oder Terrakotta in Vicenza (*S. Lorenzo, S. Corona*), wo der fünfte Altar links

„eines der prachtvollsten Phantasierwerke dieser Gattung“ ist. Auch Verona hat eine Reihe großer und reicher Stücke aufzuweisen, und die zierlichsten und im Aufbau besonders glücklichen sind die ganz aus weißem Marmor ausgeführten Altäre des *Pietro Lombardi* im Querschiff von *S. Marco* zu Venedig.

Als Bilderaltäre sind solche zu bezeichnen, bei denen in monumentaler

Abb. 907.



Oberteil des Osterkerzenleuchters aus *S. Maria in Organo* zu Verona.

Fassung über dem einfachen Altartisch ein Wandgemälde, die ganze Nischenwand ausfüllend, angebracht ist. Dann auch solche, bei denen das auf einem Sockel (einer Staffel) aufstehende Bild in einen architektonischen, aus Pilastrern und antikifizierendem Gebälke bestehenden Rahmen gefaßt ist, wobei der letztere aus Holz geschnitzt und mit Farbe, gewöhnlich Blau und Gold, überzogen ist. Die Pilastrflächen sind dann meist mit goldenen Ornamenten auf blauem Grunde bedeckt, die Kapitelle, der Architrav und das Hauptgesims ganz vergoldet, der Fries zwischen beiden zeigt goldenes, reliefiertes Rankenornament auf blauem Grunde.

Venedig und Florenz besitzen die größten Schätze dieser Art von Rahmen, besonders Florenz in *S. Maddalena de' Pazzi* und im Querschiff und Hinterbau von *S. Spirito*. „Hier allein kann man innerwerden, weshalb ein *Sandro*, ein *Filippino* in glatten oder vergoldeten, wenig verzierten Hohlrahmen keinen ganz vollständigen Eindruck macht, indem nur diese Prachteinfassung das überreiche Leben des Bildes schön ausklingen läßt“ (vergl. *J. Burckhardt, Cicerone*).

Das Bedeutendste in dieser Beziehung, im Zusammenklingen von Bild und Rahmen, hat uns *Mantegna* (1459) in seiner thronenden Maria, mit musizierenden Engeln und Heiligen in heiter prächtiger Umgebung mit Staffeln darunter, hinterlassen; das Werk ist gegenwärtig an einer Chorwand in *S. Zeno* zu Verona aufgehängt und von fesselnder Wirkung.

Als Beispiele für die oben genannten Altäre mit festen Wandbildern dürften bei einfachem Tisch der in der *Chigi-Kapelle* in *S. Maria del Popolo* und einzelne Seitenaltäre in *St. Peter* zu Rom zu nennen sein; bei diesen sind die Wandbilder meist musivisch ausgeführt.

Die Barockzeit ergeht sich am liebsten in diesen architektonisch mächtig und überreich entwickelten Wandaltären mit Umrahmungen von geraden und gewundenen, einfachen und gekuppelten Säulen, geschwungenen und gebrochenen Giebeln, wobei an Stelle der gemalten Bilder auch plastische Werke treten, wie dies im *Gesù* zu Rom, beim Altar des heil. *Ignazio*, von *Andrea Pozzo* ausgeführt, der Fall ist.

Eine Kombination von Tischaltar mit Staffeln und hohem Tabernakelaufbau vornehmster Art, von Marmor, Bronze und edlen Gesteinsorten



frotzend, mit statuarischem Schmucke, kostbaren Reliefs an der Vorderwand des Altartisches, zeigt der Hauptaltar der unvergleichlichen *Certosa* bei Pavia, die auch hier an Reichtum alles überbieten wollte (Abb. 899). Es ist eine Arbeit des XVI. Jahrhunderts, an der sich *Brambilla, Marini, Orsolini*, von denen der letztere die beiden Engel auf der *Mensa* anfertigte, dann besonders *Annibale Fontana*, der berühmte Erzgießer, der die Kandelaber und die Obeliken ausführte, beteiligten.

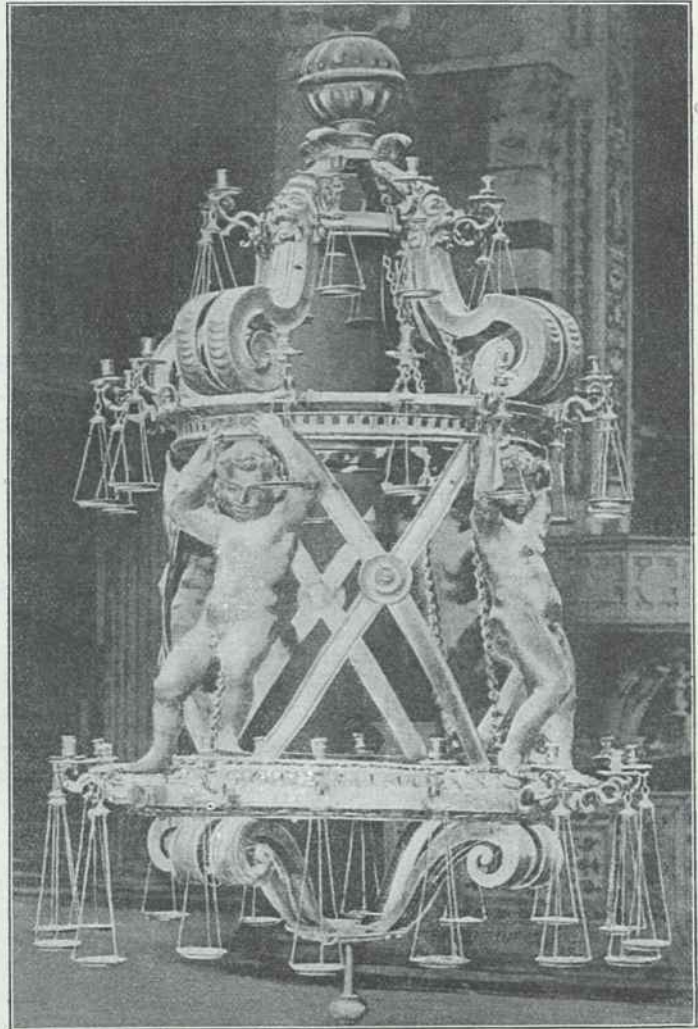
Die zwölf Marmoraltäre im Dome zu Pifa mögen, weil ihre Entwurfzeichnungen dem *Michelangelo* und ihre Ausführung dem *Stagi da Pietra Santa* zugeschrieben werden, hier noch als weitere Beispiele von Wandaltären reichen und bedeutenden Stils erwähnt werden.

636.  
Altarkreuz.

Zur liturgischen Zurechtung des Altars gehört seit den ältesten Zeiten das Kreuz. Aus Edelmetall angefertigt, bildete es den architektonischen Abschluß des Ciboriums (*S. S. Nerco ed Achilleo* u. a. in Rom), oder es hing über dem Altar schwebend auf diesen herab. Später wurde es auf dem *Retabulum* aufgestellt und endlich auf der *Mensa* selbst zwischen den Leuchtern als Altarkreuzifix — ein Standort, der heute noch bevorzugt wird. Wie in alter Zeit, wurde auch die ornamentale Auszeichnung und Verzierung der Enden der Kreuzarme von der Renaissance beibehalten und weiter ausgebildet.

Hergestellt wurden diese Kreuze von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage aus Holz, Holz mit Goldblech überzogen, massiv oder hohl in Gold und Silber, aus Elfenbein, Bernstein, Bronze und Stein. Ein bekanntes, aber schönes Beispiel eines filbernen Altarleuchters mit Kreuz, eine Florentiner Arbeit, gibt

Abb. 908.



Bronzelampe aus dem Dome zu Pifa.

Abb. 900. Schöne Stücke find auch in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz zu finden, von denen besonders ein Bronze-Kruzifix des *Giovanni da Bologna* und dann das vom Kardinal *Farnese* gestiftete Silberkreuz (1582) für *St. Peter* in Rom<sup>331)</sup> zu nennen wären.

Seit dem XII. Jahrhundert oder allgemein seit dem XIII., bilden die Leuchter einen Bestandteil des Altarschmuckes.

637.  
Altarleuchter.

Abb. 909.



Reliquienbehälter in Perugia.

In Marmor ausgeführt, nach dem Entwürfe *Michelangelos* find sie auf dem kleinen Altar in der *Mediceer-Kapelle* (*S. Lorenzo*) zu Florenz (Abb. 902) zu treffen; aus Bronze in reizender Weise von *Alessandro Bresciano* hergestellt, auf dem Altar von *S. Maria della Salute* in Venedig (Abb. 901). Aus diesem Metalle find auch die schönen Leuchter des Hauptaltars der *Certosa* bei Pavia von *Annibale Fontana* angefertigt. Schon barock entworfen, find die silbernen Leuchter im Chor von *S. Stefano* (1557—1617) in Venedig, aus Silber hergestellt, und die der *Antonius-Kapelle* im *Santo* zu Padua u. a. m. Andere reiche Stücke werden in Museen, z. B. im *Museo Civico* zu Bologna, im *Museo Nazionale (Bargello)* zu Florenz ufw. aufbewahrt.

Neben den Altarleuchtern find die großen Kandelaber und Osterkerzenleuchter ganz besonders ein Gegenstand künstlerischer Durchbildung; sie wurden aus Holz, in Bronze, aus Edelmetallen oder auch in Marmor ausgeführt.

638.  
Osterkerzenleuchter.

Ein sehr altes Stück dieser Gattung aus der *Cosmaten-Zeit*, durch schwungvolle Ornamentik hervorragend, ist der Osterkerzenleuchter in *S. Cesareo* in Rom. Aus Bronze angefertigt find: der Leuchter neben dem Hauptaltar der *S. Maria della Salute* in Venedig von *Andrea*

*d'Alessandro Bresciano*, weniger bedeutend derjenige in *S. Petronio* von *Agostino de Marchis* (1468); dann einige im *Bargello-Museum* in Florenz befindliche. Von den in Abb. 903 u. 904 dargestellten Leuchtern ist der größere von *Valerio Cioli* (1529—99); der kleinere wird als die Arbeit eines unbekanntenen Toskaners aus dem XVI. Jahrhundert bezeichnet.

<sup>331)</sup> Abgebildet in: *SIMIL*, a. a. O., Bd. II, Pl. 36.



Ein Prunkstück ersten Ranges, „welches das ganze ornamentale Wissen und Können der damaligen Paduaner refümiert“, ist und bleibt der große eiserne Kandelaber des *Andrea Riccio* (1507—16) mit einer Marmorbasis von *Francesco da Cola* (1515) im *Santo* zu Padua (Abb. 905). Eine Fülle von geistvoll durchgearbeiteten Ornamenten; aber des Guten zu viel!

Aus massivem Gold angefertigt sind zwei Kandelaber in *St. Peter* zu Rom (1518), die *Simul<sup>332</sup>* bekannt gibt unter der Beischrift: Nach Zeichnungen *Michelangelos* und *Raffael's* von *Benvenuto Cellini* ausgeführt!

Von den größeren hölzernen Kirchenleuchtern sind zwei besonders hervorzuheben: der eine von *Fra Giocondo* für *Monte Oliveto* bei Buonconvento (Siena) und ein weiterer, von schönstem Detailgeschmack, aber bei weniger guter Entwicklung des Aufbaues, in der Kirche *S. Maria in Organo* zu Verona (Abb. 906 u. 907), von *Fra Giovanni da Verona* geschnitzt.

Die Ölbeleuchtung in den Kirchen, im Mittelalter noch selten, fand später, besonders durch die sog. ewigen Lampen, ausgiebigere Verwendung; dieselben wurden als Hängelampen (Ampeln) gestaltet.

Eine große Anzahl solcher Hängelampen, in Edelmetall ausgeführt, aus älterer und neuerer Zeit, sind in *S. Annunziata* zu Florenz an der von *Michelozzo* eingebauten Kapelle links vom Eingang zu finden.

Als ein monumentales Beispiel kann die im Hauptschiff des Domes zu Pisa hängende Bronzelampe, nach dem Entwurfe des *Battista Lorenzi* (1587) ausgeführt, gelten, an der *Galilei* feine Pendelbeobachtungen gemacht haben soll.

Abb. 910.



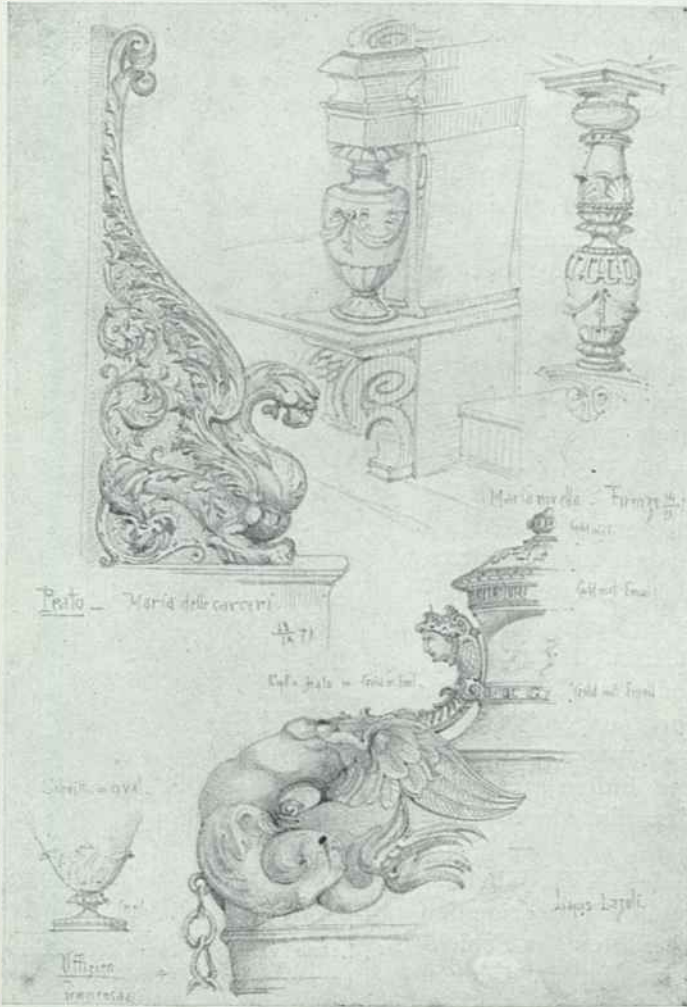
Seitenlehne vom Stuhlwerk im Dom zu Pisa.

939.  
Hängelampen,  
Kronleuchter  
und  
Wandarme.

Zwei Ringe, unter sich durch vier Andreaskreuze verbunden, zwischen welche tragende Putten eingestellt sind, nehmen eine Volutenbekrönung und unten einen Volutenanatz auf; die Ringe sind mit Kerzenhaltern und mit an Ketten hängenden Tellerchen besetzt, ein durchsichtiges Ganzes bildend (vergl. Abb. 908).

Kronleuchter mit Glas- oder Kristallbehang wurden bei Kirchenfesten in ganz Italien beliebte Dekorationsstücke.

Abb. 911.



Einzelheiten von Gefühlen und Gefäßen aus Prato und Florenz.

Einzelheiten mannigfacher Art und Form gefaßt waren und deren Schauffellung auf dem Altar von *Leo IV.* (847—55) ausdrücklich genehmigt worden war. Sie sind in Form von Elfenbeinkästchen, Elfenbeinbüchsen, Kästchen aus feinem Holz, mit Seidenstoff überzogen, aus Gold und Silber getrieben, aus edlen Gesteinen oder Kristall geschnitten, aus vergoldetem Kupfer und Messing angefertigt und durften nicht „ungefaßt“ gezeigt werden; sie wurden entweder in den Altarauffätzen oder in den Sakristeischränken aufbewahrt und erweisen sich als Behälter für ganze Körper oder als kleine Kistchen zur Aufnahme

Als Arbeiten aus Stein sind die vier Marmorkandelaber des *Matteo Civitali* aus Lucca auf den Chorfranken im Dome zu Pisa zu erwähnen.

Wandarme aus Bronze, als Schalen tragende und Kerzen haltende Engel gebildet, sind am Hauptaltar des Domes in Siena zu finden, wo für weitere Seitenbeleuchtung von den Pfeilern aus größere bronzene, auf Konfolen stehende Engelfiguren angebracht sind. Die wenig bekleideten Statuetten halten in etwas theatralischer Stellung mit ausgerecktem Arm, in der Hand eine kleine Schale mit dem Kerzenstift.

Bei bestimmten Kirchenfesten wurden neben den zur Konsekration der Altäre erforderlichen Reliquien noch andere aufgestellt, die in kunstvoll gearbeiteten, kostbaren Behäl-

640.  
Reliquien-  
behälter.



von Partikeln. Auch in Form von Brustbildern zur Aufnahme des Schädels des Heiligen oder des Märtyrers, in Armform zur Bergung von Röhrenknochen der Arme, als Finger, Füße, oder andere größere Körperteile, als Bilder (*Imagines*), d. h. als Statuetten derjenigen Heiligen, deren Reliquien darin enthalten sind, wurden sie hergestellt; in diesem Falle sind sie aus Metall getrieben oder hohl gegossen<sup>333</sup>). Sie wurden aber auch als Schaugefäße (Monstranzen) angefertigt, bei denen sich das Heiligtum in einem zylindrischen Gefäß von Kristall oder Glas befindet, so daß es von außen gesehen werden konnte. Ein schönes Beispiel dieser Art, eine beglaubigte italienische Arbeit aus Perugia, gibt Abb. 909.

Zum Altar gehören weiter noch alle heiligen Gefäße, die zur Liturgie gebraucht werden; Kelche samt Zubehör, Patenen, Hostienbüchsen, Ciborien und Monstranzen, Meßkännchen und Gießgefäße, Weihrauchbecken und Schiffchen, Gefäße für die heiligen Öle, Meßglöckchen, Weihwasserkeffel usw. — Arbeiten der Kunst und des Kunsthandwerkes, die im einzelnen zu behandeln in einem Buche über Baukunst zu weit führen müßte.

Der Technik nach laufen zwei Arten der Behandlung des Schnitz- und Schreinwerkes nebeneinander her; die glatte eingelegte Arbeit (*Intarsia*, *Marketerie*) und das ausgefchnittzte, flach bis stark erhaben gearbeitete, auch unterhöhlte Relief bei stellenweiser Vergoldung, die je später, desto häufiger auftritt. Beide Arten werden für sich getrennt oder auch am gleichen Stück nebeneinander ausgeführt; bei figürlichen Darstellungen gab man der *Intarsia* den Vorzug. In vereinzelt Fällen tritt auch eine Nachahmung der *Intarsia* durch Malerei auf.

Bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts erhielt sich das Schreinwerk in ziemlich reinen Formen; dann aber teilte es das Schicksal der Architektur: es ging im äußerlichen Effekt unter und wurde schließlich ärmlich. Das Rokoko hauchte eine Zeitlang dem Stuhlwerk neues Leben ein, aber dieser Frühling hielt nicht lange vor.

Ein volles Bild der Anordnung und Gestaltung eines Stuhlwerkes gibt uns Abb. 906 aus dem Chor von *S. Maria in Organo* zu Verona. Im einzelnen mögen die folgenden Werke, als die bedeutenderen, näher bezeichnet und in das Auge gefaßt werden:

1) Aus der frühesten Zeit mit noch gotifizierendem Detail ist das von *Dom. da Gajuole* und *Franc. Monciatto* angefertigte Chorgestühl im Chor von *S. Miniato* bei Florenz uns erhalten geblieben. An diese Arbeit reiht sich

Abb. 912.

Lehne vom Stuhlwerk der *Badia* in Florenz.641.  
Heilige  
Gefäße.642.  
Stuhlwerk  
und  
Gefäße.<sup>333</sup>) Siehe: *Orte*, a. a. O. Bd. I, S. 183 ff.

2) das Getäfel der Sakristei von *S. Croce* (1440—50) von *Giovanni di Micheli* mit feiner fein abgestuften Intarfia, und den Schluß der Arbeiten des XV. Jahrhunderts in Florenz bildet der Rücken der Chorstühle in *S. Maria Novella* von *Baccio d'Agnolo*.

3) In Siena ist aus der Zeit von 1415—29 ein gleichfalls noch stark gotifizierendes Stuhlwerk in der oberen Kapelle des *Palazzo Pubblico* erhalten.

Abb. 913.



Lehne vom Stuhlwerk von *S. Maria in Organo* zu Verona.

4) In Modena ist ein Gefühl von 1465 und ein Getäfel vorhanden, sowie

5) ein Schrankwerk in der Sakristei von *S. Marco* (1450) zu Venedig, von *Fra Sebastiano Schiavone* begonnen, von *B. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und von anderen vollendet; es zeigt gut geschnitzte Einfassungen und groß gehaltene Intarfien.

6) „Zu den feinsten Intarfien Italiens“ gehört das herrliche Stuhlwerk im Chor der *Certosa* bei Pavia (1486), von *B. de' Polli* nach *Borgognone's* Entwurf ausgeführt.

7) Das Stuhlwerk im unteren Teil des Chores im Dome zu Pisa, von *Domenico di Mariotto* und feinen Genossen gearbeitet (1478—1515), nach dem Brande von 1596 aus den ursprünglichen Bestandteilen zusammengeflickt, zeigt vortrefflich geschnitzte Unterfätze und Abschlußlehnen mit reizend entwickelten Ranken und schönem Akanthus (Abb. 910). Diesen verwandt, aber noch feiner empfunden und durchgeführt, sind

8) die Lehnen in der Kirche *S. Maria delle Carceri* zu Prato

(Abb. 911) und die in der *Badia* zu Florenz (Abb. 912).

9) Das berühmte Stuhlwerk des Chores von *S. Domenico* zu Bologna mit feinen figürlichen Intarfien, von *Fra Damiano Zambelli da Bergamo* (1490—1549) unter Beihilfe seines Bruders und einiger Gehilfen 1528—50 ausgeführt, fucht feinesgleichen auf der Welt. Ein unermeßlicher Reichtum bei der tüchtigsten Ausführung des Malerischen. Unter Zuhilfenahme von Metalleinlagen bei Waffen



und mit den Abstufungen der Holztöne, ist hier das Höchste erreicht, was die Intarfia-Technik je geschaffen hat.

10) Als eine gute Arbeit des *Riccio* (1560) darf das Chorgestühl der Unterkirche in Monte Caffino genannt werden und

11) in Palermo das von *G. Gigli* (1534) in *S. Francesco*.

12) Neapel ist besonders reich an Ausführungen aus der Barockzeit, zu der die kostbaren Sakrifteischränke in der *Annunziata* von *Giovanni da Nola* (1540) den Übergang bilden.

13) Eine sehr bedeutende Arbeit, besonders in dekorativer Beziehung und im figurierten Rankenwerk, ist das Stuhlwerk des Domchors in Genua, von *A. de Fornari* mit einer vollendeten Meisterschaft geschnitten (1514—46).

14) Als vorzügliche Leistung und an das Genueser Gestühl sich würdig anlehnend, ist das Chorgestühl von *S. Giovanni* in Parma zu nennen, als dessen Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden (1512—38).

15) Im Chor der *S. Giustina* zu Padua ist ein reiches Stuhlwerk aus der beginnenden Barockzeit von *Riccardo Taurino* aus Rouen und

16) (1557) ein gleichfalls der Barockzeit angehöriges ist in Venedig im Chor von *S. Giorgio Maggiore* von *Alberto di Brule* zu verzeichnen.

17) In Perugia verdient das berühmte Stuhlwerk im Chor von *S. Pietro* eine Arbeit des *Stefano de' Zambelli da Bergamo* (1535) wegen seiner edlen Pracht, feines vollendeten Geschmacks die höchste Anerkennung, an das sich dann

18) „das prachtvoll heitere“ Stuhlwerk im Chor von *S. Maria Maggiore* in Bergamo würdig anreicht mit den reizenden Intarfien des *Francesco Capodiferro* aus Lovere (1522—32), bei dem sein Bruder und sein Sohn *Zinnino* Beihilfe leisteten (1547—54). Das vordere Stuhlwerk ziert eine leichte, hölzerne Bogen-

Abb. 914.

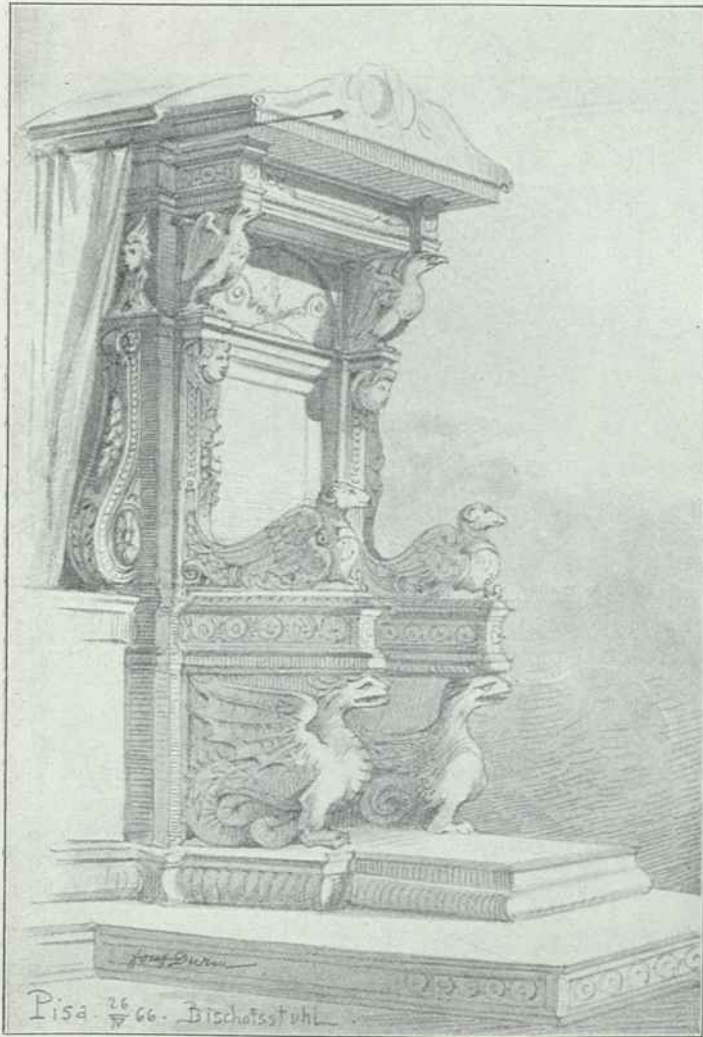


Aus Holz geschnitztes Lesepult im Dome zu Pisa.

halle mit geschnitzten Akroterien (Meerwundern und Kandelabern); sie ist ein Werk des *Giovanni Belli* und seiner Söhne (1540—74). Eine Leistung allerersten Ranges des italienischen Kunstgewerbes ist in dieser Schöpfung niedergelegt.

19) Alles aber tritt zurück gegen die Arbeiten des *Fra Giovanni da Verona* (1457—1525) in der Kirche seines Klosters in Verona, *S. Maria in Organo*

Abb. 915.



Aus Holz geschnitzter Bischofsstuhl im Dom zu Pisa.

*Matteo Civitali* aus Lucca ausgeführt, das aus einem antikifizierenden Kandelaber und einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln besteht, ein Motiv, welches die vorhergehenden Kunstepochen bereits verwertet haben. Ein weiteres Pult, der späteren Zeit (1626) angehörig, bei dem das Pultbrett an Stelle des Adlers von Putten getragen wird, befindet sich im *Coro dei Canonici* in *St. Peter*<sup>335)</sup>.

<sup>334)</sup> Veröffentlicht in: SMIL, a. a. O., Bd. II.

<sup>335)</sup> Abgebildet in: SMIL, a. a. O.

— ein Werk, ebenso schön wie gediegen (Abb. 906 u. 913). Das Getäfel der linken Sakristeiwand ist etwas später und reicher und in den Einzelheiten schon etwas überladen, aber von stupender Ausführung. Wie reizend und sicher ist das Schnitzwerk gemacht und trotz der vielfachen Wiederholungen der nämlichen Gliederungen nicht ermüdend für den Beschauer, weil vom Künstler alles mit gleicher Liebe behandelt ist.

20) In der Sakristei von *S. Maria delle Grazie* zu Mailand liegt uns ein Beispiel der Nachahmung von Intarsia durch Holzmalelei vor.

21) Ein weiteres aus dem XVII. Jahrhundert bietet das Chorgestühl von *St. Peter* in Rom<sup>334)</sup>, von *Simil* um 1626 datiert.

Ferner ist der Lesefleischpult zu gedenken. Im Chor des Domes in Pisa steht ein Lesefleischpult (Abb. 914) von

643.  
Lesefleischpult.



Ein schöneres Chorpult hat *Fra Giovanni da Verona* für den Chor seiner Kirche *S. Maria in Organo* in Verona angefertigt.

Auch im *Bargello*-Museum in Florenz ist ein solches mit eingelegter Arbeit und gutem Schnitzwerk (von 1498), das noch im Jahre 1866 im Kloster von Monteoliveto bei Florenz gestanden hat; dort wurde wenigstens von mir das gleiche Stück aufgenommen.

644.  
Bischofsstühle,  
Beichtstühle  
und  
Sänger-  
bühnen.

Als ein dekoratives „Prachtstück der durch die Antike vereinfachten Intarsia“ ist der Bischofsstuhl im Dom zu Pisa, 1536 von *Giovanni Battista Cervelliera* gearbeitet. Aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts stammen die beiden Throne über den Chorstufen daselbst (Abb. 915).

Als Beispiele für Beichtstühle und als tüchtige ernste Arbeit des XVII. Jahrhunderts seien angeführt ein solcher in *S. S. Michele e Gaetano* zu Florenz und in *S. Michele in Bosco* bei Bologna von *Fra Raffaello* mit der merkwürdigen Darstellung der nackten *Lussuria*.

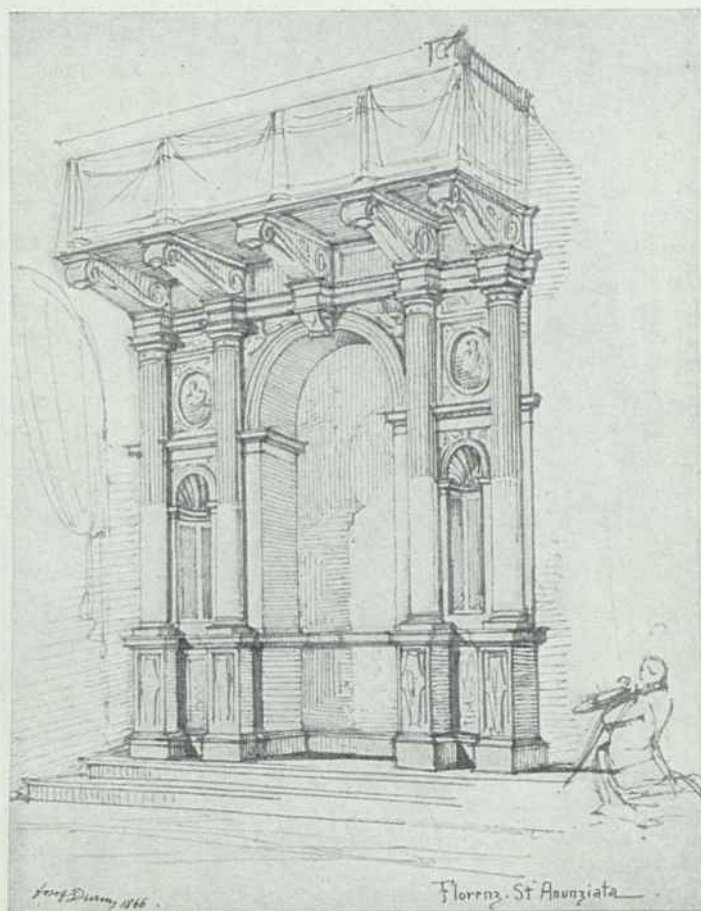
Eine der vornehmsten und den größten Luxus im besten Sinne des Wortes zur Schau tragenden Sängertribünen ist die aus weißem Marmor mit Vergoldung einzelner Ornamente gearbeitete in der Sixtinischen Kapelle zu Rom<sup>336)</sup>.

645.  
Orgeln.

Von Orgelbalkonen sind zunächst die beiden aus Marmor ausgeführten von *S. S. Annunziata* in Florenz zu nennen; als reiche Balustraden auf Konsolen über einer Triumphbogen-Architektur stammt der eine aus dem XVI., der andere aus dem XVII. Jahrhundert (Abb. 916).

Ein aus Sandstein mit vorzüglichen Einzelheiten gearbeiteter Orgelbalkon in *S. Maddalena de' Pazzi* zu Florenz, bei dem eine geschlossene Brüstung mit Nischenpfeilerchen zur Ausführung gebracht ist (Abb. 917), sowie ein marmorner

Abb. 916.



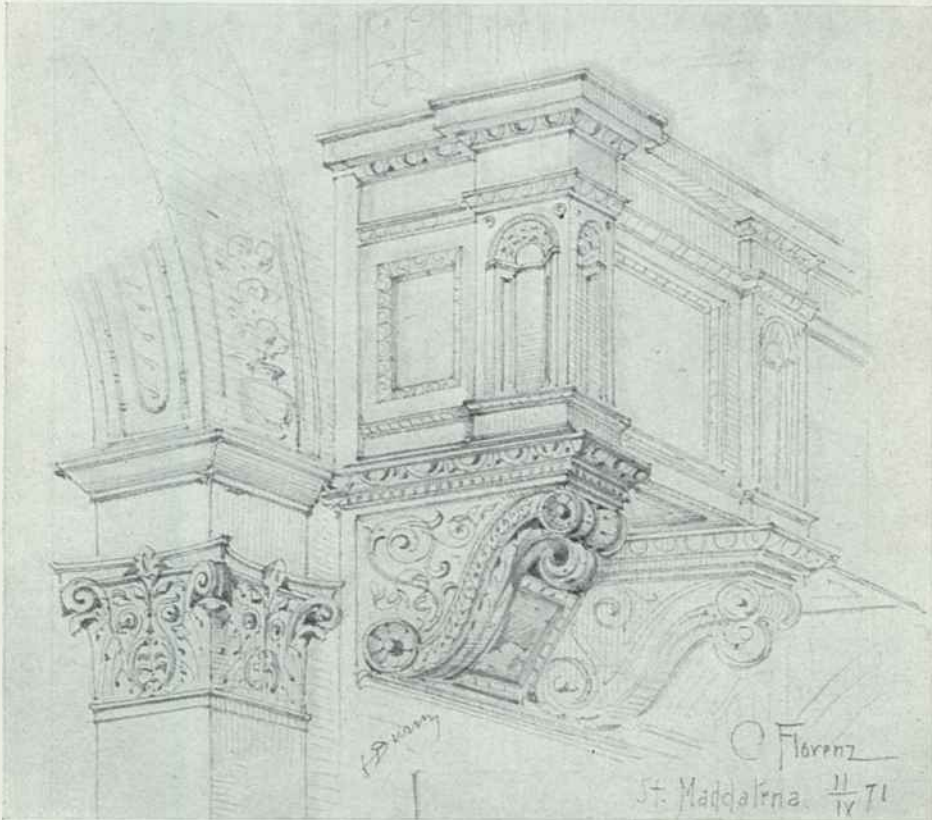
Orgelbalkon in der *S. S. Annunziata* zu Florenz.

<sup>336)</sup> Von *Simil* dem *Baccio Pintelli* (1474) zugeschrieben. — *Burckhardt* erkennt in den „ähnlich dekorierten Marmorchranken“ dieser Kapelle die beiden Werkstätten des *Mino da Fiesole* und des *Giovanni Dalmata*.

Orgellettner in *S. Stefano* zu Genua von *B. da Rovizzano* (1499) dürfen nicht unerwähnt bleiben.

In *S. Giacomo degli Spagnuoli* zu Rom ist eine Orgeltribüne besonders interessant durch die gute Erhaltung der Bemalung und Vergoldung. Als „herrliche große Orgelbalustrade“ bezeichnet *Burckhardt* mit Recht die des *Vincenzo Vicentino* in *S. Maria Maggiore* zu Trient (1534). Als schöne Holzarbeit, bei der in der Ausführung die Holzfarbe mit Blau und Goldfaffung abwechselft, ist der Orgellettner im Dom zu Lucca (1481) anzuführen und der gleichfalls hölzerne

Abb. 917.



Orgelbalkon in *S. Maddalena de' Pazzi* zu Florenz.

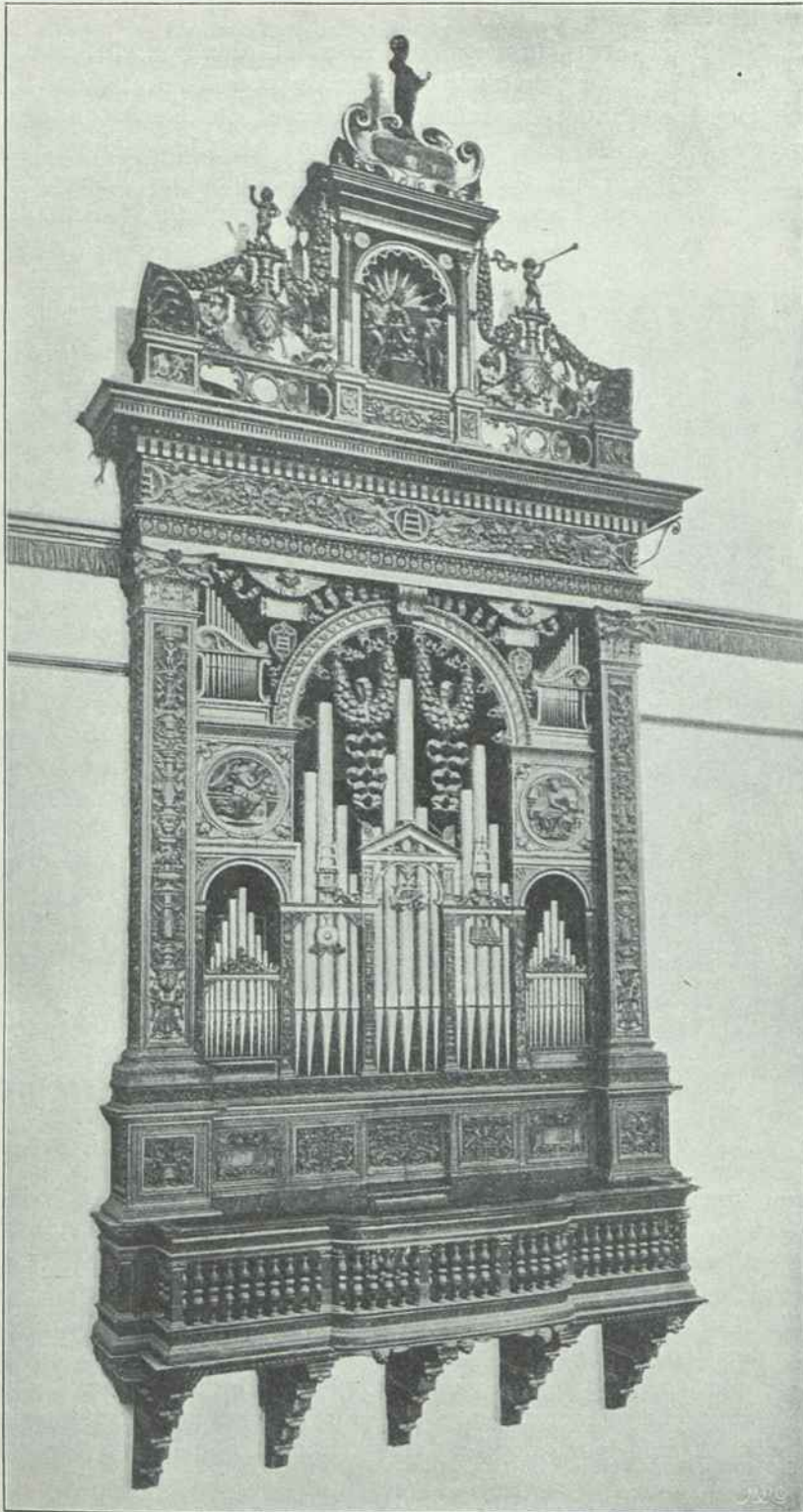
Orgellettner über der Sakristeitür des Domes in Siena, von den beiden *Barile* 1511 angefertigt.

„Das vollendetste Meisterwerk feiner Art“, eine Arbeit des *Giovanni di Pietro, detto Castelnuovo*, ist und bleibt das prächtige Orgelgehäuse in der Spitalkirche *della Scala* zu Siena und diesem zur Seite der barocke Orgelprospekt in Vallerano, dem noch der von *Vasari* für den Dom zu Arezzo entworfene<sup>337)</sup> hinzugefügt werden mag (Abb. 918 u. 919<sup>338)</sup>). Ein steinerner Unterbau mit Konfölen nimmt die Sängertribüne mit ihrer steinernen Brüstung auf. Der Orgelprospekt ist von vortretenden korinthischen Säulen mit ornamentierten

<sup>337)</sup> Abgebildet in: GEYMÜLLER v., a. a. O., *Vasari*, Bl. 11.

<sup>338)</sup> Der hochbarocke Prospekt in *S. Giovanni* in Parma (*Organo e Cantoria*), in der „*Italia artistica*“ Nr. 19 Parma, S. 63 wolle mit den genannten Beispielen verglichen werden.





Orgelprospekt der Spitalkirche *della Scala* in Siena.

Schäften flankiert, die ein antikes Gebälke mit segmentförmigem, hohem Tympanon, das sich bis unter das Deckengewölbe schiebt, tragen. Die Orgelpfeifen sind in viereckigen Rahmen gruppiert, in sieben schmale Felder eingeteilt. von

Abb. 919.



Orgelprospekt in Vallerano 338).

denen drei die kleinen Pfeifen, vier die großen enthalten — ein schöner, büfettartiger Aufbau im ganzen. Zwischen den großen Konfölen des Unterbaues sind Nischen mit Figürchen eingesetzt; im Mittelfeld steht ein kleiner Altar.

Freier im Entwurfe sind die Orgelprospekte in *S. Maria del Popolo* und die beiden in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom, die im Querschiff in ge-

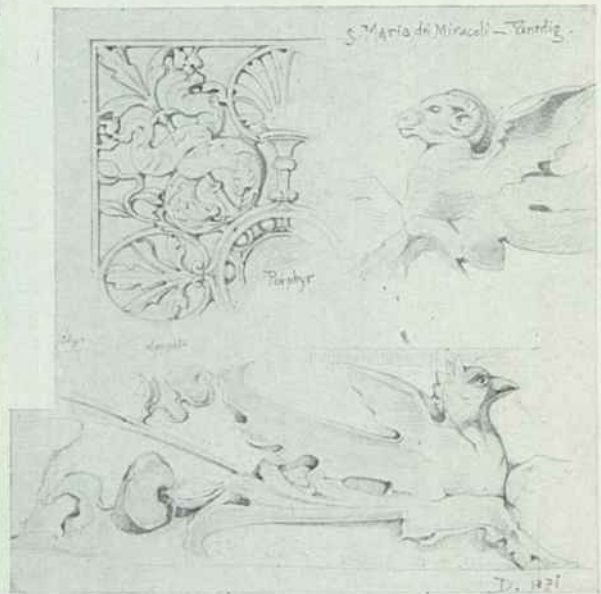


schickter Weise über den Ründbogengewölben zweier Kapellen neben dem Chor angeordnet sind. Aus den Zwickeln der beiden auf dem Trennungspfeiler zusammentreffenden Bogen erheben sich Figuren, die mit den als Konfolen gebildeten Bogenschlußsteinen die Orgelbalustrade tragen. Der Orgelprospekt selbst zeigt das Triumphbogenmotiv, in der Art der Prälatingraber im Chor von *S. Maria del Popolo*. Die Figuren haben einen hellen, beinahe weißen Elfenbeinton, die Pfeifen die Zinn- oder Silberfarbe; alles übrige ist vergoldet.

647.  
Kapellen-  
und Chor-  
schranken.

Rom dürfte auch bezüglich der Kapellen- und Chorschranken den Vortritt mit den Marmorchranken in der Sixtinischen Kapelle haben, die wie man annimmt, ein Werk des *Mino da Fiesole* und des *Giovanni Dalmata* sind. Über dem Boden erhebt sich zunächst eine  $2 + 1\frac{1}{2}^m = 2\frac{1}{2}^m$  hohe geschlossene, mit Wappen, Putten und Fruchtgehängen geschmückte, weiße Marmorbrüstung, auf der im Querschnitt quadratische Marmorpfeilerchen stehen, die auf korinthischen Kapitellen ein Marmorgebälke tragen, Teile, die zusammen etwas über 2<sup>m</sup> hoch sind, so daß die Schranken etwa  $3\frac{1}{2}^m$  in die Höhe ragen. Den Pfeilerchen entsprechen für Kerzenbeleuchtung eingerichtete Marmor-kandelaber, die auf dem Gebälke stehen. Alle Flächen und Gliederungen sind mit Ornamenten bedeckt; der Raum zwischen den Pfeilern ist mit einem einfachen Metallgitter ausgepannt<sup>339)</sup>.

Abb. 920.



Chor-, Altar- und Kapellenschranken.  
Altar aus *Maria dei Miracoli* in Venedig.

648.  
Chor-,  
Kapellen- und  
Altar-  
schranken.

Altarschranken einfacherer Art, aber mit edelster Ornamentierung, gleichfalls aus weißem Marmor, sind in *S. Maria dei Miracoli* zu Venedig, 1480—86 unter der Leitung *Pietro Lombardi's* ausgeführt (Abb. 920). Die Füllplatten mit dem Porphyry-Rundstück, den Palmetten und den Delphinen zählen mit zur reizvollsten venezianischen Dekorationsarbeit.

Marmorchranken mit Gittern und mit eingestellten Säulen zum Verchlusse der Kapellen sind in vorzüglicher Arbeit in *S. Petronio* zu Bologna zu finden. Schranken aus dem XV. und XVI. Jahrhundert in den Kirchen *S. Maria Maggiore*, *S. Giovanni in Laterano*, *Battistero S. Giovanni*, *St. Peter* zu Rom, ferner solche in Mailand und Lodi sind in der unten genannten Quelle<sup>340)</sup> veröffentlicht.

Als Marmorbalustrade in reiner Formgebung sind die Schranken in der *Cappella Carafa* in *S. Maria sopra Minerva* (Abb. 921) zu Rom ausgeführt, andere schöne in *S. Maria del Popolo* ebendafelbst.

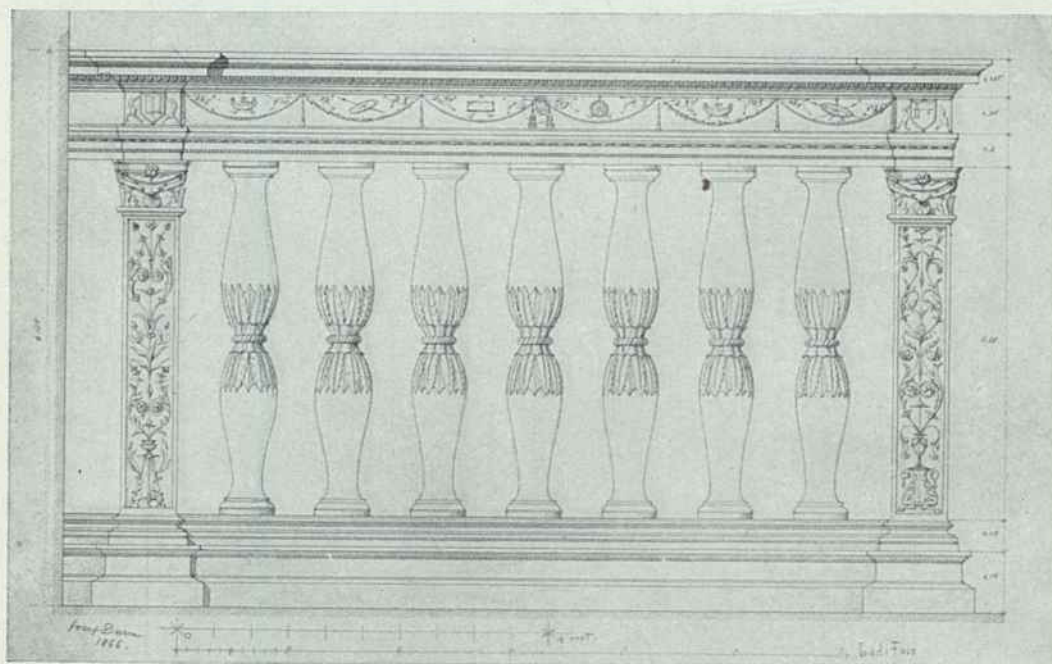
<sup>339)</sup> Abgebildet in: SIMIL, a. a. O.

<sup>340)</sup> GRUSER, a. a. O., Taf. 62.

Beim Hochaltar in *S. Maria delle Grazie* zu Mailand find, der Barockzeit angehörig, die Schranken in interessanter Weise aus verschiedenartigem Material hergestellt; die Postamente, der durchlaufende Sockel und die Handleisten bestehen aus rotem Veroneser Marmor, die von diesen umschlossenen Rahmen aus schwarzem, die Rosetten und Agraffen aus weißem Marmor, die eingespannten Füllungen aus Bronze. Ganz eiserne Gitter aus der Zeit von 1444 treffen wir an der *Cappella della Cintola* in Prato von *Bruno di Ser Lafo Maggei*.

Die prächtigsten Gitter aus Eisen und Bronze als Kapellen-, Querhaus- und Chorabflüsse nach dem Langhaus zu wurden von den Mailänder Künstlern *Francesco Villa*, *Pietro Paolo Ripa*, *Ambrogio Scagno* (1660) in der *Certosa* bei

Abb. 921.

Kapellenfchranke aus Marmor in *S. Maria sopra Minerva* zu Rom.

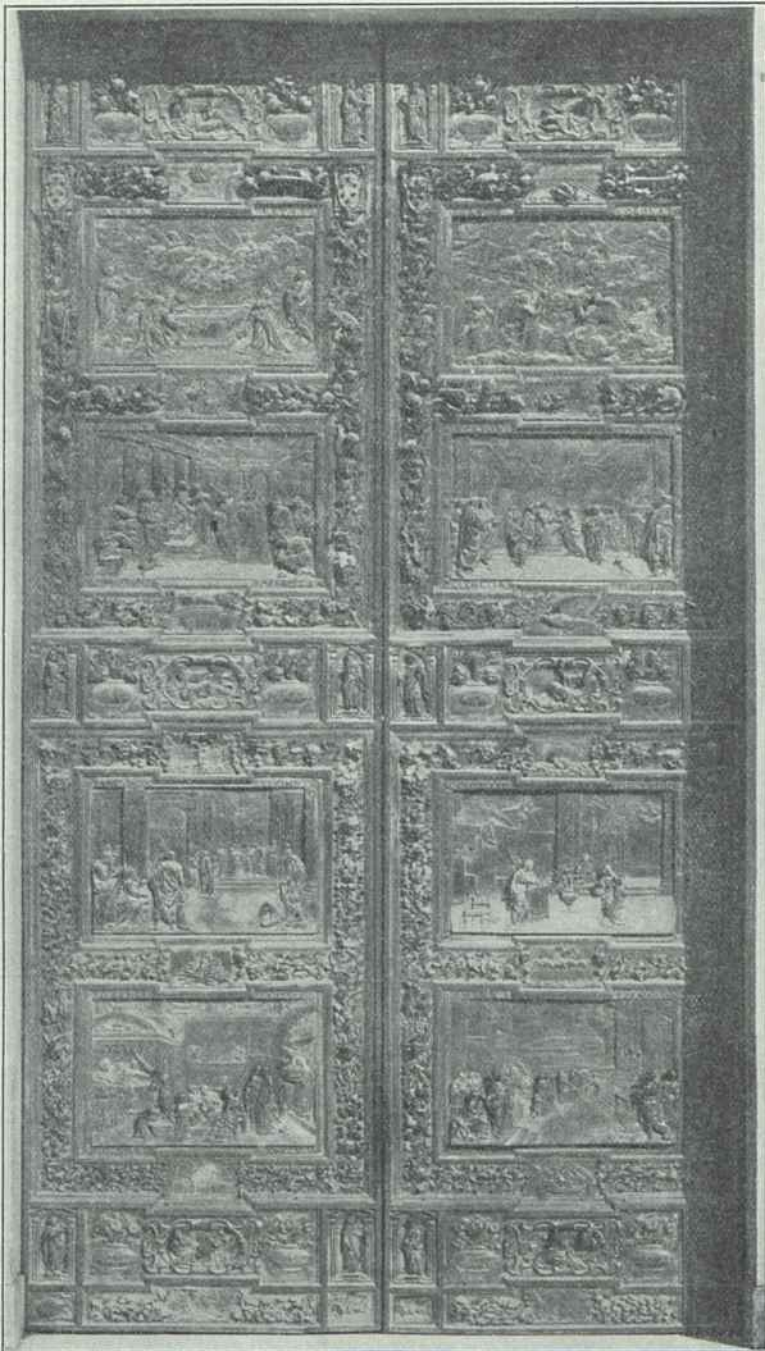
Pavia ausgeführt<sup>341</sup>); weitere bemerkenswerte find in *S. Petronio* in Bologna, in *S. Maria Maggiore* zu Rom, in *S. Maria delle Carceri* in Prato ufw. Die Verbindung des dunkeln Eisens mit der blanken Bronze oder dem polierten Messing wird bei verwandten Arbeiten in der genannten Zeit (zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts) bevorzugt.

Von höchstem künstlerischen und kunstgewerblichen Wert find diese angeführten Gegenstände der kirchlichen Kleinkunst, ausgezeichnet durch eine vollendete Ausführung und durch Aufwendungen von kostbaren Materialien, wie Gold und Silber, Email, Fayence, Edelsteine und Halbedelsteine, musivische Einlagen mit Verwendung von einfarbigen und bunten Marmorforten, getriebenes und gegossenes Eisen, Messing und Bronze, kostbare Hölzer, Schildpatt ufw. aber mehr noch durch ihre künstlerische Gestaltung. Hierher find auch die aus Erz gegoffenen und zum Teil vergoldeten Verschlüsse (Türflügel) der Eingangstüren

649.  
Kunst-  
gewerbliche  
Einrichtungen,  
Kirchen-  
mobiliar.

<sup>341</sup>) Siehe zwei Beispiele bei: BELTRAMI, L. *La Certosa di Pavia*. Mailand 1895. S. 130 u. 131.



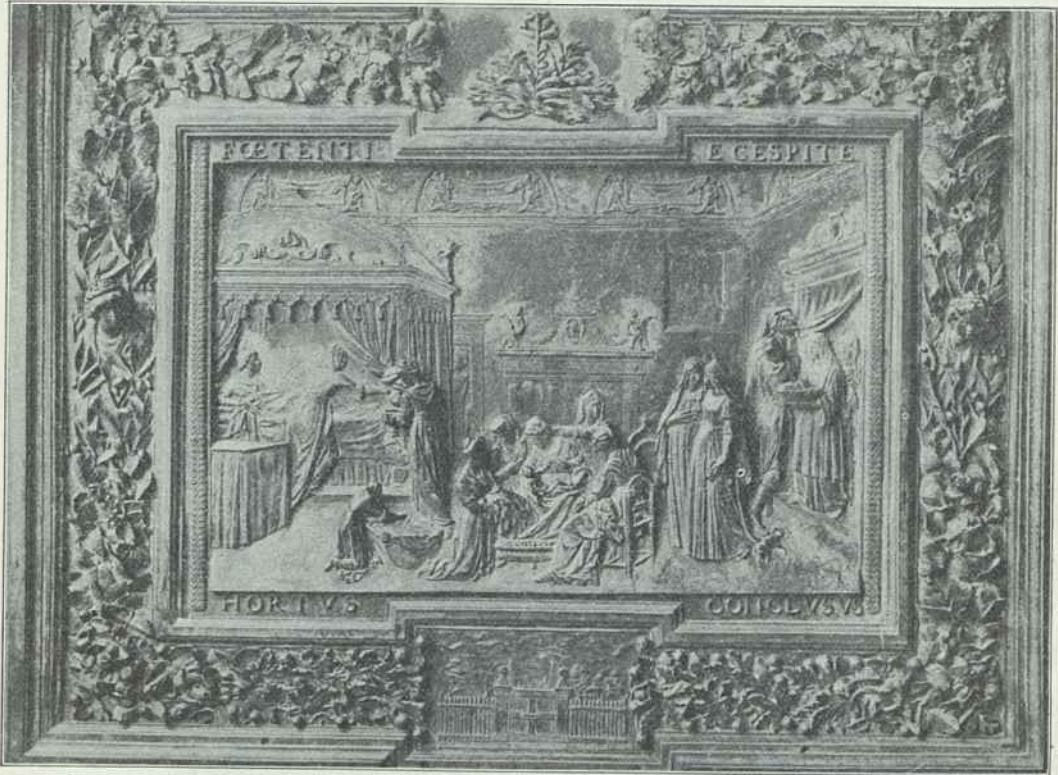


Mittlere Bronzetür des Domes in Pifa. (Schule des *Giovanni da Bologna*.)

zu den Hauptkirchen, Baptisterien und Sakristeien zu rechnen, die bereits bei den steinernen Eingangstürrahmen erwähnt wurden und deren, des Zusammenhanges wegen, im Bilde wenigstens mit einem Beispiele, das nicht fo

vernützt ist, wie die Türflügel des *Ghiberti* — den Flügeln der Mitteltür des Domes in Pifa — aus der Zeit von 1598—1602 (vergl. Abb. 922 u. 923) gedacht sei. Die Einteilung der Flügel in reich ornamentierte Rahmen und viereckige Füllungen, antikem Vorbild folgend, ist beinahe an allen Bronzetüren der kirchlichen Renaissance in Italien durchgeführt (vergl. Florenz, Rom, Pifa, Loreto, Neapel, vergoldete Erztüre der Unterkirche des Domes usw.). Als frühes Beispiel zu den schweren Metallarbeiten sei das Abschlußgitter der *Cappella del*

Abb. 923.



Detail der mittleren Bronzetür vom Dom in Pifa.

(Bemerkenswert ist das Bett der *Maria*, vergl. auch: Innere Einrichtung der Wohnhäufer.)

*Sacro Cingolo* im Dom zu Prato herangezogen (vergl. Abb. 924) und als Prachtstück die Hängeampel aus dem Dome zu Pifa (vergl. Abb. 908).

Die Messingtür der *Januarius*-Kapelle im Seitenschiff des Domes zu Neapel, ein Bauwerk, das 1526 während der Pest gelobt und für 4 $\frac{1}{2}$  Millionen Mark von 1608—1637 aus Gold und Marmor erbaut wurde, ist als eine schöne, sehr bemerkenswerte Arbeit zu bezeichnen<sup>342</sup>). Als intimere Metallarbeiten, zwecks der Vornahme kirchlicher Verrichtungen am Altar gefertigt, sind die Gerätschaften zur heil. Abendmahlfeier anzuführen, von denen Abb. 925 Kännchen und den Speisefelch darstellt. Sie waren auf der gen. Sienerer Ausstellung (1904) zu sehen und sind in dem Katalog von *C. Ricci* über die »*Mostra d'Antica*

<sup>342</sup>) Vergl.: ROLFS, WILH. Neapel. Berühmte Kunststätten Nr. 30, 1505. S. 61 vor „der glühenden Schatzkapelle des heil. *Januarius* von *Grimaldi*, *Fantoga* und *Domenichino*“.



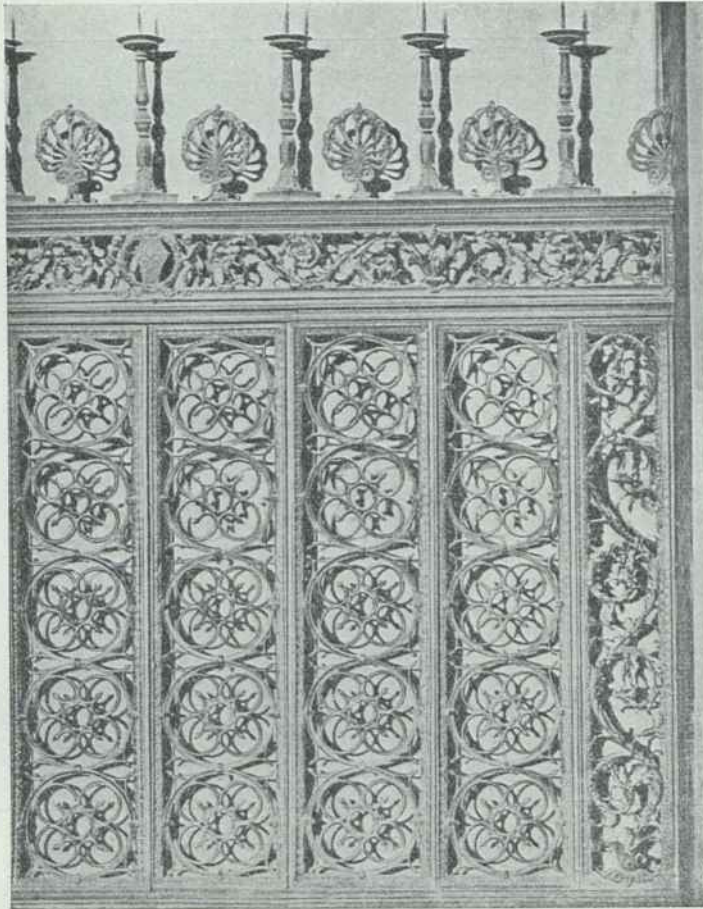
650.  
Meßgewänder.

*Arte Senese* (Bergamo 1904) veröffentlicht worden. Von der Kostbarkeit der Meßgewänder soll Abb. 926 (ebendaher) eine Vorstellung geben.

651.  
Sakristeien als  
Ausstellungs-  
und Auf-  
bewahrungs-  
räume.

In den Sakristeien beinahe aller italienischen Kirchen, die an sich architektonische Kunstwerke sind, ist eine Fülle von köstlichem Material, nicht nur aus der Renaissancezeit, aufbewahrt und zugänglich gemacht als eine unverfügbare Quelle für ein „anregendes Nachempfinden“ (Monza, Mailand, Loreto, Bologna ufw.).

Abb. 924.



Teilanficht des Abchlusses bei der *Cappella del Sacro Cingolo*  
im Dom zu Prato.

652.  
*Santa Casa*.

Eine Einrichtung eigener Art, die zu Prunkleistungen ersten Ranges führte, ist die Aufstellung der »*Santa Casa*« in größeren und kleineren *Marien*-Wallfahrtskirchen oder die Einrichtung von Kapellen für besonders gefeierte Heilige in mehr oder weniger prächtiger Ausstattung und architektonischer Gliederung. Was Pracht der Ausstattung betrifft, ist die genannte des heil. *Januarius* in Neapel in erste Linie zu stellen, und dann in rein künstlerischer Beziehung, bei Entfaltung großen Schmuckes die des heil. *Antonius* im Dom zu Padua. Als Beispiel einfacher Art nennen wir das unter der mächtigen Vierungskuppel der Kirche *S. Maria degli Angeli (Portiuncula)* aufgestellte Bethaus des heil. *Franciscus* von Affifi.

653.  
Heiligen-  
kapellen.

Die angefehenfte unter ihnen ist die *Santa Casa* in Macereto und die bekannteste und berühmteste die in Loreto bei Ancona. Hierher wurde das Haus der heil. Jungfrau zu Nazareth, das im Jahre 336 stets besondere Verehrung genoß, von Engeln 1291 bezw. 1295 nach einem Lorbeerwald (Lauretum) gebracht, um es vor drohendem Untergang zu schützen. Das Haus der Gottesmutter wurde umbaut und im Vierungsraum eines hochgewölbten Gotteshauses geborgen und mit einer kunstreichen Architektur umgeben. (Vergl. für beide die Grundriffe und Schnitte bei *Laspeyres*, Taf. XLVIII, LIX, XLIV und Abb. 719.) In einfacherer Weise ist der Gedanke in *S. Maria di Loreto* zu Spoleto u. a. O. zum Ausdruck gebracht worden und wohl zuletzt in Norditalien in Lugano.

654.  
*Santa Casa*  
in Loreto und  
Macereto.

Abb. 925.



Gerätschaften zur heil. Abendmahlfeier.

Diese kirchliche Einrichtung hat sich weit, auch über die Abhänge der Alpen hinaus verbreitet. Wir finden sie auf bramantesker Grundlage, als Kapelle unter freiem Himmel in Freiburg in der Schweiz, dann auch in Maria Einsiedeln (Schweiz), woselbst sich der ursprüngliche Gedanke, das Wohnhaus im Gotteshaus, wieder spiegelt, und davon eine Nachbildung im ehemaligen Schloßgarten zu Raftatt in Baden. (Vergl. Dr. *P. Odilo Ringholz* O. S. P., Kapitular und Archivar des Stiftes Einsiedeln, „Das Haus der Mutter, Bauliches und Erbauliches über die Gnadenkapelle U. L. F. von Einsiedeln.“ Einsiedeln 1913.)

Die Marienheiligtümer, als Votivkapellen oder kleine Freibauten in den Kirchen sind Gegenstand von oft reicher Durchbildung (vergl. *S. Annunziata* in Florenz, links beim Eingang in die Kirche). Die angeführte Kapelle des heil. *Antonius* in Padua ist ein Glanzstück in dieser Beziehung. Bei ihr in Loreto sowie in Macereto waren Künstler allerersten Ranges, *Bramante* und seine Schüler tätig (1510); *Andrea Sansovino*, *Girolamo Lombardo*, *Bandinelli*, *Tribolo*, *Guglielmo della Porta*, *Raffaello da Montelupo* u. a. fertigten die Sta-



tuen und die herrlichen Marmorreliefs für Loreto, während *Riccio*, *Minello*, *Jac. Sansovino* und *Falconetto* die Arbeiten in Padua ausführten und dabei ihr Bestes leisteten. In Loreto divergiert die Längsachse des Heiligtumes mit der großen Bauachse (vergl. Abb. 719), ein Umstand, dem wohl kein tieferer Sinn zu Grunde liegt. Für die architektonischen und bildhauerischen Arbeiten der *Santa Casa* in

Abb. 926.



Meßgewand.

Loreto vergl. die perspekt. Abb. 927, welche die prunkende Hülle, die das ursprüngliche Geburtshäuschen des Heilandes umschließt, zeigt.

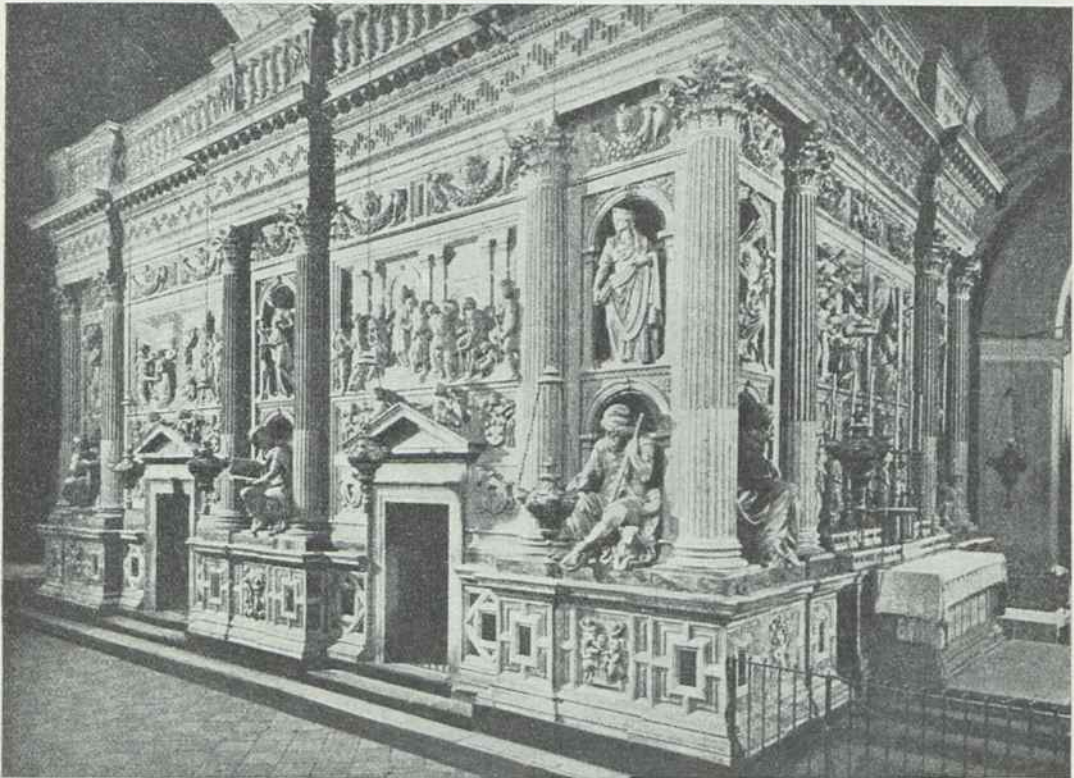
Diesen öffentlichen reihen sich die oft ebenso reich ausgestatteten Privatkapellen reicher Patrizier und Fürsten an, wie bei *S. Croce* die Kapelle der *Pazzi*, die Heilige-Grabkapelle der *Rucellai*, die Hauskapelle der *Medici-Riccardi* mit den Fresken von *Benozzo Gozzoli* im jetzigen *Palazzo Riccardi*, die *Mediceer-Kapelle* (*Sagrestia Nuova*) in *S. Lorenzo* mit den Bildwerken *Michelangelo's*, einem

Heiligtume der neuen Kunst, und die überaus prächtig mit Marmor bekleidete *Cappella dei Principi* — die Grabkapelle der Großherzoge von Toscana von *Cosimo I.* bis *Cosimo III.*, mit ihren kostbaren Granitfarkophagen und den vergoldeten Bronzestatuen der Fürsten, für die über 22 Millionen Franken verausgabt wurden, dann als einfache Gegenleistungen die Kapelle des *S. Antonio* in *S. Marco*, die *Cappella Pandolfini* usw., alle in Florenz.

Taufkapellen im Sinne der frühchristlichen Zeit und des Mittelalters in Italien, als für sich bestehende, unabhängige Freibauten werden von der Renaissance-Bewegung kaum berührt. Die älteste und lange Zeit einzige in Rom

656.  
Tauf-  
kapellen.

Abb. 927.



Außenseite der *Santa Casa* in Loreto nach Phot. *Alinari*.

folll von *Sixtus III.* im Jahre 432 gebaut worden sein, deren Grundplan und Einrichtung typisch für verwandte Bauten in der Folgezeit geworden wäre. *Leo X.* (1513) hat den Bau mit einem Bleidach versehen und seine Nachfolger schmückten ihn, dem jeweiligen Zeitgeschmack entsprechend, weiter aus. Als verwandte zweitälteste Anlage dürften wohl die Zentralkirche von *S. Maria Rotonda* (auch *Maggiore* genannt) in Nocera dei Pagani, die Kapelle von *S. Giovanni in Fonte* beim Dom in Neapel (gegr. 400) angesehen werden, von der, nach der Angabe *W. Rolfs* (a. a. O. Seite 3) „der Übergang der Rundkuppel aus dem Viereck mittels Stichkappen ähnlich wie in Ravenna, besonders bemerkenswert fein folll“. Wenn damit *S. Vitale* gemeint ist, so vollzog sich dort der Übergang etwas anders, wie die von mir aufgenommene Abb. 928 zeigt.



Der Übergang ist auch bei *Dehio* und *Bezold* (Kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1887, Bd. I, S. 133) unrichtig dargestellt.

Die Kuppelkirche in Nocera hat im Mittelraum ein umfäultes, kreisrundes Baffin, das von einer 0,75<sup>m</sup> hohen Brüstung und drei inneren Stufen von 0,53 bis 0,33—0,34<sup>m</sup> Höhe eingefaßt ist, auf dessen Rand Säulenfrünke stehen. Der Bau und die angegebenen Maße wurden von mir am 2. Oktober 1907 aufgemessen. Für die mutmaßliche innere Gestaltung des *Battistero S. Giovanni in Fonte* (Rom, Lateran) vergl. *Dehio* und *v. Bezold* a. a. O. und *Letarouilly* a. a. O. Vol. II. Pl. 230, Textseite 508.

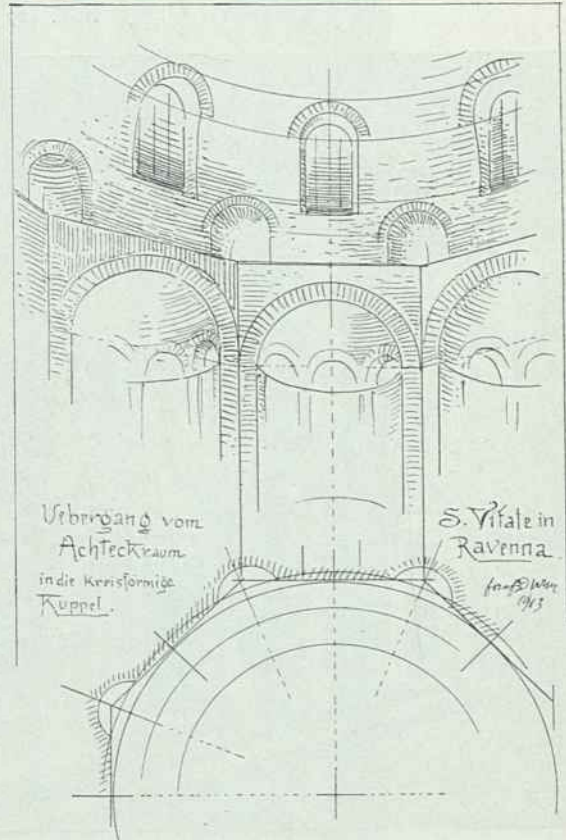
Eine andere Zentralkirche aus frühchristlicher Zeit, *S. Costanza* in Rom wurde als Grabkirche für die Tochter *Konstantin des Großen* erbaut, dann 1256 als Kirche eingerichtet und kann trotz der Ähnlichkeit des Grundrisses mit *S. Maria Rotonda* in Nocera hier nicht in Betracht kommen. Von den vielen mittelalterlichen Baptisterien in Oberitalien kämen als Vorbilder nur die in Florenz, Parma, Cremona, Chiavenna, Pistoja und das durch seine Deckengewölbe interessante in Pisa in Frage. Aber auch von diesen ist in der folgenden Zeit eine Weiterentwicklung nicht zu sehen. Wir müssen daher wohl schon zugeben, daß nach dem Absterben der mittelalterlichen Bauweise mit dieser auch das Bauen besonderer Taufkirchen aufhörte oder wenigstens stark eingeschränkt wurde, was wohl infolge ritueller Änderungen beim Taufakte sich von selbst ergab. Man wolle z. B. nicht vergessen, daß die eine oder die andere Seitenkapelle einer mehrschiffigen oder mit Kapellenkränzen besetzten Kirche als Taufkapelle eingerichtet wurde.

Während diese Gebäudegattung aufhörte zu sein, blieb die Grabkapelle und Grabkirche nach antikem Vorbild noch in Übung, wofür das erwähnte großartige Millionengrab der *Mediceer* in Florenz heute noch Zeugnis ablegt.

Die Gedächtnismale für große Tote wurden in das Kircheninnere und in die Kreuzgänge verlegt. Der Gebrauch, die Grabstätten in hervorragender Weise zu schmücken und auszuzeichnen starb nicht aus, er veränderte nur seine äußere Form.

Als Zentralbauten kleinen Stils wären noch ungezählte kapellenartige Freibauten, ohne Turmanlagen, nur durch Kuppeldächer ausgezeichnet, in Betracht

Abb. 928.



S. Vitale in Ravenna.

657.  
Grabkapelle  
und  
Grabkirche.

658.  
Votiv-  
kapellen.

Abb. 929.

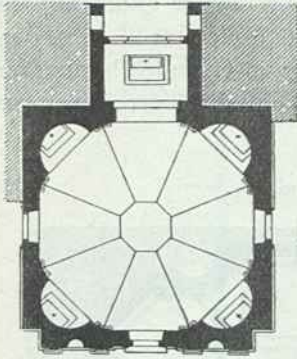
*S. Lorenzo in Vineis* in Orvieto.

Abb. 930.

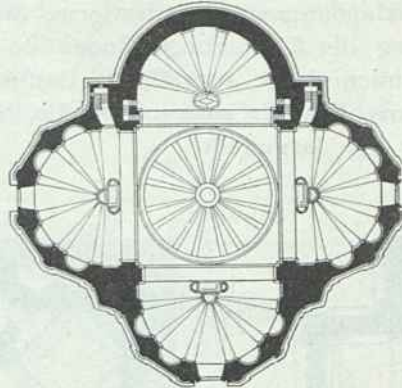
*S. Maria della Consolazione* in Todi.

Abb. 931.

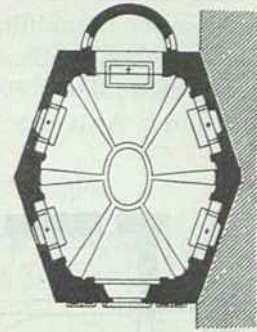
*S. Giovanni Evangelista* in Orvieto.

Abb. 932.

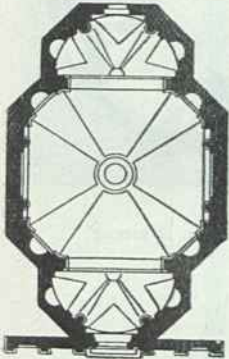
*S. Annunziata* in Foligno.

Abb. 933.

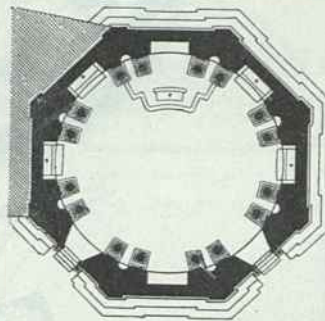
*Madonna della Reggia* in Fratta.

Abb. 934.

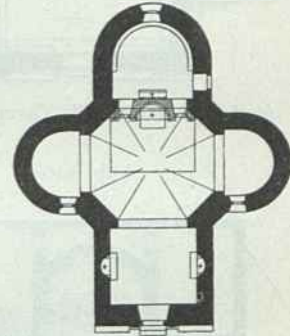
*Chiesa Tonda* in Spello.

Abb. 935.

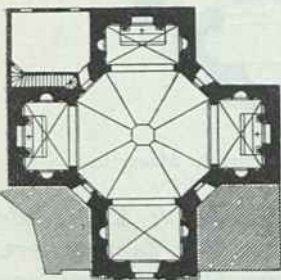
*S. Giuseppe* in Siena.

Abb. 936.

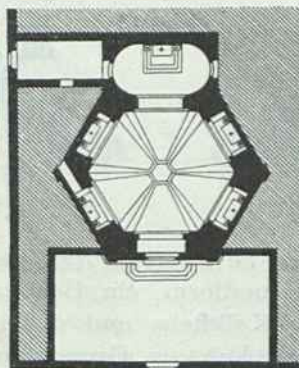
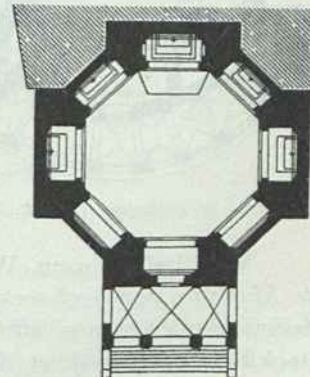
*S. Teresa* in Florenz.

Abb. 937.

*Madonna delle Carceri* in Camerino.

zu ziehen, die über ganz Italien zerstreut und beinahe in jedem Städtchen zu finden sind. Manch feltame Form im Grundriß und Aufriß kommt bei ihnen vor, aber auch viel Interessantes und Schönes. Bauten in griechischer Kreuz-



form, Polygone, sechs- und achteckig, das Achteck mit kurzen oder längeren Vorlagen, die innen und außen reine Quadratform, die nur äußere Quadratform bei innerer Rundführung der Umfassungswände sind die üblichsten. Abb. 929 bis 937 geben in Umrisslinien einige ausgeführte Beispiele von Grundrißbildungen aus Orvieto, Todi, Foligno, Fratta, Camerino, Spello, Siena und Florenz; weitere sind durch Abb. 938 bis 941 dargestellt.

Abb. 938.

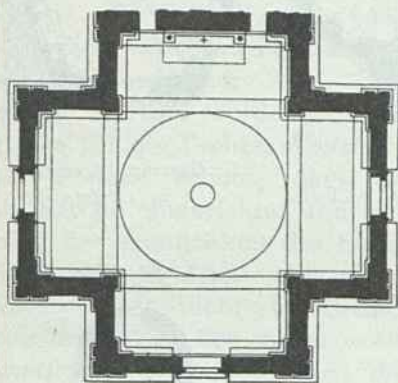
*Madonna Maria delle Carceri in Prato.*

Abb. 939.

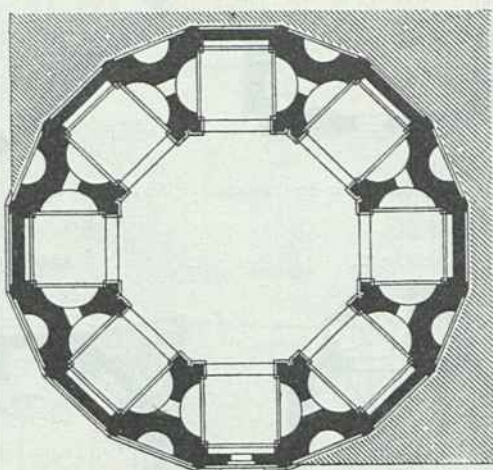
*S. Maria degli Angeli in Florenz.*

Abb. 940.

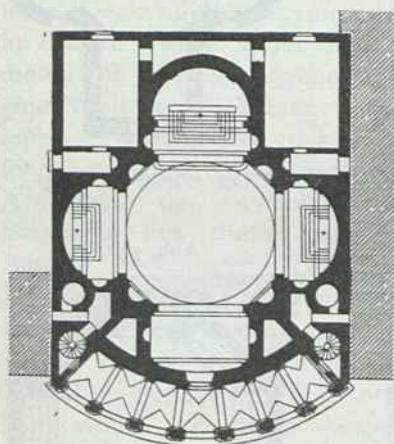
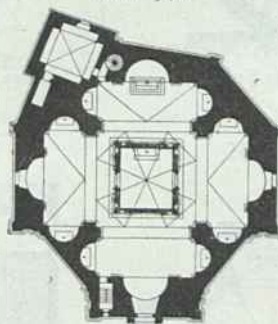
*S. Maria di Belvedere in Citta di Castello.*

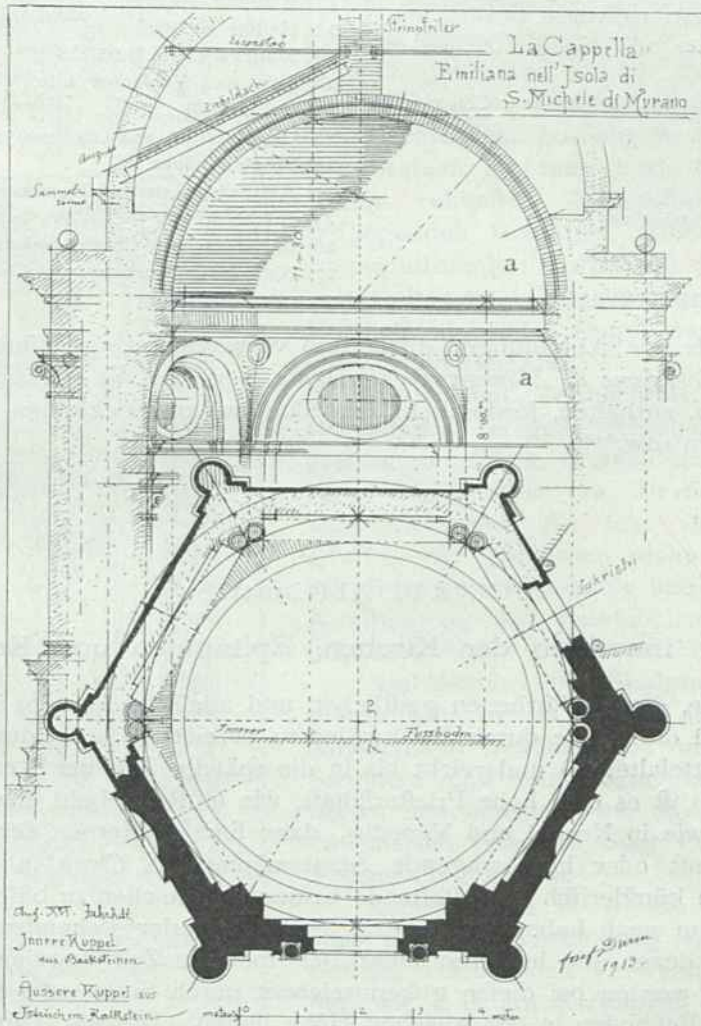
Abb. 941.

*Chiesa della Madonna in Macereto.*

Von besonderem Wert ist die *Cappella Emiliana nell'Isola di S. Michele di Murano* von sechseckiger Grundform, ein Bau aus dem XVI. Jahrhundert, dessen Äußeres aus istrischem Kalkstein und dessen innere Raumkuppel aus Backsteinen ausgeführt ist (vergl. Abb. 942, Grundplan und Vertikalschnitt). Die äußern Ecken sind durch kräftig entwickelte, korinthische Säulen mit zwei begleitenden Lifenestreifen besonders hervorgehoben und endigen in einem verkröpften Gebälkstück, das einen Untersatz mit einer Kugel trägt. Darüber erhebt sich eine niedrige Attika, über der die halbkreisförmige, äußere Schutzkuppel aus Quadersteinen hervorragt, durch einen balusterartigen Aufsatz bekrönt. Im Innern sind die einpringenden Ecken durch gekuppelte Säulchen betont, die mit

Halbkreisbogen überspannt, find, zwischen denen sich steil geführte Pendentifs erheben, die einen kreisrunden Gefimsring tragen, über dem sich die innere Calotte erhebt (vergl. den Schnitt a bei Abb. 942). Eigenartig ist das zeltförmige hölzerne, mit Ziegeln gedeckte Schutzdach zwischen den beiden Steinkuppeln, das eingedrungenes Regenwasser nach außen ableiten soll. Vorficht und geringes

Abb. 942.



La Cappella Emiliana nell'Isola di S. Michele di Murano.

Vertrauen in die eigne Konstruktion, von dem auch der Pfeiler im Scheitel und die von diesem ausgehenden radialen Eisenstäbe zeugen. — Aber schön ist der kleine Bau doch!

Als vollständig ausgebaute und in den Formen einer guten Renaissance durchgeführte Unterkirche wäre die des Domes in Neapel hervorzuheben, von der *W. Rolfs* a. a. O. Neapel II. mit Recht sagt, daß ihre innere architektonische Ausgestaltung „von allen späten Zutaten befreit, in der ganzen Reinheit des Stiles prange“.

659.  
 Unterkirchen.



## Überficht des vorbefprochenen Kirchenmobiliars.

- |   |  |
|---|--|
| 1) Weihwasserbecken.<br>2) Weihbrunnen ( <i>Lavabo</i> ).<br>3) Taufbrunnen.<br>4) Kanzeln:<br>a) hängende Kanzeln,<br>b) Stehkanzeln,<br>c) Predigtkanzeln am Äußern.<br>5) Tabernakel für das heilige Öl ( <i>dell' Olio Santo</i> ).<br>6) Sakramenthäuschen (Tabernakel, Ciborien).<br>7) Hauptaltar.<br>8) Ciboriumaltäre.<br>9) Bilderaltäre.<br>10) Skulptierte Wandaltäre.<br>11) Seitenaltäre.<br>12) Tiſchaltar.<br>13) Altäre mit feſten Wandbildern | 14) Altarſchmuck:<br>a) Kreuz,<br>b) Leuchter,<br>c) Oſterkerzenleuchter.<br>15) Ewige Lampen.<br>16) Kronleuchter und Wandarme.<br>17) Reliquienbehälter.<br>18) Heilige Gefäße.<br>19) Stuhlwerk und Getäfel.<br>20) Leſe- und Vorfängerpulte.<br>21) Beichtfühle.<br>22) Orgelbalkone und Orgelprofekte.<br>23) Sängertribünen.<br>24) Altarſranken und Kommunionbank.<br>25) Biſchofsfühle.<br>26) Kapellen- und Chorſranken.<br>27) Kapellen-, Querhaus- und Chorabſchlüſſe.<br>28) <i>Santa Casa</i> . |
|---|--|

Ein Fülle von Abbildungen dieſer und verwandter Gegenſtände find in den Heften der *Collezione di Monografie illustrate*, Serie »*Italia artistica*«, *diretta da Corrado Ricci*, enthalten, fowie auch Darſtellungen von Stickerien, Altardecken, Meßgewändern ufw.<sup>343)</sup>.

## XXVI. Abſchnitt.

## Grabmäler innerhalb der Kirchen, Epitaphien und Kenotaphien.

Die Sitte, die Verſtorbenen geiſtlichen und adeligen Standes in Kirchen zu begraben und die Stätte durch Denkmäler zu bezeichnen, geht durch das ganze chriſtliche Mittelalter<sup>344)</sup> und reicht bis in die ſpäteſte Zeit der Renaissance hinein. Bald alfo iſt es eine hohe Prieſterschaft, wie in Rom, bald eine kriegeriſche Ariſtokratie, wie in Neapel und Venedig, dann find es Heroen der Wiſſenſchaft und der Kunſt oder hervorragende Staatsmänner (*S. Croce* in Florenz), für welche folche künftleriſch zu geſtaltende Erinnerungszeichen zu beſchaffen waren.

Der Form nach haben wir es mit liegenden oder ſtehenden Denkmälern zu tun, von denen die letzteren mehr der ſpäteren Zeit angehören. Die Begräbniſtellen werden bei dieſen gekennzeichnet durch Stein- oder Bronzeplatten, die mit dem Fußboden in der gleichen Höhe liegen. Die fog. Tumben (*Tumba*) ſind aufgemauerte, mit einem Stein oder einer Metallplatte bedeckte oder ganz aus Metallplatten zuſammengeſtellte, über dem Fußboden erhobene Grabmäler; dabei kann die Tumba freitehend oder mit einer Seite an die Wand gerückt, auch nach Art der Arkofolien der Katakomben niſchenartig überbaut ſein. Hierzu find auch die „bahrenartigen“, auf Säulen oder Tiergeſalten

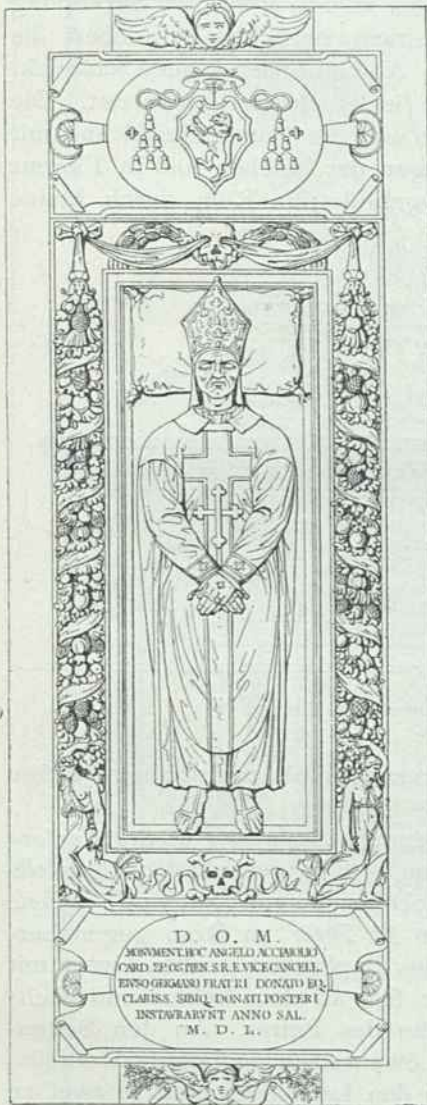
<sup>343)</sup> Bis jetzt find über 60 reich und gut illuſtrirte Bändchen erſchienen. Die große Monumentalkunſt ſieht in dieſen im Vordergrund, Skulptur und Malerei, Städteanſichten ſind aber nicht vernachläſſigt. Der Text iſt umfangreich und gediegen. Die beſten italieniſchen Kunſtforſcher haben bei dem Unternehmen mitgewirkt, wie *Malaguzzi-Valeri* und viele andere Namen von gutem Klang. Die Ausſtattung iſt elegant und ſchön, vortrefflich auch die Auswahl und Wiedergabe der Bilder. Jedem Fachmann, aber auch jedem gebildeten Laien ſind ſie zu empfehlen.

<sup>344)</sup> Siehe: *Orte*, a. a. O., Bd. I, S. 334.

ruhenden Stein- oder Metallgrabmäler zu rechnen, die noch dem Ausgang des Mittelalters angehören.

Epitaphien und Kenotaphien, die zum Gedächtnis an die Verstorbenen an den Wänden und Pfeilern der Kirchen und Kreuzgänge aufgerichtet wurden, gehören zur Gattung der stehenden Grabmäler.

Abb. 943.



Grabmal des Acciajuoli in der Certosa bei Florenz<sup>345)</sup>.

indem neben dem weißen Marmor dunkelrote Porphyre, namentlich in Form von Füllplatten (Grabmäler in der *Badia* und in *S. Croce* zu Florenz), zur Anwendung kommen, oder es werden heraldische Farben auf den Marmor auf-

Was die Gotik auf diesem Gebiete in Italien geschaffen, ist meist maniert, gegenüber dem, was die Renaissance hervorbrachte. Jene fand sich mit dem Sarkophag auf Säulen oder Tragfiguren mit oft kaum mehr sichtbaren, hochangebrachten, liegenden Statuen ab, oder auch mit einem auf Säulen ruhenden Tabernakel mit einem tiefliegenden Gemälde. Statuetten kamen wegen allzuhoher Aufstellung nirgends recht zur Geltung; auch die einen steinernen Vorhang ziehenden Engel waren nicht die glücklichste Beigabe.

Mit diesem Vermächtnis rechnete die Renaissance; sie gestaltete aber das Vorhergegangene „schön, sinnvoll und in vernünftigen Verhältnissen“ um. Zu dieser Erbschaft kam auch noch die sehr viel ältere der Antike, die zusammen nicht ohne Einfluß auf diese beinahe reichste und wundervollste Kunstleistung der italienischen Renaissance geblieben sind.

Architektur und Skulptur teilen sich gleichmäßig in die Arbeit, wobei die verschiedensten Gesteinsarten, vom schlichten Sandstein und einfarbigen hellen Marmor bis zu den buntgefärbten kostbaren Sorten und harten Graniten oder Porphyren, zur Verwendung kamen.

Neben ihnen ist es die Bronze allein oder diese in Verbindung mit kostbarem Gestein, welche noch Verwendung gefunden hat, wie z. B. am Sarkophag des *Giovanni e Piero de' Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz von *Andrea Verrocchio*<sup>346)</sup>.

In der frühen Zeit spielt bei den Denkmälern sowohl die vergängliche, als auch die monumentale Polychromie eine Rolle,

<sup>345)</sup> Vergl.: GOZZINI, V. *Monumenti sepolcrali della Toscana*. Florenz 1819. Taf. 13.

<sup>346)</sup> Fakf.-Repr. nach ebendaf.



getragen, besonders Blau, Rot und Gold, wobei noch die Wappenschilder in den Hausfarben prangen (Grabmäler in *Araceli* und *S. Prassede* [1474] in Rom) und die Wandflächen hinter den Sarkophagen braunrot gefärbt sind. Die aus Stein gemeißelten Bahrtücher auf den Paradebetten zeigen vielfach flach dargestellte Stoffmuster, die vergoldet von blauem Grunde sich abheben (Florenz).

Das herrschende Motiv, welches bei den Grabmälern der Renaissance durchgeht, ist in der Regel eine nicht allzu tiefe Nische, in der unten der Sarkophag aufgestellt ist, auf dem unmittelbar oder auf einem zierlichen Paradebett die Figur des Verblichenen ruht. Den halbrunden Abschluß der Nische schmückt eine Madonna mit Engeln oder Schutzheiligen in Hochrelief gearbeitet. Die Endigungen der Sarkophage, die Bogenkämpfer und die Bogenstempel sind mit Statuetten oder Putten besetzt. Die Umrahmungen der Nischen sind in Florenz beinahe durchweg als korinthische Pilaster ausgebildet; in Rom durch kleine

Abb. 944.

Grabmal des *Giovanni de' Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz<sup>346)</sup>.

Nischen belebt, in Form von Säulen mit Figuren oder als triumphbogenartige Wanddekoration treffen wir sie in Venedig.

Als Tumba ist das schöne Grabmal des *Angelo Acciajuoli* in der *Certosa* bei Florenz aus Marmor gemeißelt, ein Werk von 1550, angeblich von *Donatello* und *Giuliano da Sangallo* (Abb. 943<sup>345)</sup>, dem als Höchstes die von *Antonio Pollajuolo* 1493 in Erz gegoffene Tumba des *Sixtus IV.* in *St. Peter* zu Rom gegenübersteht. Auf einem Paradebett liegt die Gestalt des Papstes im großen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte; vier Wappen finden sich an den Ecken und sechs allegorische Figuren auf der wagrechten Fläche des Bettes. An den Seitenwandungen sind, durch liegende, zum Teile in Löwentatzen endigende Konfolen getrennt, je drei Reliefs figürlichen Inhaltes an den Langseiten und je zwei an den Schmalseiten angebracht — das Ganze ein ernstes, großartiges Werk von ergreifender Schönheit!

Den antiken Sarkophag verwertet *Donatello* in dem Grabmal des *Giovanni de' Medici* in der Kirche *S. Lorenzo* zu Florenz (Abb. 944<sup>346)</sup>, und *Francesco da Sangallo* erinnert in seinem für *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz (1546) gelieferten Denkmal, mit der auf den rechten Arm gestützten, ausgestreckten Figur des Verstorbenen auf einfach gegliedertem Sarkophag, an etruskische Vorbilder, allerdings in einer sehr verfeinerten Auffassung (Abb. 945<sup>346)</sup>.

Der gleiche Meister nimmt auch die römische Aedicula mit der sitzenden Figur für sein Bischofsgrabmal (1560) in Anspruch (Abb. 946<sup>346</sup>).

Ebenso bleibt *Lucca della Robbia* in seinem einfach schönen Denkmal für *Benozzo Federighi* (1450) in *S. Francesco di Paola* zu Florenz am antiken Sarkophag

Abb. 945.



Grabmal des *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz<sup>346</sup>).

haften. Auf den Sarkophagdeckel ist die Statue des Verstorbenen im Ornat mit der Mitra auf dem Haupte gebettet, im Hintergrund der Nische sieht man reliefierte Halbfiguren des Erlösers, der Maria und eines Heiligen; Blumengewinde umziehen die Nische an vier Seiten auf flachem Rahmen, den ein etwas dürrtiges



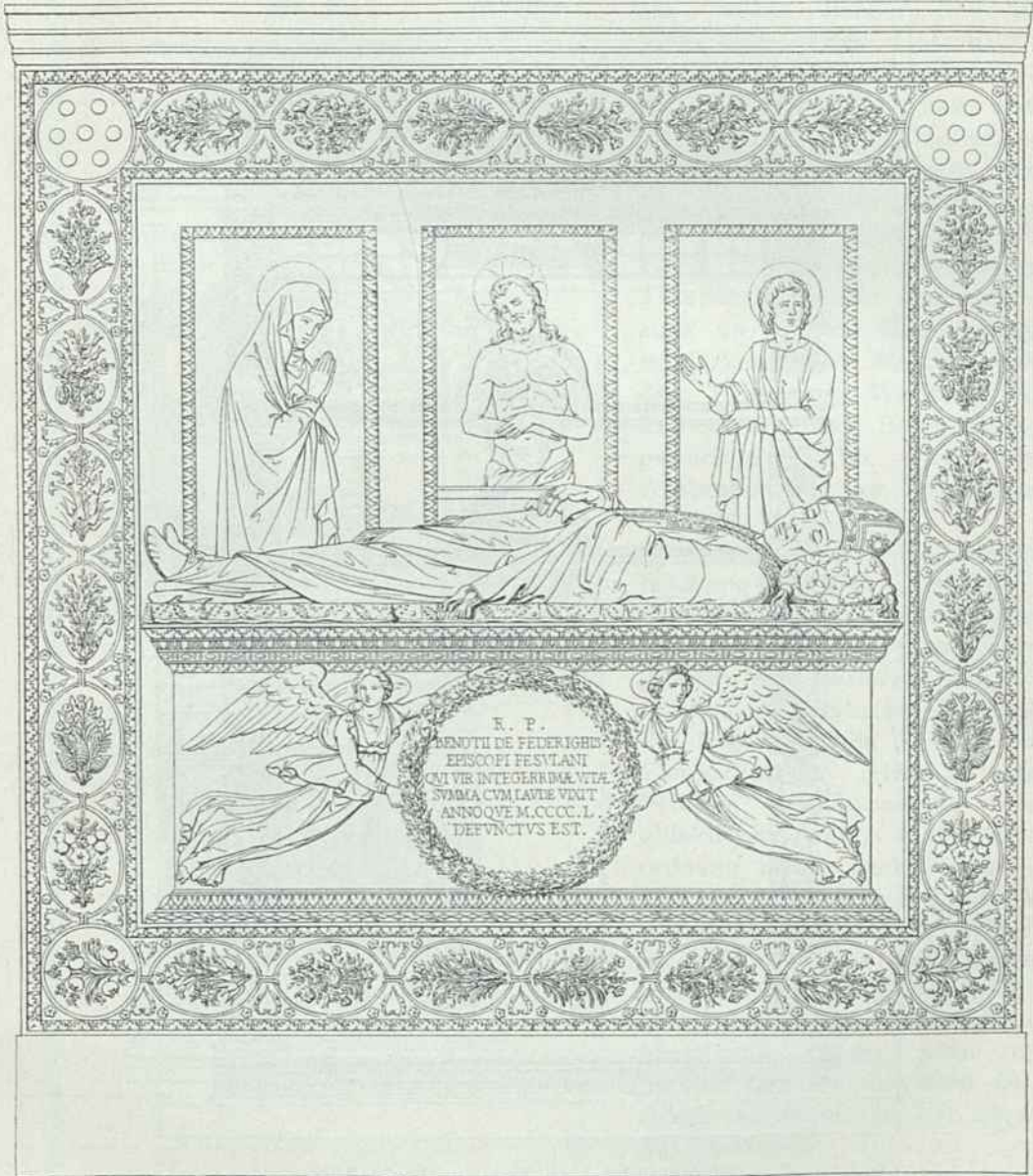
Abb. 946.

Grabmal des Paolo Giovio in S. Lorenzo zu Florenz<sup>346</sup>).

Gefims abschließt. Hier liegt eine größere Weihe, ein tieferer Ernst in dieser frühen Schöpfung als in allen späteren Prunkstücken (Abb. 947<sup>346</sup>). Mit einem geschlossenen, auf Konfolen ruhenden Sarkophag und der Aufstellung einer

Büste des Verstorbenen begnügt sich *Mino da Fiesole* bei seinem Bischofsgrabmal im Dome seines Heimatsortes (Abb. 948<sup>346</sup>); das Ornament ist dabei von größter Feinheit, zart und schön entworfen und ausgeführt.

Abb. 947.



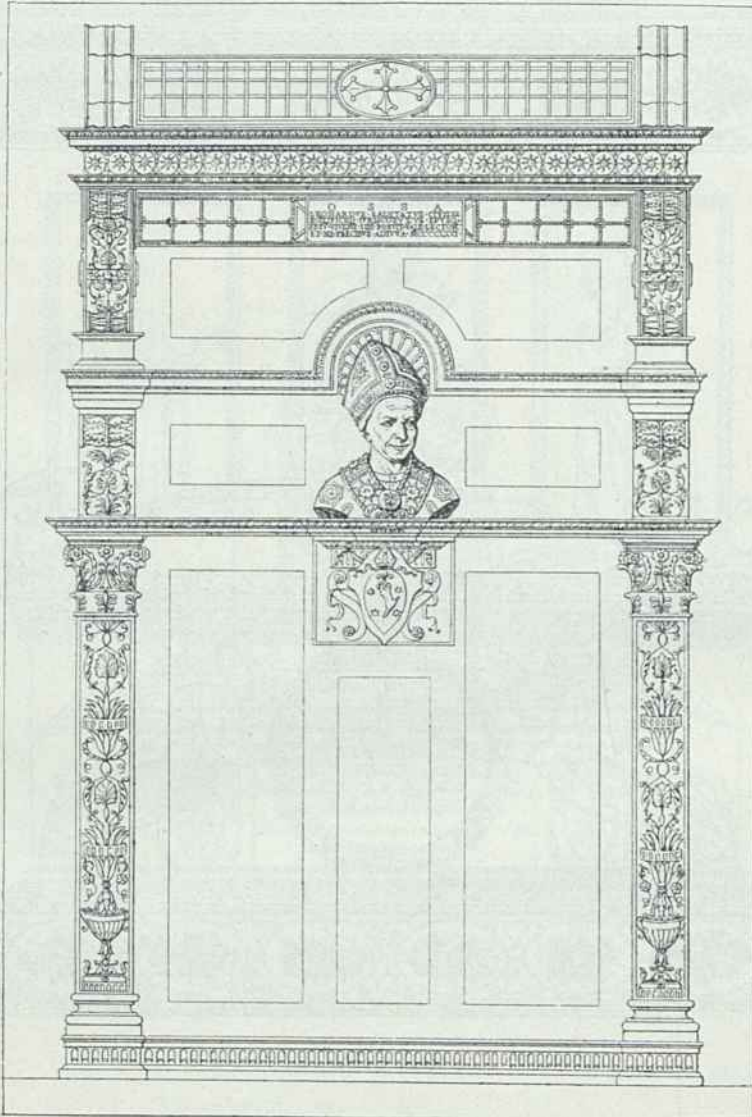
Grabmal des *Benozzo Federighi* in *S. Francesco di Paola* zu Florenz<sup>346</sup>).

In den Fehler der Gotik verfällt *Donatello* bei seinem Grabmal für Papst *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz. Er schafft sich einen von Nischen mit Figuren und Pilastern belebten, echten Renaissancebau, über dem auf Konsolen der einfache Sarkophag mit dem antikifizierenden Paradebett und der liegenden



Gestalt des Papstes ruht, die aber an zu hoher Aufstellung im Verhältnis zum Ganzen leidet. Das Madonnenbild in der Nische ist schön, aber das Detail der Nische selbst zu groß und der steinerne Vorhang keine glückliche Beigabe (Abb. 949<sup>346</sup>). An dieser leidet auch das Grabmal des Kardinals von Portugal (1459)

Abb. 948.

Bischofsgrabmal im Dom zu Fiesole<sup>346</sup>).

in *S. Miniato* bei Florenz (Abb. 950<sup>346</sup>), bei dem aber die tiefere Stellung des Sarkophags mit dem Paradebett zu loben ist.

Ernst und gut im Aufbau und in den Einzelheiten bleibt wieder *Mino da Fiesole* im Grabmal für den *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz, bei dem die Seitenfelder der Nischenwand und die Zwickel beim Rundmedaillon mit der

Madonna aus rotem Porphyra ausgeführt sind, während alles übrige aus weißem Marmor gearbeitet ist (Abb. 951<sup>346</sup>).

Diesem verwandt ist das Denkmal der Florentiner Brüder *Bonsi* im Atrium von *S. Gregorio* in Rom, nach *Burckhardt* „eines der schönst geordneten der ganzen Renaissance“. Die Büsten der beiden Brüder sind in Rundnischen des Unterbaues aufgestellt, auf dem ein truhnenartig gebildeter Sarg steht und über diesem, als Wandreliefs ausgeführt, die Madonna mit dem Kinde, rechts und links davon ein stehender betender Engel. Das strenge, halbrunde Tympanon weicht hier einer auch an anderen Monumenten wiederkehrenden Muschel mit dem Florentiner Wappen; die Ecken sind durch Baluster ausgezeichnet (Abb. 952); die Arabesken sind von besonderer Feinheit.

Abb. 949.



Grabmal des Papstes *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz<sup>346</sup>.

reichen konnte, in der auch der Triumphbogen wie nirgends anders mit dieser leichten Majestät behandelt ist, erkennt *Burckhardt* den Prälatengräbern im Chor von *S. Maria del Popolo* in Rom zu, vom großen *Andrea Sansovino* (1505) entworfen

Den höchsten dekorativen Schwung und Stil, „der durch griechische, nicht bloß römische Muster geläutert ist“, erscheint in dem von *Desiderio da Settignano* ausgeführten Grabmal des *Marzupini* in *S. Croce* zu Florenz (1450). „Hier ist alle Willkür verschwunden; die glücklichste Unter- und Überordnung macht auch den vollsten Reichtum genießbar. Was später vielleicht nicht wieder in dieser Reinheit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophag“<sup>347</sup>. (Siehe Abb. 214 [S. 263] und im Vergleich das Ornamentenwerk an der *Biga* des Vatikans.)

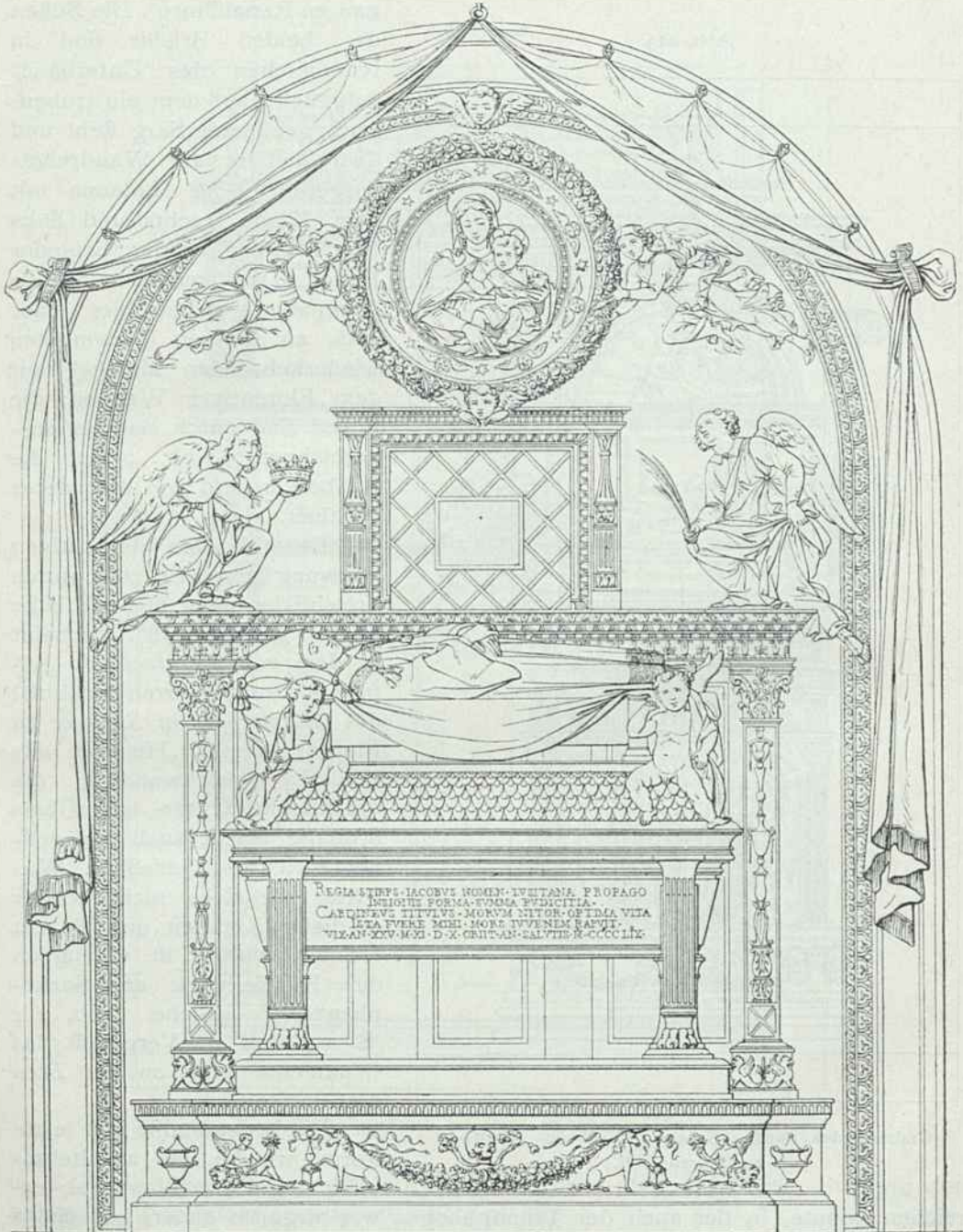
Die bedeutendste und letzte Form, welche das architektonisch angelegte Wandgrab er-

<sup>347</sup>) Vergl.; BURCKHARDT, J. *Der Cicerone* etc. Basel 1860. S. 231.



und ausgeführt; die Arabesken gehören zu dem Aller schönsten der ganzen Renaissance<sup>345)</sup>. Außer diesen Kunstwerken sind in Rom noch das plastisch

Abb. 950.



Grabmal des Kardinals von Portugal in *S. Miniato* bei Florenz<sup>346)</sup>.

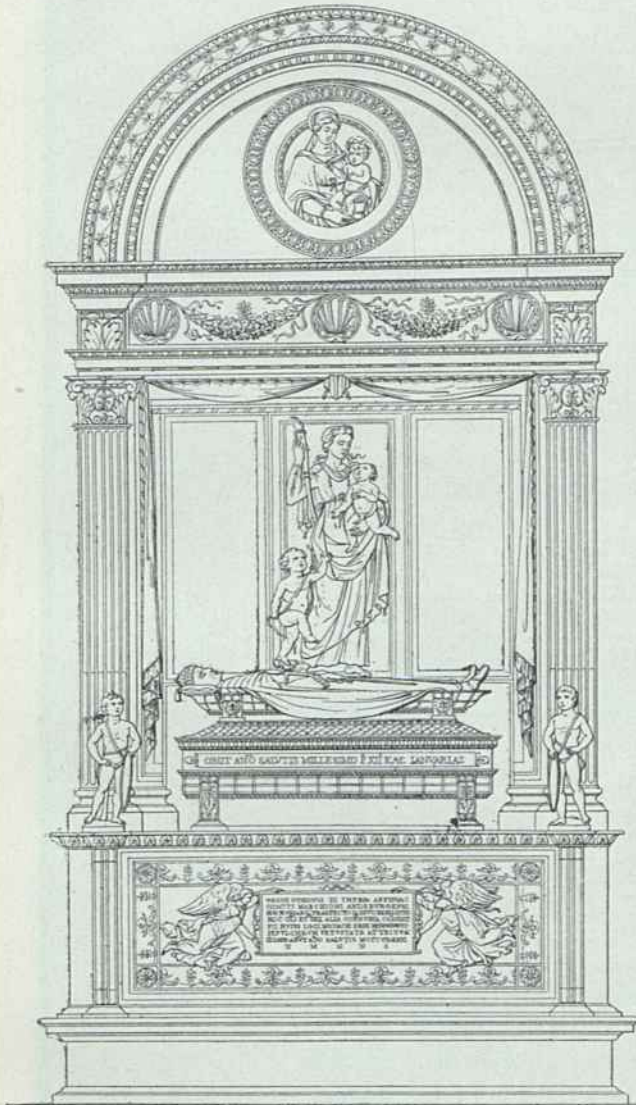
<sup>345)</sup> Veröffentlicht bei: LETAROUILLY, a. a. O.

und dekorativ ausgezeichnete Grabmal *Savellis* (1498) in *Araceli*, dann dasjenige des *Petrus Ferris* im ersten Klosterhof von *S. Maria sopra Minerva*, ferner jenes des *Pietro Riario* (1474) im Chor von *S. S. Apostoli* und im Kreuzgang von *S. Maria della Pace* das Grabmal des Bischofs *Bocciaccio* (1497) zu nennen

und mit diesen noch hundert andere von gleichem künstlerischem Wert, die hier nicht alle namentlich angeführt werden können.

In der *Certosa* bei Pavia ist es die Tumba des *Giovanni Galeazzo Visconti* unter einem zweigeschossigen Sacellum, von *Giacomo Cristoforo Romano* und *Benedetto Briosco* begonnen (beide haben ihre Namensinschrift am Denkmal hinterlassen, der eine am Hauptgesimse, der andere am Sockel der Madonnenstatue) und unter Mitwirkung des *Galeazzo Alessi* und des *Bernardino da Novate* (1492—1569) vollendet (Abb. 953<sup>349</sup>), welche uns noch ganz besonders feffelt.

Von römischen und griechischen Motiven stark beeinflusst ist das Denkmal des *Strozzi* in *S. Andrea* in Mantua (1529), bei dem der Sarkophag mit der ausgestreckt liegenden Statue des Verstorbenen auf einer mit Gesimsen umfäumten Platte ruht, die von vier Karyatiden getragen wird. Sie erinnern in Gestalt und Haltung an ein bekanntes griechisches Marmorwerk im *Museo Nazionale* zu Neapel oder an diejenigen des *Erechtheion* auf der Burg von Athen.



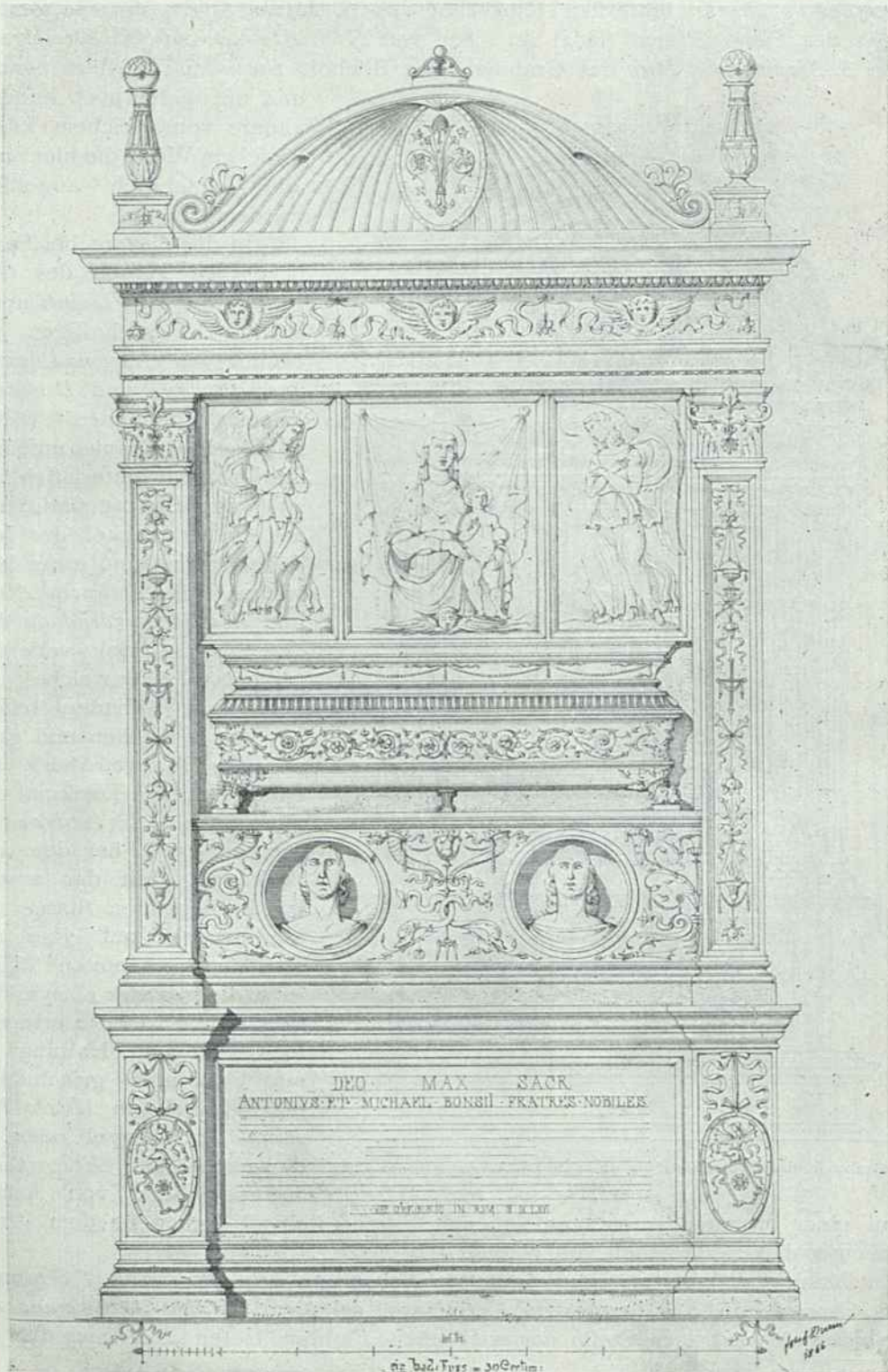
Grabmal des *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz<sup>346</sup>).

Auf einer ornamentierten, gemeinsamen Plinthe stehend, geben sie dem Werk ein eigenartiges Aussehen von besonderem Reize (Abb. 954).

Man wird dabei an eine verwandte Schöpfung erinnert, an das Grabmal des *Caraciolo* in *S. Giovanni* zu Carbonaro, das dem *Andrea di Ciccione* zugeschrieben wird. An Stelle der weiblichen Figuren treten aber hier drei an

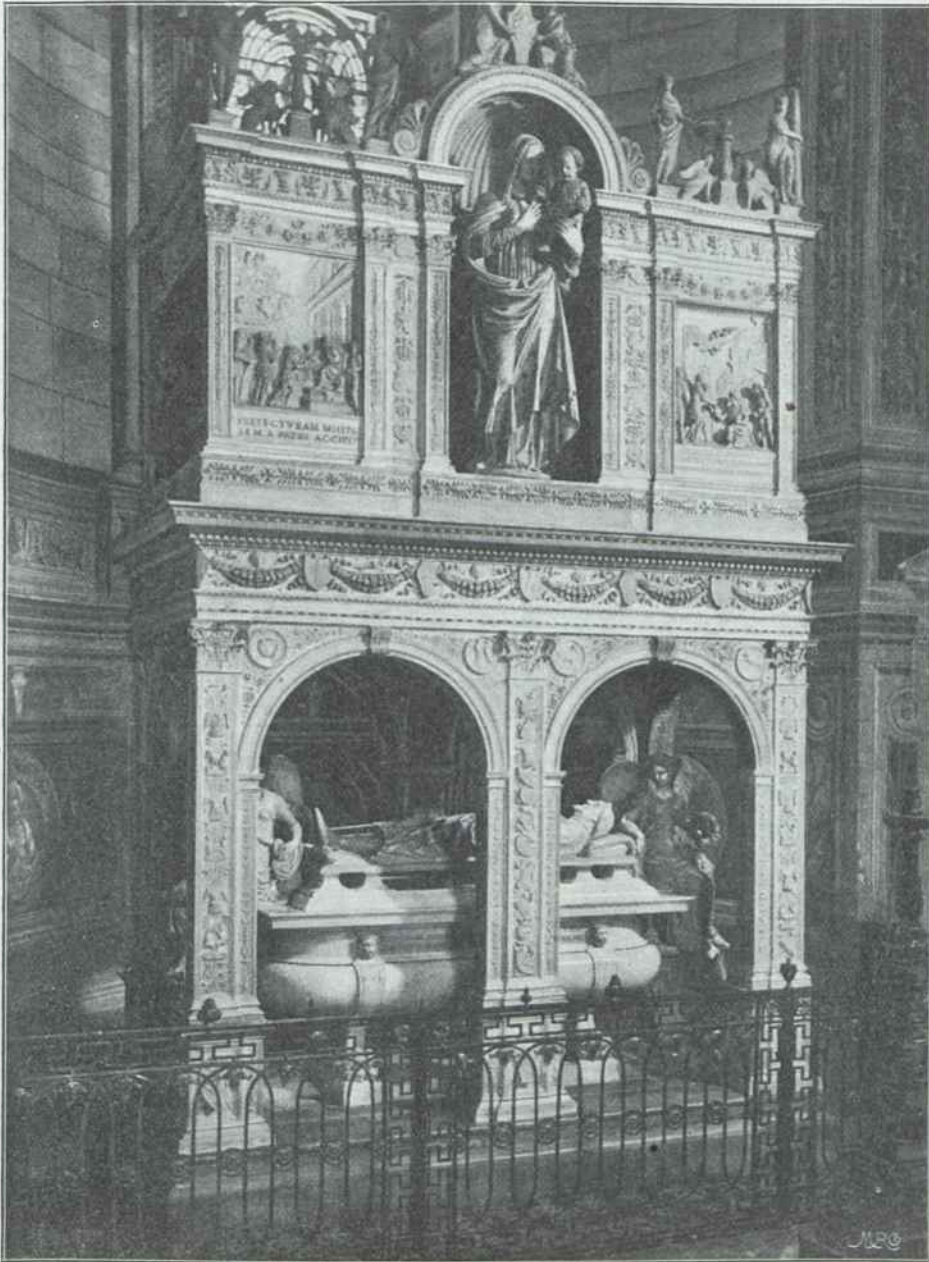
<sup>349</sup>) Nach Angabe von *Beltrami* (a. a. O., S. 103 ff.).



Grabmal der Brüder *Bongi* in S. Gregorio zu Rom.

vierkantige Pfeiler sich lehrende Gewappnete, die mit den Stützen, wie bei der *Incantata* zu Salonichi, aus einem Stück gearbeitet sind und mit diesen zu-

Abb. 953.



Tumba des *Visconti* in der *Certosa* bei Pavia<sup>349)</sup>.

fammen die Träger bilden, auf denen der mit Nischenfigürchen geschmückte Sarkophag ruht; seine Vorderflächen sind mit den spätromischen, einen Kranz haltenden, schwebenden Figuren verziert.



Auch das 1793 nach Ifoia Bella überführte Denkmal des *Giovanni Borromeo*, eine glänzende Leiftung des Übergangsstils, zeigt das ähnliche Motiv bei Anwendung von je drei figurierten Pfeilerstützen an den Langseiten, die den reich

Abb. 954.

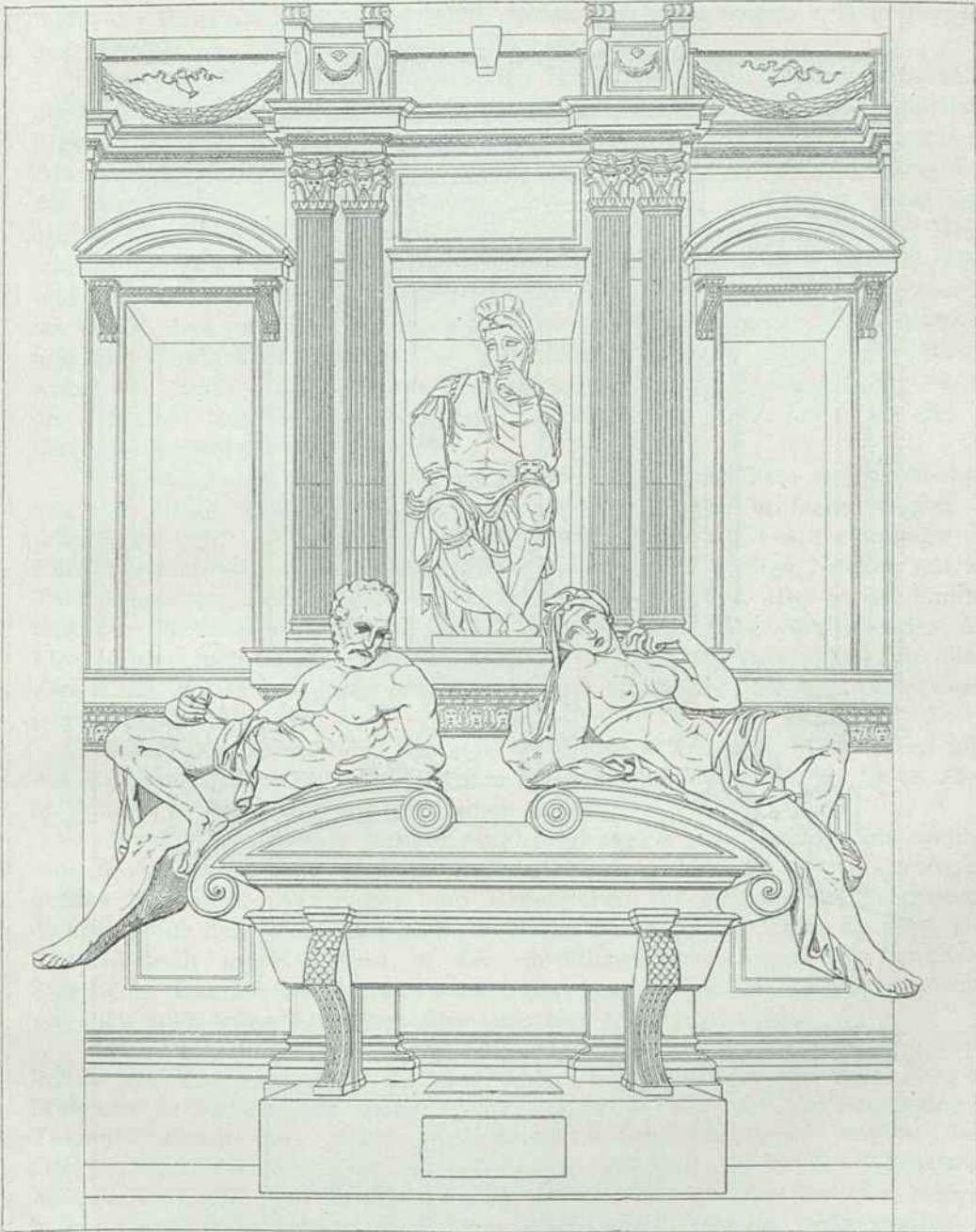
Grabmal des *Pietro Strozzi* in *S. Andrea* zu Mantua.

fkulpierten Sarkophag tragen<sup>350</sup>). Dieser Teil der Arbeiten wird dem *Amadeo* zugeschrieben; nach urkundlichen Überlieferungen arbeitete an diesem Monument *Antonio Patti* 1475—79.

<sup>350</sup>) Abgebildet in: MEYER, a. a. O., Bd. II, Taf. X.

Unter Hinweglassung der Figuren bei den viereckigen korinthisierenden Freistützen, aber mit einer Bogennische über dem Sarkophag, in der sich die

Abb. 955.



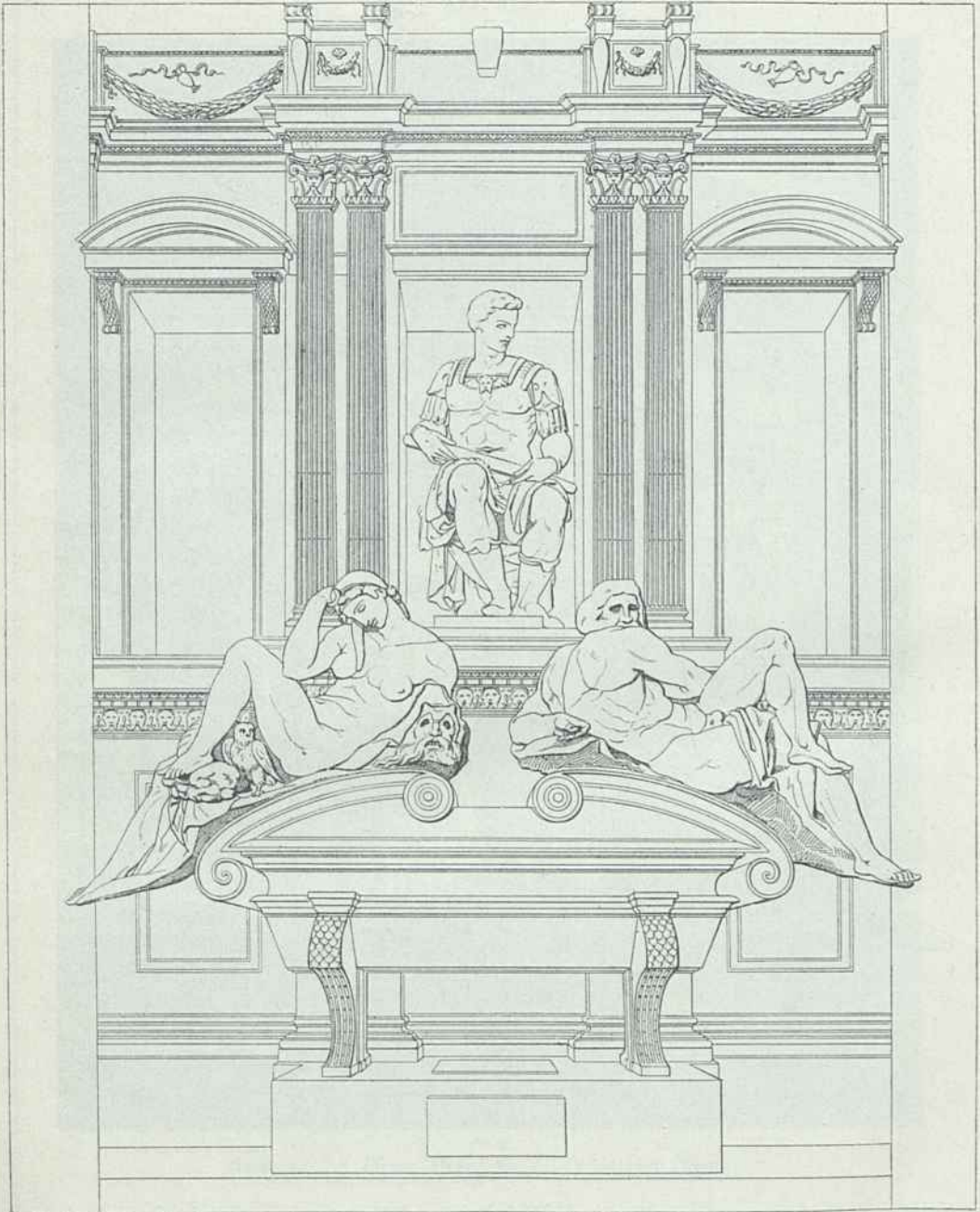
Grabmal des *Lorenzo de Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz von *Michelangelo*<sup>346</sup>.

Reiterfigur des Helden befindet, ist das Grabmal des *Colleoni* von *Amadeo* in Bergamo entworfen.



- An diese Gruppe schließt sich noch das Grab des Dogen *Mocenigo* in *S. S. Giovanni e Paolo* in Venedig an, bei dem in einer Nische statt der Figuren-

Abb. 956.



Grabmal des *Giuliano de Medici* in *S. Lorenzo* zu Florenz von *Michelangelo*<sup>346</sup>).

pfeiler Freiguren den Sarkophag tragen, während mit Rücksicht auf den erhöhten Standort die Statue des Dogen auf dem emporgehobenen Sarge stehend gebildet ist.

Als Repräsentant der großen Venezianer Grabmäler, die als fäulengeschmückte Triumphbogen mit Figurennischen ausgeführt sind, darf das des Dogen *A. Vendramin* in *S. S. Giovanni e Paolo* genannt werden.

Sitzende, liegende und stehende Figuren befinden sich auf dem Sarkophag, fogar der Reitermann hoch zu Roffe (feines Gewichtes wegen z. B. in Bergamo aus vergoldetem Holz ausgeführt), fehlt nicht.

Das Grabmal vom Ende der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bis in die Barockzeit zeigt als typische Form einen großen Sarkophag mit allegorischen Figuren innerhalb einer Wandarchitektur mit der Porträtstatue des Verblichenen. Als genialste Leistung dieser Art gelten die Wunderwerke des *Michelangelo* in der Sakristei von *S. Lorenzo*, die fog. *Mediceer-Gräber* in Florenz (Abb. 955 u. 956<sup>340</sup>). „Architektur und Skulptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus ein und demselben Tone Sarkophage, Statuen, Pilaster, Simse, Nischen, Türen und Fenster vormodelliert. Höchste Einheit von Raum, Licht und Formen“ — ein Urteil, dem jeder gerne zustimmen wird. Nach dem gleichen Grundgedanken sind die Papstgräber innerhalb der genannten Zeit in *St. Peter* ausgeführt<sup>351</sup>), wobei das *Paul's III.* (1549) mit den wunderbar schönen halbliegenden Figuren der Klugheit und der Gerechtigkeit von *Guglielmo della Porta* als das gegenste bezeichnet werden muß.

Die Gräber in der *Cappella dei Principi*, der Grabstätte der Großherzoge aus dem Hause *Medici* in Florenz (1604 erbaut) zeigen in sechs Nischen die prächtigen und in kolossalem Maßstab ausgeführten Granitsarkophage der Fürsten von *Cosimo I.* bis *Cosimo III.* (1575—1723) und darüber Nischen mit zum Teil vergoldeten Erzstatuen — ein in der Form schwaches, aber in der Kostbarkeit der Materialien und der Größe des Maßstabes alles überbietendes Ausklingen des michelangelesken Gedankens. 22 Millionen Lire sollen für diesen Zweck aus den Privatmitteln des Geschlechtes, nicht durch Steuern, aufgewendet worden sein!

Außer aller Linie steht, was das Lebenswerk *Michelangelos* werden sollte, das Grabmal *Julius II.*, von dem nur Skizzen und Einzelfiguren (in *S. Pietro in Vincoli* zu Rom) auf uns gekommen sind<sup>352</sup>).

»*Vivos voco, Mortuos plango, Fulgura frango!*« Die Glocken sind weithintönende, metallene Apparate, die hoch gehängt, geschlagen oder in Bewegung gesetzt, als Weck-, Warnungs- und Rufezeichen für größere Menschenmengen dienen. Für den Weckruf sind sie in Form von Klingeln schon im alten Rom im Gebrauch gewesen und in der christlichen Zeit dienen sie kirchlichen Zwecken. Die ältesten waren wohl klein und aus Blech zusammengenietet, obgleich auch frühe schon gegoffene Glocken erwähnt werden.

Das IX. Jahrhundert ist die Zeit der allgemeinen Verbreitung des kirchlichen Glockengebrauches. In der Halle des Obergeschosses des *Bargello-Museums* in Florenz sind sieben Stück aufgestellt, die alle eine langgestreckte Tulpenform mit den üblich gewordenen Randprofilierungen zeigen, deren ältestes Stück die Jahreszahl MCLIII trägt, während andere die Jahreszahlen MCCCLXXXIII und MCCCXXXX haben. Bei einigen sind die Klüpfelhalter durch Splintbolzen am Boden, nach außen sichtbar, festgemacht, bei anderen mittels Schrauben. Ihr bildnerischer Schmuck war im Mittelalter sehr bescheiden; er beschränkte sich meist auf wenige Leistenprofile und Inschriften.

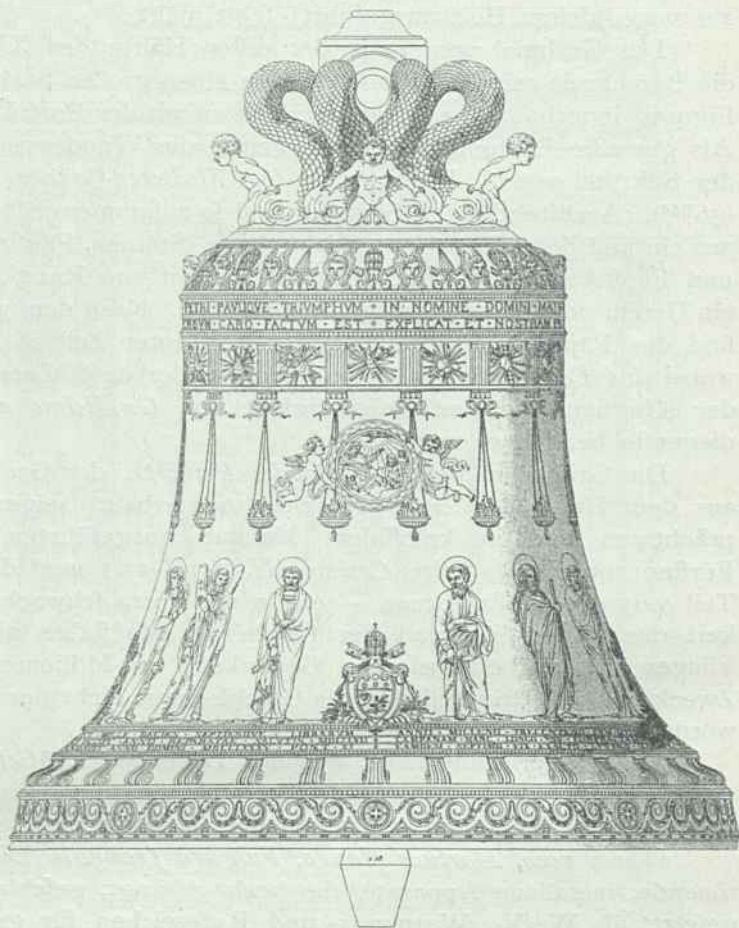
<sup>351</sup>) Veröffentlicht in: *SMN*, a. a. O.

<sup>352</sup>) Vergl.: *Album Michelangioloesco dei Disegni Originali riprodotto in Fotolitografia*. Florenz 1875.



Eine reicher geschmückte Glocke ist am oberen Rande mit Festons, weiter unten mit einem Puttenfries verziert; als Gießer ist der Florentiner Meister *Giovanni M. Cenni* angegeben mit der Jahreszahl MDCLXXV. Auf dem schiefen Turme in Pifa zeigen einige Glocken das *Mediceer*-Wappen, und eine davon trägt die Inschrift: *Fusum . Hoc . Oles . Deoque . addictum . Nicolas . Castello . Aedituo . A . D . MDCVI .*

Abb. 957.

Große Glocke der *Peter's*-Kirche in Rom<sup>353</sup>).

genagelt, in das winkelrecht ein Stab gesteckt ist, an dessen Ende das Läutefeil hängt. Dabei darf nicht vergessen werden, daß in vielen Kirchen Italiens nicht alle Glocken geschwungen, sondern vielfach nur geschlagen werden.

Ein Prachtstück an Form und Verzierung ist die große Glocke von *St. Peter* in Rom (Abb. 957), die 1785 umgegossen wurde<sup>353</sup>).

<sup>353</sup>) Fakt.-Repr. nach: SIMIL, a. a. O. Siehe Pl. 39. An. 1785 in: SIMIL, a. a. O. — Der untere Durchmesser der Glocke wird zu 2,28 m angegeben.

## XXVII. Abschnitt.

## Kloster- und Bruderchaftsgebäude.

Diesseits der Alpen hatten im Mittelalter die Klosterbauten in der Anlage und Ausdehnung schon einen hohen Grad von Vollkommenheit erreicht im Gegensatz zu Italien, wo aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum mehr ein Klosterbau von Bedeutung nachzuweisen ist. Dagegen nahm im XV. Jahrhundert die Renaissance diese Gattung von Bauten wieder auf und führte sie meist größer, sicher aber viel prächtiger aus, als dies dem Norden vergönnt war. Was die Klosterbauten begünstigte und ihnen eine hohe Bedeutung zukommen ließ, das war „die treffliche, rationelle Anlage, die Schönheit und die Vielgestaltigkeit des Hallenbaues“, mit dem die Renaissance so vortrefflich zu wirtschaften verstand. In der vielseitigen architektonischen Gestaltung und Durchbildung der mit Hallen umzogenen Höfe liegt das baukünstlerische Schwergewicht dieser Gebäudegattung.

Dann ist es aber die Klosterkirche selbst, deren Sakristei und sonstige Nebenräume, das Refektorium, der Kapitelsaal, das Dormitorium, auch die Wohnung des Priors, die Bibliothek, welche die Anlage mit ihren notwendigen Wirtschaftsgebäuden (Scheunen und Stallungen), Krankenhäusern, Gastwohnungen usw. zu einer ausgedehnten und höchst bemerkenswerten machen.

Die Größe der Bauten und ihre Ausstattung hängt von den Satzungen und dem Reichtum des Ordens ab, dem sie zu dienen hatten. Die Bettelordenklöster waren anders eingerichtet als diejenigen der reichen und vornehmen Benediktiner, und jene, welche ihren Brüdern ein ewiges Schweigen auferlegten, mußten andere Wohnungsverhältnisse schaffen als die, welche den Verkehr mit der Außenwelt aufrecht hielten. So sind z. B. im Kloster *S. Marco* zu Florenz kleine Schlafzellen, kaum so groß als eine moderne Gefangenzelle, eine neben der anderen auf einen gemeinsamen Korridor mündend, angeordnet, welche den Brüdern zum Wohnen dienten. In den großen Kartäuserklöstern (*Certosa* bei Pavia und bei Florenz) bilden kleine Häuschen, bestehend aus zwei Zimmern, einer Loggetta, Treppe zum Bodenraum, mit Gärtchen, ein für sich abgegrenztes kleines Besitztum zu beschaulichem Aufenthalt, eines neben dem andern angelegt und zusammen um einen großen sonnigen Hof gruppiert (siehe den Grundriß der *Certosa* bei Pavia (Abb. 959<sup>354</sup>) und Abb. 958: Grundplan der *Certosa* bei Florenz<sup>355</sup>), im einzelnen nicht ganz zuverlässig). Vorzüglich in allen Teilen erhalten, geben beide Klosteranlagen heute noch ein zuverlässiges Bild dessen, was die Erbauer vor Jahrhunderten gewollt haben. Auch die dritte *Certosa* in Oberitalien, jene bei Pisa, mit den barocken Gartenanlagen und Fontänen, mit ihrem reizenden Renaissance-Doppelhof mit Schöpfbrunnen aus der guten Zeit, ist vorzüglich erhalten, unverfehrt und vermöge ihrer prächtigen landschaftlichen Umgebung doppelt und dreifach eines Besuches wert. Zurzeit ist daselbst ein königliches Mädchenpensionat untergebracht; doch sind die Bauten ohne weitere Formalitäten mit einem Führer zugänglich geblieben. Der kleine Renaissancehof mit der querdurchgeführten, einstöckigen Säulenhalle bildet ein architektonisches Kleinod.

<sup>354</sup>) In: BELTRAMI, a. a. O., Taf. VIII.

<sup>355</sup>) Nach: FAMIN & GRANDJEAN, a. a. O.

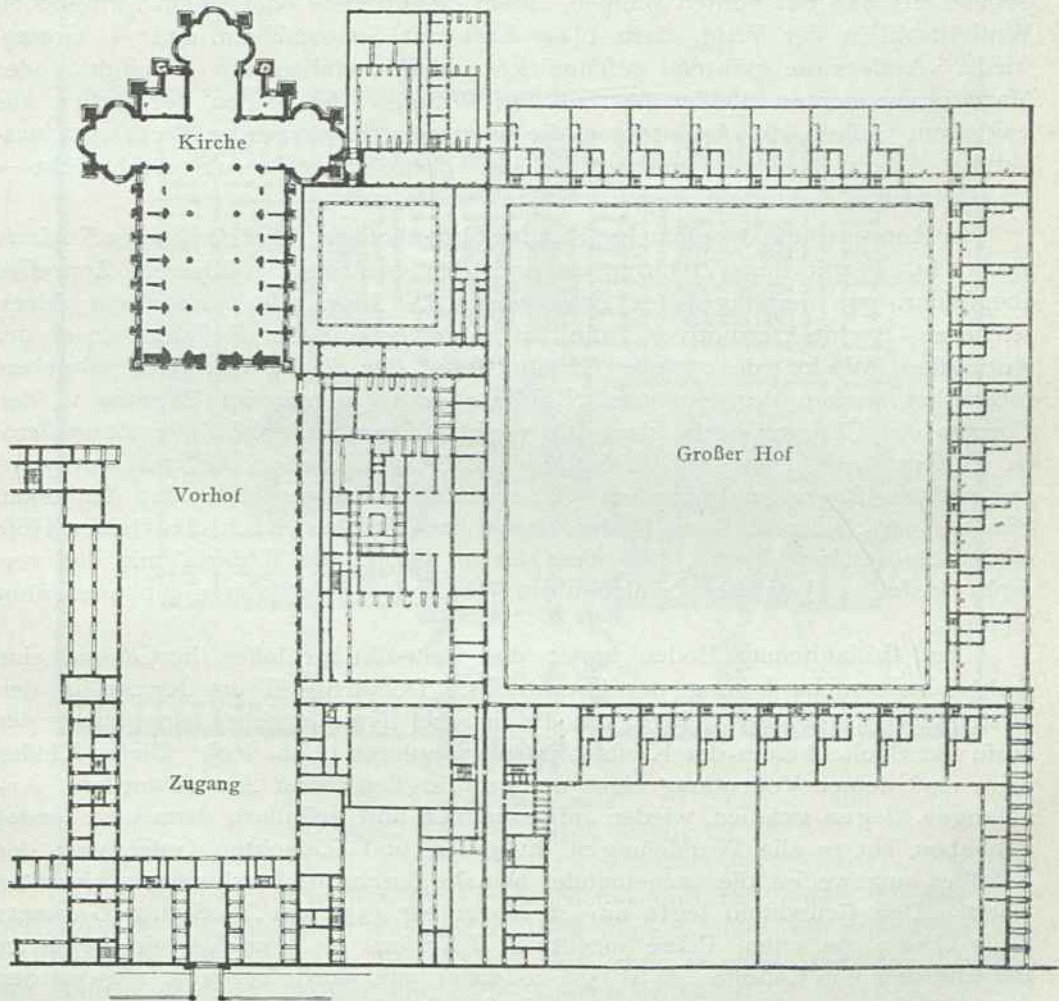




Zu den großen Anlagen find *S. Severino* in Neapel, *S. Ambrogio* in Mailand, *Monte Cassino* und *S. Martino* bei Neapel mit feiner prächtigen Ausstattung zu rechnen.

Wurde schon bei den Dormitorien der Unterschied als bedeutend anerkannt, so steigert sich dieser in erhöhtem Maße, wenn man das kleine Kirchlein eines meist malerisch gelegenen, friedlichen, schmucklosen Kapuziner-

Abb. 959.

Grundplan der *Certosa* bei Pavia.

klösterchens auf waldiger Bergeshöhe mit der Prunkkirche der Kartäuer in der weiten Ebene vergleicht. Armut und wenig Kunst auf der einen, Reichtum und das verfeinertste Kunstbedürfnis auf der anderen Seite; dort weiß getünchte Wände mit Holzbalkendecken, Backsteinfliesen auf dem Boden, einfacher Tischaltar mit Holzleuchtern: hier von Marmor, Gold und Edelsteinen schimmernde Wandflächen und reich bemalte, hohe Gewölbe, Mosaik- und Marmorböden, kostbare, gemeißelte Wandaltäre mit prächtigen Gemälden, Tabernakeln aus Bronze, Leuchter und Kruzifixe aus massivem Gold und Silber, mit Edelsteinen



befetzte Reliquien, Osterkerzenleuchter von der vollendetsten Kunstform, reich getäfelte Sakristeien, Chorfühle mit den prächtigsten Schnitzereien und Intarfen, alles Reichtum und hohe Kunst atmend. (Vergl. *Certosa* bei Pavia, wohl die reichste und schönste Klosterkirche der Welt.)

Alfo auch hier arme Teufel und reiche Herren, die im gleichen Glauben und der gleichen Begeiferung ihrem Herrgott dienen!

Wie anmutig ist oft das von Reblaub umfponnene, von Säulenhallen umgebene Höfchen mit bunten Blumen, einem Ziehbrunnen oder einem springenden Waffertrahl in der Mitte, dazu blaue Luft mit Sonnenschein und — Gottesfriede! Anders die glänzend gefchmückten weiten Hallen mit Gemälden oder Marmormonumenten edelster Art an den Wänden, die Säulen der Hallen aus kostbarem Gestein, die Architektur, die sie tragen, in verzierter Terrakotta ausgeführt (Pavia) oder mit bunten Majoliken (*Certosa* bei Florenz) gefchmückt — oft die reiften Leistungen bewährter Meister bietend.

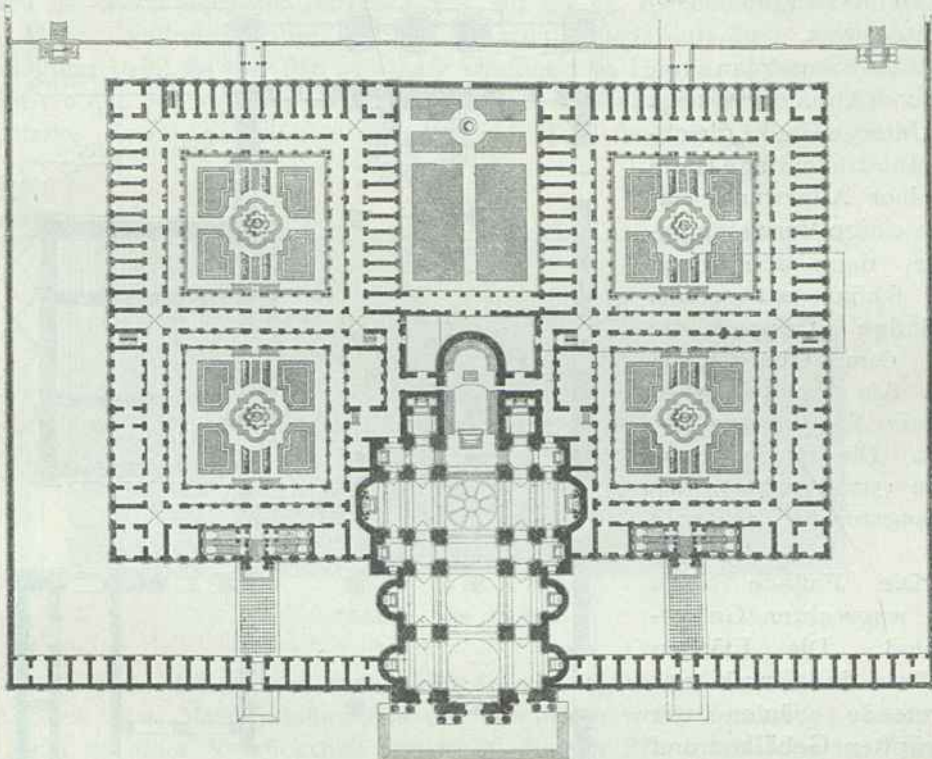
In Rom entzückt der einfache „Hundertfäulenhof“ des *Michelangelo* in *S. Maria degli Angeli* mit dem Ziehbrunnen und den mehrhundertjährigen Zypreffen ebenfoehr, wie derjenige des *Bramante* in *S. Maria della Pace* mit feinen reicheren Architekturmotiven, die in ihrer originellen Fassung eines der würdigsten Werke des großen Baumeisters der Hochrenaissance abgeben. Interessant wirken der Hof von *S. Maria della Quercia* bei Bagnaja in den Formen des Übergangsstils, dann die verschiedenen Säulenhöfe des *Brunellesco* zu Florenz, von denen der schönste in *S. Croce* ist; oder die mit den weitgeprengten Bogen und den auf gemauerten Brüstungen stehenden schlanken Säulen von *S. Lorenzo* und in der *Badia* bei Fiesole. Auch die kleinen Höfe in der *Certosa* bei Florenz, besonders der im Grundplan schmale mit den verdreht gestellten jonischen Säulchen im Obergeschoß, dürfen nicht unerwähnt bleiben.

Auf sizilianischem Boden bietet das Benediktinerkloster in Catania eine mehr akademische Lösung des Grundrisses. Domartig ist die Kirche in den Mittelpunkt des Planes gelegt, um die sich bei symmetrischer Anordnung der Höfe die Baulichkeiten der Klosterbrüder gruppieren (Abb. 960). Dieses Kloster wäre nach seiner Vollendung eines der gewaltigsten seiner Art geworden. Angefangen, liegen gelassen, wieder aufgenommen und geändert, dann unvollendet geblieben, hat es alle Wandelungen im guten und schlechten Geschmack der Künstler aufzuweisen, die nacheinander beinahe durch drei Jahrhunderte hier tätig waren. Den Grundstein legte am 28. November 1558 der Vizekönig *Giovanni de la Cerda*; die ersten Pläne machte *P. Valeriano de Franchis*, ein gelehrter Benediktiner von Catania. Was 1578 vollendet war, wurde bezogen; 1605 wurden die 104 Säulen aus Carraramarmor aufgestellt; 1669 richtete eine Eruption des Ätna große Verwüstungen an; ein neues Erdbeben zerstörte den schönen Säulenhof und die Kirche — das Kloster wurde verlassen. Doch 1730 ging man wieder an den Aufbau, und die folgenden Architekten zerstörten die Einheit von *de Franchis'* Entwurf, der in Abb. 960 wiedergegeben ist. Entzückt ist *Hittorff*, der in seinem unten genannten Werke<sup>356)</sup> sagt: »*On ne peut s'empêcher d'admirer la puissance des institutions qui créent tant de merveilles*«, und über das von ihm gezeichnete Treppenhaus (Abb. 170) sagt er: »*Elle donne un aspect fidèle de cette magnifique montée*«, was als zutreffend bezeichnet werden kann.

<sup>356)</sup> HITTORFF & v. ZANTH, a. a. O., S. 40 u. 41.

Die Bauten der geistlichen Bruderschaften (Konfraternitäten oder *Scuole*) sind zur Pflege der Landsmannschaft am fremden Orte, für gemeinsame menschenfreundliche Tätigkeiten oder für Zwecke der Andacht errichtet worden. Sie zeigen sich meist als „Vereinshäuser“ in monumentaler Fassung bei oft reichster Gestaltung der Fassaden. Für das Bauprogramm bildeten ein großer Versammlungs- oder Beratungssaal, Garderoben für Gewänder und Fahnen, mitunter Kaffenzimmer und Schreibtuben, eine angebaute kleine Kapelle oder eine Altarwand im Saale die Unterlagen.

Abb. 960.

Benediktinerkloster in Catania (Sizilien)<sup>356</sup>.

Auch als zweigeschossige Oratorien (Siena) und mit einem kleinen oder mittelgroßen Hallenhöfchen verbunden, von denen eines der reizvollsten der Bruderschaft *dello Scalzo* in Florenz mit den grau in grau gemalten Fresken des *Andrea del Sarto* gehört, sind diese Scuolen zu finden.

In Venedig wachsen sie zum geschlossenen Palaß heraus, der, abgesehen von Nebenräumen und einer großen Treppe, aus einer mächtigen unteren Halle und einem ebenso großen oberen Saale mit Altar besteht. Die zwei glänzendsten Beispiele in der Lagunenstadt sind die *Scuola di S. Rocco* und die *Scuola di S. Marco*. Beide zeigen prächtige Fassaden mit reichem Bildwerk und kostbarer Marmorinkrustation; sie sind zweigeschossig mit dreiteiligem Fassadensystem ausgeführt.

*S. Marco* weist eines der kostbarsten Marmorportale auf und ist mit feinen inkrustierten Scheinarchitekturen rechts und links des Portals, mit feinen drei Halbrundgiebeln ein dekoratives Prunkstück ersten Ranges, das den Platz vor

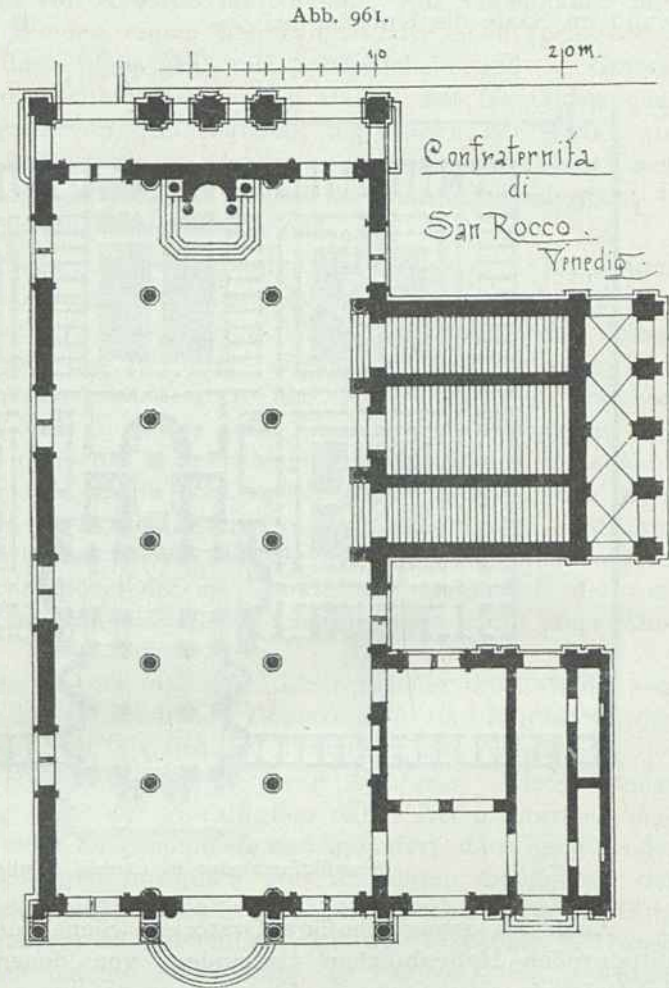


*S. S. Giovanni e Paolo* mit dem Reiterstandbild des *Colleoni*, mit feinem Stufenbau nach dem Kanal zu einem der intereffantesten Architekturbilder der Welt gestaltet. Hinter der „heiteren Außenseite“ ist zur Zeit „ein trauriger Zweck“ verborgen: der Bau, 1485 nach den Zeichnungen *Martino Lombardi's* errichtet, dient als Spital. Im Inneren find die dreischiffige Säulenhalle mit einer Holzdecke, die schön geschnitzten Sattelhölzer mit den reichen Volutenkonsolen auf den edel gebildeten Marmorfüälen und dann noch die reichen Decken im Obergeschoß<sup>357)</sup> beachtenswert.

Der Grundplan von *S. Rocco* (Abb. 961<sup>358)</sup> zeigt im Untergeschoß gleichfalls eine dreischiffige Halle mit einer Altarwand, daneben einige Verwaltungsräume, dann aber noch eine schön entworfene, dreiläufige Treppe, die nach dem Obergeschoß führt. Als Architekt wird *Antonio Scarpagnino* genannt. Die Prachttreppe wurde 1517 errichtet, das Eingangstor *dell' Albergo* 1547.

Die Fassade zeigt einen wagrechten Gesimsabfchluß. Die Flächen derselben find durch vier vortretende Säulen mit verkröpften Gebälken und Gesimsen in drei Felder geteilt, die durch Doppelfenster belebt find; diejenigen des Obergeschoßes find mit giebeltragenden Säulen eingefafßt, wodurch lebhafter Licht- und Schattenwechsel auf der Fassade erzeugt wird. Ein überreiches Prachtstück in feiner Art<sup>359)</sup>.

Als kleine Kapellen, die mit reichen Fassaden versehen wurden und zugleich als Versammlungsort dienen mußten, find die schönen Bauten der *Misericordia* in Arezzo<sup>360)</sup> und *S. Bernardino* zu Perugia nochmals auch an dieser Stelle zu wiederholen.



Bruderschaftsgebäude *S. Rocco* in Venedig<sup>358)</sup>.

<sup>357)</sup> Veröffentlicht in: CICOGNARA, a. a. O., S. 109 u. Taf. 156-159.

<sup>358)</sup> Nach: CICOGNARA, a. a. O., Taf. 195.

<sup>359)</sup> Veröffentlicht ebendaf., S. 199 u. Taf. 190-195.

<sup>360)</sup> Veröffentlicht in: GEYMÜLLER v., a. a. O.

Als Ausgangspunkt für unsere Betrachtungen nahmen wir die Kraftleistung, die der neuen Kunfrichtung, der Renaissance, den Sieg verschaffte — die Domkuppel von Florenz, wir lassen sie im Gesamtbild der toskanischen Hauptstadt, als letztes kleines Schaubild nochmals erscheinen (vergl. Abb. 962) und nehmen Abschied von ihr mit dankbarem Herzen. Vieles liegt zwischen diesem Werke und dem „Rifalit- und Schnörkelwesen mit borrominischer Koloratur in den Formen“. Zwischen beiden liegt die etwas magere und kalte bramanteske Weife, aber auch „für alle bildenden und technischen Künfte diejenige Kunstperiode, die nach der des *Phidias* alleinig als vom Barbarentum ganz emanzipiert zu betrachten ist“ (nach *Gottfried Semper's* Stil, Bd. I, § 85, Renaissance). Der gleiche große Mann befürchtet aber, daß für deren Wiederaufnahme und Weiterentwicklung, weil sie nur für wahrhaft künstlerische Hände weiter fortzuführen sei, die Gefahr vorliege durch Pfsucherei, die heutzutage verlangt wird, sofort in trivialste Formengemeinheit auszuarten. Mag sein, so schwarz sehe ich

Abb. 962.



Ansicht von Florenz.

aber doch nicht. Ich glaube auch nicht an einen „kunstlosen Kultus“, bei dem der Anblick eines Naturgeheimnisses den Menschen wohl tief erregt, aber ihn doch nicht zu einer Verrücktheit veranlaßt, die wir *Markus-Kirche* in Venedig oder *Hermes des Praxiteles* oder *Orlando Furioso* nannten, auch nicht, daß wir ohne Kunst leben werden, weil es Größeres gibt nach *Auburtin's* Meinung. Warten wir es ab. Mögen unsere Autodidakten in der Kunst, denen der Dilettantismus als natürliches Anhängsel anhaftet, sich über „echte und falsche Baukultur“ noch so geistreich äußern, und sich in Nachahmungen feelenloser Abklatsche von Dutzendhäusern im Biedermeierstil ergehen, so wird ihre gepriesene Einfachheit doch nur zum Snobismus und die Lehre von der Echtheit des Materiales zur Materialprotzerei führen. (Vergl. in diesem Sinne: *K. Scheffler*, Neue Rundschau. VIII. Heft. Jahrg. 1912.)

Die Verse *H. Heine's* bleiben uns doch:

Himmel grau und wochentäglich  
 .....  
 Schöner Süden! wie verehr ich  
 Deinen Himmel, deine Götter,  
 .....



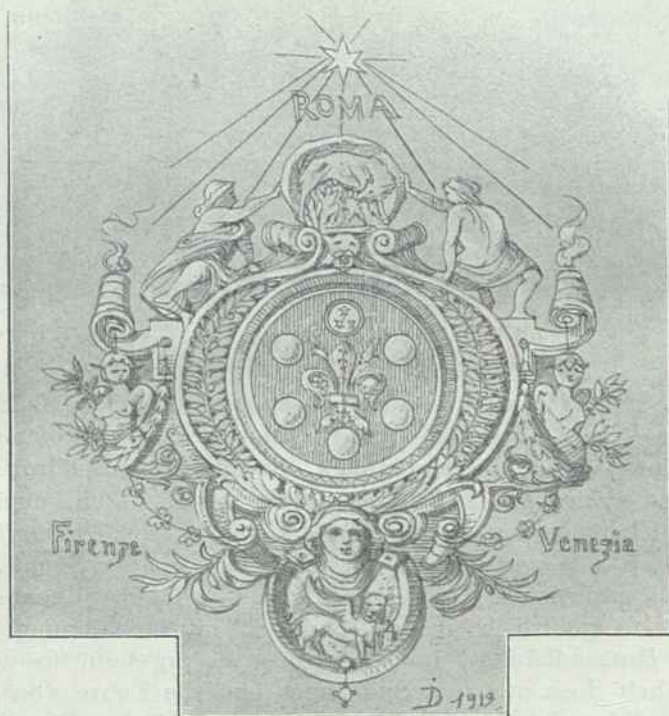
Ich nehme als 76er Abschied von meinen Lesern und sage mit der lustigen Person (Vorpiel, *Faust* I):

„Wer fertig ist, dem ist nichts recht zu machen,  
Ein Werdender wird immer dankbar sein.“

Bei allem Hohen, das ich für den Kultur und Kunst tragenden Süden empfinde, werde ich immer wieder an andere Mahnworte erinnert:

„Dies Land, allein zu dir gekehret,  
Entbietet feinen höchsten Flor;  
Dem Erdkreis, der dir angehört,  
Dein Vaterland, o zieh es vor!“ —

Sie sind so wahr, als der Süden groß und schön ist!



Als Schatz in der Erinnerung aufzuheben,  
Das sollt' zum Inhalt haben mein Gesang.  
*Dante, Paradies Ges. I.*



## Verzeichnis der Tafelwerke und Bücher,

auf die im vorstehenden Bande des Handbuches der Architektur  
befonders Bezug genommen ist.

- Alberti, Leon Battista. *Della Architettura della Pittura e della Statua. Traduzione di Cosimo Bartoli.* Bologna 1782.
- Alberti Fiorentino, Leon Battista de gli. *I dieci Libri de l'Architettura.* Ausgabe ohne Illustrationen. Venedig 1546. (Vincenzo VAVGRIS.)
- Alberti, Leon Battista s. a. Janitschek, Theuer.
- Ambrogio, Sant Diego. *I Sarcofagi Borromeo e il Monumento del Binago all' Isola Bella.* Milano 1897.
- d'Ancona, Alessandro. *Origini de Teatro Italiano. (Libri tre.) Volume I u. II. Seconda edizione.* Torino 1891.
- Anderson, William I. *The Architecture of the Renaissance in Italy.* London 1909.
- Arnold, Fr. Der Herzogliche Palast in Urbino. gr. Folio mit Text. Leipzig 1857.
- Avena, Adolfo. *Il Restauro dell' Arco d' Alfonso d' Aragona in Napoli.* Roma 1908.
- Barelli, V. *Monumenti Comaschi, Collezione diretta ed illustrata.* Como 1899.
- Belotti, G. *Villa dei Collazzi a Ciogoli.* Florenz 1893.
- Beltrami, Luca, Arch. *La Certosa di Pavia. Storia (1396—1895) e Descrizione. 70 Incisioni e 9 Tavole.* Milano 1895.
- Bertotti, Ottavio (Scamozzi). *Le Fabbriche e i Disegni di Andrea Palladio, raccolti ed illustrati da . . . Seconda Edizione.* Bd. I—IV. gr. Folio. Vicenza 1786.
- Biffignandi, Girolamo. *Le Rarità di Vigevano.* Vigevano 1840.
- Boito, Camillo. *Architettura del Medio Evo in Italia.* Milano 1880. *Architettura Romana. J. Cosmati und Il Duomo di Firenze e Francesco Talenti.*
- Boito, Camillo. *Leonardo, Michelangelo, Andrea Palladio Studii artistici. Seconda Edizione.* Milano 1883.
- Borgatti, Mariano, Capitano del Genio. *Castel Sant' Angelo in Roma, Storia e Descrizione.* Roma 1890.
- Braun, Emil. *Explanatory Text and Additional Plates to Lewis Gruner's Specimens of ornamental Art.* London 1850.
- Budinich, Cornelio. *Il Palazzo Ducale d' Urbino. Studio storico-artistico illustrato da nuovi documenti.* Trieste 1904.
- Bühlmann, Josef, Professor und Architekt. *Die Architectur des classischen Altertums und der Renaissance in drei Abteilungen.* Stuttgart 1877.
- Bühlmann, Josef, Professor und Architekt. *Die Bauformenlehre. 2. Auflage. (Handbuch der Architectur. I. Teil. 2. Band.)* Stuttgart 1901.
- Burckhardt, Jakob. *Briefe an einen Architekten 1870—1889.* München 1913.
- Burckhardt, Jakob. *Briefwechsel mit Heinrich von Geymüller. Dritte Auflage. Mit einer Einleitung von Dr. Carl Neumann.* München 1914. (Hinweis auf die Domkuppel in Florenz und Rom. S. 116.)
- Burckhardt, Jakob. *Der Cicerone. Eine Anleitung zum Genuß der Kunstwerke Italiens. I. Architectur. II. Sculptur. III. Malerei.* Basel 1860.
- Burckhardt, Jakob. *Cicerone. 5. Auflage, bearbeitet von Dr. W. Bode.* Leipzig 1884.
- Burckhardt, Jakob. *Die Cultur der Renaissance in Italien. Ein Versuch von . . . 2. durchgesehene Auflage.* Leipzig 1869.
- Burckhardt, Jakob. *Geschichte der Renaissance in Italien. Zweite vom Verfasser selbst durchgesehene und vermehrte Auflage.* Stuttgart 1878.
- Burckhardt, Jakob und Wilhelm Lübke. *Geschichte der neueren Baukunst. I. Band.* Stuttgart 1878.



- Burger, Fritz. Die Villen des *Andrea Palladio*. Ein Beitrag zur Entwicklungsgechichte der Renaissance-Architektur. München 1909.
- Cassina, Ferd. *Le fabbriche più cospicue di Milano*. Milano 1840—1844.
- Choisy, Auguste. *Histoire de l'Architecture*. Tome second. XIX. *La Renaissance en Italie*. Seite 600—687. Paris.
- Cigognara, Leopoldo, Presidente della Veneta Accademia di Belle Arti. *Le Fabbriche più cospicue di Venezia. Misurate, illustrate ed intagliate dai Membri della Veneta Reale Accademia di Belle Arti*. Vol. I und II. Venezia 1815 und 1820.
- Costaguti, Monsignore, Seniore Maggiordomo di Paolo V. *Architettura della Basilica di S. Pietro in Vaticano*. In Roma 1684.
- Dehio, G. und G. von Bezold. Die Kirchliche Baukunst des Abendlandes. 2 Bände Text und 5 Tafelbände. Stuttgart 1892.
- Dimock, Arthur, Rev. M. A. Rector of Wert'herden, Suffolk. *The Cathedral Church of Saint Paul; an Account of the old and new Buildings with a short historical Sketch*. London 1901.
- Durand-Claye, Alfred. Ingénieur des Ponts et Chaussées, Professeur à l'Ecole des Beaux-arts et à l'Ecole des Ponts et Chaussées. *Étude sur la Stabilité de la Coupole projetée par Bramante pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome. — Étude faite pour l'ouvrage les projets primitifs pour la Basilique de Saint-Pierre de Rome par le Baron Henry de Geymuller, Architecte Paris*. 1879.
- Durm, Josef, Dr., Geheimrat und Professor. 1) Die Domkuppel in Florenz und die Kuppel der *Peter's*-Kirche in Rom (1887). 2) Die Kuppel der *Maria dell' Umiltà* in Pistoja und die Kuppel der *S. Maria di Carignano* in Genua (1902). Berlin 1887 und 1902.
- Egger, Hermann, Dr. Professor, Architekt. Architektonische Handzeichnungen alter Meister. 1. Band. 60 Tafeln mit kritischem Text. Wien — Leipzig 1910.
- Egger, Hermann. Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, Bd. XXIII. Heft I. Entwürfe *Baldassare Peruzzi's* für den Einzug *Karl's V.* in Rom. Prag—Wien—Leipzig 1902.
- Egger, Hermann. Kritisches Verzeichnis der Sammlung Architektonischer Handzeichnungen der K. K. Hofbibliothek in Wien. Wien 1903.
- Egidi, Pietro. Viterbo (Beschreibung der Kunstdenkmäler der Stadt mit Illustrationen). Napoli 1912.
- d'Espouy, H. *Fragments d'Architecture du Moyen-Age et de la Renaissance, publiés sous la Direction de . . . . Paris*. (Complet: 1901.)
- Fabrizzy, C. von. Der Triumphbogen *Alfonso I.* am *Castel Nuovo* zu Neapel. Sonderabdruck aus dem Jahrbuch der Königl. Preuß. Kunstsammlung 1899, Heft I und II.
- Falda, Giov. Battista. *Li Giardini di Roma con le loro piante, alzate e vedute in Prospettiva, disegnate ed intagliate. Per Cura di Giacomo de Rossi in Roma*.
- Falke, Jacob, v. 1) Die Kunst im Haufe. Geschichtliche und kritisch-ästhetische Studien über die Decoration und Ausstattung der Wohnung. II. Aufl. Wien 1873.  
2) Das Bett. Erschienen in Zeitschrift: Vom Fels zum Meer. Mai 1887.
- Ferrerio, Pietro, pittore et architetto. *Lib. I. Palazzi di Roma de più celebri Architetti disegnati da . . . . Lib. II. Disegnati da Giov. Bat. Falda*. (Hier findet sich auch eine Aufnahme des *Palazzo di Caprarola*, darunter der bekannte perspektivische Schnitt des Baues mit dem interessanten Rundhof.)
- Fontana, Carlo. Cavaliere. *Il Tempio Vaticano e sua Origine. Opera divisa in sette Libri, Tradotta in Lingua Latina da Giov. Gius. Bonnerve de S. Romain. In Roma, nella Stamperia di Giov. Francesco Buagni*. 1694.
- Friedländer, Walter. Kunstgeschichtliche Forschungen, herausgegeben vom Königl. Preuß. Histor. Institut in Rom. Das *Kafino Pius IV.* Leipzig 1912. (Das Buch gibt auch S. 2 eine Ansicht des *Belvedere* zur Zeit *Gregor's XIII.* nach einem Stich des *Marius Kartarus* vom Jahre 1574, mit dem fertigen Tambour der *Peter's*-Kuppel. Eine Ansicht aus dem Stich von 1574 zeigt auch die große Nische (*Nicchione*) fertig und das *Kafino* der *Villa Pia* mit Karyatiden am Unterbau. Diese sind auch in einer Ansicht von *Gius. Vasi* (1761) und in einem Stiche des *Franc. Panini* (1763) wiedergegeben. Darnach haben sie *Percier* und *Fontaine* a. a. O. aufgenommen. Jetzt sind sie nicht mehr vorhanden, was auch *Latham* a. a. O. mit seiner Lichtdruckaufnahme bezeugt. Das bei *Simil* (a. a. O.) veröffentlichte Turnierbild zeigt (vergl. Abb. 38 dieses Bandes) den baulichen Zustand der *Peter's*-Kuppel im Jahre 1565, der sich also vollkommen mit der Darstellung desselben von *Marius Kartarus* aus dem Jahre 1574 deckt.)
- Frizzi, A. *Borgo e Castello Medioevali in Torino*. Torino 1895.
- Gauthier, M. *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs*. Paris 1830.

- Geymüller, Enrico di, *per cura del Barone . . . Raffaello Sansio studiato come Architetto*. Napoli — Milano — Pifa 1884.
- Geymüller, Heinrich von. Die ursprünglichen Entwürfe von *St. Peter* in Rom von *Bramante*, *Raphael Santi*, *Fra Giocondo*, den *Sangallos* u. a. m. Atlas mit Textband. Wien — Paris 1875.
- Geymüller, Heinrich von. *Friedrich v. Hohenstaufen* und die Anfänge der Architektur der Renaissance in Italien. München 1908.
- Geymüller, Heinrich von. *Trois Albums de Dessins de Fra Giocondo. Extrait de Mélanges d'Archéologie et d'Histoire publiés par l'Ecole Française de Rome t. XL*. Rome 1891.
- Geymüller, Heinrich von. *The School of Bramante in The Royal Institute of British Architects*. London 1891.
- Geymüller, Heinrich v. und Carl v. Stegmann. Die Architektur der Renaissance in Toskana nach den Aufnahmen der Gefellfschaft *San Giorgio* in Florenz, herausgegeben, weitergeführt und vollendet von *Carl v. Stegmann* und *Heinrich v. Geymüller*, Registerband von *Richard Hallmann*. XI Tafelbände. München 1909.
- Goldhardt, Paul, Dipl.-Ing. Die Heiligen Berge *Varallo*, *Orta* und *Varese*. Berlin 1908.
- Gruner, Lewis. *Decorations de Palais et d'Eglises en Italie*. Paris und London 1854.
- Gruner, Lewis. *Fresco decorations and stuccoes of churches and palaces in Italy*. London 1854.
- Gruner, Lewis. *Specimens of Ornamental Art*. gr. Folio (Prachtwerk in Farbdrucken). London 1850.
- Gruner, Lewis. *The Terracotta-Architecture of North-Italy*. London 1867.
- Guarini, D. Guarino. *Architettura Civile del Padre chierico regolare — Opera Postuma*. In *Torino 1737*. Spätere Ausgabe mit Text und geometrischen Tafeln, Säulenordnungen, Steinschnitten und Entwürfen. Erste Auflage: 1686.
- Guarini, D. Guarino, Modonese. *De Chierici Regulari Theatini Matematico dell'Altezza Reale di Savoia*. In *Torino 1686*. *Per gl'Eredi Gianelli*.
- Guasti, C. *La Cupola di Santa Maria del Fiore*. Firenze 1857.
- Guglielmotti, Alberto. *Storia della marina pontifica 10 vol. con atlante*. Roma. *Tipografia Vaticana 1886—1893*.
- Haupt, Albrecht, Professor Dr., Baurat. Palast-Architektur in Oberitalien und Toskana. XIII. bis XVIII. Jahrhundert. Weitere Folge. Berlin 1911.
- Havard, Henry. *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration depuis le XIII siècle jusqu'à nos jours*. Paris — *Maison Quantin*. 4 Bände. Ohne Datum.
- Hittorff, J. und L. v. Zanth. *Architecture moderne de la Sicile*. Paris 1835.
- Hofmann, Theobald, Professor und Architekt. Bauten des Herzogs *Federigo di Montefeltro* als Erstwerke der Hochrenaissance. Als Manuskript gedruckt. 1905.
- Hofmann, Theobald. *Raffael* als Architekt. *Villa Madama* zu Rom. 2. Aufl. Leipzig 1908.
- Hofmann, Theobald, Professor. *Raffael* in feiner Bedeutung als Architekt. I. *Villa Madama* zu Rom. Zittau 1908.
- Hülfen, Christiano. *Codices e Vaticanis Selecti phototypice expressi. Jussu Pii. P. P. X. Il Libro di Giuliano da Sangallo Codice Vaticano Barberiniano Latino 4424*. Leipzig 1910.
- Janitschek, Dr. H. *Leone Battista Alberti's* kleinere kunsttheoretische Schriften. Wien 1877. (Als Band XI der Quellenschriften zur Kunstgeschichte des Mittelalters und der Renaissance gedruckt unter dem Titel: *L. B. Alberti's* kleinere kunsttheoretische Schriften in Originaltext herausgegeben, übersetzt und erläutert mit Einleitungen und Exkursionen versehen.)
- Lafpeyres, Paul. Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien. Berlin und Stuttgart 1882.
- Latham, Charles. Vol. I u. II. *The Gardens of Italy. With Descriptions by E. March. Phillipps*. (Zeichnet sich durch besonders schöne und klare Lichtdrucke aus. Hervorzuheben sind die Vatikanischen Gärten Roms, *Villa Pia*, *Villa d'Este* bei Tivoli, *Villa Lante* bei Bagnaja, *Villa Farnese* bei Caprarola, *Villa Collodi* bei Pescia (Barockgarten), die Anlagen der Königl. Villen bei Castello und Petraja, der *Villa Medici*, *Salviati*, *Boboli* bei Florenz.)
- Le Tarouilly, Paul, Architecte. *Édifices de Rome moderne ou Recueil des Palais, Maisons, Églises, Couvents et autres Monuments et Particuliers les plus remarquables de la Ville de Rome*. 3 Folianten. 1 Band Text. Paris 1860.
- Le Tarouilly, P. et Simil, Alph. *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*. 2 Großfoliobände ohne Text. Paris 1882.
- Ludwig, Heinrich. Das Buch von der Malerei des *Lionardo da Vinci* in drei Bänden. Wien 1882.
- Maccari, Enrico. *Graffiti e Chiaroscuro esistenti nell'Esterno delle Case. Riprodotti in Rome per cura di Enrico Maccari*. Roma. — *Coi tipi del Salvacci*.
- Maccari, Enrico. *Il Palazzo di Caprarola, in sessanta tavole incise in Roma per cura di Enrico Maccari*. Roma.



- Maccari, Enrico. *Le Targhe delle Carte Geografiche nel Vaticano in Quattordici Tavole incise in Roma per cura di Enrico Maccari*. Roma.
- Magni, Giulio, Architetto. *Il Barocco a Roma*. I. Chiese. II. Palazzi. III. Ville e Fontane. Torino 1913.
- Malaguzzi-Valeri, F. *G. A. Amadeo Scultore e Architetto. Collezione di Monografie Illustrate Pittori — Scultori — Architetti*. Bergamo 1904.
- Malaguzzi-Valeri, Francesco. *L'Architettura a Bologna nel Rinascimento*. Rocca S. Casciano. 1899.
- Meyer, Alfred Gotthold, Dr. Oberitalienische Frührenaissance. Bauten und Bildwerke der Lombardei. I. Teil: Die Gotik des Mailänder Domes und der Übergangsstil. II. Teil: Die Blütezeit. Berlin 1897 und 1900.
- Montigny, J. de, et Famin, A. *Renaissance Italienne, Architecture Toscane, Palais, Maisons, Eglises et autres Édifices publics et privés des XV, XVI XVII siècles. Nouvelle édition*. Paris 1875.
- Müntz, M. Eugène. *La Renaissance en Italie et en France à l'époque de Charles VIII*. Paris 1885.
- Mylius, C. J. Treppen, Vestibül- und Hof-Anlagen aus Italien. Leipzig 1867.
- Nelli, G. B. *Piante ed alzati interiori et esteri dell'insigne chiesa di S. Maria del Fiore, metropolitana fiorentina*. Firenze 1735.
- Oettingen, W. von. Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete. Leipzig 1888.
- Palladio, A. *Quattro libri dell'Architettura*. Venezia 1570.
- Paravicini, T. V. Die Renaissance-Architektur der Lombardei. Dresden 1877—78.
- Paßor, Ludwig. Die Reife des Kardinals Luigi d'Aragona durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich und Oberitalien, beschrieben von Antonio de Beatis. Als Beitrag zur Kulturgeschichte des ausgehenden Mittelalters veröffentlicht und erläutert. Freiburg i/Br. 1905.
- Patzak, Bernhard. Die Renaissance- und Barockvilla in Italien. Palaß und Villa in Toskana. I. Buch: Die Zeit des Werdens. Leipzig 1912.
- Patzak, Bernhard. Die Villa Imperiale in Pefaro. Studien zur Kunstgeschichte der italienischen Renaissancevilla und ihrer Innendekoration. Leipzig 1908.
- Percier, C. et Fontaine, P. *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*. Paris 1809. Zweite Auflage 1824.
- Poleni, G. *Memorie istoriche della gran Cupola del Tempio Vaticano e de' Danni di essa, e de' Ristoramenti loro, divise in Libri cinque*. Padua 1748. (Das zweite Buch enthält auf 19 Tafeln die Aufzeichnung aller Risse und Sprünge, die bei der Kuppel und deren Tambour festgestellt werden konnten; Poleni fügt seinem Gutachten bei, daß die beigegebenen Zeichnungen und Aufnahmen von der Hand Luigi Varvitelli's gemacht worden seien. Jedenfalls wissenschaftlich und technisch das Beste, was über die Peter's-Kuppel, deren Fehler und Gebrechen veröffentlicht wurde.)
- Pozzo, Andrea, der Soc. Jesu Fratris. Der Mahler und Baumeister Perspectiv. I. Theil und II. Theil. Augspurg 1706 u. 1709.
- Rafschdorff, J. C. Palaß-Architektur von Oberitalien und Toskana vom XIII. bis XVIII. Jahrhundert. Band: Florenz. Toskana 1888.
- Rafschdorff, Otto. Palaß-Architektur von Oberitalien und Toskana vom 13.—18. Jahrhundert. Band: Venedig. Berlin 1903.
- Reber, Dr. Franz, Außerord. Professor der Archäologie in München. *Vitruvii Pollionis, M., de Architectura Libri decem. Cum Commentariis Danielis Barbarii (Daniele Barbari). Venetiis, apud Franciscum Senensem & Joan Crugher Germanum*. Deutsche Ausgabe, durch Anmerkungen und Risse erläutert. Stuttgart 1865.
- Redtenbacher, Rudolf, Architect. Die Architectur der Italiänischen Renaissance. Entwicklungsgeschichte und Formenlehre derselben. Ein Lehr- und Handbuch für Architecten und Kunstfreunde. Frankfurt a. Main 1886.
- Reinhardt, Robert von, Architect und Professor. Palaß-Architektur von Oberitalien und Toskana vom XV. bis XVII. Jahrhundert. Band Genua. Berlin 1886.
- Ricci, Marchese Amico. *Storia dell'Architettura in Italia dal Secolo IV al XVIII. III. Vol.* Modena 1857—1859.
- Ricci, Corrado. *Il Palazzo Pubblico di Siena e la Mostra d'Antica Arte Senese*. Bergamo 1904.
- Ricci, Corrado. *Ravenna e i Lavori fatti dalla Sovrintendenza dei Monumenti nel 1898*. Bergamo 1899.
- Ricci, Corrado. *Diretta da: Serie »Italia Artistica«. Collezione di Monografie illustrate. (1—68.)* Bergamo von 1903 an bis 1911. Erscheint weiter. Besonders hervorgehoben die wichtigeren Nummern: 1) Ravenna, 2) Ferrara, 3) Venezia, 6) Urbino, 11) San Gimignano, 12) Prato,

- 13) Gubbio, 15) Perugia, 16) Pifa, 17) Vicenza, 18) Volterra, 19) Parma, 25) Milano I, 26) Milano II, 31) Montepulciano, 41) Arezzo, 42) Pefaro, 43) Tivoli, 45) Verona, 46) Cortona, 50) Brescia, 54) Loreto, 57) Bergamo, 62) Torino, 63) Pienza. Jedes Bändchen hat feinen eigenen Verfasser und ist einzeln käuflich.
- Riegl, Alois. Die Entstehung der Barockkunst in Rom. Akademische Vorlesungen, gehalten von *Alois Riegl*. Aus feinen hinterlassenen Papieren. Wien 1908.
- Rolfs, Wilhelm. Berühmte Kunststätten Nr. 29 u. 30. Neapel I u. II. Die alte Kunst, Baukunst und Bilderei im Mittelalter und in der Neuzeit. Leipzig 1905.
- Ronzani, Francesco e Girolamo Luciolli. *Le fabbriche civili, ecclesiastici e militari di Michele Sanmicheli. Con Testo illustrativo e riveduto de Francesco Zanotto.* Genova: Mario Morando Editore proprietario.
- Rosenberg, Dr. Marc. Gobelin-Ausstellung. Ein Vortrag. Karlsruhe, 28. Mai 1907.
- Roffi, Domenico de. Erede di Giacomo de Rossi. *Studio d'architettura civile.* 3 Bände. Roma l'anno 1711. (Besonders bemerkenswert die Pläne von *S. Maria Maggiore* und der Kirchen bei *Porta del Popolo* in Rom und des *Palazzo Regio* in Napoli.)
- Rubbiani, Alfonso. *Il Palazzo Bevilacqua* in Bologna. Milano 1908.
- Rubbiani, Alfonso. *L'orologio del Comune di Bologna e la sfera del 1451. Note storiche.* Bologna 1908.
- Rubens, P. P. *Palazzi di Genova.* Antwerpen 1622.
- Rubens, P. P. *Palazzi antichi di Genova.* Antwerpen 1663.
- Runge, L. Beiträge zur Kenntniß der Backsteinarchitectur Italiens. Berlin 1856.
- Santo Monti, D. *La Cattedrale di Como.* Como 1897.
- Santo Varni. *Spigolature artistiche nel Archivio della Basilica di Carignano.* Genova 1877.
- Scamozzi, Vincenzo, Architetto Veneto. Verfasser: *Dell'idea della Architettura universale.* In *Piassola VII 1687.* (Siehe weiteres in *Durm, 7.* Die Baukunst der Renaissance in Italien, 2. Aufl. Seite 434, Fußnote 157. Handbuch der Architektur. II. 5.)
- Schütz, Alexander. Die Renaissance in Italien. In chronologischer Folge geordnet. Vorwort des Verfassers Januar 1879. Hamburg 1882.
- Seitz, Fritz, Architekt. 1) *San Francesco* in Rimini. Berlin 1893.  
2) *Villa Imperiale* bei Pefaro in Deutsche Bauzeitung. Jahrgang 1905.
- Semper, Gottfried. Kleine Schriften. Herausgegeben von Manfred und Hans Semper. Berlin und Stuttgart 1884.
- Semper, Gottfried. Der Stil in den technischen und tectonischen Künsten oder praktische Ästhetik. I. und II. Band. Frankfurt 1860.
- Semper, H., F. O. Schulz und W. Barth. Carpi, ein Fürstensitz der Renaissance. Dresden 1882.
- Seni, F. E. *La Villa d'Este in Tivoli. Memorie storiche 1902.*
- Serlio, Seb. Bolognese. *Libro primo — libro settimo d'Architettura.* In *Venetia, appresso Francesco de' Franceschi Senese.* Venedig 1584.
- Seroux d'Agincourt, G. B. L. G. *Storia dell'arte, dimostrata coi monumenti.* Prato 1829.
- Sgrilli, Bernardo Sanfone, Architetto. *Descrizione e Studj dell'Insigne Fabbrica di S. Maria del Fiore Metropolitana Fiorentina in varie Carte intagliati.* Firenze 1733.
- Sordelli, A. *Memorie e Studi intorno a Jacopo Barozzi, Pubblicate nel IV Centenario dalla nascita per cura del Comitato preposto alle onoranze.* Vignola, per Antonio Monti 1908.
- Strack, Heinrich, Architekt. Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. 30 Kupfer- tafeln in Folio und 1 Heft Text. Berlin 1882.
- Strack, H. Ziegelwerke des Mittelalters und der Renaissance in Italien. Berlin 1889.
- Streit, A. Das Theater, Untersuchungen über das Theaterbauwerk bei den klassischen und modernen Völkern. Wien 1903.
- Suys, F. T. et Handebourt, P. *Palais Massimi à Rome. Plans, Coupes, Élévations, Profils, Vontes, Plafonds.* 43 Tafeln mit Text. Paris 1818.
- Symonds, John Addington. *The Life of Michelangelo Buonarrotti in two Volumes.* (Bd. II, S. 240 enthält die Abhandlung über die Ausführung und Änderungen der *Peter's-Kuppel* in Rom.) London 1893.
- Tacchini, A. Ing. *La Metrologia Universale.* § 55 — Italia bis § 126. (Ältere Maß- und Gewichtsangaben in den verschiedenen Städten und Provinzen Italiens und deren Übertragung in das Metermaß.)
- Theuer, Max. *Leon Battista Alberti*, zehn Bücher über die Baukunst, ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen. Leipzig und Wien 1912.
- Handbuch der Architektur. II. 5. (2. Aufl.)



- Thode, Henry. *Villa Monte Imperiale* bei Pefaro. Jahrbuch der Kgl. Preuß. Kunstsammlungen 1888. (Auch als Separatabdruck aus Heft III.) Erschienen 1888.
- Tuckermann, W. P., Kaiserl. Postbaurat und Privatdozent an der Techn. Hochschule zu Berlin. Die Gartenkunst der Italienischen Renaissance-Zeit. Berlin 1884.
- Vanvitelli, L. *Dichiarazione dei disegni del Reale Palazzo di Caserta*. gr. Folio mit Text. Napoli 1756.
- Vafari, Giorgio, Maler und Baumeister. Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister von Cimabue bis zum Jahre 1567. Aus dem Italienischen überfetzt von Ludwig Schorn. I. Bd. Stuttgart und Tübingen 1832. Nach dem Tode Schorn's von Förster fortgefetzt und vollendet bis VI. Band 1849. Ital. Ausgabe: *Le vite de più eccelenti pittori, scultori ed architetti*. Firenze 1845—56 und 1878.
- Vetterlein, Dr., Professor an der Technischen Hochschule in Darmstadt. Exkursion nach den Oberitalienischen Seen von Studierenden der Großherzogl. Technischen Hochschule in Darmstadt.
- Vignola, Giacomo Barozzio da. *Regola delli Cinque Ordini d'Architettura. Si vendono in Piazza Navona nella Stamperia di Matteo Gregorio Rossi Romano con Privilegio Apostolico*. Datum fehlt. Dem Cardinal Farnese gewidmet.
- Vignola, Giacomo Barozzio da. *Prima Edizione*. Roma 1562.
- Vignola, Giacomo Barozzio da. *Riprodotta nella Edizione di Roma 1607. Conservata nella Biblioteca della R. Accademia di S. L. ed A. di Modena*.
- Vitruvii Pollionis, M., *De Architectura Libri Decem. Cum Commentariis Danielis Barbariis (Daniele Barbari). Venetiis, apud Franciscium Senensem & Iuan Crugher Germanum, s. a. Reber*. 1567.
- Wenz, Paul, Dr. phil. Die Kuppel des Domes Santa Maria del Fiore zu Florenz. Ein Beitrag zur Kenntnis des Lebens und der Werke des Baumeisters Filippo Brunelleschi. Berlin 1901.
- Willich, Hans. Die Kirchenbauten des Giacomo Barozzi da Vignola. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Barockstils. München 1905.
- Wölflin, Heinrich. Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. II. Auflage, bearbeitet von Hans Willich. München 1907.
- Wood Brown, J. M. A. *The Dominican Church of Santa Maria Novella at Florence*. 1902.
- Zabaglia, Nic. *Consignationes ac pontes ac descriptione translationis obelisci Vaticani*. Roma 1743.

# Textillustrationen.

## Allgemeiner Teil.

### I. Abschnitt: Einleitung. Allgemeines und Geschichtliches.

Abbildung	Seite
1. Kirche <i>S. Lorenzo fuori le mura</i> in Rom . . . . .	2
2. Kirche <i>S. S. Giovanni e Paolo</i> in Rom . . . . .	2
3. Vom Klosterhof im <i>Lateran</i> zu Rom . . . . .	3
4. Wandgliederung im Innern des <i>Baptisteriums</i> in Florenz . . . . .	4
5. Vom <i>Spedale maggiore</i> in Mailand. (Spätere Ausführung.) . . . . .	6
6. Kirche <i>Maria della Catena</i> in Palermo . . . . .	7
7. Klosterhof der Kirche <i>Maria della Quercia</i> bei Viterbo . . . . .	8
8. Grundriß der <i>Mediceer-Bank</i> in Mailand . . . . .	9
9. Fassade der <i>Mediceer-Bank</i> in Mailand . . . . .	9
10. Eingangportal der <i>Mediceer-Bank</i> in Mailand . . . . .	10
11. Fassadenystem des ehemal. <i>Palazzo Marliani</i> in Mailand . . . . .	11
12. Fassade des <i>Palazzo Vitelleschi</i> in Corneto Tarquinia . . . . .	12
13a, b, c. Säulen und Kapitelle vom <i>Palazzo Vitelleschi</i> in Corneto Tarquinia . . . . .	13
14. Einzelheiten des Portales vom <i>Palazzo Vitelleschi</i> in Corneto nach Boffi . . . . .	14
15. Seitenansicht der <i>Loggia dei Lanzi</i> in Florenz . . . . .	15
16. Grundriß " " " " " " " . . . . .	15
17. Querschnitt " " " " " " " . . . . .	16
18. Triumphbogen <i>Alfons I.</i> von Aragonien in Neapel. Zustand vor der Wiederherstellung . . . . .	17

### II. Abschnitt: Entstehung und Ausbreitung der Renaissance, ihre Meister und Bauwerke.

19. Weitere eingebaute Säulen in Florenz, Padua, Pisa, Mailand und Rom . . . . .	29
20. Hauptfassade des <i>Palazzo Prefettizio</i> in Pefaro . . . . .	35
21. Profile " " " " " " " . . . . .	36
22. Fassadenystem des <i>Spedale del Ceppo</i> in Pistoja . . . . .	37
23. " " " " " " " der Halle an <i>Piazza S. Maria Novella</i> in Florenz . . . . .	38
24a. Fensterbildungen aus Rusciano, Urbino, Gubbio, Pefaro und Toscanella . . . . .	51
24b. Fenster mit Pilasterumrahmungen der Frührenaissance aus Toscanella . . . . .	52
25. Fensterbrüstungen mit Stufen in den Leibungen in Florenz und Urbino . . . . .	60
26. Grundplan der <i>Cancelleria</i> in Rom nach <i>Letarouilly</i> . . . . .	62
27. Vergleichende Zusammenstellung der Portalbogen in <i>Abbategraffo</i> , des <i>Alfonso-Bogens</i> in Neapel und der Vorhalle von <i>S. Andrea</i> in Mantua . . . . .	63
28. Veretzte Fensterachsen und Stilwechsel an der Hoffassade des <i>Dogenpalastes</i> in Venedig . . . . .	64
29. Grundrisse und Querschnitte von <i>S. Maria delle Grazie</i> , der <i>Portinari-Kapelle</i> und der Sakristei von <i>S. Satiro</i> in Mailand . . . . .	71
30. Grundriß und Fassade des <i>Atriums</i> von <i>S. M. presso S. Celso</i> in Mailand . . . . .	72
31. Die beiden Klosterhöfe von <i>St. Ambrogio</i> in Mailand . . . . .	73
32. Kandelaberstützen in Cremona, Como, Mailand und Pavia . . . . .	74
33. Zustand der Ansichten der Vatikanischen Bauten nach <i>Dosio</i> und des Vatikanischen Palastes nach <i>Heemskerck</i> 1514—1588 und 1532—1536 . . . . .	75
34. Ansichten der Hoffassaden bzw. Gartenfassaden im Vatikan in den verschiedenen Höhenlagen (a, b, c) . . . . .	76
35. Grundplan für <i>St. Peter</i> von <i>Petrucchi</i> nach <i>Sertio</i> . . . . .	77
36. Zustand des Baues von <i>St. Peter</i> in der Zeit von 1532—1535 nach <i>Heemskerck</i> . . . . .	78



Abbildung	Seite
37. Querschnitte, unter Angabe der Pfahlrostoffundation der <i>Peter's</i> -Kirche in Rom, der Kuppelformen des <i>Bramante</i> und <i>Michelangelo</i> , eines Vierungspfeilers, sowie der Formen der Laternenaufsätze beider Meister . . . . .	79
38. Stand der Arbeiten <i>Michelangelo's</i> am Tambour von <i>St. Peter</i> in Rom zur Zeit des Tourniers im Jahre 1565. . . . .	80
39. Vergleichende Zusammenfassung der vier größten Stein-Gewölbekonstruktionen auf italienischem Boden . . . . .	81
40. Querschnitt durch die Vierungskuppel von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	83
41. Diagonalschnitt durch die Vierungskuppel von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	84
42. Perspektivischer Lehrschnitt durch das Kuppelgewölbe von <i>St. Peter</i> in Rom, unter Angabe der Art der Wölbung und Verschläuderung . . . . .	86
43. Querschnitt durch das Kuppelgewölbe von <i>St. Peter</i> in Rom. Nach der Aufnahme des großen Holzmodells <i>Michelangelo's</i> dargestellt . . . . .	87
44. Geometrische Aufnahme der Vierungskuppel des <i>Michelangelo</i> . Zum Vergleich die photographische Aufnahme nach der Ausführung. . . . .	88
45. Vergleichende Zusammenfassung der Kuppelbauten von <i>S. Maria delle Grazie</i> und der <i>Portinari</i> -Kapelle in Mailand . . . . .	90
46. Geometrische Ansichten und Details der Zentralkirchen: <i>Maria delle Grazie</i> in Mailand, der <i>Marien</i> -Kirche in Saronno und der Kreuzkirche in Crema . . . . .	92
47. Bogenstellung ohne Architrav bei den Turmfenstern der Kathedrale in Ferrara . . . . .	93
48. Schnitt und Ansicht des Scheinchors in <i>S. Satiro</i> in Mailand, schiefe Portalleibung in Como und am Ciborium in Settimo . . . . .	96
III. Abschnitt: Baustoffe und technische Vorgänge.	
49. Ziegelformate der Renaissance in Rom . . . . .	101
50. Schlaudern zum Aufheben des Seitenschubes. Verankerungen von Wölbungen . . . . .	103
51. Verankerungen von Bogen und Gewölben durch Eisenstäbe und Holzbalken . . . . .	104
IV. Abschnitt: Mauerwerk aus natürlichen Steinen; Gerüste und Aufzugsvorrichtungen.	
52. Pseudifodomes Gemäuer in Athen ( <i>Agrippa</i> -Denkmal) . . . . .	106
53. Domfassade in Florenz mit teilweiser Marmorverkleidung . . . . .	108
54. Vorrichtungen der Stockmauern am <i>Farnese</i> -Palast in Piacenza, an Bauten in Bologna und Florenz für Quaderbekleidungen . . . . .	109
55. Buckelquader und Quader mit verziertem Spiegel . . . . .	111
56. Behandlung der Fugen und der Anichtsflächen von Quadern . . . . .	113
57. Profilierte Haufteinarbeiten und Steinmetzzeichen, Behandlung des Kantenbeschlages . . . . .	115
58. Abgestufte Haufteinfassade am <i>Bargello</i> in Florenz . . . . .	116
59. Quaderfichtung am <i>Palazzo vecchio</i> in Florenz . . . . .	116
60. " " " <i>Pitti</i> in Florenz . . . . .	117
61. " " " <i>Riccardi</i> in Florenz . . . . .	118
62. " " " <i>Gondi</i> in Florenz . . . . .	118
63 a, b, c, d. Diamantquader in Venedig, Vicenza und Verona . . . . .	119
63 e, f, g. Ornamentierte Diamantquader in Bologna . . . . .	120
64. Werkzeuge und Aufzugsvorrichtungen (Wolf) nach <i>Zabaglia</i> . . . . .	121
65. Schere zum Aufziehen von Quadern . . . . .	122
66. Werkzeuge der Renaissance; Rolle, Flaschenzüge und Haspel nach <i>Zabaglia</i> . . . . .	123
67. Transport eines Kolosses. (Nach einem assyrischen Relief ( <i>Layard</i> )) . . . . .	124
68. Aufzugsgerüste für den großen Obelisken von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	125
69. Aufziehen des großen Obelisken von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	126
70 a, b. Vorschläge <i>Alessi's</i> für die Tragbogen der Kuppel in <i>S. Maria di Carignano</i> in Genua . . . . .	127
71. Traggerüste des Tonnengewölbes von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	127
72. Gerüste für die Domkuppel in Florenz nach <i>Nelli</i> . . . . .	128
73. Gerüste für die <i>St. Peter's</i> -Kuppel in Rom nach <i>Simil</i> . . . . .	129
V. Abschnitt: Der Backsteinbau. (Backsteinrohbau und Backsteinkunfbbau).	
74. Einfachstes Backsteinhaus des <i>Ariost</i> zu Ferrara . . . . .	135
75. Backsteinfassade aus Bologna . . . . .	136

Abbildung	Seite
76. Backsteinfassade mit Malereien aus Mailand . . . . .	137
77. „ des Hofes des <i>Palazzo Stanga</i> in Cremona . . . . .	138
78. Beispiele von Gefimfen aus Kunst- und Normalbacksteinen (Backsteinrohbau) . . . . .	139
79. Portal aus Backsteinen, entwickelter Kunstbau aus Bologna . . . . .	140
80. Konfolengefimfe mit Kleinbogen aus Bologna (Backsteinrohbau in Verbindung mit Backstein- kultbau . . . . .	141
81a. Hauptgefimfe aus Architrav, Fries und Corona bestehend, in Bologna (Reichste Ausbildung . . . . .	142
81b, c. Derzeitiger Zustand eines Backsteingefimfes aus Bologna. (Im Hofe des <i>Museo civico</i> daselbst aufgestellt). . . . .	143
82. Backsteingefimfe aus Formsteinen in Ferrara . . . . .	144
83. Reiches Konfolengefimfe mit Architrav ohne Fries in Bologna. (Konfolen durch Mufcheln verbunden) . . . . .	145
84. Die Abwandlung eines Frieses in Cremona, von Abb. 81 aus Bologna. . . . .	146
85. Tönernes Hauptgefimfe von Hohlsteinen aus Imola . . . . .	147
86. Tongefimfe mit vorkragenden Sparren aus Siena . . . . .	148
87. Verzierte Backstein-Archivolte aus Ferrara . . . . .	149
88. Fensterbogen-Akroterie aus Bologna . . . . .	149
89. Kuppelgewölbe-Dekoration mit Majolikakacheln in Florenz . . . . .	150
90. Teilansicht des bunten Terrakottafrieses am <i>Spedale del Ceppo</i> in Pistoja . . . . .	151
91. Medaillon aus bunter Majolika in <i>S. Miniato</i> von <i>G. della Robbia</i> . . . . .	152
92. Architrav und Säulenkonstruktion aus der <i>Villa Madama</i> bei Rom . . . . .	153
93. Ausbildung von Bogenfirnen zu verschiedenen Zeiten . . . . .	154
VI. Abschnitt: Fassadendekorationen durch Putz, Kratzmalerei (Sgraffito), Ton- und Buntmalerei (Chiaroscuro, al fresco), Stuck, Mosaik und Inkrustation.	
94. <i>Sgraffito</i> -Dekoration am <i>Palazzo Montalvi</i> in Florenz . . . . .	156
95. „ „ vom Palaft <i>Corsi</i> in Florenz . . . . .	157
96. <i>Chiaroscuro</i> -Dekoration an einem Hause in Rom . . . . .	158
97. Dekoration der Fassade des <i>Palazzo del Consiglio</i> zu Verona . . . . .	160
98. Hoffassade des <i>Palazzo Spada</i> in Rom . . . . .	162
99. Fassade mit Stuckdekoration des Palaftes und Wohnhauses <i>Raffaels</i> , gen. <i>del Aquila</i> in Rom (jetzt zerstört) . . . . .	163
100. Fassade der <i>Casa Borroni</i> in Ascona . . . . .	165
101. Mittelpartie der <i>Casa Borroni</i> in Ascona . . . . .	166
102. Grundriß der „ „ „ „ . . . . .	167
103. Inkrustierte Fassadenteile aus Venedig . . . . .	168
VII. Abschnitt: Holzarchitektur.	
104. } Kolonenhäuser aus Bologna . . . . .	169
105. }	
106. Bauernhaus in San Gimignano . . . . .	170
107. Bauernhaus in Porrena . . . . .	170
108. Gefims des <i>Bigallo</i> in Florenz . . . . .	171
109. Sparrengefimfe an den Uffizien in Florenz . . . . .	171
110. Holzgefimfe am <i>Castello</i> in Trient und in Pifa . . . . .	172
111. Vordach über einer Eingangstür des Domes in Pifa . . . . .	172
112. Holzgefimfe im Hofe der Kirche <i>S. Croce</i> in Florenz . . . . .	173
113. } Anordnung der Tragbalken und Sattelhölzer in den Kreuzgängen der Kirchen <i>S. Croce</i> und 114. } <i>S. Lorenzo</i> , beide in Florenz . . . . .	174
115. Sparrengefimfe mit aufgefattelten Sparren an Florentiner Paläften bei Ausladungen bis 2,48 m	175
116. Gefimfe der Langseite eines Bauernhauses in Cevio . . . . .	175
117. Giebelgefimfe aus Cevio . . . . .	176
118. Hohlkehlfenngemfe aus Gubbio . . . . .	176
119. „ „ Parma . . . . .	176
120. „ „ mit Putz und Malerei überzogen am Brückentor der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	177
121. Dachstuhl der Holzbrücke bei Pavia mit einfachstem Sparrengemfe . . . . .	177
VIII. Abschnitt: Steingewölbe und Holzdecken in Gewölbeform.	
122. Gestaltung der Pfeiler und der Pendentifs der Kirche <i>S. Giustina</i> in Padua . . . . .	178
123. „ „ „ „ „ „ „ „ <i>S. Andrea della Valle</i> in Rom . . . . .	178



Abbildung	Seite
124. Gewölbe der <i>Passi</i> -Kapelle in Florenz . . . . .	179
125. Vom Innern der Sakristei der Kirche <i>S. Spirito</i> in Florenz . . . . .	180
126. „ „ „ „ „ „ <i>S. Lorenzo</i> in Florenz . . . . .	181
127. Lotrechter Schnitt durch das <i>Battistero</i> in Florenz . . . . .	182
128. Grundriß des <i>Battistero</i> in Florenz . . . . .	183
129. „ „ und Schnitt des Domes in Florenz . . . . .	184
130. Anordnung der Rippen, Sporen und der horizontalen Verpannungsbogen bei der Doppelkuppel des Florentiner Domes. Grundplan, senkrechter Schnitt und Perspektive . . . . .	185
131. Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der Kirche <i>S. Maria del Fiore</i> in Florenz . . . . .	187
132. Tonnengewölb- und Kuppelkonstruktionen in Florenz, Rom und Sebenico . . . . .	188
133. Kuppel mit Pendentifs . . . . .	189
134. Lotrechter Schnitt durch die Kuppel der <i>St. Peter's</i> -Kirche in Rom . . . . .	190
135. „ „ „ „ „ „ „ Kirche <i>S. Maria di Carignano</i> in Genua . . . . .	190
136. „ „ „ „ „ „ „ Kirche <i>S. Maria dell' Umiltà</i> in Pistoja . . . . .	191
137. } Ausbildung von Pendentifs . . . . .	192
138. } . . . . .	
139. } . . . . .	
140. } . . . . .	
141. } . . . . .	193
142. } . . . . .	
143. Vierungskuppel in Saronno (zwölfeckig) . . . . .	194
144. Bemaltes Pendentif in <i>S. Andrea della Valle</i> in Rom. Von <i>Domenichino</i> . . . . .	195
145. Grundplan eines Pendentifs der <i>Peter's</i> -Kuppel in Rom . . . . .	196
146. Steinerne Vierungs- und Doppelkuppel von <i>S. Spirito</i> in Florenz . . . . .	197
147. Vom Tonnengewölbe der Verbindungshalle zwischen Sakristei und Kirche <i>S. Spirito</i> in Florenz . . . . .	198
148. Von der Kirche <i>S. Stefano</i> in Venedig und vom <i>Palazzo Maffei</i> , jetzt <i>Trezza</i> , in Verona . . . . .	199
149. Tonnengewölbe mit Stichkappen, Mittelstücke auf den Schwalbenschwanz eingewölbt . . . . .	200
150. Dach- und Deckenkonstruktion in Gewölbeform in Venedig . . . . .	201
151. Strebepfeilerbildungen der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	202
152. Verschiedene Wasserpeier aus antiker, mittelalterlicher und aus der Renaissancezeit . . . . .	203
153. Von einer Halle bei <i>Porta Pusterla</i> in Mantua . . . . .	204

## IX. Abschnitt: Dachkonstruktionen.

154. Dachstuhl mit Kassetendecke von <i>Maria maggiore</i> in Rom . . . . .	206
155. „ „ „ „ „ „ <i>S. Lorenzo</i> in Rom . . . . .	206
156. Holzkassetendecke aus der <i>Cancellaria</i> in Rom . . . . .	207
157. Dach- und Deckenkonstruktion der Börse in Genua . . . . .	208
158. Feuerfichere Decken- und Dachkonstruktion in Genua . . . . .	209
159. Dachstuhl und Dachgaupen nach <i>Serlio</i> und Dachkonstruktion nach <i>G. da Sangallo</i> . . . . .	210
160. Dachkonstruktion (Steildächer und Bohlendächer) nach <i>Serlio</i> . . . . .	211

## X. Abschnitt: Treppen und Treppenhäuser.

161. Treppenanlage im <i>Palazzo Farnese</i> mit Lichthof zu Rom und Trittkonstruktionen aus Rom und Bologna . . . . .	213
162. Zwei- und dreiarmlige Treppen in Mailand, Catania und Palermo . . . . .	214
163. Treppenaufgang mit Hof und Haupttreppe in Genua . . . . .	215
164. <i>Scala regia</i> des Vatikanischen Palastes in Rom . . . . .	216
165. Wendeltreppe in <i>Villa Papa Giulio</i> bei Rom . . . . .	216
166. Treppe im Schloß zu Caprarola von <i>Vignola</i> . . . . .	217
167. Ovale Wendeltreppe im <i>Palazzo Barberini</i> zu Rom . . . . .	218
168. Schema für Wendeltreppen mit abgestützten Wangen im kreisrunden Raum . . . . .	219
169. Treppenhaus mit Stuck und Malerei im <i>Palazzo Parodi</i> zu Genua . . . . .	220
170. Treppenanlage im Benediktinerkloster zu Catania . . . . .	221
171. Dreiarmlige Treppe im <i>Palazzo Braschi</i> zu Rom . . . . .	222
172. „ „ „ mit Durchfahrt im <i>Palazzo Corsini</i> in Rom . . . . .	223
173. Äußere Wendeltreppe aus Venedig. <i>Scala Contarini dal Bovolo</i> . . . . .	224
174. Verschiedene Steintreppengeländer aus Verona und Florenz, Caprarola und Rom . . . . .	225





220.	System einer gotischen Palastfassade in Siena . . . . .	276
221.	„ „ mittelalterlichen Palastfassade in Pisa . . . . .	277
222.	Mittelalterlicher <i>Palazzo Cavalli</i> in Venedig . . . . .	278
223.	Perspektivische Ansicht der Hauptfassade des <i>Palazzo Strossi</i> in Florenz . . . . .	279
224.	Ansicht der <i>Puzzi-Kapelle</i> in Florenz . . . . .	281
225.	Situation und Maßengestaltung des <i>Palazzo Pitti</i> in Florenz . . . . .	282
226.	Grundplan des <i>Palazzo Pitti</i> in Florenz . . . . .	283
227.	Fensterpilafter am <i>Palazzo Pitti</i> in Florenz . . . . .	284
228.	Mögliche Fensterteilung am <i>Palazzo Pitti</i> in Florenz . . . . .	285
229.	Fassadenachse des <i>Palazzo Medici-Riccardi</i> in Florenz . . . . .	287
230.	Grundriß des <i>Palazzo Riccardi</i> in Florenz . . . . .	288
231.	Fassadenschema des <i>Palazzo Strossi</i> in Florenz . . . . .	289
232.	Konstruktion des steinernen Hauptgesimfes am <i>Palazzo Strossi</i> in Florenz . . . . .	291
233.	Grundriß des <i>Palazzo Strossi</i> in Florenz unter Angabe des ausgeführten Teils des Hauptgesimfes ABCD . . . . .	292
234.	Gesimskonstruktion am <i>Palazzo Piccolomini</i> in Siena . . . . .	293
235.	Fassade des <i>Palazzo Gondi</i> in Florenz . . . . .	295
236.	Teilfassade des <i>Palazzo Guadagni</i> in Florenz . . . . .	296
237.	Hauptgesimfe des <i>Palazzo Spannocchi</i> in Siena . . . . .	297
238.	Teilstück der <i>Colosseum's-Fassade</i> in Rom (antik) . . . . .	298
239.	„ „ Seitenfassade der sog. <i>Maison Carrée</i> in Nîmes (antik römisch) . . . . .	299
240.	Fassadensysteme der Paläste <i>Piccolomini</i> in Pienza und <i>Rucellai</i> in Florenz . . . . .	302
241.	Fensterdetails des <i>Palazzo Piccolomini</i> und des <i>Palazzo Rucellai</i> in größerem Maßstab . . . . .	303
242.	Teilfassade des <i>Palazzo Venezia</i> in Rom . . . . .	304
243.	Vom <i>Palazzo Mancini</i> in Cortona . . . . .	305
244.	Fassadensystem des <i>Palazzo Nobili</i> zu Montepulciano . . . . .	306
245.	<i>Palazzo Ducale</i> in Urbino . . . . .	307
246.	Fassadensystem des <i>Palazzo Ducale</i> in Urbino . . . . .	308
247.	„ „ der <i>Cancellaria</i> in Rom mit rythmischer Travée und großer Ordnung im Obergeschoß . . . . .	310
248.	Gesamtplan der Vatikanischen Palastanlage mit dem Grundplan von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	313
249.	<i>Palazzo Pandolfini</i> in Florenz . . . . .	315
250.	Gartenfassade des <i>Palazzo del Tè</i> bei Mantua . . . . .	317
251.	Grundriß des <i>Palazzo del Tè</i> bei Mantua . . . . .	318
252.	Fassadensystem vom <i>Palazzo Canossa</i> in Verona . . . . .	319
253.	Fassadensystem des <i>Palazzo Pompei</i> in Verona . . . . .	320
254.	„ „ des <i>Palazzo Bevilacqua</i> in Verona . . . . .	321
255.	„ „ vom <i>Palazzo Trissino</i> in Vicenza . . . . .	322
256.	Perspektivische Ansicht des <i>Palazzo Bevilacqua</i> in Verona . . . . .	323
257.	Fassade des <i>Palazzo Valmarana</i> in Vicenza . . . . .	324
258.	Fassadensystem großer Ordnung von <i>Palladio</i> . . . . .	325
259.	Grundriß des <i>Palazzo Porto</i> in Vicenza nach <i>Palladio</i> . . . . .	326
260.	Mittelpartie des <i>Palazzo Farnese</i> für Piacenza nach der Handzeichnung <i>Vignola's</i> . . . . .	327
261.	Fassadensysteme großer Ordnung von <i>Michelangelo</i> und <i>Vignola</i> . . . . .	328
262.	Perspektivische Ansicht der Hauptfassade des <i>Palazzo Farnese</i> in Rom . . . . .	329
263.	Grundplan des <i>Palazzo Farnese</i> in Rom . . . . .	330
264.	Fassadensysteme mit großer Ordnung von <i>Bramante</i> und <i>Giulio Romano</i> . . . . .	331
265.	Gliederung der Vorderfassade des <i>Palazzo Carignano</i> im Grund- und Aufriß dargestellt . . . . .	332
266.	<i>Palazzo Carignano</i> von <i>G. Guarini</i> in Turin . . . . .	333
267.	<i>Palazzo Grimani</i> in Venedig . . . . .	336
268.	Teilstück der Fassade des <i>Palazzo Pesaro</i> in Venedig . . . . .	337
269.	Fassadensystem der Bibliothek <i>S. Marco</i> in Venedig . . . . .	338
270.	Ecklösung der Bibliothek-Fassade in Venedig . . . . .	339
271.	Treppenaufgang zum Hofe des <i>Palazzo Durazzo-Pallavicini</i> in Genua . . . . .	341
272.	Treppenaufgang zum Hofe des Universitätsgebäudes in Genua . . . . .	343
273.	Fassade des <i>Palazzo Lioni (Omenoni)</i> in Mailand . . . . .	344
274.	<i>Palazzo Marino</i> , jetzt <i>Municipio</i> , zu Mailand (Mittelbau in neuerer Zeit dreistöckig ausgebaut) . . . . .	345
275.	Vom Hofe des <i>Palazzo Marino</i> , jetzt <i>Municipio</i> , zu Mailand . . . . .	346





Abbildung	Seite
330. Blick vom großen Saale nach der Halle der <i>Villa Imperiale</i> bei Pefaro . . . . .	414
331. Ansicht des großen Saales im <i>Sforza</i> -Bau der <i>Villa Imperiale</i> bei Pefaro . . . . .	415
332. Zypressen am Lago di Como . . . . .	417
333. Zypressen der <i>Villa Falconieri</i> bei Frascati . . . . .	417
334. Tiefgarten auf <i>Ifola bella</i> am Lago maggiore . . . . .	418
335. Genuefer Villa. Schnitt durch die <i>Villa Sauli</i> mit Vorhof . . . . .	419
336. Schnitt und Grundriß der <i>Villa Cambiaso</i> bei Albaro bei Genua . . . . .	420
337. )	
338. ) Grundrisse neapolitanischer Villen . . . . .	422
339. )	
340. Grundriß einer neapolitanischen Villa nach Dr. <i>H. Egger</i> . . . . .	423
341. Grundriß einer unbekanntenen Villa mit spießbeckigen Vorbauten, an Caprarola erinnernd . . . . .	424
342. Villengrundriß des <i>Serlio</i> mit Halbbrundfaal (Grundriß und Ansicht) . . . . .	426
343. Grundriß des <i>Castel del Monte</i> nach <i>Serlio</i> . . . . .	427
344. „ der <i>Molino da Vento</i> „ „ . . . . .	427
345. )	
346. ) Villengrundrisse des <i>Serlio</i> . . . . .	428
347. )	
348. )	
349. ) „ mit Oval- und Achteckhof und großer Eingangsnische . . . . .	429
350. )	
351. Villenentwurf mit hochgeführtem Saal nach <i>Serlio</i> . . . . .	430
352. Villengrund- und Aufriß des <i>Serlio</i> mit langgestreckter Vorhalle . . . . .	431
353. Villenfassade und Schnitt des <i>Serlio</i> mit großer Ordnung . . . . .	432
354. Palastvilla nach <i>Serlio</i> mit Türmen . . . . .	433
355. Altvenezianische Landhausanlage mit landwirtschaftlichem Vorgelände, Herrenhaus und Luftgarten . . . . .	436
356. Grundplan der <i>Villa Masèr (Palladio)</i> . . . . .	437
357. Fassade der <i>Villa Masèr</i> übereck gesehen . . . . .	438
358. Hauptfassade der <i>Villa Masèr (Palladio)</i> . . . . .	438
359. Ansicht der <i>Villa Rotonda</i> , Gesamtanlage, vom Monte Berico aus gesehen ( <i>Palladio</i> ) . . . . .	439
360. Grundriß der <i>Villa Rotonda</i> bei Vicenza ( <i>Palladio</i> ) . . . . .	440
361. Perspektivische Ansicht der <i>Villa Rotonda</i> bei Vicenza ( <i>Palladio</i> ) . . . . .	441
362. Querschnitt der <i>Villa Rotonda</i> . . . . .	442
363 a, b. Innendekoration der <i>Villa Rotonda</i> bei Vicenza und Konstruktion des Kuppelfußes nach <i>S. Giacomo</i> in Vicovaro . . . . .	443
364. Fassade mit Treppenvorbau der <i>Villa Foscari</i> . . . . .	444
365. Ansicht und Grundriß der <i>Villa Pisani</i> bei Porta Montagnana . . . . .	445
366. Grundriß der <i>Villa Pisani</i> . . . . .	446
367. Fassade der <i>Villa Pogliana</i> und <i>Villa Pisani</i> . . . . .	447
368. Grundplan und Anlage der <i>Villa Trissini</i> bei Meledo . . . . .	448
369. Geometrische Ansicht der Villa bei Meledo ( <i>Palladio</i> ) . . . . .	449
370. Schaubild der Villa bei Meledo nach dem Plane <i>Palladio's</i> . . . . .	450
371. Ansicht und Grundplan der <i>Villa Badoero (Palladio)</i> . . . . .	451
372. Ansicht und Anordnung der Vorhalle und der Hauptfassade der <i>Villa Valmarana (Palladio)</i> . . . . .	452
373. Grundriß und Teilansicht der Jagdvilla <i>La Magliana</i> bei Rom . . . . .	453
374. Geometrische Gartenanlage des <i>Serlio</i> . . . . .	454
375. Kaskaden-Szenerie im Garten des Schlosses zu Caserta . . . . .	455
376. Aus den Vatikanischen Gärten in Rom (Römische Gartenanlage mit Palmen) . . . . .	456
377. Moderne öffentliche Gartenanlagen der <i>Villa Nazionale</i> in Neapel (Einheimische und ausländische Pflanzen) . . . . .	457
378. Gruppe von Steineichen bei Frascati . . . . .	458
379. Baumpartien beim Garteneingang zur <i>Villa Falconieri</i> (Pinien und Zypressen) . . . . .	459
380. „ „ <i>Cancello</i> der <i>Villa Aldobrandini</i> mit Gartenabschluß (nach <i>Moscioni</i> ) . . . . .	460
381. Pergola im Garten des <i>Palazzo Doria</i> zu Genua . . . . .	461
382. „ „ Klostergarten der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	462
383. Wassertheater der <i>Villa Aldobrandini</i> bei Frascati (Grundriß) . . . . .	463
384. „ „ „ <i>Mondragone</i> . . . . .	463
385. Kleines Kasino der <i>Villa Albani</i> bei Rom (Grundriß) . . . . .	464

Abbildung	Seite
386. Kafino beim Schlosse zu Caprarola (Ansicht und Grundriß) . . . . .	465
387. Großes Kafino der <i>Villa Borghese</i> in Rom . . . . .	466
388. Drachentfontäne auf der Terrasse der <i>Villa Mondragone</i> bei Frascati . . . . .	467
389. Gartenvasen und deren Konstruktion von <i>Serlio</i> . . . . .	467
390. Großer antiker Marmorkrater im Klosterhof von <i>S. S. Apostoli</i> in Rom . . . . .	468
391. <i>Fontaine tirée des Jardins de la Villa Albani</i> nach <i>Percier</i> und <i>Fontaine</i> a. a. O. . . . .	469
392. Moderne Fontäne in den Anlagen von München . . . . .	469
XV. Abschnitt: Die Wohnhäuser.	
393.} Grundrisse von Einzelwohnhäusern in Rom . . . . .	471
394.}	
395.} Grundrisse von größeren Wohnhäusern in Rom . . . . .	471
396.}	
397. Fassade mit Verkaufsläden und Mezzanin in Rom ( <i>Palazzo Costa</i> ) . . . . .	472
398.} Fassaden mit Läden und Halbgeschossen . . . . .	473
399.}	
400. Ladenfassade mit Halbgeschosß ( <i>Palazzo Niccolini</i> in Rom) . . . . .	474
401. Ladenhaus mit Halbgeschosß ( <i>Palazzo Cicciporci</i> in Rom) . . . . .	474
402. Geschlossene Palastfassade mit Läden und Halbgeschosß, darüber ein Hochgeschosß mit Vertikalgliederung in Rom . . . . .	475
403. Dreifensterhaus (Fassade des <i>Casino di Livio</i> zu Florenz) . . . . .	476
404. " " " ( <i>Palazzo Serristori</i> zu Florenz) . . . . .	476
405. Höfchen in der <i>Via Pignolo</i> zu Bergamo . . . . .	477
406. " " " <i>Casa Maffei</i> " " . . . . .	477
407. " " " <i>Via Pignolo</i> " " . . . . .	478
408. Zusammengebaute, einfache Miethausfassaden . . . . .	479
409. Straßenbild aus einer Freske des <i>A. Mantegna</i> in den <i>Eremitani</i> zu Padua . . . . .	480
410. Bild des städtischen Lebens bei guter Verwaltung nach <i>Ambrogio Lorenzetti</i> in Siena . . . . .	480
411.} Grundrisse von Einzelwohnhäusern in Rom . . . . .	481
412.}	
413. Hausfassade in Rom zur Zeit des <i>Bramante</i> . . . . .	482
414. " " " aus der Zeit des <i>Vignola</i> . . . . .	483
415. Große Hausfassade in Florenz aus der Zeit des <i>Baccio d'Agnolo</i> . . . . .	484
416. Reliefdarstellung von der <i>Arca di S. S. Pietro e Marcellino nella cripta del Duomo di Cremona</i> von <i>Benedetto Briosco</i> (Gehilfe des <i>Amadeo</i> von 1481 an) . . . . .	485
XVI. Abschnitt: Einzelheiten und innerer Ausbau.	
417. Bankföckel am <i>Palazzo Strossi</i> in Florenz . . . . .	487
418. " " " <i>Bartolini</i> in Florenz . . . . .	488
419. " " " <i>Guadagni</i> in Florenz . . . . .	489
420. Steinbalken und Konsolen aus Florenz, Verona und Bergamo . . . . .	490
421. Fenster von einem Palaß in Arezzo . . . . .	492
422. " vom <i>Palazzo Quarotesi</i> in Florenz . . . . .	492
423. " " " <i>Piccolomini</i> in Pienza . . . . .	492
424. " " " <i>Gondi</i> in Florenz . . . . .	492
425. Hoffenster von <i>S. Pietro</i> in Perugia . . . . .	493
426. Beispiele von freien Ornamenten auf Fensterverdachungen . . . . .	494
427. Fenster des <i>Palazzo Pucci</i> in Florenz . . . . .	495
428. " " " <i>vecchio</i> in Florenz . . . . .	496
429. " im Erdgeschosß des <i>Palazzo Pitti</i> in Florenz . . . . .	497
430. Doppelfenster der <i>Scuola di S. Rocco</i> in Venedig . . . . .	498
431. Fenster am <i>Palazzo Puoti</i> in Verona . . . . .	499
432. " des <i>Bramante</i> an der <i>Cancellaria</i> in Rom . . . . .	500
433. " an der <i>Porta de' Borsari</i> in Verona . . . . .	500
434. Verschiedene Arten von Verglafungen der Fenster . . . . .	501
435. Verschiedene Arten von Fensterverchlüssen aus dem XIV. und XV. Jahrhundert . . . . .	502
436. Fenster- und innere Ladenverchlüsse nach <i>Blondel</i> . . . . .	505
437. Tür- und Fensterbeschläge . . . . .	506
438. Fensterfchutzhalter . . . . .	507





Abbildung	Seite
487. Hof des <i>Palazzo Marzano</i> in Turin . . . . .	547
488. Hof von <i>S. Romualdo</i> zu Ravenna, im ersten Geschoß mit Säulenhallen, im Obergeschoß geschlossene, durch Pilafter und Fenster unterbrochene Wandflächen, Ausschmückung des Hofes mit Brunnen und Blumen . . . . .	547
489. Abflußgitter vor der <i>Loggetta</i> des <i>Campanile</i> in Venedig . . . . .	548

## XVIII. Abschnitt: Innerer Ausbau.

490. Mittelfüß der Türfüllung in den Vatikanischen Loggien <i>Raffaels</i> 's (vergl. Abb. 492) . . . . .	551
491. Teil der Hochfüllung der Tür in den Vatikanischen Loggien <i>Raffaels</i> 's (vergl. Abb. 492) . . . . .	552
492. Tür in den Loggien <i>Raffaels</i> 's im Vatikan zu Rom . . . . .	553
493. Wandtäfelung von der <i>Tribuna</i> des <i>Cambio</i> in Perugia . . . . .	555
494. Stuhlwerk im großen Saal des <i>Palazzo Pretorio</i> , zurzeit in Pistoja aufgestellt, früher im Chor der <i>Sapienza</i> . . . . .	557
495. Gobelin nach <i>Le Brun</i> und <i>Van der Meulen</i> . Die Belagerung von Tournay darstellend . . . . .	559
496. Tonfliesenboden aus dem Herzogspalast in Urbino . . . . .	564
497. Majolikafilien aus <i>S. Caterina</i> in Siena . . . . .	565
498. Kamin aus dem <i>Palazzo Borgherini</i> zu Florenz (jetzt im <i>Museo Nazionale [Bargello]</i> zu Florenz) . . . . .	567
499. Kamin im <i>Anticollegio</i> des Dogenpalastes zu Venedig . . . . .	568
500. Latrinenanlage nach einer Miniature aus dem XV. Jahrhundert . . . . .	569
501. Wasserpöleinrichtung in einem Klosett aus dem Jahre 1727, Grundplan und Schnitt . . . . .	569
502. Badeanlage in einem Genueser Palaste nach <i>P. P. Rubens</i> . . . . .	570
503. Küchenanlage in einem Genueser Palaste nach <i>P. P. Rubens</i> . . . . .	570

## XIX. Abschnitt: Ausstattung der Prunk- und Wohnräume mit Gebilden der Kleinkunst.

504. ofatruhe des XV. Jahrhunderts aus Florenz . . . . .	572
505. Aus Holz geschnitzte Truhe im <i>Bargello-Museum</i> zu Florenz . . . . .	572
506. Geöffnetes hölzernes Schmuckkästchen aus Gubbio im <i>Palazzo Ranghiasi-Brancaleoni</i> . . . . .	573
507. Stuhl aus dem <i>Bargello-Museum</i> zu Florenz . . . . .	573
508. Holzgeschnitzter Spiegelrahmen aus Florenz . . . . .	574
509. Holztäfelung aus der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	575
510. Himmelbett des <i>Pierre de Gondi</i> ( <i>Musée de Cluny</i> , Paris) . . . . .	576
511. Einfaches Bett mit Vorhängen aus dem XV. Jahrhundert . . . . .	577
512. Majolikaschüssel im <i>Bargello-Museum</i> zu Florenz . . . . .	578
513. Majoliken im <i>Bargello-Museum</i> zu Florenz . . . . .	578
514. } Urbinatische Majolikaplatten aus dem XVI. Jahrhundert nach Lichtdrucken aus dem <i>Ateneo</i>	
515. } zu Pefaro . . . . .	579
516. } Majolikatöpfe aus dem <i>Palazzo della Santa Casa</i> in Loreto (Phot. <i>Alinari</i> ) . . . . .	579
517. } . . . . .	
518. Glas-Kronleuchter von <i>Murano</i> aus dem <i>Palazzo Vendramin</i> in Venedig . . . . .	580
519. Glaslüfter nach einem Stück von <i>Salviati &amp; Co.</i> in Venedig . . . . .	581
520. Teile eines silbernen Vortragkreuzes und zwei Venezianer Gläser aus dem XVI. Jahrhundert, zurzeit im <i>Bargello</i> zu Florenz . . . . .	582
521. Venezianische Gläser aus dem XVI. Jahrhundert . . . . .	583
522. Kännchen im k. k. Museum zu Wien . . . . .	583
523. Sog. Farnesisches Kästchen im <i>Museo Nazionale</i> in Neapel . . . . .	584
524. Bilderrahmen aus der Zeit vor 1600 im <i>Museo Mosca</i> zu Pefaro nach der Aufnahme von <i>Giulio Vaccaj</i> in <i>Italia artistica</i> (1909) . . . . .	585
525. Sienefer Messer, zurzeit in der <i>Fabbrica del Duomo</i> in Siena . . . . .	586
526. Spitzenarbeit und Stickerei aus Siena nach einer Abbildung von <i>Corr. Ricci</i> aus dem Katalog der Ausstellung alter Sienefer Kunst (1904) . . . . .	586
527. Spitzenarbeit aus Siena nach einer Abbildung von <i>Corr. Ricci</i> in der Ausstellung alter Sienefer Kunst (1904) . . . . .	587

## B. Öffentliche Bauten.

## XX. Abschnitt: a) Schloßbauten.

528. Grundplan des Herzogschloßes zu Urbino . . . . .	589
529. Querschnitt und Ansicht des Hofes im Schloße zu Urbino . . . . .	589



Abbildung	Seite
530. Grundriß des Schloffes in Gubbio . . . . .	591
531. Querschnitt durch das Schloß in Gubbio . . . . .	591
532. Grundriß des Schloffes bei Caprarola . . . . .	592
533. Schloß bei Caprarola in der Nähe von Viterbo . . . . .	593
534. Umgang im Hofe des Schloffes bei Caprarola (Obergefchoß) . . . . .	594
535. Thronfaal des <i>Palazzo Reale</i> zu Turin . . . . .	595
536. <i>Scalona</i> im <i>Palazzo Reale</i> zu Turin . . . . .	596
537. <i>Castello del Valentino</i> bei Turin (Ansicht mit dem Ehrenhof) . . . . .	597
538. " " " " (Ansicht vom Po aus) . . . . .	598
539. Schloß in Stupinigi bei Turin . . . . .	599
540. Schloß in Modena . . . . .	600
541. Ansicht des Schloffes der <i>Este</i> in Ferrara . . . . .	601
542. <i>Sala dei Marchesi</i> im <i>Corte Reale</i> zu Mantua . . . . .	602
543. Teilstück einer Decke im <i>Palazzo Imperiale</i> zu Mantua . . . . .	603
544. <i>Sala del Senato</i> (auch <i>Sala dei Pregati</i> genannt) im Dogenpalast zu Venedig . . . . .	605
545. Gefamtansicht des Schloffes zu Caferta nach dem Stiche . . . . .	607
546. Querschnitt durch die Schloßkuppel in Caferta . . . . .	608
547. Großes Vestibül im Schloß zu Caferta . . . . .	609
548. Schloß zu Caferta: Grundriß des Erdgefchoffes . . . . .	610
549. " " " : " " Hauptgefchoffes . . . . .	610
550. Vergrößerte Abbildung der Medaille der <i>Rocca</i> zu Pefaro . . . . .	612
551. Umgang im Hofe des Bergschloffes zu Civita Castellana . . . . .	613
552. Grundplan der Burg in Civita Castellana nach <i>P. Guglielmotti, Storia della Marina Pontifica 10 Vol. con Atlante</i> . . . . .	614
553. Grundriß des Kastells von Civita vecchia von <i>Bramante</i> . . . . .	614
554. Ansicht des <i>Castello di Bracciano</i> am Braccianer-See von <i>Orsini</i> , jetzt der Familie <i>Odescalchi</i> gehörig . . . . .	615
555. Ansicht des <i>Castello dei Malatesta</i> zu Rimini nach der Schaumünze und dem Grundplan bei <i>d'Agincourt</i> a. a. O. . . . .	615
556. Schaubild des <i>Castello</i> in Mailand nach <i>S. Münsters Cosmographia</i> (Ausgabe 1554) . . . . .	616
557. Teilansicht des <i>Castello</i> zu Vigevano bei Mailand mit der <i>Loggia</i> des <i>Bramante</i> . . . . .	617
558. Abbildungen der Fortifikation der Engelsburg in Rom nach Medaillen bei <i>Borgatti</i> a. a. O. . . . .	618
559. Bastionierte Fortifikation der Engelsburg in Rom nach Aufnahmen <i>Borgatti's</i> a. a. O. . . . .	618
560. Grundriß der Engelsburg in Rom nach Aufnahmen <i>Borgatti's</i> a. a. O. . . . .	619
561. Querschnitt durch die Engelsburg nach Aufnahmen <i>Borgatti Mariano's</i> in Rom a. a. O. . . . .	619
562. Marfall im <i>Palazzo Panfilj</i> in Rom nach <i>Letarouilly</i> a. a. O. . . . .	620
b) Theatergebäude.	
563. Schemata antiker Theatergrundriffe . . . . .	623
564. <i>Teatro Olimpico</i> des <i>Andrea Palladio</i> zu Vicenza . . . . .	624
565. Ansicht des Prospektes im <i>Teatro Olimpico</i> zu Vicenza nach einer Aufnahme bei <i>A. Streit</i> a. a. O. . . . .	625
566. Grundriß des Theaters in Parma . . . . .	626
567. Ansicht des Profzeniums und der Sitzreihen im Farnesifchen Theater zu Parma nach <i>J. M. Olberich</i> bei <i>A. Streit</i> a. a. O. . . . .	627
568. Bühne und Zuschauerraum nach <i>Sertio</i> . . . . .	628
569. Grundriß des Theaters <i>La Fenice</i> in Venedig . . . . .	629
570. Konfruktion der Grundform des Zuschauerraumes und der Richtungslinien der Logenwände . . . . .	630
571. Grundriß des Schloßtheaters in Caferta . . . . .	631
572. Längenschnitt durch das Schloßtheater in Caferta . . . . .	632
573. Theaterfassaden-Entwurf von <i>Vincenzo Ferrarese</i> . . . . .	634
574. Theaterfassade aus dem Jahre 1792 in Venedig . . . . .	635
575. Heiligen-Theater von <i>A. Pozzo</i> (Gelegenheitsbau in Rom) . . . . .	636
576. Aufbau eines Heiligen-Theaters von <i>A. Pozzo</i> für Rom ausgeführt . . . . .	637
577. Stellung der Kuliffen nach <i>A. Pozzo</i> . . . . .	638
578. } Naturtheater nach <i>Dumont</i> : Geländeschnitt, Ansicht und Grundriß . . . . .	639
579. }	
c) Univerfitäten, Museen und Bibliotheken.	
580. Univerfitätsgebäude zu Padua . . . . .	642
581. Pedellenfäße ( <i>Masse argentea dei Bidelli</i> ) der Univerfität zu Padua . . . . .	643





Abbildung	Seite
i) Staatliche Werkstätten, Docks, Magazine, Arsenale, Gasthöfe und Bäder.	
630. Hauptportal am Arsenal zu Venedig . . . . .	690
631. Vorhalle und Windeturm der <i>Dogana di Mare</i> in Venedig . . . . .	691
k) Öffentliche Brunnen.	
632. Brunnen auf dem <i>St. Peter's-Platz</i> in Rom . . . . .	693
633. Brunnen des <i>Ammanati</i> in Florenz . . . . .	694
634. Fontäne auf dem Cathedralplatz in Messina . . . . .	695
635. „ vor dem Senatorenpalast in Palermo . . . . .	695
636. <i>Tartarughe</i> -Brunnen in Rom . . . . .	696
637. Unterer Teil vom <i>Bernini</i> -Brunnen auf <i>Piazza Navona</i> in Rom . . . . .	696
638. <i>Neptun</i> -Brunnen in Bologna . . . . .	697
639. Brunnen im <i>Palazzo vecchio</i> zu Florenz . . . . .	698
640. Brunnenanlage bei der großen Rampe zum Kapitolsaufgang in Rom . . . . .	699
641. Ansicht der <i>Fontana Trevi</i> in Rom . . . . .	700
642. Grundriß der Anlage der <i>Acqua Paola</i> in Rom . . . . .	701
643. Brunnen von <i>Vignola</i> in Viterbo . . . . .	701
644. „ auf dem Markt und Domplatz zu Trient . . . . .	702
645. „ mit oben offener Säulenhalle im Hofe des <i>Penitenziario</i> zu Viterbo . . . . .	703
l) Denkmäler.	
646. Reiterstandbild des <i>Erasmus Gattamelata</i> in Padua von <i>Donatello</i> , 1453 vollendet (nach <i>Alinari</i> ) . . . . .	704
647. Reiterstandbild des <i>Colleoni</i> in Venedig von <i>Verrocchio</i> (1480—1495) . . . . .	705
648a. } Postament des <i>Colleoni</i> -Denkmals . . . . .	705
648b. }	
649. Schritt und Paßgang des Pferdes . . . . .	706
650a. Antikes Bronzepferd von der <i>Markus-Kirche</i> in Venedig . . . . .	706
650b. Paßgänger vom Parthenon in Athen . . . . .	706
651. Reiterstandbild des <i>Marc Aurel</i> in Rom mit Postament nach <i>Michelangelo</i> . . . . .	707
652a. Paßgänger . . . . .	708
652b. Diagonalgänger nach <i>Lionardo da Vinci</i> . . . . .	708
653. Teilansicht des Denkmals <i>Victor Emanuel's</i> in Rom. Das Pferd als Paßgänger. (Nach: Phot. <i>Moscioni</i> ) . . . . .	709
654. Ansicht des Denkmals <i>Victor Emanuel's</i> in Rom . . . . .	710
655. Grundriß „ „ „ „ „ „ . . . . .	711
656. Reiterdenkmal des heiligen <i>Victor</i> am Turm der Basilika des Heiligen in Locarno . . . . .	711
657. Reiterstandbild des <i>Barnabò Visconti</i> von <i>Bonino</i> . . . . .	712
658. Marmorstandbild des Großherzogs <i>Ferdinand I.</i> in Livorno . . . . .	713
659. Denkmal des <i>Giovanni delle Bande nere</i> in Florenz († 1526) . . . . .	714
660. Denkmal des <i>Plinius</i> am Dom in Como . . . . .	715
661. } Der Obelisk vor dem <i>Lateran</i> in Rom und die Vorrichtungen zur Zusammenfassung von	
662. } <i>Dom. Fontana</i> . . . . .	715
663. Triumphbogen <i>Alfonso's I. von Aragonien</i> in Neapel. (Nach dessen Wiederherstellung.) . . . . .	716
664. Bronzene Unterfätze der Flaggenmaste vor der <i>Markus-Kirche</i> zu Venedig . . . . .	717
m) Stadttore und Brücken.	
665. Stadttor in Perugia . . . . .	719
666. } „ „ Verona . . . . .	720
667. }	
668. Stadt- und Festungstor in Zara . . . . .	721
669. Festungstor nach <i>Serlio</i> . . . . .	722
670. Stadttor in Palermo . . . . .	723
671. Stadttor in Gestalt eines Triumphbogens zu Padua . . . . .	724
672. Grundriß der Brücke des <i>Palladio</i> (Idealentwurf) . . . . .	725
673. Ansicht einer Brücke mit Verkaufsläden (Idealprojekt <i>Palladio's</i> ) . . . . .	726
674. <i>Ponte di Rialto</i> in Venedig . . . . .	727

## n) Friedhöfe.

675.	Friedhof <i>S. Spirito</i> in Rom . . . . .	729
------	---	-----

## Abschnitt XXI: Städteanlagen, öffentliche Plätze, Anordnung der Straßenzüge.

676.	Idealstadtplan des <i>Filarete</i> . . . . .	731
677.	Ansicht des Marktplatzes in Vigevano mit feinen Verkaufshallen und dem <i>Sforza</i> -Kastell .	732
678.	Anlage der öffentlichen Gebäude an der <i>Piazza</i> in Pienza . . . . .	733
679.	Ansicht des Marktplatzes in Verona an einem Markttag zur Vormittagszeit . . . . .	734
680.	Platzgestaltung vor dem <i>Kapitol</i> in Rom . . . . .	734
681.	Ansicht der <i>Piazza</i> mit Uhrturm in Padua . . . . .	735
682.	Der Hauptplatz der Stadt Udine . . . . .	736
683.	<i>Campo di S. S. Giovanni e Paolo</i> mit dem <i>Colleoni</i> -Monument in Venedig . . . . .	737
684.	Straßenführung bei der <i>Rialto</i> -Brücke in Venedig . . . . .	738
685.	Gestaltung der <i>Piazza</i> und der <i>Piazzetta (di S. Marco)</i> in Venedig . . . . .	739
686.	Signorenplatz in Vicenza . . . . .	740
687.	Ansicht der <i>Piazza de' Signori</i> in Vicenza bei einem Kirchenfest . . . . .	741
688.	Ansicht der <i>Piazza grande</i> in Trient . . . . .	741
689.	Straßenanlagen in Bologna . . . . .	742
690.	Kastellanlage in Udine . . . . .	743
691.	„ in Brescia . . . . .	743
692.	Stadt- und Kastellanlage in Mailand . . . . .	743
693.	Straßenanlage bei <i>Porta del Popolo</i> in Rom . . . . .	744
694.	„ bei der Engelsbrücke in Rom . . . . .	745
695.	Aus dem Hippodamischen Grundplan von Turin, bei einer Durchkreuzung der rechteckigen Häuserblöcke . . . . .	746
696.	Kastell- und Straßenanlage in Novara . . . . .	746
697.	Schmuck und Gestaltung des Signorenplatzes in Florenz . . . . .	747
698.	„ „ „ „ <i>Annunziata</i> -Platzes in Florenz . . . . .	747
699.	Ausgestaltung des Platzes vor der <i>St. Peter's</i> -Kirche in Rom . . . . .	748
700.	Gestaltung der <i>Piazza Navona</i> in Rom . . . . .	749
701.	„ „ <i>Piazza Vittoria</i> und der <i>Piazza del Duomo</i> in Palermo . . . . .	749
702.	Ansicht von Privattürmen im Stadtbild von <i>San Gimignano</i> . . . . .	752

## C. Sakralbauten.

## XXII. Abschnitt: Allgemeines.

703.	Ansicht der Domkuppel in Florenz, nach dem Fresco in der <i>Cappella degli Spagnuoli</i> zu Florenz . . . . .	758	
704.	Ansicht der Kirche von <i>S. Petronio</i> zu Bologna nach dem Holzmodell in der Sakristei daselbst	759	
705.	Fassade des Domes zu <i>Civita Castellana</i> . . . . .	761	
706.	Grundriß der Kirche von <i>S. Maria delle Grazie</i> zu Arezzo . . . . .	762	
707.	Ansicht der Kirche <i>alla Madonna del Pozzo</i> in Empoli . . . . .	763	
708.	Vorhalle der <i>Sapienza</i> in Neapel . . . . .	764	
709.	Schnitt der Kirche in St.-Denis . . . . .	765	
710.	„ „ „ zu Longpont . . . . .	766	
711.	„ „ „ <i>S. Maria Novella</i> in Florenz . . . . .	766	
712.	Beispiel einer Hallenkirche (Dom in Pienza) {	Querfschnitt . . . . .	767
713.		Grundriß . . . . .	767
714.	Grundriß der Kirche <i>S. Maria Novella</i> in Florenz . . . . .	768	
715.	„ „ „ <i>S. Lorenzo</i> in Florenz . . . . .	769	
716.	„ „ „ von <i>S. Spirito</i> in Florenz . . . . .	770	
717.	„ „ „ <i>S. Maria della Catena</i> in Palermo . . . . .	771	
718.	„ des Domes in Pavia . . . . .	772	
719.	„ der Kirche <i>della Santa Casa</i> zu Loreto . . . . .	773	
720.	Glockenturm von <i>S. Spirito</i> in Rom . . . . .	774	
721.	„ des Domes in Ferrara . . . . .	775	
722.	„ der Kirche <i>Madonna dell'Orto</i> in Venedig . . . . .	775	



Abbildung	Seite
723. Glockenturm des <i>Leon Battista Alberti</i> . . . . .	776
724. „ zu <i>S. Micheli</i> bei Verona . . . . .	776
725. „ der <i>Madonna di S. Biagio</i> in Montepulciano . . . . .	777
726. „ von <i>S. Spirito</i> in Florenz . . . . .	777
727. „ der Kirche <i>S. Maria del Carmine</i> in Siena . . . . .	777
728. „ in Modena ( <i>Torre Ghirlandina</i> ) . . . . .	778
729. „ der <i>S. Maria del Carmine</i> in Neapel . . . . .	778
730. Turmhelm in Pienza . . . . .	779
731. Ansicht der Fassade von <i>St. Peter</i> mit den Kuppeln und den Türmen des <i>Bernini</i> . . . . .	780
732. Grundriß von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	781
733. Vorschlag <i>C. Fontana's</i> für die Wiederherstellung der Fundamente der Glockentürme von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	782
734. Grundriß der Glockentürme des <i>Bernini</i> von <i>St. Peter</i> in Rom. Nach <i>C. Fontana</i> . . . . .	782
735. Hauptansicht der Kirche <i>S. Maria di Carignano</i> bei Genua . . . . .	783
736. Grundriß der Kuppel vom <i>Collegio della Sapienza</i> in Rom . . . . .	784
737. „ „ „ von <i>S. Andrea delle Fratte</i> in Rom . . . . .	784
738. Bekrönung des Kuppelbaues der Kirche beim <i>Collegio della Sapienza</i> in Rom von <i>Borromini</i> . . . . .	785
739. Krönung der Kuppel von <i>S. Andrea delle Fratte</i> in Rom von <i>Borromini</i> . . . . .	786
740. Entwurf des <i>S. Serlio</i> für eine Kirchenfassade mit zwei Türmen, die mit dem Langhaus durch eine Bogenhalle verbunden sind . . . . .	787
741. Grundriß der Anlage mit zwei Türmen der Kirche <i>S. Agnese</i> in Rom . . . . .	788
742. Ansicht der Kirche <i>S. Agnese</i> an der <i>Piazza Navona</i> in Rom . . . . .	789
743. Zweitürmige Anlage bei der Eingangsfassade der Kirche <i>S. Trinità de' Monti</i> in Rom . . . . .	790
744. <i>Campanile</i> des Dorfkirchleins bei <i>Maggia-Aurigeno</i> im <i>Maggiatal</i> unweit <i>Locarno</i> . . . . .	791
745. „ eines Dorfkirchleins bei <i>Iola Farnefe</i> . . . . .	791
746. „ „ Kirchleins bei <i>Ragufa</i> ( <i>Dalmatien</i> ) . . . . .	792
747. Ansicht des Kirchleins in <i>Cevio</i> im <i>Maggiatal</i> . . . . .	792
748. „ der Kirche <i>S. Antonio</i> in <i>Locarno</i> . . . . .	793
749. „ „ <i>S. Francesco</i> in <i>Locarno</i> . . . . .	793
750. „ „ dreischiffigen Kirche mit gewölbter Vorhalle der <i>S. Maria del Sasso</i> bei <i>Locarno</i> . . . . .	794
751. „ „ Kirche in <i>Cannobio</i> am <i>Lago Maggiore</i> . . . . .	795
752. Wallfahrtskirchlein bei <i>Campione</i> . . . . .	795
753. Ansicht der Kirche bei <i>Vico Morcote</i> am <i>Luganer See</i> . . . . .	796
754. Inneres des Dorfkirchleins bei <i>Maggia-Aurigeno</i> . . . . .	797
755. Heilige Bezirke, fog. <i>Sacri Monti</i> am Südabhang der Alpen ( <i>Varallo</i> , <i>Orta</i> und <i>Varefe</i> ) . . . . .	798
756. Ansicht einer Kapelle des heiligen Bezirkes . . . . .	799
757. Teilansicht einer Kapelle des heiligen Bezirkes . . . . .	799
758. Vorderansicht und Grundriß zu Abb. 756 . . . . .	800
759. Vierungsturm der <i>Certosa</i> bei <i>Pavia</i> und des Domes in <i>Città di Castello</i> . . . . .	801
760. }	

XXIII. Abschnitt: Einchiffige und basilikale Anlagen, ufw.

761. Einfache Fassade der Kirche <i>S. Pietro in Montorio</i> zu Rom . . . . .	802
762. „ „ „ „ <i>S. Agostino</i> in Rom . . . . .	803
763. Fassade der Kirche <i>S. Andrea</i> in <i>Mantua</i> . . . . .	804
764. Grundriß der einschiffigen Kirche mit Kapellen von <i>S. Andrea</i> in <i>Mantua</i> mit gewölbter hoher Vorhalle . . . . .	804
765. <i>S. Maria degli Angeli</i> in <i>Siena</i> . . . . .	805
766. <i>S. Felice</i> in <i>Florenz</i> . . . . .	805
767. <i>S. Maria delle Nevi</i> in <i>Siena</i> . . . . .	805
768. <i>S. Caterina</i> in <i>Siena</i> . . . . .	805
769. <i>Cappella del Palazzo Turchi</i> in <i>Siena</i> . . . . .	805
770. Giebelfassade des Domes zu <i>Pienza</i> . . . . .	806
771. Vordere Fassade von <i>S. Francesco</i> in <i>Rimini</i> . . . . .	807
772. <i>S. Lorenzo</i> in <i>Florenz</i> . . . . .	808
773. Ausgleich durch Halbgiebel nach <i>Palladio</i> . . . . .	809
774. „ „ konvexe Voluten in Relief- und Mosaikausführung . . . . .	810
775. „ „ der Giebelabätze durch konkave und konvexe Voluten . . . . .	810

Abbildung	Seite
776. Ausgleich der Giebelabfätze durch Kolossalvoluten bei der Fassade des » <i>Gesue</i> in Rom . . .	811
777. „ durch Voluten nach <i>Serlio</i> . . . . .	812
778. Ansicht } der Gedächtniskapelle <i>S. Andrea</i> vor <i>Porta del Popolo</i> bei Rom . . . . .	813
779. Grundriß }	
780. Hauptfassade der Kirche der <i>Certosa</i> bei Pavia (Ausführung) . . . . .	814
781. Perfektivisches Bild vom Dom in Sebenico . . . . .	815
782. Querschnitt durch den „ „ „ . . . . .	816
783. Ansicht der Eingangsfront des Domes in Sebenico . . . . .	817
784. Eingangsfassade mit Halbrundgiebeln in Ragusa . . . . .	818
785. „ „ Rundgiebeln in Lonigo bei Verona . . . . .	819
786. Hauptportal der Kirchenfassade der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	820
787. Sockelbildung der Fassade der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	821
788. Teilansicht des Portals der Kirche <i>Maria della Quercia</i> bei Viterbo (Bagnaja) . . . . .	823
789. Eingangstür zur Kirche von <i>S. Marco</i> in Rom . . . . .	824
790. Innenseite der Eingangstür der <i>Badia</i> bei Fiefole . . . . .	825
791. Fenster am Dom in Sebenico . . . . .	827
792. „ der <i>Colleoni</i> -Kapelle in Bergamo . . . . .	828
793. } „ „ Hauptfassade an der Kirche der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	829
794. }	830
Äußere Fensterumrahmungen in Arezzo, Como und Rom . . . . .	831
796. Rosenfenster am Dom in Lugano . . . . .	832
797. Hauptgesimse . . . . .	833
798. Offener Dachstuhl von <i>S. Miniato</i> bei Florenz . . . . .	834
799. „ „ „ <i>S. Francesco</i> bei Florenz . . . . .	835
800. Schnitt durch den Kapellenkranz von <i>S. Spirito</i> in Florenz . . . . .	836
801. Zweiter Schnitt durch <i>S. Lorenzo</i> mit den Kapellen in Florenz . . . . .	836
802. Schnitt durch das Transept mit der Vierungskuppel der <i>S. Lorenzo</i> -Kirche in Florenz . . . . .	837
803. Ansicht des Innenraumes der Kirche von <i>S. Spirito</i> in Florenz . . . . .	838
804. Längenschnitt (Teilansicht) von <i>S. Andrea</i> in Mantua . . . . .	839
805. Längenschnitte (Teilansichten) der Kirchen <i>S. Giorgio</i> in Venedig und <i>S. Domenico</i> in Bologna . . . . .	840
806. Längenschnitt (Teilansicht) von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	841
807. Stuckdecke der <i>S. Maria delle Grazie</i> in Brescia . . . . .	842
808. Hochschiffjoche der Frührenaissance (einschiffig mit Kapellen) in <i>S. Francesco</i> bei Florenz und <i>S. Maurizio</i> in Mailand . . . . .	843
809. Details aus dem Innern der Kirche <i>S. Giorgio dei Genovesi</i> in Palermo . . . . .	844
810. Teil der Decken- und Wandmalereien in der Sixtinischen Kapelle zu Rom . . . . .	845
811. Teile der Wandmalereien in der Sixtinischen Kapelle zu Rom . . . . .	846
812. Ansicht eines Feldes im Chor des Domes zu Como, nach der Ausführung . . . . .	847
813. Fußbodenbelag aus bunten Kalksteinen im Dome zu Siena . . . . .	848
814. Friesstücke von Bodenbelägen aus dem Dome zu Siena . . . . .	848
815. <i>Oratorio dello Spirito Santo</i> in Bologna . . . . .	851
816. <i>Oratorio di S. Bernardino</i> in Perugia . . . . .	852
817. Grundriß des Domes in Como . . . . .	853
818. Ansicht „ „ „ „ . . . . .	854
819. Innere Choranficht des Domes in Como nach dem vorhandenen Holzmodell . . . . .	855
820. Ansicht des Kuppeltambours nach dem Holzmodell des Domes in Como . . . . .	856
821. Hauptfassade der <i>Certosa</i> bei Pavia mit Giebelabfchluß . . . . .	859
822. Abfchluß des Langhauses durch die ausgeführte Prunkfassade der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	860
823. Ansicht des Giebels der <i>S. Maria dei Miracoli</i> in Venedig . . . . .	861
824. „ der Giebelfassade von <i>S. Zaccaria</i> in Venedig . . . . .	862
825. Das <i>Iseum Campense</i> auf einer Münze des <i>Vespasianus</i> nach <i>H. Dreesel</i> . . . . .	863
826. Ansicht der Ausgleichen nach außen, der Kapellen bei der <i>Michael's</i> -Kirche in München . . . . .	864
827. Grundriß der Kirche <i>S. Ignazio</i> in Rom . . . . .	866
828. Abbildung der Ausmalung einer Kuppel von Pater <i>Pozzo</i> . . . . .	867
829. Deckengemälde im Langhaus der Kirche <i>S. Ignazio</i> zu Rom von Pater <i>Pozzo</i> . . . . .	868
830. Abbildungen zu den Rezepten des <i>Lionardo da Vinci</i> . . . . .	869



## XXIV. Abschnitt: Zentralanlagen und Kuppelkirchen.

831.	Entwurf für eine Zentralkirche aus der frühen Renaissancezeit nach einer Medaille des <i>Sperandio</i> . . . . .	872
832.	Querschnitt der Kirche <i>S. Maria delle Carceri</i> in Prato . . . . .	874
833.	Ansicht des Entwurfes von <i>Filarete</i> für den Dom in Bergamo . . . . .	875
834.	Grundriß der Zentralkirche <i>Madonna di S. Biagio</i> in Montepulciano mit zwei ifoliiert stehenden Flankentürmen . . . . .	876
835.	Anordnung der Kuppeltambourfenster bei <i>S. Biagio</i> in Montepulciano . . . . .	877
836.	Querschnitt durch die Kuppel der <i>S. Maria</i> bei Saronno . . . . .	878
837.	„ „ „ „ „ <i>S. Maria della Croce</i> bei Crema . . . . .	878
838.	„ „ „ „ „ <i>Incoronata</i> in Lodi . . . . .	878
839.	„ „ „ „ „ den Zentralbau der <i>S. Maria delle Grazie</i> in Mailand . . . . .	878
840.	Wandgliederung der Sakristei von <i>S. Satiro</i> in Mailand . . . . .	879
841.	Innen-Ansicht der Kuppel von <i>S. Antonio</i> in Locarno auf Pendentifs in Form eines Klostergewölbes ohne Tambour mit Lichtöffnungen in den Kuppelflächen . . . . .	880
842.	Querschnitt durch die Kuppel von <i>S. Bernardino</i> in Verona . . . . .	881
843.	Ansicht und Grundriß von <i>S. Croce</i> in Riva S. Vitale bei Capolago . . . . .	882
844.	Grundriß der <i>Madonna della Steccata</i> in Parma . . . . .	883
845.	Anordnung der Ecksäulen und der Übergänge in der Seitenkapelle von <i>S. Andrea</i> in Mantua nach dem Vorbild im <i>Palazzo del Tè</i> . . . . .	884
846.	Verschiedene Ecklösungen in polygonalen Räumen bei der Gliederung der Wandflächen mittels Säulen und Pilaster . . . . .	884
847.	Ansicht des Domes in Pavia nach dem noch vorhandenen Holzmodelle des <i>Rocchi</i> . . . . .	885
848.	Ansicht von <i>St. Peter</i> in Rom von der Ringmauer der Villa <i>Pamphilj-Doria</i> aus gesehen . . . . .	886
849.	Grundriß der <i>St. Peter's</i> -Kirche in Rom nach dem angeblichen Entwurfe von <i>Bramante</i> mit wohl zu geringen Mauerstärken . . . . .	886
850.	Grundriß der <i>St. Peter's</i> -Kirche in Rom nach dem Entwurfe von <i>Michelangelo</i> . . . . .	886
851.	Ansicht der Eingangsfassade von <i>St. Peter</i> in Rom nach der Zeichnung <i>Carlo Fontana's</i> und dem Entwurfe <i>Maderna's</i> . . . . .	887
852.	Vergleichende Querschnitte von <i>St. Peter's</i> Dom und des Ulmer Münsters, im selben Maßstab gezeichnet . . . . .	888
853.	Die Größe des Tabernakels in der <i>Peter's</i> -Kirche zu Rom, im Verhältnis zur Höhe des <i>Palazzo Farnese</i> daselbst . . . . .	889
854.	Die Kathedrale von Bourges mit ihrem Apparat von Streben in der Kuppel von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	890
855.	Mufivische Kuppeldekoration von <i>St. Peter</i> in Rom . . . . .	891
856.	Grundriß der Zentralkirche in Masèr nach <i>Palladio</i> . . . . .	892
857.	Ansicht und Querschnitt durch die Kuppel der kleinen Kirche in Masèr . . . . .	893
858.	Perspektivische Ansicht der <i>Superga</i> bei Turin . . . . .	894
859.	Grundriß der <i>Superga</i> bei Turin . . . . .	895
860.	Querschnitt, Grundplan und Einzelheiten der Kuppel der <i>Superga</i> , dazu vergleichende Querschnitte des <i>Val de Grâce</i> und des Invalidendomes in Paris . . . . .	896
861.	Aus Holz konstruierte Schutzkuppeln der <i>Markus</i> -Kirche, der <i>Maria dei Miracoli</i> in Venedig und der <i>Moschee</i> zu Ispahan . . . . .	897
862.	Querschnitt durch die Kuppel des Invalidendomes in Paris und der Kirche <i>S. Agostino</i> zu Piacenza als Vergleich minimaler und maximaler Aufwendungen von Holz bei Kuppelkonstruktionen . . . . .	898
863.	Grundrisse und Querschnitte der <i>S. Maria della Salute</i> in Venedig unter Angabe der steinernen Raum- und hölzernen Schutzkuppel . . . . .	899
864.	Äußere Ansicht der Kuppelkirche von <i>Maria della Salute</i> in Venedig . . . . .	900
865.	Querschnitt durch den Kuppelraum vor dem <i>Mihrab</i> der <i>Moschee</i> zu Cordova . . . . .	901
866.	Grundriß der <i>Laurentius</i> -Kapelle in Turin nach <i>Guarino Guarini</i> . . . . .	902
867.	Querschnitt durch die <i>Laurentius</i> -Kapelle in Turin von <i>G. Guarini</i> a. a. O. . . . .	903
868.	Anordnung und Ausführung der Kuppel der <i>Laurentius</i> -Kapelle in Turin von unten gesehen . . . . .	904
869.	Querschnitt durch die projektierte Kirche des <i>G. Guarini</i> für Vicenza und Teil-Längenschnitt . . . . .	
870.	„ durch dessen <i>Marien</i> -Kirche für Lissabon . . . . .	905
871.	Äußere Ansicht eines Kuppelaufbaues auf einem von Säulen umgebenen Tambour nach dem Entwurfe von <i>G. Guarini</i> . . . . .	906

Abbildung	Seite
872. Querschnitt durch das <i>Pantheon</i> in Paris (nach <i>Soufflot</i> ) . . . . .	907
873. „ „ „ <i>Battistero</i> in Pifa . . . . .	908
874. Dreifache Kuppel der <i>Paul's-Kirche</i> in London . . . . .	909
875. Beispiel einer mittelalterlichen kirchlichen Kuppelform und die Vorstufen von Doppelkuppeln in Florenz und Cremona . . . . .	910
876. Schnitt durch die Vierungskuppel von <i>S. Gaudenzio</i> in Novara . . . . .	911
877. Entwurf zu einer Kuppelkirche von unbekanntem Meister als Schlußbild und letzte Blüte des kirchlichen Kuppelbaues kleineren Stils . . . . .	912

#### XXV. Abschnitt: Kirchliche Einrichtungsgegenstände und Kirchenmobiliar.

878. Weihwasserbecken in <i>S. Maria Novella</i> zu Florenz . . . . .	913
879. „ „ und Ciborium in <i>Fontegiusta</i> zu Siena . . . . .	914
880. „ „ in <i>S. Trinità</i> zu Florenz . . . . .	914
881. „ „ aus Marmor im Dom zu Siena . . . . .	915
882. Zweites Weihwasserbecken aus Marmor im Dom zu Siena . . . . .	916
883. Weihwasserbecken im Dom zu Palermo . . . . .	917
884. Sakristeibrunnen bei der <i>Santa Casa</i> in Loreto . . . . .	918
885. „ „ in <i>S. Maria Novella</i> zu Florenz . . . . .	919
886. Taufstein in <i>Todi</i> . . . . .	920
887. „ „ in der <i>Markus-Kirche</i> zu Venedig . . . . .	921
888. Taufbecken und Taufkapelle im Dom zu Como von <i>Leonardo da Carona</i> . . . . .	922
889. Taufstein im Dom zu Siena (Unterkirche) . . . . .	923
890. Bronzener Taufbrunnen in der Wallfahrtskirche zu Loreto . . . . .	924
891. Tabernakel in der Kathedrale zu Lugano . . . . .	925
892. Lesekanzel im Refektorium der <i>Badia</i> bei Fiesole . . . . .	926
893. Marmorkanzel in <i>S. Croce</i> zu Florenz . . . . .	927
894. Kanzel aus weißem Marmor im Dom zu Prato . . . . .	928
895. Außenkanzel ( <i>Pergamo</i> ) des Domes in Prato . . . . .	929
896. Ciborium im Dom zu Siena . . . . .	930
897. Wandaltar aus Marmor in <i>Fontegiusta</i> zu Siena . . . . .	931
898. „ „ in <i>S. Cita</i> zu Palermo . . . . .	932
899. Hauptaltar der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	933
900. Silberner Altarleuchter aus Florenz . . . . .	934
901. Leuchter aus <i>S. Maria della Salute</i> in Venedig . . . . .	935
902/4. Bronzelleuchter im <i>Bargello-Museum</i> zu Florenz . . . . .	936
905. Bronzekandelaber im <i>Santo</i> zu Padua . . . . .	937
906. Hölzerner Osterkerzenleuchter in <i>S. Maria in Organo</i> zu Verona . . . . .	938
907. Oberteil des Osterkerzenleuchters aus <i>S. Maria in Organo</i> zu Verona . . . . .	939
908. Bronzelampe aus dem Dome zu Pifa . . . . .	940
909. Reliquienbehälter in Perugia . . . . .	941
910. Seitenlehne vom Stuhlwerk im Dom zu Pifa . . . . .	942
911. Einzelheiten von Gestühlen und Gefäßen aus Prato und Florenz . . . . .	943
912. Lehne vom Stuhlwerk der <i>Badia</i> in Florenz . . . . .	944
913. „ „ „ von <i>S. Maria in Organo</i> zu Verona . . . . .	945
914. Aus Holz gefchnitztes Lesepult im Dome zu Pifa . . . . .	946
915. „ „ gefchnitzter Bischofsstuhl im Dome zu Pifa . . . . .	947
916. Orgelbalkon in der <i>S. S. Annunziata</i> zu Florenz . . . . .	948
917. „ „ <i>S. Maddalena de' Passi</i> zu Florenz . . . . .	949
918. Orgelprospekt der Spitalkirche <i>della Scala</i> in Siena . . . . .	950
919. „ „ in Vallerano . . . . .	951
920. Chor-, Altar- und Kapellenschranken (Altar aus <i>Maria dei Miracoli</i> in Venedig) . . . . .	952
921. Kapellenschranke aus Marmor in <i>S. Maria sopra Minerva</i> zu Rom . . . . .	953
922. Mittlere Bronzetür des Domes in Pifa (Schule des <i>Giovanni da Bologna</i> ) . . . . .	954
923. Detail der mittleren Bronzetür vom Dom in Pifa . . . . .	955
924. Teilansicht des Abschlusses bei der <i>Cappella del Sacro Cingolo</i> im Dom zu Prato . . . . .	956
925. Gerätschaften zur heiligen Abendmahlfeyer . . . . .	957
926. Meßgewand . . . . .	958
927. Außenseite der <i>Santa Casa</i> in Loreto . . . . .	959



Abbildung	Seite
928. <i>S. Vitale</i> in Ravenna . . . . .	960
929. <i>S. Lorenzo in Vineis</i> in Orvieto . . . . .	961
930. <i>S. Maria della Consolazione</i> in Todi . . . . .	961
931. <i>S. Giovanni Evangelista</i> in Orvieto . . . . .	961
932. <i>S. Annunziata</i> in Foligno . . . . .	961
933. <i>Madonna della Reggia</i> in Fratta . . . . .	961
934. <i>Chiesa Tonda</i> in Spello . . . . .	961
935. <i>S. Giuseppe</i> in Siena . . . . .	961
936. <i>S. Teresa</i> in Florenz . . . . .	961
937. <i>Madonna delle Carceri</i> in Camerino . . . . .	961
938. „ <i>Maria delle Carceri</i> in Prato . . . . .	962
939. <i>S. Maria degli Angeli</i> in Florenz . . . . .	962
940. „ „ <i>di Belvedere</i> in Citta di Castello . . . . .	962
941. <i>Chiesa della Madonna</i> in Macereto . . . . .	962
942. <i>La Cappella Emiliana nell'Isola di S. Michele di Murano</i> . . . . .	963

XXVI. Abschnitt: Grabmäler innerhalb der Kirchen, Epitaphien, Kenotaphien.

943. Grabmal des <i>Acciajuoli</i> in der <i>Certosa</i> bei Florenz . . . . .	965
944. „ „ <i>Giovanni de' Medici</i> in <i>S. Lorenzo</i> zu Florenz . . . . .	966
945. „ „ <i>Angelo Marzi</i> in der <i>Annunziata</i> zu Florenz . . . . .	967
946. „ „ <i>Paolo Giovo</i> in <i>S. Lorenzo</i> zu Florenz . . . . .	968
947. „ „ <i>Benozzo Federighi</i> in <i>S. Francesco di Paola</i> in Florenz . . . . .	969
948. Bischofsgrabmal im Dom zu Fiefole . . . . .	970
949. Grabmal des Papstes <i>Johann XXIII.</i> im <i>Battistero</i> zu Florenz . . . . .	971
950. „ „ Kardinals von Portugal in <i>S. Miniato</i> bei Florenz . . . . .	972
951. „ „ <i>Marchese Ugo</i> in der <i>Badia</i> zu Florenz . . . . .	973
952. „ „ der Brüder <i>Bonsi</i> in <i>S. Gregorio</i> zu Rom . . . . .	974
953. <i>Tumba</i> des <i>Visconti</i> in der <i>Certosa</i> bei Pavia . . . . .	975
954. Grabmahl des <i>Pietro Strozzi</i> in <i>S. Andrea</i> zu Mantua . . . . .	976
955. „ „ des <i>Lorenzo de Medici</i> in <i>S. Lorenzo</i> zu Florenz von <i>Michelangelo</i> . . . . .	977
956. „ „ <i>Giuliano de Medici</i> in <i>S. Lorenzo</i> zu Florenz von <i>Michelangelo</i> . . . . .	978
957. Große Glocke der <i>Peter's-Kirche</i> in Rom . . . . .	980

XXVII. Abschnitt: Kloster- und Bruderschaftsgebäude.

958. Grundplan der <i>Certosa</i> bei Florenz . . . . .	982
959. „ „ „ „ Pavia . . . . .	983
960. Benediktinerkloster in Catania (Sizilien) . . . . .	985
961. Bruderschaftsgebäude <i>S. Rocco</i> in Venedig . . . . .	986
962. Ansicht von Florenz . . . . .	987
963. Schlußvignette . . . . .	988





Die angegebenen Zahlen sind Grundzahlen. Ihre Multiplikation mit der jeweils gültigen Schlüsselzahl des Buchhändler-Börsenvereins ergibt den Buchpreis.  
Grundzahl = Schweizer Franken-Preis.

**Wichtigstes Werk für den schaffenden Architekten,**  
für Bau-Ingenieure, Maurer- und Zimmermeister, Bauunternehmer, Baubehörden.

# Handbuch der Architektur

Begründet von † Dr. phil. u. Dr. Ing. **Eduard Schmitt** in Darmstadt.

## ERSTER TEIL.

### ALLGEMEINE HOCHBAUKUNDE.

- 1. Band, Heft 1: Einleitung.** (Theoretische und geschichtliche Übersicht.) Von Geh.-Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. — **Die Technik der wichtigeren Baustoffe.** Von Hofrat Prof. Dr. W. F. EXNER, Wien, Prof. † H. HAUENSCHILD, Berlin, Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin, Reg.-Rat Prof. Dr. G. LAUBOECK, Wien und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 18 M., brosch. 12 M.  
*Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 3 erschienen, s. S. 5.*
- Heft 2: Die Statik der Hochbaukonstruktionen.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. TH. LANDSBERG, Berlin. Vierte Auflage. Grundzahl: Geb. 24 M., brosch. 18 M.
- 2. Band: Die Bauformenlehre.** Von Geh. Hofrat Prof. J. BÜHLMANN, München. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
- 3. Band: Die Formenlehre des Ornaments.** Von Prof. H. PFEIFER, Braunschweig. Grundzahl: Geb. 22 M., brosch. — M.  
*Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 9 erschienen, s. S. 5.*
- 4. Band: Die Keramik in der Baukunst.** Von Prof. R. BORRMANN, Berlin. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 15 M., brosch. 9 M.
- 5. Band: Die Bauführung.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 18 M., brosch. 12 M.

## ZWEITER TEIL.

### DIE BAUSTILE.

Historische und technische Entwicklung.

- 1. Band: Die Baukunst der Griechen.** Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 33 M., brosch. 27 M.
- 2. Band: Die Baukunst der Etrusker und Römer.** Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage erscheint Ende 1923.
- 3. Band, Erste Hälfte: Die alchristliche und byzantinische Baukunst.** Von Professor Dr. H. HOLTZINGER, Hannover. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 18 M., brosch. 12 M.  
**Zweite Hälfte: Die Baukunst des Islam.** Zweite Aufl. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
- 4. Band: Die romanische und die gotische Baukunst.**  
**Heft 1: Die Kriegsbaukunst.** Von Geh.-Rat † Dr. A. v. ESSENWEIN, Nürnberg. (Vergriffen.) Zweite Auflage von Architekt Prof. BODO EBHARDT, Berlin in Vorbereitung.  
**Heft 2: Der Wohnbau des Mittelalters.** Von Magistratsbaurat Prof. O. STIEHL, Berlin. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 27 M., brosch. 21 M.  
**Heft 3: Der Kirchenbau des Mittelalters.** Von Reg.- u. Baurat a. D. M. HASAK, Berlin-Grünwald. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 22 M., brosch. 16 M.  
**Heft 4: Einzelheiten des Kirchenbaues.** Von Reg.- u. Baurat a. D. M. HASAK, Berlin-Grünwald. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.
- 5. Band: Die Baukunst der Renaissance in Italien.** Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 51 M., brosch. 45 M.
- 6. Band: Die Baukunst der Renaissance in Frankreich.** Von Architekt † Dr. H. Baron v. GEYMÜLLER, Baden-Baden.  
**Heft 1: Historische Darstellung der Entwicklung des Baustils.** (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.  
**Heft 2: Strukture und ästhetische Stilrichtungen. — Kirchliche Baukunst.** (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.  
**Heft 3: Profan-Baukunst.** Von Dr. P. TIOCCA. In Vorbereitung.
- 7. Band: Die Baukunst der Renaissance in Deutschland, Holland, Belgien und Dänemark.** Von Reg.-Rat Direktor Dr. G. v. BEZOLD, Nürnberg. Zweite Aufl. Grundzahl: Geb. 22 M., brosch. 16 M.

J. M. Gebhardt's Verlag in Leipzig.



### DIE HOCHBAUKONSTRUKTIONEN.

1. **Band: Konstruktionselemente in Stein, Holz und Eisen.** Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover, Geh. Regierungsrat Prof. † Dr. F. HEINZERLING, Aachen und Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. — **Fundamente.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. (Vergriffen.) Vierte Auflage in Vorbereitung.
2. **Band: Raumbegrenzende Konstruktionen.**
  - Heft 1: **Wände und Wandöffnungen.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 30 M., brosch. 24 M.
  - Heft 2: **Einfriedigungen, Brüstungen und Geländer; Balkone, Altane und Erker.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. † E. SCHMITT, Darmstadt. — **Gesimse.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 26 M., brosch. 20 M.
  - Heft 3, a: **Balkendecken.** Von Geh. Regierungsrat Prof. G. BARKHAUSEN, Hannover. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
  - Heft 3, b: **Gewölbte Decken; verglaste Decken und Deckenlichter.** Von Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig, Regierungs- und Baurat A. SCHACHT, Saarbrücken und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung. *Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 2 erschienen, s. S. 5.*
  - Heft 4: **Dächer; Dachformen.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Dachstuhlkonstruktionen.** Von Geh. Baurat Prof. Dr. TH. LANDSBERG, Berlin. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 26 M., brosch. 20 M.
  - Heft 5: **Dachdeckungen; verglaste Dächer und Dachlichter; massive Steindächer.** Nebenanlagen der Dächer. Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin, Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt und Wirkl. Geh. Oberbaurat Präsident L. SCHWERING, St. Johann a. d. Saar. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
3. **Band, Heft 1: Fenster, Türen und andere bewegliche Wandverschlüsse.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Zweite Auflage. Vergriffen.
  - Heft 2: **Anlagen zur Vermittelung des Verkehrs in den Gebäuden (Treppen und innere Rampen; Aufzüge; Sprachrohre, Haus- und Zimmer-Telegraphen).** Von Direktor † J. KRÄMER, Frankenhausen, Kaiserl. Rat P. MAYER, Wien, Baugewerkschullehrer O. SCHMIDT, Posen und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.
  - Heft 3: **Ausbildung der Fußboden-, Wand- und Deckenflächen.** Von Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. Grundzahl: Geb. 24 M. brosch. 18 M.
4. **Band: Anlagen zur Versorgung der Gebäude mit Licht und Luft, Wärme und Wasser.** Versorgung der Gebäude mit Sonnenlicht und Sonnenwärme. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Künstliche Beleuchtung der Räume.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. H. FISCHER, Hannover, Prof. Dr. F. FISCHER, Göttingen, Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. W. KOHLRAUSCH, Hannover und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Heizung und Lüftung der Räume.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. H. FISCHER, Hannover. — **Wasserversorgung der Gebäude.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 30 M., brosch. 24 M. *Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 5 erschienen, s. S. 5.*
5. **Band, Heft 1: Einrichtungen für Koch- und Warmzwecke, Warmwasserbereitung und Heizung vom Küchenherd aus.** Von Architekt F. R. VOGEL, Hannover. Dritte Auflage. [Grundzahl: Geb. 18 M., brosch. 12 M.]
  - Heft 2: **Entwässerung und Reinigung der Gebäude.** Einrichtungen hierzu. Einrichtungen zum Reinigen der Geräte, der Haushaltungen und der Wäsche, sowie des menschlichen Körpers. Abort und Pissoire. Fortschaffung der menschlichen Ausscheidungen und der trockenen Auswurfstoffe der Haushaltungen aus den Gebäuden. Von Architekt F. R. VOGEL, Hannover und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 38 M., brosch. 32 M. *Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 10 erschienen, s. S. 5.*
6. **Band: Sicherungen gegen Einbruch.** Von Geh. Baurat Prof. † E. MARX, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — **Anlagen zur Erzielung einer guten Akustik.** Von Stadtbaurat † A. STURMHOEFEL, Berlin. — **Glockenstühle.** Von Geh.-Rat † Dr. C. KÖPCKE, Dresden. — **Sicherungen gegen Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erderschütterungen; Stützmauern.** Von Geh. Baurat E. SPILLNER, Essen. — **Terrassen und Perrons, Freitreppen und äußere Rampen.** Von Prof. † F. EWERBECK, Aachen. — **Vordächer.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — **Eisbehälter und Kühlanlagen mit künstlicher Kälteerzeugung.** Von Oberingenieur E. BRÜCKNER, Moskau und Baurat E. SPILLNER, Essen. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 20 M., brosch. 14 M.



### ENTWERFEN, ANLAGE UND EINRICHTUNG DER GEBÄUDE.

1. **Halbband: Architektonische Komposition. Allgemeine Grundzüge.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Proportionen in der Architektur. Von Prof. A. THIERSCH, München. — Anlage des Gebäudes. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Gestaltung der äußeren und inneren Architektur. Von Geh. Hofrat Prof. J. BÜHLMANN, München. — Vorräume, Treppen-, Hof- und Saal-Anlagen. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Stadtbaurat † A. STURMHOFEL, Berlin. Dritte Auflage. (Vergriffen.) Vierte Auflage in Vorbereitung.
2. **Halbband: Gebäude für die Zwecke des Wohnens, des Handels und Verkehrs.**
  - Heft 1: Wohnhäuser. Von Geh. Hofrat Prof. † K. WEISSBACH, Dresden. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.
  - Heft 2: Gebäude für Geschäfts- und Handelszwecke (Geschäfts-, Kauf- und Warenhäuser, Meßpaläste, Passagen und Galerien, Großhandelshäuser, Kontorhäuser, Börsengebäude, Gebäude für Banken und andere Geldinstitute). Von Prof. Alphons SCHNEEGANS, Dresden und Architekt P. KICK, Berlin. Grundzahl: Geb. 27 M., brosch. 21 M.
  - Heft 3: Gebäude für den Post-, Telegraphen- und Fernsprechdienst. Von Geh. Baurat R. NEUMANN, Erfurt. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 16 M., brosch. 10 M.
  - Heft 4: Empfangsgebäude der Bahnhöfe und Bahnsteigüberdachungen (Bahnsteighallen und -dächer). Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Grundzahl: Geb. 24 M., brosch. 18 M.
  - Heft 5: Fabrikgebäude. Von Professor W. FRANZ, Berlin. Erscheint Herbst 1923.
3. **Halbband: Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft und der Lebensmittel-Versorgung.**
  - Heft 1: Landwirtschaftliche Gebäude und verwandte Anlagen. (Ställe für Arbeits-, Zucht- und Luxusperde; Wagenremisen. Gestüte und Marstallgebäude. Rindvieh-, Schaf-, Schweine- und Geflügelställe. Feld- und Hofscheunen. Magazine, Vorrats- und Handelsspeicher für Getreide. Gutswirtschaftliche und bäuerliche Gehöftanlagen.) Von Prof. A. SCHUBERT, Cassel und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 21 M., brosch. 15 M.
  - Heft 2: Gebäude für Lebensmittelversorgung (Schlachthöfe und Viehmärkte, Markthallen; Märkte für Pferde und Hornvieh). Von Magistratsbaurat F. MORITZ, Posen und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Aufl. Grundzahl: Gb. 30 M. brosch. 24 M.
4. **Halbband: Gebäude für Erholungs-, Beherbergungs- und Vereinszwecke.**
  - Heft 1: Schankstätten und Speisewirtschaften, Kaffeehäuser und Restaurants. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — Volksküchen und Speiseanstalten für Arbeiter; Volkskaffeehäuser. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. — Öffentliche Vergnügungsstätten. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Geh. Baurat Prof. H. KOCH, Berlin. — Festhallen. Von Geh.-Rat Prof. Dr. J. DURM, Karlsruhe. — Gasthöfe höheren Ranges. Von Geh. Baurat † H. v. D. HUDE, Berlin. — Gasthöfe niederen Ranges. Schlaf- und Herbergshäuser. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Dritte Auflage. Vergriffen.
  - Heft 2: Baulichkeiten für Kur- und Badeorte. Von Architekt † J. MYLIUS, Frankfurt a. M. und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Gebäude für Gesellschaften und Vereine. Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. — Baulichkeiten für den Sport. Sonstige Baulichkeiten für Vergnügen und Erholung. Von Architekt † J. LIEBLEIN, Frankfurt a. M., Oberbaurat Prof. R. v. REINHARDT, Stuttgart und Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Dritte Auflage. Grundzahl: Geb. 21 M., brosch. 15 M.
5. **Halbband: Gebäude für Heil- und sonstige Wohlfahrts-Anstalten.**
  - Heft 1: Krankenhäuser. Von Prof. F. O. KUHN, Berlin. Zweite Auflage. Vergriffen.  
*Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 6 erschienen, s. S. 5.*
  - Heft 2: Verschiedene Heil- und Pflegeanstalten (Irrenanstalten, Entbindungsanstalten, Heimstätten für Wöchnerinnen und für Schwangere, Sanatorien, Lungenheilstätten, Heimstätten für Genesende); Versorgungs-, Pflege- und Zufluchts-häuser. Von Geh. Baurat G. BEHNKE, Frankfurt a. M., Geh. Regierungsrat Prof. Dr. K. HENRICI, Aachen, Architekt F. SANDER, Frankfurt a. M., Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Geh. Baurat W. VOIGES, Wiesbaden, Baurat H. WAGNER, Darmstadt, Geh. Oberbaurat V. v. WELTZIEN, Darmstadt und Städt. Oberbaurat Dr. K. WOLFF, Hannover. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.  
*Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 6 erschienen, s. S. 5.*
  - Heft 3: Bade- und Schwimm-Anstalten. Von Geh. Hofbaurat Prof. F. GENZMER, Berlin. Zweite verbesserte Auflage. Grundzahl: Geb. 28 M., brosch. 22 M.  
*Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 11 erschienen, s. S. 5.*
  - Heft 4: Wasch- und Desinfektions-Anstalten. Von Geh. Hofbaurat Prof. F. GENZMER, Berlin. Vergriffen.



# HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

## 6. Halbband: Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst.

**Heft 1: Niedere und höhere Schulen** (Schulbauwesen im allgemeinen; Volksschulen und andere niedere Schulen; niedere techn. Lehranstalten und gewerbl. Fachschulen; Gymnasien und Reallehranstalten, mittlere technische Lehranstalten, höhere Mädchenschulen, sonstige höhere Lehranstalten; Pensionate und Aluminate, Lehrer- und Lehrerinnenseminare, Turnanstalten). Von Geh. Baurat G. BEHNKE Frankfurt a. M., Prof. † C. HINTRÄGER, Gries, Oberbaurat Prof. † H. LANG, Karlsruhe, Architekt, † O. LINDHEIMER, Frankfurt a. M., Geh. Bauräten Prof. † Dr. E. SCHMITT und † Dr. H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. (Vergriffen.) Dritte Auflage in Vorbereitung.

*Hierzu Ergänzungshefte: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 1, 8, 12 u. 13 erschienen, s. S. 5.*

**Heft 2, a: Hochschulen I** (Universitäten und Technische Hochschulen; Naturwissenschaftliche Institute). Von Geh. Oberbaurat H. EGGERT, Berlin, Baurat † C. JUNK, Berlin, Geh. Hofrat Prof. C. KÖRNER, Braunschweig und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 30 M., brosch. 24 M.

*Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 4 erschienen, s. S. 5.*

**Heft 2, b: Hochschulen II** (Universitäts-Kliniken, Technische Laboratorien; Sternwarten und andere Observatorien). Von Geh. Baurat Prof. P. MÜSSEBRODT, Berlin, Oberbaudirektor † Dr. P. SPIEKER, Berlin und Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 24 M., brosch. 18 M.

*Hierzu Ergänzungsheft: Fortschritte auf dem Gebiete der Architektur No. 7 erschienen, s. S. 5.*

**Heft 3: Künstler-Ateliers, Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen; Konzerthäuser und Saalbauten.** Von Reg.-Baumeister C. SCHAUPERT, Nürnberg, Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt und Prof. C. WALTHER, Nürnberg. (Vergriffen.) Zweite Auflage in Vorbereitung.

**Heft 4: Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen** (Archive; Bibliotheken; Museen; Pflanzenhäuser; Aquarien; Ausstellungsbauten). Von Baurat F. JAFFÉ, Berlin, Baurat A. KORTÜM, Halle, Architekt † O. LINDHEIMER, Frankfurt a. M., Baurat R. OPFERMANN, Mainz, Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT und Baurat H. WAGNER, Darmstadt. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 38 M., brosch. 32 M.

**Heft 5: Theater.** Von Baurat † M. SEMPER, Hamburg. Vergriffen.

**Heft 6: Zirkus- und Hippodromgebäude.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt. Grundzahl: Geb. 12 M. brosch. 6 M.

## 7. Halbband: Gebäude für Verwaltung, Rechtspflege und Gesetzgebung; Militärbauten.

**Heft 1: Gebäude für Verwaltung und Rechtspflege** (Stadt- und Rathäuser; Gebäude für Ministerien, Botschaften und Gesandtschaften; Geschäftshäuser für Provinz- und Kreisbehörden; Geschäftshäuser für sonstige öffentliche und private Verwaltungen; Leichenschauhäuser; Gerichtshäuser, Straf- und Besserungsanstalten). Von Prof. F. BLUNTSCHLI, Zürich, Baurat A. KORTÜM, Halle, Prof. † G. LASIUS, Zürich, Stadtbaurat † G. OSTHOFF, Berlin, Geh. Baurat Prof. † Dr. E. SCHMITT, Darmstadt, Geh. Baurat Prof. F. SCHWECHTEN, Berlin, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Baudirektor † Th. v. LANDAUER, Stuttgart. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 33 M., brosch. — M.

**Heft 2: Parlaments- und Ständehäuser; Gebäude für militärische Zwecke.** Von Geh. Baurat Prof. † Dr. P. WALLOT, Dresden, Geh. Baurat Prof. † Dr. H. WAGNER, Darmstadt und Oberstleutnant F. RICHTER, Dresden. Zweite Auflage. Grundzahl: Geb. 18 M., brosch. 12 M.

## 8. Halbband: Kirchen, Denkmäler und Bestattungsanlagen.

**Heft 1: Kirchen.** Von Geh. Hofrat Prof. Dr. C. GURLITT, Dresden.

Grundzahl: Geb. 38 M., brosch. 32 M.

**Heft 2, a: Denkmäler I.** (Geschichte des Denkmals.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin.

Grundzahl: Geb. 21 M., brosch. 15 M.

**Heft 2, b: Denkmäler II.** (Architektonische Denkmäler.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin.

Grundzahl: Geb. 30 M., brosch. 24 M.

**Heft 2, c: Denkmäler III.** (Brunnen-Denkmäler. Figürliche Denkmäler. Einzelfragen der Denkmalkunst.) Von Architekt A. HOFMANN, Berlin. In Vorbereitung.

**Heft 3: Bestattungsanlagen.** Von Ing.-Archit. Dr. techn. S. FAYANS, Wien.

Grundzahl: Geb. 24 M., brosch. 18 M.

## 9. Halbband: Der Städtebau. Von Geh. Ober-Baurat Prof. Dr. J. STÜBBEN, Berlin. Zweite Auflage.

Erscheint Ende 1923.

Vergriffen.

## 10. Halbband: Die Garten-Architektur. Von Baurat A. LAMBERT und E. STAHL, Stuttgart.

Zweite Auflage.

Grundzahl: Geb. 15 M., brosch. 9 M.

Das „Handbuch der Architektur“ ist durch alle Buchhandlungen zu beziehen, welche auf Verlangen auch einzelne Bände zur Ansicht vorlegen. Die meisten Buchhandlungen liefern das „Handbuch der Architektur“ auf Verlangen sofort vollständig, soweit erschienen, oder eine beliebige Auswahl von Bänden, Halbbänden und Heften. Die Verlagshandlung ist auf Wunsch bereit, solche Handlungen nachzuweisen.



# FORTSCHRITTE AUF DEM GEBIETE DER ARCHITEKTUR.

*Ergänzungshefte zum „Handbuch der Architektur“.*

- Nr. 1: **Die Gasofenheizung für Schulen.** Von Geh. Baurat *G. Behnke* in Frankfurt a. M. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 1. Gz. 1.60 Mark.
- Nr. 2: **Verglaste Decken und Deckenlichter.** Von Reg.- u. Baurat *A. Schacht* in Saarbrücken und Geh. Baurat Professor † *Dr. E. Schmitt* in Darmstadt. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. III. 2. 3b. Gz. 2.40 Mark.
- Nr. 3: **Über die praktische Ausbildung der Studierenden des Bauhofes während der Studienzeit.** Von Geh. Regierungsrat Professor *G. Barkhausen* in Hannover und Oberingenieur *W. H. Lauter* in Frankfurt a. M. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. I. 1. 1. Gz. 1 Mark.
- Nr. 4: **Hochschulen (Univerfitäten und Technische Hochschulen) mit besonderer Berücksichtigung der indirekten Beleuchtung von Hör- und Zeichenfälen.** Von Geh. Baurat Professor † *Dr. E. Schmitt* in Darmstadt. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 2a. Gz. 3 Mark.
- Nr. 5: **Heizung, Lüftung und Beleuchtung der Theater und sonstiger Versammlungsfäle.** Von Geh. Regierungsrat Professor *Dr. H. Fischer* in Hannover. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. III. 4. Gz. 2 Mark.
- Nr. 6: **Soziale Aufgaben der Architektur.** — I.: Die Architektur sozialer Wohlfahrtsanstalten. Von Landesbaurat Prof. *Th. Goecke* in Berlin-Charlottenburg. Ergänzungsh. z. Handb. d. Arch. IV. 5. 1., IV. 5. 2. Gz. 2.40 Mark.
- Nr. 7: **Naturwissenschaftliche Institute der Hochschulen und verwandte Anlagen.** Von Geh. Baurat Professor † *Dr. E. Schmitt* in Darmstadt. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 2a. Gz. 4.60 Mark.
- Nr. 8: **Die Volksschulhäuser in den verschiedenen Ländern.** — I. Volksschulhäuser in Schweden, Norwegen, Dänemark und Finnland. Von Professor † *C. Hinträger* in Gries. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 1. Zweite Auflage. Gz. 14 Mark.
- Nr. 9: **Die Sprache des Ornaments.** Von Professor *Z. Ritter Schubert von Soldern* in Prag. Ergänzungsheft z. Handb. d. Arch. I. 3. Gz. 1.80 Mark.
- Nr. 10: **Entwässerungsanlagen amerikanischer Gebäude.** Von Zivilingenieur *Dr. W. P. Gerhard* in New York. Ergänzungsh. z. Handb. d. Arch. III. 5. 2. Gz. 15 Mark.
- Nr. 11: **Das städtische Schwimmbad zu Frankfurt a. M.** Von Städt. Oberbaurat *Dr. K. Wolff* in Frankfurt a. M. Ergänzungsh. z. Handb. d. Arch. IV. 5. 3. Gz. 3 Mark.
- Nr. 12: **Die Volksschulhäuser in den verschiedenen Ländern.** — II. Volksschulhäuser in Österreich-Ungarn. Von Professor † *C. Hinträger* in Gries. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 1. Gz. 21 Mark.
- Nr. 13: **Die Volksschulhäuser in den verschiedenen Ländern.** — III. Volksschulhäuser in Frankreich. Von Professor † *C. Hinträger* in Gries. Ergänzungsheft zu Handbuch der Arch. IV. 6. 1. Gz. 12 Mark.

Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Grundzahl = Schweizer Franken-Preis.

---

J. M. Gebhardt's Verlag in Leipzig.



# Handbuch der Architektur

J. M. Gebhardt's Verlag in Leipzig.

## Alphabetisches Sachregister.

	Teil	Band	Hefz		Teil	Band	Hefz
Abkühlen der Luft . . . . .	III	4		Beton als Konstruktionsmaterial . . .	I	1	1
Ableitung d. Haus-, Dach- u. Hofwassers	III	5	2	Bibliotheken . . . . .	IV	6	4
Aborte . . . . .	III	5	2	Blei als Baustoff . . . . .	I	1	1
Akademien der bildenden Künste . . .	IV	6	3	Blindenanstalten . . . . .	IV	5	2
Akademien der Wissenschaften . . .	IV	6	2	Blitzableiter . . . . .	III	6	
Akustik. Anlag. z. Erziel. e. gut. Akustik	III	6		Bootshäuser . . . . .	IV	2	4
„ der Säle . . . . .	IV	1		Börsen . . . . .	IV	2	2
Altane . . . . .	III	2	2	Botschaften. Gebäude f. Botschaften	IV	7	1
Altchristliche Baukunst . . . . .	II	3	1	Brüstungen . . . . .	III	2	2
Altersversorgungsanstalten . . . . .	IV	5	2	Buchdruck und Zeitungswesen . . .	IV	7	1
Aluminate . . . . .	IV	6	1	Büchermagazine . . . . .	IV	6	4
Anlage der Gebäude . . . . .	IV	1/10		Bürgerschulen . . . . .	IV	6	1
Antike Baukunst . . . . .	II	1/2		Bürgersteige, Befestigung der . . .	III	6	
Aquarien . . . . .	IV	6	4	Byzantinische Baukunst . . . . .	II	3	1
Arbeiterwohnhäuser . . . . .	IV	2	1	Chemische Institute . . . . .	IV	6	2,a
Arbeitshäuser . . . . .	IV	5	2	Dachdeckungen . . . . .	III	2	5
„ . . . . .	IV	7	1	Dächer . . . . .	III	2	4
Architekturformen. Gestaltung. . . .	I	2		Massive Steindächer . . . . .	III	2	5
Archive . . . . .	IV	6	4	Metaldächer . . . . .	III	2	5
Armen-Arbeitshäuser . . . . .	IV	5	2	Nebenanlagen der Dächer . . . .	III	2	5
Armen-Versorgungshäuser . . . . .	IV	5	2	Schieferdächer . . . . .	III	2	5
Asphalt als Material des Ausbaues	I	1	1	Verglaste Dächer . . . . .	III	2	5
Ateliers . . . . .	IV	6	3	Ziegeldächer . . . . .	III	2	5
Aufzüge . . . . .	III	3	2	Dachfenster . . . . .	III	2	5
Ausbau. Konstrukt. des inn. Ausbaues	III	3/6		Dachformen . . . . .	III	2	4
Materialien des Ausbaues . . . . .	I	1	1	Dachkämme . . . . .	III	2	5
Aussichtstürme . . . . .	V	4	2	Dachlichter . . . . .	III	2	5
Aussteigeöffnungen der Dächer . . .	III	2	5	„ . . . . .	III	3	1
Ausstellungsbauten . . . . .	IV	6	4	Dachrinnen . . . . .	III	2	2u,5
Badeanstalten . . . . .	IV	5	3	Dachstühle. Statik der Dachstühle .	I	1	2
Badeeinrichtungen . . . . .	III	5	2	Dachstuhlkonstruktionen . . . . .	III	2	4
Bahnhöfe . . . . .	IV	2	4	Decken . . . . .	III	2	3
Bahnsteigüberdach., -hallen, -dächer	IV	2	4	Deckenflächen, Ausbildung der . .	III	3	3
Balkendecken . . . . .	III	2	3,a	Deckenlichter und verglaste Decken	III	2	3,b
Balkone . . . . .	III	2	2	„ . . . . .	III	3	1
Balustraden . . . . .	IV	10		Denkmäler . . . . .	IV	8	2
Bankgebäude . . . . .	IV	2	2	Desinfektionsanstalten . . . . .	IV	5	4
Bauernhäuser . . . . .	IV	2	1	Desinfektionseinrichtungen . . . .	III	5	2
Bauernhöfe . . . . .	IV	2	1	Einfriedigungen . . . . .	III	2	2
„ . . . . .	IV	3	1	„ . . . . .	IV	10	
Bauformenlehre . . . . .	I	2		Einrichtung der Gebäude . . . . .	IV	1/10	
Bauführung, Bagerüste . . . . .	I	5		Eisbehälter . . . . .	III	6	
Baukunst, historische . . . . .	II	1/2		Eisen u. Stahl als Konstrukt.-Material	I	1	1
Bauleitung, Baumaschinen . . . . .	I	5		Eisenbahn-Verwaltungsgebäude . . .	IV	7	1
Bausteine . . . . .	I	1	1	Eisenbetonkonstruktionen . . . . .			
Baustile. Histor. u. techn. Entwicklung	II	1/7		Balken . . . . .	I	1	2
Baustoffe. Technik d. wichtigeren —	I	1	1	Balkone und Erker . . . . .	III	2	2
Bazare . . . . .	IV	2	2	Dächer . . . . .	III	2	4
Beförderung von Baustoffen . . . . .	I	5		Decken . . . . .	III	2	3
Beherbergung. Gebäude für . . . . .	IV	4		Fundamente . . . . .	III	1	
Behörden, Gebäude für . . . . .	IV	7	1	Gesimse . . . . .	III	2	2
Beleuchtung, Künstliche, der Räume	III	4		Treppen . . . . .	III	3	2
Beleuchtungsanlagen, Städtische . . .	IV	9		Wände und Wandöffnungen . . . .	III	2	1
Bellevuen und Belvedere . . . . .	IV	4	2	Eislaufbahnen . . . . .	IV	4	2
Besserungsanstalten . . . . .	IV	7	1	Elastizitäts- und Festigkeitslehre . .	I	1	2
Bestattungsanlagen . . . . .	IV	8	3	Elektrische Beleuchtung . . . . .	III	4	
				Elektrotechnische Laboratorien . . .	IV	6	2,b



# HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Empfangsgebäude der Bahnhöfe . . .	IV	2	4	Gestaltung der Architektur . . . . .	IV	1	
Entbindungsanstalten . . . . .	IV	5	2	Gestüte . . . . .	IV	3	1
Entwässerung der Dachflächen . . .	III	2	5	Getreidemagazine und -speicher . . .	IV	3	1
Entwässerung der Gebäude . . . . .	III	5	2	Gewächshäuser . . . . .	IV	6	4
Entwerfen der Gebäude . . . . .	IV	1 10		Gewerbeschulen . . . . .	IV	6	1
Entwürfe, Anfertigung der . . . . .	I	5		Gewölbe, Statik der Gewölbe . . . . .	I	1	2
Erdbestattung, Anlagen für . . . . .	IV	8	3	Gewölbte Decken . . . . .	III	2	3,b
Erhell. d. Räume mitt. Sonnenlichts	III	3	1	Giebelspitzen der Dächer . . . . .	III	2	5
Erholung. Gebäude f. Erholungszw.	IV	4		Glas als Material des Ausbaues . . . .	I	1	1
Erker . . . . .	III	2	2	Glockenstühle . . . . .	III	6	
Erwärmen der Luft . . . . .	III	4		Gotische Baukunst . . . . .	II	4	
Etrusker. Baukunst der Etrusker . . .	II	2		Griechen. Baukunst der Griechen . . .	II	1	
Exedren . . . . .	IV	10		Grillagen . . . . .	IV	10	
Exerzierhäuser . . . . .	IV	7	2	Gutshöfe . . . . .	IV	3	1
				Gymnasien . . . . .	IV	6	1
Fabrikgebäude . . . . .	IV	2	5	Handel. Gebäude für Handelszwecke	IV	2	2
Fahnenstangen . . . . .	III	2	5	Handelsschulen . . . . .	IV	6	1
Fahrradbahnen . . . . .	IV	4	2	Heilanstalten . . . . .	IV	5	1/2
Fahrstühle . . . . .	III	3	2	Heizung der Räume . . . . .	III	4	
Fäkalstoffe-Entfernung . . . . .	III	5	2	Herbergshäuser . . . . .	IV	4	1
Fassadenbildung . . . . .	IV	1		Herde . . . . .	III	5	1
Fenster . . . . .	III	3	1	Herrensitze . . . . .	IV	2	1
Fenster- und Türöffnungen . . . . .	III	2	1	Hippodromgebäude . . . . .	IV	6	6
Ferienkolonien . . . . .	IV	5	2	Hochbaukonstruktionen . . . . .	III	1/6	
Fernsprechdienst, Gebäude für den	IV	2	3	Hochbaukunde, allgemeine . . . . .	I	1/5	
Fernsprecheinrichtungen . . . . .	III	3	2	Hochlicht . . . . .	III	3	1
Festhallen . . . . .	IV	4	1	Hochschulen . . . . .	IV	6	2
Festigkeitslehre . . . . .	I	1	2	Hof-Anlagen . . . . .	IV	1	
Feuerbestattung, Anlagen für . . . .	IV	8	3	Hofflächen, Befestigung der . . . . .	III	6	
Findelhäuser . . . . .	IV	5	2	Holz als Konstruktionsmaterial . . . .	I	1	1
Fluranlagen . . . . .	IV	1		Hospitäler . . . . .	IV	5	1
Flußbau-Laboratorien . . . . .	IV	6	2,b	Hotels . . . . .	IV	4	1
Formenlehre des Ornaments . . . . .	I	3		Hydrotechnische Laboratorien . . . . .	IV	6	2,b
Freimaurer-Logen . . . . .	IV	4	2	Ingenieur-Laboratorien . . . . .	IV	6	2,b
Freitreppen . . . . .	III	6		Innerer Ausbau . . . . .	III	3/6	
" . . . . .	IV	10		Innungshäuser . . . . .	IV	4	2
Friedhöfe . . . . .	IV	8	3	Institute, wissenschaftliche . . . . .	IV	6	2
Fundamente . . . . .	III	1		Irrenanstalten . . . . .	IV	5	2
Fußböden . . . . .	III	3	3	Islam. Baukunst des Islam . . . . .	II	3	2
				Isolier-Hospitäler (Absond.-Häuser) . .	IV	5	1
Galerien . . . . .	III	2	2	Justizpaläste . . . . .	IV	7	1
Galerien und Passagen . . . . .	IV	2	2	Kadettenhäuser . . . . .	IV	7	2
Garten-Architektur . . . . .	IV	10		Kaffeehäuser . . . . .	IV	4	1
Gartenhäuser . . . . .	IV	10		Kanalisation . . . . .	III	5	2
Gasbeleuchtung . . . . .	III	4		Kasernen . . . . .	IV	7	2
Gasthöfe . . . . .	IV	4	1	Kaufhäuser . . . . .	IV	2	2
Gebäranstalten . . . . .	IV	5	2	Kegelbahnen . . . . .	IV	4	2
Gebäudebildung . . . . .	IV	1		Keramik in der Baukunst . . . . .	I	4	
Gebäudelehre . . . . .	IV	1 10		Keramische Erzeugnisse . . . . .	I	1	1
Gefängnisse . . . . .	IV	7	1	Kinderbewahranstalten . . . . .	IV	5	2
Geflügelzüchtereien . . . . .	IV	3	1	Kinderhorte . . . . .	IV	5	2
Gehöftanlagen, landwirtschaftliche	IV	3	1	Kinderkrankenhäuser . . . . .	IV	5	1
Geländer . . . . .	III	2	2	Kirchen . . . . .	IV	8	1
Gerichtshäuser . . . . .	IV	7	1	Kirchenbau des Mittelalters . . . . .	II	4	3
Gerüste . . . . .	I	5		" , Einzelheiten des . . . . .	II	4	4
Gesandtschaftsgebäude . . . . .	IV	7	1	Kleinkinderschulen . . . . .	IV	6	1
Geschäftshäuser . . . . .	IV	2	2	Kliniken, medizinische . . . . .	IV	6	2,b
Geschichte der Baukunst . . . . .	II			Klubhäuser . . . . .	IV	4	2
Antike Baukunst . . . . .	II	1/2		Kocheinrichtungen . . . . .	III	5	1
Mittelalterliche Baukunst . . . . .	II	3/4		Kolumbarien . . . . .	IV	8	3
Baukunst der Renaissance . . . . .	II	5/7					
Gesimse . . . . .	III	2	2				



# HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Komposition, architektonische . . . . .	IV	1		Naturwissenschaftliche Institute . . . . .	IV	6	2,a
Konstruktionselemente . . . . .	III	1		Oberlicht . . . . .	III	3	1
Konstruktionsmaterialien . . . . .	I	1	1	Observatorien . . . . .	IV	6	2,b
Konversationshäuser . . . . .	IV	4	2	Ornament. Formenlehre des Orna- ments . . . . .	I	3	
Konzerthäuser . . . . .	IV	6	3	Ortsbehörden . . . . .	IV	7	1
Kostenanschläge . . . . .	I	5		Paläste . . . . .	IV	2	1
Krankenhäuser . . . . .	IV	5	1	Panoramen . . . . .	IV	4	2
Kreisbehörden . . . . .	IV	7	1	Parlamentshäuser . . . . .	IV	7	2
Krematorien . . . . .	IV	8	3	Passagen . . . . .	IV	2	2
Kriegsbaukunst . . . . .	II	4	1	Pavillons . . . . .	IV	10	
Kriegsschulen . . . . .	IV	7	2	Pensionate . . . . .	IV	6	1
Krippen . . . . .	IV	5	2	Pergolen . . . . .	IV	10	
Küchenausgüsse . . . . .	III	5	2	Perrons . . . . .	III	6	
Kühlanlagen . . . . .	III	6		Pferdeställe . . . . .	IV	3	1
Kunstakademien . . . . .	IV	6	3	Pflanzenhäuser . . . . .	IV	6	4
Kunstgewerbeschulen . . . . .	IV	6	3	Pflanzungen, Städtische . . . . .	IV	9	
Künstlerateliers . . . . .	IV	6	3	Pflegeanstalten . . . . .	IV	5	2
Kunstschulen . . . . .	IV	6	3	Physikalische Institute . . . . .	IV	6	2,a
Kunstvereinsgebäude . . . . .	IV	4	2	Pissoire . . . . .	III	5	2
Kupfer als Baustoff . . . . .	I	1	1	Plätze, Städtische . . . . .	IV	9	
Kurhäuser . . . . .	IV	4	2	Postgebäude . . . . .	IV	2	3
Laboratorien . . . . .	IV	6	2,b	Proportionen in der Architektur . . . . .	IV	1	
Landhäuser . . . . .	IV	2	1	Provinzbehörden . . . . .	IV	7	1
Landwirtschaft. Gebäude für die Zwecke der Landwirtschaft . . . . .	IV	3	1/2	Quellenhäuser . . . . .	IV	4	2
Laufstege der Dächer . . . . .	III	2	5	Rampen, äußere . . . . .	III	6	
Lazarette . . . . .	IV	5	1	Rampen, innere . . . . .	III	3	2
Lebensmittel-Versorgung. Gebäude f.—	IV	3	1/2	Rathäuser . . . . .	IV	7	1
Leichenhäuser . . . . .	IV	5	1	Raum-Architektur . . . . .	IV	1	
Leichenschauhäuser . . . . .	IV	8	3	Raumbegrenzende Konstruktionen . . . . .	III	2	
Leichenverbrennungshäuser . . . . .	IV	7	1	Raumbildung . . . . .	IV	1	
Logen (Freimaurer) . . . . .	IV	8	3	Rechtspflege. Gebäude f. Rechtspflege . . . . .	IV	7	1
Lüftung der Räume . . . . .	IV	4	2	Reinigung d. Gebäude, Geräte, Wäsche . . . . .	III	5	2
Lüftungseinrichtungen . . . . .	III	4		Reitbahnen . . . . .	IV	4	2
Luftverunreinigung . . . . .	III	5	2	Reithäuser . . . . .	IV	7	2
Lungenheilstätten . . . . .	III	4		Renaissance. Baukunst der . . . . .	II	5/7	
Mädchenschulen, höhere . . . . .	IV	5	2	Renaissance in Italien . . . . .	II	5	
Märkte für Getreide, Lebensmittel, Pferde und Hornvieh . . . . .	IV	6	1	Renaissance in Frankreich . . . . .	II	6	
Markthallen . . . . .	IV	3	2	Renaissance in Deutschland, Hol- land, Belgien und Dänemark . . . . .	II	7	
Marstallgebäude . . . . .	IV	3	2	Rennbahnen . . . . .	IV	4	2
Maschinenlaboratorien . . . . .	IV	3	1	Restaurants . . . . .	IV	4	1
Materialien des Ausbaues . . . . .	IV	3	1	Rohrleitungen für Wasser u. Dampf . . . . .	III	4	
Material-Prüfungsanstalten . . . . .	IV	6	2,b	Rollschlittschuhbahnen . . . . .	IV	4	2
Mauern . . . . .	I	1	1	Romanische Baukunst . . . . .	II	4	
Mechanisch-technische Laboratorien . . . . .	IV	6	2	Römer. Baukunst der Römer . . . . .	II	2	
Medizinische Lehranstalten der Uni- versitäten . . . . .	IV	2	1	Ruheplätze . . . . .	IV	10	
Meßpaläste . . . . .	IV	6	2,b	Saalanlagen . . . . .	IV	1	
Metalle als Materialien des Ausbaues . . . . .	IV	6	2	Saalbauten . . . . .	IV	6	3
Militärbauten . . . . .	I	2	2	Sammlungen, Gebäude für . . . . .	IV	6	4
Militärhospitäler . . . . .	I	1	1	Sanatorien . . . . .	IV	5	2
Ministerialgebäude . . . . .	IV	7	2	Schankstätten . . . . .	IV	4	1
Mittelalterliche Baukunst . . . . .	IV	7	1	Schaufenstereinrichtungen . . . . .	IV	2	2
Mörtel als Konstruktionsmaterial . . . . .	II	3/4		Scheunen . . . . .	IV	3	1
Müllverbrennung und Verwertung . . . . .	I	1	1	Schieferdächer . . . . .	III	2	5
Museen . . . . .	III	5	2	Schießhäuser . . . . .	IV	7	2
Musikzelte . . . . .	IV	6	4	Schießstätten . . . . .	IV	4	2
	IV	4	2	Schlachthöfe . . . . .	IV	3	2
				Schlafhäuser . . . . .	IV	4	1
				Schlösser . . . . .	IV	2	1



# HANDBUCH DER ARCHITEKTUR

	Teil	Band	Heft		Teil	Band	Heft
Schneefänge der Dächer . . . . .	III	2	5	Türen und Tore . . . . .	III	3	1
Schulbaracken . . . . .	IV	6	1	Turmkreuze . . . . .	III	2	5
Schulbauwesen . . . . .	IV	6	1	Turnanstalten . . . . .	IV	6	1
Schulen . . . . .	IV	6	1	Universitäten . . . . .	IV	6	2
Schützenhäuser . . . . .	IV	4	2	Veranschlagung . . . . .	I	5	
Schwachsinnige, Gebäude für . . . . .	IV	5	2	Verdingung der Bauarbeiten . . . . .	I	5	
Schwimmanstalten . . . . .	IV	5	3	Vereine. Gebäude für Vereinszwecke	IV	4	2
Seitenlicht . . . . .	III	3	1	Vereinshäuser . . . . .	IV	4	2
Seminare . . . . .	IV	6	1	Vergnügungsstätten, öffentliche . . . . .	IV	4	1
Sicherungen gegen Einbruch, Feuer, Blitzschlag, Bodensenkungen und Erdschütterungen . . . . .	III	6		Verkehr. Anlagen zur Vermittlung des Verkehrs in den Gebäuden	III	3	2
Siechenhäuser . . . . .	IV	5	2	Gebäude für Zwecke des Verkehrs	IV	2	2
Signal-Einrichtungen . . . . .	III	3	2	Verkehr, Städtischer . . . . .	IV	9	
Sonnenlicht u. Sonnenwärme. Ver- sorgung der Gebäude mit Sonnen- licht und Sonnenwärme . . . . .	III	4		Verkehrswesen . . . . .	IV	7	1
Sparkassengebäude . . . . .	IV	2	2	Versicherungswesen . . . . .	IV	7	1
Speicher . . . . .	IV	3	1	Versorgungshäuser . . . . .	IV	5	2
Speiseanstalten für Arbeiter . . . . .	IV	4	1	Versuchsanstalten . . . . .	IV	6	2,b
Speisewirtschaften . . . . .	IV	4	1	Verwaltung, Gebäude für . . . . .	IV	7	1
Sport, Baulichkeiten für — . . . . .	IV	4	2	Vestibül-Anlagen . . . . .	IV	1	
Sprachrohre . . . . .	III	3	2	Viehmärkte . . . . .	IV	3	2
Spüleinrichtungen . . . . .	III	5	2	Villen . . . . .	IV	2	1
Stadtbaupläne . . . . .	IV	9		Volksbelustigungsgärten . . . . .	IV	4	1
Städtebau . . . . .	IV	9		Volkskaffeehäuser . . . . .	IV	4	1
Stadthäuser . . . . .	IV	7	1	Volksküchen . . . . .	IV	4	1
Ställe . . . . .	IV	3	1	Volksschulen . . . . .	IV	6	1
Ständehäuser . . . . .	IV	7	2	Vordächer . . . . .	III	6	
Statik der Hochbaukonstruktionen . . . . .	I	1	2	Vorhallen . . . . .	IV	1	
Stein als Konstruktionsmaterial . . . . .	I	1	1	Vorräume . . . . .	IV	1	
Sternwarten . . . . .	IV	6	2,b	Wachgebäude . . . . .	IV	7	2
Stibadien . . . . .	IV	10		Wagenremisen . . . . .	IV	3	1
Strafanstalten . . . . .	IV	7	1	Waisenhäuser . . . . .	IV	5	2
Straßen, Städtische . . . . .	IV	9		Wände und Wandöffnungen . . . . .	III	2	1
Stützen. Statik der Stützen . . . . .	I	1	2	Wandelbahnen und Kolonnaden . . . . .	IV	4	2
Stützmauern . . . . .	III	6		Wandflächen, Ausbildung der . . . . .	III	3	3
Synagogen . . . . .	IV	8	1	Wandverschlüsse, bewegliche . . . . .	III	3	1
Taubstummenanstalten . . . . .	IV	5	2	Warenhäuser . . . . .	IV	2	2
Technische Fachschulen . . . . .	IV	6	1	Wärmeinrichtungen . . . . .	III	5	1
Technische Hochschulen . . . . .	IV	6	2,a	Wärmestuben . . . . .	IV	5	2
Technische Laboratorien . . . . .	IV	6	2,b	Waschanstalten . . . . .	IV	5	4
Telegraphen. Haus- und Zimmer- Telegraphengebäude . . . . .	III	3	2	Wascheinrichtungen . . . . .	III	5	2
Telephongebäude . . . . .	IV	2	3	Waschtischeinrichtungen . . . . .	III	5	2
Tempel. Griechischer und Römischer	II	1/2		Wasserkünste . . . . .	IV	10	
Terrassen . . . . .	III	6		Wasserversorgung der Gebäude . . . . .	III	4	
„ . . . . .	IV	10		Wasserversorgungsanlagen, Städtische	IV	9	
Theater . . . . .	IV	6	5	Windfahnen . . . . .	III	2	5
Tierhäuser . . . . .	IV	10		Wirtschaften . . . . .	IV	4	1
Tonerzeugnisse als Konstruktions- mittel . . . . .	I	1	1	Wohlfahrtsanstalten . . . . .	IV	5	1/4
Torwege . . . . .	IV	1		Wohnbau des Mittelalters . . . . .	II	4	2
Träger. Statik der Träger . . . . .	I	1	2	Wohnhäuser . . . . .	IV	2	1
Treppen . . . . .	III	3	2	Wohnungen, Städtische . . . . .	IV	9	
Treppen-Anlagen . . . . .	IV	1		Zenitlicht . . . . .	III	3	1
Trinkhallen . . . . .	IV	4	2	Ziegeldächer . . . . .	III	2	5
Tür- und Fensteröffnungen . . . . .	III	2	1	Zink als Baustoff . . . . .	I	1	1
				Zirkusgebäude . . . . .	IV	6	6
				Zuchthäuser . . . . .	IV	7	1
				Zufuchthäuser . . . . .	IV	5	2
				Zwangs-Arbeitshäuser . . . . .	IV	7	1



Breymann's  
**Baukonstruktionslehre**

mit besonderer Beziehung auf das

**Hochbauwesen.**

Ein Handbuch zu Vorlesungen und zum Selbstunterricht

4 Bände.

Preis: Brosch. 210 Mark.

- Bd. I. **Die Konstruktionen in Stein.**  
Siebente verbesserte und erweiterte Auflage von Geh. Oberbaurat Professor Dr. *O. Warth* in Karlsruhe.  
Grundzahl: Geb. 28 M., brosch. 21 M.
- Bd. II. **Die Konstruktionen in Holz.**  
Sechste verbesserte und vollständig umgearbeitete Auflage von Geh. Oberbaurat Professor Dr. *O. Warth* in Karlsruhe. Vergriffen.  
Siebente Auflage in Vorbereitung.
- Bd. III. **Die Konstruktionen in Eisen.**  
Sechste vermehrte und umgearbeitete Auflage vom Kgl. Preuß. Eisenbahn-Bau- und Betriebsinspektor a. D. *O. Königer* in Halle a. S.  
Grundzahl: Geb. 28 M., brosch. 21 M.
- Bd. IV. **Verschiedene Konstruktionen,** insbesondere: **Heizungs-, Lüftungs-, Wasserversorgungs- und Beleuchtungs-Anlagen. Haus- telegraphen und Telephone. Grundbau und Bauführung.** Fünfte gänzlich neubearbeitete Auflage von Baumeister *A. Scholtz*, vorm. Dozent für Heizungs- und Lüftungs-Anlagen an der Kgl. Techn. Hochschule zu Berlin.  
Grundzahl: Geb. 28 M., brosch. 21 M.

Als Ergänzung hierzu ist erschienen:

**Die Anlage der Wohngebäude**

mit besonderer Rücksicht auf das städtische Wohn- und Miethaus.  
Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage von Prof. *Alb. Geul* in München.  
Grundzahl: Geb. 20 M., brosch. 15 M.

**Das Aussere der Wohngebäude**

mit besonderer Rücksicht auf das städtische Wohn- und Miethaus (zugleich II. Band der Anlage der Wohngebäude). Dritte verbesserte und vermehrte Auflage von Professor *Alb. Geul* in München.  
Grundzahl: Geb. 12 M., brosch. 8 M.

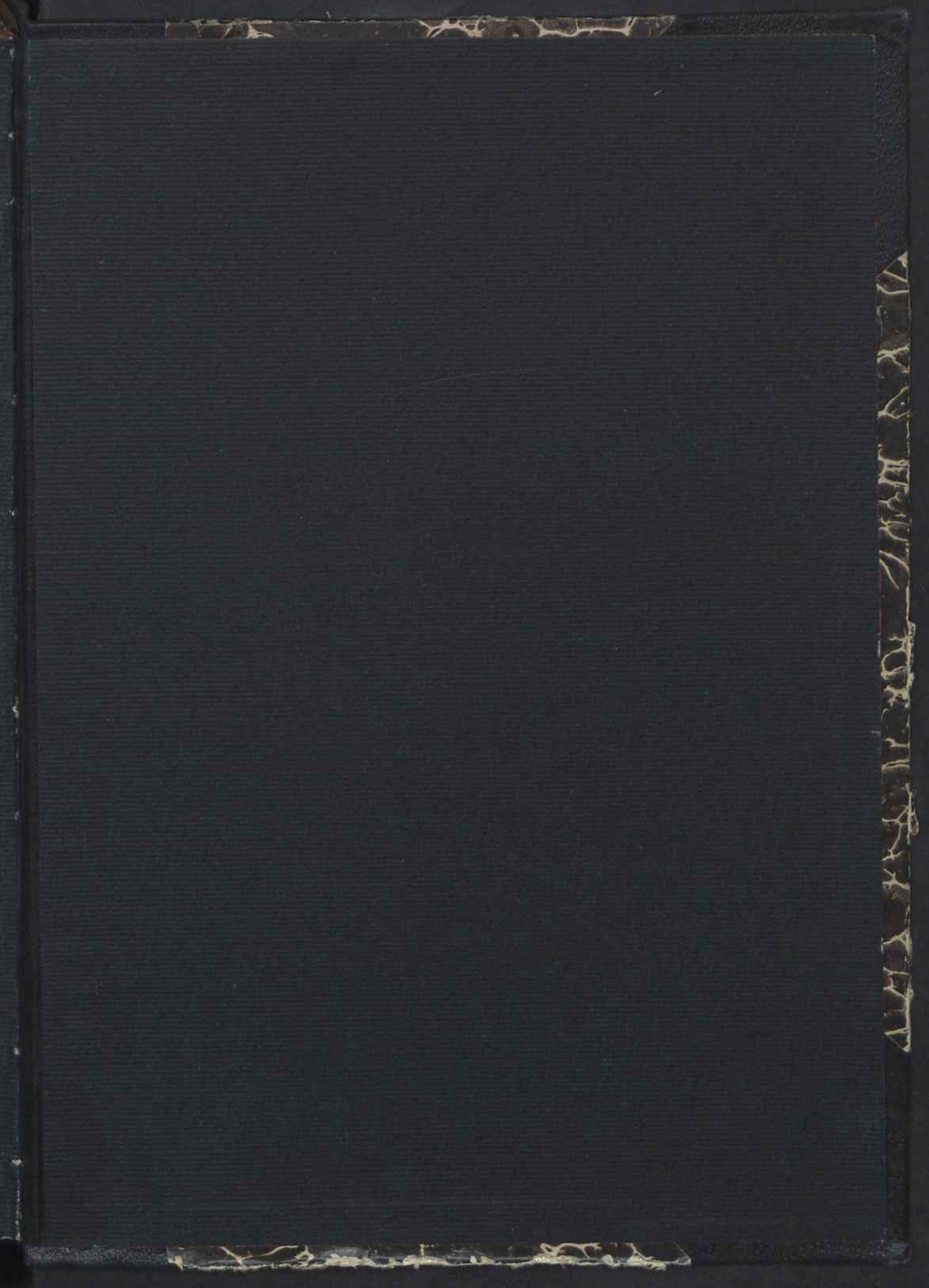
Jeder Band ist einzeln käuflich.

J. M. Gebhardt's Verlag in Leipzig.













BIBLIOTEKA GŁÓWNA

353706/1