



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



## Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

## Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

- + *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.
- + *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.
- + *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.
- + *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

## Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter <http://books.google.com> durchsuchen.

JACOB BURCKHARDT

DER  
CICERONE  
ZWEITER THEIL

I. II.

9. Auflage.

E. A. SEEMANN in LEIPZIG.



**KOHLER ART LIBRARY**

---

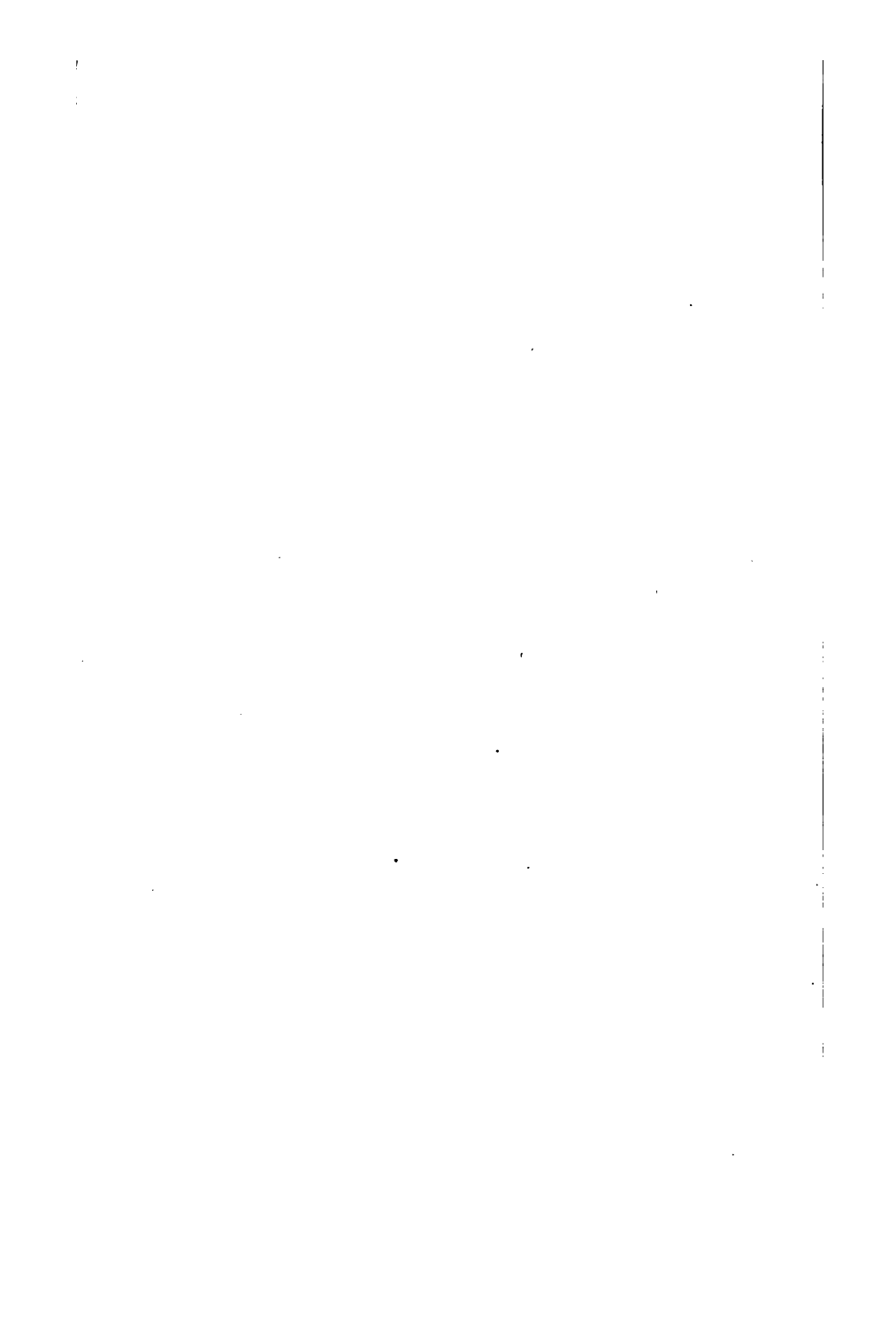
**Library**

of the

**University of Wisconsin**







JACOB BURCKHARDT

**DER CICERONE**

---

NEUNTE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

---

ZWEITER THEIL

**MITTELALTER UND NEUERE ZEIT**

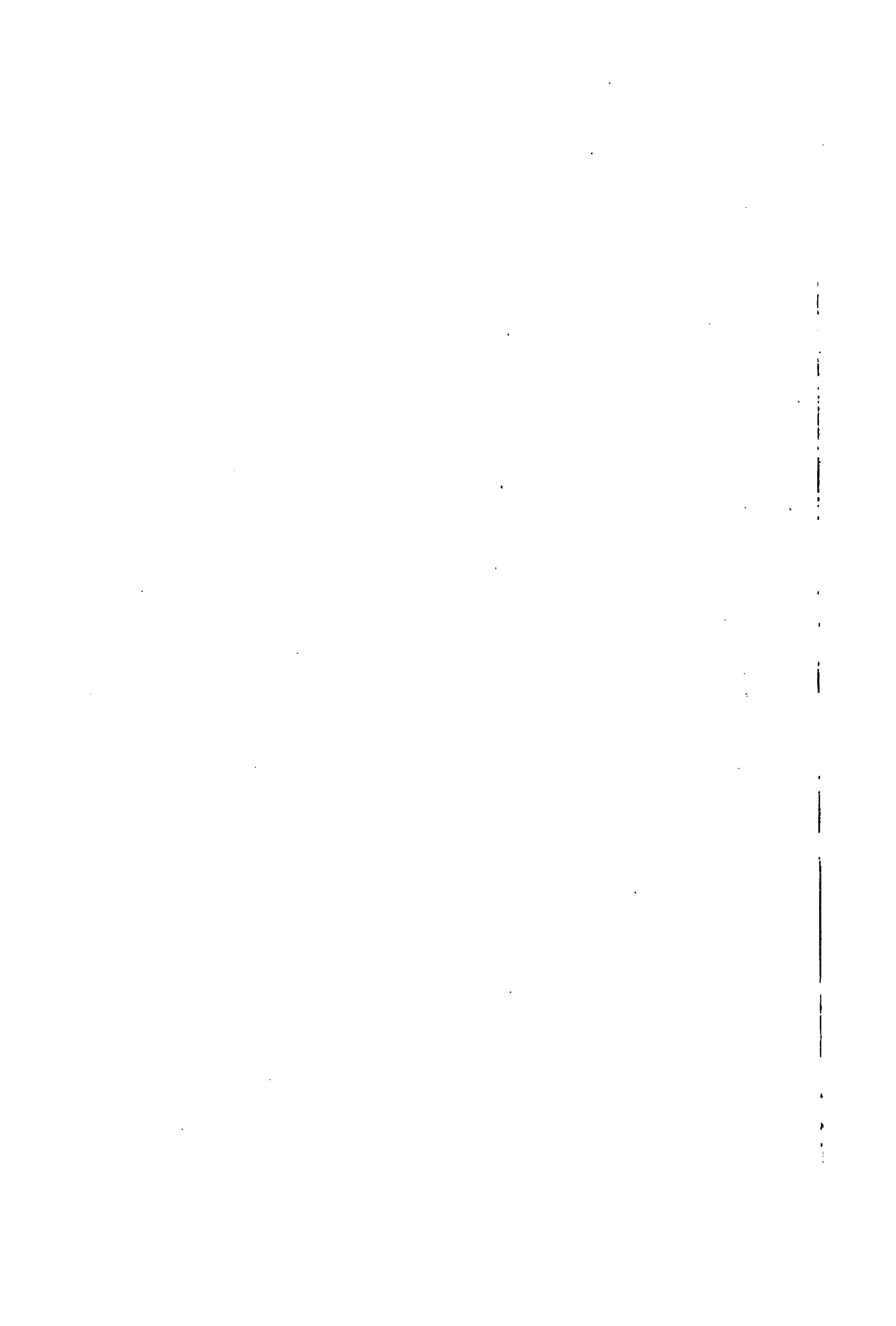
---

I.

**ARCHITEKTUR**

---







# DER CICERONE

EINE ANLEITUNG  
ZUM GENUSS DER KUNSTWERKE ITALIENS  
VON  
JACOB BURCKHARDT

---

*Haec est Italia diis sacra.*  
*Plinius H. N.*

NEUNTE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

UNTER MITWIRKUNG VON FACHGENOSSEN BEARBEITET VON

**W. BODE** UND **C. v. FABRICZY**

---

ZWEITER TEIL

**MITTELALTER UND NEUERE ZEIT**

---

IN DREI BÄNDEN

**ARCHITEKTUR — SKULPTUR — MALEREI**



LEIPZIG  
VERLAG VON E. A. SEEMANN  
1904.

---

**Alle Rechte vorbehalten.**

---

**Ernst Hedrich Nachf., G. m. b. H., Leipzig.**

101860

DEC 10 1866

W36

.B89

2  
1-2

## I. ARCHITEKTUR.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Vor allem gehört dazu ein viereckiger Vorhof mit Hallen ringsum, dessen vorderer Eingang nach außen noch eine besondere kleine gewölbte Halle von quadratischem Grundriß mit zwei vortretenden Säulen hatte (erhalten an S. Cosimato in Trastevere [9. Jahrh.?] a sowie an S. Maria in Cosmedin [nach 1088], S. Clemente und S. Prassede in Rom, 12. Jahrh.). Von den vier Seiten des Portikus bildete c die eine den Vorraum der Kirche selbst; in der Mitte des Hofes stand der Weihebrunnen. Das älteste ganz erhaltene Atrium der Art ist das am Dom zu Parenzo aus der Zeit des ursprünglichen Baues unter Justinian (c. 550): quadratisch, mit Säulenarkaden, den Dom mit dem davorgebauten achteckigen Baptisterium verbindend. Spätere erhaltene vierseitige Portiken an den Domen von Capua und Salerno, an letzterem aus dem 11. Jahrh., auf schönen e und gleichförmigen Säulen von Pästum; in Rom hat nur das späte S. Clemente (12. Jahrh.) noch den unversehrten Portikus, teils auf f Säulen, teils auf Pfeilern; in Mailand stammt die Vorhalle von S. Ambrogio, gewölbt auf Pfeilern mit Halbsäulen, wahrscheinlich g erst aus dem Beginn des 12. Jahrh. (nach 1117). Spätere Kirchenatrien geben eine ziemlich genaue Anschauung von dieser Bauweise<sup>1)</sup>. Sehr viele Basiliken hatten indes nur eine Vorhalle längs der Fassade, und diese hat sich in manchen Beispielen samt ihrem meist geraden, nicht selten mosaizierten Gebälk erhalten; so z. B. in Rom an S. Cecilia, S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, S. h Giorgio in Velabro, S. Giovanni e Paolo, S. Lorenzo fuori, S. Lorenzo in Lucina, an SS. Quattro Coronati in einem Umbau des k 12. Jahrh., S. Maria in Cosmedin (Vorhalle samt Hallenvorbau s. oben) l

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Überblickt man das Ganze dieser neuen Kunstschöpfung der Basilika, so fehlt ihr wesentlich das organische Leben, welches die Glieder eines Baues in einen harmonischen Zusammenhang bringen soll. Die Benutzung antiker Baureste, an die man sich einmal ge-

1) Das Grabmal des Kardinals Gugl. Lavagna-Fieschi († 1566) rechts von der Haupttür, besteht aus einem ganz ähnlichen Tabernakel (über antikem Sarkophag).

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

wöhnt hatte, ersparte zudem den folgenden Baumeistern die eigenen Gedanken, und so bleibt ihre Kirchenform bis ins 13. Jahrh. stationär, während in Oberitalien und im Norden schon längst entscheidende neue Bauprizipien in Übung sind und während die verfügbaren antiken Säulen usw. bereits auf das empfindlichste abnehmen. Die einzige wesentliche Veränderung in dieser langen Zeit besteht in einem stärkern Verhältnis der Höhe zur Breite in den römischen Basiliken des zweiten Jahrtausends. Rom überließ es dem Auslande, aus dem großen urchristlichen Gedanken des perspektivischen Langbaues die weiteren Konsequenzen zu ziehen.

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

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

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

<sup>a</sup> St. Paul (an Stelle der kleinen, von Konstantin erbauten Kirche 386 durch Theodosius gegründet) wird mit seinen jetzigen Säulen von Simplongranit und mit seinen höchst kolossalen Verhältnissen das Wesentliche des Eindruckes einer Basilika ersten Ranges immer am getreuesten wiedergeben, leider getrübt durch die mißverständene moderne Dekoration. Die Raumwirkung ist eine geradezu kolossale; ja der Bau erscheint noch größer, als er wirklich ist. Den äußeren niedrigeren Säulenreihen ist durch Überhöhung der Arkadenbogen nachgeholfen.



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

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

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

SS. Quattro Coronati, eine Gründung Leo's d. Gr., im 7. Jahrh. von Honorius I. umgebaut, wovon noch die gewaltige Nische ein Zeugnis; nach einer Zerstörung im Jahre 1085 rückte man Anfang des 12. Jahrh. die Säulen der einst ziemlich großen Kirche enger und kürzer zusammen und errichtete ein oberes Stockwerk, das sich in Logen gegen das jetzige Hauptschiff öffnet. Reste der alten Kolonnade kamen so in den Vorhof zu stehen. — S. Giovanni a Porta Latina (8. Jahrh.) unbedeutend. — S. Maria in Cosmedin über einem Cerestempel im 6. Jahrh. als einschiffige Diakonalkirche errichtet, durch Hadrian I. (772—795) zur dreischiffigen Basilika erweitert, seit 1088 sodann durch Kardinal Johann Gaetani in ihrer jetzigen Gestalt ausgebaut und ausgeschmückt. Weniger durch die schon kümmerlichen Verhältnisse als durch die in Haupt-

- mauern und Vorhalle verbauten Tempelreste merkwürdig. Jüngst stilgerecht, auch in der innern Ausstattung wiederhergestellt.
- a Die große Kirche S. M. Araceli auf dem Kapitol (wahrscheinlich 13. Jahrh.) mit ziemlich gleichmäßigen Säulen und Zusetzen aus allen späteren Zeiten; zwar von bunter, aber noch immer imposanter Wirkung. — S. Lorenzo in Borgo vecchio hat nur noch
- b die antike Säulenstellung. — SS. Nereo ed Achilleo (um 800), mit achteckigen Pfeilern, die indes vielleicht erst im 16. Jahrh. die Stelle der alten Säulen einnahmen; um der Ausstattung willen (alte Altäre, Schranken, Nischensitz, Kandelaber, Mosaik) immer sehenswert. Alte Krypta.
- d S. Marco (9. Jahrh.), sehr modernisiert; vom alten Bau am
- e Äußern nur noch der kleine Campanile erhalten. — S. M. della Navicella (9. Jahrh.); für diese Zeit von guten Verhältnissen, die Vorhalle sicher nicht von Rafael; der grau in grau gemalte Fries im Innern von G. Romano und Perin del Vaga, jetzt ganz übermalt.
- f S. Martino ai Monti (9. Jahrh.), eine der prächtigsten Basiliken Roms mit geradem Gebälk, aber in ihrer jetzigen Gestalt wesentlich ein Werk des 17. Jahrh.; namentlich ist das Gebälk über den Säulen stark überarbeitet. — Die links vom erhöhten Chor (darunter eine Krypta) gelegene, jetzt fast unterirdische Pfeilerhalle soll vom heiligen Sylvester zur Zeit Konstantins als Kirche erbaut sein (?)
- g S. Saba (wohl 9. Jahrh.), mit rätselhaften Anbauten, erhöhtem Chor über einer Krypta und Vorhalle, jetzt mit Backsteinpfeilern statt der ursprünglichen antiken Säulen, und einem niedrigen Geschoß darüber (das Refektorium enthaltend). Die offene Arkadengloggia des zweiten Geschosses auf 12 achteckigen Pfeilern mit Palmblattkapitälern ist eine Zutat der Restauration unter Pius II. (1465). Das offene Dachgebälk ist durchgehends erhalten.
- h S. Prassede (9. Jahrh.), ein merkwürdiger Versuch, in das Organische einzulernen; große Backsteinbögen überspannen das Mittelschiff; dazwischen je drei Interkolumnien mit zwei Säulen und geradem Gebälk. Der Vorbau, sehr entstellend, hat doch noch seinen
- i kleinen Außenportikus. — S. Niccolò in Carcere; aus unbekannter Zeit; merkwürdig durch die hineinverbauten Reste dreier Tempel.
- k (Neuerlich fast völlig restauriert.) — S. Bartolommeo auf der Tiberinsel (um 1000) hat fast nichts Ursprüngliches mehr als die Säulen und den Glockenturm (auch ein rohes Taufbecken mit dem Reliefbild des Stifters der Kirche, Kaisers Otto III.).
- l S. Clemente in seiner jetzigen Gestalt aus dem Anfang des 12. Jahrh., als Basilika unbedeutend, aber durch die vollständige Erhaltung der Vorhalle und der Ausstattung des Innern (Chorus, Lesepulte, Altar und Schmuck der Nische) von klassischem Werte.

Die dreischiffige Basilika unter der jetzigen Kirche vermutlich der ursprüngliche Bau vom Ende des 4. Jahrh. Noch tiefer antike Gemäcker (Mithraeum). S. M. in Trastevere (12. Jahrh.) gerades a Gebälk, ungleiche Säulen und erhöhtes Querschiff, als historisches Architekturbild von großer Wirkung. S. Crisogono (12. Jahrh.), b desgleichen mit geradem Gebälk; trotz starker Erneuerungen ein edler Raum.

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

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

Wo der gänzliche Mangel an antiken Säulen die Baumeister schon frühe genötigt hatte, mit eigenen Mitteln das Mögliche zu leisten, da erscheinen sie viel selbständiger. Die weitere Umgebung Roms zeigt in einer Reihe stattlicher Bauten einen eigentümlichen Mischstil, der sich aus den Elementen der römischen Säulen- und der lombardischen Pfeilerbasilika zusammensetzt und seinen Ursprung jener Kolonie von Comasken verdankt, die sich um 1090 in Viterbo niedergelassen hatten: Basiliken von drei Schiffen, mit offenem Dachstuhl, oder aber mit Gewölben, die auf Pfeilern ruhen; die niedrigen Kapitäle zumeist schmucklos; die mächtigen Wände mit wenig Detail und Schmuck von erster einfacher Wirkung. Eine frühe charakteristische Kirche dieser Art ist S. Maria di Castello in Corneto • (beg. 1121 auf älterem Bau; Mittelfassade erst 1200): Pfeilerbasilika mit Kreuzgewölben, in manchen Details noch die vorromanische Formenbildung bekundend. Ähnlich S. Annunziata r ebendort, jedoch durchweg schon mit phantastisch-nordischer Ornamentation der Kapitäle und Gesimse. Die schöne Kirche S. Maria g in Toscanella (gegründet um 1050 auf einem frühern Bau, geweiht 1206; wahrscheinlich von lombardischen Baumeistern) steht an Wert

den edlern toskanischen Bauten nicht nach; mit einwärts geschrägtem Hauptportal und großem Rundfenster; innen weitgestellte, nicht antike Säulen, mit plumper, aber antikisierender Ornamentation; Chornische, sichtbarer Dachstuhl und große Reste der alten Bemalung. Der alleinstehende Campanile aus gleicher Zeit. Die Basilika von S. Pietro ebenda ist das ältere einfachere Vorbild für S. Maria, überhaupt der älteste Bau dieser ganzen Gruppe (Anfang des 8. Jahrh. beg., Ende des 10. voll. bis auf den untern Teil der Mittelfassade und das Rundfenster darüber, die erst im 12. Jahrh. von den römischen Marmorarii ausgeführt wurden), mit gleicher Anlage im Innern; reiche Fassade; die Krypta auf antiken Säulen. Der Dom von Viterbo (S. Lorenzo, 12. Jahrh.?), ursprünglich flachgedeckte Basilika mit eigens verfertigten stattlichen Säulen; später eingewölbt (Mittelschiff: Tonne, Seitenschiffe: Kreuzgewölbe) und daher jetzt einen eigentümlichen Eindruck hervorbringend. Andere Basiliken freilich, in Viterbo selbst (S. Maria Nuova, S. Andrea, S. Giovanni in Zoccoli), in Vetralla (S. Francesco) in Orvieto (S. Andrea und S. Giovinale), sowie S. Elia bei Nepi sind sehr formlos und roh, mit dicken, stämmigen Säulen, schmalen Mittelschiffen, starken Intervallen und schiefschartenähnlichen Oberfenstern, also den unten zu nennenden rohern toskanischen Basiliken verwandt; das steinerne Dachgesimse bisweilen schon von eleganter und kräftiger Bildung, während es in Rom noch ganz schwächlich ist. Die dreischiffige Basilika S. Agostino del Crocifisso (S. Salvatore) vor Spoleto, mit Chor, Kuppel und den Säulen eines an ihrer Stelle bestandenen römischen Tempels, zeigt die interessante Vereinigung antiker Bruchstücke mit frühmittelalterlicher, griechische Ornamentmotive in vollendeter Weise wiederaufnehmender Technik. Von ähnlichem Stil, aber weniger fein in der Arbeit, das Innere des Tempietto am Ufer des Clitunno (zwischen Spoleto und Spello), das schon im 6. Jahrh. aus einem heidnischen Tempelchen zur Kirche umgewandelt worden war; von S. Pietro in Spoleto ist nur noch die Fassade aus zwei Epochen (c. 1000 und 1200) mit ihrem symbolisierenden Bildschmuck vorhanden, in dem auch jene Nachbildung griechischen Rankenwerks wiederkehrt, das Innere barockisiert. Da an der Fassade des Doms von Spoleto (nach 1155) in den Portalumrahmungen dieselbe Dekorationsweise und dazu der Name ihres Meisters *Gregorius Meliorantius* vorkommt, so wird man diese ganze Gruppe von Denkmälern ihm und seiner Schule zuschreiben haben. Andere weniger bedeutende Zeugnisse für diese „umbrische Protorenaissance“ bietet die Südfassade des Doms zu Foligno (von einem *Magister Atto*, bez. 1133; das Äußere sonst ein Umbau von 1515), und eine Reihe dekorativer Skulpturen an Portalen und Lünetten einiger Kirchen in Spello (S. M. magg.),

Spoleto, Narni, Bovara und Bevagna. Auch die geistlose Fassade a der Kathedrale S. Rufino in Assisi muß nach Analogie der auf- b fallend gut gearbeiteten Ornamente ihres Hauptportals (1140) derselben Schule zugeteilt werden. Andere Kirchen von Assisi aus dem 11. bis 13. Jahrh. zeigen streng romanischen Stil, wie S. Stefano, S. M. Maggiore und S. Pietro, die interessanteste: das von spitz- c bogiger Tonne überwölbte Mittelschiff (das einzige Beispiel in Mittelitalien) ist durch je drei Spitzbogenarkaden über rechteckigen Pfeilern mit den ungleich breiten tonnengewölbten Nebenschiffen verbunden, die Vierung trägt über Spitzbogengurten eine Flachkuppel; Querschiff und Chor, gleichfalls tonnengewölbt, schließen sich in oblongen Feldern daran; halbrunde Apsis; die Fassade vom Jahre 1268, ganz ähnlich wie die von S. Rufino disponiert. Auch der Dom in Todi, a weiträumig und von besten Verhältnissen, mit vorzüglicher antiki-sierender Ornamentik am Westportal, steht noch an der Grenze des romanischen Stils, während dieser in S. Flaviano vor Montefias- e cone überhaupt nur noch wie von Hörensagen gehandhabt erscheint (als Doppelkirche von origineller Anlage sehenswert). In Perugia die interessante kleine Basilika S. Costanzo (um 1100?), mit seit- f lichem originellen Portikus und einem Campanile über dessen Mitte.

Neben Rom und seiner (näheren und fernerer) Nachbarschaft nimmt zu dieser Zeit die Baukunst in den Abruzzen einen eigenen Charakter an: Bezeichnend sind hier die Fassaden mit horizontalem Abschluß, ohne Arkadenreihen, Loggien oder ähnlichen Schmuck. In die glatte Fläche des trefflich bearbeiteten Steins von schönem warmen Ton schneiden die Portale und Fenster mit ihrer reichen phantastischen Dekoration wirkungsvoll ein. Im Innern herrscht das Pilastersystem der süditalischen Kirchen vor, nur in der Nähe Roms (z. B. in S. Pietro zu Alba Fucese) finden wir gelegentlich g die lateinische Basilikenform mit Säulen und Kapitälern von antiken Bauten, hölzernem Dachstuhl u. s. f. Der Rundbogen bleibt hier der herrschende, auch nachdem der Spitzbogen schon in allen anderen Gegenden Italiens zur Geltung gekommen war. — Die Entwicklung beginnt unter der Führung der Zisterzienser Mönche, welche französische Formen einführen (S. Clemente in Casauria, S. Pelino in Pen- h timo u. a.); später macht sich der Einfluß der römischen Marmorarii geltend (Portal des Doms zu Teramo). Diesen folgen die lombar- i dischen Meister (in S. Francesco und in der Annunziata zu Sul- k mona) und schließlich die Florentiner (S. Giacomo in Vicovaro, l S. Maria in Aquila). Letztere fallen schon in den Anfang der m Renaissancezeit, obgleich sie noch die gotische Zierform beibehalten.

Die Campanili (Glockentürme), welche in Ravenna seit dem 6., im übrigen Italien seit dem 8. Jahrh. auftreten (der Gebrauch

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

Unter den Basiliken Ravennas ist seit dem Umbau des Domes im 18. Jahrh. nur eine von erstem Rang übrig: S. Apollinare in Classe, eine Wegstunde vor der Stadt (beg. nach 534, geweiht 549, also aus der Zeit des Unterganges der Ostgotenherrschaft). Sie vereinigt alle bezeichnenden Eigenschaften der ravenatischen Basiliken: den geschlossenen Vorbau statt der Vorhalle, die äußere Einteilung der Ziegelwände mit Bogen und Mauerstreifen und ihren Abschluß nach oben durch zierliche Backsteingesimse, die für Ort und Stelle gearbeiteten, nicht entlehnten Säulen, die beträchtliche Breite des Mittelschiffs im Verhältnis zu den Seitenschiffen, die Abwesenheit des Querschiffes und der Emporen, eine einzige Apsis innen rund, außen im halben Zehneck geschlossen (nur S. Apollinare in Classe und S. Francesco haben auch Nebenapsiden), große Rundbogenfenster in der Obermauer des Hauptschiffes und den runden isolierten Turm. Es ist ein herrlicher weiträumiger Bau, die Säulen von grauem, weißgeadertem Marmor mit einer eigentümlichen Art von Kompositakapitälern, die sonst noch an den wenigen erhaltenen Säulen der Herkulesbasilika (auf dem Großen Platz in Ravenna) vorkommen; die Piedestale mit einer

rautenförmigen Verzierung. In der Tribuna ist noch ringsum das Gesimse mit Blätterfries erhalten, das keine größere römische Kirche mehr in echter Gestalt aufweist. Die zwei Seitentribunen ursprünglich, aber stark restauriert. Die Details im Schiffe beträchtlich modernisiert; der sichtbare Dachstuhl noch aus dem Mittelalter.

Von den übrigen Basiliken sind mehr oder weniger erhalten:

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

S. Maria Maggiore, sehr verbaut, mit rundem, isoliertem Turm. S. Teodoro (oder S. Spirito), aus der Zeit Theodorichs des Großen, beim Baptisterium der Arianer (s. S. 16 c). — Die schon erwähnte Herkulesbasilika war wohl kein kirchliches Gebäude.

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

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

anderen Kirchen Luccas: S. M. forisportam, S. Giovanni, S. Michele, dessen Säulen und Kapitäle auch noch denen von S. Frediano ähneln (8. Jahrh.?), am Dom und andern Kirchen von Pisa und an einigen Kirchen Pistojas vor.

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

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

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

- i Der Dom von Sessa (bei S. Agata), mit korinthischen Säulen und einer gewölbten Vorhalle auf Pfeilern. Am mittlern der drei Bogen sind in der Hohlkehle biblische Geschichten eingemeißelt; ein schwacher Nachklang nordischer Portalbauten. — Der Dom von Capua, mit dem schon erwähnten stattlichen Vorhof, dessen Bogen auf antiken korinthischen Säulen ruhen. Im Innern Basilika mit geradem Gebälk; korinthische Kapitäle aus christlicher Zeit, an die ravennatischen erinnernd. Unter dem Chor eine merkwürdige Krypta, offenbar erst aus der Zeit der Normannen und der Kreuzzüge.

- l Antike Säulen an den normannischen Basiliken: Dom von Amalfi und S. Restituta am Dom von Neapel (S. 55, a u. e), wie im Vorhof des Doms von Salerno (S. 3, e und 55, f).

Unsere Aufzählung (die nur die wichtigsten Kirchen umfaßt) endet mit der Benutzung der antiken Säulen. Sobald man die Säulen besonders arbeiten muß, beginnt von selbst ein anderer Stil, dessen Anfänge roh erscheinen, aber gleichwohl eine Befreiung vom schwersten stofflichen Zwang mit sich führen.

Neben der Basilikenform, deren Lebensprinzip die Längsperspektive ist, behauptet auch der Zentralbau eine wichtige Stelle.



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

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

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

Das Baptisterium beim Lateran in Rom (433—440) hat nichts Ursprüngliches mehr als seine Doppelstellung von Säulen mit geraden Gebälken und die Mauern, nebst der von zwei großen Porphyssäulen gestützten, in zwei halbrunde Nischen auslaufenden Vorhalle (gegen den Hof). Mit dem echten ersten Schmuck versehen (wie wir ihn aus einer Zeichnung Giul. da Sangallos in der Barberina kennen), würde es einen ganz anderen Eindruck gewähren als mit den Malereien des Sacchi und Maratti; ein kleiner mosaizierter Nebenraum und das prächtige Ornament grüngoldener Weinranken auf blauem Grunde in der linken Nischenknoppel der Vorhalle deuten noch an, in welchen Farben und Ornamenten das Gebäude prangen mochte (Durchmesser  $10\frac{1}{2}$  bez.  $21\frac{1}{2}$  m).

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

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

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

Bauten dieser Art sind fast bei jeder bischöflichen und mancher großen Pfarrkirche erhalten oder (verbaut, in Trümmern oder urkundlich) nachzuweisen. Noch im 11. und 12. Jahrh. wurden Baptisterien neu gebaut, später dagegen die Taufen in die Kirchen selbst verlegt. Bei großen Umbauten der Kirchen ging das Baptisterium, wenn es zu nahe dabei stand, gewöhnlich zu Grunde. Es mögen hier noch einige der spätern und spätesten genannt werden:

d am Dom von Torcello, einfaches Oktogon (der Dom selbst eine schlichte Basilika des 9. Jahrh., im Mittelschiff erneuert um 1008);

e vor dem Dom von Novara, achteckig mit Wandnischen und antiken Säulen in den Ecken. — In Asti das Baptisterium bei Porta di Alessandria mit engem achteckigen Mittelbau auf kurzen Säulen meist mit Würfelskapitälern und mit breitem wunderlich polygonem

g Umgang, wahrscheinlich erst 11. Jahrh.; das beim Dom mit fast gleich breitem Mittelbau und Umgang (11. Jahrh.?). — Neben der

h Hauptkirche von Chiavenna ein für uralt geltendes, überweistes

i Achteck. — Das Baptisterium von Padua, runder Oberbau auf

k viereckigem Untersatz; 12. Jahrh., von hübscher Wirkung; S. Sofia, ein durch seine Apsis interessanter Bau des 11. und 12. Jahrh.,

l mit gleichzeitiger Fassade. — Das Baptisterium von Cremona, vom Jahre 1167, obwohl für viel älter geltend; Achteck mit oberen

Hallen und Zeltdach, innen fast lichtlos und nur interessant durch die Halbsäulenstellung den Wänden entlang.

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

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

Das sog. Grabmal der Kaiserin Helena vor Porta maggiore c in Rom, in dessen Ruinen jetzt die Kirche S. Pietro e Marcellino eingebaut ist, s. I, 26 d.

S. Costanza bei Rom, wahrscheinlich als Grabmal zweier d Töchter Konstantins d. Gr. erbaut; der innere Zylinder mit der Kuppel (von 11 $\frac{1}{3}$  m Spannung) auf zwölf Paaren von Säulen mit besonderem Gebälkstücken und darübergespannten Bogen (roh, ausgebauchte Friese) ruhend; der Umgang ebenfalls rund mit mosaiziertem Tonnengewölbe (gesamte innere Lichtweite 22 $\frac{1}{3}$  m). Außen Reste eines Peripteros.

Der sog. Tempio della Tosse bei Tivoli, ursprünglich ein e antiker Grabbau aus dem 4. oder 7. Jahrh., der etwa im 10. Jahrh. zu einer christlichen Kirche umgewandelt wurde. Außen achteckig, innen rund (11 $\frac{3}{4}$  m weit); unten durch acht abwechselnd halbrunde und rechteckige Nischen gegliedert, über jeder im Obergeschoß ein großes Fenster. Die Kuppel durch Überkrugung horizontaler Steinlagen und darüber aufsteigenden 16 Ziegelgarten gebildet, die sich, wie beim Pantheon, zu einer kreisrunden Öffnung zusammenschließen (die Laterne Zutat aus späterer Zeit).

Das Grabmal Theodorichs d. Gr. († 526), la Rotonda gen., vor Porta Serrata zu Ravenna; außen polygon und ehemals mit einer f Säulenhalle versehen, Erdgeschoß im Innern kreuzförmig, das Hauptgeschoß kreisrund; die flache Kuppel bekanntlich aus einem von

Dalmatien hergebrachten Stein, 9 m im Durchmesser. Namentlich am Hauptgesimse selbständige und ausdrucksvolle Detailbildung<sup>1)</sup>.

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

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

- Das einfachste Motiv zeigt der auf den Fundamenten eines Rundbaues aus guter Kaiserszeit unter Beibehaltung des ursprünglichen Plans etwa zu Ende des 4. Jahrh. höchst wahrscheinlich als Mittelbau des großen Viktualienmarktes errichtete und von Papst Simplicius (468—482) dann für den christlichen Kultus geweihte Zentralbau S. Stefano Rotondo auf dem Cölius zu Rom. Ein innerer Säulenkreis von 22 m Weite mit höchst rohen ionischen Kapitälern und Architrav darüber trägt den zylindrischen Oberbau, wozu er im Verlauf der Zeit einer halbierenden Zwischenmauer auf zwei Säulen und drei Bogen als Unterstützung bedurfte. Ein ursprünglicher äußerer Säulenkreis mit Archivolten, von 43 m Durchmesser, ist seit der Restaurierung durch Nikolaus V. (1453) mittelst dazwischengezogener Mauern zur Grenze des jetzigen Kirchenraumes geworden; der zweite Umgang wurde in seiner jetzigen Gestalt erst durch die Adaptierungsbauten unter Simplicius und Theodor I. (642—649) geschaffen. Es sind lauter weite Räume, nicht auf Wölbung, sondern auf flaches Eindecken berechnet. Der Altar unter dem hohen Mittelraum ist modern.

- c. Die Kirche S. Lorenzo in Mailand<sup>3)</sup>, im Innern trotz der freudlosen Detailformen des letzten Umbaues (Ende 16. Jahrh.) eines der schönsten und einflußreichsten Bauwerke Italiens (wie seine Aufnahme durch Giul. da Sangallo, seine Nachbildungen in Leonardo da Vincis Zentralbaustudien, und der Einfluß beweist, den er auf die Konzeptionen Bramantes und seiner Schule — Kuppelraum des

1) Der Porphyrsarg, beim Sturz der Ostgoten der Gebeine beraubt, jetzt im Museo

\* Bizantino, war früher an dem sog. Pal. del Re Teodorico eingemauert, einem Rest des alten Königspalastes, von dessen ehemaliger Hauptfassade (nach dem Meere) ein Mosaik in S. Apollinare Nuovo (r. am Eingang) ein phantastisches Bild gibt —

\*\* Von einem anderen Palast des Theoderich, vor Terracina, ist noch eine mächtige Mauer des weiträumigen Korridors, mit breiten Pilastern, erhalten.

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

3) Dem Verf. (s. Gosch. d. Renaiss. in Italien, S. 115) erscheint dieser Bau dem Grundplan nach, welcher hier entscheidet, noch immer als ein Palast- oder Thermenraum Maximilians des Herkulischen, um 800; unter Galla Placidia eingeweiht zur Kirche.

Doms zu Pavia und ursprünglicher Entwurf für S. Peter — geübt hat). Vor allem gewinnt die Nische (Exedra) hier Bedeutung; sie ist nicht ein bloßer isolierter Halbzylinder mit Halbkuppel, sondern ein durchsichtiger einwärtstretender Bau von einer untern und einer obern Säulenreihe, welche in den untern und den obern Umgang des Kuppelraumes führen. In dem früheren Bau war der Raum unter der Kuppel (von 24 m Spannweite) quadratisch; erst über der Empore ging er ins Achteck über. Der volle Rhythmus dieser Bauweise war daher noch ausgesprochener als jetzt<sup>1)</sup>. An glänzendem perspektivischen Reichtum können sich wenige Gebäude mit diesem messen, ja es dürfte einer der herrlichsten Innenräume der Welt sein, so gering auch die Wirkung seiner Einzelformen ist. Nach außen stellt es ein ruhiges Quadrat dar, indem die vier Ecken mit turmartigen Massen ausgefüllt sind.

In Ravenna ist das weitaus wichtigste Gebäude dieser Gattung das berühmte Achteck San Vitale, in der letzten Ostgotenzeit erbaut, zu Anfang der byzantinischen Herrschaft ausgeschmückt (Mitte des 6. Jahrh.). Verwandt mit zentralen Kirchen des Orients, mit oberm und unterm Umgang, dessen acht einzelne Seiten mit Stellungen von je zwei Säulen im Halbrund auswärts treten; die Kuppel (von 15,7 m Weite) der Leichtigkeit wegen aus tönernen Hohlkörpern (Amphoren) konstruiert, leider jüngst mit dem ganzen Oberteil der Wände mit einer reichen Scheinarchitektur übermalt, die Tribuna als besonderer Ausbau durch den Umgang hindurchgelegt (die jetzige Vorhalle mit zwei runden Türmen nach neueren Forschungen wohl die ursprüngliche); die Außenmauern schlicht. Äußerer Durchmesser 32 $\frac{1}{2}$  m. Der Eindruck reich, aber unruhig; das Auswärtstreten der Säulenstellungen bezweckt eine perspektivische Scheinerweiterung, welche erst wieder im Barockstil des 17. Jahrh. ihresgleichen findet. Der untere Teil der Wände und der Fußboden sind oder waren auf das kostbarste inkrustiert. (Reste altchristlicher Stuckdekoration

1) Die jetzige Kirche wurde im 11. Jahrh. bereits stark erneuert, doch mit genauer Beibehaltung des Grundplanes; korinthische Kapitäle des Urbaues hat man dabei als Basen benutzt. Ein neuer, gleichfalls an den alten Grundplan sich anschließender Umbau erfolgte um 1678 unter S. Carlo Borromeo durch Martino Bossi. Von den drei Anbauten ist S. Sisto (links) vielleicht als christliches Baptisterium später hinzugefügt worden; S. Aquilino (rechts) wohl ein Teil des Urbaues wegen der reichen Tür-einfassung; S. Ippolito (hinten) endlich gehört jedenfalls der Uranlage an, aus welcher Zeit dieselbe stammen möge: die Ecksäulen teils korinthisch, teils komposit, ein Wechsel, der auch in den Diokletiansthermen vorkommt. Für einen früheren Ursprung des ganzen Baues würde u. a. sprechen die noch recht gute Bildung der korinthischen Kapitäle und das Vorkommen einer nackten, auf einem Boot reitenden Bacchantin in den Verzierungen jener prachtvollen Tür-einfassung (auf der linken Seite). Unter Galla Placidia wäre ein solcher Scherz von solcher Seite nicht mehr geduldet worden. — Im Anschluß an die drei Kapellen bei S. Lorenzo sei hier auch der kleine merkwürdige Zentralbau (v. J. 879) erwähnt, der sich in S. Satiro zu Mailand an das linke Querschiff anschließt (das Äußere lombardische Frührenaissance).

in einem der dreieckigen Räume zwischen Oktogon und Vorhalle; Spuren schöner Marmoreinlagen im nördlichen Teil des Umganges, Erdgeschoß.)

- Einem anderen Nachklang byzantinischen Zentralbaues gewährt
- a S. Fosca auf Torcello bei Venedig (Kuppelweite 9 m); als lebensfähiges Motiv für große Binnenräume verdient sie die Beachtung der Architekten. — In den ältern kleinen Kirchen Venedigs selbst zeigt sich ein merkwürdiges Schwanken zwischen den beiden Systemen; es sind kurze Basiliken mit einer Kuppel über der Kreuzung, Tonnen- und Kreuzgewölben in den Schiffen; S. Giacometto di Rialto, angeblich von 520, ist jedenfalls das älteste dieser Kirchlein, die Bauform als solche reicht aber bis ins 15. Jahrh. hinunter.
  - c S. Tommaso in Limine, bei Bergamo (9. Jahrh.), ist wieder ein einfacher Rundbau; Zylinder mit Kuppel auf Säulen; runder zweigeschossiger Umgang mit hinausgebauter Tribuna.
  - d Der alte Dom (la Rotonda) zu Brescia, nicht vor 897, wahrscheinlich aber erst um 1000 als Winterkathedrale (nicht Taufkirche) an Stelle einer älteren Basilika erbaut, von der noch die dreischiffige Krypta mit Querschiff übrig ist (ihre architektonischen Details, Kapitäle u. dgl. weisen sie dem 5.—7. Jahrh. zu). Innerer Kuppelraum von 19 m Weite auf acht Pfeilern mit rundem, über dem Niveau des Mittelraumes beträchtlich erhöhtem, kreuzgewölbtem Umgang (7 m weit). Der sehr sonderbare Anbau, der als Chor und Nebenkappen dient, ist vielleicht noch auf die ältere basilikale Anlage zurückzuführen.
  - e S. Sepolcro in Bologna, der Gruppe von sieben kleinen Kirchen, welche zusammen S. Stefano heißen, angehörig, neuerlich gut restauriert, wohl noch ein Bau des 1. Jahrtausends; eine der im ganzen Abendlande vorkommenden polygonen Heiliggrabkirchen, als Stationen der nach Palästina pilgernden Tempelritter meist mit Kommenden des Ordens verbunden. Um einen zwölfeckigen Kuppelraum zieht sich ein unregelmäßiger unterer Umgang mit Gewölben, und ein oberer mit Sparrendach; die sieben antiken Marmorsäulen, welche an den Stützen vorkommen, mögen schon einer frühern Gestalt des Baues gedient haben; die übrigen fünf Stützen sind einfache dickere Backsteinsäulen. An den Außenwänden sind hier und da durch Stellung der Backsteine einfache lineare Verzierungen erzielt, wie sie auch an nordischen Bauten des 1. Jahrtausends vorkommen.
  - f S. Sepolcro in Pisa, ebenfalls eine h. Grabkirche aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. Hohes Achteck von 9 m Durchmesser, mit Pfeilern und Spitzbogen, von steilem Kegeldach gekrönt, mit achtseitigem niedrigen Umgang (7 m weit), die Fenster noch rundbogig. Alle Details für Pisa auffallend schlicht. Gegenwärtig größtenteils erneuert; der Glockenturm von *Diotisalvi*, Ähnlich,

nur kleiner, graziöser und ohne Umgang: S. Agata, die Außenwände fast in voller Breite durch dreigekuppelte Rundbogenfenster mit Blendbogen darüber ausgefüllt.

S. Angelo zu Perugia, wohl noch aus dem ersten Jahrtausend; ein Sechzehneck. Über 16 (spätkorinthischen) Säulen erhebt sich der Zylinder 14 $\frac{1}{2}$  m weit; aus acht Ecken springen Bogen hervor gegen die Mitte und tragen das Dach; ebenso tragen sechzehn von Wandpilastern aus gegen den Zylinder hinaufsteigende Bogen das Dach des Umganges. Ohne die modernen Zutaten würde dieses sehr glücklich gedachte Gebäude mit seinem ausschließlichen Oberlicht (durch die Fenster des Zylinders) eine bedeutende Wirkung machen.

Endlich S. Sofia in Benevent, im 8. Jahrh. unter byzantinischem Einflusse erbaut. Eine 6 m weite mittlere Kuppel, auf Säulenarkaden, die ein Sechseck bilden, wird von zwei Umgängen umschlossen; der innere ist durch zehn Säulen und sechs kleinere Kuppeln begrenzt, der äußere von kreisrundem Umfang von zwölf über unregelmäßigen Vierecken angeordneten Kreuzgewölben überdeckt. Säulen und Kapitäle (korinthisch und komposit) sind antik, das übrige Detail ermangelt jeder architektonischen Durchbildung. Ein anstoßender Kreuzgang (Beginn des 11. Jahrh.) zeigt Anklänge an maurisch-normannische Konstruktionsformen, gehört aber im Detail dem frühromanisch-lombardischen Stil an.

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

Und doch lebt neben der Barbarisierung der größern Bauformen ein Rest schöner Einzelbildung weiter in Gestalt des Ornamentes, das bis spät in das frühchristliche Mittelalter den Anschluß an die Antike — zum mindesten in Rom — nicht aufgibt und selbst in den eigenen dorthier abgeleiteten Motiven einen Rest ihres Gefühls

für Maß und Harmonie bewahrt. Abgesehen von der Sarkophag-  
 skulptur (s. diese unter „Skulptur“), sind uns manche Beispiele davon  
 aus den römischen Basiliken erhalten. So eine der reichskulpierten  
 Spiralsäulen mit schönem Kompositkapitäl von der alten Konfession  
 a von St. Peter (4. Jahrh., 1. Kap. rechts); einige bloß mit Ornament  
 b bedeckte Felder an der Holztüre von S. Sabina (5. Jahrh.); die  
 aus dem 6. Jahrh. stammende Umschrankung des Presbyteriums in  
 c S. Clemente (bei ihrer Umstellung im 12. Jahrh. überarbeitet) und  
 zwei von einem Altarciborium derselben Zeit übrige Säulen mit  
 rebenumsponnenen Schäften und byzantinisierenden Kapitäl (jetzt  
 am Grabmal Venier im linken Seitenschiff verwendet); mehrere  
 Platten von Chorschranken aus dem 7. und 8. Jahrh. mit teils  
 durchbrochenen Linien-, teils vollen Rankenfüllungen, jetzt in der  
 d Vorhalle in S. Maria in Trastevere eingemauert, und andere der  
 gleichen Epoche, die bei der jüngsten Wiederherstellung von S.  
 e Maria in Cosmedin zum Vorschein gekommen sind (teils in der  
 Kirche, teils im 1. Geschoß der Vorhalle aufgestellt, teils bei der  
 Rekonstruktion von Chorus und Lettner verwendet); die Ornamente  
 f an und in der Kapelle des h. Zeno in S. Prassede (7. und 9. Jahrh.);  
 eine Anzahl von Chorschranken aus dem 9. Jahrh., die bei den  
 g jüngsten Arbeiten in S. Sabina aufgefunden wurden (am Beginn  
 des linken Seitenschiffs aufgestellt); Reste einer Kanzel (9. Jahrh.)  
 h in S. Elia bei Nepi von großem Reichtum der Dekoration; der  
 Altar des h. Savinus (10. Jahrh.) mit Motiven römischer Grab-  
 i cippen in S. M. del Priorato zu Rom; die mit Ranken und  
 k Vögeln gezierten Türpfosten an S. Saba (11. Jahrh.), jene am  
 l Hauptportal von S. Maria in Cosmedin von *Johannes de Venetia*  
 (nach 1088, mit überaus rohen Evangelistensymbolen); und am  
 m Seitenportal von S. Maria in Trastevere (Anfang des 12. Jahrh.);  
 der aus den Platten einer ehemaligen Ikonostasis (Lettner) zusammen-  
 n gefügte Altar von S. Silvestro auf Monte Soratte und der  
 o Lettnerabschluß (Pergula) von S. Leo in Leprignano (Sabina),  
 von der Wende des 11. zum 12. Jahrh.; eine Deckplatte mit Fischen  
 p und Wundertieren im Museum zu Grottaferrata; endlich die  
 Reste eines Altarvorsatzes, sowie einer reichen Kanzel mit mannig-  
 fachem linearen und Pflanzenornament aus der Zeit Paschalis II.  
 q (1099—1118) im Dom zu Ferentino, wohl vom *Magister Paulus*  
 (S. 26 i u. 276 und 24 unten)<sup>1)</sup>.

1) In Ravenna sind derartige Gegenstände meist, aus älterer Zeit und nicht  
 mosaiziert, dagegen merkwürdig als späte Urkunden der antiken plastischen De-  
 \* koration. In S. Apollinare in Classe: die Abschlüsse der Rundbank der Tribuna,  
 entlehnt vom Bischofsstuhl des heiligen Damian († 705); das Altartabernakel des h.  
 Eleucadius am Ende des linken Seitenschiffs (806—816); beide Werke mit schon kalli-  
 \*\* graphisch leblosen Zieraten. — In S. Agata: der runde Ambo, spätrömisch. — Im  
 † Dom. Chorumgang: die beiden abgesondert eingemauerten Hälften des runden Ambons



Der Schutt Roms war damals unermesslich reich an kleinern Baustücken aller Art, die jedem zu Gebote standen. Aus steinernen und tönernen Konsolen, Simsfragmenten, Kassetten usw. entstand im 10. Jahrh. die sog. Casa di Pilato oder di Rienzi. Außerdem aber gab es Marmor- und Porphyrsäulen und Fragmente solcher, auch vielen grünen numidischen Marmor und Giallo antico; und es gab eine Menge Platten von kostbaren Steinen, mit welchen einst die Wände der Paläste belegt gewesen waren. [Diese letztere Art der Wanddekoration war im Oriente für die Sanktuarien der Kirchen frühe wieder in Anwendung genommen worden. Einzelne, jedenfalls durch byzantinische Vorbilder bedingte Beispiele davon haben sich auch in Italien erhalten: in Resten der Wandbekleidung in S. Giovanni in Fonte und S. Vitale (Umgang) in Ravenna, in der Verkleidung der Unterwand der Apsis im Dom zu Porenzo mit einer aus Marmor, Porphyr, Serpentin, Onyx, Perlmutter und Emailmasse zusammengesetzten Mosaik (gleichzeitig mit dem Baue des 6. Jahrh.), in den Resten einer ähnlichen Apsisverkleidung in S. Sabina zu Rom, die jüngst zum Vorschein kamen, und einem Fries von Kreuzen, Disken, Spiegeln verschiedener Steinarten über den Säulenarkaden derselben Kirche (5. Jahrh.), endlich aus späterer Zeit (zweite Hälfte des 12. Jahrh.) und in größerem Umfang in der Verkleidung der Wände mit Marmorintarsia in der Capp. Palatina zu Palermo und im Dom von Monreale]. Diese Reste zerschnitt man und setzte daraus neue Zeichnungen zusammen; die zu Scheiben gesägten Porphyrsäulen pflegten die Mitte der zu verzierenden Fläche einzunehmen, das übrige wurde mit gelbem, grünem und weißem Marmor ausgelegt, das Ganze mit antiken Mustern nachgebildeten Rahmen, Profilierungen, Gesimsen usw. versehen. Die der Skulptur und der plastischen Ornamentik wenn nicht unfähig

---

aus der Zeit des Erzbischofs Agnellus (556—569) mit flachen Tierfiguren in lanter vier-eckigen Feldern, schon sehr roh; in der Sakristei der elfenbeinerne Bischofsstuhl des heiligen Maximian (546—556), s. u. Skulptur. — In SS. Nazaro e Celso (Galla Placidia); der Altartisch aus dünnen Alabasterplatten, weniger wegen der unbedeutenden Reliefs merkwürdig, als weil er auf Erhellung durch hineingestellte Lampen berechnet war. — In S. Apollinare Nuovo der besterhaltene Ambo, auf vier Säulen, mit reichem römischen Detail in barbarischer Anwendung, und die frühchristliche Einrichtung in der Capp. Sancta Sanctorum (letzte Kap. 1.). — In S. Giovanni e Paolo die Reste eines reich skulptierten Ambos mit derben flachen Reliefs, aus dem Jahre 597. Die Chorschranken im Dom von Torcello rühren wohl von der Restauration d. J. 864. Auch die beiden Ambonen und das kleine Sacellum (an einem Pfeiler links) in S. Marco zu Venedig gehören eher dem Kreise dieser ravennatischen Dekoration an als der römischen (die Chorabschränkung ebendort erst von 1394). Leblose plastische Verzierung und Vergoldung, aber kein Mosaik; die Steingattungen sind an sich selbst schon kostbar genug. — An dem mit Relieffiguren versehenen und (nach den alten Spuren neu) bemalten Tabernakel des Hochaltars in S. Ambrogio zu Mailand stammen nur noch, die vier Säulen mit den rohen Kapitälern von dem ursprünglichen Werk des 9. Jahrh., alles andere ist Zutat vom Ende des 12. oder Beginn des 13. Jahrh.

gewordene, doch entwöhnte Kunst ergeht sich in einem angenehmen mathematischen Linienpiel, im Wechsel bunter Flächen. Das in zwischen sehr emporgekommene Mosaik half mit Farben und zumal mit Gold nach; doch blieb der Stein in Rom immer das Vorherrschende, und diese Dekoration ist daher schon von Anfang an etwas anderes als die sarazenische oder moreske, welche sich wesentlich auf Glaspasten beschränkt. Die Gegenstände, um welche es sich dabei handelt, sind Fußböden, Türgewände, Bischofsthronen, Leseplatte (Ambonen, Analogien), Kanzeln, Altäre, Schranken und Einfassungen von Chören, endlich Säulen für die Osterkerze.

Der Ursprung dieser Art Dekoration geht auf den Orient, und sehr wahrscheinlich auf jene byzantinischen Künstler zurück, die Abt Desiderius um die Mitte des 11. Jahrh. nach Monte Cassino berufen hatte. Dorthier verbreitete sich die neue Art Ornamentation gleichmäßig nordwärts bis Rom und südwärts bis nach Sizilien. Während aber in Süditalien das byzantinische Ornament für den plastischen Teil stets vorherrschend blieb, daneben jedoch schon frühe koptisch-arabische und normannische Elemente in der Flächendekoration die Oberhand über die antikisierend byzantinischen gewinnen (s. die unterital. Arbeiten dieser Art bei der normannisch-sizilischen Arch.), kommt in Rom darin der Einfluß der heimischen Antike zur Geltung und gönnt namentlich in dem musivischen Flächenornament selbst nach Einbürgerung der Glaspasten aus dem Süden den dort herrschenden Strömungen keine Verbreitung, läßt sich vielmehr auch hierin von den Vorbildern altrömischer Mosaikkunst bestimmen.

Dieser „kleine Anfang von Renaissance“, der auf Dekorationsarbeiten beschränkt blieb und die Architektur im großen nicht berührte, führt den Namen Cosmatenkunst, von zwei Gliedern der jüngsten der drei Familien, an die sich die Ausübung der dekorativen Skulptur in Rom und Umgebung länger als zweihundert Jahre hindurch bis zur ersten Hälfte des 14. Jahrh. knüpft. Sie beginnt mit *Magister Paulus* (S. 22 q) und zwei Generationen von Söhnen (c. 1090—1180), setzt sich in der Schule der *Ranucci* durch vier Generationen fort (c. 1135—1209), um in der des Meisters *Laurentius* bis auf seine Urenkel herab sich auszuleben (1150—1332). Außerdem sind von *Petrus Vassallettus* und seinem Sohn (c. 1180—1263), von *Andreas*, Vater und Sohn, *Petrus Oderisi* und andern Meistern bezeichnete Werke erhalten, die sich nach dem heutigen Stande unserer Kenntnisse in keine der obigen Künstlerdynastien einreihen lassen. — Bei dem Reichtum des Vorhandenen muß sich die folgende Aufzählung mit dem Bedeutendsten davon genügen lassen.

Von den unzerstörbaren Fußböden aus jenen harten Steingattungen, die in mehr oder weniger bedeutenden Resten und Ausdehnung noch aus dem ersten Jahrtausend erhalten sind, gehören

alle der Technik, viele auch dem Gegenständlichen nach noch der antiken Tradition der Mosaikkunst (als *Opus tessellatum* und *Opus sectile*) an, freilich in viel weniger vollendeter Herstellung. So im Dom zu Pesaro (Tierbilder und mythologisch-symbolische Szenen), im Dom zu Cremona (außer jenen auch Zirkusszenen und einzelne allegorische Gestalten), in S. Michele und S. Pier in ciel d'oro zu Pavia und der Krypta von S. Savino in Piacenza (Tierkreis, Monatsdarstellungen, mythologische und alttestamentarische Bilder), S. M. maggiore zu Vercelli und Dom zu Aosta (Monatsdarstellungen), endlich in S. Giovanni Evang. in Ravenna (Tierbilder, Szenen der Artussage, von 1213). Während die Datierung dieser frühen Werke zwischen dem 5. und 10. Jahrh. schwankt, steht die der folgenden aus dem 12. Jahrh. fest: S. Prospero in Reggio (Zodiacus und Jahreszeiten), S. Benedetto bei Mantua 1152 (Kardinaltugenden mit ihren den Bestiarien entlehnten Fabeltieren), die Dome zu Otranto 1166 und Brindisi 1178 (Zodiacus, Monats- und Tierbilder, alttestamentliche Szenen, Artus- und Roland-sage), die letzteren beiden die vollständigsten Spezimina der Gattung.

Von den eigentlich *cosmatesken* (fälschlich als *Opus alexandrinum* bezeichneten) Fußböden enthält jede ältere und auch manche sonst modernisierte Kirche Roms ein Stück, wenigstens im Chor (S. Cecilia, S. Alessio, S. Crisogono, SS. Giovanni e Paolo, S. Gregorio, S. Prassede und viele andere). Die reichsten sind mehr oder weniger sicher und zwar spät datiert: der in S. Maria in Cosmedin (um 1120), der prächtige von S. M. Maggiore (um 1150), der von S. Maria in Trastevere (etwas früher), der sehr reiche in der Vorderkirche von S. Lorenzo fuori le mura (vielleicht erst um 1220). Im Detail Teppichmustern ähnlich, doch als Ganzes anders komponiert, geben sie deutliches Zeugnis davon, welchen Wert die Kirche von jeher auf schöne Fußböden gelegt hat. Zu einer Zeit, da die Kunst sich noch an das Material halten, durch Goldgerät, Prachtgewebe und Mosaiken den Eindruck des Heiligen und Außerweltlichen hervorbringen muß, weil sie die ewige Form nicht mehr oder noch nicht schaffen kann — zu einer solchen Zeit gebährte auch dem Fußboden, der ja ein geweihtes Asyl bezeichnete und den Schauplatz für die heiligsten Begehungen ausmachte, eine Ausstattung, die ihn von dem profanen Draußen auf das stärkste unterschied.

Außerhalb Roms bewahren die Abteien von Grotta ferrata p und Montecassino noch Reste der ursprünglich von byzantinischen Künstlern ausgeführten Fußböden (vom Beginn und der Mitte des 11. Jahrh.); vollständige Fußböden sind erhalten im Dom zu Ferentino von *Mag. Paulus* (c. 1116), in der Abteikirche von Farfa von *Ranucci* (vor 1143), im Dom zu Civitá Castellana, s

a zu Terracina (ein prachtvoller mit eingestrenten Tier- und Drachen-  
 b gestalten), in S. M. di Castello zu Corneto (c. 1166), und im  
 c Dom zu Anagni von Cosmus I (c. 1224). In der Kathedrale  
 d zu Spoleto ein zu gutem Teil aus den Bestandteilen der alten  
 e Ambonen zusammengefügter. Sonst haben auch S. Vitale in  
 f Ravenna, S. Marco in Venedig (vor 1040), die Dome von  
 g Torcello (1008) und von Murano (1141) prächtige Steinmosaik-  
 fußböden. Doch herrschen andere Motive und Steinarten vor, die  
 ihre direkte Abstammung von byzantinischen Vorbildern beweisen.

Andere steinerne Schmucksachen finden sich in folgenden  
 Kirchen von Rom:

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

Ferner in folgenden Städten des Kirchenstaates: in S. Lucia  
 s zu Gaeta Reste der Chorschranken, byzantinisch (1020); in Rocca  
 t di Cave bei Palestrina ein Altarvorsatz von *Mag. Paulus*, vom  
 Jahre 1093, das älteste bez. und dat. Werk der Cosmatenkunst;

im Dom zu Ferentino ein ähnlicher Vorsatz, wohl vom selben Meister (1106—1113, s. S. 22 q.); in der Abteikirche zu Grottaferrata Reste eines Lettners und Altars, datiert 1132; in S. M. di Castello zu Corneto die Fassadendekoration (1143) von *Nicc. Ranucci* und das Altartabernakel (1166) von *Giov.* und *Guittone Ranucci*, der Ambo (1209) von *Giov. di Guittone*; in der Kathedrale von Segni Arbeiten von *Petrus Vassellettus* (1186); in San Vittorino (Abruzzen) Ambo von *Petrus Amabilis* (1197); im Dom zu Anagni ein Osterkerzenleuchter (c. 1260) und eine Kathedra (1263) aus S. Andrea, jetzt im bischöflichen Museum aufbewahrt, beide von *Vassellettus*, dem Sohn; in Argentella (bei Palombara) Reste von Lettnerschränken; in S. Pietro zu Toscanella d. g. desgleichen; im Dom zu Cività Castellana Chorschränken von *Drudus* und *Luca*, Sohn *Cosmas I.* (2. Hälfte des 13. Jahrh.). Selbst das gotische S. Francesco in Assisi wird um 1250 noch mit Altar, Kanzel (Unterkirche) und Bischofsthron (Oberkirche) im Cosmatenstil dieser Epoche ausgestattet.

Die einzige wahrhaft architektonische Blüte, welche diese Dekoratorenschule hervorbrachte, sind ein paar Klosterhöfe mit kleinen Bogen auf gekuppelten Säulchen, innen flachgedeckt oder gewölbt. Sie gehen in der Anlage auf frühromanische Muster zurück, deren ältestes in Rom an S. Saba noch teilweise erhalten ist: ganz roh in Backstein ausgeführt (noch 11. Jahrh.). Eine zweite Gruppe, bestehend aus den Klosterhöfen von SS. Quattro Coronati (wahrscheinlich schon 1112), S. Lorenzo fuori und S. Vincenzo alle tre Fontane (c. 1150) sowie von S. Cecilia (2. Hälfte des 12. Jahrh.) zeigt nur erst ausnahmsweise gekuppelte Säulchen, dagegen schwere Würfelkapitälé und keinen dekorativen Schmuck. Eine dritte Gruppe, während des ersten Viertels des 13. Jahrh. erbaut, steht schon den Kreuzgängen von S. Paul und dem Lateran näher: gekuppelte Säulen mit glockenförmigen Kapitälén und Blattornament, beginnender Skulpturschmuck an Arkaden und Fries, weniger gedrückte Verhältnisse zeichnen sie aus. Es sind die Klosterhöfe von S. Cosimato (c. 1200—15), der größte aller römischen von S. Sisto (1216—20, Bruchstück), von S. Sabina (1216—25), in dessen baulichem Detail sich der Einfluß der frühgotischen Zisterziensergründungen in der römischen Provinz verrät, endlich von S. Scolastica zu Subiaco (beg. 1210—15 durch *Jacobus Laurentii*, voll. bis 1235 durch dessen Sohn und Enkel), schon mit gewundenen Säulchen und einigem Mosaikschmuck. Aber erst in den rosenduftenden Klosterhöfen des Laterans und der Abtei S. Paul sind die antiken Formen sowohl durch Anwendung des prachtvollsten Mosaikschmuckes als durch gemeißelte Marmorzieraten zu einer neuen und ganz eigentümlichen Belegung ge-

diehen (der erstere 1222—30 von *Vassallettus* Vater und Sohn, der von St. Paul c. 1220—41 von *Petrus de Capua* beg., von *Magister Petrus* voll.). Unmittelbarer als in all den Basiliken dieser Zeit, welche ältern Vorbildern nachfolgen, spricht sich hier der Formgeist der Epoche Innocenz' III. aus. — Ähnlich der a Klosterhof in der Abtei von Sassovivo (bei Foligno), 1229 von Meister *Pietro di Maria Romano* vollendet. Die Vorhalle des Domes b von Cività Castellana zeigt das gleiche Zurückgehen auf klassische Vorbilder, verbunden mit zierlicher Mosaizierung. Das Hauptportal inschriftlich von dem Cosmaten *Lorenzo* und seinem Sohne *Jacopo* (c. 1200), das rechte Seitenportal von letzterem, die erhöhte Mittelarkade des Portikus (und wohl auch dieser) von *Jacobus* und dessen Sohn *Cosmas I.*, voll. 1210. — Die letzten Cosmaten arbeiteten im gotischen Stil, wovon bei Gelegenheit.

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



Das große Verdienst, dem Basilikenbau zuerst wieder ein neues Leben eingehaucht zu haben, gebührt unstreitig den Toskanern. Der hohe Sinn, der dieses Volk im Mittelalter auszeichnet, und dem man auch ein stellenweises Umschlagen in die Sinnesart der Erbauer des Turmes von Babel verzeihen mag, begnügte sich schon frühe nicht mehr mit engen, von außen unscheinbaren und innen kostbar verzierten Kirchen; er nahm eine Richtung auf das Würdige und Monumentale. Diese offenbarte sich zunächst, seit dem 11. Jahrh., in der Wahl des Baustoffes. Der Sandstein und Kalkstein, welchen man in der Nähe hatte, schien zu sehr der Verwitterung ausgesetzt; man griff zum edleren Marmor und inkrustierte damit wenigstens den Kernbau, wenn man ihn auch nicht daraus errichtete. Der weiße aus Karrara, der Rosso di Siena und endlich der beinahe schwarz erscheinende, aber viel feiner wirkende Verde di Prato abwechselnd auf Strukturformen verwendet oder in den Füllungen angebracht, verleihen den Bauten einen ganz eigenartigen Reiz der Farbe. Bei etwas verständnisvollerer Verteilung hätte man oft die edle Wirkung noch außerordentlich

steigern können (z. B. im Battistero zu Florenz). Zum erstenmale wieder erhielten die Außenwände der Kirchen eine organisch gemeinte, wenn auch zum Teil nur dekorativ spielende Bekleidung: Pilaster und Halbsäulen mit Bogen, Gesimsen, Streifen und Einrahmungen von abwechselnd weißem und schwarzem Marmor, nebst anderem mosaikartigen Zierat. An den größeren Fassaden behauptete sich seit dem Dom von Pisa ein System von mehreren Säulchenstellungen übereinander; die obere schmaler und dem oberen Teil des Mittelschiffes (wenigstens scheinbar) entsprechend; unten größere Halbsäulen mit Bogen, auch wohl eine Vorhalle (Dome von Lucca und Pistoja). Im Innern rücken die Säulen auseinander; ihre Intervalle sind bisweilen beinahe der Breite des Mittelschiffes gleich, welches allerdings sich sehr in das Schmale und Hohe zieht; in den echt erhaltenen Beispielen hat es flache Bedeckung, während die Nebenschiffe gewölbt werden (S. Andrea in Pistoja). An den Säulen ist häufig der Schaft, außerhalb Pisa aber selten das Kapitäl antik, obwohl die oft auffallende Disharmonie zwischen beiden (indem das Kapitäl einen schmalern untern Durchmesser hat als der Schaft) auf die Annahme benutzter antiker Fragmente führen könnte; ein Rätsel, welches sich nur durch die Voraussetzung einigermaßen löst, daß die Kapitäle etwa aus wenigen Steinmetzwerkstätten für das ganze Land bestellt oder fertig gekauft wurden. Ihre Arbeit ist sehr ungleich, von der rohesten Andeutung bis in die feinste Durchführung der korinthischen, auch der Kompositakapitäle. An den bedeutenderen Kirchen versuchte man schon frühe, der Kreuzung des Hauptschiffes und des Querschiffes durch eine Kuppel die möglichste Bedeutung zu geben.

Die einfachsten Elemente dieses ganzen Typus enthält wohl der Dom von Fiesole (1028); das Äußere dürrig, doch schon von Quadern; innen ungleiche Bogen über den Säulen; alle Details einfach bis zur Roheit; erhöhtes Querschiff und Chor über einer wahrscheinlich alten Krypta mit ionischen Säulchen (das Gewölbe der Vierung eine spätere Zutat?). Merkwürdigerweise entspricht schon hier die ganz schmucklose Fassade der Kirche nicht, sondern ragt bereits als vorgesetzte Dekoration über diese hinaus.

Zur vollen Ausbildung des Typus reichte aber ein bloßer Bischofssitz nicht aus; es bedurfte dazu des ganzen munizipalen Stolzes einer reichen, im Zentrum des damaligen Weltverkehrs gelegenen Handelsrepublik. Wie nördlich vom Apennin Venedig, so vertrat südlich Pisa diese Stelle. Im Hochgefühl eines Sieges über die Sizilianer gründen die Pisaner 1063 ihren Dom; als Baumeister nennen sich *Rainaldus* und *Basketus*. Die schöne isolierte Lage, der edle weiße Marmor mit schwarzen und farbigen Inkrustationen, die klare Absicht, ein vollendetes Juwel hinzustellen, die gleichmäßige

Vollendung des Baues und der benachbarten Prachtgebäude — dies alles bringt schon an sich einen großen Eindruck hervor; es gibt nicht eben viele Kirchen, welche diese Vorbedingungen erfüllen. Außerdem aber tut die Kunst hier einen ihrer ganz großen Schritte. Zum erstenmal wieder seit der römischen Zeit sucht sie den Außenbau lebendig und zugleich mit dem Innern harmonisch zu gliedern; sie stuft die Fassade schön und sorglich ab und gibt dem Erdgeschoß Wandsäulen und Wandbogen, den obern Teilen durchsichtige Galerien, zunächst längere, dann dem Mittelschiff und dem Giebel entsprechend kürzere. Sie weiß auch, daß ihre Wandsäulen jetzt einem neuen Organismus angehören, und verjüngt diese fast gar nicht mehr (womit es der Baumeister von S. Michele in Lucca versah). An den Seiten wird ebenfalls die einfachere Form, hier Pilaster mit Bogen und eine kleinere Reihe darüber mit geradem Gebälk, den untern Schiffen zugewiesen, die leichtere und reichere, nämlich Wandsäulen mit Bogen, dem Oberschiff. Es ist denkbar, daß orientalische Kirchen einzelne dieser Elemente darboten, aber ihre Vereinigung in einem Guß ist pisanisch. Von der Wiese hinter dem Chor aus offenbart sich dann eine andere große Neuerung: nach vielhundertjährigem Herumirren in den Wirkungen des Details hat die Baukunst wieder ein wahres Kompositionsgefühl im großen errungen; sie weiß wieder bei großen dominierenden Hauptlinien in der Einfachheit reich zu sein. Von den niedrigen Nischen der etwas höheren Querarme aus leitet sie den Blick empor zum First des Hauptschiffes und zur Kuppel und gibt als mittlere reiche Schlußform die prächtige Chornische mit ihren Galerien.

Im Innern ist der Dom eine fünfschiffige Basilika und ruht auf lauter antiken Säulen (deren korinthische und komposite Kapitäle seit ihrer Ergänzung mit Gips für die Untersuchung meist verloren sind), teilt sonach die hemmenden Bedingungen der römischen Basiliken. Aber ein neuer Geist hat sich das gegebene Material dienstbar gemacht, um daraus vor allem einen schlanken Hochbau zu schaffen. Nach römischer Art hätten bei dieser Breite drei Schiffe genügt; hier sind es fünf, von enger Stellung, die vier äußern gewölbt; der zweiten niedrigeren Säulenreihe ist durch Überhöhung der Bogen nachgeholfen. Statt der hohen Oberwände und ihres Mosaikschmuckes sieht man dann die herrliche luftige Galerie von Pfeilern (gleichsam Repräsentanten der Mauer) und Bogen, in der Mitte von Säulen gestützt, deren Kapitäle hier schon original, zum Teil in romanischen Motiven, zumeist aber — als Nachbildung von antiken — in jonischer, kompositen und der rohen, sozusagen abbreviierten korinthischen Form mit einfacher Deckplatte darüber gearbeitet sind (vereinzelt auch schon in den Seitenschiffen romanische Tierkapitäle). Schon einzelne römische Ba-



siliken haben Obergeschosse; auch die Oströmer liebten solche obere Galerien (als Frauenemporen benutzt), allein sie versäumten, ihnen durch diese leichtere Behandlung den lokalen Charakter zu geben. Das Querschiff endlich wurde hier — zum erstenmal an einer Basilika — dreischiffig gestaltet, um dem Eindruck des Hohen und Schlanken treu zu bleiben; es bildet mit seinen Schlußnischen gleichsam zwei anstoßende Basiliken. Vielleicht mehr aus praktischen als ästhetischen Gründen führte der Baumeister die durchsichtige Galerie auf beiden Seiten quer hindurch nach dem Chor zu und schuf damit jenen geheimnisvoll prächtigen Durchblick in die Querarme. — Welches Quadrat aber sollte nun als Basis der Kuppel angenommen werden, die man hier zum erstenmal mit dem Basilikenbau zu kombinieren wagte? Langhaus und Querbau schneiden sich in ungleicher Breite; man nahm die ganze Breite des letzteren und vom ersteren die des Hauptschiffes, und so ergab sich die merkwürdige ovale Kuppel, die später noch eine gotische Außengalerie erhielt (vgl. damit die Lösung der Kuppelfrage an den Domen von Siena und Florenz).

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

Vollständiger spricht sich dann dieser gereinigte Stil im Baptisterium aus, welches 1153 von *Diotisalvi* gegründet wurde. (Die gotischen Zutaten: Baldachine, Giebel, Spitztürmchen sind erst im 14. Jahrh. hinzugekommen.) Man wird hier durchgängig die Formenbildung des Domes veredelt und vereinfacht wiederfinden, die Bogenprofile, die Mosaizierung der Füllungen usw. Auch hier meldet sich an der äußern Galerie wie im Innern vereinzelt das eigentümlich romanische Kapitäl. Ganz besonders wichtig ist aber die Unterbrechung nach jeder dritten Säule im Innern durch einen Pfeiler (bloß im untern Stockwerk), worin sich deutlich das Verlangen nach einem höheren baulichen Organismus ausdrückt. Ebenso ist die hohe konische Innenkuppel (18 m weit; Gesamtdurchmesser 30 m) nur eine ungeschickte Form für das Bedürfnis nach einem leichten, strebenden Hochbau. — Die Wände des Altartisches und die Einfassung des Taufbeckens (von *Guido Bigarelli* aus Como, 1246) zeigen, welch ein neues Leben auch innerhalb der Dekoration erwacht war, wie man auch hier sich von dem bloßen Mosaik mit Prachtsteinen losmachte zugunsten einer reinen und bedeutenden plastischen Verzierung.

Seit 1174 bauten *Wilhelm von Innspruck* und *Bonannus* den Campanile, den berühmten Schiefen Turm. Hier ist die Gliederung des Details wieder um einen Grad einfacher, und das roma-

nische Kapitäl mit seiner derben Blätterbildung hat entschieden das Übergewicht vor dem römischen. Kunstverständige sollten nicht versäumen, den Standpunkt aufzusuchen, von dem aus der Turm ungefähr gerade erscheint; denn der Komposition nach ist dieses einzige Gebäude eines der schönsten des Mittelalters. Das Prinzip der Griechen, die Säulenhalle als belebten Ausdruck der Wand ringsum zu führen, ist hier mit der größten Kühnheit auf ein mehrstöckiges Gebäude übertragen; es sind viel mehr als bloße Galerien, es ist eine ideale Hülle, die den Turm umschwebt und die in ihrer Art denselben Sieg über die Schwere des Stoffes ausspricht, wie die deutsch-gotischen Türme in der ihrigen.

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

- a. Aus dem 12. Jahrh.: S. Frediano; im Innern liefern z. B. die zwei nächsten Säulen den Beweis, daß die allzu kleinen Kapitäle nicht immer antike sind, mit denen man sich hätte begnügen müssen, wie man sie fand. (Vgl. S. 29, b.) Die Säulen dagegen erscheinen sämtlich antik. — S. Sisto, antike Säulen von ungleichem Stoff; auch hier gerade die unpassendsten Kapitäle modern. Das Äußere fast formlos. — S. Anna, nur ein Teil der Südseite erhalten; das Übrige ein Umbau von 1610. — S. Andrea, außen nur die einfache Fassade alt, sowie der backsteinerne Campanile; innen die Überhöhung der Bogen durch ein besonderes Zwischengesimse erklärt; die Kapitäle meist aus dem Mittelalter, mit Tierköpfen etc. —
- c. S. Pierino, 1119 errichtet, 1272 umgebaut; dreischiffige Säulenbasilika ohne Querschiff, mit geradem Apsisenschluß, der Boden in Opus Alexandrium, wahrscheinlich beim Umbau (des Arnos wegen?) erhöht; die Kapitäle zum Teil antik; außen an der Längseite Rundbogenarkaden zwischen schmalen Pilastern. — S. Paolo all' Orto, nur der untere Teil der Fassade erhalten (wonach die Kirche eine der ältesten nächst dem Dom sein möchte). Das Innere ganz verbaut.
- g. — Die alte Kirche S. Piero in Grado, eine halbe Stunde seewärts, mit Ost- und Westapsis, letztere von der ursprünglichen Anlage vor 420, erstere vom Beginn des 9. Jahrh. stammend, und mit schönen, wohl von pisanischen Seeräubern herbeigeschleppten antiken Säulen.

— S. Casciano (8 km südlich), ursprünglich 9. Jahrh., Ende des 12. Jahrh. auf 8 Joche verlängert, Seitenfronten und Apsis mit Blendarkaden umzogen. Dieser Zeit gehört auch die unvollendete Fassade mit den Skulpturen des *Biduinus* an, der wahrscheinlich ihr Architekt war.

Aus dem 13. Jahrh.: S. Paolo in ripa d'Arno, mit der besten Fassade nach dem Dom; innen mit Querschiff und Kuppel; durchgängig Spitzbogen, doch unter den vieren, welche die Kuppel tragen, noch besondere Rundbogen, unverputztes Innere mit offenem Dachstuhl von majestätisch schlanken Verhältnissen, einige antike Kapitäle. (Restauriert.) — An S. Nicola die Fassade und der Turm angeblich von *Niccolò Pisano*. — S. Michele in Borgo; das Innere, a soweit es erhalten ist, eine ziemlich alte Basilika; von der Fassade der obere Teil mit den schon spitzbogigen Galerien 13. Jahrh., vorgeblich von *Nicc. Pisano*, eher von dessen Schüler *Fra Guglielmo*, der von 1304—1313 urkundlich dort tätig war; in die Mitte treffen Säulchen statt der Intervalle. — S. Catarina, 1262 gegründet, die spätere (14. Jahrh.) Fassade eine noble und prächtige Übertragung des pisanischen Typus in die gotischen Formen. Innen einschiffige ungewölbte Klosterkirche vom Typus der toskanischen Bettelordenskirchen.

Die Kirchen von Lucca sind (mit Ausnahme der oben genannten älteren Reste) fast nur Nachahmungen der pisanischen, und zwar keine ganz glücklichen. An unendlichem und fast peniblem Reichtum tun sie es den reichsten derselben bisweilen gleich oder zuvor (figurierte Säulen, Mosaizierung möglichst vieler Flächen etc.); allein das Vorbild der Antike steht um einen kenntlichen Grad ferner (man vergleiche die Gesimmbildung), obschon auch hier nicht wenige antike Reste mit vermauert und z. B. die meisten Säulen römisch sind. Einen unbegreiflichen Stolz scheinen die Lucchesen darein gesetzt zu haben, daß in den Galerien ihrer Fassaden nicht ein Intervall, sondern ein Säulchen auf die Mitte traf. Man möchte glauben, es sei das Wahrzeichen ihrer Stadt gewesen. In Pisa ist dies Ausnahme (an S. Michele in Borgo). — Die Campanili, die marmornen wie die backsteinernen, ohne besondere Ausbildung.

Aus dem 12. Jahrh.: S. Giovanni; die Kapitäle meist aus dem Mittelalter, doch gut den römischen nachgeahmt; an das linke Querschiff lehnt sich ein uraltes, zur gotischen Zeit nur umgebautes viereckiges Baptisterium. Außen einfach mit Wandstreifen ohne Konsolen; von der Fassade nur die Tür alt. — S. Maria foris portam, 12. Jahrh.; eine der besseren, mit Querschiff und Kuppel; die Kapitäle der Säulen und diese selbst hier meist antik; nach alter Weise etwa in der Mitte der Reihe ein Pfeiler statt einer Säule.

(Kuppel und Wölbung der Schiffe zur Zeit der Renaissance.) —  
 a S. Pietro Somaldi, Fassade vom Jahr 1203; backsteinerne Campanile; das Innere modern. Eigentümlich an dieser und anderen hierher gehörigen Kirchen das Hineinkragen der Kämpfer der Türpfosten in die Wandfläche, über die Breite jener hinaus, wohl durch die ursprüngliche Verwendung antiker Gebälkstücke usw. zu solchem  
 b Zwecke hervorgerufen. — Der Außenbau von S. Michele: die Chornische reich und gut, die Fassade dagegen mit absichtlicher Übertreibung des pisanischen Prinzips stark über die Kirche vorragend, spielend reich; das ganze Erdgeschoß um eines vermeintlich höhern Effektes willen nicht mit Wandpilastern, sondern mit vorgelehnten Säulen bekleidet, die sich verjüngen und damit unförmlich hoch erscheinen. Im Innenbau (8. Jahrh.?) Säulen und Kapitäle noch antikisierend (vgl. S. 14 oben). Kleinere Kirchen zum Teil nur  
 c mit einzelnen alten Bestandteilen: S. Giusto, S. Giulia, S. Salvatore, S. Vicenzo etc. Der Übergang ins Gotische: Fassade  
 e von S. Francesco. — Über S. Frediano vgl. S. 13 i. Was aus dem 12. Jahrh. ist, scheint Nachbildung von älterem und weicht von dem pisanisch-lucchesischen Stil ab. — Endlich die ältern Teile  
 f des Domes: die Fassade, inschriftlich von *Guidetto* 1204, empfindungslos reich; die Galerien auf einer dreibogigen Vorhalle ruhend, deren Inneres im Detail schon sehr gereinigt erscheint. Dann das Äußere des Chorbaues und Querschiffes, sehr edel und gemäßig (auch in der Inkrustation); durch die Höhe des Querschiffes ein imposanter Anblick (das Innere s. unter Gotik). Der Glockenturm mit regelmäßiger zunehmender Fensterzahl, wie der von Siena.

In andern Städten Toskana's:

- g Der Dom von Prato, beg. im 12. Jahrh., hat aus dieser Zeit noch das schmale Mittelschiff mit den weiten Bogen über schweren Säulen mit rohen Kapitälern; 1317—1320 von *Giovanni Pisano* durch Hinzufügen des erhöhten Kreuzschiffes mit fünf Kapellen anmutig ausgebaut, trägt die Kirche im ganzen das Gepräge dieser Zeit. Die ursprüngliche Fassade wurde 1211 durch *Guido Bigarelli* (S. 31 unten) inkrustiert, die jetzige, davor gesetzte, 1413 von *Niccolò di Piero* aus Arezzo zur Ausführung übernommen.
- h In Pistoja ist S. Giovanni fuorcivitas ein einfaches längliches Viereck, dessen eine Langseite aber die Zierlust jener Zeit  
 i (12. Jahrh.) in fast kindlicher Weise an den Tag legt. — S. Andrea, Basilika des 12. Jahrh., mit schmalen Mittelschiff, dessen hohe Obermauern schmale Fenster enthalten; die Fassade mit Wandbogen, schachbrettartiger Fläche und (als Gesims) großem Eierstab (der obere Teil neuer). — Der innern Anlage und der Zeit nach  
 k verwandt: S. Bartolommeo. — Der Dom, mit Vorhalle (S. 29 a),

von erhöhtem Tonnengewölbe in der Mitte unterbrochen, und mit drei Säulchenstellungen darüber; im Innern eine sehr verbaute Basilika, mit ungleichen, doch wohl nicht antiken Kapitälern, wohl ebenfalls aus dem 12. Jahrh. (nicht von Nicc. Pisano). Die Seitenfassade, jetzt bloß Wandpfeiler mit Bogen, trug vielleicht einst eine obere Galerie. Der Turm, obere Festungsarchitektur (von 1200), wiederholt in seinen drei obersten Stockwerken das Motiv des pisanischen, nur viereckig statt rund. Der Chorbau modern.

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

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

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

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

An S. Jacopo in dem gleichnamigen Borgo ist nur eine dreibogige Vorhalle mit Aufsatz (von S. Donato a Scopeto hieher versetzt), an der Badia bei Fiesole nur ein inkrustiertes Stück der Fassade aus dieser Zeit; merkwürdig ist hier das besondere Gebälkstück (Architrav, Fries und Sims) über den Wandsäulen, neben einer

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

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

verschiedene Material, die Gestalt der Strebepfeiler, die Konstruktionsweise der Bogen an den Fenstern der Krypta den Gedanken aufkommen, letztere gehöre, wie im Dom von Fiesole, einem älteren Heiligtum an, statt ein späterer Einbau zu sein.

Das Baptisterium S. Giovanni (ursprünglich die Kathedrale von Florenz) bezeichnet einen Höhepunkt aller dekorativen Architektur überhaupt. Vom ursprünglichen Bau des 7. oder 8. Jahrh. ist nur noch die Anlage des Innern mit den 14 antiken Granitsäulen erhalten; die jetzige Ausschmückung des Innern beginnt vor 1193 und war 1205 ziemlich vollendet, die des Äußern schloß sich in den folgenden Jahrzehnten daran; nur die Verstärkung der Ecken durch Pfeiler in Schichten weißen und grünen Marmors erfolgte erst um 1293 durch *Arnolfo di Cambio* (das Hauptgesimse aber wurde gar erst 1471 durch *Ant. Rossellino* hergestellt). — Schon die Verteilung des Marmors nach Farben im Einklang mit der baulichen Bestimmung der betreffenden Stellen (Simse und Einrahmungen schwarz, Flächen weiß etc.) ist hier selbst edler und besonnener als z. B. am Dom. Vorzüglich schön sind dann in ihrer Mäßigung die plastischen Details, die Kranzgesimse der drei Stockwerke, die Wandpfeiler, welche im halben Viereck beginnen, im halben Achteck fortfahren und als kanellierte Wandpilaster die Bewegung in der Attika fortsetzen. In dem imposanten Innern, welches deutliche Anklänge an das Pantheon zeigt, und dessen weiter Raum von einer einzigen achtseitigen Kuppel von 25 $\frac{1}{2}$  m Weite überspannt ist, stehen vor den acht Nischen des Erdgeschosses je zwei Säulen, müßig, wenn man will, aber hier als bedeutendes Zeugnis eines Verlangens nach monumentaler Gliederung. Sie sind von orientalischem Granit, ihre vergoldeten korinthischen Kapitäle zum Teil antik, zum Teil für diese Stelle gearbeitet, mit genauem Anschluß an die antiken Vorbilder. Die Galerie des obern Stockwerkes schließt sich streng harmonisch an das untere an, mit korinthischen Pilastern und ionischen Säulchen. Hier zum erstenmal in den Ecken des Baues, wo das Auge eine Stütze verlangt, der leere Raum zwischen den Pilastern, welche die Seiten des Achtecks einrahmen; noch wenig störend, weil der dunkle Marmor die Stütze zu ersetzen scheint. (Bei dunklen Pilastern aber auf hellem Grunde, wie im Oratorio degli Angeli und in der Sakristei von S. Spirito, ruft diese Anordnung den Eindruck des „Wackligen“ in unangenehmer Weise hervor.) Die bauliche Wirkung wird beeinträchtigt durch die Mosaikfiguren auf blendendem Goldgrund, welche Friese, Brustwehr und zum Teil auch das Innere der Galerie in Anspruch nehmen, und vorzüglich durch die drückenden Mosaiken der Kuppel. Der Chor steht außer Harmonie mit dem Übrigen; er ist erst 1202 an Stelle eines Atriums angebaut, damals wurden auch die drei Türen eröffnet. Der Fuß-

boden aus verschiedenfarbigen Marmorstücken, z. T. mit nielliertem Ornament, wurde 1200 gelegt.

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

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

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

Durch plastischen Reichtum sind nur die beiden Portale der Seitenschiffe des Domes (12. Jahrh.?) einigermaßen ausgezeichnet. (Das Innere des Domes ein Umbau von 1307, laut Inschrift, mit Benutzung der älteren Säulen.) S. M. di Castello, in neuester Zeit vortrefflich restauriert, ist, nach den fast durchaus antiken



Säulen mit korinthischen und kompositen Kapitälern zu schließen, die älteste dieser Kirchen (11. Jahrh.?). Die Kreuzgewölbe sämtlicher Schiffe wohl neuer. — S. Cosma (12. Jahrh.?) die Säulen schichtenweise von weißem und schwarzem Marmor, die Kapitälern roh antikisierend. — S. Donato, 12. Jahrh. (die Fassade, doppeltgeschossig wie beim Dom, etwas später), die hinteren Säulen samt Kapitälern antik; die vordern von abwechselnd schwarzen und weißen Marmorschichten mit roh antikisierenden Kapitälern; auf dem Chorraum ein achteckiger Turm. (Moderne Bemalung des Gewölbes mit gotischen Zieraten ohne Sinn, im übrigen gut restauriert.) — Unbedeutend und nur in Fassade und Turm erhalten: S. Stefano, S. Tommaso usw.

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

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

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

Eine ganz andere, weit von allem Bisherigen abweichende Gruppe von Gebäuden bietet Venedig dar. Der eigentümliche Genius der handelsreichen Lagunenstadt spricht sich darin von allem Anfang an ganz deutlich aus: die tiefsten nationalen Züge liegen klar zutage. Mit schwerer Einschränkung, durch Pfahlbau im Wasser, erkaufte der Venezianer den Hort, wo seine Schätze unangreifbar liegen können; je enger, desto prächtiger baut er. Sein Geschmack ist weniger ein adliger als ein kaufmännischer; das kostbarste Material holt er aus dem ganzen verahrlosten Orient zusammen und türmt sich daraus seine Kirchenhallen und Paläste. Das Vorbild Konstantinopels und eigener patriotischer Ehrgeiz

drängen wohl auf das Bedeutende und Große hin; allein vorwiegend bleibt das Streben, möglichst Reichtum an den Tag zu legen. — Byzanz ist für die Entwicklung der venezianischen Kirchenbauten vom hervorragenden Einflusse.

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

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

Im Orient, wo man die prächtigen Steinarten und die antiken Baureste dafür zusammensuchte, standen auch diejenigen Kirchen, welche auf die damaligen Venezianer einen immer mächtigeren Eindruck machten: die Kuppelbauten des byzantinischen Stiles; diesen wünschte man etwas Ähnliches an die Seite zu stellen. Nicht zunächst von der Sophienkirche, welche nur eine Hauptkuppel mit zwei großen angelehnten Halbkuppeln hat, sondern von den in allen Formen vorkommenden mehrkuppeligen Kirchen der Griechen entnahm man die Anordnung der fünf einzelnen Kuppeln über den Kreuzarmen und der Mitte<sup>1)</sup>; byzantinisch sind auch die großen Seitenbogen, welche, durch Säulenreihen abgetrennt, die Nebenschiffe sämtlicher Haupträume bilden: ebenso die um den ganzen vordern Kreuzarm herumgeführte Außenhalle; endlich die zahlreich angewandten Nischen, in welche zumal an den hintern Teilen und an der Außenhalle die Wandfläche aufgeht, eines derjenigen Elemente des altrömischen (und jedes großen) Gewölbebaues, an welchem die

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

Orientalen von jeher mit Vorliebe festgehalten hatten. Die halbrunden Abschlüsse der Hauptmauern, welche uns so befremdlich vorkommen, sind ursprünglich nichts als die äußere, nach orientalischer Art dachlose Gestalt der Gurtbogen, auf welchen die Kuppeln ruhen; in dekorativem Sinne wurden sie dann auch an den untergeordneten Räumen reihenweise wiederholt. (Die gotischen Verzierungen daran erst aus dem 14. und 15. Jahrh.)

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

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

Wie diese Kunst in betreff des Details beinahe nur das Längstvorhandene aufbraucht, ist namentlich in einer Beziehung interessant zu verfolgen. Die Leidenschaft, möglichst viele Säulen an und in dem Gebäude aufzustellen, verlangte auch eine reiche Auswahl von Kapitälern. Und so ist an S. Marco angebracht, was die sieben letzten Jahrhunderte an Kapitälformen produziert hatten, eine wahre baugeschichtliche Repetition. Von antiken habe ich kein einziges entdecken können, während von den Säulen wahrscheinlich sehr viele antik sind; dafür ist jeder Grad von frühmittelalterlicher Nachahmung und Umbildung der antiken Kapitäle irgendwie repräsentiert. Die großen Kapitäle über den Hauptsäulen im Innern sind von der in Ravenna üblichen Art der korinthischen, zum Teil auch der Kompositordnung; der Akanthus ist zwar zu sehr ermattet, um noch jenen schönen elastischen Umschlag der römischen Zeit hervorbringen zu können, allein seine Blätter sind doch eigentümlich lebendig gezackt; an einigen statt der Voluten Widderköpfe. Sonst findet man außer dieser gewöhnlichsten ravennatischen Form auch die mit einzeln aufgeklebt scheinenden Blättern, die zu Ravenna an S.

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

Der Eindruck des Gebäudes ist von der historisch-phantastischen Seite ungemein bedeutend. Der Inselstaat, ein Unikum in der Weltgeschichte, hat hier geoffenbart, was er in den ersten Zeiten seiner höhern Blüte für schön, erhaben und heilig hielt. Er hat das Gebäude auch später immer respektiert und sich selbst auf dem Gipfel seiner Macht (um 1500) wohl gehütet, es etwa durch eine Renaissancekirche zu ersetzen. Sankt Markus war Herr und Mittelpunkt der Stadt, des Staates, der Flotten, die auf allen Meeren fuhren, der fernsten Kolonien und Faktoreien; geheimnisvolle Bande walteten zwischen dem ganzen venezianischen Dasein und diesem Bau. In den fünf letzten Jahrhunderten ist niemand mehr darin begraben worden; es hätte geschienen, als dränge sich ein Einzelner in dem Raume vor, der allen gehörte. Die einzige Ausnahme, zugunsten des Kardinals G. B. Zeno, wurde gemacht, als die Kunstbegeisterung einen Augenblick stärker war als jede andere Rücksicht (1505—1515).

Rein als Bauwerk betrachtet, ist S. Marco von außen ziemlich nichtig und ungeschickt. Die Kuppeln heben sich in der Wirkung gegenseitig auf; die Fassade ist die unruhigste und zerstreuteste, die es gibt, ohne wahrhaft herrschende Linien und ausgesprochene Kräfte. Ganz anders verhält es sich mit dem Innern. Man wird dasselbe vor allem größer finden, als der Eindruck des Äußern

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

Diesem Gebäude kann schon deshalb in und um Venedig nichts mehr gleichkommen, weil nur Ein politisch-religiöses Palladium, nur Ein Leichnam des Evangelisten vorhanden war.

Von den Kirchen der umliegenden Inseln wurden die auf Torcello schon bei einem früheren Anlaß (S. 16 d u. 20 a) erwähnt. Der Dom (S. Donato) bei Murano aus dem 12. Jahrh., eine gewölbte Säulenkirche mit Querschiff auf Pfeilern, ist in der inneren Dekoration mit aller Anstrengung der Pracht von S. Marco genähert; Säulen

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

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

von griechischem Marmor, ähnliches Bodenmosaik usw. Außen dagegen zeigt der Chor (jüngst durchaus renoviert), wie sich dieser Stil ohne Marmorbekleidung in Backstein zu helfen suchte. — Der Dom in Caorle (Lagunen) ist in seinem Bau von 1038 noch fast ganz erhalten: Säulen mit Pfeilern wechselnd, die drei Schiffe mit dem alten offenen Dachstuhl und mit drei Apsiden schließend. (Beachtenswerter runder Turm aus gleicher Zeit.)

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

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

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



Zwischen Venedig und Toskana, in der Lombardei und stellenweise die ganze Via Aemilia abwärts bis ans Adriatische Meer entwickelte sich, nicht ohne nordische Einwirkung, derjenige Stil des Kirchenbaues, der von manchen als der lombardische schlechtweg bezeichnet wird. Mit großem Unrecht würde man aber diese Benennung (wie schon geschehen) auf den romanischen Stil überhaupt ausdehnen; der Norden hat hier gewiß eher gegeben als empfangen, und seine Bauten sind viel strenger in einem bestimmten Sinne durchgeführt als die lombardischen; sie geben gerade das Wesentliche, den Gewölbekbau mit gegliederten Pfeilern, ungleich konsequenter. Damit soll indes nicht geleugnet werden, daß man in der Lombardei, schon ehe die französischen Zisterzienser ihre Bausysteme dahin übertrugen, beschäftigt war, die Probleme der Gewölbekbildung zu lösen. — In einer Beziehung aber bleiben die italienischen Bauten ganz originell: im Fassadenbau. Die romanische Architektur des Nordens hatte von frühe an die Türme (zu zweien, zu vierein) als wesentliche Bauglieder an den Ecken der Kirche angebracht; seit dem Vorgang normannischer Baumeister nach der Mitte des 11. Jahrh. wurden die Türme sogar zum Haupt-

motiv aller bedeutenden Kirchenfassaden. In Italien dagegen blieb der Turm als Nebensache auf der Seite stehen, und die Fassade war auf irgend eine andere Weise zu dekorieren. Wir sahen, wie die Toskaner durch Anwendung des Marmors, durch mehrere Stockwerke von Säulenstellungen zu wirken wußten; ihre Fassade ist immer der wenigstens annähernde Ausdruck der Kirche, d. h. eines hohen Mittelschiffes und niedriger Nebenschiffe. In Oberitalien dagegen wird die Frontwand nur allzu oft als ein Gegenstand beliebiger Bildung und Dekoration vor die Kirche hingestellt; ohne Absatz steigt sie empor, als wären alle drei Schiffe gleich hoch<sup>1)</sup>; Galerien laufen querüber und am Dachrand auf und nieder; als Strebepfeiler dienen vorgesetzte Säulen, deren Kapitäle in der Regel nichts tragen; Bogenwerk, Wandsäulchen, Skulpturen, oft ohne allen Sinn, füllen den Raum wohl oder übel aus. (Der Portalbau ist oft von großer Pracht, seine Gliederung teils nordisch mit schräg einwärts tretenden Säulenreihen, teils südlich mit vorgesetzter Halle von zwei Säulen, in der Regel auf Löwen, teils aus beiden Motiven zusammengesetzt.) Auch an den übrigen Außenseiten macht sich eine willkürlichere Verzierung geltend als an den bessern Kirchen des Nordens. Über der Vierung wird womöglich eine achteckige Kuppel angebracht, mit Galerien ringsum und einem flachen Zelt-dach; sie wird bereits dasjenige Element, welches wesentlich den Eindruck des Ganzen beherrscht, und bleibt später bei allen Wandlungen der Stile bis in den Barokko hinein in Oberitalien diejenige Form, welche den Anblick der Städte schon von draußen bestimmen und oft auf das schönste bereichern hilft.

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

Die allzu berühmte Kirche S. Michele in Pavia muß zuerst genannt werden, weil ihr vermeintliches Alter (man verlegte sie in die Zeit des langobardischen Königreiches) zu dem irrigen Zugeständnis einer Priorität Oberitaliens in dem betreffenden Stil Anlaß gab. Der alte Bau ging bei einem Brande 1004 zugrunde, der Neubau, 1860—75 leidlich restauriert, entstand in zwei Absätzen: Krypta, Chor und Querschiff samt oktogoner Kuppel gehören dem Ende des 11. Jahrh., Fassade und das dreischiffige Langhaus der 1. Hälfte des 12. an. 1155 war der Bau vollendet. Schwere Bündelpfeiler mit phantastischen Tier- und Figurenkapitälern stützen die vier Kreuzgewölbe des Langhauses, über den Seitenschiffen Emporen — alles in überaus massigen Verhältnissen und schwerfälliger, barbarischer Pracht. Diese macht sich ganz besonders gedankenlos

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

auch an den Friesstreifen, Galerien, Portalen usw. der eingiebligen die Schiffswelten durch Pfeilerbündel betonende Fassade breit.  
 a Später und etwas belebter die der Augustinerkirche. — Verwandt im System und wenig früher die jüngst sorgfältig wiederhergestellte Kirche S. Pietro in Cielo d'oro (geweiht 1132).

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

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

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

i Der Dom von Modena in seiner jetzigen Gestalt begonnen 1099; außen mit einer ringsum laufenden Galerie, von welcher je drei Arkaden durch einen größeren Bogen auf Wandsäulen eingefast werden; das Innere dreischiffiger Gewölbebau, abwechselnd Säulen mit antikisierenden Kapitälern und starke Pfeiler mit Halbsäulen; die obere Triforiengalerie (von jeher) bloß scheinbar; unter dem erhöhten Chor (S. 38 b) mit drei Absiden eine Krypta auf romanischen Säulen; ihr Eingang ein Lettner von geraden Architravsteinplatten auf Säulchen, deren vordere Reihe auf Stützfiguren (Zwerge auf Löwen) ruht. Der Oberbau neuer. Das Detail durchgängig befangen, doch nicht roh.

k Der Dom von Cremona, 12. Jahrh., dreischiffiger Gewölbebau (auch im Querschiff) in Gestalt eines griechischen Kreuzes, der Chorflügel mit drei halbrunden Apsiden geschlossen; im Innern die Querarme durch das Fortlaufen der Galerien des Hauptschiffes (wie im Dom von Pisa) zum Teil abgeschnitten; nach außen hat das Quer-



schiff stattliche eigene Fronten; das ganze Gebäude ist mit einer Anzahl von Rundtürmchen bekrönt, die Hauptfassade stark mit Renaissancezutaten versetzt. Daneben links der berühmte Torazzo mit zwei polygonen Obergeschossen (offene Hallen) und kegelförmigem Helm, auf altem Unterbau von dem cremoneser Architekten *Franc. Pecorari* erbaut (voll. 1284).

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

Der Dom von Piacenza in seiner jetzigen Gestalt beg. 1122, erhielt im 13. Jahrh. eine Erhöhung, welche sich schon von außen durch den Backstein im Gegensatz zum Marmor des Unterbaues kund gibt (voll. 1233). Innen macht jetzt das Hauptschiff den Eindruck einer französischen Kirche des Übergangsstiles; man hatte für nötig gefunden, die alten (Säulen oder) Pfeiler zu schweren Rundsäulen zu verstärken: je zweien ihrer Intervalle entspricht nun eine Abteilung des hohen Kreuzgewölbes. Die Lösung der Kuppelfrage ist hier viel weniger gelungen als in Pisa; die Kuppel entspricht — sehr unharmonisch — zwei Schiffen des dreischiffigen Querbaues, welcher übrigens mit dem pisanischen die halbrunden Abschlüsse gemein hat. Unter dem über das Langhaus erhöhten Chor eine weitläufige fünfshiffige Krypta mit dreischiffigem Querbau; die Kreuzung ist durch eine Lücke markiert, die vier Säulen entsprechen würde.

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

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

In Bologna hat die S. Stefano benannte Gruppe von sieben r

kleinen Kirchen außer dem (s. S. 20 e) angeführten Zentralbau S. Sepolcro keinen irgend besonders architektonischen oder auch malerischen Wert. — Ein kleiner an S. Sepolcro anstoßender Klosterhof ist durch die Formenwidrigkeit seiner untern Stützen ebenfalls als sehr alt dokumentiert.

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

- b Vielleicht der edelste romanische Bau Oberitaliens ist die schöne Kirche S. Zeno in Verona, deren Inneres noch in die erste Hälfte des 11. Jahrh. zurückzuführen ist, während sie ihre jetzige äußere Gestalt namentlich durch einen Umbau von 1139 erhielt. In der Fassade, die mit dem hohen Campanile und dem massigen, zinnenbekrönten Turm des alten Benediktinerklosters (dessen gleichzeitiger Chostro mit eigentümlichem Ausbau) eine Baugruppe von einziger Wirkung bildet, spricht sich früher als sonst irgendwo die Neigung zum Schlanken und Strebenden aus, nicht bloß durch die vertikalen Wandstreifen, sondern noch deutlicher durch die Unterordnung der horizontalen Galerie, welche von jenen durchschnitten wird, statt sie zu durchschneiden. — Das Innere, um zehn Stufen unter das Niveau des Bodens vertieft, eine Basilika, abwechselnd auf Säulen und Pfeilern; über letztern sollten sich oben große Bogen als Mitträger eines Sparrendaches wölben; allein sie wurden nur über zwei Pfeilern ausgeführt, indem beim weitem Verlauf des Baues eine Erhöhung der Obermauer und ein Holzgewölbe sie unnütz machten. Die Krypta unter dem erhöhten Chor ist hoch und ausgedehnt, wie in den meisten oberitalischen Hauptkirchen dieser Zeit. Die Kapitäle der Säulen scheinen fast alle im Mittelalter nach antiken Vorbildern gemeißelt, die hintersten modernisiert; antik vielleicht das vorletzte rechts. Pfeiler und Säulen ruhen auf mehrfach stufenförmig übereinandergesetzten parallelepipedischen Postamenten. Die Bildung des Details ist durchweg ziemlich streng und gut.

- c Die übrigen alten Basiliken Veronas, welche wir bei diesem Anlaß nachholen, zeigen einige interessante Eigentümlichkeiten. So hat S. Lorenzo ein oberes Stockwerk von Galerien und außen an der Fassade zwei antik scheinende Rundtürme. Das Innere, ab-

wechselnd Pfeiler und Säulen, letztere zum Teil mit antiken Kapitälern, gehört doch wohl erst unserm Jahrtausend an; das Tonnengewölbe vielleicht ursprünglich. — S. Zeno in Oratorio, zwar klein und gedrückt, doch nicht sehr alt, mit einem Kuppelchen vor der Tribuna. — In S. M. antica haben nur noch die Säulen ihre ursprüngliche Gestalt. — S. Giovanni in Fonte, das Baptisterium, ist eine einfache Basilika, 1122—36 an Stelle des durch Erdbeben 1116 zerstörten älteren erbaut. — S. Stefano, Pfeilerbasilika von schwerem zu ermittelndem Alter, mit Polygonkuppel aus romanischer Zeit; der auf hoher Krypta stehende Chor mit einem wunderlichen Umgang. (Das Grab der jüngern Placidia ist der Altar unmittelbar rechts vom Hochaltar; wichtige altchristliche Sarkophage in der Krypta.)

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

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

An S. Andrea zu Vercelli nur die Hauptfassade und die Zwerggalerien der Seitenfassaden romanisch; alles übrige gotisch (S. 64 b).

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

Wir reihen hier eine Gruppe von Bauten an, die gleichsam die Vorstufe der von französischen Zisterziensern nach Mustern burgundischer Frühgotik in der römischen Provinz gegründeten Anlagen bilden (s. S. 59), und deren Typus bei Anwendung der Formen des romanischen Stils sonst nur in unwesentlichen, durch das Material (Backstein) bedingten Modifikationen von jenen abweicht. Die älteste ist die Klosterkirche von Chiaravalle bei Mailand (1135 vom h. Bernhard gegr., 1221 geweiht), ein lateinisches

Kreuz von acht Quadratjochen, wovon vier auf Querschiff und Chor fallen, den sechs Kapellen begleiten; dreischiffig mit Rundpfeilern und Kreuzgewölben in den schlanken Verhältnissen des Übergangsstils, mit zahlreichen Spuren dekorativer Malerei, im Äußeren durchaus romanisch. Der Kuppelturm zeigt jenes Motiv von abgestuften Galerien, das in primitiver Gestalt bei S. M. maggiore zu Bergamo vorkommt und einst sein volles Genüge finden sollte am Kuppelbau der Certosa von Pavia. (Die gen. Kirche zu Bergamo gegründet 1137, die Portale später, das nördliche von schlankster italienischer Gotik, auch das südliche erst 1360, von *Giov. da Campiglione*. das Innere modernisiert.) Es folgt Chiaravalle della Colomba bei Firenzuola, 1137 gegründet, ohne Kuppelturm, sonst wie die vorige; mit herrlichem Kreuzgang vom Ende des 13. Jahrh. Endlich als späteste Chiaravalle di Castagnola bei Jesi, in ihrer jetzigen Gestalt rekonstruiert 1172, von entwickelterem Charakter: die Pfeiler durch vier vorgesetzte Halbsäulen gegliedert, zum Teil noch Würfelkapitäl, im Hauptschiff oblonge, in den Seitenschiffen quadratische Joche, kein Kuppelturm.

Im Süden ist der Dom S. Ciriaco zu Ancona (geweiht 1128, ausgebaut bis 1189) ein eigentümliches Gemisch romanischer und byzantinischer Bauweise; ein griechisches Kreuz, durch nachträgliche Verlängerung der Chorseite verunstaltet, nach jeder Richtung dreischiffig, mit zwölfseitiger Kuppel auf der Kreuzung; wahrscheinlich das jetzige Ganze komponiert mit Rücksicht auf schon vorhandene Säulen (mit ravennatisch-byzantinischen Kapitälern) von einem ältern Bau, daher vorherrschend Holzgewölbe; zwei Krypten unter den mit halbrunden Apsiden schließenden Armen des Querbaues, welche letztere deshalb erhöht sind; das Äußere durchaus in den etwas rohen Formen romanischen Stils, nur das später vorgebaute Hauptportal mit säulengetragener Vorhalle schließt schon im Spitzbogen (vielleicht von *Margheritone* aus Arezzo, dem Vasari irrtümlich den ganzen Bau zuschreibt). — Die Kirche S. M. della Piazza ebenda (11. oder 12. Jahrh., innen modernisierte Basilika mit achteckigen Pfeilern und einem erhöhten gewölbten Raum über dem Hauptaltar) zeigt an ihrer (1210 dekorierten) Fassade nicht mehr lombardische Galerien, sondern Reihen von reichverzierten (ja zum Teil mosaizierten und mit Heiligenköpfen in Majolika geschmückten) Blindbogen übereinander, in völlig mißverständlicher Nachahmung des pisanischen, auch an einigen apulischen Bauten (Troja, Benevent u. a.) vorkommenden Galerienmotives.

In Süditalien und Sizilien war anfangs rein byzantinischer Stil die Regel: die griechische Kreuzform mit Kuppeln, zumeist

fünf derselben. (So in S. Giovanni degli Eremiti in Palermo, a  
 ferner in S. Pietro zu Rossano und der sog. Cattolica zu  
 Stilo in Calabrien usw.) Die Normannen bringen von Norden  
 ihren romanischen Stil mit, der für die Kirchenbauten die Basiliken-  
 form (Mittelschiff mit offenem Dachstuhl, Seitenschiffe gewölbt, Quer-  
 schiff gewöhnlich ohne Kuppel, halbrunde Apsis innerhalb des  
 geradlinigen Abschlusses der Chorwand) wählt, im Inneren Säulen-  
 stellungen statt der Pilaster einführt, außen die schlichte, sauber  
 bearbeitete Mauermaße der Fassade fast nur durch einige Pilaster,  
 das Portal, die Rose darüber und die Fenster unterbricht, welche  
 dafür besonders reichen Dekor erhalten. Die Front endet in  
 einen hohen Mittel- und zwei niedrigere halbe Seitengiebel, die  
 Seitenschiffe erhalten zumeist Wandpfeiler durch Bögen verbunden,  
 darüber eine Arkadenloggia, den Zugang zu dem Matroneum ver-  
 mittelnd. Zur Seite der Fassade oder oft auch der Apsis ein oder  
 zwei hohe, mehr oder weniger reich ausgebildete Campaniles. In  
 sämtlichen bedeutendern Städten Apuliens finden sich noch Bauten  
 aus jener und früherer Zeit, imposant in ihren Dimensionen und  
 interessant durch ihre Anlage, die verrät, daß sie meist dem byzan-  
 tinischen Kultus gedient (Ikonostasis, Frauenemporen), und durch  
 den Reichtum der Dekoration. Der früheste Bau, der den übrigen  
 zugleich zum Vorbild diente, ist S. Niccolò zu Bari (1087—1123). c  
 Es folgt der Dom daselbst, wo von dem ursprünglichen um 1086 a  
 vollendeten byzantinischen Bau nur noch die Krypta und einige  
 Fragmente erhalten sind, während der jetzige 1170—78 ganz nach  
 S. Niccolò rekonstruiert wurde, mit Ausnahme der oktogonalen Vierungs-  
 kuppel. Ferner die Dome von Ruvo und Bitonto (1200), die e  
 Fassade des letzteren durch gute Verhältnisse und reiche Orna-  
 mentation ausgezeichnet; der erstere mit sehr hohem Mittelschiff,  
 so daß an der Fassade dessen Giebel neben den steilabfallenden  
 Halbgiebeln der Seitenschiffe und ihrer Kapellen fast nur als  
 krönender Aufsatz zur Geltung kommt. Konsolenumgang im Innern  
 (wie in S. Croce zu Florenz), das einzige Beispiel an apulischen  
 Bauten. Der Dom zu Trani (1169—1250) mit einer die ganze f  
 Ausdehnung der Oberkirche einnehmenden Krypta auf Kreuz-  
 gewölben. Der Dom zu Barletta, nur in den vier vordern Travern g  
 romanisch (um 1150); daran fügte man im 13. Jahrh. vier weitere  
 Felder und zu Ende desselben den Chor mit seinen Kapellen in  
 gotischem Stil, nach burgundischem Muster (der Architekt war  
 vielleicht *Pierre d'Angicourt*, der 1282 das dortige Kastell baute). Der  
 Dom von Altamura (1316) mit überaus reich, aber formenroh h  
 dekorierten Portalen. Endlich, als spätester, der Dom zu Bitetto i  
 (1435), durchaus kreuzgewölbt, die Fassade in den Verhältnissen  
 noch harmonischer, im dekorativen Schmuck noch vornehmer als

in Bitonto. Daneben entstanden aber noch im 12. und 13. Jahrh. eine Reihe von Kuppelkirchen nach byzantinischem Schema. Einige davon haben nur eine einzige Kuppel (so S. Andrea in Trani, der Dom S. M. maggiore zu Siponto [1117] und die Grabkapelle Bohemunds [† 1111] zu Canosa, letztere beide von quadratischem Grundplan), Ss. Nicola e Cataldo zu Lecce (griechisches Kreuz); in den meisten Fällen sind es drei Kuppeln über dem Langschiff (wie z. B. beim Dom von Canosa, gew. 1101, dem von Molfetta mit tonnengewölbten Seitenschiffen [ihre Kapellenreihen erst aus dem 14. Jahrh.], S. Francesco in Trani [Seitenschiffe mit Halbtonnen, wie an gewissen südfranzösischen Bauten] und selbst an der Deutschordenskirche S. Leonardo zu Siponto). Dagegen scheint die Verwendung von Blendbogen und offenen Arkadengalerien, sowie die Inkrustation mit geometrischen Mustern, wie wir sie an den ältesten Teilen des Doms von Troja (seit 1107, die obere Partie der Fassade, die Chorapsis, sowie das Innere sind zu Beginn des 13. Jahrh. erneut), an S. M. maggiore am Monte Gargano (Ende des 12. Jahrh.), an den Kathedralen von Siponto (1117), Foggia (seit 1179) und Benevent (Fassade vom Ende des 12. oder Beginn des 13. Jahrh.), ja selbst noch von Termoli (aus der Zeit Friedrichs II.) finden, viel eher auf die Nachahmung pisanischer Kunstformen, als auf den direkten Einfluß byzantinischer Kunst zurückzuführen.

Sodann ist gegen Ende des 12. Jahrh. in Apulien vereinzelt ein Einfluß des gleichzeitigen burgundischen Übergangsstils zu verzeichnen, durch die Niederlassungen französischer Benediktiner dahin übertragen. Sie bringen zuerst das spitzbogige Kreuzgewölbe nach Unteritalien; so an Querschiff und Apsis des 1154 wieder aufgebauten Domes von Teramo, am Querschiff von S. Maria zu Ronzano (vor 1185) und am Chorumgang der Kathedrale von Aversa. In S. Sepolcro zu Barletta begegnet uns sodann ein Bau vom Ende des 12. Jahrh. nach rein burgundischem Schema, auch eine Schöpfung der dort um das Patriarchat von Nazareth gruppierten französischen Kolonie. Während sich ferner in Ss. Nicola e Cataldo zu Lecce, S. Benedetto in Brindisi und S. Giovanni zu Matura — alles Bauten von Beginn des 13. Jahrh. — byzantinische Einflüsse mit französischen Details in Plan und Formen kreuzen, geht der Dom von Cosenza (gew. 1222) geradezu auf Vorbilder aus der Champagne zurück. Endlich ist der Chorumgang und das Querschiff (zw. 1150 und 1200), sowie das Langhaus (nach 1200) der größeren, nie vollendeten und jetzt in Trümmern liegenden Hinterkirche der Abtei S. Trinità zu Venosa ein Werk, das sich die Kluniazenserkirche zu Paray-le-Monial zum Muster nahm (ein zweites, noch früheres [1118] Beispiel eines Umganges

auch an einer Benediktinerkirche, jener der Abtei S. Antimo am Monte Amiata). Die Vorderkirche, eine normannische Basilika vom Ende des 11. Jahrh., hat wenig von ihrer ursprünglichen Anlage bewahrt. Das Vorbild von S. Trinità zu Venosa fand Nachfolge an dem wenig später erbauten Chorumgang der Kathedrale des benachbarten Acerenza, während S. M. Maggiore in Lanciano (1227) den Zisterzienserkirchen der Sabina folgt (s. S. 60 e).

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

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

Die byzantinische Zentralanlage war der Typus, in dem die Normannen im 12. Jahrh. ihre Kirchen vorzugsweise bauten, so S. Giovanni degli Eremiti in Palermo, mit starken mohammedanischen Anklängen; S. M. dell' Ammiraglio (Martorana) ebendort, ursprünglich ein Quadrat mit Kuppel und drei Apsiden, jetzt erweitert und vielen Mosaikschmuckes beraubt. Eine Ausnahmestellung beansprucht die prächtige Capp. Palatina von 1132, dreischiffige Basilika mit erhöhtem Chor, überhöhten Spitzbogen, flacher Decke mit Tropfsteingewölbteilen, Kuppel und völlig erhaltenem Mosaikschmuck. — Fast gleichzeitig der Dom von Cefalù, zwei mächtige, ganz romanische Türme durch einen Portikus verbunden an der Fassade; ebenfalls dreischiffige Basilika mit Querschiff und drei Chorapsiden. Ein malerischer Kreuzgang mit gekuppelten Säulen. — Erst seit Mitte des 12. Jahrh. kommt durch die Zisterzienser

- ein neuer Bautypus auf, in welchem nordische Anklänge vom süditalienischen Festlande her stärker bemerkbar werden. Ihre früheste
- a Gründung, die nachherige Templerabtei La Magione (1161), gibt schon das Schema der von ihnen später im Lande gebauten Kirchen: nur drei Gewölboche auf Säulen mit Spitzbogenarkaden, wenig ausladendes erhöhtes Querhaus mit tiefen Apsiden. So auch an S. Spirito.
  - b der zweiten Zisterzienserkirche Palermos, gegründet 1173; nur daß diese plumpe niedrige Rundpfeiler, plumpe Spitzbogen und eine Holzdecke im Langschiff zeigt; Anklänge an englisch-normannische Anlagen, die sich durch den Bauherrn, den Erzbischof Walter, erklären.
  - c Von ihm auch der Dom von Palermo (seit 1185), an dem aber nur noch die Krypta, die Säulenbündel im Innern der dreischiffigen Anlage, die äußere Dekoration der Chorapsis mit ihren sich durchschneidenden Bogen (wie am Dom zu Monreale), sowie der isoliert stehende Doppelturm alt sind, alles übrige späteren Restaurationen angehört. — Das bedeutendste Denkmal dieses Stiles aber ist der
  - d berühmte Dom von Monreale (1174—1189), dreischiffig in Form des lateinischen Kreuzes; ohne die spezifisch orientalischen Tropfsteinwölbungen und Kuppeln, nur durch die (übrigens bloß ganz wenig) überhöhten Spitzbogen von abendländischer Form abweichend. Der überaus reiche und prächtige Mosaikenschmuck berücksichtigt wenig die architektonische Konstruktion, sondern gleicht mehr einem angehefteten Teppich, in welchen die Arkadenbogen einschneiden. Auch hier ein malerischer Kreuzgang mit mosaizierten und reich ornamentierten Säulen, weitaus der größte und prächtigste des italienisch-romanischen Stils, inschriftlich von einem Meister *Romanus*, Sohn des *Constantinus*.

- Von den prachtvollen Schlössern, mit denen die Normannenherzoge ihre Residenzen schmückten, haben sich zwei wenigstens in der Anlage bei Palermo erhalten. Die Zisa, von Wilhelm I. († 1166) erbaut, ein erster, rechteckiger, durch Simsbänder in drei Geschosse geteilter Bau, die Wände durch mächtige spitzbogige Blendarkaden belebt. Ein großer Saal im Innern mit Nischen, Stalaktitgewölben und reichem Mosaik- und maurischem Arabeskenschmuck bezeugt, daß die Schöpfer des Werkes Araber waren. Kleiner, aber zierlicher ist die Cuba, von Wilhelm II. (c. 1180) errichtet, und in der Gliederung der Wandflächen insofern abweichend, als die Flächflächen hier ohne Akzentuierung der Geschosse bis zum Hauptgesims aufsteigen, und erst innerhalb derselben die Wand durch spitzbogige gekuppelte Fenster in vier Stockwerken durchbrochen wird. Von dem ausge-  
 g dehtesten dieser Lustschlösser, der Favara König Rogers (c. 1153), sind dagegen bloß Reste übrig, die nur mit Mühe der Phantasie eine Rekonstruktion der glänzenden Anlage gestatten. Ebenso von  
 h dem Lustschlosse Menami (Mimnermo, bei Altarello di Baida zwei



figlien westlich von Palermo gelegen), wahrscheinlich schon 1120 angelegt.

Anklänge dieses normannischen Mischstils finden sich auch in mehreren Bauten Unteritaliens. — So die phantastische Vorhalle (überhöhte Spitzbogen mit Gewölben auf antiken Säulen), der Turm (1276) und der Kreuzgang am Dom von Amalfi, als malerischer Gegenstand bedeutender denn als Kunstwerk; die Säulen des Innern zu Pfeilern verkleidet, die Krypta reich modernisiert. Ferner der Turm und Hof von Pal. Rufolo in Ravello. Ja selbst viel weiter nach Norden treffen wir vereinzelte Vorposten davon in dem phantastischen, mit maurisch-normannischen Dekorationsmotiven reich umkleideten Turm der Kathedrale von Gaeta (inschr. von dem Cosmaten *Niccolò di Angelo* um 1180, aber rekonstruiert 1279) und dem in seinen einzelnen Stockwerken von überhöhten Spitzbogenblendarkaden umkleideten Turm des Domes von Terracina (S. 14 h).

Der Umbau links am Dom von Neapel, die alte Kirche S. Restituta, eine Basilika mit Spitzbogen; vielleicht ist die Tribuna und jedenfalls ein Gewölbe daneben rechts (das alte Baptisterium) aus viel früherer Zeit.

Der Dom von Salerno, von Robert Guiscard um 1070 erbaut, auf Pfeilern mit Ecksäulen. (Bis ins Unkenntliche modernisiert, auch die große Krypta; von den drei Tribunen nur eine besser erhalten.) Der Vorhof mit überhöhten Bogen auf den schönen Säulen von Pästum; der Turm daneben mit Ecksäulen wie derjenige zu Amalfi. — Ähnlich in Ravello der kleine Dom S. Pantaleone (ganz modernisiert) mit mächtigem Campanile, und die malerischen Kirchen S. Giovanni del Toro und S. M. Immacolata.

Die unteritalienischen Zierarbeiten des 11. und 12. Jahrh. (denn was älteres darunter sein mag, läßt sich schwer ausscheiden) gehen von der rein bildnerisch-symbolischen Behandlung in den frühesten Werken dieser Art aus. Häufig sind sie verziert mit kauern den Gestalten (Heiden und Irrgläubige), Löwen oder andern Tieren als Symbolen des Teufels, auf denen die Säulen von Kanzeln und Bischofsstühlen ruhen; sowie mit einfachen Reliefs von mystischen Bezügen auf den Sieg der Kirche über die Sünde, wie der Kampf des h. Georg mit dem Lindwurm, Simsons mit dem Löwen u. dgl. Derart sind die Bischofsstühle im Dom S. Sabino zu Canosa, (1078—1089) und S. Niccolò in Bari (1098) von *Romualdus*, sowie in S. M. Maggiore am Monte Gargano, Anfang des 12. Jahrh. In den Abruzzen die Kanzel in S. M. del Lago zu Moscufo (1159), in S. Clemente al Vosnano und Cugnoli (1160, beide unweit Teramo), in S. M. delle grazie bei Rosciolo (hier auch ein Lettner und Ciborium), in S. Maria zu Bominaco (1180) und die schönste

- a von allen in S. Nicola zu Prata (1240), sämtlich aus Kalkstein. z. T. mit Stuck bekleidet, bedeckt mit Ornamenten und Figürchen von sehr feiner Arbeit, zwei davon von *Nicodemus* (1159). Der Einfluß der Cosmaten drängt sodann, wie es scheint, diesen reichen Figurenschmuck zurück zugunsten von anmutig antikisierendem Steinornament mit Mosaikschmuck abwechselnd. So in den Kanzeln zu
- b Fondi (um 1168) von *Giov. di Niccolò Ranucci*, zu Alba Fucese (um 1200) von *Giov. di Guittone Ranucci* (hier auch ein Lettner erhalten, s. S. 27 c). Ähnlich in den von einheimischen Meistern
- c gearbeiteten einfacheren Kanzeln von S. Clemente in Casauria (dort auch ein Osterkerzenleuchter von abweichender Struktur wie
- d die übrigen), von S. Pelino zu Pentimo, S. Angelo in Pianella
- e von *Mag. Acutus*, in S. Sabino zu Canosa (um 1120) von *Mag.*
- f *Acceptus*, in Bitonto (hier auch ein reicher Ambo vom „*sacerdos et magister*“ *Nicolaus*, 1229, mit interessantem Huldigungsrelief
- g Friedrichs II.), zu Calvi und Caserta vecchia (1150) und in S. Basilio zu Troja (1158). Im letzten Stadium der Entwicklung spielen
- h dann die verschiedensten Elemente, antikisierende, byzantinische, normannisch-romanische und arabische in phantastischer Ornamentik bunt durcheinander; maßgebend bleibt aber das unbedingte Vorwalten des (jetzt ausschließlichen) Glaspastenschmuckes über das eigentlich Bildnerische.

Weit das umständlichste und prachtvollste in dieser Art auf dem italienischen Festlande: die Ambonen (1175), die Sängertribüne.

i die Osterkerzensäulen, der Rest der Chorschranken u. a. m. im Dom von Salerno. Auch der Fußboden, von harten Steinen, ist wenigstens im Chor erhalten. — Einfachere Reste im Dom von Amalfi.

k — Im Dom zu Ravello das prächtige mosaizierte Lektorium, 1272 vom Meister *Nicolaus de Bartholomeo* aus Foggia ausgeführt, neben reicher Ornamentik mit bereits gotischen Elementen auch wieder Tiere als Träger der Säulen und den Adler als Pultstütze aufweisend. Ebendort ein bloß musivisch und weniger reich ornamentierter Ambone; in S. Giovanni del Toro ein Evangelienpult; hübsche Kanzel in Scala oberhalb Amalfi. — Im Dom von

o Capua sind am Grab Christi in der Krypta große Mosaikplatten von der ehemaligen Kanzel eingelassen, mit moresken Mustern, doch auch Mäander. — Im Dom von Sessa die sehr reiche Kanzel (c. 1260), deren Säulen auf Tieren ruhen (wie fast durchgängig bei diesen späteren Werken), außerdem prachtvolle Mosaikplatten als Einfassungswände des jetzigen Chors, von *Mag. Peregrinus*, sowie des Orgellettners, von *Mag. Taddeus*; endlich die Osterkerzensäule (von *Peregrinus*, c. 1270) mit mosaizierten Spiralen von skulptierten

q Bändern unterbrochen. — Im Dom von Terracina eine ähnliche Kanzel, die Osterkerzensäule (1245) gewunden und gestreift, eine

der prächtigsten. Im Dom von Barletta und in S. Nicola zu a  
Bari Altartabernakel, letzteres c. 1150, dem in S. Lorenzo zu Rom  
nachgebildet. In S. Trinità bei La Cava dei Tireni Kanzel b  
mit Osterkerzensäule, mit Ausnahme der Kapitäle durchaus mosaiziert;  
und im Dom zu Benevent eine Osterkerzensäule, der von Sessa c  
ganz ähnlich, endlich als jüngste Arbeiten dieser Art zwei Ambonen  
(von *Nicolaus Dente*, 1311, der sich selbst in einem Relief am Fuße  
des Kreuzes dargestellt hat), bei denen wieder der musivische  
Flächenschmuck gegen den plastischen, der hier neben antiken und  
byzantinischen Reminiszenzen überwiegend schon gotischen Charakter  
trägt, entschieden zurücktritt. Auch die reich skulptierte Osterkerzen-  
säule im Dom zu Gaeta ist schon nach 1300 anzusetzen. — a

Auf Sizilien bewahrt die Cappella Palatina in Palermo eine o  
selten vorkommende vollständige dekorative Ausstattung dieser Art  
aus früher Zeit (c. 1150) in den Chorschranken dem Königsthron, dem  
Ambon, den Weihbecken und dem Osterkerzenleuchter. Aber während  
in allen übrigen Stücken der musivische Flächenschmuck über den  
plastischen vorwaltet, baut sich der Leuchter in reicher Komposition  
nur aus figürlichen Motiven (neben Christus, Engeln und Bischöfen  
vorzugsweise Tiere, Vögel) schlank auf. Weit weniger bedeutend  
ist, was der Dom zu Monreale aus etwas späterer Zeit (c. 1180) r  
an ähnlichem aufweist (Chorschranken, Königs- und Bischofsthron).

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

Da der Maßstab, nach welchem wir verfahren, nicht der der  
historischen Merkwürdigkeit, sondern der des bestimmten Stilbildes  
ist, so müssen hier eine Menge Gebäude unentschiedener disharmo-  
nischer Bildung ungenannt bleiben. Italien ist ganz besonders reich  
an wunderlich zusammengefügten, teilweise aus alten Reliefs, teil-  
weise aus Zubauten aller Jahrhunderte bestehenden Kirchen; die  
Unterscheidung dieser verschiedenen Bestandteile könnte ganze Ab-  
handlungen erfordern, ohne daß das künstlerische Verlangen dabei  
die geringste Nahrung fände. Wir beschränken uns auf eine allge-  
meine Bemerkung, welche bei der Altersbestimmung vieler Gebäude  
zum Leitfaden dienen kann: noch während der ganzen Herrschaft des  
gotischen Baustils in Italien (13. und 14. Jahrh.) wurde unaufhörlich,

zumal bei kleinern und entlegenern Bauten, an dem Rundbogenstil aus Gewohnheit festgehalten. Da man ferner selbst an Hauptbauten dem gotischen Stil sein echtes Detail nur mit Widerstreben und Mißverstand entnahm, so bildete sich überhaupt keine so kenntliche bis in das geringste Gesims, Blatt oder Türmchen charakteristische Formation aus, wie in der nordischen Gotik. Rechnet man hinzu, daß die Italiener, selbst wo sie das meiste beibehielten, doch den Spitzbogen bald wieder aufgaben, so wird es nicht mehr befremden, wenn ihre Kirchen des 14. Jahrh. bisweilen von viel frühern nur unwesentlich oder fast gar nicht abweichen.



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

Die frühesten gotischen Bauten besitzt Italien in einer Gruppe von Zisterzienserklöstern der Sabina, die um die Wende des 12. Jahrh. von französischen Mönchen an Stelle uralter Benediktinerniederlassungen ganz nach dem in Burgund ausgebildeten Typus ihrer frühgotischen Bauten gegründet wurden (vgl. das S. 49 u. 50 über einige Zisterzienserbauten der Übergangszeit gesagte). Sie zeigen ein breites Mittel-, zwei schmale Seitenschiffe mit Strebepfeilern am Äußern und konsequenter spitzbogiger Gewölbgebung über Pfeilern mit vorgesetzten Halbsäulen; ein nur wenig ausladendes Querschiff mit Chor und zwei oder mehr Kapellen an dessen Ostwand, alle gerade abgeschlossen; eine Vorhalle vor der mit einer Rosette und spitzbogigem Portal geschmückten Fassade; einen hohen, zumeist von einer Polykonkuppel gekrönten Turm über der Vierung und rundbogige Fenster. Innen und außen in sorgfältigem Steinrohbau (Travertin der Umgegend) mit spärlicher Ornamentation ausgeführt, verraten ihre wuchtigen Mauermassen, ihre Schmucklosigkeit und schöne Raumwirkung noch den Anschluß an den romanischen Stil. Kreuzgänge von durchaus frühgotischer Ausbildung. — Die älteste dieser Abteien ist Fossanova (zwischen Piperno und Terracina), beg. 1187, geweiht 1208. Von der dort begründeten Bauschule wurden ausgeführt die Abteien von Valvisciola (bei Ninfa) und von Casamari (bei Veroli), b 1203—17, mit trefflich erhaltener Foresteria, wie die ihrem Muster folgenden einfacheren Säkularkirchen der Umgegend: S. Maria in c

a Ceccano (1196), S. M. maggiore zu Ferentino (Beginn des  
 b 13. Jahrh.), S. Lorenzo am Amaseno (1291), die Kathedralen  
 c von Anagni (1350), Sezze (1362) und Piperno. Über die Grenzen  
 der römischen Provinz hinaus findet dies Vorbild jedoch nur ver-  
 d einzelte Nachfolge in der Kirche zu S. M. d'Arbona bei Chieti  
 e in den Abruzzen (1208), in S. M. maggiore zu Lanciano (1227)  
 f und den alten Teilen des Domes von Cosenza (geweiht 1222),  
 die den frühgotischen Stil der Champagne zeigen (s. S. 52 s u. 53 c),  
 g sowie der jetzt in Ruinen liegenden Abtei von S. Galgano bei  
 Monticiano in der toskanischen Maremma, 1218—1306 als Tochter-  
 gründung von Casamari entstanden.

Ebenso bleibt eine zweite, gut um ein halbes Jahrh. spätere  
 Verpflanzung der Gotik nach Süditalien in engen Grenzen lo-  
 kalisiert. Karl von Anjou (1266—1285) berief dahin französische  
 Baumeister, von deren Bauten sich aber sehr wenig erhalten hat:  
 h Seitenwand mit Kapitälern an der Abtei von Realvalle bei Sea-  
 i fati, Portal an S. Eligio in Neapel (1270), namentlich aber an  
 k S. Lorenzo ebendort der Chorumgang mit Kapellenkranz. Wer  
 sich für einen Augenblick in den Norden versetzen will, wird in  
 dieser hohen schlanken Halle mit ihrem Kapellenkranz sein Genüge  
 finden; die Formen sind allerdings nicht von deutsch-gotischer Rein-  
 heit und der Chor selbst modernisiert. — Andere Bauten Neapels aus  
 angiovinischer Epoche folgen französischen Mustern weniger strenge.  
 l S. Domenico Maggiore hat vom nordischen Stil wenigstens die  
 enge Pfeilerstellung und die steilen Spitzbogen (das Innere häßlich  
 m modernisiert); S. Pietro a Majella ebenso, doch für Italien minder  
 n auffallend. An dem 1294 begonnenen, 1323 vollendeten Dom, dessen  
 Grundriß frühgotischen Zisterzienserkirchen folgt (Pfeilerbau mit  
 flacher Decke und je zwei an der Innenseite der Pfeiler übereinander  
 geklebten antiken Säulen), macht sich außen am Oberbau von Quer-  
 schiff etc. das Festungsartige der französisch-englischen Kathedralen  
 geltend. Das imposante, aber in den Details überladene Hauptportal  
 wurde erst 1407 von *Ant. Baboccio da Piperno* errichtet. Von dem  
 o gleichen Meister auch an S. Giovanni Maggiore (Papacoda) ein  
 stattliches Portal aus dem Jahre 1415 von schlankerem, graziöserer  
 p Bildung. Die Kirche S. Chiara (beg. 1310 von *Mastro Gallardo*  
*Primario* † 1348) hat französisch-gotischen Grundplan mit hohem und  
 breitem Schiff und kleinen Kapellen zwischen den Strebepfeilern  
 (Kathedrale zu Albi); die sonderbare Vorhalle erinnert auch an ähn-  
 liche bei südfranzösischen Bauten, allein das Portal in buntem Marmor  
 q ist schon ganz toskanisch-gotisch. An der Kathedrale von Lucera  
 (nach 1300) ist Fassade und Chorpartie von französischer Anlage, alles  
 bildnerische Detail aber offenbar von heimischen Meistern ausgeführt.

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

Ist es ohne Lästerung erlaubt, etwas zu ungunsten des herrlichen gotischen Stiles zu sagen und den Italienern in irgend einem Punkte dieser Frage ein größeres Recht zuzugestehen? — so möchte ich zu bedenken geben, ob an den nordischen Bauten nicht des organischen Gerüstwesens zu viel sei, und ob nicht wegen der ungeheuren Kosten, die dasselbe nach sich zieht, manche Kathedrale unvollendet geblieben. Man wird z. B. an vielen italienischen Bauten dieses Stils vielleicht mit Befremden die Strebebögen, die im Norden so weit vortreten, kaum als Wandbänder angedeutet finden, die dann natürlich keines Abschlusses durch Spitztürmchen bedürfen. Der Grund ist einleuchtend: ihre nordische Ausbildung hatte das konstruktive Bedürfnis eines Widerlagers für die Gewölbe unendlich überschritten und wurde daher im Süden als Luxus beseitigt. Die nordische Gotik hatte ferner den Turm zum Führer, zum Hauptausdruck des Baues gemacht und die ganze Kirche mehr oder weniger nach seinem Vorbilde stilisiert; — die Italiener fanden dieses

Verhältnis weder notwendig noch natürlich und stellten ihre Türme fortwährend getrennt oder in anspruchsloser Verbindung mit der Kirche auf; den ursprünglichen Zweck der Türme als Glockenbehälter (Campanili) ließen sie weder der Sache noch dem Wort nach in Vergessenheit kommen. Nun stand ihnen für die Fassade jede Form frei; die Folge war eine bereicherte Umbildung der Fassaden ihrer romanischen Kirchen, meist als isoliertes Prachtstück behandelt, das mit dem übrigen Bau nur äußerlich zusammenhängt und ihn schon an Größe zu überragen pflegt.

Wenn man von der Pracht des Materials, der Marmorskulpturen und Mosaiken an den wenigen wirklich ausgeführten Fassaden dieser Art (Siena, Orvieto) nicht mehr geblendet ist, so wird man gerne zugestehen, daß in ihnen nicht das größte Verdienst des Baues liegt, gerade weil sie am meisten mit gotischen Elementen, die hier dekorativ gemißbraucht werden, erfüllt sind. Am ganzen übrigen Bau aber wird man das Gotische selbst als Zierform nur wenig angewandt, ja vielleicht auf Fenster und Türen beschränkt finden; selbst die Hauptbogen, welche das Oberschiff tragen, sind seit dem 14. Jahrh. und bisweilen schon früher wieder rund. Und das Oberschiff selbst — wozu die in Deutschland gebräuchliche Höhe, die das Doppelte der Seitenschiffe beträgt? Zu den engen Pfeilerstellungen des Nordens gehörte sie als notwendige Ergänzung; über den weitgespannten Intervallen der italienischen Kirchen wäre sie schon mechanisch bedenklich und für das Gefühl überflüssig gewesen, und so erhielt das Mittelschiff nur diejenige Überhöhung, welche der Kirche ein mäßiges Oberlicht sicherte. (Am Dom von <sup>a</sup> Perugia und an S. Fortunato zu Todi sogar die drei Schiffe gleich hoch.) Die Fenster, welche in den Kathedralen des Nordens die ganze verfügbare Wandfläche in Anspruch nehmen und recht eigentlich als Negation derselben geschaffen sind, durften in Italien wieder auf eine mäßige Größe herabgesetzt werden, da man hier gar nicht den Anspruch machte, alles Steinwerk nur soweit zu dulden, als es sich in strebende Kräfte auflösen ließ; die Wandfläche behielt ihr Recht wie der Raum überhaupt. — Endlich zeigt die Pfeilerbildung, daß wenigstens die mittelitalienischen Baumeister imstande waren, das Detail nach dem Ganzen ihres Baues nicht bloß zu modifizieren, sondern neu zu schaffen. Sie organisieren ihre Stützen bald für jeden besondern Fall eigentümlich.

Unglücklicherweise macht gerade das berühmteste, größte und <sup>c</sup> kostbarste gotische Gebäude Italiens, der Dom von Mailand, in den meisten der genannten Beziehungen eine Ausnahme zum Schlechtern. Entworfen in spätgotischer Zeit, entsprang diese Kirche einem spätaufflammenden Eifer (vielleicht des gereisten Gian Ga-



leazzo Visconti in Person?) für die Prachtwirkung des nordischen Details. Der mächtige, nach der Krone Italiens strebende Visconti wollte alles übertreffen und begann den damals größten Dom der Christenheit. Hierzu gehöre, wäunte man, ein deutscher Bau — aber nach italienischem Geschmack: Kuppel und Fassade aufgenommen, ist die Kirche das verhängnisvolle Kompromiß eines etwa fünfzehnjährigen Streites zwischen nordischer und italienischer Anschauungsweise. (Der Bau begann 1386 auf grund eines Kompromißentwurfs lombardischer Meister durch *Simone da Orsenigo*, wurde im unaufhörlichen Wechsel heimischer und fremder Architekten — mehrere *Campionesi*, der Franzose *Nic. Bonaventuri*, *Hans von Freiburg*, *Heinrich von Gmund*, *Ulrich von Füssingen*, *Jean Mignot* u. a. m. — fünfzehn Jahre lang fortgeführt und stand von 1402—48 unter Leitung des *Filippo degli Organi* aus Modena. Von 1452—54 war *Ant. Averulino* gen. *Filarete* daran beschäftigt, sodann *Giov. Solario* und sein Sohn *Guiniforte*, bis 1476.) Italienisch und zwar speziell lombardisch ist die Fassade gedacht, und alle Spitztürmchen können ihr den schweren und breiten Charakter nicht nehmen; italienisch ist auch die geringe Überhöhung der mittleren Schiffe über die äußeren. Im übrigen herrscht das unglücklichste Zuviel und Zuwenig der nordischen Zutaten: der Grundplan mit der verhältnismäßig engen Pfeilerstellung ist wesentlich nordisch; außen weit vortretende Strebpfeiler, mit häßlichem Reichtum organisiert; die giebellosen Fenster nordisch groß, so daß das Oberlicht aus den kleinen Fenstern der mittleren Schiffe dagegen nicht aufkommen kann und das Gebäude damit den Charakter einer Kirche gegen den einer Halle vertauscht. Die Pfeilerbildung im Innern eine Reminiszenz nordischer Säulenbündel, aber von sinnloser Häßlichkeit; ihre Basen wahrhaft barbarisch; statt der Kapitäle ganze Gruppen von Statuen unter Baldachinen, dergleichen eher überall als dort hingehört. In der Dekoration treten oberitalienische und transalpine Formen nebeneinander. An ihr wurde bis in das 19. Jahrhundert fortgearbeitet; oft sinnlos, selten erfreulich, vielfach aber eigenartig, besonders wo sie sich der malerischen Spätgotik Venedigs nähert. Und überall ist das Detail dergestalt mit vollen Händen verteilt, daß man z. B. über die leere Gedankenlosigkeit des Chorabschlusses, über die willkürliche Bildung der Kuppel<sup>1)</sup> und der Querfronten mit angenehmer Täuschung hinweggeführt wird. Man denke sich aber diesen Reichtum der Bekleidung hinweg und sehe zu, was übrig bleibt!

Der Dom von Mailand ist eine lehrreiche Probe, wenn man einen künstlerischen und einen phantastischen Eindruck will von-

1) „Ein Weihgeschenk des Renaissancehumors am Grabe der verblichenen Gotik“ von *Omodeo* und *Dolcebuono* 1490—1500 ausgeführt (die minaretartige Spitze erst 1766 bis 1769 von *Fr. Croce*).

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

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

- b. In der von außen zum großen Teil noch romanisch ausgestatteten Kirche S. Andrea zu Vercelli (erbaut 1219—24 durch die von Kardinal Bicheri berufenen Domherren von S. Victor zu Paris; s. oben S. 49 g) wird man nicht ohne Erstaunen ein fast völlig nordisch-gotisches Inneres finden. Die ganze Anlage ist abhängig von den gotischen Domen der Isle-de-France (die Chorpartie z. B. ganz die von Laon); spitzbogige Arkaden über Rundpfeilern mit Diensten, Kreuzgewölbe, Strebepfeiler und Strebebogen; über der Vierung ein kräftiger Turm, flankiert von vier aus den Ecken zwischen Querschiff und Langhaus aufsteigenden Türmchen; an der Fassade zwei schlanke Türme.

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

- c. Als es noch kaum in Deutschland selber gotische Kirchen gab, entstand die Doppelkirche S. Francesco zu Assisi (von 1228 an, der Bau seit 1232 fortgeführt von *Philippus de Campello*, geweiht 1235, voll. 1253).<sup>1)</sup> Die Unterkirche ursprünglich einschiffig (die

<sup>1)</sup> Meister Jakob der Deutsche, dem Vasari den ganzen Bau zuschreibt, ist aus der Baugeschichte der Kirche zu streichen. Schon ein mit Vasari gleichzeitig schreib-

Kapellen und das vordere östliche Kreuzschiff später) mit drei mächtigen quadratischen Jochen im Langhaus, ebensovielen in Vierung und Querschiff, und mit halbrunder Apsis, noch durchaus rundbogig, wenn auch mit Kreuzgewölben überdeckt, folgt noch etwa den Übergangsbauten der Zisterzienser (s. oben S. 59 ff.); die Oberkirche ist eine der wenigen Kirchen Italiens, welche das System der nordischen Bildung des Pfeilers (als Säulenbündel) in einiger Reinheit aufweisen. Allein schon die Gewölberippen sind ohne die nordische Schärfe, vielmehr als breit profilierte Träger gemalter Ornamente gestaltet, und in der Gesamtdisposition hat das italienische Raumgefühl mit seinen möglichst großen Quadraten das Feld behalten. (Die genannten Ornamente der Gewölbebänder und Rippen sind, beiläufig gesagt, das bestimmende Vorbild für die ganze Gewölbedekoration der mittelitalienischen Gotik geworden, wie sie es mit ihrer lebensvollen Eleganz verdienten; im dritten Gewölbe der Oberkirche, vom Portal aus gezählt, ist sogar noch die ganze dazu gehörende Deckenmalerei von Cimabue, oder einem unmittelbaren Nachfolger, erhalten. Auch die Dekoration der Gewölbe in der Unterkirche harmoniert vorzüglich mit dem Geist des Bauwerks: Pflanzenmotive und geometrische Ornamente romanischen Stils herrschen vor, nur in den Zwickeln Urnen, von einer Hand oder Männern, die sich zueinander neigen, getragen.) Die Mauern der Oberkirche sowohl als der Unterkirche sind mit ihren nur mäßigen Fenstern hauptsächlich den Fresken gewidmet. Das Innere der Oberkirche als Ganzes höchst würdig und imposant. Die Strebepfeiler außen an der Mauer nicht eckig, sondern halbrund, Wendeltreppen enthaltend. An der schönen Hauptpforte ein merkwürdiges Schwanken zwischen antiker und gotischer Einzelbildung. (Die Krypta unter der Unterkirche durchaus modern.) — Als Klosterbau im großen ist S. Francesco unvergleichlich, weniger in betreff der Höfe als der Außenseite, welche mit ihren Substruktionen und Gängen wie eine Königsburg über der Landschaft thront (diese in ihrer jetzigen Gestalt indes erst zur Zeit Sixtus IV. nach Angaben von *Giac. da Pietrasanta* und *Bern. di Lorenzo* ausgeführt; ebenso der große Klosterhof.)

Diesem frühesten Hauptbau des Ordens sind nur einige wenige Kirchen Umbriens strenge nachgebildet worden; vor allem S. Chiara in Assisi, seit 1257 von *Fil. Campello* erbaut, in genauestem Anschluß, nur mit Vereinfachung der Motive; die großen Strebebogen eine hier nicht begründete Nachahmung jener von S. Francesco. Sodann S. Francesco in Perugia, vor 1286, wovon nach dem Neubau von 1748 nur noch die Grundrißanlage sowie die innere

bender Spezialhistoriker des Ordens konnte nichts über den Architekten, der den Bau begann, ermitteln.

- a. Fassadenwand zum Teil erhalten ist; S. Francesco in Viterbo (vor 1266, nur noch Querschiff und Apsis, das Langhaus barockisiert)  
 b und die Dominikanerkirche S. M. della verità ebendort, mit nur teilweise vollendeter Einwölbung des Querschiffs.

Diese Gebäude warfen ein weites Licht über die Gegend und trugen zum Siege des gotischen Stils in Mittelitalien nicht wenig bei. Mit S. Francesco nahm der ganze große Orden, der von dem dort begrabenen Heiligen den Namen führt, Partei für die Neuerung, und daneben durfte auch der Dominikanerorden nicht zurückbleiben. Die wichtigsten Kirchen der beiden mächtigen Genossenschaften werden noch besonders zu nennen sein; hier ist nur auf den allgemeinen Typus aufmerksam zu machen, der sich für ihre Gotteshäuser feststellte. Die nordischen Bettelordenskirchen des 13. und 14. Jahrh. sind bekanntlich dreischiffige flachgedeckte Säulenkirchen ohne Querschiff, mit gleichbreitem, möglichst schlankem, gewölbtem, hochfenstrigem, polygon abschließendem Chor, dessen Dach ein dünnes Spitztürmchen trägt: Bauten, die sich aus den Bedürfnissen des Ordens entwickelten und ein in sich gesondertes Ganze bilden. Alle Franziskanerkirchen Italiens hingegen (und im Anschlusse daran auch die der Dominikaner) gehen — mit Ausnahme einiger vereinzelter, die dem romanischen Basilikentypus folgen — auf die französischen Zisterzienseranlagen zurück: ein- oder dreischiffiges, flachgedecktes, bez. gewölbtes Langhaus; Querschiff, an das sich an der Ostseite drei bis elf meist quadratische Kapellen anschließen, deren mittelste, etwas größere, den Chor bildet. Dies Muster wird nun entweder ganz treu wiederholt (Venedig) oder vereinfacht und umgestaltet (Umbrien und Toskana) oder auch erweitert (Lombardei). (Eine Gruppe bolognesischer Kirchen mit Chorumgang und Kapellenkranz s. S. 84 fg.). Abgesehen von der sich aus der älteren romanischen Bauart selbständig entwickelnden Gruppe toskanischer Kirchen (Dome von Lucca, Siena, Orvieto usw.) erhält die ganze italienische Gotik ihr Gepräge durch die Bettelordensbauten Norditaliens. Ja ihr Einfluß erstreckt sich sogar bis in die Renaissance hinein. Der Typus jener unscheinbaren einschiffigen toskanisch-umbrischen Kirchen, deren Schönheit bloß in der Harmonie des Raumes und der Verhältnisse beruht, lebt weiter in einem wenig modifizierten Typus der Renaissance (S. Francesco al monte und S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz, Dom von Città di Castello, S. Marcello und S. Spirito in Rom u. a. m.).

Der eben erwähnte umbrisch-toskanische Typus zeigt in seiner ursprünglichen Form ein einfaches oblonges Schiff mit offenem Dachstuhl, ohne Querschiff, mit quadratischem, kreuzgewölbtem Chor, der meist von zwei kleineren ebensolchen Kapellen flankiert ist (S. Francesco in Arezzo, Cortona, 1230, Foligno, Trevi,

Volterra; S. Domenico in Cortona, um 1250, S. Caterina in a Pisa, 1253). Später tritt ein dreijochiges, gewölbtes Querschiff, b manchmal auch an beiden Seiten des Chors eine Kapelle mehr hinzu (S. Domenico und S. Francesco in Pistoja, beg. 1294, S. Fran- c cesco in Pescia, S. Domenico in Prato, beg. 1281). Endlich d aber wachsen die Dimensionen ins Gewaltige, das weiter ausladende Querschiff erhält auch einen offenen Dachstuhl, die Zahl der Kapellen steigt auf sechs, ja acht (S. Francesco in Pisa, 1300 vollendet; e S. Domenico in Siena 1293—1391, und S. Francesco ebendort f 1250—1326). Es ist die letzte Vorstufe zu der gewaltigsten Bettelordenskirche Mittelitaliens: S. Croce in Florenz (s. S. 72 h). — g Von außen sind diese Gebäude ganz schlicht, meist Ziegelbau mit Wandstreifen und Bogenfries; ihre Fassaden harren fast ohne Ausnahme noch der Inkrustation; höchstens ein Portal mit gemalter oder skulptierter Lünette ist fertig, und noch dazu aus späterer Zeit. Von den backsteinernen Glockentürmen ist der von S. Francesco h zu Pisa einer der besten. — Übrigens war diese Kirchenform nur Gewohnheit, nicht Gesetz, und gerade einige der berühmtesten Ordenskirchen richten sich danach nicht.

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

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

Die nächste Verwandtschaft mit dieser Kathedrale offenbart die berühmte Dominikanerkirche S. M. Novella in Florenz, in ihrer k jetzigen Gestalt begonnen 1278 unter Leitung der Mönche *Fra Sisto* und *Fra Ristoro*, fortgesetzt von *Fra Giov. da Campi* († 1339), vollendet von *Fra Jac. Talenti* († 1362). Hier finden wir einen etwas anders gegliederten Pfeiler, bestehend aus vier Halbsäulen und vier Eckgliedern dazwischen, welche als Teile achtkantiger Pfeiler gedacht sind. Wiederum aber ist die durchsichtige, schlanke Weiträumigkeit offenbar das Hauptziel gewesen, das denn auch hier ohne alle Schauldern und Verankerungen hauptsächlich durch Oberwiderlager in hohem Grade erreicht worden ist. (Auch außen treten die Strebepfeiler nur sehr wenig vor.) Hier (wie auch im Dom l zu Arezzo) ist die möglichste Größe der einzelnen Teile als leitendes Prinzip festgehalten; ein Gewölbequadrat des Haupt-

schiffes entspricht nicht zweien des Nebenschiffes, wie im Norden, sondern einem Oblongum, und diese Anordnung bleibt bei einer Reihe italienischer Gewölbekirchen dieses Stiles die stehende. Über so wenigen, so weit auseinanderstehenden Pfeilern bedurfte und vertrug die Obermauer des Mittelschiffes, wie bemerkt, nur noch eine geringe Höhe. (Nicht perspektivische Absichten, sondern verschiedene Meister und Bauzeiten, sowie das Wachsen des italienischen Raumgefühls sind die Ursachen der ganz auffallend ungleichen Entfernung der Pfeiler voneinander: die hinteren, älteren Arkaden haben 35 Fuß im Lichten, die vorderen schwanken zwischen 44 und 46 Fuß; man wollte bei ihnen sicherlich mit den neuen Arkaden Fr. Talenti im Dom Schritt halten.) Die Anordnung von Querschiff und Chor ist von derjenigen der frühen Zisterzienserbauten Oberitaliens beeinflusst (s. S. 59 ff.). Der links hinten stehende Campanile unterscheidet sich kaum von romanischen Türmen.<sup>1)</sup> — Die sog. Avelli an der Mauer neben der (spättern) Fassade sind als Kollektivgrab des florentinischen Adels schön und einfach gedacht. — Die Kreuzgänge und innern Räume des Klosters sind, gegen frühere italienische Klosterhöfe gehalten, ebenfalls weitbogig und weiträumig. (Durchgängig, auch in den inneren Räumen achteckige Säulen; die Bogen nähern sich meist den sog. Stichbogen.)

- a Der Dom von Siena 1229 begonnen und 1259 bis zum Chor gediehen (dieser erst seit 1317 über der Unterkirche S. Giovanni hinzugefügt), unstreitig eines der schönsten gotischen Gebäude Italiens, hängt in Konzeption und manchem Detail von der nahen.
- b jetzt in Ruinen liegenden Abtei von S. Galgano (s. S. 60 g) ab. Mönche derselben sind von 1249—84 als Leiter des Dombaues urkundlich bezeugt. Dieser empfängt den Beschauer gleich mit einer Reihe von Rätselfragen, welche der Verfasser so wenig als sonst jemand zu lösen im stande ist. Warum wurde die sechseckige Kuppel (1259—64), die oben zu einem total unregelmäßigen, schief gezogenen Zwölfeck wird und ohnehin den Bau auf jede Weise unterbricht, so gebaut? Weshalb die schiefen und krummen Linien im Hauptschiff und vollends die schiefe Richtung und die unregelmäßigen Pfeilerintervalle im ganzen Chor? Hat man vielleicht auf vereinzelt Stücke Felsgrund mehr als billige Rücksicht genommen? — Wie dem auch sei, es spricht sich in dem ganzen Gebäude der italienische Bausinn schön und gefällig aus. So besonders an den Außenwänden der Seitenschiffe; das Massenverhältnis der Fenster zu den Mauern (ein Begriff, welchen die konsequente nordische Gotik gar nicht anerkennt) ist hier ein sehr wohlthuendes;

1) Bei diesem Anlaß mag als artiges Kuriosum das sechseckige Türmchen der

\* Badia in Florenz erwähnt werden. Es stammt aus dem 14. Jahrh., und seine Bogenfriese sind spitzbogig.

die Strebepfeiler, nur mäßig vortretend, laufen oben nicht in Türmchen, sondern in Statuen aus; der schwarze Marmor, nur in seltenen Schichten den weißen unterbrechend, übertönt nicht die zarten Gliederungen, und das Kranzgesimse kann energisch wirken (14. Jahrh.) — Die Fassade mit ihrem majestätischen Reichtum hat ganz die überströmende Energie des *Giovanni Pisano* (der, seit 1284 Oberbaumeister am Dome, wenigstens das Modell schuf; die oberen Partien erst seit 1372, vielleicht mit Änderungen des ersten Planes). Es ist der erste Versuch eine glänzende Fassade größten Stils mit den neuen Formen der Gotik aufzubauen, die Schöpfung eines Künstlers, dessen Phantasie vor allem bildhauerisch ist, — ein ganz unkonstruktiver Aufbau, geschaffen als Piedestal für den prächtigen plastischen Schmuck. Sie konnte deshalb einige Jahre später von der des Domes von Orvieto zwar wohl an ruhiger Eleganz der Linien, nicht aber an Kraft des Reliefs und wirkungsvoller Kontraste überboten werden. Die gotischen Einzelformen sind übrigens in verhältnismäßig reiner Tradition gehandhabt. (Stark restauriert.) — Im Innern hebt die Abwechslung von weißem und schwarzem Marmor (die in dem später erbauten Chor [voll. um 1360] weislich eingeschränkt ist) die architektonische Wirkung teilweise auf; die Anwendung der Papstköpfe (um 1400) als eine Art von Konsolen unter dem Gesimse war vielleicht eine — übel getroffene — Aushilfe, als man sah, daß neben dem durchgehenden Schwarz und Weiß nur das allerderbste Gesimse ins Auge fallen würde. An sich betrachtet sind aber die Pfeiler mit ihren Halbsäulen gut gegliedert und leicht, und der Raum schön eingeteilt, mit Ausnahme der unerklärlichen Kuppel.

Aber an diesem Bau machte Siena nur sein Lehrstück. Ganz anders gedachte man die gewonnenen Erfahrungen zu benutzen, als im J. 1340 der neue Anbau begonnen wurde: ein kolossaler dreischiffiger Langbau von 25 m Mittelschiffbreite, dem das Bisherige nur als Querschiff dienen sollte. (Der Plan dieses Neubaus in der Opera.) Dieser neue Dom, angefangen von Maestro *Lando*, wäre bei weitem das schönste gotische Gebäude Italiens und ein Wunder der Welt geworden. Nirgends ist die Raumschönheit vollkommener als in den wenigen vollendeten Hallen dieser Ruine; die Schlankheit der Pfeiler, die weite und leichte Spannung ihrer Rundbogen (freilich um den Preis eiserner Verbindungsstangen erkauft) und der Adel der Dekoration stellen den alten Dom beinahe in Schatten. Im J. 1357 blieb das Unternehmen wegen mangelhafter Anlagen, großer Kosten und namentlich wegen der verheerenden Folgen der Pest (1348) liegen, doch muß man aus den Ornamenten des vordern Rundfensters schließen, daß noch im 15. Jahrh. wieder einmal an einer Fortsetzung gearbeitet wurde. Meister wie Fr. di Giorgio und Bern. Rossellino haben offenbar diesem Werke viel zu danken.

Gleichzeitig mit diesem Bau<sup>1)</sup> entstand auch die Fronte der a Unterkirche S. Giovanni (voll. erst um 1370). Diese ist, namentlich was die Gliederung der Streben betrifft, das am meisten nordisch-gotische Stück des Domes; leider unvollendet. Die Fassade lehnt stark um einen Fuß rückwärts, und die Streben verringern sich (abgesehen von ihren geringen Absätzen) deshalb unmerklich nach oben zu. Von großer Schönheit sind die Portale, ruhiger durchgeführt als die der großen Fassade. Freilich übertrifft das einzige Seitenportal b des Neubaus sie alle miteinander. — Der Turm, offenbar einer der ältesten Teile, macht keine künstlerischen Ansprüche. Die Zunahme der Fensterbogen nach Stockwerken (von 1—6) ist der möglichst naive Ausdruck des allmählichen Leichterwerdens der Masse (vergl. S. 11 unten).

c Der Dom von Orvieto, innen eine imposante Säulenbasilika mit sichtbarem verzierten Dachstuhl, edel gebildeten Fenstern, Querschiff und geradem Chorabschluß, muß um seiner Fassade willen hier beim Dom von Siena erwähnt werden. Der Bau ward vor 1285 beg., vielleicht durch *Arnolfo di Cambio* (der urkundlich 1282 in Orvieto weilte); 1293 ist *Fra Guglielmo dell' Agnello*, vor 1295 der Peruginer *Fra Bevignate* Dombaumeister; die Fassade wird seit 1310 unter Meister *Lorenzo Maitani* von Siena (bis zu seinem Tode 1330 Oberleiter des Baues) aufgeführt, 1321 das Dach aufgerichtet. Die d Fassade ist eine teilweise veredelte Reproduktion derjenigen von Siena. Das plastische gotische Detail, mit welchem es doch nie ernstlich gemeint war, wird hier möglichst beschränkt und durch Mosaikverzierung (leider störend modern) und Reliefskulpturen ersetzt, d. h. die Fläche behält ihr südliches Vorrecht von dem nur angelernten Scheinorganismus. Wenige große ruhige Hauptformen genügen hier, um einen unermeßlichen Reichtum von Farben und Gestalten schön zu umfassen. Auch alle rein baulichen Glieder, die Simse der drei Giebel, die wenigen Spitztürmchen etc. sind ganz mit Mosaikmustern angefüllt (bis auf die Stufen und Prellsteine!), so daß diese Fassade das größte und reichste polychromatische Denkmal auf Erden ist. Bei einer so starken Absicht auf materielle Pracht ist die Schönheit der Komposition ein doppeltes Wunder. — Die Nebenfassaden und die Säulen im Innern haben abwechselnde weiße und dunkle Marmorschichten. Edle Bildung der Bogenprofile e und des Hauptgesimses im Innern. — Im Pal. del Papa (Museo Civico) die sehr interessanten alten Entwürfe zur Fassade.

(Einen schwachen Nachklang dieser dreigiebeligen Anordnung

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



gewährte einst die Fassade des Domes von Neapel (1299), deren Nebengiebel jetzt durch Streben mit der höhern Mauer des Mittelschiffes zu einer empfindlichen Unform verbunden sind. Auch die Giebelskulpturen zum Teil modernisiert.)

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

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

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

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

Über die Tätigkeit von Niccolòs Sohne *Giovanni Pisano* sind wir sicherer unterrichtet. Es wurde schon erwähnt, daß *Giovanni* als Baumeister des Domes zu Siena die Fassade desselben errichtete.

b — Der letzten Zeit seiner Tätigkeit gehört der Ausbau des Domes zu Prato an (s. S. 34 g). — Sein Meisterwerk ist das weltberühmte

o Camposanto zu Pisa (1278—83). Die Bauformen, so edel und grandios z. B. das Stabwerk der hohen, rundbogig schließenden Fensteröffnungen sein mag, werden hier immer nur als Nebensache erscheinen neben der monumentalen Absicht, die dem damaligen Pisa eine der höchsten Ehrenstellen in der ganzen Geschichte moderner Kultur zuweist. — Das überreich aber unorganisch mit Türmchen, Fialen und Statuen geschmückte zierliche Kirchlein

d S. M. della Spina am Arno zu Pisa wird mit Unrecht dem *Giovanni* zugeschrieben: 1230 als offene Halle erbaut, wurde es 1333 zur Kapelle geschlossen, für deren Dekorierung die sich an *Giovanni* anschließenden Meister, *Cellino di Nese*, *Lupo*, *Lino*, *Nino* tätig waren.

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

o In Florenz wird ihm S. M. Maggiore zugeschrieben. Die Kirche ist auf viereckigen Pfeilern gewölbt, schlank, das Mittelschiff oben ohne Fenster; statt der Kapitäle bloße Simse, sowohl an den Pfeilern als an den darüber emporsteigenden Wandpilastern.

f — Derselben Schule gehört S. Trinità (s. oben) und S. Remigio an, mit kaum überhöhtem Mittelschiff, auf achteckigen Pfeilern mit Blätterkapitälern, erhöhtem Chor, aus drei Kapellen nebeneinander

g bestehend. Ähnlich S. Carlo dei Lombardi (s. S. 77 Anm.).

Arnolfo selbst baute (seit 1294, die Chorpartie 1320 voll, h geweiht erst 1442) die gewaltigste aller Bettelordenskirchen: Santa Croce. Die Aufgabe war, mit möglichst wenigem, wie es sich für die Mendikanten ziemt, ein Gotteshaus für ein ganzes Volk zu bauen, welches damals den Kanzeln und Beichtstühlen der Franziskaner zuströmte. Arnolfo ist hier, wie überall, streng und kalt

im Detail, allein seine Disposition ist großartig. Bei der ungeheuren Größe des Gebäudes war es konstruktiv wünschbar, wenn nicht notwendig, die Mauern der 8 m breiten Nebenschiffe nicht durch bloße angestützte Balken, sondern durch gewölbte Bogen mit den Mauern des Hauptschiffes von 18.5 m Breite zu verbinden und ihnen über diesen Bogen eigene Dächer, damit auch eine Reihe eigener Giebel zu geben. Die Pfeiler sind achteckig. An der hintern Seite des Querschiffes ziehen sich zehn Kapellen von halber Höhe hin; in ihrer Mitte der polygone schlanke Chor; außerdem sind höhere Kapellen an beiden Enden und an der vordern Seite des Querschiffes angebaut. Die Ansicht von hinten (am besten sichtbar vom Garten des Marchese Berte aus) zeigt die Mauern des Chores und der Kapellen mit steilen Giebeln gekrönt, welche indes kein Dach hinter sich haben. Der Turm ganz und sehr gut erneuert; weniger glücklich die Fassade von *Matas* (angeblich nach einer Zeichnung des *Cronaca*) im Jahre 1863 voll.; der vordere Klosterhof, mit etwas abgeflachten Rundbogen über achteckigen Säulen mit eigentümlichen Basen, gilt für Arnolfos Werk.

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

Wo er die Baukunst in formaler Beziehung vernachlässigt, da trat *Giotto* (1266—1337) mit seinem hohen Sinn des Maßes als Vollender in die Lücke. Am Dombau hatte er keinen Teil, da dieser von Arnolfo's Tode bis 1357 ganz stockte. Dagegen entwarf er den Plan für den prächtigen Campanile und führte dessen Bau von Mitte 1334 bis Ende 1336 etwa nur auf halbe Höhe des Sockelgeschosses. Nach seinem Tode übernahm *Andrea Pisano* die Bauleitung mit wesentlichen Modifikationen des ursprünglichen Entwurfs (Erhöhung des Sockels, Einziehen der Mauern darüber und Teilungspilaster am ersten Geschoß) und setzte das Werk bis zum Gurtgesims des ersten Fenstergeschosses fort. Von 1343 bis 1358 vollendete *Franc. Talenti* den Bau mit den drei Fenstergeschosses und der Krönungsgalerie auf Kragsteinen, die hier zuerst in der florentinischen Gotik auftritt. Auch ohne das beabsichtigte Spitzdach, das man sich hinzudenken möge, macht der Campanile den Eindruck des Fertigen und Vollkommenen. Von einer Entwicklung aus dem Derben ins Leichte, wie sie etwa das Lebensprinzip eines Turmes von Freiburg im Breisgau ausmacht, sind hier nur Andeutungen vorhanden, nur so viel, als streng notwendig war; das dritte und vierte Stockwerk sind

z. B. so gut wie identisch; nur das Größerwerden der Fenster in den obern Stockwerken ist eine nachdrückliche Erleichterung. Aber an feineren Abwechslungen der Inkrustation sowohl als der plastischen Details gewährt dieser schöne Bau ein stets neues Studium. Die Gliederung in Farben und Formen ist durchgängig ungleich leichter und edler als an den späteren Teilen des Domes; die Fenster vielleicht das schönste Detail der italienischen Gotik.

a Den Bau des Doms S. M. del Fiore zu Florenz begann *Arnolfo di Cambio* 1296, starb aber schon 1301; er wölbte wahrscheinlich die zwei ersten Joche von der Fassade aus, deren Arkaden zweien der alten Seitenschiffsfelder entsprachen. Von seinem Baue ist höchstens noch der Beginn der inneren Fassadenmauer (bis zur Blendarkadengalerie) und von dieser an die vier alten Felder der Seitenschiffmauern mit den kleineren Fenstern und schwachen Strebepfeilern vorhanden (ihre vortreffliche Marmorverkleidung außen wurde nicht von *Giotto*, sondern erst seit 1358 nach *Fr. Talenti's* Angaben hergestellt<sup>1)</sup>). Die Abmessungen, die Arnolfo seinem Entwurf gegeben, genügten aber den Florentinern bald nicht mehr. Im Jahr 1357 wurde der Bau nach *Fr. Talenti's* Plan aufgenommen, der von 1350—58 alleiniger, dann mit *Giov. di Lapo Ghino* zusammen Leiter des Dombaues war. Die Pfeiler des Hauptschiffes wurden auseinandergerückt, so daß sie nun etwa ins Quadrat zu stehen kamen. Nur die schönen alten Fenster Arnolfos ließ man stehen. Ihre Achsen entsprachen nicht mehr den neuen, gewaltigen Arkaden des Innern, dessen zwei erste Joche daher nur Scheinfenster haben. Die Art und Weise, wie von 1357—66 die verschiedenen Teile der jetzigen Kirche festgestellt wurden, ist für unsere Begriffe geradezu unerhört und erklärt auch manche Mängel des Baues; das 1355 von Francesco Talenti verfertigte Modell der hinteren Kapellen sollte wohl den alten Bau verbessern. Daß man ohne eine entfernte Ahnung von der Gesamtform begonnen habe, ist schwer anzunehmen, — so viel aber steht fest, daß für jeden Teil des Baues eine Konkurrenz ausgeschrieben wurde. Alle Bürger konnten daran, sowie an der Beurteilung teil nehmen. Mit den Pfeilern des Langhauses wurde begonnen, und Talenti siegte in der Konkurrenz dafür über Andrea Orcagna; 1362 waren die zwei Arkaden rechts gewölbt, ohne daß man wußte, was darüber kommen sollte! Zwei Jahre später erst bestimmt die Kommission, in welcher Orcagna saß, gegen die Ansicht der andern, die Talenti zur Seite stand, die Form der Kon-

\* 1) Die Ansicht des Doms in der Capp. degli Spagnuoli gibt kaum Arnolfos Plan, sondern wohl einen der Bauvorschlüge vor 1840 (nicht den Talenti's) wieder. Viel eher ist ein Abbild seines Entwurfs in einem Lünettenfresko an der Südwand des

\*\* Kreuzgangs von S. Croce, um 1350 gemalt, erhalten.

solengalerie, ferner ihre unglückselige Lage über dem Kämpfer der Gewölbe statt unter demselben, und wählt Rundfenster fürs Mittelschiff statt solcher von schlanker Form. 1366 wird der Grundriß angenommen, den eine Kommission von 13 Meistern und 11 Malern ausgearbeitet hatte; der Anriß dazu wird von 8 andern Meistern angefertigt! 1367 endlich stand Alles fest und alle älteren Modelle werden nun zerstört. In diesen Kommissionen begegnen wir stets den beiden Talenti, Taddeo Gaddi, Neri di Fioravante und Andrea Orcagna, und somit erklärt sich die enge Verwandtschaft der Pfeiler des Doms mit denen der Loggia dei Lanzi und von Orsanmichele. 1407 wird die erste Tribuna fertig, 1421 die letzte, 1420—34 wird die Kuppel durch *Brunelleschi* aufgeführt, 1446 bis 1467 die Laterne nach seinem Entwurfe daraufgesetzt.

Die Florentiner verlangten beim Dombau von ihren Meistern das Unerhörte und nie Dagewesene, und in gewissem Betracht haben diese es geleistet. Wer mit dem Maßstab des Kölner Domes an das Gebäude herantritt, verdirbt sich ohne Not den Genuß. Strenge Harmonie ist bei einem sekundären und gemischten Stil, wie dieser italienisch-gotische, zwar denkbar<sup>1)</sup>, konnte jedoch unter solchen Hindernissen a priori nicht erreicht werden. Aber innerhalb der gegebenen Schranken ist hier eigentümlich Großes geleistet. Am Äußern ist die schöne Inkrustation der ältern Joche (bis an die stärker vortretenden Strebepfeiler) von *Franc. Talenti* derjenigen am Campanile würdig; aber seit 1367 nach dem Modell der acht Meister ohne weiteres auf die breiteren Felder und die Chorphatie ausgedehnt, wird sie zu einer endlosen Wiederholung einförmiger Motive. Die Fenster und Türen haben nicht bloß etwas Strenges, sondern durch das Überwiegen der Mosaikbänder etwas Lebloses (zumal wenn man damit die schönen späteren Türen zunächst am Chor vergleicht); die Gesimse sind am tüchtigsten charakterisiert<sup>2)</sup>. Im Innern liegt das Unerhörte in der Raumeinteilung; möglichst wenige<sup>b</sup> und dünne Pfeiler mit Spitzbogen umfassen und überspannen hier Räume, wie sie vielleicht überhaupt noch nie mit so wenigen Stützen überwölbt worden waren (18 m lichte Weite). Ob dies ein höchstes Ziel der Kirchenbaukunst sein dürfe, ist eine andere Frage; die Wirkung ist aber, wenn man sich allmählich mit dem Gebäude vertraut macht, eine großartig ergreifende und wäre es noch mehr, wenn nicht die unglückliche Konsolengalerie die sämtlichen Gewölbegurte gerade bei ihrem Beginn durchschneidet und auch die Obermauer des

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

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

Mittelschiffes unschön teilte<sup>1)</sup>. Francesco Talenti bildete seine Pfeiler und Kapitälé eigentümlich streng; nur in dieser Gestalt paßten sie zu den ungeheuren Spitzbögen, welche darauf ruhen; Säulenbündel würden kleinlich und disharmonisch erscheinen. So war wenigstens das lange Streiten um diese Pfeilerform nicht vergebens, sie gab dem gotischen Stil in Toskana eine neue Wendung und die höchste Stufe der Entwicklung. Nur eins nimmt wunder: hier nicht wie in den gleichzeitigen Loggien de' Lanzi und von Orsanmichele schon den Rundbogen anzutreffen.

Mit dem Kuppelraum und den drei hintern Kreuzarmen verdunkelt sich das Bewußtsein der Baumeister; es ist eine mißratene Schöpfung, zu der sie die Ruhmsucht der Florentiner mag getrieben haben. Auf einmal wird mit dem nordischen Verhältnis der Stockwerke ein Pakt geschlossen und dem Kapellenkranz<sup>2)</sup> um die drei Kreuzarme nur etwa die halbe Höhe des Oberbaues gegeben, mit welchem er durch häßliche schräg aufsteigende Streben am Äußern in Verbindung gesetzt wird. Die drei Kreuzarme und als vierter das Hauptschiff bilden im Innern vier große Mündungen gegen den achteckigen Kuppelraum, dessen vier übrige Seiten äußerst schön durch schräge Mauermassen dargestellt sind; zwei davon haben Durchgänge nach den Seitenschiffen des Langhauses, die beiden übrigen enthalten die Sakristeitüren und die Orgeln. Um eine riesigere Kuppel zu haben als irgend eine andere Stadt, verzichtete man auf das System von vier Pfeilern mit Pendentifs, und um die Kuppel möglichst groß erscheinen zu lassen, gab man auch den Kreuzarmen jenen niedrigeren Kapellenkranz. Das Unangenehme des ganzen Kuppelraumes wird durch das wenige und zerstreute Licht, durch die schon beim Langhaus genannte Galerie und durch die Bemalung der Kuppel noch verstärkt; ein widriges Echo steigert ihn ins Unleidliche. Man darf jedoch nie vergessen, daß ohne dieses Lehrstück keine Kuppel von S. Peter vorhanden wäre.

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

Das eine ist Orsanmichele. Ursprünglich städtische Getreidehalle und an Stelle eines älteren Hallenbaues 1337 wahrscheinlich von *Fr. Talenti* in seiner jetzigen Gestalt begonnen, gibt das edle und stattliche Gebäude mit seinen feinen Gesimsen und seinem Konsolenkranz ein Zeugnis von der schönen Seite des monumen-

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

2) Den man doch nicht mit dem nordischen, polygonem Reichtum bilden durfte, weil sonst der Unterbau viel zu unruhig geworden wäre; zwischen den viereckigen Kapellen mußte man keilförmige Mauermassen einschleiben.

talen Sinnes, welcher die damaligen Florentiner beseelte. Um 1350 war die Halle fertig, 1361 wurde von *Benci di Cione* der letzte Stock, 1366 durch *Simone di Franc. Talenti* die Umwandlung der bis dahin offenen Halle zur Kirche beg., 1380 voll. Von ihm stammt auch der Bildschmuck innen und außen, sowie das zierliche Füllwerk der Fenster<sup>1)</sup>. 1386 wurde der Bau eingedeckt, 1404 durch den Konsolenkranz gekrönt. 1359 schuf *Andrea Orcagna* dafür sein berühmtes Tabernakel. Was dessen baulichen und dekorativen Teil betrifft, so wird man dieses Werk des höchsten Luxus niemals neben gute deutsche Altaraufsätze, Sakramenthäuschen u. dgl. stellen dürfen; es ist gerade die schwächste Seite, von welcher sich hier die italienische Gotik produziert. Statt des Organischen, an dessen volle Strenge bei vollem Reichtum unser nordisches Auge gewöhnt ist, gibt es hier Flächen, mit angenehmen aber bedeutungslosen Spielformen, zum Teil mit buntem Glas, nach Cosmatenart, ausgefüllt. Die Kuppel zwischen den vier Giebeln ist wie eine Krone gestreift; das Mosaik erstreckt sich selbst auf die Stufen. (Die Nebenkirche der Certosa bei Florenz, ein griechisches Kreuz ohne Nebenschiffe von reizender Anlage, nebst dem festungsartigen Unterbau des Klosters wird ebenfalls Orcagna zugeschrieben.)

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

Strenger und reicher ist die Fassade der *Fraternità della Misericordia* zu Arezzo (jetzt Museum) ausgebildet, ein wahrer und in seiner Art reizender Übergangsbau, indem das obere Stockwerk den gotisch begonnenen Gedanken in den Formen der Renaissance vollendet; im untern gotischen Teil 1375 von *Baldino di Cino* und *Niccolò di Francesco* aus Florenz, im oberen 1433—36 durch

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

*Bernardo Rossellino* ausgeführt (die Säulengalerie, die das Dach stützt, erst 1460 durch andere Meister hinzugefügt).

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

- b. Südlich über Toskana hinaus begegnet man in der vom Kardinal Capocci seit 1243 erneuerten Zisterzienserabtei S. Martino al Cimino bei Viterbo (ursprünglich Benediktinerkloster des 11. Jahrh.) einem durchaus nach dem Typus von Fossanova (s. S. 59 a) disponierten Bau. Die hexagone Apsis ist erst zu Beginn, die Fassade mit zwei seitlichen Türmen (Typus von Cluny) erst am Schluß des 14. Jahrh. hinzugefügt. Andre Gründungen desselben Kirchenfürsten in Viterbo: das Dominikanerkloster S. M. de' Gradi (1256), die Abteien S. M. della Verità und del Paradiso folgen dem Typus der umbrischen Bettelordenskirchen (s. S. 66) und haben alle drei schöne gotische Kreuzgänge, den reichsten S. M. de' Gradi. Sodann begegnet man in Viterbo und Perugia einer Anzahl kleiner Kirchen, welche selten mehr als ihre Fassade, dazu etwa noch einen einfachen Turm in alter Form aufweisen. Ihre zum Teil hochmale-riche Lage, einzelnes tüchtige Detail und der Ernst des Materials machen ihren Wert aus. Ein besonders zierliches Kirchlein dieser Art in Viterbo, unweit vom Palazzo Comunale, ist die Madonna della Salute (Ende des 13. Jahrh., die Fassade mit weiß und rotem Schichtenmauerwerk, reichfiguriertem Portal und Rundfenster; alles in Marmor). Sonst offenbart sich an mehreren eine ganz wunderliche Ausartung der Inkrustation, welche nicht mehr einrahmend wirkt, auch



nicht mehr schichtenweise, sondern schachbrettartig, selbst gegittert zwischen rotem und weißem Marmor abwechselt. So schon an S. Chiara und in einigen Kapellen der Unterkirche S. Francesco in Assisi, ferner an S. Giuliano in Perugia, an der im Innern des jetzigen Baus in ihrer untern Hälfte erhaltenen alten Fassade von S. Francesco, und an S. M. di Monteluca ebendasselbst. Am Dom von Perugia ist ein Anfang gemacht, dessen Durchführung das ganze Gebäude mit einem Teppichmuster würde überzogen haben. (Das Innere weiträumig, aber mit schwerem Detail, die drei Schiffe von gleicher Höhe, die Pfeiler achteckig.) — Ein Unikum der italienischen Gotik ist endlich das Oktogon von S. Ercolano in Perugia (1297—1310, nicht von *Fra Bevignate* erbaut): ein schlanker Hochbau, jede der Außenwände durch eine tiefe, bis an das Gesims reichende Spitzbogennische gegliedert, das kuppelbedeckte Innere (von 12,7 m Weite) modernisiert. Für Siena wäre hier noch aus etwas späterer Zeit (1396) die kleine Kirche des Nonnenklosters S. Girolamo nachzutragen: ein längliches Rechteck, durch Spitzbogengurte, die auf Wandkonsolen ruhen, in fünf oblonge, kreuzgewölbte Traveen gegliedert, die drei mittleren jederseits von flachen Kapellen flankiert (die alte Bemalung diskret erneuert). — Endlich bewahrt Gubbio eine Anzahl Kirchen des 13. und 14. Jahrh., die alle die gleiche Anlage wiederholen (der Dom [S. Ubaldo], S. Agostino, S. M. nuova, S. Giovanni, Chiesa del Spedalecchio, S. Secondo): das Langhaus von Spitzbogengurten überspannt, worauf der offene Dachstuhl ruht; an den Seitenwänden halbrunde Nischen in der Mauerstärke ausgespart; ein Vorraum, der das Schiff vom Chore trennt; letzterer polygon schließend, mit Rippengewölbe überdeckt; die Fassade mit Lisenen gegliedert und giebelförmig abgeschlossen, mit Fensterrose, einfachem Portal und schwächtigen Gurtsimsen; an den Seitenwänden den innern Gurtbögen entsprechende Strebepfeiler, die unter dem Dachgesims durch Flachbogen verbunden sind. — Verschieden davon die dreischiffige Pfeilerbasilika S. Francesco (voll. 1292).

Das einzige gotische Gebäude Roms, die Dominikanerkirche S. M. sopra Minerva, wahrscheinlich von den Erbauern von S. M. Novella zu Florenz *Fra Sisto* und *Fra Ristoro* 1280 beg. (aber erst 1453 durch den Stadtpräfekten Fr. Orsini voll.), bleibt hinter der ältern Schwesterkirche beträchtlich zurück, obwohl sie ihr in der Anlage, bis auf die seitlichen Kapellenreihen und den dreiseitigen Chorschluß, genau folgt. (Schreiend modern restauriert.) — Außerdem hat noch das Innere der Capp. Sancta Sanctorum beim Lateran eine gotisierende Bekleidung von gewundenen Säulchen mit Spitzbogen, unter Nikolaus III. (1277—80) von *Cosmas II.* aus der

Familie des Laurentius erbaut. Sie dient alten Malereien zur Einfassung. — Einzelne gotische Bogen und Bogenfriese kommen hin und wieder vor. — Von Klosterhöfen dieser Zeit hatte Rom meines Wissens nur die wenig bedeutenden (jetzt demolierten) bei Araceli. —

Von der Gotik Neapels war S. 60 schon die Rede. — Nach Sizilien wird der neue Stil durch die Bettelmönche verpflanzt, kommt aber erst spät zu einiger Blüte. So ist an dem ziemlich dürftigen S. Francesco in Palermo (1277) das Portal noch in romanischer Weise, sich mit acht Säulen vertiefend, angelegt, auch die Dekoration des spitzbogigen Schlusses ganz romanisch. Ähnlich, nur einfacher, an S. Agostino, wo die ganze Fassade noch romanisch ist. — Dafür bleibt hier die Gotik bis ins 16. Jahrh. geltend: die Fassade der Confraternità dell' Annunziata wird 1501 in gotischem Stil gebaut und S. M. di Portosalvo 1526 als Hallenkirche mit überhöhten Spitzbogen errichtet. Dagegen tritt in den reizenden Säulenvorhallen von S. M. della Catena und S. M. nuova aus der gleichen Zeit der gedrückte Rundbogen an Stelle des Spitzbogens.

Später als in Toskana und unabhängig davon, vielmehr unter lombardischen und nordisch-deutschen Zisterziensereinflüssen entwickelt sich der Typus der Bettelordenskirchen im Venezianischen. Charakteristisch für ihn ist die gleiche Anzahl der Gewölbjoche im Mittelschiffe (quadratisch) wie in den Seitenschiffen (oblong), die Anwendung von Rundpfeilern, sowie der polygone Abschluß des Chors und der vier bis sechs Chorkapellen. — In Venedig selbst weist die Tradition den hervorragendsten hierher gehörigen Bau die großartige Franziskanerkirche S. M. gloriosa de' Frari, dem *Nicc. Pisano* zu, aber ohne stichhaltigen Grund; denn der 1250 begonnene Bau, der den Vorplatz der jetzigen Kirche einnahm, war ganz unbedeutend. Der Neubau wurde erst 1330 gegründet, also ein halbes Jahrh. nach Niccolòs Tode, und zwar begann der Bau mit dem Chor, der samt dem Querschiff 1361 fertig war, während am Langschiff bis 1417 gebaut wurde. Das Innere ist in der Anordnung hier schon ganz italienisch in obigem Sinne, aber das Betonen des Aufstrebens in den hohen Rundpfeilern und die polygonen Abschlüsse der Chorphantien (die sonderbarerweise nicht durch ein Fenster, sondern durch einen Pfeiler erfolgen) weisen doch auf deutsche Vorbilder. Am Äußern ist der Backstein noch ohne das Raffinement der spätern Gotik behandelt; Quadern sind nur an den wenigen Baldachinen über den Giebeln und an den einfachen Portalen gebraucht. Der Abschluß der Fassadengiebel ist spätere Zutat. Die Nebenseiten erinnern ganz an S. M. Novella

zu Florenz. — Eine Kopie dieser Kirche mit wesentlichen Verbesserungen ist die Dominikanerkirche *Ss. Giovanni e Paolo*. Der Bau des Klosters begann 1246, der der Kirche erst 1333; 1368 war das Querschiff, um 1390 der ganze Bau bis auf die 1430 errichtete Fassade vollendet, (das Portal erst aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrh.) Die Verhältnisse sind beträchtlich schlanker und schöner; die hinteren Abschlüsse geschehen durch Intervalle (Fenster), nicht durch Pfeiler; über der Kreuzung wurde eine Kuppel angebracht. Nur die Fassade weicht von der edeln Einfachheit der Frarikirche ab; die geplante Marmorinkrustierung unterblieb.

Ebensowenig begründet wie bei der Frarikirche ist die Urheberchaft *Niccolò Pisanos* bei der Kirche des heil. *Antonius in Padua* (*il Santo*). Bald nach dem Tode des Heiligen 1232 beg., war sie 1263 so weit gefördert, daß dessen Leiche im Altar unter der Vierung beigesetzt werden konnte; Chor 1267 beg., 1307 waren die drei Schiffe mit ihren sechs Kuppeln fertig (die siebente über der Apsis erst 1424). Die Aufgabe war hier eine andere, nämlich die, ein Gegenstück zur Markuskirche zu schaffen, eine Grabkirche zu Ehren des großen neuen Heiligen von Oberitalien. Griff man vielleicht in einem nur halb bewußten mystischen Drang zu der uralten vielkuppeligen Anlage? Unterscheiden wollte man das Gebäude jedenfalls von andern Franziskanerkirchen, wenn man auch in der Grundrißanlage (und zwar nicht bloß der des Chorumgangs mit Kapellenkranz) jenem französischen Typus mancher Bettelordenskirchen folgte, der in *S. Francesco* zu Bologna seine vollkommenste Ausbildung erhielt. — Es entstand keine glückliche Schöpfung. Die Fassade ist vielleicht die allermatteste des ganzen gotischen Stiles. Im Innern kam das Hauptschiff auf lauter dicke viereckige Pfeiler zu stehen; nicht bloß die Kuppelträger, sondern auch die Zwischenstützen haben diese Form. Das Polygon des Chores zeigt in seinen Verhältnissen eine gewisse Ähnlichkeit mit dem an *S. M. Gloriosa*, aber die Einzelbildung ist außen und innen ungleich geringer, der Umgang und Kapellenkranz (für welche *S. Francesco* in Bologna das Muster geliefert hatte) ist roh in Entwurf und Ausführung. Immerhin mochte der Bau mit seinen damals niedrigen Kuppeln, mit seiner (beabsichtigten oder durchgeführten) Bemalung, mit einer Masse stilverwandten Schmuckes aller Art gerade den Eindruck hervorbringen, welchen die Andacht am Grabe des Heiligen vorzugsweise verlangte. Im 15. Jahrh. erst baute man die Kuppelräume, welche bisher von außen kaum sichtbar oder doch anspruchslos gestaltet sein mochten, zu eigentlichen Kuppeln mit Zylindern aus. Abgesehen von der eminent häßlichen Bedachung der mittlern Kuppel war diese ganze Neuerung überhaupt sinnlos. Die Kuppeln stehen einander nicht nur im Wege (für das Auge),

sondern sogar im Lichte und bilden schon von weitem eine widerliche Masse. Den einzigen möglichen Vorteil, den eines starken Oberlichtes, hat man nicht einmal benutzt. — Dagegen haben die vier Klosterhöfe einen imposanten Charakter durch die Höhe und weite Spannung ihrer Bogen; sie scheinen eher für Tempelritter als für Mendikanten gebaut (der größte erst 1519 von *Giov. Minello* und *Franc. di Cola*).

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

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

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

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

Das Innere des Domes von Verona verbindet eine ähnliche Anlage mit gegliederten schlanken Pfeilern statt der Rundsäulen. Diese Gliederung nähert sich schon etwas derjenigen im Dom von Mailand, allein die Leichtigkeit der Bildung und die Wohlräumigkeit des

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

Ganzen lassen dies vergessen. Da die Seitenschiffe fensterlos blieben, brach man in die (ältere) Fassade große gotische Fenster ein.

Die einschiffigen gotischen Ordenskirchen Veronas folgen dem einfachen umbrisch-toakanischen Typus (s. S. 66). Sie teilen mit den übrigen die schöne, malerisch glückliche Behandlung des Äußern. Nichts, was nicht auch anderswo vorkäme, aber alles vorzüglich hübsch beisammen und selbst durch Unsymmetrie reizend. Einen solchen Anblick gewährt besonders S. Fermo (1313) mit seiner aus Backstein und Marmor gemischten Fassade, der über Stufen erhöhten Vorhalle des Seitenportals, den Giebeln und Spitztürmchen des fünfseitigen Chores und der zwei Kapellen und des Querbaues. Im Innern das vollständigste Beispiel eines großen Holzgewölbes, aus je drei Reihen Konsolen mit zwei halben und einem mittlern ganzen Tonnengewölbe bestehend; den konstruktiven Wert können nur Leute von Fach beurteilen. — Ähnlich S. Eufemia mit ihrem holzgedeckten Riesenschiff, von außen weniger bedeutend und innen ganz erneuert. Ferner S. Bernardino mit ans Chorquadrat schließender fünfseitiger Apsis.

Die gotischen Kirchen Venedigs sind mit Ausnahme der beiden genannten von keinem Belang; meist auf Säulen ruhend, deren Kapitäle insgemein von auffallend roher Bildung sind. Sie wiederholen etwa außen im kleinen den Chorbau von Ss. Giovanni e Paolo, nur mit bloß je einer Kapelle zu beiden Seiten des Chores. Die einzige schöne Fassade findet sich an S. M. dell' Orto, voll. mit dem Bau des Portals 1460; — einfach gut in Backstein: diejenige von S. Stefano (der westliche Eingang in reichster Renaissancegotik). — Die Liebhaberei für rundeilige und wunderbar ausgeschwungene Mauerabschlüsse, welche sogar den erhabenen einfachen Giebel der Frari nachträglich nicht verschonte, hat an S. Apollinare, S. Giovanni in Bragora und anderwärts ihr Genüge gefunden. — In Carmine (1348) sind vom alten Bau nur noch die vierundzwanzig Säulen und die Chorabschlüsse kenntlich. — Von der ältern Kirche S. Zaccaria, an Stelle der ursprünglichen von 817 in der ersten Hälfte des 15. Jahrh. neugebaut (voll. 1465), ist nur noch der Chor (voll. 1444, jetzt Capp. S. Tarvasio), ein Teil des r. Seitenschiffs (Capp. S. Procolo, daranstoßend), wie auch die Fassade (r. von der neuen) z. T. erhalten. — S. Giacomo dall' Orio, wunderbar durcheinander gebaut, mit altem offenen Dachstuhl und hölzernem Kreuzgewölbe (!) über der Vierung. — Die Decken bestanden wohl ehemals durchgängig aus jenen eigentümlich und nicht unschön konstruierten Holzgewölben, deren eins (erneuert) noch in S. Stefano vorhanden ist (s. oben). 1

Die Bettelordenskirchen der Via Ämilia weichen überhaupt von den bisher betrachteten Italiens ab. Einige ganz verein-

a zelte folgen noch dem Basilikatypus: S. Francesco in Parma, wohl der früheste Franziskanerbau Norditaliens (1230—98; jetzt Zucht-  
haus), Spitzbogenarkaden auf Rundsäulen, offener Dachstuhl, polygoner  
Abschluß der drei Apsiden (wie die Kapellen des rechten Seitenschiffs,  
b wohl später). — S. Francesco in Modena (14. Jahrh.) zeigt bei  
gleicher Grundrißanlage reiche Gewölbe auf viereckigen Pfeilern und  
c eine weit hinausgeschobene Apsis. — S. Francesco in Mantua  
(voll. 1304, jetzt Arsenal) im Äußern mit der hübschen Fassade  
d unverändert erhalten; S. Francesco in Brescia mit einer von zwei  
quadratischen Apsiden flankierten Haupttribüne (wie in Mantua).

Die Mehrzahl hingegen sind ganz durchgeführte backsteinerne  
Gewölbekirchen mit An- und Querbauten aller Art, hinten mit Chor-  
umgang und außen abgerundetem Kapellenkranz, dergleichen im  
Norden nur Hauptkirchen und vornehmere Klosterkirchen zu haben  
pflegen (letztere unterscheiden sich hier gar nicht von den Men-  
dikantenkirchen). In der Tat ist ihr direktes Vorbild in franzö-  
sischen Zisterzienserbauten, wie Clairvaux und Pontigny, nachweisbar.  
Obschon die Seitenschiffe oft nur die halbe Höhe des Hauptschiffes  
haben, so ist doch in der Regel eine Fassade nach lombardischer Art  
vorn angesetzt, deren obere Ecken in der Luft stehen. Die Stützen  
sind Rundsäulen, achteckige Säulen, Pfeiler mit Säulen, Säulenbündel,  
je nach der Stärke des nordischen Einflusses. (In den Servi zu  
e Bologna wechseln runde und achteckige Säulen.) Der möglichst  
vielseitige Chorabschluß (außen durch ebensoviele Strebebogen  
ganz in nordischem Sinne repräsentiert) macht eine bedeutende  
Wirkung.

f In Bologna: S. Francesco, innen kürzlich vollständig und mit  
Glück restauriert, eine der frühesten konsequent gotischen Kirchen  
Oberitaliens, von *Marco da Brescia* (1246—60, die Fassade ein Umbau  
vom Ende des 14. Jahrh.), wird für die ganze Entwicklung der Gotik  
in Bologna maßgebend (s. S. 85 l. S. Petronio). Nicht nur das Chor-  
system, sondern die schlanken Verhältnisse, die sechsteiligen Gewölbe  
und selbst die Details weisen auf frühgotische französische Muster.  
Auch das Äußere mit Lisenen, Spitzbogenfries, Strebemauern und  
Bogen dem entsprechend, mit einem der schönsten Backsteintürme  
g des gotischen Stiles, von *Antonio di Vincenzo*. — S. Domenico sehr  
lang, beg. zwischen 1234 und 1240, der Chor erst nach 1350; der  
Chorschluß wie bei S. Francesco beabsichtigt, aber stecken ge-  
h blieben, das ganze Innere 1727 modernisiert. — Servi, 1383 beg.,  
im Chorumgang nur drei wirkliche Kapellen, die übrigen sechs bloß  
Nischen; das Langhaus mit seinen neun Jochen und Säulen hat  
nichts mehr mit S. Francesco zu tun; der schöne Portikus (1393) der  
vor der Fronte ein völlig offenes Atrium bildet und sich auch noch  
an der Seite der Kirche hinzieht, mit ungemein dünnen und weit-

gestellten Säulen, diente zur Aufstellung sehr großer Prozessionen; der Baumeister war der General des Servitenordens, *Fra Andrea Manfredi* von Faenza, der damals auch die Aufsicht über den Bau von S. Petronio führte. — S. Giacomo Maggiore, Eremitanerkirche von 1267—1315, nach dem Umbau von 1493—1509 nur noch der hintere Teil und die Fassade erhalten. — Am Chorherrenstift S. Giovanni in Monte ist vom älteren Bau von 1221 nur noch der schlanke Backsteincampanile und die hintere Partie im Äußern erhalten; die jetzige dreischiffige Achteckpfeilerkirche mit Spitzbogengewölben eher noch vom Charakter des Übergangsstils, obwohl erst 1286 beg. (Chor, Seitenkapellen und Fassade 1442—73, Kuppel erst 1517 von *Ardunio Ariguzzi*). — S. Martino maggiore, dreischiffige Pfeilerbasilika von 1313, ohne Querhaus mit polygoner Apsis, hat mit dem Typus von S. Francesco auch nichts gemein. (Die Fassade erst 1491—1500 von *Giov. da Brensa* umgebaut, aber 1879 modernisiert; von ihm auch die Klostergebäude, 1511, wovon noch drei Kreuzgänge und der Campanile bestehen.)

In Piacenza: S. Francesco (eine der mächtigsten Kirchen dieser Klasse mit dem bedeutendsten und bestgebildeten äußern Strebewerk von Backstein) hat in den Höhen- und Raumverhältnissen entferntere Beziehung zu S. Francesco in Bologna, doch schließt der Chorumgang mit vier außen polygon begrenzten tiefen Kapellen ab. Das Langhaus folgt den venezianischen Kirchen (S. 83), die Fassade wieder S. Francesco in Bologna (das reichskulpirte Portal erst aus dem 15. Jahrh.). — S. M. del Carmine, von dem vorigen Bau beeinflusst, mit viereckigem Chor. — S. Antonio mit eigentümlicher Vorhalle, die eine schöne Innentür enthält.

Ofter ist bei teilweiser oder gänzlicher Erneuerung des Gebäudes nur etwa ein glänzendes gotisches Portal geschont worden: in Pesaro an S. Francesco, S. Domenico (1390) und am reichsten an S. Agostino (1412); in Ancona das phantastische an S. Francesco (erst 1455—59 von *Giorgio da Sebenico*) und das schon halb in Renaissance übergehende an S. Agostino (von demselben Meister 1460 beg., voll. erst 1494 von *Michele di Giov. da Milano*). Doch hat sich in dem nach 1349 erbauten Kirchlein der Misericordia eine originelle, von S. Ciriaco beeinflusste Zentralanlage erhalten: achteckige hohe Vierungskuppel, drei kreuzgewölbte Schiffe.

Weitaus die hervorragendste Schöpfung in dieser Gegend ist die Kirche des Stadtheiligen von Bologna, S. Petronio, welche die Bolognesen 1390 unter Beirat *Fra Andrea Manfredis* nach dem Plan *Antonio di Vincenzos* erbauten. Das Gebäude sollte ein lateinisches Kreuz von 608 Fuß Länge werden, der in gerade Fronten ausgehende Querbau 436 Fuß lang; das Ganze durchaus dreischiffig und außerdem mit Kapellenreihen zu beiden Seiten;

über der Kreuzung sollte eine achteckige Kuppel von 250 Fuß Höhe entstehen, begleitet von vier Türmen, der Chor endlich sollte, wie in S. Francesco, mit Umgang und einem Kranz von zwölf Kapellen schließen, die letzteren wie dort nach außen die Anlage im Halbkreis begrenzend. Sonach hätte man die Florentiner überholt in der riesenhaften vierarmigen Ausdehnung, auch durch die Zugabe der Kappellenreihen ringsum; man wäre hinter ihrer (damals übrigens noch nicht erbauten) Kuppel zurückgeblieben, um nicht ebenfalls die innere Perspektive durch schräge Mauermassen statt schlanker Pfeiler aufheben zu müssen; man hätte dies aber wenigstens nach außen reichlich ersetzt durch den Effekt der vier Türme.

Von all diesem ist nun bloß das Langhaus und ein Ansatz <sup>a</sup> zum Querschiff sowie einer der vier Türme als Campanile wirklich ausgeführt, letzterer wohl nach *Ant. di Vincenzos* Entwurf, aber erst 1481—92; zu seiner Bekrönung lieferte *Sperandio* 1490 das Modell, das von *Pietro da Brensa* ausgeführt ward. Auch die Herstellung dieses wenigstens erfolgte nur mangelhaft, mit bloß teilweiser Vollendung der Außenflächen, in ungleichen und zum Teil sehr späten Epochen (bis tief ins 17. Jahrh.). So wie das Gebäude vor uns steht, ist es die Frucht eines Kompromisses zwischen nordischer und südlicher Gotik, doch in einem viel bessern und strengern Sinn als der Dom von Mailand. Zur Basis des Innern nahm man die Anordnung des Langhauses von Florenz mit möglichst großen Pfeilerweiten und Hauptquadraten, steigerte aber die Höhe. Den oblongen Abteilungen der Nebenschiffe entsprechen je zwei etwas niedrigere Kapellen mit gewaltigen Fenstern; wenn diese sämtlich mit Glasgemälden versehen waren, so blieb den obwohl an Umfang kleinern Rundfenstern der Nebenschiffe und des Hauptschiffes, d. h. dem Oberlicht, dennoch die Herrschaft. Die Pfeiler und ihre Kapitäle sind viel weniger scharf und schön gebildet als in Florenz, wirken aber durch ihre Höhe besser; zudem sind die Bogen schlanker, die Obermauer durch keine Galerie durchschnitten. (S. 76 Anm. 1.) Außen ist durchgängig nur das Erdgeschoß ausgeführt; den obern Teilen fehlt die beabsichtigte Inkrustation. Die untern Teile der Seitenschiffe zeigen einfache Pfeiler und ziemlich reines Fensterstabwerk mit Ansätzen zu Giebeln. Die Fassade (von Marmor) ist so, wie sie aussieht, nicht gut begonnen; ihre Wandpfeiler sind schräg profiliert, diejenigen gegen die Ecken hin sogar rund. Man ist auch nie recht zufrieden damit gewesen.

Ein Zimmer am Ende des linken Seitenschiffes enthält mehr als <sup>b</sup> 30 Entwürfe verschiedener z. T. hochberühmter Architekten vom 15.—17. Jahrh. für die Fassade, größtenteils in einem gotischen Stil, dessen Gesetze sie nicht mehr kannten. Man kann z. B.



sehen, welche Begriffe sich *Giulio Romano* und *B. Peruzzi* von der Gotik machten; die Entwürfe in modernerem Stil, z. B. von *Alberto Alberti* und *Palladio*, erscheinen daneben bei weitem erfreulicher.

Die Bettelordenskirchen der Lombardei folgen durchaus dem Typus der Abteikirche von Chiaravalle (s. S. 49 i), nur bereichern sie den Grundriß durch seitliche Kapellenreihen und wenden statt des Rundpfeilers solche mit vorgelegten Halbsäulen an. Die Anordnung quadratischer Joche im Mittelschiff, denen in den Seitenschiffen je zwei entsprechen, sowie der gerade Abschluß von Chor und Chorkapellen wird wie dort beibehalten. — Von der Anlage des 1798 abgebrochenen S. Francesco in Mailand kann uns das noch bestehende Langschiff von S. Francesco in Cremona (zum Hospital umgewandelt) mit seinen 15 Arkaden am ersten einen Begriff geben. — S. Francesco in Pavia (um 1260) läßt in seiner modernen Verkleidung noch genau das Vorbild von Chiaravalle erkennen; die Fassade zeigt trotz der tollen, schachbrettartigen Verzierung des mittleren Geschosses klare Anordnung und ein Gefühl für bedeutende Wirkung. — Eine in Klarheit und Konsequenz der Anlage und Gliederbildung höhere Stufe bei noch strengem Anschluß im Grundriß an das gedachte Muster, erreicht S. M. del Carmine (beg. 1273 oder erst 1323?), auch in den Verhältnissen großartig schön (mangelhafte Beleuchtung; Kuppel fehlt an beiden Kirchen). Alles in vollendetstem Backsteinbau. Diesen zeigt auch die reiche fünfteilige Fassade, die das lombardisch-romanische Langhaus mit gotischen Formen (Spitzbogen an Portalen und Fenstern eine prächtige Fensterrose und dergleichen) bekleidet. — Endlich läßt auch S. Francesco in Padua, trotz der Umkleidung mit Renaissanceformen (1420) deutlich die gleiche, nur hier einfachere Anlage erkennen (kürzeres Langschiff, fehlende Chorkapellen).

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

eine Menge vortrefflicher Einzelideen darin ausgedrückt finden —, aber der Steinbau wurde darob an seinen eigenen Formen irre.

Vom Dom zu Mailand, welcher teils Ergebnis, teils Vorbild dieser Bauentwicklung ist, war oben schon die Rede (s. S. 62c). Sonst a geben die gotischen Teile von S. M. delle Grazie (Fassade und Schiff erst 1470—82 erbaut, der alte Chor seit 1492 durch *Bramantes* jetzigen ersetzt) den mittleren Durchschnitt der Mailänder Kirchen gotischen Stils: oblonge Mittelschiff, quadratische Seitenschiffjoche, ebensolche Kapellen; Rundsäulen, über deren Kapitälern erst die Gewölbendienste ansetzen; im Detail schon manche Anklänge an die Renaissance. Ähnlich S. Pietro in Gessate (um 1460), mit polygonen Seitenkapellen. Ein Unikum die Doppelkirche (in horizontalem Sinne) o S. M. Incoronata (1451—87). — Sonstige gotische Kirchen in Menge: a eine der größten S. Eustorgio (Ende des 13. Jahrh.), Basilikentypus mit Kapellen, ohne Querschiff; eine der edelsten S. Simpliciano mit durch eine Pfeilerreihe zweigeteiltem Querschiff; S. f Marco beg. 1254, im Innern modernisiert, die schöne Terrakottafassade vom Beginn des 15. Jahrh. an die von S. M. in Strata zu Monza g anschließend. — Der elegante Turm von S. Gottardo (von dem Hofarchitekten Azzo Viscontis *Fr. Pecorari*, s. S. 47 a), zwischen 1328—39, aus Stein und Backstein gemischt, gibt mit Ausnahme der Spitzbogenfriese kein Motiv, das nicht schon im romanischen Stil vorkäme (achteckig, die Ecken so leicht wie das übrige).

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

k Am Dom zu Como entstanden die östlichen Partien des Langhauses als Umbau der alten fünfschiffigen Basilika von 1396—1402 nach *Lorenzo Spazio* Plan und nach eben demselben 1439—52 durch *Pietro da Breggia*. Seinem System nach steht das Langhaus dem Dom zu Florenz und S. Petronio zu Bologna näher, als der Certosa von Pavia und dem Mailänder Dom. Es gehört zur besten lombardischen Gotik; die Pfeiler ungleich besser gebildet, ihre weite Stellung<sup>2)</sup> italienischer als in letzterem. Die beiden vordersten

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

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

engeren Traveen wurden seit 1452 von *Florio da Bontà* hinzugefügt. Nach seinem Entwurf oder nach dem *Pietros da Breggia* begann man 1457 auch die Fassade, 1463—87 durch *Luchino Scharabota da Milano* von Portalhöhe an errichtet — wohl mit Änderungen des Entwurfs, denn im Figürlichen tritt das Quattrocento viel entschiedener hervor: eine der wenigen in der Mitte bedeutend erhöhten, hat sie frische Originalität, auch sonst wohlthuende Verhältnisse, aber eine spielende Dekoration: Auflösung der Wandpfeiler in Kästchen mit Skulpturen usw. (Querschiff und Chor von 1513 s. unten.)

Die berühmte Certosa von Pavia wurde in demselben Jahre 1396 von *Bernardo da Venezia* († 1436) und *Cristoforo da Conigo* († 1458) begonnen, denen sich seit 1428 *Giov. Solario da Campione* zugesellt. Das schon im Gründungsjahre in der Fundamentierung stecken gebliebene Langhaus wurde erst nach halbhundertjähriger Unterbrechung, während der sich die Bautätigkeit auf die Klostergebäude beschränkte, 1465 vollendet; es folgt in der Anlage dem Typus venezianischer Kirchen (S. 82), unter Anfügung von je zwei Seitenkapellen an ein Langschiffjoch. Das Innere zeichnet sich vor dem Dom von Mailand durch schlanke, edelgebildete Pfeiler von weiter Stellung aus. Von der glänzenden Fassade, dem Querbau und dem Chor wird bei der Renaissance die Rede sein.

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

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

An den Anfang dieser Reihe gehört, wenn nicht zeitlich als ganz frühgotisches Gebäude (beg. erst 1281), doch dem Wert und Eindruck nach der Pal. Comunale zu Piacenza: unten eine gewaltige offene Halle von Marmorpfeilern mit primitiven, aus reinen Kreissegmenten bestehenden Spitzbogen, oben ein Backsteinbau mit kolossalen Rundbogen als Einfassung der durch Säulchen gestützten Fenster; die Füllungen mit verschiedenen auf die einfachste Weise

hervorgebrachten Teppichmustern. (Der große Saal im Innern völlig entstellt.) Eines der frühesten Gebäude, in welchem das freistädtische Selbstgefühl sich auf ganz großartige monumentale Weise ausspricht.

- a In Cremona der Pal. Pubbico von 1206—1245, auf leichten
- b Arkaden, äußerlich restauriert. Der prächtige Bau des Palazzo de' Giureconsulti von 1292; kolossale, jetzt vermauerte Erdgeschoßhalle, interessantes Zinnengesims.

Mailand besitzt ein Backsteingebäude einziger Art, aus der allerletzten gotischen Zeit: die alten Teile der Fassade des großen

- c Hospitals, beg. 1457 von *Antonio Filarete*, neben dem auch Lombarden tätig waren. Seine Schöpfung ist der riesige Gesamtplan und der Aufbau in seinen Grundzügen; bei der Detailausführung ist der Anteil anderer Meister, die freilich nur seine Entwürfe ausführten, verbürgt. Der äußerste Baukörper rechts vom Haupthof gehört allein dem 15. Jahrh. an. Filaretos gotisierende Fenster am Erdgeschoß, an denen das „Antikische“ auf die Details beschränkt bleibt, wird man als unfreiwilligen Kompromiß mit dem lombardischen Geschmack ansehen müssen.<sup>1)</sup> Rein antikisierend das Ziegelgesims an den Fronten wie in den Höfen. Im ersten Stock, wie auch im Flügel längs des Naviglio (wo nur das Tor von Filarete) kehrte *Guiniforte Solari*, seit 1465 Leiter des Baues, ganz zum gotischen Stil zurück. Besonders beachtenswert sind auch die zierlichen Arkaden der drei Höfe, deren dekorative Details keine gotischen Motive mehr enthalten; der vierte, südlichste, ist erst 1486 in reiner Renaissance begonnen. An der den Haupthof rechts abschließenden Front spiegeln die Füllungen über den Arkaden den reinen „stile bramantesco“. Der übrige imposante Umbau und die reiche Mittelfassade rühren erst von *Bicchini* (1624) her.

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

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

Dagegen besitzt Bologna eine Anzahl von Denkmälern, welche die oberitalische und die toskanische Weise zu einem merkwürdigen

- f Ganzen vereinigen. — Vor allem ist die Loggia de' Mercanti (oder la Mercanzia) ein sehr schönes Beispiel gotischen Backsteinbaues, 1382—84 von *Lor. di Bagnomarina* (und *Ant. di Vincenzo*) erbaut (1439 und 1486 wurden nur Adaptierungen daran vorgenommen) und vielleicht von der Loggia de' Lanzi in Florenz (s. S. 95 n) bedingt. Der Sinn ist wesentlich ein anderer: es sollte die Fronte einer

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

Art von Börse und Handelsgerichtshof werden. Das Material lud dazu ein, die Pfeiler als reiche Säulenbündel zu konstruieren; andererseits hängt damit die zaghafte Bildung des Hauptgesimses zusammen. Eine empfindliche Disharmonie liegt darin, daß (dem mittlern Baldachin zuliebe) die Fenster nicht auf die Mitte der beiden untern Spitzbögen kommen. (Die Seitenfronten modern.) Den Eindruck einer jener großen Familienburgen des Mittelalters gibt, ebenfalls im Backsteinbau, am ehesten der Pal. Pepoli, wo außer den reichprofilirten gotischen Torbögen noch ein gewaltiger Hof mit Hallen an der einen Seite und vorgewölbten Gängen an den drei übrigen erhalten ist. Nimmt man einen der zierlichen Höfe anderer Häuser hinzu, so vervollständigt sich einigermaßen das Bild des bolognesischen Privatbaues im 14. Jahrh. — Der riesige Pal. del Comune (ehemals Pal. degli Anziani, dann Pal. Apostolico, jetzt Municipio) geht in seinem linken Teile, dem alten Pal. della Biada mit seinen sechs Spitzbogenarkaden auf runden Pfeilern im Erdgeschoß, auf einen Bau vom Jahre 1290 zurück, während die Hauptpartie rechts mit der Reihe reicher großer Spitzbogenfenster im ersten Geschoß erst 1425—30 von *Fior. Fioravanti* (ca. 1380—1447) ausgebaut wurde. Der erste Hof ruht fast nach altflorentinischer Weise auf achteckigen Pfeilern mit Blätterkapitälern und nicht völlig halbrunden Bogen. — Das Collegio di Spagna nach einem Plan seines Stifters, des Kardinals Albornoz, erbaut 1365—67, mit zweigeschossigen Arkadenhöfen; die oberen Arkaden (jetzt geschlossen) auf kurzen Achteckpfeilern mit gedrückten, weitgespannten Rundbögen, nach dem Muster lombardischer Bauten, sind das älteste Beispiel dieser Art in Bologna, das sich dann bis weit ins Quattrocento fortsetzt (s. unten). — Der Pal. de' Notai 1381—88 durch *Lor. di Bagnomarinò* (und *Ant. di Vincenzo*) erbaut, 1423 und 1440 durch *Bartol. Fioravanti* gegen S. Petronio erweitert, ausgebaut und im Innern dekoriert.

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

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

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

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

Dies wunderbare Gebäude ist nun teils Nachbild, teils Vorbild einer bedeutenden Palastbaukunst, die im 14. und während der ersten Hälfte des 15. Jahrh. in Venedig blühte. Sie unterscheidet sich von der sonstigen italienischen (florentinischen, sienesischen) dadurch, daß sie sich nicht aus dem Bau fester Familienburgen entwickelt, welche dem politischen Parteiwesen als Schauplatz und Zuflucht zu dienen haben. Vielmehr ist es hier der ruhige Reichtum, der sein heiteres Antlitz am liebsten gegen den großen Kanal wendet. Das Erdgeschoß war (wenigstens früher) den Warenlagern und Geschäften gewidmet; einfache Bogentore öffnen sich für die Landung der Barken und Gondeln; ausnahmsweise auch etwa eine offene Halle. In den obern Stockwerken aber, die zur Zeit des byzantinischen Stiles (S. 46 b) nur überhöhte Bogenfenster auf Säulen gehabt hatten, entwickelt jetzt der gotische Stil ein keckes Prachtmotiv; über und

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

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

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

Das niedrigste dieser Gebäude mit Benutzung eines älteren Baues von *Matteo Raverti* aus Mailand (1421–84, Portal, Haupttreppe, Loggia des 1. Geschosses) und von *Giovanni* und *Bartolommeo Buon* (1424–81) ausgeführt, ist die *Cà Doro* (auch *Piero di Nicc. Lamberti* arbeitete 1484–86 an ihrer innern Ausschmückung); sie zeigt, in welchen Dimensionen dieser Stil am glücklichsten wirkt (neuerdings auch im Innern wiederhergestellt). Aus der großen Zahl der übrigen Paläste nennen wir diejenigen am Kanal Grande, vom Markusplatz beginnend: — (Rechts) das jetzige *Albergo dell' Europa*; nahe dabei der *Pal. Contarini-Fasan*, an welchem auch die reichen Balkone noch wohl erhalten sind. — (Rechts) *Pal. Barbaro*, — und *Pal. Cavalli*, dieser besonders energisch in der Fensterbildung. — (Links) die aneinanderstoßenden Paläste *Giustiniani*, — und der große *Pal. Foscari*, welcher die Wendung des Kanals beherrscht, mit achtfenstrigen Loggien (1452). — (Links) *Pal. Pisani a S. Polo*, ebenfalls einer der bedeutendsten. — (Links) *Pal. Bernardino*. — (Rechts) *Pal. Bembo*. — Nach dem *Rialto*: (Rechts) *Pal. Sagredo* — dann die oben genannte *Cà Doro*.<sup>1</sup>

Eine Anzahl ähnlicher Gebäude findet man auch in *Padua* und in dem kleinen *Vicenza*, welches doch von jeher eine verhältnismäßig bedeutende Baugesinnung offenbart (zwei Paläste in der Nähe von *Pal. Barbarano* mit ihren alten Hofhallen, Treppen, Balustraden). In *Verona* finden wir an den gotischen Palästen zwar auch den venezianischen Typus wieder, aber in einer andern Nuance, mit vorherrschender Berechnung auf Mauerbemalung.<sup>2)</sup> Auch die steinerne Füllung im obern Teil der Fenster hat eine eigentümliche Gestalt. (Hof des *Municipio*, teils romanisch, teils gotisch.) — Der

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

2) Auch die venezianischen Paläste waren meist bemalt.

- a nach dem Brande von 1876 wieder hergestellte Pal. Civico in Udine venezianisch-gotisch von 1457.
- b In Ancona hat die Loggia de' Mercanti (erbaut 1892, restauriert 1448 von *Giov. Pace*, alias *Sodo*) eine der geistvollsten Fassaden, welche die italienische Gotik überhaupt hervorgebracht hat: 1454—59 von *Giorgio da Sebenico* erbaut, dreiteilig, mit einer obern Loggia, welche man sich offen denken muß. Sie wurde erst vermauert, als *Pellegrino Tibaldi* 1556 den jetzigen großen gewölbten Börsensaal dahinterbaute, welcher durch seine glücklichen Verhältnisse und Formen, durch *Tibaldi's* (in einzelnen Partien treffliche) Gewölbefresken und durch den Ausblick auf das Meer wieder seinen besondern Wert hat. Von den ursprünglichen, auch durch *Giorgio* geschaffenen Skulpturen der Fassade ist nur noch der Ritter zu Pferde über dem Portal (das Stadtwappen) erhalten, die Tugenden an den Strebepfeilern später.
- o Genua besitzt von diesem Stil nichts von Bedeutung. (Für Architekten: in dem anonymen Straßengewirr um *Madonna delle Vigne* das Haus Nr. 463; eine skulptierte Tür führt in ein Höfchen mit Spitzbogenhalle und niedlicher, mit gotischer Balustrade versehener Freitreppe; an der Fassade abwechselnde Schichten schwarz und weiß.)

- Florenz ist sehr reich an einzelnen Bestandteilen, zumal untern Stockwerken mittelalterlicher Familienburgen, die man nur in eigentlichem Sinne als Paläste bezeichnen könnte. Eine künstlerische Form ist fast nirgends durchgeführt; die einfachen, meist achteckigen Pfeiler, die hin und wieder die wenigen Bogen des Hofes stützen, haben anspruchlose Blätterkapitälé. Diese Steinhäuser waren Vesten und mußten in bürgerlichen Wirren vieles aushalten können; gerne behalf man sich unter dieser Bedingung, so eng es anging. (Die Gänge auf starken Konsolen rings um einen kleinen Hof hervorragend, in einem vollständigen Beispiel Pal. *Davanzati*, Via di Porta rossa Nr. 9.) Belehrend ist die hier klar zutage liegende Entstehungsweise der modernen Rustika (Bossagen): weit entfernt, sie als ein Mittel der ästhetischen Wirkung zu benutzen, meißelte man den Quader gern glatt, wenn Zeit und Mittel es zuließen; blieb er einsteilen roh, so wurden doch um der genauen Zusammenfügung willen seine Ränder scharf und sorgfältig behauen. Eine völlige Gleichmäßigkeit der Schichten oder gar der einzelnen Steine wurde selbst an öffentlichen Gebäuden nicht erstrebt. Erst die Renaissance fand, daß man die Rustika als künstlerisches Mittel behandeln und durch Abstufung aus dem Rohern in das Feinerne zu bedeutungsvollen Kontrasten der einzelnen Stockwerke benutzen könne.
- o Hauptbeispiele dieses Stils sind Pal. *Spini* und Pal. *Castellani* auf der Piazza de' Giudici, beide zwar restauriert, aber



pietätvoll. Sodann der schon genannte Pal. Davanzati, die in der Nähe gelegene Casa Davanzati (mit Sgraffiti aus dem 14. Jahrh.), b die Häuser Nr. 3—5 auf Piazza de' Peruzzi, der vollständig erhaltene Pal. Quaratesi (Via Ghibellina Nr. 100), der Palast Via del Mercatino Nr. 5, mit zwei auf spitzbogigem Konsolenfries herausgebauten Obergeschossen, Pal. Mozzi-Carolath (Piazza de' Mozzi Nr. 3), Pal. a Bonizzi (Piazza dell' Olio Nr. 6), angeblich von Arnolfo di Cambio. Außerdem eine Anzahl Häuser in Via de' Benci mit wohl erhaltenen Erdgeschoss. Von Privatgebäuden des 14. Jahrh., in welchen die Säulenhalle des Hofes schlankere Verhältnisse und einen Anfang räumlicher Schönheit zeigt, nenne ich beispielshalber Pal. Capponi (ursprüngl. Pal. Uzzano, Via de' Bardi 28) und Pal. Conte Bardi (Via de' Benci 3), dessen Hof auf zwölf sehr schlanken Rundsäulen mit attischen Basen, Palmblattkapitälern und überhöhten Rundbögen ruht, mit Unrecht als ein Jugendwerk Brunelleschis angesprochen. Auch der Palast in Via S. Niccolò Nr. 135 hat im Hof noch einige achteckige Pfeiler mit Palmblattkapitälern. Sodann gehören hierher: Pal. Alessandri (Borgo degli Albizzi Nr. 15), Pal. già Bardi und Pal. Vita (Via de' Neri 4 und 23 bis), die wenigstens im Äußern das ursprüngliche Gepräge bewahrt haben.

Von Arnolfo, dem Erbauer des Doms, rührt bekanntlich auch der Pal. Vecchio her (beg. 1299, voll. 1314). Größe, Erinnerungen, 1 Steinfarbe und phantastischer Turmbau geben diesem Gebäude einen Wert, der den künstlerischen bei weitem übertrifft. Das ganze Innere nebst dem Hinterbau ist spätern Ursprunges. — Dem Agnolo Gaddi schreibt Vasari den alten im Jahre 1255 erbauten Teil des Pal. del Podestà oder del Bargello zu (den höhern Teil mit dem Turm), während die drei übrigen Seiten des Hofes erst 1333—45 von Benci di Cione und Neri di Fioravante hinzugefügt wurden. An malerischer Wirkung, namentlich des Hofraumes, sucht er seinesgleichen, bietet aber in Beziehung auf das Detail ebenfalls nicht viel mehr als Zinnen, Spitzbogenfenster mit mäßigem Schmuck, sehr bescheidene Gesimse und im Hof ein Stück Halle. (Die Restauration mustergültig, namentlich was die architektonische Malerei betrifft.)

Bei weitem das schönste, gotische Profangebäude der Stadt ist Orcagnas (?) Loggia de' Lanzi (1376—82).<sup>1)</sup> Hier begegnen wir wieder demjenigen Raum- und Formgefühl, welches S. M. Novella, S. Croce und den neuen Dom von Siena schuf. Der Ort, wo die Obrigkeit ihre feierlichsten Funktionen vollzog, wo sie vor dem Volk auftrat und mit ihm redete, in einer Zeit, da die Florentiner sich als das erste Volk der Welt fühlten — eine solche Räumlichkeit durfte nicht in

1) Capo-Maestri, wenn nicht sogar die Architekten selbst, waren Benci di Cione (dessen Vater aus Como stammte; er selbst nicht Bruder Orcagnas) und Simone di Francesco Talenti.

- winzigen und niedlichem Stil angelegt werden. Möglichst wenige und dabei großartige Motive konnten allein der „Majestät der Republik“ einen richtigen Ausdruck verleihen. Die einfache Halle von drei Bogen Breite umfaßt einen ungeheuern Raum, mit gewaltigen Spannungen (von 11—12 m), über leicht und originell gebildeten Pfeilern. Mit so wenigen und so großen Formen ward seit der Antike nicht mehr gewirkt. Die durchgängige Anwendung des Rundbogens ist ein bedeutender Schritt der Renaissance entgegen. Der Oberbau hat unabhängig von antiken Vorbildern gerade diejenige Form getroffen, welche für Auge und Sinn die hier einzig wohlthuende ist: über breiter Attika tüchtige Konsolen und eine durchbrochene Balustrade (gotisch). An den untern Partien äußerst feine Details, um den Maßstab des Baues zu heben und die großen Flächen zu beleben.
- a Von dem als Kornspeicher erbauten Orsanmichele ist schon oben (S. 76 e) die Rede gewesen.
- b Die Tore von Florenz, meist aus dem 13. Jahrh., überraschen durch den mächtigen Ernst der Konstruktion, die Größe der Pforte und die Höhe des stadtwärts schauenden Bogens. — Nebst den meisten andern italienischen Stadttoren dieser Zeit entbehren sie der überragenden Seitentürme, welche häufig an deutschen Stadttoren vorkommen; in Italien z. B. am Arco dell' Annunziata zu Lucca,
- c an der interessanten Porta della Vacca in Genua, an einem andern Binnentor daselbst etc. Die wenigen daran angebrachten Dekorationen durchgängig solid und einfach; im Bogen gegen die Stadt Freskogemälde, die Mutter Gottes und die Schutzpatrone darstellend.
- e Zu Poppi im Casentino ist das Kastell der Grafen Guidi (1274) als unmittelbares Vorbild für den Florentiner Pal. Vecchio bemerkenswert.
- f In Pisa ist das Doganengebäude unweit der mittlern Brücke g ein ersterer steinerner Zierbau, das jetzige Caffè dell' Ussero gegenüber am Lungarno ein leichter Backsteiner (14. Jahrh., mit einzelnen Veränderungen der Fenster im Renaissancestil). Die Flächen, wie sie sich durch die Einrahmung mit Pilastern, Bogen etc. ergaben, sind ganz naiv mit gotischem Blattwerk ausgefüllt, nach einem schon wesentlich modernen Gefühl. Einzelne Details von feinstem Eleganz.

Ganz Siena ist voll von gotischen Privatgebäuden und Palästen des 14. Jahrh.; keine Stadt Italiens oder des Nordens ist in dieser Beziehung reicher. Man findet sie von Stein, von Backstein und gemischt, wie z. B. der Pal. Pubblico (1289—1305) mit seinem überaus kühn aufstrebenden Turm (dieser 1338—49 von den Brüdern *Minuccio* und *Francesco di Binaldo* aus Perugia erbaut, die Zeichnung des Aufsatzes lieferte *Lippo Memmi*) — schon der Lage nach einzig in seiner Wirkung, wenngleich in der Durchbildung des architektonischen Gedankens vielleicht etwas schematisch. Sonst mögen noch

der ernst-strenge Pal. Tolomei mit seinen ungeheuren Stockwerks- a  
höhen (1205), als zierlicher Backsteinbau Pal. Saracini und der ihm b  
ähnliche, aber noch reicher durchgebildete Pal. Buonsignori, end- c  
lich Pal. Sansedoni, der Goliath unter den Palästen Siensas, der d  
dem Pal. Pubblico an der Peripherie von Piazza del Campo siegreich  
die Stange hält, genannt werden. — Sie können dem jetzigen Archi-  
tekten nicht viel helfen; denn wenn er auch ihre nur mäßigen Pro-  
file und Zierformen, wenn er selbst die beträchtliche Höhe ihrer  
Stockwerke nachbilden dürfte, so würde man ihm doch nicht leicht  
den Luxus des Materials gestatten, auf dessen echter, unverkürzter  
Anwendung ganz wesentlich der Effekt beruht. In Mörtel und (wenn  
es hoch kommt) Zink nachgeahmt, würden diese Formen und Massen  
nicht viel bedeuten. Die durchgehende Form der Maueröffnungen  
ist der Spitzbogen, welcher in der Regel drei durch Säulchen geschie-  
dene Fenster enthält. Der Bogen selbst bleibt eine müßige Verzie-  
rung; oft darunter noch ein sog. Stichbogen (Kreissegment).

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

Interessante, z. T. durch die verschiedene Höhenlage der Örtlich-  
keiten bedingte Lösungen bieten die Backsteintore Siensas. g

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

In Pistoja sind Pal. del Comune (erbaut vom Sienesen *Simone k  
di Ser Memmo* 1295, voll. erst 1395) und Pal. de' Tribunali (ehe- l  
mals del Podestà, 1387 erbaut); beide mit Spitzbogen über den Fenstern.  
Der letztgenannte Palast hat eine stattliche untere Halle mit breiten  
Kreuzgewölben; vier weite Rundbogen schließen den Hof ein. (Hier  
beachtenswert die zahllosen schönen alten Wappen.)

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

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

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

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

d Palazzo Municipale in Gubbio von *Angelo da Orvieto* (1332—50), eigentlich ein Komplex von drei Palästen: dem Pal. de' Contoli mit der Fensterreihe des 1. Geschosses in schwindelnder Höhe, Pal. del Podestà und dessen Wohnhaus; sehr interessante Benutzung e des ansteigenden Terrains. — Palazzo Comunale zu Todi von f 1267, romanisch-gotisch; auch zu Narni einige malerische Bauten.

g Orvieto besitzt im Palazzo del popolo noch einen Bau romanischen Stils (12. Jahrh.), im Pal. del vescovo (1264) und dem i Pal. de' Papi (beg. 1296) zwei hervorragende Bauten der Gotik, — letzterer bloß aus einem durch drei Geschosse gehenden ungeheuren Saal bestehend, außen das Hauptgeschoß durch eine imposante Reihe großer dreifach gekuppelter Fenster ausgezeichnet.

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

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

Rom besitzt keinen Profanbau gotischen Stils; Neapel wenigstens keinen von höherer künstlerischer Bedeutung. Dergleichen Gebäude reichen in der Regel soweit damals ein freies municipales Leben reichte.

In Syrakus schöne gotische Dreifenster am Palazzo

Montalto (1897). — In Taormina die malerische Ruine der sog. a  
Badia vecchia mit Lavainkrustation an den Wandflächen und am b  
Fenstermaßwerk; außerdem die Paläste Corvaja (1872) und Duca c  
S. Stefano (1880), alles in sizilisch-normannischer Gotik. a

An Schlössern dieser Epoche, und zwar oft ungeheuer großen, ist zumal in Mittel- und Unteritalien kein Mangel. Sie gehören nicht der Kunstgeschichte an, nehmen aber in der Geschichte des Kriegsbauens ohne Zweifel eine bedeutendere Stelle ein als unsere nordischen Adelsschlösser. Der große Aufschwung kam in den italienischen Festungsbau allerdings erst während des 15. Jahrh., als Päpste, Fürsten und Republiken sich auf alle Weise gegenseitig sicher zu stellen suchten. Aus dieser Zeit stammt der jetzige Bestand vieler jener „Rocche“, welche die italienischen Städte, auch Talschluchten und Flüsse beherrschen; bedeutende Baumeister waren ihr Lebenlang vorzugsweise mit solchen Aufgaben beschäftigt, und auch das Ausland zog die italienischen Ingenieure an sich. Außerstande, das Militärische an diesen Bauten zu beurteilen, nenne ich nur um des hochmalerischen Anblicks willen die von Filippo Maria Visconti (um 1445) errichteten Festungswerke von Bellinzona, bestehend aus drei Schlössern und deren Verbindungsmauern nebst einer Mauer bis an den Ticino. (Der Florentiner *Benedetto Ferrini* hat großen Anteil an ihrer Erbauung.) Von den frühern viscontinischen Bauten sind das schicksalsberühmte Kastell von Pavia (1860—66) und das f von Vigevano (in letzterem eine Loggia von *Bramante*) auch archi- g tektonisch als Paläste ausgezeichnet; von den spätern das Kastell von Mailand (gegr. 1368), welches im 16. Jahrh. als die voll- h kommenste Veste der Welt galt, seit 1450 auf den Trümmern des zerstörten viscontinischen Schlosses neuerrichtet, anfangs unter Leitung von *Giov. da Milano*, seit 1454 von *Bart. Gadio* aus *Cremona*, unter dem auch *Bened. Ferrini* arbeitet. Von dem alten Bau sind nur die Ecktürme und ein Teil der dazwischen liegenden Mauern ganz kenntlich erhalten. Der 1451—58 von *Ant. Averulino* errichtete, 1521 durch eine Pulverexplosion zerstörte Eingangsturm ist bei der neuerlichen Restauration des Kastells wiederhergestellt worden, ebenso die übrigen zugehörigen Bauten (Hof der Rocchetta und Cortile d'onore) aus der Zeit der Renaissance.

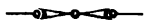
Als malerische Gegenstände und zum Teil auch um historischer Erinnerungen willen beachtenswert: mehrere Schlösser (Rocche) der Romagna und Mark Ancona: Forlì, Rimini, Pesaro, Sinigaglia. i

Von den Hohenstaufenbauten im Königreich Neapel wurden Castel dell' Ovo (1154) und Castel Capuano noch durch Wil- k helm I. gegründet und von Friedrich II. nur fertig gebaut (1221 und 1281). Von seinen eigenen Anlagen hat sich außer dem Torbogen

- a des k. Palastes zu Foggia (1223 von *Bartholomäus* erbaut) das  
 b Kastell zu Celano (1223) mit spitzbogigem doppelgeschossigem  
 c Arkadenhof, das zu Trani (beg. 1233 nach dem Entwurf des Fran-  
 c zosen *Philippe Chinard*), die Hafenschlösser zu Bari, Bisceglie,  
 d Brindisi (um 1235), das weit ins jonische Meer hinausgebaute  
 e Castel Maniace in Syrakus (voll. 1239) und die pittoreske  
 f Rocca Orsina zu Catania (nach 1239 von *Riccardo di Lentini*  
 erbaut) erhalten. Friedrichs II. originelle Lieblingsschöpfung, Castel  
 g del Monte bei Andria (beg. vor 1240), ein Achteck mit pentagonalen  
 Ecktürmen, weist sowohl in seinen gotischen Strukturformen als  
 in manchem antikisierenden Detail (Hauptportal) auf Vorbilder aus  
 der Champagne und Burgund, — und daher vielleicht auf den ge-  
 nannten *Chinard* (und seine französischen und einheimischen Gehilfen)  
 als Schöpfer des Werkes. An Größe der Gesamtwirkung steht es  
 h ohne jeden Vergleich einzig da. Auch das Schloß von Lago-  
 pesole, das besterhaltene der militärischen Kastelle Friedrichs II.  
 (ausgebaut nach 1240), hat gleichen Stilcharakter und dieselben Ur-  
 heber. Von den Angiovinenbauten wird wohl das kolossale Castel  
 i Nuovo der Hauptstadt (unter Karl von Anjou wahrscheinlich nach  
 einem Plan seines Protomagisters *Pierre d'Angicourt* 1279 beg.) den  
 unbestreitbaren Vorzug behalten. Das einzige beglaubigte Werk des  
 k letzteren ist die eine Seite der Zitadelle von Lucera, mit zwei  
 prächtigen Rundtürmen und dem ingenios befestigten Eingangstor.  
 l Auch das Kastell zu Barletta ist von ihm 1282 ausgebaut. Die  
 m stattlichen Mauern und Türme Neapels vom Carmine bis über  
 Porta Capuana hinauf sind erst aus der Zeit Ferdinands I. von  
 Aragon (1484). Über die Tore von Florenz s. S. 96 b. — Von den  
 Türmen, dem Abzeichen städtischer Adelswohnungen, hat sich in  
 Pavia und S. Gimignano noch am meisten, in Florenz einer oder  
 der andere, in Bologna die durch ihre Schiefheit allzu berühmte  
 n Garisenda und die weniger schiefe, aber viel höhere Torre degli  
 Asinelli erhalten. (Erstere wenigstens absichtlich so gebaut.)  
 o Außer aller Linie steht endlich das Kastell von Ferrara, der  
 bedeutendste Anblick, welchen Italien in dieser Gattung gewährt,  
 erbaut seit 1385 von *Bartolino da Novara* († 1406), nach dem Erd-  
 beben von 1570 durch *Alberto Schiatti* hergestellt. Steinfarbe, Wasser-  
 gräben, Vor- und Rückwärtstreden der einzelnen Teile, treffliche Er-  
 haltung ohne entstellende Zutaten, dies alles trägt dazu bei, die  
 Burg des Hauses Este zu einem malerischen Gegenstand zu machen,  
 wie er sonst in dieser Art nicht wieder vorkommt. Kaum etwas im  
 malerischen Anblick, mehr in der baulichen Durchbildung geben ihr  
 p die alten Teile der Gonzagaburg nach, das Castello Ducale zu  
 Mantua, 1395—1406 von demselben Meister errichtet.

Es sei noch eine Schlußbemerkung über die gotischen Profan-

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



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

In Rom und Umgebung bleibt die gotische Dekoration während des Beginns des 14. Jahrh. an die letzten Ansläufer der Cosmatenschule geknüpft. Erst gegen Ende des Jahrhunderts gewinnt statt der ihrigen eine Richtung der Dekoration die Oberhand, in der sich statt des Flächenschmucks jener Schule immer mehr der plastisch-ornamentale und figürliche geltend macht, — immer jedoch auf Grundlage und in weiterer Ausbildung der von ihr geschaffenen Typen. — Von der Bekleidung der Capp. Sancta Sanctorum am Lateran durch Cosmas II. war oben (S. 79 1), als dem einzigen überkommenen Werke architektonischer Dekoration, schon die Rede. Von kleineren Arbeiten kommen Sakramentsbehälter, Altartabernakel, Altäre, Kanzeln und Grabmäler hier in Betracht.

Sakraments- und Ölbehälter finden sich von ganz primitiver Form und roher Behandlung in S. Clemente (Capp. der h. Catherina) b und in S. Sabina (Chor); ein reicheres und besseres im Chor von S. Clemente (1299 von Kard. Tomaso Gaetani gestiftet), außerhalb a Rom ein einfaches in S. Francesco zu Viterbo von *Vassallettus* e (Ende 13. Jahrh.).

Der Tabernakel enthält Rom vier bedeutendere: in St. Paul i (dat. 1285, von *Arnulfus* vermutlich *Arnolfo di Cambio*), in S. Cecilia (1293, von demselben), in S. Maria in Cosmedin (von *Adeodatus* h 1315) und im Lateran (von dem Sienesen *Giov. di Stefano*, 1369; i Reste eines ältern Altartabernakels im Klosterhof, mit dem Hoch-

relief einer Konsekration auf Goldgrund, Ende des 13. Jahrh. von dem genannten *Aeodatus*). Die mosaizierten Türmchen, die südlichen flachen Giebel usw. sind nichts als Bastardformen, aber die sichere und delikate Behandlung des Einzelnen, das prächtige Material, der monumentale Sinn und die Liebe, womit das Ganze vollendet ist, geben diesen Werken einen bedeutenden Wert. Viel lebendiger, gotisch und plastisch reicher durchgeführt (gewundene Säulen mit Blattwerk in den Rinnen usw.) erscheint der erzbischöfliche Thron im Dom [von Neapel, der vielleicht ursprünglich auch als Altartabernakel diente. Von dem Tabernakel *Orcagnas* in Or S. Michele zu Florenz war oben schon die Rede (S. 77 a).

b Den einzigen Wandaltar dieses Stiles bewahrt S. M. in Trastevere (linkes Querschiff, vor 1397, dem Todesjahr des Stifters, Kardinals Alençon): es ist ein von zwei gewundenen Säulen gotragener, reich mit figürlichen Skulpturen geschmückter Giebelbau, also eine Übertragung des Schemas der Tabernakel auf den Altar. Auch in Oberitalien findet sich zur selben Zeit schon statt des frei und vierseitig komponierten Altartabernakels hier und da der nordische Altarschrein, d. h. eine Wand mit einfacher, doppelter oder dreifacher Nischenreihe für (meist hölzerne) Statuetten und mit geschnitzten Pyramiden als Abschluß; das ganze bemalt und vergoldet. Im Dom c von Piacenza ist z. B. ein prächtiger ehemaliger Altaraufsatz über dem d Hauptportal angebracht. Ein anderer in S. Petronio zu Bologna e (4. Kap. links), ein dritter im Dom zu Modena (2. Kap. links, in Terrakotta, weiß und Gold), beide schon aus dem 15. Jahrh.

Von Kanzeln und Ambomen cosmatischer Arbeit wußten wir aus gotischer Zeit in Rom und Umgebung keine namhaft zu machen. Die Werke dieser Art gehören hier alle noch der romanischen Epoche an. Dagegen zeigt die auf Konsolen sechseckig herausgebauete Außenf f Kanzel am Dom von Perugia, obwohl selbst ein zierliches Werk der Spätgotik und erst 1439 entstanden, in den Brüstungsfeldern mosaizierte Füllungen, die aber offenbar von einem früheren Monument herühren. Und ebenso weist die künstlerisch wenig bedeutende kleine g Kanzel in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi in ihren gewundenen (wenn auch nicht mehr mosaizierten) Brüstungssäulchen und gewissen ungeschickt antikisierenden Formen der Glieder auf ihren Ursprung von der Cosmatenkunst hin (c. 1350). Ein reines Werk h der letztern ist dagegen in der Unterkirche die Cantoria, mit einem Ausbau für den Dirigenten, Platten roten Marmors und Glasmosaikfriesen — das Vorbild für Donatellos Sängertribüne in S. Lorenzo. — Sonst kommen namentlich in Oberitalien noch mehrfach gotische i Kanzeln vor: außen am Baptisterium zu Pistoja (1359), im Dom k zu Modena (1321), in dem zu Monza, in S. Fermo magg. zu Verona (1396). An den großen toskanischen Kanzeln ist das Archi-



tektonische der Skulptur untergeordnet, ebenso an den Prachtgräbern von Heiligen (s. unter Skulptur).

Die übrigen Grabmäler, als einer der ersten Anlässe zur Entwicklung einer neuen Skulptur hochbedeutend, sind in der baulichen Anordnung höchst verschieden. Gemeinsam ist ihnen ein Hauptmotiv, welches in neuern Grabdenkmälern meist ganz übergangen wird, nämlich der Sarkophag. Um und an diesen setzt sich der ganze übrige Schmuck in vielen Variationen an, während im Norden die Grabplatte — gleichviel ob liegend oder stehend — die Grundform bleibt, weil auch Bischöfe und Fürsten insgemein in die Erde gesenkt wurden. Doch kommt natürlich diese Form auch in Italien vielfach vor. Wir nennen nur einige von mehr oder weniger künstlerischem Wert aus römischen Kirchen: Grabplatte des Kardinals Annibaldi († 1274) im Lateran (linkes Seitenschiff), eine der frühesten, nur eingraviert; die des Canon. Petrus Savelli († 1288) in S. Alessio, des b Dominikanergenerals Zamora († 1300) in S. Sabina, mit Mosaik c schwarz ausgelegt, angeblich von *Jac. Torriti*; die der Ocilenda de Manganella und der Perna Savelli († 1315) ebendort, wie alle folgenden in flachem Relief; des Greg. Charanzone († 1347) in S. Martino e ai Monti, des Giov. Carbone († 1388) in S. Prassede, des Canon. f Petrus de Sordis (1400) in S. Cecilia, des Senators Petrus Lante g (1403) in S. Maria in Araceli, endlich die des Hieronymitengenerals h Petrus de Olmeto († 1433) in S. Alessio unter gotischem Giebel, i aber schon vom Hauch der Renaissance belebt.

Die älteste Weise, den Sarkophag monumental bedeutend zu machen, ist seine Aufstellung auf kurzen Säulen, wie z. B. der vermeintliche Sarkophag des Trojaners Antenor in Padua aufgestellt k ist; so schon in romanischer Zeit am Grabmal des Kardinals Alphanus (1123) in der Vorhalle von S. M. in Cosmedin, wo der Sarkophag l von einer Aedicula überdeckt wird; so das bescheidene Grabmal Gregors X. († 1276) im Dom von Arezzo und das des B. Giacomo m Salomoni, jetzt im Ginnasio zu Forli aufgestellt. In seiner glän- n zendsten Ausbildung erscheint dieser Typus aber in den Professorenfreigräbern Bolognas: dort wird der auf hohem Sockelunterbau oder aber auf Säulen ruhende Sarkophag von einem säulengetragenen Baldachin mit Spitzdach überdeckt (Grabmäler des Accursio († 1230), o Odofredo († 1265) und des Rolandino de' Romanzi († 1284) vor S. Francesco, das des Roland. Passagiero († 1300) vor S. Domenico. p Ähnlich in Padua vor dem Santo die Grabmäler Piazzola und q Ursato, in Ferrara in der Certosa das Grabmal Bonfado († 1345). r Ganz einfach dagegen ist die Aufstellung des Sarkophags über einem mehr oder weniger reich gegliederten und verzierten Sockel, wie sie bei den ältesten römischen Cosmatengräbern vorkommt: dem des Kard. Anchera († 1286) in S. Prassede, des Stef. Surdi (zwischen s

a 1294 und 1303) in S. Balbina, der Brüder Latino († 1294) und  
 b Matteo Orsini († 1306) in S. M. sopra Minerva (l. vom Chor), den  
 c beiden Savelligräbern in S. M. in Araceli (Querschiff r., Mitte  
 d des 13. Jahrh.) und des Kard. Adam Aston († 1398) in S. Cecilia.  
 — Oder der Sarkophag wird hoch an einer Wand auf Konsolen an-  
 gebracht, welche dann oft prächtig und kraftvoll gestaltet sind;  
 e vergl. die Gräber in mehreren älteren Kirchen Venedigs, im Dom  
 f von Florenz, in S. M. Novella (r. Querschiff) und im Kreuzgang  
 g von S. Croce daselbst, das pompöse Grabmal des Kard. Petroni  
 h († 1313) im Dom zu Siena, das reichverzierte des Fra Marco da  
 i Viterbo († 1358) in S. Francesco zu Viterbo, das der h. Margherita  
 k (1362) in ihrer Kirche zu Cortona und als reichstes von allen das  
 l des Nicc. Acciajuoli († 1366) in der Certosa bei Florenz.

In Padua sind die Grabmäler dieser Art eigentümlich und nicht  
 unschön aus allen drei Künsten gemischt. Über dem auf Konsolen  
 schwebenden Sarkophag, der bisweilen schöne Eckfiguren und eine  
 fein individuelle Porträtstatue aufweist, wölbt sich ein Spitzbogen  
 mit horizontaler oberer Einfassung; auch dieser hat an den Seiten-  
 pilastern Statuetten, in den Zwickeln und der Leibung Relieffiguren;  
 die Innenfläche des Bogens aber und seine Füllungen gehören regel-  
 mäßig der Malerei an, welche die erstere meist mit einer thronenden  
 Maria zwischen Heiligen, oder mit Mariä Krönung u. dgl. geschmückt  
 hat. Außer dem malerischen Werte dieser Darstellungen, in welchen  
 sich die paduanischen Giottesken mit mehr Glück und Liebe be-  
 wegen, als in den großen Freskenzyklen, ist auch die Skulptur mit  
 ihrem oft sehr kenntlichen pisanischen Nachklang nicht zu verachten.  
 m Die beiden stattlichsten Gräber dieser Art, in den Eremitani (rechts  
 und links von der Tür), des Ubertino († 1345) und Jacobo Carrara  
 († 1350), von *Andreolo de Sanctis* aus Venedig (s. u. Skulptur); leider  
 sind daran die Malereien verloren gegangen. Wohlerhaltene findet  
 n man z. B. in andern Teilen derselben Kirche, sodann im Santo  
 (Durchgang rechts zum ersten Klosterhof, das Grabmal Raniero degli  
 Arsendi, 1358, von einem bessern Meister, das von Feder. da Lavellongo,  
 † 1373, und Manno Donati, † 1375) und im rechten Querschiff des  
 o Domes. Außerhalb Paduas kommen ähnliche zum Teil recht schöne  
 p Gräber vor, z. B. in S. Corona zu Vicenza (Kapelle rechts vom  
 Chor); sodann in Verona, nur daß hier der Oberbau insgemein  
 q wieder die Giebelform annimmt: Grabmal Dussaini an S. Pietro  
 martire, das noch byzantinische Schulung verrät, die im „Gold-  
 arbeiterstil“ davon abhängigen Denkmäler Castelbarco (vor 1364)  
 r an S. Pietro martire und das der h. Agata (1358) im Dom — beide  
 mit Baldachinen wie die Professorengräber in Bologna (S. 103 o);  
 ferner das Monument Feder. Cavalli († 1390) in S. Anastasia (2. Kap.  
 s r. v. Chor), das des Giov. della Scala († 1359) vor S. M. antica und

in vergrößerter Form am Sarkophag Morani († 1400) in S. Fermo a magg. Auch in Venedig kommt der letztere Typus etwas später vor, z. B. am Grabmal Mich. Morosini († 1382) und dem der Agnese u. Orsola Venier (1411) in Ss. Giov. e Paolo, entwickelter und reicher mit figürl. Skulptur ausgestattet; sonst findet sich dort auch der einfachere Typus des bloß auf Konsolen schwebenden Sarkophages, — wohl auch mit einem Freistatuen umrahmenden Nischensystem darüber, oder mehreren Einzelfiguren auf Konsolen über dem Sarkophag (Grabmäler der Dogen Bart. Gradenigo, † 1342, und Andrea Dandolo, † 1345, in S. Marco, Marco Corner, † 1368, und Ant. Venier, † 1400, in Ss. Giovanni e Paolo, des Paolo Savelli, † 1405, in den Frari, sowie das Grabmal des Bischofs Castellano, † 1321, im Dom zu Treviso und Reste desjenigen Pietro Dantes, † 1364, jetzt in der Biblioteca capitolare daselbst).

Wo antike figurirte Sarkophage vorhanden sind, bedient man sich ihrer bisweilen (Grabmal Lavagna-Fieschi, † 1256, in S. Lorenzo fuori in Rom), verziert sie auch wohl mit sonderbaren Zusätzen, wie beim Grabmal Savelli (Honorius IV., † 1287) in S. M. in Araceli ebenda.

Endlich werden große Architekturen bei wachsendem Gräberluxus zur Sitte. Bloße gotische Giebel auf gewundenen Säulchen über dem als Sockel behandelten Sarkophag stehend, kommen z. B. in S. Croce zu Florenz (r. Querschiff) vor, in Fällen, wo statt einer Hinterwand der Durchblick verlangt wurde. Sonst ist die in Mittelitalien mehrmals und in trefflichem Stile vorkommende Gestalt die einer vollständigen gotischen Nische mit einem Gemälde oder Mosaik; unten steht darin der Sarkophag mit der liegenden Statue des Verstorbenen, zu deren Haupt und Füßen Engel schützend das Leichentuch halten. Es ist dies der Typus, der im Keime schon im Grabmal Ancheri (S. 103 s) eingeschlossen und in dem des Kard. Lavagna-Fieschi († 1256, s. S. 5, Anm. 1) vorgebildet ist (hier liefert ein frühchristliches Tabernakel den Oberbau für den Sarkophag), und der uns am frühesten, aber schon in voller, reifer Ausbildung in den beiden Papstgräbern Clemens' IV. († 1268) von *Petrus Oderisi* und *Hadrians V.* († 1276), wahrscheinlich von *Vasallettus*, jetzt beide in S. Francesco zu Viterbo aufgestellt, entgegentritt. Noch harmonischer und namentlich im Figürlichen reicher gestaltet ihn *Arnolfo di Cambio* im Grabmal des Kard. Brayne († 1282) in S. Domenico zu Orvieto, (leider nicht mehr in der ursprünglichen Aufstellung), während *Giovanni*, der Sohn *Cosmas II.*, in den Monumenten des Bischofs Durandus († 1296) in S. M. sopra Minerva und des Kard. Gonsalvo († 1299) in S. M. Maggiore, wie dem (wahrscheinlich auch ihm, sicher seiner Schule angehörenden) des Kard. Acquasparta († 1302) in S. M. in Araceli zu einer einfachern, aber nicht minder schönen Gestaltung zurückkehrt. Außerhalb Roms folgen diesem Typus die

Grabmäler der Königin von Cypern und das einfachere, ohne figürlichen Schmuck, des Nicc. Specchi in der Unterkirche S. Francesco zu Assisi (c. 1300), sowie das Benedikts XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia (irrtümlich dem *Giov. Pisano* zugeschrieben), ein prächtiger Aufbau mit glücklicher Verschmelzung des figürlichen, ornamentalen und Mosaikschmucks. In den Grabmälern der Übergangszeit kehrt dann die Skulptur Roms zu einfacherer Anlage zurück: Sarkophag auf Sockel am Boden oder auf Konsolen an der Wand, mit gerader, im Detail antikisierender Nische über der Gestalt des Toten, wie am Grabmal Alençon (s. S. 102 b) und des Kard. Stefaneschi († 1417) in S. M. in Trastevere (s. unter Skulptur).

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

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

Endlich beschließt Verona den Kreis italisch-gotischer Gräberformen mit den berühmten Denkmälern der Scaliger, bei S. M. Antica. Neben mehreren einfachern zeichnen sich diejenigen des Can Grande (1329), des Mastino II. (vor 1351) und des Can Signorico (von 1374) als Freiarchitekturen aus; das zugrunde liegende, verschiedenartig ausgebildete Motiv ist der erhöhte Sarkophag mit liegender Statue unter einem Baldachin auf Säulchen, der mit einer Reiter-

<sup>1</sup> Außerhalb Neapels findet sich dies Motiv im Grabmal Fr. Passi in der Vorhalle von S. Croce zu Florenz.

statue gekrönt ist. Kulturgeschichtlich sind diese Gräber ebenso merkwürdig als in betreff der Kunst. Außerhalb der Kirche, in mehr politisch-monumentaler als in religiöser Absicht von den Gewalt herrschern Veronas noch bei Lebzeiten errichtet, sind sie die Vorstufe jener ganz profanen Reiterdenkmäler, wie sie später von den Venezianern als politische Belohnung für ihre Feldherren gesetzt wurden. Hier sind die Reiterstatuen noch unterlebensgroß auf dem Gipfel angebracht; etwa gleichzeitig entsteht aber das lebensgroße Reiterdenkmal Barnabò Viscontis (c. 1370—80), jetzt im Museo archeologico zu Mailand), und wenig später stellt die (hölzerne) Reiterstatue P. Savellos († 1405) in den Frari zu Venedig, sowie das Grab eines Generals und Verwandten der Scala, des Sarego, links im Chor von S. Anastasia zu Verona (1482), Roß und Reiter schon in natürlicher Größe und als die Hauptsache dar (wovon unten). — Das übrige Figürliche an den Gräbern der Scaliger, selbst an dem prächtigen des Can Signorio (von *Bonino da Campione*), ist ebenfalls mehr sachlich als künstlerisch wichtig. Die sechs Helden, welche in den Baldachinen des letzteren prangen, sind noch als heilige Krieger zu verstehen (die Heiligen Georg, Martin, Quirinus, Sigismund, Valentin und Ludwig IX.); wenige Jahrzehnte später wären es schon eher jene unbestimmten römischen Heroen, welche an den Dogengräbern der *Lombardi* Wache zu halten pflegen.



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

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

Die Renaissance hatte schon lange gleichsam vor der Tür gewartet; in den romanischen Bauten Toskanas aus dem 12. u. 13. Jahrh., in den Fresken Giotto's und seiner Schule zeigt sich bisweilen eine fast rein antike Detailbildung. Dann war der aus dem Norden eingeführte gotische Stil dazwischen gekommen, scheinbar allerdings eine Störung, aber verbunden mit dem Pfeiler- und Gewölbebau im Großen und daher eine unvergleichliche Schule in mechanischer Beziehung. Während man, so zu sagen, unter dem Vorwand des Spitzbogens die schwierigsten Probleme bewältigen lernte, entwickelte sich, wie oben erläutert wurde (S. 59 u. fg.), das eigentümlich italienische Gefühl für Räume, Linien und Verhältnisse, und dieses war die Erbschaft, welche die Renaissance übernahm. Sie wußte dieselbe

---

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

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

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

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

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

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

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

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



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

Noch eine andere Quelle kann uns das Bild dieses Stiles ergänzen helfen. So reich auch eine Anzahl besonders kleinerer Gebäude mit dem heitersten Schmuck ausgestattet ist, deren Venedig vielleicht die zierlichsten enthält, so konnten doch Marmor und Erz nicht alle Phantasien verwirklichen, denen sich die dekorative Neigung des 15. Jahrh. hingab. Wer auch diese kennen lernen will, betrachte die auf gleichzeitigen Medaillen und Reliefs dargestellten Baulichkeiten. Unter den Reliefs seien hier erwähnt die Arbeiten *Donatellos* im Santo und der Sarkophag *Duccios* in der Capella degli Antenati in S. Francesco in Rimini; man sieht daraus, wie frühe schon Lösungen, die dem reifen Stile anzugehören scheinen, vorkommen. Ein gleiches gilt von den Architekturen auf Bildern; sie sind bunt, überladen, bisweilen unmöglich, und doch nicht nur oft von großem Reiz, sondern auch zur Kenntnis des Bangeistes jener Zeit unentbehrlich, wobei nicht zu vergessen ist, daß viele Maler zugleich Baumeister waren. *Mantegna* und seine ganze Schule ist sehr reich an Hintergründen von Hallen mit Reliefs; von den Ferraresen ahmte ihn *Mazzolino* hierin mit Übertreibung nach; *Pinturicchio* ergibt durchgängig vieles, *Dom. Ghirlandajo* einiges und gutes (Chor von S. M. Novella in Florenz); selbst ein Maler dritten Ranges wie *Domenico di Bartolo* verleiht seinen Werken (Fresken im Hospital della Scala zu Siena) ein großes Interesse durch solche Zutaten. *Sandro Botticelli* und *Filippino Lippi* waren vollends unermüdetlich darin. Vorzüglich aber offenbaren die Fresken des *Benozzo Gozzoli* im Camposanto zu Pisa den Geist der Renaissancebauten in reichem Maße. Außerdem möchte ich noch auf die kleinen Legendenbilder aus der Sakristei von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia (Pinakothek, Nr. 209fg.) aufmerksam machen, welche einen ganzen Kursus idealer Renaissance ohne Phantasterei gewähren. Ferner *Peruginos* Schlüsselamt in der Sixtina. In *Rafaels* Sposalizio (Brera in Mailand) findet sich dann ein gesetzmäßig schönes Zusammenwirken der geschichtlichen Komposition und

des baulichen Hintergrundes, welcher hierauf rasch seinen überreichen Schmuck verliert und in die Dienstbarkeit des malerischen Ganzen tritt. Daneben scheidet sich (schon mit *Baldassare Peruzzis* Malereien im ersten obern Saal der Farnesina in Rom) eine sog. Prospektmalerei als eigene Gattung aus.

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

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

Der erste, welcher nach emsigem Studium der Ruinen Roms mit vollem Bewußtsein dessen, was er wollte, die Bauformen des Altertums wieder ins Leben rief, war bekanntlich *Filippo Brunelleschi* von Florenz (1377—1446). Die Kuppel des Domes (von 42 m Spannweite), als größtes mechanisches Meisterwerk alles bisher<sup>1)</sup> Geleistete überbietend, ist für die große Stilveränderung, die sich an Brunelleschis Namen knüpft, wenig bezeichnend. Von der äußeren Dekoration gehören ihm außer der Laterne nur die vier an den Tambour gelehnten

1) Die Studien *Brunelleschis* begannen 1417; zu der Wölbung wurde 1420 der Grund gelegt, und 1434 wurde sie vollendet, 1436 geweiht; gleichzeitig wurde ein Modell zur Laterne angenommen, deren Ausführung (1446—1467) erst kurz vor *Filippis* Tode begann.

halbrunden Ausbauten. Das Kuppelgesims Brunelleschis sollte auf Konsolen ruhen und eine durchbrochene Balustrade tragen. — *Talenti* wird wohl, wie schon *Arnolfo*, eine nicht so hohe, das Niveau der Kreuzarme nur mäßig überragende Kuppel beabsichtigt haben; aber schon *Giov. di Lapo Ghini's* Entwurf von 1360 hatte den Tambour, und die Kommission der acht Meister (1367), nicht erst Brunelleschi bestimmte seine Ausführung mit den Rundfenstern und die der gewaltigen Spitzkuppel. In der Wirkung steht sie in mancher Beziehung tief unter der Kuppel von S. Peter; allein die Vergleichung ist eine ungerechte und dafür der ganze Aufbau, von hinten gesehen, anregender und lehrreicher. Fürs erste würde sie ohne die abscheulichen Malereien der *Zuccheri*, mit einer einfachen, dem Organismus folgenden Dekoration in heller Färbung (wie die von Brunelleschi geplante Mosaizierung), einen ganz andern Anblick von innen gewähren und nicht mehr einer flachen dunkeln Decke gleichen. Sodann ist hier zum erstenmal der Zylinder bedeutend behandelt und eine Aufgabe der Konstruktion gelöst, die man später sowohl mechanisch überbieten als auch in reichern und freieren Formen ausdrücken konnte, welche aber das erste Mal am schwierigsten war. Brunelleschi war zudem auf alle Weise durch den Unterbau aus der Zeit *Talenti's* gebunden.

Fast gleichzeitig mit dem Dombau begannen Brunelleschi's Arbeiten für S. Lorenzo (1421) und zwar mit der 1428 im Bau vollendeten Sakristei; als er starb, war das Kreuzschiff unvollendet und das Langhaus noch nicht begonnen (beides von *Ant. Manetti di Ciaccheri* und nach dessen Tod [1460] von seinem gleichnamigen Sohne ausgebaut). Auf einmal wird die Form einer Basilika oder Säulenkirche in einem neuen und edeln Geiste belebt; die Säule erhält wieder ihr Gebälkstück und ihre antike Bildung, die Bogen ihre verzierten Profile; den gewölbten Seitenschiffen schließen sich die Kapellen als niedrige Nischen reihenweise an, alles mit streng durchgeführter Bekleidung von Pilastern und Gesimsen, dergleichen damals wohl noch an römischen Nischenbauten erhalten war. Die Auflösung der Rückwand des Querschiffs in Kapellen entnahm Brunelleschi der florentiner Gotik. Die Decke des Haupt- und Querschiffes (in moderner Zeit erneuert) ist flach; die Kuppel (von des Meisters Absichten abweichend, ohne Zylinder) ist weislich anspruchslos, da sie bei ihrer Kleinheit die Kirche doch nicht beherrschen könnte. Die reichen Rundformen wurden für die Sakristei aufgespart, welche über ihrem Quadrat eine polygone niedrige Fächerkuppel mit Lünettenschildern und über dem zierlichen Ausbau für den Altar eine kleine Flachkuppel hat. Der Kreis entfaltet hier ein mannigfaltiges, herrliches Gerüste, das die Decke bildet, die Wände gliedert und zugleich Raum und Rahmen für bildnerischen Schmuck abgibt. — Außen am Oberschiff ein regel-

mäßiges Gebälk über der sonst glatten Backsteinmauer; Brunelleschi konnte sich auf die Römer berufen, welche ebenfalls die Gebälke über bloße Mauern hingeführt hatten (Tempel des Antonin und der Faustina). Die Fassade, für welche nach ihm auch Michelangelo Entwürfe machen mußte, ist vor lauter großen Absichten ein Rohbau geblieben.<sup>1)</sup> Der Klosterhof wurde erst 1457 begonnen, ob nach Brunelleschis Entwurf, ist ungewiß.

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

b Für die ganze Entwicklung der Renaissance von großer Bedeutung ist die Kapelle des Geschlechtes Pazzi im vordern Klosterhof von S. Croce in Florenz (seit 1430 im Bau, bei Brunelleschis Tode in der Ausschmückung noch nicht vollendet). Eine Zentralanlage auf dem Grundriß des griechischen Kreuzes, ähnlich, nur harmonischer und leichter gegliedert, wie das Innere der Sakristei von S. Lorenzo; an Klarheit des Aufbaues, Raumschönheit, Feinheit des Schmuckes sich dem vollkommensten anreihend, was die Renaissance geschaffen. Die Kuppel in Fächerform mit kleinen Rundfenstern und Ziegeldach ist eine Lieblingsform bei Brunelleschis Nachfolgern geworden.  
c (*Giuliano da Sangallo* z. B. ahmte sie in der *Madonna delle Carceri* zu Prato nach; s. S. 129 c). Höchst anmutig ist die Vorhalle, ein Tonnengewölbe auf Säulen, in der Mitte durch einen Hauptbogen und eine Kuppel mit glasierten Kassetten unterbrochen. (Sie gab d u. a. *Ventura Vitoni* das Motiv zur Vorhalle der *Umiltà* in Pistoja.) Obwohl in der Fassade unvollendet, wird dieses Gebäude, auch abgesehen von den Reliefs des L. della Robbia, immer als einer der reinsten Klänge aus dem 15. Jahrh. wirken (jetzt diskret restauriert).

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

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

Das kuppelbedeckte Achteck des Oratorio degli Angeli (1484) (Camaldulenser Kloster) ist formlose Ruine geblieben. In dieser einzigen konsequenten Zentralanlage Brunelleschis sollte die Nische zum erstenmale in der modernen Baukunst wieder zur Geltung kommen, damit so das Prinzip des Kuppelbaues auch im Einzelraum ausklinge.

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

Von den vollständigen Klosterhöfen glaube ich Brunelleschi den zweiten Kreuzgang von S. Croce in Florenz mit Sicherheit beilegen zu dürfen (voll. erst 1458, vielleicht unter Beteiligung B. Rossellino an dem Ornamentalen). Es ist einer der schönsten der Renaissance, mit vollständig durchgeführten Bogenprofilen und Gesimsen, die Füllungen mit Medaillons; das obere Stockwerk flach gedeckt auf Säulen mit trefflichen Konsolen. — An Bauten dieser Art gab Brunelleschi den Säulen kein Gebäckstück, weil die dünnen und zarten Verhältnisse des Ganzen dadurch übertrieben worden wären und weil die Höhe wohl eine gegebene war.

Wie man dazumal, allerdings mit reichlichen Mitteln von dem großen Cosimo ausgestattet, eine ländliche Chorgherrnresidenz als Villa gestaltete, zeigt die sog. Badia von Fiesole. Brunelleschis Autorschaft dafür, die zuerst Vasari angibt, ist — selbst was auch nur den Entwurf betrifft — mehr als zweifelhaft. Die Ausführung begann erst zehn Jahre nach seinem Tode, 1456—66. Es ist ein unregelmäßig schönes, dem Bergabhang folgendes Aggregat von Einzelbauten; ein reizender oblonger Hof, die untere Halle gewölbt, die obere flach gedeckt; gegen Süden hinaus nach dem Garten eine Loggia, deren oberes Stockwerk besonders schöne Konsolen über den Säulen hat; die übrigen Räume unten sämtlich gewölbt mit Wand-

kapitälen oder Konsolen; — nur einfach entwickelt und ohne die Verfeinerung der letzten Zeiten des 15. Jahrh., aber rein und schön erscheint das Dekorative, wie z. B. die Kanzel im Refektorium (1460) und der Brunnen in dessen Vorsaal; — die Außenmauern durchgängig glatt und nur mit den notwendigsten Gliederungen versehen. Die Kirche (1463—66, Fassade vgl. S. 85 f), bildet ein einschiffiges Kreuz mit Tonnengewölben, über der Kreuzung selbst mit einer Flachkuppel; alles ist mit absichtlichster Einfachheit behandelt; die Nebenkappen öffnen sich als besondere Räume mit Pforten gegen das Langschiff; das Äußere ist glatt mit wenigen Wandstreifen und spärlichen Konsolen; die ganze Kirche einzig schön in ihrer Art.

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

Sodann erweiterte Brunelleschi für Luca Pitti dessen Villa in **c** Rusciano (seit 1484, vor Porta S. Niccolò gelegen, jetzt Villa Stumm; von seinem Bau nur noch ein kleiner Hof und die ursprüngliche Anlage der Räume mit ihren Holzdecken übrig) und **a** warf den Palazzo Pitti, dessen Fassadenbreite nur 7 Fenstern entsprach (erst nach des Meisters Tode begonnen, der Hof 1558—70 von *Ammanati*; die Erbreiterung der Fassade auf ihre jetzige Gestalt von *G. u. A. Parigi*, 1620—31, die Flügelvorbauten von *G. Ruggieri*, 1764 und 1783; das Innere durchgängig später eingeteilt als die Fassade). Vor allen Profangebäuden der Erde, auch viel größern, hat dieser Palast den höchsten bis jetzt erreichten Eindruck des Erhabenen voraus. Seine Lage auf einem ansteigenden Erdreich und seine wirklich großen Dimensionen begünstigen diese Wirkung, im wesentlichen aber beruht sie auf dem Verhältnis der mit geringer Abwechslung sich wiederholenden Formen zu diesen Dimensionen. Man fragt sich, wer denn der weltverachtende Gewaltmensch sei, der, mit solchen Mitteln versehen, allem bloß Hübschen und Gefälligen so aus dem Wege gehen mochte.

Aber Brunelleschi verstand auch den reizvollsten Zierbau, wie der **e** Pal. Quaratesi (ehemals Pazzi) beweist, wenn anders ihm dessen Entwurf und Baubeginn (seit 1445) mit Recht zugeteilt werden, denn vollendet wurde er erst 1462—70, sehr wahrscheinlich durch die Brüder *da Majano*. Rustika nur am Erdgeschoße. Die Fenster der Fassade und des jetzt zum größten Teil zugemauerten,

auf Bogenhallen ruhenden Hofes sind mit Laubwerk eingefaßt, die Bogenfüllungen mit Medaillons verziert, welche antike Köpfe enthalten. Die Kapitäle mit Kandelabern und Delphinen (Wappentier der Pazzi) rühren sicher nicht mehr von Brunelleschi her.

Was Brunelleschi angefangen hatte, führte der Florentiner *Michelozzo* (1396—1472) weiter, nicht mit bahnbrechenden, genialen Neuerungen, wohl aber mit vielem Verstand und Geschick für die Behandlung des einzelnen Falles im Verhältnis zu den vorhandenen Mitteln. Von der 1434 im Auftrage Cosimos de' Medici durch ihn erbauten Bibliothek von S. Giorgio maggiore in Venedig ist nichts erhalten. Er schuf sodann für Cosimo den gewaltigen Pal. b) Riccardi-Medici (beg. 1444, voll. 1459, auch in der innern Dekoration) und stufte dabei (nach dem Vorgange Brunelleschis am Pal. Pitti) die Rustika nach Stockwerken ab, vom Bohern zum Feinern. Die Fassade war ursprünglich nur halb so lang als jetzt. Wohl sehen die zierlichen Fenster der zwei obern Stockwerke etwas gedrückt aus zwischen dem ungeheuern Quaderbau des Erdgeschosses und dem großen Hauptgesimse; wohl sieht man den Baumeister bei der Behandlung des erwähnten Hauptgesimses schwanken und irre gehen sowohl in den Formen als in der Dimension; allein ohne diesen Palast hätten Bern. Rossellino und Benedetto da Majano später die ihrigen nicht zustande gebracht. Der Hof mit seiner Säulenhalle (zuerst mit Kompositakapitälern, die Michelozzo dann mit Vorliebe anwendet; etwas früher schon am Brancaccidenkmal), den beiden Gesimsen darüber und den rundbogigen Fenstern der obern Stockwerke ist das Vorbild für zahllose Hofbauten des 15. Jahrh. geworden. Für seine Dekoration mit Sgraffiti lieferte *Maso di Bartolommeo* noch 1452 Entwürfe. (Von einem für Cosimo in Mailand seit 1456 errichteten, 1464 noch unvollendeten Palast ist nur das Portal im Museo archeologico und zum Teil die Halle des ersten Hofes in der jetzigen Casa Vismara, Via de Bossi erhalten.) d

Ähnlich bildete Michelozzo den vordern Hof des Palazzo Vecchio, beg. 1454, nur mit Ausnahme der stärkern untern Stützen (Stuckverzierung daran, sowie Arabeskenwerk der Gewölbe erst vom Jahre 1565). Der Hof des Pal. Corsi (ehemals Tornabuoni, um f 1450) hat unten eine sehr geräumige Säulenhalle (Komposita) mit stark überhöhten Bogen, dann ein Gesimse mit Medaillons und Fenster, endlich oben eine offene Halle (korinthisch). Für den ihm durch Tradition zugeschriebenen Pal. Ricasoli (jetzt Hotel New York) g kommt Michelozzo nicht in Betracht, da dessen Bau erst 1474 begann. Wahrscheinlich gehört auch der Entwurf und die Ausführung des Erdgeschosses von Pal. dello Strozzi (hinter Pal. Strozzi) ihm an (erbaut zwischen 1451 und 1469). Die Villa Rica- h

soli bei Fiesole (ursprünglich Kloster S. Girolamo, jetzt Nonnenasyl, 1451—62) zeigt nur noch in ihrer S. Michaelskapelle, die nahe Villa  
 a Mozzi (zwischen 1458 und 1461 für Giovanni Medici erbaut) nur noch in ihrer allgemeinen Anlage die Erfindung Michelozzos; in der letztern hat die hübsche untere Halle eine viel spätere Bekleidung. In  
 b der für Cosimo Medici nach 1438 umgebauten Villa Careggi (jetzt Segré) sind der Hof, sowie zwei Säulenloggien an der Gartenseite unverändert, im Innern wenigstens die ursprüngliche Anordnung der Räume erhalten. Ebenso rührt der Um- und Ausbau (nach 1451) der  
 c mittelalterlichen Mediceervilla zu Caffaggiuolo von Michelozzo, — beide Bauten mit mittelalterlicher Zinnenbekrönung.

Die Klosterbauten Michelozzos sind einfach und zeichnen sich  
 a neben denjenigen Brunelleschis auf keine Weise aus. In S. Croce gehört ihm das (völlig schlichte) Noviziat, der Gang zur Sakristei (mit stattlichen halbgotischen Fenstern), die Giebeltüre davor und die an dessen Ende gelegene Capp. Medici, alles dies 1445 vollendet.  
 e Von den Bauten in S. Marco (1437—43) sind von ihm beide Kreuzgänge und mehrere Treppen nebst der Sakristei, bei deren Bau er sich gewiß mit sehr wenigem behelfen mußte, endlich die dreischiffige gewölbte Bibliothek (1441 voll.) erhalten. Auch der Neu-  
 f bau von S. M. de' Servi (1444—60) war sein Werk; übrig ist davon nur noch der schöne Vorhof und die Sakristei, mit zwei weiten Flachkuppeln und halbrunder Apsis (1459). Für S. Girolamo in Voltterra, 1445—65 auf Kosten Cosimo Medicis erbaut, hat  
 h er zum mindesten den Entwurf geliefert. — Bei Caffaggiuolo baute er das in Anlage und Ausführung ganz anspruchslose Kloster der  
 i Zoccolanti nebst der Kirche S. Francesco al Bosco (1443), in  
 k Mailand die Capp. Portinari an S. Eustorgio (1462—68, s. S. 144f).  
 l Neuerdings ist ihm auch die Fassade von S. Agostino in Montepulciano mit Wahrscheinlichkeit zugeschrieben worden, bei deren Hauptgeschoß er sonderbarerweise zur Gotik zurückkehrt (der oberste Stock samt Giebel erst von 1509).

Da im ganzen die von Michelozzo ausgebildete Bauweise ihre Herrschaft in Florenz sehr lange behauptete, so wollen wir eine Anzahl Bauten, deren Urheber nicht bekannt sind, gleich bei diesem  
 m Anlaß aufzählen. Die Kirche S. Felice (1457), tonnenüberdecktes Langschiff mit 14 meist sehr schönen Wandaltären (die auf toskanischen Säulen ruhende Nonnenempore später) und hübsch angeordneter Fassade mit Rundbogenportal vielleicht von *Michelozzo* selbst.  
 n Die zierliche Sakristei von S. Felicita (1470) mit besonderm hübschen Chörchen, in strenger Anlehnung an Brunelleschis kleine  
 o Kuppelbauten. S. Domenico bei Fiesole in der Anlage der benachbarten Badiakirche folgend, nur daß die Vierung durch den spä-



tern tabernakelartigen Einbau *Dosios* für den Hochaltar eingenommen und der Chor mehr in die Breite gedehnt ist. Das Detail von guter Frührenaissance (bis auf die erst 1635 von *Matteo Nigetti* vorgelegte graziöse Vorhalle). — Von Klöstern erinnert das sehr einfache Monte Oliveto (vor Porta S. Frediano) am unmittelbarsten an des Meisters Stil; die Kirche, 1463—72 von *Giov. Ciaini* aus Montacuto erbaut, wiederholt das Motiv seiner Sakristeien und Kapellen in größerem Maßstabe: ein schmales Schiff mit Kreuzgewölbe auf Wandkonsolen und Chorraum mit niedriger Kuppel und Tonnengurte dahinter; der ionische Klosterhof 1454—67 erbaut. — Die Klosterbauten der Badia, besonders der vordere vermauerte Säulengang (mit zwei trefflichen Kapellen von *Ben. Rovezzano*) und ein hinter der Sakristei gelegener reizender kleiner Hof mit gewölbter ionischer Doppelhalle scheinen von zwei verschiedenen Architekten herzuführen. — Von mehreren Meistern, deren aber keiner genannt wird, sind die vier Höfe der Certosa di Val d'Emā; der zweite ist eine der reizendsten kleinen Doppelhallen; der vierte oder Gartenhof liefert den merkwürdigen Beleg, wie sehr bisweilen auf Bemalung der architektonischen Glieder mit Arabesken (hier weiß auf braun) gerechnet wurde. Die (neuere) Hauptkirche selbst, deren Fassade zwar gering und ungeschickt, immerhin eines Blickes würdig. — Vom Anfang des 16. Jahrh. der kleine Hof des Scalzo, phantasiavoll in wenigen Formen durch die bloße Stellung der Säulen. — Ein anderer artiger kleiner Hof als Eingang der Confraternità di S. Pietro Martire (unweit der Annunziata). — Ein Klosterhof bei S. Girolamo, 1528. — Baulich nicht bedeutend die beiden Höfe von Ognissanti; in den vordern ragt das linke Querschiff der Kirche auf gotischen Bogen malerisch herein. — Die drei kleinern Höfe von S. M. Novella, aus verschiedenen Zeiten des 15. Jahrh. — Der zweite Klosterhof am Carmine (1490), unten gewölbt, oben mit flachem Gebälk auf Konsolen, beide Stockwerke ionisch.

Von Palästen und Privatgebäuden<sup>1)</sup> dieses Stiles sind hier zu

1) Von den Landhäusern der Frührenaissance um Florenz haben die freiwilligen Demolitionen von 1529 vor der spanischen Belagerung wohl das Beste vernichtet. Das Erhaltene mehr oder weniger umgebaut. Villa Michelozzi oder Bellosguardo hat noch die untere Halle, Villa Petraja noch das Aussehen des mittelalterlichen Kastells (innen durchaus erneuert), Villa Salviati (gegenüber der Badia fiiesolana) † die mittelalterlichen Zinnen und Machiculis. — Architekten ist die Wanderung vor sämtlichen Toren der Stadt in möglichst weitem Umkreis dringend anzupfehlen. Von den stattlichen (nur ausnahmsweise prächtigen) Villen bis zum Bauernhause herab werden sie hier eine Fülle ländlich-schöner Baugedanken antreffen, die eben nur in der Heimat der modernen Baukunst so belsamen sind. Was in der römischen Umgegend vorhanden ist, zeigt teils mehr den schloß- und palastartigen Charakter, teils mehr bäurische Formlosigkeit. Die Gebäude um Neapel sind bei oft großem malerischen Reiz insgesamt klein und formlos, diejenigen um Genua auffallend städtisch. Die Villen der Venezianer an der Brenta, zum Teil Anlagen des Palladio, bieten bei

a nennen: Pal. Canigiani (Via de'Bardi Nr. 24) mit einem Hof auf  
 ältern Pfeilern, welche zum Teil Würfelkapitälle tragen; die Treppe  
 mit ihrem Geländer von ionischen Säulchen gewährt einen malerischen  
 Anblick. (Der Ausbau gegen den Garten 16. Jahrh.) — Der einfach  
 b malerische Hof von Pal. Strozzi (Borgo S. Jacopo Nr. 7). — Der  
 cjenige von Pal. Casamurata (Via delle Pinzochere Nr. 3). — Aus spä-  
 dterer Zeit und sehr stattlich: Pal. Magnani, ehemals Ferroni (Via  
 e de'Serragli Nr. 6). — Etwa gegen 1500: zwei Höfe des Pal. Ceppe-  
 rello (Corso Nr. 4) mit weitgespannten dünnen Bogen auf Komposit-  
 säulen und zartem Detail. — Ungefähr aus derselben Zeit der Hof  
 f des Pal. Incontri (Via de' Pucci Nr. 1). — Ebenso Pal. Ginori (Via  
 de' Ginori Nr. 11), dessen Außenseite schon dem unten zu nennenden  
 g Pal. Guadagni entspricht. — Pal. Corsini, Borgo S. Croce Nr. 6. —  
 h Pal. Lanfredini (Palace Hôtel), Lung' Arno Guicciardini Nr. 7. — Kleine  
 i aber reizende Fassade am kleineren Pal. Corsi, hinter S. Gaetano,  
 k Via Teatina. — Hübscher Hallenhof Via dei Neri 27.

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

Die Reihe der von Brunelleschi abhängigen Meister schließt mit  
*Giuliano da Majano* (1432—90). In der Architektur ist er Schüler  
 Michelozzos. Von seinem frühesten präsumtiven Bau, Pal. Quara-  
 1 tesi (seit 1462), war oben die Rede (S. 116e). Um die gleiche Zeit  
 (vor 1469) führte er sehr wahrscheinlich das Obergeschoß an Pal.  
 m dello Strozzi auf (s. S. 117h). 1466 lieferte er den Plan für die  
 n Erweiterung des Domes von San Gimignano durch Chor, Quer-  
 schiff und Kapellen (modernisiert) und zwei Jahre darauf den Ent-  
 o wurf für die Kapelle der h. Fina ebendort, die sein jüngerer

ganz verschiedener Anlage ähnliche Reize. Florenz allein möchte in seiner Umgebung  
 mehr praktisch Anregendes in dieser Gattung besitzen als das ganze übrige Italien.  
 Doch muß auch den Villen in der Brianza und um Varese (nördlich von Mailand) im  
 ganzen ein schöner, echt ländlicher Stil zugestanden werden. Es ist überhaupt ein  
 Irrtum, zu glauben, daß die malerische Bauweise in Italien südwärts unbedingt zu-  
 nehme; die subalpinen Täler und Ortschaften enthalten schon manches, das südlich  
 nicht mehr schöner und nicht häufig so schön vorkommt.

Bruder *Benedetto* danach errichtete und ausschmückte. Sie zeigt in ihrer vorzüglichen Wiederherstellung, wie man sich die Interieurs von Brunelleschi und seiner Schule zu ergänzen hat: die Malerei in Verbindung mit der Vergoldung an Friesen, Zwickeln und andern jetzt zumeist weiß erscheinenden Gliedern erhöht die Wirkung außerordentlich.<sup>1)</sup> In der nach seinen 1470 gelieferten Plänen erst seit 1490 durch *Giov. Mariano lo Scorbaccia* ausgebauten *Badia Ss. Fiora e Lucilla* in Arezzo ist nach wiederholten Umbauten nur noch die Sakristei und der große doppelgeschossige Klosterhof mit seinen schönen Kapitellen und dem Rankenornament am Kapitelsaal im Charakter der frühen florentinischen, und vielleicht auch der zweisäulige Vorbau vor der Klosterpforte (dem jetzigen Postamt) von ihm übrig, der seit 1472 nach seinem Entwurf errichtete *Pal. del Capitano* in Sarzana durch einen Umbau des folgenden Jahr. b völlig verändert. 1478 begann er *Pal. Spannocchi* in Siena (voll. c nach 1476), den in Anordnung und Formensprache vollendetsten der dortigen Renaissancebauten. 1474—86 leitete er den Neubau des Doms von Faenza. Es ist die zu einem konsequenten Gewölbebau d (durchaus Flachkuppeln) fortentwickelte Säulenbasilika Brunelleschis mit sog. gebundenem System und Stützenwechsel (quadratische Pfeiler fürs Mittel-, Säulen für die Nebenschiffe), in Grundriß und Aufbau sich sonst enge an S. Lorenzo zu Florenz anschließend, in Raumwirkung und Detail auffallend nüchtern (die Palmettenkapitälchen denen an *Pal. Quaratesi* ganz ähnlich). Am Palast des Kard. Venier e in Recanati ist von dem, was Giuliano dort 1477—79 baute, nur noch die Hofloggia (mit den eben erwähnten Lieblingskapitälchen des Meisters) und die Dreiviertelcksäulchen an der Fassade erhalten, alles andere in spätern Umbauten verschwunden. Auch die Portale von S. Domenico (1481) und S. Agostino (1484) daselbst zeigen f seine Formen und dürften durch die urkundlich bezeugten lombardischen bez. fändrischen Meister nach seinen Entwürfen ausgeführt sein. Am Dom von Loreto, dessen Bau er 1479—86 führte, g stammt von ihm der Einbau der Strebepfeiler in die Seitenschiffe, das daraus folgende System von Kapellen an ihren Umfassungsmauern, sodann vielleicht auch die Einwölbung des Langschiffs und die Anlage des Kuppeltambours; endlich ist auch die äußere Ummantelung der Ostseite, die mit ihrer schrägen Böschung, ihren dicken Festungs-

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

mauern mit Zinnenkranz und Wehrgang droben dem Bau das Ansehen einer kriegsbereiten Burg verleiht, von Giuliano angegeben und begonnen (fortgeführt von 1488 an durch *Pietro Amoroso*, von 1490—94 durch *Baccio Pontelli*, s. S. 135 p). — Von den in seinen letzten Jahren zu Neapel ausgeführten Bauten hat sich nur die **a** Porta Capuana (seit 1485) erhalten, vielleicht das schönste Tor der Renaissance (die Schwere und Häufung des Details verrät die Hände der einheimischen ausführenden Werkleute). Der schöne luftige Sommerpalast Poggio Reale, den man aus Serlios Abbildung kennt, sowie die Villa Duchesca, seit 1487 im Bau, sind von der Erde seit lange verschwunden.

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

Mit dem großen Florentiner *Leon Battista Alberti* (1404—72) beginnt die zweite Periode der Frührenaissance. Abgesehen von Pal. Rucellai ist sein Stil entschieden schon ein römischer. Er ist der erste enzyklopädische Theoretiker der italienischen Kunst, außerdem aber auch einer der ersten Architekten seiner Zeit. Nicht minder als durch seine Bauten wirkte er durch seine Schriften. Das in diesen aufgestellte sonderbare Prinzip, es sei unter der Würde des Architekten, seine Gebäude selber auszuführen, setzte er durch: in Rimini baute für ihn der Medailleur *M. de' Pasti*, in Mantua **a** *L. Fancelli* (1430—95), an der Fassade von S. M. Novella *Giov. Bertini* (*di Bettino*), den Pal. Rucellai höchst wahrscheinlich *Bern. Rossellino*. Dieser Palast und der mit ihm fast identische Pal. Piccolomini *Rossellos* in Pienza dürften Reflexe der gemeinsamen Tätigkeit beider Meister an dem wichtigsten Unternehmen jener **g** Zeit, dem bald nach Beginn unterbrochenen Neubau von St. Peter **h** und des Vatikans<sup>1)</sup> sein. Bei S. Francesco zu Rimini (1446—55)

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

ist die große Hauptabsicht — ein riesiger Kuppelbau — nicht einmal bis zu den Anfängen gediehen, und das Langhaus ist nur Hülle um eine schon vorhandene gotische Klosterkirche; auch innen sind die alten Kapellen nur im neuen Stil überkleidet (s. unter Skulptur). Allein die Fassade, beg. 1454, ist hochwichtig, als die früheste der modernen italienischen Kunst und durch den plastischen Ernst, mit welchem die römischen Formen eines Triumphbogens sich hier zu einer neuen Harmonie zusammenfügen. (Das Obergeschoß unvollendet; es sollte nach dem ersten Entwürfe mit einem Rundgiebel bekrönt sein.) Die Seitenfronte rechts, einfach und streng gebildet, enthält in Nischen die Sarkophage der Literaten und Beamten des Hofes. — S. Sebastiano in Mantua (beg. 1460 nach Albertis Plan von *L. Fancelli*, aber erst 1499 u. ff. durch *Pellegrino Ardizoni* zu Ende geführt), jetzt eine trostlose Ruine, ist das erste streng-griechische Kreuz der Renaissance; das Detail unbefriedigend. — An S. Andrea ebenda (erst nach Albertis Tode nach seinen vielfach modifizierten Plänen ausgeführt) geht die Fassade von einem andern Prinzip aus; es ist das erste Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte, aber zugleich die Außenseite einer edelschönen Vorhalle. Über diese ragt dann noch beträchtlich empor der Hauptkörper, außen fast ganz verbaut, mit moderner Kuppel von *Juvara*, innen mit stark modernisierter Bemalung der Pilaster; aber in der Gesamtanlage majestätisch und als mächtig breites Tonnengewölbe mit je sechs abwechselnd größern und kleinern Seitenkapellen, Querschiff und kurzem Chor mit halbrunder Apsis vorbildlich für St. Peter in Rom und für die ganze spätere Kirchenbaukunst. — In Florenz rührt der große Chorbau der Annunziata (1470—76), errichtet auf dem 1451 nach Michelozzos Plan von *Nenci di Lapo* begonnenen und bis 1460 durch *A. Manetti di Ciacheri* aufgeführten runden Fundamente, das ihn in der Konzeption band, von ihm her. — An der reich inkrustierten Fassade von S. M. Novella (voll. 1470) mußte er sich einer schon begonnenen gotischen Dekoration anschließen, deren sehr leise Gliederung ihm jeden nachdrücklichen plastischen Schwung verbot und ihn zum Ersatz durch Mosaizierung nötigte; am untern Stockwerk ist die ungemein schöne mittlere Tür mit dem kassettierten Bogen von ihm entworfen, ausgeführt von *Giov. Bertini*. Im obern Stock gab er das erste bedenkliche Beispiel jener falschen Vermittelung mit dem untern durch verzierte Voluten, wahrscheinlich weil ihm die von beiden Seiten angelehnten Halbgiebel (die er doch in Rimini gebrauchte) zu der sonstigen dekorativen Haltung des Ganzen zu streng schienen. — Sein schönstes Bauwerk in Florenz, der Pal. Rucellai (1446—51), dessen Fassade wohl von *Bernardo Rossellino* im Detail durchgebildet wurde (s. S. 122 e), zeigt zum erstenmal die später so beliebt gewordene Verbindung

von Quaderflächen und Wandpilastern (die Quadergliederung sehr gemäßigt, um die Pilaster nicht zu übertönen) in allen drei Stockwerken; sie beweist Albertis Streben, an Stelle der heimischen Tradition (abgestufte Rustika) die klassischen Überlieferungen zu setzen. Die Abstufung der Pilaster- und Säulenordnungen, ein Hauptgesetz der spätern Renaissance, schwebt ihm schon als Ideal vor.

a Die dreibogige Loggia gegenüber ist zu gering in Verhältnissen und Details, als daß man sie ihm zuschreiben könnte; ausgeführt wurde sie erst seit 1468 durch *Ant. di Migliorino Guidotti*. — Für

b Giov. Rucellai, den Bauherrn der drei vorgenannten Werke, schuf

b Alberti 1467 in der nahen Kirche S. Pancrazio die Kapelle mit vermauerten Säulen und darin den köstlichen kleinen Zierbau des

c heil. Grabes, wie auch die Villa di Quaracchi (zwischen Peretola und Brozzi), wovon jetzt nur wenige Reste übrig sind.

Piombino bietet mehrere kleine, aber interessante Arbeiten eines Meisters, der z. T. unter dem Einflusse Albertis stand. Die Marmorfassade der Kapelle in der Zitadelle mit Pilastern; an dem Giebel

d gotisierende Krabben. — Ferner der Brunnenkranz vor der Kapelle,

e dann in S. Antimo ein auf Konsolen ruhendes Grabmal im Chor rechts und fünf Arkaden eines marmornen Kreuzgangs. Alles um 1458.

Den großen florentinischen Architekten reiht sich östlich vom Apennin nur einer ebenbürtig an: der Dalmatiner *Luciano da Laurana* (so genannt vom Kastell gleichen Namens bei Zara, † 1479). Persönliche Beziehungen zwischen ihm und den Florentinern sind zwar nicht nachweisbar, seine Schöpfungen aber atmen denselben Geist, der die Brunelleschi und Alberti beseelte; ja seine Hauptwerke leiten geradenwegs hinüber zur Hochrenaissance und machen es verständlich, daß er der Lehrer des großen *Bramante* war. Am Pal.

4 g Prefettizio in Pesaro (beg. vor 1465) baute er den gegen die Piazza liegenden Flügel: über einer kräftigen Pfeilerhalle nur ein hohes Geschoß mit mächtigen, von reichornamentierten Pilastern und Gebälk umrahmten Fenstern (den frühesten dieser Art! ausgeführt durch *Domen. Rosselli*), ohne Rücksicht auf die Bogen der Halle über die Wandfläche verteilt (fünf Fenster auf sechs Arkaden) — alles von gewaltiger Wirkung. — Sodann sind von ihm die neuern

✓ h Teile des Herzogspalastes in Urbino (beg. vor 1467), der gleich nach seiner Vollendung von den Italienern als das Muster eines Herrschersitzes gepriesen wurde und noch heute in seiner Art ein Unikum ist. Mit dem gegenüber von S. Domenico gelegenen, schon 1447 unter dem großen Federigo von Montefeltre, vielleicht nach dessen eigenen Angaben begonnenen Flügelbau übertrifft Luciano an imposanter Konzeption, Adel der Verhältnisse und der Profilierung

✓ i hier alle Zeitgenossen. An dem Arkadenhof, neben dem der Can-

celleria dem schönsten der Renaissance, hat die Antike ihre volle Herrschaft angetreten; die Kapitäle der unteren Arkaden sind denen des Cerestempels in S. Maria in Cosmedin ganz gleich, die der Pilaster des Obergeschosses rein korinthisch, was der Frührenaissance ganz fremd. — Ähnliche Anlage im kleinen und die gleichen Vorzüge zeigt der Pal. Ducale in Gubbio, auf ansteigendem Grunde, von malerischer Wirkung, mit Benutzung eines älteren Baues für das Erdgeschoß 1474 bis 80 errichtet; der Hallenhof bloß eingeschossig, sonst dem urbinatischen gleich, im Detail vielleicht noch überlegen; das Ganze gegenwärtig in arg verwarlostem Zustande. — Endlich leitete Laurana auch den 1474 begonnenen Ausbau des pittoresk am Meeresufer gelegenen Kastells von Pesaro.

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

Es sind hauptsächlich die Baumeister des Aeneas Sylvius Piccolomini (Pius II.), welche die Heimat des Papstes zu verschönern unternahmen: *Francesco (Cecco) di Giorgio Martini* von Siena (1439 bis 1502) und *Bernardo Rossellino* (1409—64) von Florenz. Letzterer, den wir schon als Architekten der Fassade der Misericordia zu Arezzo und als Bauleiter am Pal. Rucellai zu Florenz kennen gelernt haben (vgl. S. 77 d. u. 123e), schuf das alte Corsignano zu Pienza, zur „Stadt des Pius“ um (1460—63). Dort bilden auf äußerst beschränktem Raume der Dom, eine Bischofswohnung und drei Paläste eine vollständige Baugruppe edler Frührenaissance; hervorragend darunter der Palazzo Piccolomini, dessen Fassade, wesentlich auf der Stufe des Palazzo Rucellai, manche seiner Feinheiten vermissen läßt (Hauptgesims, Fensterbogenseitel an den Architrav anstoßend) mit einer Loggia von drei Säulengeschossen, der schönen Aussicht zuliebe an der Rückseite; perspektivischer Durchblick in der Hauptachse. Der Dom, auf Befehl des Papstes einer österreichischen Hallenkirche nachgebildet, im Grundplan und der Gewölbbildung gotisch, im recht unbeholfenen Detail und in der Fassade Renaissance (kräftige Mauerpfeiler als teilende Glieder, neben denen die Säule nur begleitend auftritt) ist keine glückliche Schöpfung. — Selbst der Brunnen auf dem Platze (1462) ist von *Bernardo* entworfen.

Von den dem *Cecco di Giorgio* zugeschriebenen Bauten in Siena ist keiner urkundlich beglaubigt. Sein einziger Sakralbau ist die schöne Madonna del Calcinajo vor Cortona (beg. 1485; die Kuppel von *Pietro di Domenico di Nozzo* oder *Norbo* aus Florenz, errichtet 1509—13, im Äußern eine Übertragung des

- Formengerüstes der kleinen sienesiser Kirchen, Madonna delle Nevi und S. Caterina, auf zwei Stockwerke. Der Einfluß dieses gewölbten lateinischen Kreuzes, dessen Mauern durch Nischenkapellen erleichtert und mit Pilastern gegliedert werden, erstreckt sich über ganz Mittelitalien. — Echte Profanbauten des Meisters sind
- a der Pal. del Comune in Jesi, 1487—1508 nach seinem Entwurf erbaut, dessen imponierende Strenge nur durch spärliches Ornament an den großen Kreuzfenstern und einem schönen Seitenportale gemildert wird (das Hauptportal barock, die Loggien des allzu engen Hofes 1519 von *Andrea Sansovino* entworfen). Ferner
  - b der Pal. del Comune in Ancona, aus einem ältern gotischen Bau nach *Francesco* Plänen von *Michele di Giov. da Milano* seit 1498 umgebaut; nur der Hof (spitzbogige Arkaden und Ecksäulchen mit Palmettenkapitälern an den mächtigen Pfeilern), sowie das einfach schöne untere Portal gegen den Platz bemerkenswert (schon von 1470; das obere reichere von 1493, beides Arbeiten *Matteo's d'Ancona*).
  - c In Siena verdienen vor allem Beachtung: Pal. Nerucci nach einem bei der Ausführung ins Derbere übersetzten Entwurf *B. Rossellino's* (schon vor 1468 arbeitet *A. Federighi* daran und bis 1471 liefert *a Urbano da Cortona* Quaderarbeiten dafür), Pal. Piccolomini (jetzt del Governo) beg. 1469, wahrscheinlich nach einem Plan *B. Rossellino's* unter Leitung *P. P. Porrinas* (1472 arbeitet ein *Martino da Varena* daran, noch 1509 wird *Lorenzo Marina* für die schönen
  - e Kapitäle des Hofes bezahlt) und Pal. Spannocchi (S. 121 c). Der gemeinsame Stil dieser Bauten beruht noch auf dem mittelalterlichen Fassadenprinzip, und die antikisierende Verzierung ist nichts weniger als rein gehandhabt; allein den Fortschritten Brunelleschis und Michelozzos (Verhältnisse der Geschosse, gesetzmäßige Abstufung der Rustika usw.) fügten die Sienesen namentlich in der Bildung des Details und der Gesimse wie in deren Verhältnissen zum Ganzen neue hinzu; insbesondere übertreffen die Kapitäle im Hofe des Pal. Piccolomini alle die früheren und späteren in Florenz. Der Charakter einer ersten Pracht wird wohl selten in so mäßigen Dimensionen so bedeutend erreicht worden sein. Nichts Einzelnes, z. B. keine mittlere Loggia, drängt sich vor; das Ganze wirkt gleichmäßig imposant; der Moment, da das Schloß zum Palaste wird, drückt sich hier eigentümlich schön aus.
  - f Gut gelöst sind auch kleinere Aufgaben. Der Pal. della Ciaja (jetzt Constantini, Via de' Umiliati 46), der nur ein elegantes Privathaus sein sollte, ohne Rustika, mit einfach zierlichen Gesimsen und Fensteraufsätzen und edler Pforte, ist eines der lebenswürdigsten Gebäude von Siena, ebenso der schmucke kleine Backsteinrohbau
  - g Via die Camollia 2; der Pal. Bandini-Piccolomini (Via Sallustio Bandini 15, von Backstein mit steinernen Einfassungen) kann vollends



als Muster eines kleinen Renaissancehauses gelten. Der Pal. del Magnifico oder Petrucci von *Giac. Cozzarelli* (1453—1515) ist der engen Lage wegen etwas formlos. — Der Loggia del Papa (1462) gab der sieneseer Bildhauer *Antonio Federighi* († 1490) fast zu dünne zarte Bogen von weiter Spannung; kräftiger und derber dekoriert das von ihm 1463—68 erbaute Obergeschoß der Außenkapelle am Pal. Pubblico. — Die unter dem Einfluß von Pal. Spannocchi von heimischen Werkmeistern gleichzeitig mit diesem erbauten Pal. del Vecchio (neben Pal. Tolomei, beg. 1472) und Pal. oder Refugio di S. Galgano (Borgo Maddalena, beg. 1474, durch ein späteres Obergeschoß verunstaltet) bekunden, wie ihr Vorbild, die unzweifelhafte Herkunft vom florentinischen Palaststil.

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

Von klassischer Schönheit der Verhältnisse ist die an S. Pietro alla Magione angebaute kleine Kapellenfassade (bei Porta Camollia), und die zum Pal. del Diavolo gehörende Kapelle von *Federighi* (1460), ein Juwel der Frührenaissance. — Ferner gehören die köstlichen kleinen Fassaden von S. Caterina von *Fr. del Guastafancini* und *Corso di Bastiano*, 1465—74, und Madonna delle Nevi (1471) hierher, sodann die Sakristei im Carmine, ein Raum von hoher Schönheit, vor allem aber das hübsche Kirchlein degli Innocenti (S. Sebastiano in Valle) unterhalb des Hospitals della Scala

(1507, wahrscheinlich von *D. Ponsi*), Kuppel über griechischem Kreuz, der harmonischste Innenraum Sienas, ausgezeichnet durch die edlen Vierungspilaster und den Freskenschmuck der drei Kreuzarme. —  
 a Zwei einfach schöne Klosterhöfe bei S. Francesco, mit leicht schwebenden Arkaden und Gewölben. Das Portal des ersten von *Mariano da Tingo*.

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

Es folgt das Brüderpaar *Giuliano* und *Antonio da Sangallo*, deren Ruhm durch den Umstand, daß uns von ersterem zwei Bände mit Aufnahmen antiker Bauten, wie sie damals viele Meister besaßen, erhalten sind, bald zu sehr gesteigert, bald durch die ausgebreitete Tätigkeit ihres Neffen, des jüngeren Antonio, mit Unrecht in den Schatten gestellt wird. Von *Giuliano da Sangallo* (1445 [oder 1451] bis 1516) besitzt Florenz einen höchst reizenden kleineren kirchlichen  
 c Zierbau, die Sakristei von S. Spirito (1489—92, von *Simone Cronaca* ausgeführt, die Kuppel erst 1496 nach *Antonio Pollaiuolos* Modell), achteckig, unten mit Blendarkaden, die Wände mit Pilastern eingefaßt (doch leider so, daß die Ecken frei bleiben, s. S. 37 c), viereckige Fenster an den Oberwänden, runde in den Lünetten der Fächerkuppel; Gliederungen in Sandstein, die Wandflächen verputzt.  
 d Der köstliche oblonge Durchgang zwischen Kirche und Sakristei von *Giuliano* mit *Cronaca* gemeinsam entworfen, von letzterem 1493 erbaut; sechs Säulen auf jeder Seite, vor der Wand stehend, tragen ein Tonnengewölbe, alles in Sandstein; daß sie der sehr reichen Kassetierung desselben nicht entsprechen, benimmt dem

Gebäude seinen wesentlich malerischen Wert nicht. Einige der Kapitäle der Vorhalle, sowie zwei mit Figuren in der Sakristei sind von *Andrea Sansovino*. — Sodann baute Giuliano den noch in seiner Vermauerung reizenden Klosterhof von S. M. Maddalena de' Pazzi (1492—1505; die Kirche schon 1479 unter Leitung des Abtes *Ant. Brilli*) wunderlich ionisch (nach Maßgabe eines in Fiesole gefundenen antiken Kapitäls, ganz gleiche noch heute in der Domkrypta dasselbst) mit geradem Gebälk, die rundbogigen Haupteingänge ausgenommen; ferner den Pal. Gondi (beg. um 1490, 1498 schon bewohnt, b in unsern Tagen wegen Straßenverbreiterung verkürzt und erneuert); die Fassade gibt das florentinische Prinzip in anspruchsloser Gestalt wieder, ist aber bezüglich der Verhältnisse und des Gesimses eine der schwächsten des Stils; das Erdgeschoß hat starke, das mittlere schwache, das oberste keine Rustika; die Fenster einfach rundbogig. Der Hof mit seinem Springbrunnen und der zierlichen Treppe ist von malerischem Reiz, die Detailbildung aber eher eines Goldschmieds als eines Architekten würdig, ein Fehler, den Giuliano bei den Kapitälern der 1485—91 gebauten *Madonna delle Carceri* in Prato, einem griech. Kreuz mit Tonnengewölben, noch mehr steigerte. Die Vermittlung der Kuppel und der unteren Bogen mittelst einer Attika mit sehr schön wirkendem Balustradenumgang davor ist ein glücklicher Fortschritt gegenüber dem Kuppelbau Brunelleschis. Der innere glasierte Fries mit weißen Festons und Kandelabern auf blauem Grunde zeigt, wie manche weiß gebliebene Friese des Stils zu ergänzen sind. Trotz der unruhigen Kapitäle der Eckpilaster ein Ganzes von glücklichster Wirkung. Die unvollendete äußere Marmorinkrustation, ein frühes, edles Beispiel des vereinfachten Stils und ein seltenes für die Anwendung verschiedenfarbigen Materials. — Die Villa Poggio a Cajano erbaute Sangallo 1485 für Lorenzo Medici in größerem und freierem Stil, als ihn die S. 119, Anm. 1 angeführten Landhäuser zeigen. Die Disposition mit der ringsherum laufenden Terrasse und der edlen Eingangsloggia gelungen, im Detail manches Verfehlt. (Pal. Antinori s. S. 182 e, das Modell zu Pal. Strozzi S. 128 b, die von ihm gemeinsam mit *Cronaca* und *Baccio d'Agnolo* entworfene Galerie an der Kuppel des Domes unten bei letzterem Meister.) — Außerhalb Florenz war Giuliano schon früh bei den durch Paul II. 1467—72 wiederaufgenommenen Arbeiten an St. Peter, sowie am vatikanischen Palast, g an der Benediktionsloggia Pins' II. und am Palast von S. Marco, jedoch, wie es scheint, nur als Bauunternehmer tätig; auch führte er kurz vor seinem Tode eine Zeitlang den Bau von St. Peter (s. unten bei Bramante). Für Giuliano della Rovere (nachmals Julius II.) baute er nach 1477 einen Palast bei S. Pietro in Vincoli (links h von der Kirche noch in einigen Resten erhalten) und wahrscheinlich

auch das Kloster daselbst (nach 1508), wovon noch der weitbogige Kreuzgang mit ionischen Säulen übrig ist (der Brunnen erst 1512); sowie den Pal. della Rovere in Savona (1498—97, jetzt Regierungsgebäude), wovon nur noch die rückwärtige Fassade erhalten ist: drei durch überliefen schlanke römisch-dorische Pilaster und mager profilierte Gebälke gegliederte Geschosse, — auf eine nicht eben glückliche Nachfolge der Richtung *Albertis* (Pal. Rucellai) weisend. (Betreffs *Grottaferratas* s. S. 140 k. — Am Kastell von Ostia war er nicht tätig; der Entwurf dazu stammt von *Baccio Pontelli*, s. S. 185 q.) Im Dom zu Loreto besorgte er die Einwölbung der übrigens innen und außen reizlosen Kuppel (1499—1500). Endlich baute er für den Kard. Alidosi dessen Palast in Rom, den jetzigen Pal. dei Penitenzieri aus (1505—11; er war schon zwischen 1478 und 90 für Domen. della Rovere, vielleicht durch *Meo del Caprino* angelegt worden) und erweiterte für ihn zugleich die schon ältere Anlage der Villa Magliana bei Rom (s. S. 141 a), ohne daß indes dabei sein noch vorhandener großartig gedachter Entwurf ganz zur Ausführung gelangt wäre. — Von den 1509—12 an der Zitadelle von Pisa hergestellten Bauten ist nur ein Rundturm, eine Bastion und die beide verbindende Cortine erhalten.

Der ältere *Antonio da Sangallo* (1455 [od. 1461?] bis 1534) lebte weit in das 16. Jahrh. hinein, und sein bedeutendstes Werk, die seit 1518—37 erbaute Madonna di S. Biagio in Montepulciano, gehört schon der Hochrenaissance an. Es ist die in ihre klassische Ausdrucksweise übertragene Madonna delle Carceri seines Bruders; mit sehr erhöhter Kuppel; in den vordern Ecken des griechischen Kreuzes erheben sich zwei Türme (nur der eine ganz ausgeführt), und zwar getrennt von der Kirche; sie sollten diese nicht beherrschen, sondern nur den Eindruck verstärken; ihre Höhe ist derjenigen der Kuppellaterne nicht ganz gleich; ihr Organismus besteht aus scharf vortretenden Pilastern an den Ecken und aus Säulenstellungen an den Wänden; das Außere der Kirche selbst hat bloß Eckpilaster. Innen: Tonnengewölbe mit Rosettenbändern, die Kuppel durch sehr schlanke und eng gestellte korinthische Säulen im Zylinder vorbereitet. Ein halbrunder Ausbau am hintern Kreuzarm enthält die (ovale) Sakristei. — Ebendort auch das Pfarrhaus mit Halle bei der Mad. di S. Biagio; Pal. Cervini, via Cavour 7, mit zwei vorspringenden Flügeln; Pal. Gagnoni, via Cavour 28, mit schönem Balkon; Pal. del Pecora, via Garibaldi 28, mit breitem, loggienartigen Fenstermotiv über dem Portal. — Wohl aus seiner letzten Zeit stammen die zwei unteren Geschosse und die nach hinten gelegenen gewaltigen Unterbauten des Pal. Contucci (del Monte) am Domplatz, für den nachmaligen Papst Julius III. erbaut, von *Peruzzi* vollendet. — Für denselben Papst baute er in Monte San Savino am Corso Sangallo

den heutigen schönen Pal. Comunale (1520), sein Meisterstück, das a mit seinem Hof, dem dahinterliegenden Garten und mit der Loggia Sansovinos eine interessante Gesamtanlage bildet. — In Florenz ist von ihm nur die Halle gegenüber den Innocenti, eine Nach- b bildung derjenigen Brunelleschis (1518), und der mittlere Bogen an der Außenhalle von S. M. de' Servi (der Rest der letzteren erst c seit 1600 von *Caccini*). — In Cortona wird ihm der Dom zugeschrieben; dreischiffige Säulenbasilika mit Tonnen- und Kreuzgewölben, ohne Kuppel und Querschiff, gut im Detail, von weiter Raumwirkung. — In Arezzo rührt das Langhaus der Kirche dell' Annunziata (bei Vasari *Madonna delle Lagrime*) von Antonio her; e das Äußere ist Rohbau geblieben, im Innern scheidet sich der ältere, von Säulen getragene Vorraum höchst malerisch aus (der Entwurf ist laut Vasari von *Bart. della Gatta*); dann folgt die dreischiffige Pfeilerkirche mit lauter Tonnen- und Kuppelgewölben; endlich über dem Kreuz die niedrige Kuppel. Die Pfeilerkapitäle sehr zierlich, alles übrige Detail einfach. — S. Agostino in Colle di Val d'Elsa f (1521—51) nach Antonios Modell beg., dreischiffig, gewölbt, mit einer bogentragenden dorischen Säulenordnung. (Der schöne Marmor- g tabernakel mit geschwungenem Giebelaufsatz links, aus S. Jacopo stammend, ist wohl zu fein für Antonio). — In Lucignano wird ihm die Mad. della Quercia zugeschrieben: dreischiffig (Tonnen- und h Kreuzgewölbe) mit Kuppel, innen und außen in toskanischer Ordnung, einfach edel, von hoher Raumschönheit. Endlich gelten als zweifellose Bauten Antonios die erhaben über dem Abgrund thronende Festung von Cività Castellana (1494) und das päpstliche Kastell zu i Nepi (1499).

Hier muß eine ganz eigentümliche Erscheinung eingeschaltet werden. Als sich die Renaissance an den alten, rituellen Langbau nicht mehr gebunden hielt und sich ihrem freien Schönheitssinn überließ, als man von dem Kirchenbaumeister vor allem ein schönes und phantasievolles Gebäude verlangte, da schuf ein sonst wenig bekannter Architekt in Pistoja, *Ventura Vitoni* (1442—1522), die Kirche *Madonna dell' Umiltà* (Vorhalle und Chor von 1494, der k Mittelbau von 1509). Das Achteck, welches gleichzeitig Giul. da Sangallo und Bramante nicht mehr für Baptisterien, sondern für Sakristeien anwandten, ist hier in bedeutender Größe, mit einer eleganten Innenbekleidung korinthischer Pilaster (auch hier aus den Ecken gerückt!) und zierlicher Fenster, zum Hauptraum einer Kirche geworden, die nur leider erst in später Zeit (durch *Vasari*) ihre Kuppel erhalten hat (dunkel wie die florentinische). Außerordentlich fein und edel ist besonders die Vorhalle gedacht: zwei Tonnen- gewölbe und in der Mitte eine kleine Kuppel, über einer Pilaster-

architektur, unten herum Sockel und Sitze von Marmor. Die äußere Inkrustation fehlt oder ist ärmlich modern. — Von demselben Baumeister die einfach niedlichen Kirchlein S. Giovanni delle Monache (S. Chiara, 1494—1513) und S. M. delle Grazie (1484) in Pistoja: Kuppelbauten, die sich im Grundriß wesentlich der Capp. Pazzi anschließen, in den Formen und Gliederungen Bramantischen Einfluß zeigen.

Den Beschluß der toskanischen Frührenaissance macht der schon öfter genannte *Simone Pollaiuolo*, gen. *Cronaca* (1454—1508). Die Vollendung des Pal. Strozzi durch den Hof und das schöne Gesimse (1500, s. S. 128, b), dessen Formen er nach einem in Rom gefundenen Fragment in vergrößertem Maßstab bildete, war in doppelter Beziehung ein Ereignis: in Beziehung auf die Form, die hier zum erstenmal das römische Vorbild mit ganzem, vollem Ernst nachahmte; sodann in Beziehung auf die Verhältnisse. Hatte man bisher geschwankt, ob das Kranzgesimse bloß im Verhältnis zum obersten Stockwerk oder zum ganzen Gebäude zu bilden sei, hatten viele florentinische Paläste durch das weit vorragende Dach mit seinen konsolenartig abgestuften Sparren das Kranzgesims geradezu ersetzt oder gleichsam für unnötig erklärt, so wurde hier ein Muster hingestellt, dessen grandioser und wohlthuender Wirkung sich kein Auge entziehen konnte. Sein Verhältnis zur Höhe und Form des Baues ist an sich ein rein willkürliches, weil seine Bildung das Resultat eines ganz andern Ensemble ist, nämlich irgend einer altrömischen Säulenhalle, die zu diesem Gesimse bei weitem nicht so hoch sein dürfte als der Pal. Strozzi; gleichwohl wirkt es schön und richtig zu dieser Art von Wandfläche.

*Cronaca* behandelte aber auch andere Gattungen von Gebäuden mit feinem Sinn. So sollte Pal. Guadagni auf Piazza S. Spirito, den ihm die Tradition zuschreibt, nur ein stattliches florentinisches Haus werden und erhielt diesen Charakter rein und vollständig. Der Quaderbau beschränkt sich auf das Erdgeschoß, die Ecken (die durch ganz dünne  $\frac{3}{4}$  Säulchen markiert sind, s. S. 121 e) und die Fensterfassungen; mit bescheidenen Mitteln ist die Abstufung der Stockwerke trefflich durchgeführt; das oberste ist eine offene Säulenhalle, welche das weit vorgeschrägte Dach trägt. Der Hof trefflich in der Art des Giul. da Sangallo; an der Treppe schon der strengere Organismus, wie wir ihn bei Baccio d'Agnolo werden ausgebildet finden. Der vermutungsweise dem *Giuliano da Sangallo* zugeteilte Pal. Antinori, Via Tornabuoni 3, wäre viel eher für *Cronaca* zu reklamieren; er entspricht dem Typus des Pal. Guadagni. — Nicht minder bedeutend zeigt sich *Cronaca* in der Kirche S. Francesco (oder S. Salvatore) al Monte (seit 1475). Es ist die einfachste Bettelordenskirche, deren Dachstuhl selbst bis in den

Chor hinein sichtbar ist; schlichte Pilaster trennen unten die Kapellen, gliedern oben die Wandflächen zwischen den Fenstern (ihre Segmentgiebel eine von Cronaca eingeführte Neuerung); allein gerade in dieser absoluten Schmucklosigkeit treten die reinen Verhältnisse ernst und bedeutend hervor. — (Ganz ähnlich im System der 1482 begonnene Dom von Città di Castello, s. S. 134 b.) Endlich ist noch der Salone im 1. Stock des Pal. vecchio sein Werk (seit 1495 im Verein mit *Franc. di Domenico, il Monciatto* erbaut). Der durch Säulen abgetheilte Erker im Innern und seine Fensterumrahmungen am Äußern haben sich von Cronacas Anlage bis heute erhalten. (Über die Sakristei von S. Spirito s. S. 128 c.)

In Pisa ist der Hof der Universität ein einfach schöner b Chioströ der frühen Renaissance, in der Art des Brunelleschi: unten Bogenhallen, oben Säulen mit Holzgebälk, die nur ihre ehemaligen Konsolen nicht mehr über sich haben. Beide Ordnungen ionisch; das mittlere Gesimse sehr zart. — Die Casa Trovatielli, auf dem Wege nach dem Dom; wenige, aber schöne und originelle Fenster und eine zierliche Rundbogentür, Mitte des 15. Jahrh. — Der Hof des erzbischöflichen Palastes, etwa vom Ende des 15. Jahrh., d zeigt eine Übertragung des Klosterhofbaues Brunelleschis in den weißen Marmor und in größere Verhältnisse. Die obere Ordnung hatte indes ehemals gewiß Konsolen und Gebälk von Holz; erst später wurden die Säulen mit Marmorfeilern eingefast, mit einem Marmorgebälk bedeckt und ihre Zwischenräume mit Fenstermauern geschlossen. (Der Außenbau modern.) — Die beiden Klosterhöfe von S. Francesco sind von der stattlichen Art dieser Zeit. — Casa Toscanelli im Borgo zeigt auf einer Bogenhalle von fünf f Säulen zwei Stockwerke in Backstein mit Fenstern im Halbrund. Die Gesimse, Archivolten usw. einfach und zart; es ist nicht möglich, mit wenigerem einen so bedeutenden Eindruck hervorzubringen, allerdings ist Raum und Stoff nicht gespart.

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

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

An das gotische Karmeliterkirchlein S. Maria bei Arezzo ist k

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

- a Bei Bibbiena ist die *Madonna del Sasso* samt Kreuzgang und Kloster, 1488—1501 ein hübsches Spezimen einer ländlichen Klosteranlage des Quattrocento. Die Kirche, angeblich von *Bart. Baccelli* aus Settignano, folgt im Grundplan der *Badia von Fiesole* (Tonnengewölbe, mit Flachkuppel über der Vierung).
- b Der Dom in *Città di Castello* ist eine Replik von *S. Francesco al Monte* bei Florenz in reicherer Durchbildung und mit Kuppel und Querschiff, beg. 1482 von *Elia di Bart. Lombardo*, Kuppel 1518
- c (die jetzige modern), 1540 geweiht. Ebendort *S. M. maggiore* 1483—1513, in dreischiffiger, noch durchaus gotischer Anlage — nach dem Muster etwa von *S. M. del popolo* in Rom —, nur das spärliche Detail in den Formen der Frührenaissance.
- d In *Gubbio* ist *S. Pietro*, einschiffig, tonnengewölbt, mit Querschiff und langem Chor, aus einem mittelalterlichen Bau im Beginn des 16. Jahrh. umgeformt, mit Beibehaltung der auch in andern romanischen Kirchen der Stadt vorkommenden halbrunden Nischenreihen der Seitenwände, die besonders zierliche Ausbildung in Frührenaissanceformen (Pilaster, Muscheln usw.) erhalten haben. Chor später und ganz nüchtern.
- e In *Castel Rigone* (Stat. *Passignano*) ist *S. M. de' Miracoli* (1494) eine vereinfachte und im Äußern feiner gegliederte Wiederholung der *Mad. del Calcinajo* bei Cortona und der *Mad. delle lacrime* bei Trevi; in Gewölben und Fenstern noch gotisch. Das reiche Portal und Rundfenster von *Domen. Bertini da Settignano* (1512).
- f In Trevi ist *Madonna delle lacrime* 1487 von *Ant. Marchisi* aus Florenz erbaut, in der Anlage identisch mit *Mad. del Calcinajo* bei Cortona. Das herrliche Portal und das Hauptgesimse von *Giov. da Gianpietro* aus Venedig 1511 gearbeitet.
- g In *Foligno* die Portale von *S. Agostino*, Hochrenaissance mit feinsten Pilasterfüllungen, und *S. Niccolò* früher und schlichter.
- h *Casa Deli* (1510) fein in den Verhältnissen, maßvoll in den Gliederungen, mit prächtiger Tür. *Casa Vitelleschi-Orsini* (1515) mit vornehmer Fenster- und Türarchitektur.
- k In *Perugia* ist die Fassade der *Confraternità* von *S. Bernardino* von *Agostino di Duccio* (bez. 1461) als vorherrschend figuriertes Werk hier nur vorläufig zu nennen. Von sehr schöner Frührenaissance von demselben *Agostino* und *Polidoro di Stefano*: die stattliche



Porta S. Pietro seit 1478, mit glücklicher Entlehnung des Hauptmotivs der Fassade von S. Francesco zu Rimini, wo Agostino mehrere Jahre unter L. B. Alberti tätig war. (Das Hauptgesimse fehlt.) — An S. Pietro de' Cassinesi ist die Bekrönung des gotischen Campanile von *Piero da Firenze* und *Giov. Bertini (di Bettino)* aus Florenz, 1468. Von ihnen mag auch der erste Klosterhof in den Formen Brunelleschischer Frührenaissance ausgeführt sein (Tür und Fenster des in ihn mündenden Kapitelsaals ganz nach dem Muster der in der Badia von Fiesole). Später und wohl von *Franc. di Guido* aus Florenz die zwei graziösen Kapellen des linken Querschiffs. — Die kleine Front der *Madonna della Luce* (1519) ist eine treue Replik derjenigen von *Madonna delle Nevi* in Siena, in etwas entwickelteren Formen. — Am Oberstock des im Erdgeschoß noch gotischen (Portal) *Palazzo de' Tribunali* Renaissance motive (1472, lombardische gekuppelte Fenster). — Ein Haus dieser Periode Borgo S. Pietro 82.

In Assisi die Vorhalle am Portal der Unterkirche S. Francesco von *Fr. da Pietrasanta* 1488, und gegenüber das anmutige, aber unorganische Doppelportal zur ehemaligen Capp. di S. Bernardino, von drei Brüdern *Zampa* aus Assisi.

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

Hier sind auch die zwei einzigen authentischen Kirchenbauten *Baccio Pontellis* († 1494) einzureihen: S. M. maggiore zu Orciano (bei Mondavio, Marken) 1492 erbaut: Kuppel auf vier Säulen, im Quadrat von einem kreuzgewölbten Schiff umgeben, aus dem ein quadratischer Chor mit Nebenräumen herauspringt; der einzige Schmuck des originellen Backsteinbaues ist das prächtige Steinportal und ein hoher Turm. — S. M. delle Grazie zu Sinigaglia 1491, ein uninteressanter einschiffiger tonnengewölbter Backsteinbau mit lang herausgestrecktem Chor, die beiden Klosterhöfe mit hübschen Säulenarkaden; ausgeführt von *Sabbatino da Fabriano*. — Von seinen zahlreichen Befestigungsbauten (Kastelle zu Jesi 1488, Osimo 1489 und Sinigaglia 1492, Fortifikation des Domes von Loreto 1490—94, s. S. 121 g) verdient das ihm erst jüngst zurückgegebene Kastell von Ostia besondere Hervorhebung. 1488—86 für *Giuliano della Rovere* erbaut, ist es das Hauptexemplum seiner Art aus der Zeit des Übergangs von den alten Mauerumfahrungen zu dem System

der Bastionen (es hat übrigens noch runde Ecktürme, nicht polygone Bollwerke).

- a Am Dom von Narni, jener wunderlichen Basilika mit Flachbogen, ist ein artiger Portikus vom Jahre 1497 angebracht. Viel prächtiger und von edelsten Verhältnissen ist die Vorhalle am Dom
  - b von Spoleto: fünf Bogen auf Pfeilern, die mit schlanken Säulen bekleidet sind, an beiden Enden noch besondere Kanzeln zum Vorzeigen von Reliquien und zur Predigt; Gebälk und Balustrade reich und zierlich; die Bogen des Gewölbes innen auf Konsolen ruhend (seit 1491 von *Ambrogio d'Antonio da Milano* und *Pippo d'Antonio Fiorentino* erbaut).
  - o Die *Madonna della Quercia* vor Viterbo als Säulenbasilika nach dem Muster von S. Lorenzo in Florenz (ohne Querschiff), 1470 beg., seit 1480 von *Danese di Cecco da Viterbo* († 1519) ausgebaut; Fassade und Portale von *Bern. da Viterbo* und *Dom. da Firenzuola* (1504—09), Campanile seit 1481 von *Ambrogio da Milano*, der Kreuzgang unten gotisch (nach dem von S. M. de' Gradi kopiert), oben mit ionischen Säulen und Arkaden von *Danese* — die Decke der Kirche und das Refektorium 1519—25 von *Ant. da Sangallo d. j.* —, das Ganze ein Probestück des der einheitlichen Inspiration ermangelnden provinziellen Kunstvermögens.
  - a In Viterbo selbst ist Pal. Patrizi già Chigi (Via Chigi) das südlichste Spezimen des frühflorentinischen Typus mit Rustika und Rundbogenfenstern (an der Ecke die  $\frac{3}{4}$ Säule vom Pal. di Parte Guelfa!), zweiarmiger doppelgeschossiger Hofloggia mit Schotenkapitälern.
  - o Pal. Soderini in Corneto s. S. 98 n.
  - f Spoleto besitzt in der Fassade des Pal. Arroni ein Muster zierlicher Frührenaissance mit reich dekorierten Fenstern, auch durch die Sgraffiti bemerkenswert (s. unter Dekoration).
- Das Hauptgebäude dieser Zeit in den Abruzzen ist das Ospedale in Sulmona, von Lombarden schon in der 1. Hälfte des 15. Jahrh.
- h beg. (am Pal. Tabassi zeichnet sich 1448 ein *Pietro da Como*) und wahrscheinlich von einem lombardischen Schüler Bramantes fortgeführt. Türen und Fenster zum Teil noch gotisch, zum Teil reiche Renaissance, an die besten der Kathedrale von Como erinnernd, zum Teil im Mischstil und von so schöner Verbindung des Maßwerks mit klassischen Formen, wie sie in Italien sich selten findet.

In Rom, zu der Zeit, als Brunelleschi die dortigen Altertümer zeichnete, existierte kaum ein einheimisches Kunstleben. Der päpstliche Stuhl, der nach langer Kirchentrennung einmal wieder seine unbestrittene Stelle am Tiber einnahm, fand keine gewerbfreie kunstliebende Bürgerschaft, sondern ein verwildertes und verkommenes Volk vor, und alle geistigen Bestrebungen, die das neubefestigte

Papsttum schützt und begünstigt, tragen einstweilen den Charakter einer uneteten Kolonie, eines beständigen Wechsels.

So ist es denn auch unleugbar, daß die neue Bauweise zuerst durch fremde, und zwar florentinische Künstler durchgesetzt wurde. Unter Eugen IV. erschien *Antonio Filarete* und goß die ehernen Pforten von St. Peter (s. u. Skulptur). Von L. B. Albertis und Bern. Rossellinos Tätigkeit unter Nikolaus V. und Pius II. ist nichts Wesentliches mehr erhalten. In welchem Maße jedoch Alberti hier wie auswärts direkt (S. Francesco in Rimini und S. Andrea in Mantua) oder durch Vermittlung wenig bekannter Architekten und lombardischer Maurermeister nordwärts und außerhalb Toskana wirkte, ist noch nicht genügend ergründet worden. — Giuliano da Majano, nach Vasari Erbauer des Palazzo di Venezia, hat nachweislich nie in a Rom gearbeitet. Der Baumeister dieses Palastes ist wahrscheinlich *Giac. da Pietrasanta*; der später als Architekt bekannt gewordene *Meo del Caprina* und *Giuliano da Sangallo* waren hier nur Bauunternehmer. Das Äußere des Palastes (beg. zw. 1451 und 1455), für welches dem Künstler der Quaderbau versagt gewesen sein muß, ist nicht maßgebend, obwohl die Verhältnisse der Stockwerke zueinander immerhin bedeutend wirken. (Bemerkenswert für diese Zeit [nach 1464] die Giebelbekrönung des Portals.) Allein der ausgeführte Teil der Halle um den größern Hof (nach 1455) und die analog gebildete Vorhalle von S. Marco (seit 1469 von *Mag. Petrus o Paulus Antonisi* aus Rom ausgeführt, mit schönem Portal) bezeichnen eine wichtige Neuerung: es sind die ersten konsequent durchgeführten Pfeilerhallen mit Halbsäulen, unten dorisch-toskanisch, oben korinthisch. Ohne Schwierigkeit wird man darin die ins Hohe und Schmale gezogenen Formen des Kolosseums wiedererkennen, von dem auch die Steine entlehnt sein sollen; nur hat der Architekt die Attiken der verschiedenen Stockwerke dieses Gebäudes für Basamente angesehen und deshalb hier auch der untern Ordnung Piedestale gegeben. Ganz ausgeführt, wäre dieser Hof eine der größten Zierden von Rom. Die Fassaden des Palazzetto (1466—69) mit jetzt zugemauerten fensterartigen Arkaden bilden auf drei Seiten bloß die Hinterwand der Loggia, welche den Garten vom Äußeren abschließt; unten mit achteckigen, oben mit runden Säulen (ursprünglich *Bernardo di Lorenzo* aus Florenz aufgetragen; seit März 1467 ist *Giac. da Pietrasanta* Bauleiter, Bernardo also wahrscheinlich nur der ausführende Unternehmer).

Fast sämtliche Gebäude aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh. wurden bis vor kurzem, der Aussage Vasaris folgend, dem Florentiner *Baccio Pontelli* († nach März 1494) zugeschrieben. Dieser kam aber erst 1482 nach Rom und trat dort nur als Militärbaumeister auf (s. S. 135 m). Wie nun die ihm zugeschriebenen Monumente

sich unter die drei an seine Stelle tretenden Meister *Meo del Caprina da Settignano* (1480—1501), *Giovannino de' Dolci* aus Florenz († zw. 1482 u. 86) und *Giacomo da Pietrasanta* († zw. 1492 u. 95) verteilen, ist z. T. noch ungewiß. Sie waren wohl geübte Techniker, aber mit Ausnahme des letzten (s. oben S. 187 a) keine von jenen Künstlern, welche die neue Formenfreiheit genial und schön zu handhaben a wußten. Das wichtigste Werk, die Kirche S. Agostino (1479—83), ist bestimmt von *G. da Pietrasanta* und in betreff des Innern ein ziemlich nüchterner Versuch hohen Gewölbebaues auf Pfeilern mit kleiner Kuppel, wobei der Baumeister wie Brunelleschi in S. Spirito die unteren Wände in Nischen auflöste. An der Fassade macht sich jene von Alberti (Fassade von S. M. Novella) zuerst gebrauchte Verbindung des Mittelbaus mit den Seitenschiffen auf recht üble Weise bemerklich: die geschwungenen Halbgiebel endigen beiderseits in kolossale Voluten mit dem Eckblatt des ionischen Kapitäls. — b An S. M. del Popolo (bis 1477) ist die Fassade schlicht und gut (die Halbgiebel später verändert); das Innere, hier ein Pfeilerbau mit Halbsäulen, von jeher etwas gedrückt, hat durch moderne Verkleisterung allen höhern baulichen Reiz verloren, und die achteckige Kuppel kann gegen die sonstige breite Masse nicht mehr auf kommen. (Chor von Bramante s. unten.) — c Einer kleineren Aufgabe, wie S. Pietro in Montorio (seit 1472), genügten Meister dieser Begabung recht wohl: dieses Kirchlein, einschiffig gewölbt, mit Vierungskuppel, Querschiff, Kapellen als Wandnischen und polygonem Chorabschluß, bildet ein sehr tüchtiges Ganzes und würde mit der ursprünglichen Dekoration einen trefflichen Effekt machen (s. S. 189 e). — d Beim Bau der Sixtinischen Kapelle, seit 1478—81 von *Giov. de' Dolci* errichtet, lag ein bindendes Programm und die Rücksicht auf die schon vorhandenen vatikanischen Bauten vor; sonst ließe sich schwer denken, daß für die päpstliche Hauskirche eine so absolut schlichte Form gewählt worden wäre. — e Mehrere ältere Kirchen sind damals o mit Fassaden versehen worden, so S. Pietro in Vincoli, SS. Apostoli, beide um 1475. Man berief sich vielleicht auf die mittelalterliche Kirche S. Saba oder auf das frische Beispiel von S. Marco und legte eine gewölbte Doppelhalle vor die Kirche mit weitgespannten Rundbogen, unten auf achteckigen Pfeilern, oben auf Säulen. Dies macht zwar keinen kirchlichen, aber immerhin einen heitern und angenehmen Eindruck<sup>1)</sup>. Hierher gehört auch der Bau f des Hospitals von S. Spirito, 1478—82 von Sixtus IV. neu-

\* 1) An der kürzlich umgebauten Fassade von S. Giacomo degli Spagnuoli (an Piazza Navona) ist nur noch das Erdgeschoß alt; das reiche Mittelportal wurde von der ursprünglichen (jetzt hintern) Fassade hierher transportiert. Der aus derselben

\*\* Zeit stammende graziose Klosterhof von S. Salvatore in Lauro ist auch ein anonymes Werk dieser Zeit.

errichtet; der Campanile, ebendamals nach dem Muster des alten aufgebaut, ist vielleicht der beste des neuen Stils in Rom (s. S. 12d). Ein Bild der ursprünglichen Architektur, ehe sie durch spätere Vor- und Zubauten litt, zeigt ein Fresko im großen Saal; die Fassade ist auf Botticellis Opfer des Aussätzigen in der Sixtina dargestellt. — Ferner das kleine Schiff und der achteckige Kuppelraum von S. M. della Pace (geweiht Ende 1482); alles mit Kapellennischen. a Pietro da Cortona hat später dem Äußeren einen ganz neuen Sinn gegeben. — Wenigstens ausgeführt von G. da Pietrasanta ist das von Innocenz VIII. erbaute Belvedere im Vatikan (beg. 1487). b Damals ganz isoliert, zeigt die kleine Villa schon eine doppelgeschossige offene Bogenhalle zwischen zwei Vorbauten. — Außerhalb Roms baute *Meo del Caprina* den Dom von Turin (1492—98) und c vielleicht die Klosterkirche von Monte Cappuccino bei Turin: d ein achteckiger Zentralbau mit Kapellennischen, Kuppel mit Zeltdach, bescheidene gute äußere Inkrustation. Ob nach der Verwandtschaft mit der Fassade des Turiner Domes dem Meo auch die Fassade von S. Pietro in Montorio zu Rom, sowie die kapellenartig e kleine Kathedrale von Ostia zugeschrieben werden darf, wagen wir nicht zu entscheiden (letztere in den Fenstern noch gotisch). — Auch die in Anordnung und Skulpturschmuck reichere Fassade von S. Cristina zu Bolsena, obwohl erst um 1500 g erbaut, folgt noch dem Typus der eben besprochenen römischen Kirchen.

Die achteckigen Pfeiler, von welchen oben die Rede war, sind in dieser Zeit das Zeugnis für das gänzliche Ausgehen der bequem und für jedermann zur Hand liegenden antiken Säulen; über die noch verfügbaren begann damals schon eine höhere Aufsicht, sei es, daß sie erhalten, oder vernutzt werden sollten. Der unverjüngte achteckige Pfeiler kann in jeder Steinmetzhütte geliefert werden, und die toskanische Baukunst hatte ihn in der gotischen Zeit und schon früher auf alle Weise angewandt. In Rom ist vielleicht eines der frühesten Beispiele der Hof des Governo Vecchio (1475), h malerisch unregelmäßig, von mehreren Stockwerken. — Etwas später und sehr hübsch: der doppelgeschossige Hof des Hospitals S. Giovanni de' Genovesi. Ein ähnlicher Hof (mit modernem Obergeschoß) v. J. 1475 in S. Cosimato, dessen hübsche Fassade mit k noch gotischem Giebfries auch gleichzeitig ist. Ebenso das etwas schematisch dekorierte Portal. — Auch der Hof des Pal. Sforza-1 Cesarini und wohl auch die alten Teile in dem des Pal. Strozzi m (bei S. Francesco delle Stimmate) stammen noch aus dem 15. Jahrh.

Im übrigen waren die römischen Paläste dieser Zeit überaus einfach, ihre Fassaden auf Sgraffitodekoration ganz anspruchsloser Art berechnet: Nachahmung des Quadergefüges, von Gurten mit Arabesken-

friesen unterbrochen, manchmal auch architektonische Gliederungen. a Erhalten sind nur wenige Spuren solcher Ornamentation an Pal. b Capranica (vor 1450 beg.) und de' Penitenzieri (erb. nach 1478, aber vor 1490), an letzterem namentlich im Hof. — Sonst wären c noch zu nennen: Pal. Riario an SS. Apostoli, vom Kard. Pietro (+ 1474) begonnen, von Giuliano della Rovere ausgebaut, dessen Anspruchslosigkeit dem Lobe gleichzeitiger Schriftsteller wenig entspricht; Pal. Altemps, von Girol. Riario vor 1488 gegründet, außer dem später umgebauten Erdgeschoß äußerlich (namentlich nach Via del Soldato zu) einer der besterhaltenen mit reichskulpierten Türen im Vestibül und Fenstern an beiden Fassaden; im kleinen Hof hinter e dem großen wohlerhaltene Sgraffitti; endlich Pal. Nardini (Governo Vecchio, s. oben S. 139 h), außer dem Hof und dem eigentümlich dekorierten Portal wenig bedeutend. (Den Palast bei S. Pietro in Vincoli s. S. 130 a.)

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

In der Umgebung von Rom ist das mächtige Kastell der Orsini h zu Bracciano (1460), hoch über dem Sabatinersee thronend, das Prototyp einer ländlichen Baronalburg dieser Zeit, in der die Feste des Mittelalters dem Palast der Renaissance zu weichen beginnt: riesiges Fünfeck, dessen Eckrundtürme in die gleich hohe, mit Zinnen und Konsolengesims gekrönte Mauer eingelassen sind; auch innen sehr sehenswert (trefflich restauriert). — Noch großartiger ist die Befestigung der Abtei Grottaferrata durch Giuliano della Rovere i (nach 1484) mit Gräben und Bastionen nach den Regeln der damals in vollständiger Umwandlung begriffenen Festungsbaukunst, das Ganze eine unvergleichlich malerische Anlage (ungewiß, ob von *Giac. di Pietrasanta*, *Meo del Caprina* oder *Giul. da Sangallo* ausgeführt; auf letzteren ließe das Bruchstück der schönen Hofarkade mit ihren

charakteristischen Kapitälern schließen). — Das päpstliche Jagdschloßchen La Magliana hat von seinem Umbau unter Innocenz VIII. a die vordere dreibogige Pfeilerhalle (im Detail ähnlich denen an den Apostoli, an S. Pietro in Vincoli usw.), sowie manch hübsches Renaissance-Detail. (Den Anteil *Giul. da Sangallo* daran s. S. 180 f.) — In Vicovaro ist S. Giacomo, der achteckige kuppelbedeckte Tempel der Familie Orsini, um 1450 von *Domenico da Capodistria* († 1468) erbaut und von mehreren Händen (s. u. Skulptur) mit Bildschmuck ausgestattet, ein interessantes Gemisch von gotischen und antiken Reminiszenzen, mit reichem Portal.

In Neapel trat mit den aragonesischen Königen die Renaissance an die Stelle der vom Hause Anjou gepflegten Gotik. Die Anregung kam ohne Zweifel von außen; Herzog Alfons von Calabrien berief den Florentiner *Giuliano da Majano* nach Neapel, von dessen dortigen Bauten oben S. 122 b, u. ff. schon die Rede war. Aber schon ein Menschenalter vorher, 1455—70 war der Triumphbogen Alfons' I. von dem Mailänder *Pietro di Martino* (c. 1425—73) erbaut worden, der sich hier als großer Dekorator offenbart. Die Einrahmung dieses hohen weißen Marmorbaues zwischen zwei dunkle Türme des Castello Nuovo wirkt schon an sich sehr bedeutend; die Ornamente sind prächtig und selbst edel; die Komposition aber, unorganisch und naiv phantastisch, wenn auch in der Gliederung der einzelnen Bestandteile fein abgewogen, — läßt das frühe Jugendalter dieses Stiles nicht verkennen. Doch ruht die Bedeutung des Werkes darin, daß es die früheste Schöpfung der Renaissance ist, welche die antiken Ordnungen im vollen Reichtum ihrer Formen und der vegetabilischen Ausdeutung, die sie ihren Gliedern verliehen (Blattreihen, Eierstäbe, Astragale usw.) prangen läßt, überhaupt sich das Vorbild der Architektur des antiken Rom rückhaltlos zu Nutzen macht. Im Hofe des Castel Nuovo die Kirche S. Barbara, von dem Catalanen *Mattia Fortimany* (1470, ihr Portal s. unter Skulptur). Von sonstigen Sakralbauten hat die Kirche Monte Oliveto, gegründet zu Beginn des 15. Jahrh., nur den Portikus bewahrt. Die Capp. Piccolomini in dem modernisierten Innern haben wir schon erwähnt (S. 121, Anm. 1). Die gegenüberliegende Capp. Mastrogiudici wurde etwas später nach ihrem Muster errichtet. Der einfache Klosterhof (jetzt Kaserne) und der von S. Severino (mit den Fresken) zeigen florentinischen Stil<sup>1)</sup>.

Zughaft-zierlich und selbst ungeschickt tritt der florentinische Palastbau mit Rustika auf in dem 1466 für Diomedes Carafa umge-

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

- a bauten Pal. Colobrano (jetzt Santangelo, Strada S. Biagio de' Librai Nr. 121); freier, ganz mit Benutzung toskanischer Vorbilder in dem
- b 1464—88 erbauten Pal. Cuomo (jetzt Museo Filangieri, Via del Duomo), mit Unrecht *Giul. da Majano* zugeschrieben. 1470 erbaute
- c *Novello de Paparo* den Palast für Roberto Sanseverino, der bei seiner Umwandlung zur Fassade des Gesäß seine facettierte Quaderverkleidung bewahrt hat. Gut erhalten ist aus derselben Zeit der
- d niedliche Pal. Galbiati (Piazza S. Domenico Maggiore Nr. 3) für Ant. Petrucci, den Sekretär Ferdinands I., nach der Tradition von *Giovanni Donadio da Mormanno* in Calabrien († 1522) erbaut. Sicher von ihm ist die an S. Severino links angebaute kleine Kirche S.
- e M. della Stella (1519) in einfach frühflorentinischen Formen (Rundbogen- und darüber Rundfenster zwischen Pilastern). Nach der Ähnlichkeit mit diesem Werk dürfte ihm auch das artige viereckige
- f Oratorium des Pontanus (1492, an der Strada de' Tribunali) angehören: über kräftigem Sockel Kompositpilaster, schlichte Fenster, die Attika unvollendet, das Innere glatt (interessante Sentenzinschriften auf Marmorplatten zwischen den Pilastern). — Erst 1513 erbaute der
- g Neapolitaner *Gabriele d'Agnolo* den Pal. Gravina (Post), voll. 1549 von *Gianfrancesco di Palma, il Mormanno* († 1570), dessen ehemalige, durch den jetzigen Umbau stark beeinträchtigte Anlage von größter Schönheit war: das Erdgeschoß gewaltige Rustika, das obere Stockwerk glatte Wände mit korinthischen Pilastern; über den kräftig eingerahmten Fenstern Medaillons mit Büsten (diese von *Vittorio Ghiberti* 1521 gemeißelt), dann das Hauptgesimse (das jetzige modern). Durch die Vermehrung der Stockwerke und das Herausbrechen neuer Fenster geht der Sinn des Baues ganz verloren. — Wahrscheinlich von dem eben genannten *Gianfrancesco Mormanno* ist
- h sodann der Pal. della Rocca, Strada S. Trinità Nr. 6, wenigstens die einfachen untern Stockwerke des Hofes: Bogen auf Pfeilern, mit einer mächtigen gewölbten Einfahrt, wie solche schon damals und seither immer für das prunkliebende Neapel bezeichnend war.

Von den zeitlich spätern Renaissancekirchen (die doch noch dem

i Stil des 15. Jahrh. folgen) verdient S. Caterina a Formello, von *Bomolo Balsimelli* aus Florenz 1519 begonnen (voll. erst 1593), wie

k auch S. M. la Nuova (gleichzeitig, obwohl das Datum der Vollendung später lautet) wenigstens einen Blick. — Merkwürdiger als beide

l ist S. M. delle Grazie, bei den Incurabili, erb. 1517—24 von einem unbekanntem Meister: die Kapelleneingänge zu beiden Seiten des Schiffes haben nämlich die Gestalt antiker Triumphbogen und sind über und über mit reichen und schon ziemlich schwülstigen Zieraten bedeckt. Die obern Mauern usw. gehören einem Umbau an.

m Die wenigen Türme dieses Stiles, z. B. der von S. Lorenzo,



1492—1507 von *Bernardo*, Sohn des *Pietro di Martino*, errichtet, sind höchst einfach; glatte Wände, an den Ecken Pilaster, die Entwicklung nach oben fast Null.

In Genua nehmen die Bauten des 15. Jahrh. überhaupt keine bedeutende Stelle ein; was man davon sieht, ist überdies nicht frei von lange nachwirkender Gotik, wie z. B. die graziöse Kapelle Johannes d. T. im Dom beweist (s. bei Dekoration). — Ein artiger Säulenhof der Frührenaissance in Pal. Centurione (unweit links von S. Matteo, Nr. 18). — Von Kirchen könnte S. Caterina am Hospital Pammatone, vom Jahre 1520, vor der Vergipsung eine hübsche Schöpfung dieses Stiles gewesen sein; das Portal mit schönen Medaillonköpfen ist von einfacher lombardischer Renaissance.

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

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

Eine Ableitung der oberitalienischen Renaissance aus ihren wahren Quellen ist der Verf. nicht imstande zu geben. Toskanische Meister wurden zahlreicher und öfter nach Norden berufen, als wir

es heute uns vorstellen. (*Brunelleschi* nach Mailand 1421 [?], 1431 nach Ferrara und Mantua, 1436 wieder hierher; — *Duccio* 1442 nach Modena, 1446 nach Venedig, 1447—55 in Rimini; — *Michelozzo* 1438 nach Venedig, 1457 [?] nach Mailand; *Averulino* 1451, *Manetti* 1460 ebendahin; letzterer 1471 nach Mantua; — zur selben Zeit arbeitete *Meo del Caprina* in Ferrara, *Luca Fancelli* in Mantua.) Die Werke Albertis und Donatellos in Rimini und Padua übten großen Einfluß aus. Kaum minder wirkten die zahllosen Lombarden, die wir in ganz Italien antreffen und welche den toskanischen Stil in ihre Heimat trugen. Worin aber die Ursache liegt, daß der Stil östlich und nördlich vom Apennin eine andere Färbung annimmt, als in Toskana, ist, abgesehen vom Backstein, schwer zu sagen. Wir raten abermals auf das Wirken Albertis von Rom — und auf das Luciano Lauranas von Urbino aus.

Allem Anschein nach hat die westliche Lombardei die Priorität für sich; die *Lombardi*, so nach ihrer Heimat benannt, brachten den Stil bald nach 1450 halbfertig nach Venedig und fast gleichzeitig nach Genua. Demnach ist mit den Bauten des Herzogtums Mailand unbedingt der Anfang zu machen. Unendlich vieles, zum Teil von großem Werte, liegt abseits in Landstädten. So der wohl früheste Bau der Renaissance, durchaus im Stil Brunelleschi: die kleine <sup>a</sup> Chiesa di Villa (Corpus Christi, zwischen 1430 und 1440) in <sup>b</sup> Castiglione d'Olona. Zentrale Kuppel durch Umgang zum Quadrat ergänzt, außen von überaus schlanken korinthischen Pilastern mit einfachem Gebälk darüber gegliedert, das Zeltdach der Kuppel von einem Kranz kleiner Säulchen gestützt; vielleicht das Werk eines der seit 1420 an S. Marco in Venedig beschäftigten Florentiner (s. unter Skulptur).

Wie sodann in Mailand die Renaissance begann, ist nach den starken Umbauten der folgenden Jahrhunderte schwer zu ermitteln. Neben dem neuen Stil dauerte der gotische noch lange fort, wie das <sup>c</sup> Langhaus in S. M. delle Grazie (s. S. 88 a) beweist. Noch zwischen 1457 und 1468 konnte ein Werk entstehen, wie das halb gotisch, <sup>d</sup> halb antik ornamentierte Spitzbogenportal an Pal. Vimercati (Via Filodramatici). Einzelne florentinische Einflüsse sind wohl nachweisbar, besonders an <sup>e</sup> Antonio Filaretos Anteil am Ospedale Maggiore in Mailand; der Bau wurde aber, wie wir S. 90 c sahen, dann wieder gotisch fortgeführt. Von *Michelozzo* stammt hinten an <sup>f</sup> S. Eustorgio die weiträumige Portinarikapelle: außen einfach schön in Backstein, innen seit der Restauration einer der vorzüglichsten Räume im Geiste der florentinischen Frührenaissance, auch in der Dekoration bedeutend (s. unten), erbaut 1462—68. An den Klosterhöfen der Certosa von Pavia bricht sich die Renaissance seit 1450 namentlich in der plastischen Dekoration entschieden Bahn (s. unter <sup>h</sup> Skulptur). — Die Bauten am Castell von Mailand s. S. 99 g.

Die fortlaufende Reihe größerer Bauten beginnt erst mit den Sforzas, und das Bedeutendste entsteht erst unter Lodovico Moro. Und zwar hält man fast die sämtlichen Bauten aus dem letzten Viertel des 15. Jahrh. für frühe Arbeiten des großen *Donato d' Angelo* genannt *Bramante* aus Fermignano bei Urbino (1444—1514). Bei einem etwa achtundzwanzigjährigen Aufenthalt des Meisters in diesen Ländern (1472—99) übte seine schöpferische Tätigkeit einen solchen Einfluß aus, daß es erklärlich ist, wenn die Frührenaissance in der Lombardei *stile bramantesco* genannt wird.

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

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

Abschlüssen, hinter welchen noch gerade Obermauern emporragen — in schlank erscheinende Stockwerke; die feine Eleganz der Pilaster, Wandkandelaber, Gesimse und Medaillons aus Marmor oder Terrakotta hat kaum ihresgleichen; die Füllungen von Backstein. Als Hauptmeister des Figürlichen gelten *Gabr. Sfondrati* aus Cremona und *Tom. Amici* aus Monza. Hier lernt man Bramante dem Omodeo gegenüber würdigen, der die noch viel reichere Fassade der Certosa von Pavia um dieselbe Zeit begonnen hatte (S. 148a). Die runden Abschlüsse der Querarme sind für die Lombardei traditionell (S. Lorenzo in Mailand, S. Fedele in Como etc.); der Meister sollte später dieselbe Anlage in viel höherem Sinne an St. Peter in Rom wiedergeben und an der Consolazione zu Todi hervorrufen. Das schöne Portal des Langschiffes ist etwas später, dagegen die Sakristei und der kleine Kreuzgang von Bramante, dessen unmittelbares Eingreifen sich in der Feinheit der Verhältnisse und des Details kund gibt.

- a Im Ospedale Maggiore zeigt die rechte Seite des umgebauten Haupthofes Zwickelfüllungen und Balustradenreliefs (vielleicht von *Omodeo* ausgeführt) im reinen Bramantestil. Das Kloster von
- b S. Ambrogio, jetzt Ospedale Militare (1498), kaum ein Jahr vor Bramantes Abreise begonnen, zeigt in den schönen ionischen und dorischen Klosterhöfen wenigstens noch seine Komposition. Am
- c Hofe der Canonica, links an S. Ambrogio angebaut, nur eine Seite halbfertig ausgeführt (1492 beg.), ist das Gesamtverhältnis, die Bewegung und Profilierung der Gesimse wahrhaft vollkommen, wozu noch der Reiz der verschiedenfarbigen Steinsorten kommt.
- d Den gleichen Stil zeigt Bramante in der Loggia im Kastell von Vigevano (linker Hofflügel, 3. Stock, geschlossen). — Architekten
- e mögen einzelne Fragmente im Hof von Casa Silvestri, Corso Venezia 16 (wo die Malerei der älteren, aus Filaretos Zeit stammenden Fassade von Bramante), im Hof von Pal. Carmagnola, via Rovello 2, im großen älteren Hofe des Arcivescovado (die trefflich erneuerte malerische Dekoration ein Hauptbeispiel der reichen
- g mailändischen Renaissance), in Casa Grifi, via Valpetrosa 7 und
- h das Tor an Casa Zucchi seitwärts gegenüber S. Sepolcro beachten.)<sup>1)</sup>

Den Schritt in das Einfache tat Bramante mit der Fassade der Hauptkirche von Abbiate Grasso, die von einem einzigen gewaltigen Bogen gebildet wird, zu beiden Seiten von je zwei gekuppelten Säulen übereinander getragen; das Erdgeschoß 1497 begonnen; dem Giebel fehlt der Simsabschluß. Mit dieser Komposition überflügelt Bramante alle seine Zeitgenossen. Die mächtige Rundform, hier nur als Tonnengewölbe, hat er später im Giardino della Pigna

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

des Vatikans zur riesigen Nische ausgebildet. — In der Klosterkirche Canepanova zu Pavia (1492 beg., 1564 voll.; Bramantes a Tätigkeit beschränkt sich auf den Beginn ihrer Ausführung), einem Achteck mit oberem Umgang, ist das Motiv der Sakristei von S. Satiro zu einer selbständigen Kirchenanlage erweitert. Die Formen z. T. schon die seines römischen Stiles; Chor und Vorhalle als besondere Anbauten.

Unter dem Einflusse dieser Werke entstanden in den umliegenden Städten und Flecken ähnliche Bauten, die von Bramantes Werken oft kaum zu unterscheiden sind: Die Madonna di Piazza zu Busto Arsizio, nach *Ballaratis* Entwurf von *Lonati* 1518—23 erbaut, ein Quadrat, das sich im Innern in ein reichgeschmücktes Achteck verwandelt; die Kuppel mit achtseitiger Galerie hat die Gestalt einer Pyramide mit sanft geschwungener Linie, wie sie Bramante auch für S. M. della Grazie beabsichtigte. — Das polygone Santuario della Madonna bei Crema<sup>1)</sup>, ein Backsteinbau mit vier kapellenartigen Ausbauten (ähnlich dem Tempel auf dem Sposalizio des Perugino in Caen) von *Giovanni Battagio* 1490—1500. — Von demselben: die Incoronata zu Lodi (1488), voll. von *Dolcebuono* und *Lazz. Palazzo* (1494), von ähnlicher Anlage wie die Canepanova, von herrlichen Höhenverhältnissen, der Chor und der obere Teil leider durch Restauration verdorben.<sup>2)</sup> — S. Magno in Legnano von *Giac. Lampugnano* (1504—29) eine vergrößerte und entwickeltere Form der Kirche in Busto Arsizio. — Die Madonna zu Saronno, beg. 1498 von *Vinc. dell'Orto*, wirkt nur durch die reiche Außendekoration des Kuppelgeschosses nach Art von S. M. delle grazie; der ansehnliche Campanile von *Paolo della Porta* (1516). — Das Oktogon, welches den hübschen Chorbau der Kirche von Canobbio am Lago Maggiore bildet, ist nicht von Bramante, vielmehr erst von *Pellegrino Tibaldi*, von dem auch der zierliche achteckige Hochbau S. Croce bei Riva am Luganersee herrühren soll (?).

Auch an der Certosa von Pavia (S. 89a) war nach mehr als halbhundertjähriger Unterbrechung des Kirchenbaues unter *Guiniforte Solaris* Bauleitung (1453—81) die Renaissance an Stelle der Gotik getreten und zwar zuerst an dem Terrakottaschmuck der beiden berühmten Klosterhöfe (s. unter Skulptur). Beim Ausbau von Querschiff und Chor (jeder ihrer Arme schließt mit drei Nischen nach drei Richtungen, eine Anordnung, die für mehrere der unten genannten oberitalienischen Kirchen Vorbildlich wurde) samt

1) Von der Kirche S. Maddalena in Crema ist nur noch die frühe Backsteinfassade erhalten (jetzt Teatro filarmonico).

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

- der in drei Galerien abgestuften Kuppel (bis ca. 1480) war Guiniforte jedoch jenem lombardischen Übergangsstil gefolgt, der schon am Äußern des gotischen Langhauses sich namentlich durch ausgiebige Verwendung von Bogengalerien kennzeichnet und der auch in seinem Entwürfe zur Fassade vorherrschen sollte. Dieser kam aber nicht zur Ausführung, obwohl seit 1473, bezw. 1475 die Brüder *Mantegazza* und *G. Ant. Omodeo* daran arbeiteten. Nach Solaris Tode erhält *Omodeo* die Bauleitung (1481—99) und liefert nach längerer Unterbrechung der Arbeiten 1492, vielleicht im Verein mit *Dolcebuono*, das neue Fassadenmodell, wonach sie nun durch ihm und seine Genossen, sodann (1500—1507) durch *Ben. de' Brioschi* im Verein mit einer zahlreichen Bildhauerschar bis zur Galerie des ersten Geschosses, in ihrer oberen Partie aber erst in den folgenden dreißig Jahren ausgeführt wird. — Neben derjenigen des Domes von Orvieto ist sie das erste dekorative Prachtstück Italiens und der Welt, und abgesehen vom Schmuck vielleicht die bestgedachte des 15. Jahrh. Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen abgestuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb dieser festgeschlossenen Form beherbergt sie allen erdenklichen Schmuck in weiser Abstufung des Ausdruckes. Die unermeßliche Pracht und zum Teil auch der feine dekorative Geschmack, welche das Erdgeschöß beherrschen, haben ein in seiner Art unvergleichliches Ganzes hervorgebracht: „ein aus dekorativer Kleinplastik zusammengesetztes Mosaik.“ Schon die Basis des Sockels beginnt mit Puttenreliefs und Kaiserköpfen; am Sockel selbst (an dessen Profilierung man den Meister der Capp. Colleoni erkennt) wechseln Reliefs und Statuen in Nischen; die Pilaster sind beinahe in Nischen aufgelöst, welchen Statuen vortreten; was sonst von Flächen übrig bleibt, ist mit Figuren und Zieraten in Relief völlig bedeckt, alles in weißem Marmor.
- b Das auf vier glatten Säulen vortretende Portal, von *Ben. de' Brioschi* 1501 ausgeführt, ist edel gedacht; vollends aber gehören die vier großen untern Fenster (von *Omodeo*, eigentlich als Pforten gedacht) zu den größten Triumphen aller Dekoration. Am mittlern (jetzt obersten) Stockwerk, nach 1508 von *Ben. di Brioschi* und *Ant. della Porta* (vielleicht nach dem Modell *Dolcebuonos*) in Arbeit genommen, sind Flächen und Einfassungen mit Marmor verschiedener Farben inkrustiert, hier ganz am rechten Orte; ein oberster Aufsatz sollte konsequenterweise ein kolossales Mosaikbild in einer überaus prachtvollen Einfassung enthalten, wie man aus einer alten Abbildung ersieht. Sämtliche bekronenden Halbkreisgiebel und Fialen, die dem Bau einen vollkommenen Abschluß gegeben hätten, kann man nach dem alten Entwürfe ergänzen.
- c In Pavia wäre der Dom eine Art St. Peter der lombardischen

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

Von dem schon erwähnten mailändischen Schüler (?) Bramantes, *Giov. Dolcebuono* († 1506), der dem Meister an freiem Verständnis des Klassischen am nächsten stand, rührt das Innere von S. M. presso S. Celso in Mailand her (beg. 1493): eine dreischiffige c Pfeilerkirche mit kassettierten Tonnengewölben, mächtiger Kuppel (mit äußerem Tambourgeschoß nach Art von S. M. delle Grazie) und Chorumgang; der Eindruck ist der einer einfachen Pracht; da das Licht nur aus den Seitenschiffen einfällt, fehlt der Charakter kirchlicher Weihe. Den edlen Eindruck des Vorhofes (1514 von *B. Zenale* oder *Ces. Cesariano*), z. T. aus Backstein, z. T. ganz aus Marmor (Halbsäulen mit Bronzekapitälern), kann selbst die bombastische Marmorfassade des Galeazzo Alessi nicht verwischen. — Ebenfalls von Dolcebuono ist das Innere von S. Maurizio oder Monastero d Maggiore (1503—19). Ein geistreicher Bau, mit lichter Empore über flachrunden Nischen, welche den Fenstern entspricht, wie für *Luinis* Fresken und Dekoration gebaut und doch schon ohne Rücksicht darauf schön; hier wird zum letztenmal durch die Rippen des Kreuzgewölbes eine leichte und edle Wirkung erzielt. Hinter der Altarwand ist derselbe Bau als Nonnenchor noch einmal wiederholt. (Späteres Beispiel S. Paolo in Mailand.) — S. M. della Passione e von *Crist. Solari* (1465—1540) als mächtiger Zentralbau begonnen, in den untern Teilen noch edel und einfach, Kuppel 1530, Langschiff später, Fassade 1692. — S. Nazaro hat noch seinen wunder- f lichen Vorbau vom Jahre 1518 mit den Sarkophagen der Familie Trivulzi in den oben herumgehenden Nischen. Es ist ein trockenes, phantasiearmes Werk des *Bramantino* (?). Von ihm soll auch das Haus in Via Borgonuovo Nr. 25 mit schlanken verjüngten Pilastern sein. g

Von Klosterhöfen gehören dieser Stilphase an die zwei mächtigen

a von S. Pietro in Gessate (1500, vielleicht von *Crist. Solari*), die beiden doppelgeschossigen dorischer und jonischer Ordnung von  
 b S. Antonio, die von S. Sempliciano und S. Ambrogio.

c Der Ausbau des Domes von Como (s. S. 88k), eines der schönsten Beispiele reifer Renaissancebaukunst, wurde mit der äußeren Verkleidung des Langhauses begonnen. *Tommaso Rodari* mit seinen Brüdern war 1487—1526 an dem Baue tätig. Die Dekoration der vorderen Teile des Langhauses, noch in der bunten und befangenen Frührenaissance, gehört der frühen Zeit Rodaris an (Festereinfassungen, geistreiche Spitztürmchen über den Strebepfeilern an der Nordseite). Die vornehme Gliederung der Wände und Pfeiler der Südseite, mit den drei Fenstern, dem edlen Gesims und den Urnenträgern als Wasserspeier im Fries an den Strebepfeilern steht der Weise *Bramantes* sehr nahe, der vielleicht eine Skizze für die Verkleidung des Langhauses lieferte. Im Jahre 1513 begann der Bau der drei Chorabschlüsse im halben Zehneck. Gesimse und Strebepfeiler waren durch die äußere Anlage des Langhauses bedingt. Das übrige beruht auf einem Modell von *Cristoforo Solari* (1519, im Museo civico, wo auch ein Modell der Tribuna allein, vielleicht von *Rodari*, bewahrt wird); der Meister schuf hier eine der reinsten Konzeptionen des Bramantestils. (Die achteckige  
 d Kuppel in ihrer jetzigen Gestalt von *Juvara* 1731). Innen ist Chor  
 e und Querbau umzogen von einer Doppelordnung korinthischer und Kompositssäulen, welche ein Doppelsystem von Fenstern einfassen; die übrig bleibenden Flächen sind zwar nüchtern mit Rahmenwerk dekoriert, aber trefflich eingeteilt; unter den untern Fenstern Nischen mit (oder doch für) Statuen; die Wölbungen mit prachtvollen, rotweiß-goldenen Kassetten. Bei der durchgängigen Einfachheit, welche auf reine Totalwirkung ausgeht und z. B. keine Arabesken an Pilastern und Friesen zuläßt, gehört dies Gebäude wie S. M. presso S. Celso zu Mailand schon eher der klassischen Zeit an (Chor erst nach 1592, Mittelschiff 1608 eingewölbt; die zwei Tribünen des Querschiffs erst 1627—67 errichtet).

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

g An der Hauptkirche S. Lorenzo von Lugano ist die Marmorfassade vielleicht auch von *Tommaso Rodari*, oder einem der am Pal. comunale zu Brescia (s. u.) arbeitenden Meister 1517 begonnen; in ihrer ruhigen Vornehmheit klingt das Thema der Certosafront an;



quadratisch, mit einem höhern Erdgeschoß und einem niedrigeren Obergeschoß, in dessen Mitte ein Rundfenster; Friese, Pilaster und teilweise auch die Wandflächen mit Skulpturen geschmückt.

Schon die genannten Bauten geben einige gemeinsame Züge kund, die auch für die folgenden wesentlich sind. Die Lombardei war schon in der vorigen Periode das Land des großartigen und verfeinerten Backsteinbaues gewesen und behielt jetzt dieses Material bei, abgesehen natürlich von Gebäuden des äußersten Luxus, wie z. B. die Fassade der Certosa. Zweierlei Konsequenzen hiervon sind: 1) Die Vorliebe für den Pfeilerbau mit Stuckierung; dieser gestattete kühne Gewölbe; die Säule und mit ihr die flachgedeckte Basilika kommen zur Renaissancezeit im ganzen selten vor. 2) Die Vorliebe für reiche, kecke Dispositionen, hauptsächlich runde Abschlüsse, große Nischen usw., die im Backstein, wo man es im Detail nicht so genau nimmt, ungleich leichter darzustellen sind als im Stein. Diese reichen Formen sind gleichsam ein Ersatz für den mangelnden Adel des Materials. — Weitere Folgen sind: die stets einfache und befangene Bildung der Säule, wo sie vorkommt, wie z. B. an vielen (doch nicht den meisten) Klosterhöfen; die Dekoration des Innenpfeilers, den man doch einmal nicht roh lassen wollte, durch gemalte oder selbst erhabene Arabesken; eine ähnliche Behandlung der Gesimse und der Gewölbe (Rippen sowohl als ganze Kappen, Halbkugeln usw.). Die Kuppel bleibt noch längere Zeit die mittelalterliche, polygone, außen flachgedeckte, mit Galerien umgebene. Man sieht an der Certosa von Pavia recht deutlich, wie sie sich steigern und verklären möchte, es aber nicht über die Vervielfachung der Galerien hinaus bringt. Die Dauer der Frührenaissance ist hier eine längere als in Mittelitalien; Bramante drang mit der großartigen Vereinfachung der Formen, die man an mehreren seiner Bauten bemerkt, zunächst nicht durch. Der Bruch erfolgt hier erst gegen die Mitte des 16. Jahrh. und dann ziemlich unvermittelt.

Die nächste bedeutende Gruppe von Kirchen besteht aus S. Sisto in Piacenza (1499—1511), S. Giovanni (1510) und der *Steccata* in Parma (1521), die beiden letzteren von *Bernardino Zaccagni* aus Torchiara. An S. Sisto entscheidigen für die moderne Fassade zwei gute ionische Kreuzgänge. Das Innere ist von glänzend naivem Reichtum der Disposition und Ausführung; eine Säulenkirche mit Tonnengewölben und zwei Querschiffen, über deren Mitte Kuppeln; die Seitenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben; seitwärts davon Kapellen in Nischen auslaufend, welche indes von außen durch eine gerade Mauer maskiert sind. Von ganz besonders seltsamer Komposition sind die beiden Schlußkapellen des vordern

Querschiffes: griechische Kreuze auf vier Säulen ruhend, mit Kuppelchen und vier Eckräumchen, an den Enden Hauptnischen, in den Eckräumen kleinere Wandnischen, und dies alles so klein, daß man sich kaum darin umwenden kann. — S. Giovanni in Parma hat eine ähnliche Disposition, doch lauter Pfeiler (von schöner schlanker Bildung) und nur ein Querschiff; außerdem drei prächtige Klosterhöfe mit bemalten Bogenfüllungen und Friesen (die Fassade modern). — La Steccata endlich bildet ein einfaches griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Mittelkuppel und vier etwas niedrigeren Eckräumen, die zu besondern Kapellen abgeschlossen sind. (Die Verlängerung des Chores von 1690.) Es ist eine der schönsten, wohlthuendsten Baumassen, welche die neuere Kunst geschaffen hat, übrigens von außen, wie alle diese Kirchen, möglichst einfach; die einzige reichere Form ist die Galerie um die Kuppel.

Die gemeinsamen Eigenschaften dieser Kirchen sind nun: 1) Eine wahrhaft prächtige architektonische Bemalung aller Bauglieder des Innern, teilweise auch der Bauflächen (davon unten ein mehreres). 2) Eine merkwürdig schlechte Beleuchtung durch die Fenster der untern Kapellenreihen. Von den Kuppeln hat leider gerade die von S. Giovanni, mit Correggios Fresken, das kümmerlichste Licht durch vier kleine Luken. In der Steccata geht dem Innern, das sonst so schön gedacht ist, sein bester Reiz durch die ohne alle Not ganz niedrig angebrachten Fenster ganz verloren. — Um sich den Eindruck des Ganzen einigermaßen zu vervollständigen, denke man sich bei S. Sisto und S. Giovanni eine Backsteinfassade dieses Stiles hinzu, wie sie z. B. S. Pietro in Modena recht schön darbietet. Wie einst die gotischen, so reproduziert in dieser Epoche der Backstein die antiken Formen in oft reizender Weise.

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

In Reggio sind aus dieser Zeit zu nennen: der hübsche Backsteinpalast Vezzani Pratonieri, Via del Torazzo, und Pal. Ferrari, Via principale 43, wahrscheinlich Bauten *Ant. Casottis* (1452 bis 1484 beschäftigt), durchaus von dem gleichzeitigen Palaststil Bolognas beeinflusst. Von seinem Schüler *Bartol. Spani* (1468 bis nach 1538, s. unter Skulptur) sind noch erhalten: der doppelsäulige

Kreuzgang von S. Pietro, und Pal. Terrachini (beide um 1513) durch großartige Anlage (drei Höfe) und feine Durchbildung des Terrakottadetails ausgezeichnet; Pal. Mari mit köstlichen Resten der z. T. malerischen Dekoration an Friesen, Gesimsen usw. (c. 1510). Außerdem das reiche Hochrenaissancenportal von Pal. Ceretti (1530, ins Museo civico versetzt) und das vitruvianisch einfache Srengre von Pal. Trivelli (1531). — Der Hof des Vescovado ist nicht von Bramante.

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

In Piacenza hat die Madonna della Campagna, ein Zentralbau in Backstein mit etwas nüchternem Detail, im Innern eine schöne Lichtwirkung, dazu die Fresken des Pordenone. Ebenda S. Sepolcro 1488 mit großartiger Innenwirkung, das Vorbild für S. h Giustina in Padua; jetzt Artilleriemagazin. Dahinter das Monastero 1503 von *Alessio Tramelli* ausgeführt. — Außerdem besitzt die Stadt noch in seinem Pal. de' Tribunali (früher Landi) von *Giov. Battagio* aus Lodi, 1484, einen herrlichen Rest einer Backsteinfassade nebst zwei Höfen mit reichstem Terrakottaschmuck an Friesen und Archivolten, noch in Ruinen schön. Das reiche Marmorportal ganz in der Art der Porta Stanga im Louvre. Dem gleichen Meister gehört wohl auch das einfachere Portal an Pal. degli Scotti (Collegio Morigi, via S. Antonio), wie der Bau selbst.

Bologna besitzt aus dieser Zeit keine bedeutende Kirche, aber einzelne sehr wertvolle Bruchstücke von solchen. Die ganze fröhliche Naivetät der Frührenaissance lebt z. B. in der zierlichen Backsteinfassade der Madonna di Galliera (Via Manzoni), 1510 bis 1518 von *Donato da Cernobbio* ausgeführt. — In den kleinsten Dimensionen repräsentiert diesen Stil das jüngst restaurierte Kirchlein S. Spirito; die Dekoration steht unter Einfluß derjenigen an der Kirche Corpus Domini (la Santa), wo von dem durch *Nicc. Marchionne da Firenze* und *Franc. Fossi da Dozza* 1478—81 ausgeführten Bau ebenfalls nur die Fassade und vollständig nur die prächtige Backsteintür erhalten ist. Sie zeigt gerade in ihrem Reichtum den tiefen Unterschied zwischen oberitalischer und toskanischer Dekoration (neuerdings dem *Nicc. Sperandio* zugeweiht, s. unten). — Eine vollständige, aber nur einschiffige Kirche (erst nach 1514) ist S. Michele in Bosco, namentlich außen gut und gediegen; das Portal dem *Peruzzi* mit Recht beigelegt (1523); von den Anbauten mehrere einfach gut (von dem 1437 beg. ursprünglichen Bau *Giov. Negros* nur noch das Äußere des Sakristeibaues erhalten). — An S. Bartolommeo di Porta Ravennana ist auf zwei Seiten die reiche Pfeilerhalle des *Andrea Marchesi* du

*Formigine*, erhalten (1516—30 und doch noch Frührenaissance, wie alles, was noch auf vorherrschende Einzelwirkung ausgeht; das Innere, Tonnengewölbe auf Säulen, vielleicht aus derselben Zeit, aber modernisiert). — In S. Giacomo Maggiore ist das ganze Langhaus ein schöner Einbau in die ältere Kirche; einschiffig mit je drei Bogenkapellen zwischen den vortretenden Wandpfeilern, 1493—1509 durch *Pietro da Brensa* ausgeführt; die prächtige Vorhalle (deren Terrakottafries vielleicht von *Sperandio*), schon 1477—81 errichtet, wird irriger Weise dem *Gasparo Nadi* aus Bologna (1418 bis 1504) zugeschrieben. — An der anstoßenden S. Cecilia gewährt die kleine Kuppel von außen einen zierlichen Anblick. — In S. Giovanni in Monte sind Chor und Seitenkapellen 1442—56 von *Cristoforo da Zanino*, die Fassade mit ihren sonderbaren Halbkreisabschlüssen 1473 von *Dom. Berardi* aus Carpi, die Kuppel 1514—17 von *Arduino Ariguzzi* ausgeführt.

Wie langsam die Renaissance in Bologna eindrang, beweist z. B. die noch um 1480 gotisch erbaute *Annunziata* (vor Porta d'Azeglio, Arsenal). Der Weiterbau von S. Petronio hielt hier den gotischen Stil überhaupt lange am Leben. Andre Specimina dieses Übergangstils sind S. Vincenzo (vor Porta d'Azeglio, jetzt der Villa Ronzano einverleibt, 1475 ff.) und S. M. della Misericordia (vor Porta Castiglione, 1473). Von Comasken erbaut, lehnen sich diese Werke in der Anlage an die lombardischen Kirchen jener Spätzeit (S. M. delle Grazie, S. Pietro in Gessate zu Mailand) an, während sie im Detail die Formen der Renaissance zeigen. — Ebenso verraten die späten Chiostri von S. Francesco (1460), des Ospedale militare (vor 1475) u. a. m. in Anlage und gewissen Formeneigenheiten ihre Abstammung vom Arkadenhof des Collegio di Spagna (S. 91d).

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

Für Paläste der Frührenaissance (die wir hier, wie bemerkt, noch über die ersten Dezennien des 16. Jahrh. ausdehnen müssen) ist Bologna eine der wichtigsten Städte Italiens. Allerdings treten zwei beinahe durchgehende Beschränkungen ein, welche ein floren-

tinische oder venezianische Entwicklung des Palastbaues hier unmöglich machen: der Backstein und die Verwendung des Erdgeschosses zur Straßenhalle. Es entstanden fast lauter Horizontalbauten, bei denen das Verhältnis der Länge zur Höhe gar nicht beachtet, keine Mitte bezeichnet und z. B. die Tür ganz willkürlich angebracht wird.

Innerhalb dieser Schranken aber äußert sich die Renaissance hier besonders liebenswürdig, ja es gibt in ganz Italien wenige Räume, wo der Geist des 15. Jahrh. uns so ergreift, wie in einzelnen Hofanlagen von Bologna. Das Detail ist meist gerade so reich, wie der Backstein es gestattete; allerdings liegt zwischen hier und Rom wieder ein Gebirge mehr, und die antiken Formen werden schon mehr wie vom Hörensagen reproduziert. — Die Backsteinsäulen der Fassaden, meist mit einer Art einblättriger korinthischer Kapitäle, tragen reichprofilirte Bogen; über einem Sims setzen dann die rundbogigen Fenster des Obergeschosses an, oft sehr prächtig, mit einer Art von Akroterien seitwärts und oben; in dem (bisweilen noch bemalten) Friese finden sich runde, auch rundschließende, und viereckige Luken. Das Kranzgesimse mit seinen kleinen und dichtstehenden Konsolen tritt nur mäßig vor. — In den Höfen, wo sie wohl erhalten sind, entspricht den untern Säulen oben die doppelte Zahl von Säulchen (seltener Pilaster mit Zwischenbogen), welche eine Galerie um den größten Teil des Hofes bilden; oder auch Fenster, die den äußern ähnlich sind. Die Friese, Einfassungen u. dgl. meist um einen Grad reicher als außen.

Diese Bauweise dauerte bis gegen die Mitte des 16. Jahrh., und gerade aus dieser spätern Zeit gibt es Beispiele von besonderer Schönheit. *Formigine* (s. S. 153q) bemühte sich damals, den fortan sandsteinernen Kapitälern eine möglichst reiche und abwechselnde, oft figurierte Bildung zu geben. In den Höfen bemerkt man oben statt der Säulen hie und da kleine Pilaster mit dazwischengesetzten Bogen. Außen wird auch wohl durch viereckige Fenster (statt halbrunder) der eindringenden Klassizität ein Zugeständnis gemacht. — Wir zählen einige bezeichnende Beispiele aus dem 15. u. 16. Jahrh. auf. Die Entwicklung beginnt mit einem Typus, der bis tief ins 15. Jahrh. andauernd noch mit den struktiven Formen der Gotik operiert, aber schon die Details der Renaissance anwendet. Das Hauptbeispiel dafür ist Pal. Isolani già Bolognini, Piazza S. Stefano. 1453 arbeiten *Pagno di Lapo Portigiani* und *Ant. di Simone* aus Florenz die Kapitäle der Halle, Konzeption und Details des Baues sind aber bolognesisch-lombardisch (in der Laube der Hoffront ist noch ein merkwürdiges Beispiel eines mittelalterlichen Holzbaues erhalten). Diesem Muster folgen mehr oder weniger enge: Casa de Simonis, Via di Porta Castello 2; b

- a Casa Aria, Via Galliera 13; Pal. Pallotti, Via Garibaldi 3 (nach  
 b 1465) mit doppelgeschossigem Arkadenhof; Casa Rizzi già Cam-  
 peggi, Via d'Azeglio bei Pal. Bevilacqua (vor 1480), ebenso;  
 c Casa Reggiani, Via Mazzini 40 und Casa Correggi, Via  
 Cavaliera 18 (1466), beide von *Giacomo Achi*, beide mit kühnen,  
 unregelmäßigen Hofloggien.
- d Entschiedene Renaissancebildung zeigen: Pal. Fava, Via Man-  
 zoni 6, 1483 von *Gilio Montanari* erbaut, sehr schön; im Hofe ein  
 offener Verbindungsgang auf reichen gigantischen Konsolen. — Ähn-  
 e lich Pal. Ghislieri (Hotel Brun) erbaut 1491, vergrößert 1510. —  
 Das phantastische schöne kleine Eckhaus Via delle Grade und Kon-  
 f trada de' Poeti, die sog. Casa de' Caracci (um 1500) mit origi-  
 nellem Konsolenvorbau für das Obergeschoß und Fenstern mit mitt-  
 g lerem Konsolenkapitäl. Pal. Felicini, Via Galliera 14 (erb. 1497  
 bis 1518) wiederholt die Anordnung von Pal. Fava unter richtigerer  
 Wahrung der Verhältnisse zwischen den Arkaden der Halle und den  
 h Fenstern des 1. Stockwerks. Ähnlich Pal. Saraceni, Via Farina 15.  
 i Pal. Guastavillani, Via Castiglione 20, einfacher mit schönem  
 k Portal und grandiosem Loggienhof. — Der Pal. Bevilacqua,  
 beg. 1481, eins der wenigen Gebäude dieser Zeit, die unten keine  
 Halle, sondern eine ganze und zwar steinerne Fassade haben,  
 deren Quadern sorgfältig behandelt, nämlich jeder einzeln verziert  
 sind; auch alle Details sehr reich, das Gesimse eines der wirk-  
 samsten, das Portal von *Francesco di Simone*. Der Hof (nach  
 1484), mit Ausnahme der Säulen ganz von Backstein, ist der  
 schönste dieses Stiles. Da seine Halle im Aufbau und in der Zier-  
 weise fast völlig übereinstimmt mit dem Portikus an S. Giacomo  
 (s. S. 154 a), so läßt sich annehmen, daß dessen Erbauer auch  
 der Architekt des Pal. Bevilacqua war. — Von demselben un-  
 i bekannten Künstler rührt auch der Hof von Casa Magnani,  
 Via Zamboni 25, her (vor 1481). — Der Pal. del Podestà,  
 1492—94 wahrscheinlich von *Giovanni di Pietro da Brensa* und  
*Franc. Fossi da Dozza* ausgebaut, sieht dem Werk einer un-  
 reifen Begeisterung für Pal. Bevilacqua ähnlich; das zahme obere  
 Stockwerk paßt nicht zu den facettierten und geblühten Quadern  
 und den (allerdings erst im 16. Jahrh. zugefügten) derben Halb-  
 säulen der Pfeiler des Erdgeschosses. (Der rechts davon gelegene  
 m Portico de' Banchi rührt in seiner jetzigen Gestalt erst von  
*Vignola* her, der auf geschickte Weise eine Menge kleiner Räume  
 und Fenster einer neuen Haupteinteilung unterordnete.)
- Der zierliche Palast auf dem Platz der beiden schiefen Türme  
 n (eigentlich Pal. dell' Arte degli Stracciainoli), mit dem Datum  
 1496, soll von niemand anders als von *Francesco Francia* entworfen  
 sein. Wenn man in den mehr dekorativ als architektonisch gehand-

haben Formen den „Goldschmied“ wieder erkennen will, so haben wir nichts dagegen einzuwenden (1620 umgebaut). — Als einzig in ihrer Art in Bologna ist hervorzuheben die Palazzina della Viola, um 1497 (Via S. Martino 22, im Garten der Scuola agraria), ein einfach-graziöser Villenbau der Bentivogli mit luftigen Loggien im Stile der lombardischen Renaissance. — Außerdem ist der große Portikus b der Putte di Baracano unweit Porta S. Stefano beachtenswert als Fassade einer wohltätigen Anstalt aus den letzten Jahren des 15. Jahrh. mit einem Reichtum figürlicher Kapitäle, doch zumeist von handwerklicher Mache.

Dem reinern Klassizismus nähert sich dieser Stil z. B. in der Fassade von Pal. Fiorese, Via Galliera 5, mit ihren dünnen Säulen unten vor den Pfeilern, oben vor der Wand, beg. 1517 wahrscheinlich von *Formigine* (das Innere viel später, gut disponiert, besonders die Treppe), wie in Pal. Bolognini, jetzt Salini-Amorini, Via S. Stefano 9 (beg. 1525, voll. 1551) mit den schweren Fensterumrahmungen und den Prachtkapitälern des *Formigine*, sowie den Medaillonköpfen des *Alf. Lombardi*. — Den bolognesischen Hofbau in klassischer Umbildung zeigt sehr schön Pal. Malvezzi-Campeggi, Via Zamboni 22 von *Formigine* (1522). Für die Fassade dagegen (1549) wußte dessen Sohn, als der römisch-florentinische Einfluß nach Bologna drang, keinen rechten Rat: er behielt für Friese, Pilaster und Füllungen eine öde kalligraphische Spielerei bei, während der Vater an Pal. Fantuzzi, jetzt Cloetta, Via S. Vitale Nr. 23 (1517—22) den gekuppelten Halbsäulen beider Stockwerke eine ganz widersinnige Rustikaoberfläche gab.

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

- a Von Klosterhöfen der Renaissance sind zu nennen: die drei  
 b von S. Martino Maggiore von *Giov. Bensa* (bis 1511 s. S. 85 c)  
 und der Haupthof der Certosa mit besonders reichen und schönen  
 Kapitälern; seine Formenähnlichkeit mit dem bramantesken Chioströ  
 von S. M. delle Grazie in Mailand läßt auf lombardische Tradition  
 schließen.

Die völlige modern-klassische Umbildung tritt dann ein mit  
*Bart. Triacchini*, in dessen Schöpfungen die Renaissance, frei von  
 jeglichem Auswuchs des Barockstils, in vollen, manchmal etwas  
 pompösen Akkorden ausklingt; so in dem von Palladio und Alessi  
 c inspirierten Pal. Ranuzzi già Lambertini (1541—81), im Hof  
 der Universität (nach 1560) mit seinen michelangelésken An-  
 dklängen, und im Pal. Malvezzi-Medici, Via Zamboni 13 (beg.  
 1560), einem der besten Gebäude Bolognas. Und noch viel später  
 e gibt *Tom. Martelli* († 1617) mit dem Campanile der Certosa  
 f und der Kirche S. Salvatore (beg. 1605) Zeugnis für eine zu  
 jener Zeit ganz ungewohnte Strenge und Einfachheit der Konzeption  
 und der Formen. Dagegen neigt sich dem Barockstil entgegen *Pelle-  
 grino Tibaldi* und sein Bruder *Domenico*, (von welchen unten).

- g In Imola folgt Pal. Sersanti (ehemals Ospedale vecchio,  
 um 1480) dem Typus, der in Bologna durch die Paläste Isolani,  
 h Felicini, Saraceni u. a. vertreten ist. Im Pal. Riario-Sforza  
 (jetzt Paterlini) begegnen wir einer genauen Nachbildung von Pal.  
 Riccardi in Florenz en miniature, erbaut durch *Giorgio Marchissi*  
 aus Settignano (1483). — Der kuppelbedeckte kleine Zentralbau  
 i der Madonna del Piratello vor Imola von *Dom. della Lobia*  
 aus Lugano (1492) erinnert durch die ungewöhnlich feine Gliede-  
 rung seiner Backsteinwände an Bramantes lombardische Frühbauten.  
 Der Campanile, angeblich nach dessen Entwurf 1506, zeigt durch-  
 k aus Hochrenaissanceformen. — Über den Dom von Faenza s. oben  
 1 S. 121 d. — Ebendort zeigt die Fassade von S. Michele und der  
 m gegenüberliegende Palast der Manfredi eine besonders edle Be-  
 handlung des Backsteins. — In Cesena baute *Matteo Nuzio* aus Fano  
 n 1452 die interessante Biblioteca Malatestiana, drei gleich hohe  
 gewölbte Schiffe durch Säulen getrennt, mit phantastisch dekorierten  
 Portalen. — In Fano rührt wahrscheinlich von ihm her die ein-  
 o fach disponierte Fassade des Kirchleins S. Michele (1475—90)  
 mit Marmor des 1463 z. T. abgetragenen benachbarten Augustus-  
 bogens verkleidet (und mit einem Abbild davon en miniature ge-  
 p ziert), sowie der anspruchslose Arkadenportikus des Spedale  
 delle Trovatelle (dessen Kapitäle gleichfalls von der Attika des  
 Augustusbogens stammen). Auch die dreibogige Vorhalle von  
 q S. M. Nuova ist ein graziöser Bau dieser Zeit, während der fünf-



bogige Portikus von S. Croce dell' Ospedale mit seinen toskanischen Säulen dem Cinquecento angehört. (Die Dekoration dieser Monumente s. unten.)

Nicht dem Stil, wohl aber der Zeit nach ist hier der Dóm von Loreto einzureihen. Von Nicc. dell' Asta, Bischof von Recanati, 1468 beg., 1471—79 durch *Marino di Marco Cedrino* aus Zara (derselbe nennt sich auch am Hauptportal des Doms von Forlì, c. 1465, und von S. Agostino zu Amandola, 1468, als deren a Bildner) fortgeführt, ist seine Anlage als eines so späten gotischen Neubaus nur durch den Einfluß Venedigs zu erklären. (Von der Fortsetzung des Baues durch *Giul. da Majano* und *Giul. da Sangallo* war oben S. 121 g und 130 d die Rede; die weiteren Arbeiten daran s. unten bei Bramante.) Die bewundernswerte Grundrißdisposition mit den dreischiffigen Kreuz- und Chorarmen, den Kapellen in deren Ecken und den vielen halbrunden Abschlüssen, sowie der Aufbau der Kuppel, in ihren untern Teilen eigenartig durch den Wechsel in Höhen und Weiten der acht Gurtbogen, waren von Einfluß auf manchen Renaissancebau (z. B. den Dom von Pavia). Pfeiler und Gewölbe zeigen durchweg mittelalterliche Formen, ebenso das Äußere in seinem von Strebepfeilern nicht unterbrochenen, von einem Umgang auf weit vorkragenden Konsolen bekrönten ernsten Massen, — entsprechend der Bestimmung des Baues, der Kirche und Burg zugleich sein sollte.

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

Im allgemeinen folgen die großen ferrareser Ordenskirchen in ihrer Grundrißanlage mit geringen Abweichungen durchaus dem in den gotischen Franziskanerkirchen der Lombardei (s. S. 87) ausgebildeten Typus, nur im Aufbau gehören sie einer durchweg originellen Renaissance an. S. Francesco, von *Biagio Rossetti* h († 1516) seit 1494 erbaut, hat am Äußern dürftig verteilte Pilaster

mit hübschen Friesen (Putten, Medaillons haltend); innen Säulenkirche mit lauter Kuppelgewölben und den beiden Seitenschiffen entlang mit hübsch eingefassten Kapellenreihen, durch deren Fenster wiederum das meiste Licht kommt. Auch die Ornamentierung in ähnlicher Weise an Friesen, Bogenfüllungen usw., sowie an den Pfeilern der Kreuzung aufgemalt, wie in jenen Kirchen. — Von demselben Geschlecht: S. Benedetto, beg. 1496 von *Girol. da Brescia*, voll. um 1550 von *Gianbattista* und *Alberto Tristani*, die Fassade (auch die von S. Francesco) mit jenen von L. B. Alberti (S. 123 d) zuerst gebrauchten Seitenvoluten und mit Marmorpilastern; alles übrige schlichter Backstein; die Kapellenreihen auch außen rund, ebenso die Abschlüsse des Querbaues. Innen Tonnengewölbe (in der Mitte des Langhauses durch eine Flachkuppel unterbrochen); über der Kreuzung die Hauptkuppel; die Nebenschiffe mit lauter kleinen Kuppelgewölben. Die prächtige und doch weislich gemäßigte dekorative Bemalung ist an den untern Teilen überweist oder nie vorhanden gewesen. — Eine der besten dieser Reihe, obschon ebenfalls durch das vorherrschende Unterlicht beeinträchtigt: die Certosa S. Cristoforo (1498—1553), einschiffig mit Kuppelgewölben, geradlinigen Kapellenreihen, Mittelkuppel und Querbau; die Gliederungen außen nobel von Backstein (mit Ausnahme der noch nicht inkrustierten Fassade), innen sämtlich von Marmor; über den Kapellenreihen eine hohe Attika wie in S. Sisto zu Piacenza (hier leer). — S. M. in Vado (seit 1495 nach dem Entwurf des Malers *Ercole Grandi* erbaut von *Biagio Rossetti* und *Bart. Tristani*) ist in der Bildung des Äußern den bisher genannten analog, innen eine Säulenkirche mit Flachdecke, ohne Kapellenreihen und Unterlicht, deshalb von schöner Wirkung. (Die Hauptfassade erneuert, die Querbaufassade ursprünglich und der Fassade von S. Benedetto ähnlich. Die Nebenschiffe haben Kreuzgewölbe.) — Endlich S. Andrea, mit noch gotischer Fassade von 1438; innen Pfeilerkirche mit flacher Decke über niedriger Obermauer; die Nebenschiffe mit Kreuzgewölben, Kapellenreihen mit Seitenlicht durch zwei Fenster; dies alles etwa um 1500. — Von S. Giorgio ist wenig mehr als der schiefe Backsteinturm aus dieser Zeit erhalten. Als griechisches, gleicharmiges Kreuz mit Eckräumen wurde S. Spirito 1519 gegründet; nach mancherlei Schicksalen jetzt sehr verändert. — Noch zu Ende des 16. Jahrh. baute *Alberto Schiatti* das einfache, sehr artige Kirchlein La Madonna in dieser Form (unweit Porta Romana).

h Von den Kreuzgängen sind diejenigen der Certosa (jetziges Camposanto) von Säulenhallen umzogen, die noch ganz frühe Blattkapitäle zeigen; die Außenwände haben einen eleganten Muschelfries in Terrakotta, auch ein schönes Portal in Marmor mit deli-

katem Arabeskenschmuck; — drei durch offene Durchblicke zu einer sehr schönen Wirkung vereinigte finden sich neben S. Benedetto (davon einer auf Pfeilern, die andern auf Säulen); — ein ähnlicher bei S. M. in Vado.

Von Profanbauten dieses Stiles ist in Ferrara nicht so viel Bedeutendes erhalten, als man erwarten möchte. Die schönsten Bauten der Herzöge vom Hause Este sind untergegangen; ihr Kastell ist als malerischer, imponanter Anblick ohnegleichen, kann aber nicht als Palast gelten. Von den sonstigen fürstlichen Gebäuden zeigt der jetzige Pal. Comunale allerlei interessante Reste, aber nichts Zusammenhängendes mehr, mit Ausnahme des hinten angebauten herzoglichen Arsenal's, welches außen ein schlichter Backsteinbau mit Pilastern, innen eine regelrechte Basilika (nur ohne Tribuna) ist. — Die angefangene Halle außen im Erdgeschoß des Palastes, gegen das Kastell hin, ist erst von *Galasso Alghi* von Carpi, 1559. — Der Pal. Schifanoja, beg. 1391, unter Herzog Borso 1466—69 durch Aufsetzen des ersten Geschosses von *Pietro di Benvenuto* ausgebaut, ist architektonisch nicht bedeutend, ausgenommen das schöne Portal mit dem Wappen darüber. An der 1473 der Südseite des Domes angebauten Loggia war *Ambrogio da Milano* tätig. Das Wichtigste ist immer der Pal. de' Diamanti (jetziges Ateneo, mit der städtischen Galerie), beg. 1492 für Sigismondo von Este; die beiden Fassaden mit der facettierten Bekleidung, den skulptierten Pilastern (vielleicht von *Ercole Grandi*) und den sehr schön gebildeten Fenstern 1493 von *Biagio Rossetti*; mit dem Kranzgesimse voll. 1567 für Kardinal Luigi d'Este. Die schönen Verhältnisse des Ganzen leiden nur durch die Disharmonie zwischen den zarten Pilastern und der energisch sein sollenden Quaderbehandlung. — Der letzte estensische Zierbau gehört schon dem klassischen Stil an und verrät die Einwirkung des Palazzo del Te in Mantua: nämlich La Palazzina in Via della Giovecca (1559), ein ehemals köstliches Gartenhaus, nur Erdgeschoß mit Fenstern, Portal und vier Pilastern, hinten mit (jetzt vermauerter) Loggia und einem links anstoßenden, jetzt meist unzugänglichen „Teatro“. Das Ganze im kläglichsten Verfall.

Die Privatpaläste des Adels sind hier, wie in den Städten kleiner Fürsten überhaupt, nie so wichtig als in den ehemaligen Hauptstädten der Republiken. Das argwöhnische Regiment, auch wohl der finanzielle Druck des Hauses Este im 15. u. 16. Jahrh. ließ keine große bauliche Machtäußerung aufkommen. Der einzige bedeutende Hof aus dem 15. Jahrh., der des Pal. Scrofa-Calagnini (Corso di Porta Romana), beg. 1502 durch *Biagio Rossetti*, ersetzt aber zehn Paläste, obwohl er nur zur Hälfte gebaut und in drohendem

Verfall begriffen ist. Er zeigt den bolognesischen Hofbau vortrefflich in das Schlanke und Leichte übertragen, das die Hallen Ferraras, deren Säulen durchgängig von Marmor sind, überhaupt kennzeichnet. — Die fehlende Fassade mag man sich ergänzen durch die äußerst zierliche des Pal. Roverella, 1508 (der dafür nur einen unbedeutenden Hof hat). Über dem heitern Eindruck dieses Gebäudes übersieht man es gerne, daß z. B. die Arabesken des obern und des untern Frieses derber und massiger gebildet sind als die der Pilaster, und daß die Fenster sich auf die damit eingefassten Flächen nicht gut verteilen. Die Pforte marmorn; drüber ein großer späterer Erker, woran dies bei der Post gelegene Gebäude leicht kenntlich ist. — Pal. de' Leoni, 1493 von Fr. Castelli errichtet, beim Pal. de' Diamanti, hat an seinen Eckpilastern die schönsten Arabesken Ferraras, außerdem ein stattliches Portal (vielleicht nach Angabe *Ercole Grandis* mit einem von Putten umgebenen Balkon; sonst sind Fassade und Hofhalle ganz einfach. — Pal. Bevilacqua und Pal. Zatti auf Piazza Arioste, beide mit vorderer Straßenhalle, der erstere mit einem der bessern Höfe. Interessant wirkt die schräge Böschung aller Häuser den Corso a Vittorio Emanuele entlang. — Hübscher Hof in Nr. 1698 gegenüber dem Seminario.

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

In Venedig drang der neue Stil im Verhältnis zu den Umständen spät durch. Die paduanische Malerschule und die einheimischen Skulptoren hatten schon die naturalistische Darstellungsweise ansehnlich ausgebildet, während Baukunst und Dekoration noch an den gotischen Formen mehr oder weniger festhielten. Der Chor- h bau von S. Zaccaria wurde (1456) gotisch begonnen, fast zu derselben Zeit, da Mantegna schon seine heilige Euphemia malen konnte. Die Einfassungen der Prachtaltäre, welche von der muranesischen Malerwerkstatt ausgingen, sind noch bis nach 1450 gotischen Stiles; *Giovanni* und *Bartolommeo Buon* meißeln Statuen im Stil des 15. Jahrh. i für ihre noch gotischen Zierbauten. Ihre Porta della Carta am Dogenpalast (1438—43) und die dazu gehörende Halle bis zur Riesentreppe hin (1461) zeigen diesen Stil in seinem Verschneiden und doch in eigentümlich schöner Weise behandelt; das spätgotische,

starkgebauchte Blattwerk bildet schon Friese, die im Geist des neuen Jahrhunderts gedacht sind. (Ursprünglich vergoldet, wie das Bild des *Sebastiano Lazzaro* in der Akademie zeigt.) Dasselbe gilt von der wenig früher entstandenen *Cà Doro*. Auch das ganze Portal von *S. Giovanni e Paolo* gehört dieser späten, vegetabilisch prächtigen Gotik an.

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

Die meisten wichtigeren Bauten werden den *Lombardi* beigelegt, von welchen die beiden ältern, *Martino* (erw. 1425, † 1479 oder 1481) und sein Sohn *Moro* Bergamasken waren, der Gründer der eigentlichen Künstlerfamilie dieses Namens *Pietro di Martino Solaro* (geb. zwischen 1435 und 1440, † 1515) aber aus Carona am Luganersee stammt. Ihm, seinen Söhnen *Antonio* († 1516) und *Tullio* († 1532) und Enkeln *Sante* (1504—60) und *Alomoro* (1537 erw.) werden wir in folgendem stets wieder in Venedig begegnen, während drei andre seiner Enkel, *Fra Aurelio* (1501—63), *Lodovico* († 1575) und *Girolamo* (1506—83) in Loreto arbeiteten und die Gießerschule von Recanati begründeten. Alfonso Lombardo steht mit ihnen in keinem Zusammenhange. Sie alle verleugnen namentlich in ihren Skulpturen die lombardische Herkunft nicht; in einzelnen Fällen merkt man auch das Studium der Profilierung eines Bramante und Laurana (vergl. S. 124 u. Skulptur).

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

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

Von jenen großartigen baulichen Dispositionen, wie wir sie in Brunelleschis Basiliken finden, von dem mächtigen Ernst florentinischer und sienesischer Palastfassaden, von der toskanischen und römischen Wohlräumigkeit des Hallenbaues gibt kein Gebäude Venedigs im Stil der Frührenaissance einen Begriff. Man war weder des Platzes genugsam Herr noch des festen Bodens sicher. Um so ergiebiger ist das damalige Venedig an einzelnen überaus netten dekorativen Effekten zu Nutz und Frommen des mit dem Platze geizenden Privatbaues. Die Komposition im höhern Sinn, nämlich nach Verhältnissen, ist an Kirchen und Palästen meist Null, aber das Arrangement geschickt und die Phantasie reich und durch kein Bedenken gehemmt. Das Äußere wird an Kirchen und Palästen mit zwei, drei Ordnungen von Pilastern bekleidet, ohne daß man sich auch nur die Mühe nähme, die obern Ordnungen durch größere Leichtigkeit zu charakterisieren, oder einen Gegensatz in den Flächen auszudrücken (S. M. de' Miracoli, Seitenfronte der Scuola di S. Marco usw.). An den Hauptfassaden sind die Pilaster wohl mit Arabesken oder mit Nischen ausgefüllt, kanneliert, in der Mitte durch Scheiben von rotem oder grünem Marmor unterbrochen u. dgl.; überall sonst haben sie ihr eigenes vertieftes Rahmenprofil, welches ihnen die Bedeutung einer Stütze, eines Repräsentanten der Säule nimmt und sie selber zum bloßen Rand eines Rahmens um das betreffende Mauerfeld macht. Von einem notwendigen Gradverhältnis zwischen der Pilaster- und der Friesdekoration trifft man kaum eine Ahnung. Für den obern Abschluß der Kirchenfassaden erlaubte man sich fortwährend die fröhliche runde Form in verschiedenen Brechungen; seit dem Bau von S. Marco war die venezianische Baukunst daran gewöhnt und hatte auch in der gotischen Zeit damit barock genug zu schalten gewußt. — Auch an den Palastfassaden behielt man die bisherige Anordnung (S. 92) bei, nur im neuen Gewande. Die schöne Wirkung der offenen Loggien in der Mitte der Hauptstockwerke ist nicht das Verdienst des neuen Stiles, sondern das einer alten Sitte. Die zwischen den Fenstern, Türen, Gesimsen und Pilastern übrigbleibenden Flächen wurden mit bunten Steinscheiben in symmetrischer Zusammenstellung, an den Kirchen auch wohl mit Nischen, Skulpturen usw. ausgeschmückt.

Im Innern sind die Paläste zum größten Teil verbaut; was von Treppen und Sälen einigen Eindruck macht, ist durchgängig spätern Ursprunges. Das Erdgeschoß ist weder entschieden als bloßer Sockelbau, noch als mächtiges Grundstockwerk behandelt, und diese Halbheit raubt natürlich der untern Halle jede höhere architektonische Bedeutung, wenn sie auch — in Verfall und Verkommenheit — oft ein ganz malerisches Interieur gewährt. Höfe sind ent-

weder nicht vorhanden oder ohne Belang.<sup>1)</sup> Beachtenswert: der schöne Treppenturm von *Giov. Candi* († 1499) am Pal. Minelli in der Corte del Maltese, Calle delle Locande, bei S. Luca, im deutlichen Anschluß an die romanische Architektur Venedigs; die Treppe ist ein völlig offener Rundbau mit fortlaufender Säulenstellung.

Das Innere der Kirchen ist je nach der Aufgabe sehr verschieden.

Die älteste des betreffenden Stiles ist wohl S. Zaccaria, seit 1458 von *Ant. di Marco Gambello* († 1481) beg., von *Moro Coducci*, gen. *Moretto* aus dem Bergamaskischen (bisher irrtümlich der Familie Solari-Lombardi zugerechnet, † 1504) 1483—88 gefördert, aber nicht vor 1515 voll. (gew. erst 1543). Der Chor mit Umgang und Kapellenkranz, voll. 1486, ist noch zum Teil gotisch; an ihn wurden die übrigen Teile bis zu einer gewissen Höhe, sowie die untere Hälfte der Fassade angebaut; es blieb dann der Bau der letztern von 1460—85 liegen, wie aus dem reifen Stil der obern Hälfte ersichtlich. Die gewölbten drei Schiffe ruhen auf Säulen über hohen geschmückten Piedestalen, der Chor nach Art einiger romanischer Kirchen auf Säulengruppen. Im Detail wagt hier die Frührenaissance höchst unsichere und barocke Formen (Wulste der Säulen, mittlere Simse des Kapellenkranzes usw.). Die Fassade in ihren oberen Stockwerken und runden Abschlüssen ist mit Ausnahme des Erdgeschosses wohl um mehrere Jahrzehnte neuer; sie zeigt zuerst jene nur in Venedig so ausgebildete Schreinerphantasie, die die Bauformen aus reinem Vergnügen an ihrer Wirkung vervielfacht, ohne sie zum Ausdruck von Verhältnissen zu benutzen. Diese Wirkung aber, erhöht durch das Material und ein großes dekoratives Geschick, ist für den flüchtigen Blick eine sehr angenehme.

Nah mit diesem Bau verwandt, nur einfacher und reiner, ist die ebenfalls von *Moro Coduzzi* herrührende Kirche des Camaldulenserklusters auf S. Michele (1469—78). Flachgedeckte Säulenkirche, schon vorn durch einen fast gleichzeitigen Lettner unterbrochen; hinten drei Tribünen ohne Umgang. An der Fassade ist außer den runden Abschlüssen (den frühesten in Venedig!) die unbeholfene Rustikabekleidung bemerkenswert, eine florentinische Anleihe.

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

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

- Es folgt das kleine Juwel unter den venezianischen Kirchen:
- a S. M. de' Miracoli, 1481—89 unter Leitung des *Pietro Lombardo* mit seinen Söhnen erbaut und ausgeschmückt. (Neuerdings trefflich restauriert.) Es dauert eine Weile, bis das von einem „allerliebste“ zu nennenden Eindruck beherrschte Auge sich gesteht, daß der bauliche Gehalt des Gebäudes fast Null ist. Der große runde Abschluß der Fassade, mit buntem Scheibenwerk ausgefüllt, erdrückt die beiden delikaten Pilasterordnungen; der mittlere Bogen der obern wird auf barbarische Weise breitgezogen, um der Tür unten zu entsprechen. Auch am Chor tragen runde Abschlüsse das Quadrat, auf dem die kleine Kuppel ruht. Innen hat das Schiff ein Tonnengewölbe; die bemalte Kassettenierung von *Giov. Girolamo Pennacchi* († 1497). Der
  - b Chor, auf zierlicher Treppe mit Balustraden bedeutend erhöht (um darunter die Sakristei anzubringen), ist in betreff seiner innern Gestalt ein florentinischer Gedanke auf venezianischem Boden. Die Pilasterbekleidung des Innern und Äußern ist fast ohne alle Abstufung als bloße Dekoration mitgegeben; von dem Wert ihrer Ornamente wird unten die Rede sein.
  - c S. M. Formosa (1492 von *Coduzzi* begonnen, mit ihren tiefen, durch Zwischenfenster verbundenen Kapellen, durch welche das meiste Licht kommt, ist ein unglückliches Gebäude.
  - d S. Giovanni Crisostomo, seit 1497 von *Moro Coducci* erbaut, wiederholt die Anlage kleiner frühvenezianischer Kirchen (S. 20b) in einem neuen und höhern Sinne; das griechische Kreuz mit seiner Flachkuppel wird durch glückliche Abstufung in Haupträume und Eckräume, durch Schlankheit der Pfeiler zu einem perspektivisch reizenden Innenbau. Außen zwar runde Mauerabschlüsse und andere Spielereien, aber einfaches und gutes Detail, wie auch im Innern. — Eine in den meisten Beziehungen entsprechende
  - e Nachbildung, S. Felice, ist etwa 50 Jahre jünger. — Auch S.
  - f Giovanni Elemosinario ist (nach 1523 von *Ant. Abboni* gen.
  - g *Scarpagnino*, † 1549) nach diesem Vorbild gebaut. — S. M. Mater Domini (von *Sansovino* voll.) nähert sich durch Verlängerung des vordern Kreuzarmes wieder mehr der Langkirche und hat minderleichte Stützen. — Eine moderne Nachahmung des Systems von S. Giovanni
  - h Crisostomo, vom Jahre 1806, bietet S. Maurizio. Auch die demolierte Kirche S. Geminiano (von *Sansovino*) hatte dieselbe Anlage.
  - i 1507 wurde die Kirche S. Fantino begonnen, in Anlage und Verhältnissen die schönste der venezianischen Frührenaissancekirchen; der Urheber ist wahrscheinlich *Scarpagnino*. Als sehr glücklich gedachter Binnenraum bildet sie die Vorstufe zu S. Salvatore (s. d.); nur daß statt der Kuppelgewölbe noch Kreuzgewölbe angewandt sind. Der Chor wurde nach *Scarpagninos* Tode (1549) von *Sansovino* ausgebaut (die Zwickel der Kuppel durch zwischen



Pilastern vorgestellte Säulen gestützt, — ein treffliches Motiv, u. a. im neuen Dom zu Brescia wiederholt). — Neben all diesen dem Zentralbau sich nähernden Anlagen entstand noch 1509 eine einfache weitbogige Basilika: S. Pietro e Paolo in Murano. —

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

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

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

Auf dem venezianischen Turmbau lag damals wie in allen Zeiten die Verpflichtung einer Mauerdicke ohne Unterbrechung. Man wußte aus Erfahrung, daß der Turm trotz aller Fundamentierung sich irgendwie senken würde, und wagte deshalb nur ganz oben eine freie durchsichtige Pfeilerstellung; alles übrige wurde nur festes Mauerwerk mit kleinen Notfenstern. Es ist merkwürdig, daß die Renaissance nicht dennoch eine äußere Dekoration versucht, daß sie sich fast durchaus mit Wandstreifen und etwa einem Zwischengesims begnügt hat. Der einzige etwas reichere Turm ist der isoliert stehende bei S. Pietro in Castello (1474), nach einem Brande 1482—90 von *Moro Coducci* im oberen Teile erneuert, im 17. Jahrh. verändert. Ein anderer ganz origineller steht bei S. M. dell' Orto, ein dritter an S. Michele (1456 bis 60), einer der malerischsten an S. Barbara. Später (1512) gab *Bartolommeo Buon* aus Bergamo († 1529) dem Campanile von S. Marco sein hübsches Obergeschoß samt Spitze, vielleicht nach dem Plane des *Giorgio Spavento*. Die Torre dell' Orologio (1496 von *Moro Coducci* [?] begonnen und am 1. Febr. 1499 eröffnet) erhielt ihre Seitenflügel bis zum Jahre 1506. Von den übrigen Türmen des 16. Jahrh. ist der bei S. Giorgio de' Greci einer der elegantesten (von *B. Ongarin*; die Kirche von *Sante Lombardo* u. *G. Chiona*).

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

- a Die Scuola di S. Marco, neu aufgebaut 1485—95, hat eine der prächtigsten Fassaden des ganzen Stiles. (Unter den vielen Künstlern wird *Moro Coducci* als Portomaestro genannt, neben ihm *Pietro Lombardo* mit seinen Söhnen *Antonio* und *Tullio*, s. u. Skulptur). An einem Kapitäl der Seitenfassade das Datum 1533. Vom Innern hat nur noch die untere Halle ihre alte Gestalt; schlanke Säulen auf hohen gutverzierten Piedestalen tragen eine Holzdecke; vorzüglich gebildete hölzerne Konsolen vermitteln beides. Das Gebäude ist jetzt als Eingangshalle mit dem zum Spital eingerichteten Dominikanerkloster verbunden. — Die Fassade, im wesentlichen ein Werk der Lombardi, ist eins der wichtigsten geschichtlichen Denkmale des alten venezianischen Lebens, dessen ganze elegante Fröhlichkeit sich darin ausgesprochen hat. Wenn es sich aber um den Kunstgehalt handelt, so rechnet man etwas nach, wie z. B. Bogen jeden Grades unter sich und mit Giebeln abwechseln, wie sinnlos die Fenstersäulen mit handbreiten und dabei über und über verzierten Pilastern begleitet sind<sup>1)</sup>, wie wenig die Stockwerke sich unterscheiden, wie der Fries und das Ornamentband zwischen den Kapitälern mit einander konkurrieren usw. Wir sagen dies nicht, um dem Beschauer den Genuß zu verderben, sondern um den großen toskanischen Baumeistern neben den venezianischen Dekoratoren ihren Vorrang nicht zu schmälern. Die letztern haben übrigens hier in der wunderbaren Fröhlichkeit der obern Abschlüsse und deren durchbrochen gearbeiteten Zieraten etwas in seiner Art Einziges hingestellt.

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

- a Aber dies alles wurde überboten durch die Scuola di S. Rocco

1) Am Erdgeschoß eine der wunderlichen perspektivischen Scheinvertiefungen (s. oben bei *Bramante* S. 145 a) mit herausschreitenden Löwen.

(1517—50), nach einem Entwurfe des *Bartolommeo Buon* (S. 167, p) ausgeführt seit 1524 durch *Sante Lombardo*, dem 1527 *Scarpagnino* folgt (von ihm ist das Obergeschoß, seit 1536, und das Portal, voll. 1549). Erst 1560 fanden die Arbeiten ihren Abschluß unter *Giangiacomo Grigi*, dem Sohn Gugl. Bergamascos. Hier handelt es sich nicht mehr allein um dekorierte Pilaster; blumengeschmückte Säulen treten samt ihren Gebälken in zwei Stockwerken vor; pomp-hafte Fenster, ein reichfigurierter Oberfries, eine Inkrustation mit farbigen Steinen vollenden den Eindruck märchenhafter Pracht. Auch die übrigen Seiten des ganz freistehenden Gebäudes sind reich ausgestattet; im Innern ist die ganze untere Halle, das reichere Abbild derjenigen in der Scuola di S. Marco, sowie die Treppe noch aus dieser Zeit. (Die nahe Kirche S. Rocco erhielt ihre Fassade später nach dem Vorbilde derjenigen der Scuola.) Einem Eindruck von diesem Range gegenüber ist es vielleicht vergebliche Mühe, auf den Mangel aller wahren Verhältnisse aufmerksam zu machen. Das Formenspiel, mit welchem der Blick abgefertigt wird, ist ein zu angenehmes.

Einfacher und kleiner: die Scuola bei S. Spirito; — im Stil b *Sansovinos* (s. unten): Scuola di S. Giorgio de' Schiavoni; — mit c Skulpturen von *Aless. Vittoria*: Scuola di S. Girolamo (Ateneo). — a Noch die späte Barockzeit sucht sich in Gebäuden dieser Art der Pracht jener erstgenannten auch äußerlich zu nähern: Scuola di e S. Teodoro; — Scuola del Carmine etc. f

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

Wie die Frührenaissance überhaupt selbst in ihren Kriegsbauten einen heitern Eindruck erstrebt, so ist dies auch hier bei der Pforte des Arsenal's (1460) der Fall, dem ersten reinen Renaissance- g werk Venedigs. Merkwürdig ist an diesem Ziergebäude die Verwendung von Kapitälern des 11. Jahrh., inmitten der reinen Frührenaissance. — Von 1480 an erbauten *Pietro Lombardo* (oder *Antonio Rizzo*) das erste und zweite, 1517 *Guglielmo dei Grigi* (*d'Alzano Bergamasco*) unter Leitung von *Bartolommeo Buon* aus Bergamo das dritte Geschoß der Alten Procurazien am Markusplatz als h Amtswohnung für die Prokuratoren von S. Marco und als großen Innbegriff einer Menge von Bureaux. Die innere Einrichtung ist jetzt nirgends mehr zu erkennen; immer aber wird dieses Gebäude, verglichen mit dem Ernst der zu ähnlichem Zweck etwa 80 Jahre später erbauten Uffizien zu Florenz, den großen Unterschied der Zeiten bezeichnen; ohne eigentliche Pracht, z. B. ohne plastischen Schmuck, als bloßer Horizontalbau mit Hallen verschiedenen Ranges,

gibt es doch in hohem Grade den Eindruck eines glänzenden, fröhlichen Daseins. — Derselbe *Guglielmo* oder aber *Scarpagnino* errichtete für eine Korporation bis 1525 am Rialto den Palazzo de' Camerlenghi (jetzige Verwaltungsbehörde), in dem prächtigen Stil der Privatpaläste, aber etwas gedankenlos. — Der gegenüberliegende Fondaco de' Tedeschi, jetzige Dogana, vor 1506 nach dem Modell des Deutschen *Girolamo* begonnen, später nach eigenem Entwurf von *Scarpagnino* fortgeführt als einfache große Warenhalle und Faktorei mit vielstöckigem Pfeilerhof. — Als städtische Bureaux und Warenhalle sind auch die einfachen *Fabbriche Vecchie* (ebenfalls beim Rialto) 1514—22 von *Scarpagnino* (mit Übergehung eines, wie Vasari versichert, ungleich schönern Planes von *Fra Giocondo*) erbaut, denen in der Folge 1555 *Jacopo Sansovino* die etwas reichern, mit Pilasterordnungen bekleideten *Fabbriche Nuove* beifügte.

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

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

liegenden Teil ist sie (schon nach dem Wappen der Dogen) von *Rizzo* und *P. Lombardi* entworfen. Wir haben hier wohl das früheste Beispiel von Fenstern in Tabernakelform.

Von den Privatpalästen wäre die sog. *Cà del Duca* (Franc. Sforza), 1457 von *Bart. Buon* beg., der früheste Renaissancebau geworden, wenn er über das mächtige Basament in Rustika und die Anfänge des Erdgeschosses in facettierten Quadern hinaus gediehen wäre. Den neuen Stil in voller Entfaltung und Pracht zeigt *Pal. Vendramin-Calergi*, datiert mit der Jahreszahl 1481 und dem Namen des *Pietro Lombardo*. (Plan und Beginn neuerdings dem *Moro Coducci* zugeschrieben; voll. erst um 1509; auf dem Stadtplan von 1509 noch nicht sichtbar.) Dies dürfte das früheste Beispiel einer mit Säulenordnungen statt flacher Pilaster verzierten Fassade sein. Im Verein mit den großen halbrunden Fenstern, dem bedeutend vorragenden Gesimse und dem beträchtlichen Maßstabe, geben sie diesem Gebäude außer der ungemainen Pracht auch einen gewissen Ernst, ohne daß in den Verhältnissen irgend eine höhere Aufgabe gelöst wäre. Die Adler im obern Fries entsprechen auf nicht eben glückliche Weise den Säulen. Die Pilaster des Erdgeschosses, welche der kannelierten mittlern und der glatten obern Säulenordnung entsprechen, sind für ihre Funktion viel zu zart gebildet.

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

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

In Padua ist gerade die frühere Renaissance baulich nicht so vertreten, wie man es nach der weitgreifenden dekorativen Wirksamkeit der dortigen Künstler erwarten sollte. Das schönste Gebäude dieser Gattung, die Loggia del Consiglio auf dem Signorenpfad, ist nach dem Entwurf des Paduaners *Annibale Bassano* († 1504) 1501 beg., das Innere (Treppe, Turm) aber erst 1523—26 von *Biagio Bigio* aus Ferrara vollendet. Die freie untere Säulenhalle, wozu das obere Stockwerk mit seinen Fenstern so glücklich eingeteilt ist, der edle Marmor, die Gediegenheit der wenigen Zieraten, die Lage über der Treppe, der Kontrast mit dem venezianischen Engbau — gibt zusammen einen köstlichen Eindruck.

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

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

Im Hof des Vescovado (beim Dom) ist eine zierliche kleine Halle von dem einheimischen Architekten *Formentone* vom Jahre 1494 erhalten; unten Rundbogen, oben eine Fensterreihe mit Pilastern und geradem Gebälk, sowohl an lombardische als toskanische Frührenaissance anklingend. — Unweit von der Basilika Palladios findet sich das steinerne Häuschen Nr. 1080, Casa Pigafetta, noch halbgotisch, obwohl vom Jahre 1481, kenntlich an dem Motto: „Il n'est rose sans espine“; eines der allerniedlichsten Gebäude dieser Art, mit kleeblattförmig vortretenden Balkons, deren Konsolen aus Laubwerk, Greifen, Füllhörnern bestehen; die obere Fenster mit Kandelabern eingefasst, ihre Zwischenräume mit gemeißelten Arabesken verziert. Ein gleichzeitiger Nebenbau von Mauerwerk war mit farbigen Arabesken bemalt. — Ein größerer Palast, dessen freie untere Halle durch Aufhöhung des Bodens halb vergraben worden ist, steht beim Ponte de' Giangioli. — Das Haus Nr. 1944, mit dem Motto:

„Omnia praetereunt, redeunt, nihil interit“, ist unten mit einer sonderbaren, gitterartigen Verzierung überzogen, sonst von guten Verhältnissen. — Schon aus der klassischen Zeit stammt dann das Häuschen Nr. 1642, ein ganz merkwürdiger Versuch, selbst in den allerkleinsten Dimensionen monumental bedeutend sein zu wollen. Mit der Fassade gelang es; mit dem Höfchen doch nicht mehr.

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

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

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

Von den Kirchen ist SS. Nazaro e Celso gotisch angefangen und gegen 1500 ausgebaut; S. M. in Organo vom Jahre 1481, die Fassade 1592; erstere dreischiffig mit Pfeilern, letztere eine Säulenkirche mit Tonnengewölbe, der Fries über den Bogen mit vollfarbigen Geschichten bemalt, viereckige Kuppel. Beide Kirchen sind mehr durch ihre dekorativen Zutaten bedeutend. — Im nahen Lonigo bietet die Fassade der Pfarrkirche ein unbeholfenes Mixtumkompositum disparater Motive.

Brescia besitzt vor allem einen höchst ansehnlichen Palazzo Comunale, der von *Tommaso Formentone* aus Vicenza entworfen (1489) und 1492—1508 von ihm und *Fil. Grassi* aus Mailand im

Erdgeschoß vollendet, im Oberrn wenigstens begonnen wurde, und an dem um 1500 verschiedene Lombarden (wie *Ant. della Porta*, gen. *il Tamagnino*, *Gasparo da Milano*, dann *Gasp. da Cairano*, *Giov. Gasp. Pedoni* [Kapitelle und Pilasterfüllungen] und *Stefano Lamberti* [Portal des Treppenaufgangs]) als Bildhauer und Dekoratoren beschäftigt waren. Das Erdgeschoß, nach lombardischem Brauch mehr als zur Hälfte eine offene Halle bildend, hat innen Säulen, außen Pfeiler mit sonderbar hineingestellten Wandsäulen (an den Seitenfronten nur glatte Pilaster); in den Bogenfüllungen tiefe Medaillons mit Büsten römischer Kaiser usw.; der Fries trägt bereits tüchtige Löwenköpfe. Das Obergeschoß tritt, wie am Pal. del Podestà zu Bologna und andern Stadthäusern, beträchtlich zurück<sup>1)</sup>; die Balustrade, welche einigermaßen vermitteln sollte, ist nur vorn ausgeführt. Die Wanddekoration — dünne Pilaster mit derben Arabesken, Schilde mit schwarzen Halbkugeln, Einrahmungen von grauem Marmor — hat einen spielend dekorativen Charakter. Zu diesem Ganzen komponierte 1558 *Jacopo Sansovino* den reichen vegetabilischen Fries mit Putten, die Pilasterfüllungen und das Kranzgesimse, *Palladio* aber 1550 die schönen Fenster, deren Ober Sims mit Konsolen seinen Stil leicht verrät (der polygone Dachaufsatz erst von *Vanvitelli*).

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

Endlich eine der wunderlichsten Kirchen der Frührenaissance:  
 g S. M. de' Miracoli, durch einen *Giov. da Verona* nach venezianischen  
 Vorbildern von „zentrifugaler Grundrißanlage“ (vgl. S. 20 b u. 166 d)  
 1488 beg., 1508 unterbrochen und erst später (bis ins 17. Jahrh.)  
 ausgebaut. Die Fassade, im Stil der Lombardi, hat ganz die eng-  
 räumige venezianische Pracht, welche deren Bauten bezeichnet; das  
 heiterste Detail — unterhöhlt gearbeitete Arabesken, runde Frei-  
 bogen als obere Mauerabschlüsse usw. — kann den Mangel an  
 Komposition nicht ersetzen. Der Vorbau (1500), ein Kleinod ober-  
 italienischer Dekoration, ist das Werk des *Gasp. Pedoni* und *Stef.*

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



*Lamberti*, die figürlichen Reliefs im Fries (Anbetung und Taufe Christi) von *Gasp. da Cairano* und *Ant. della Porta*. Innen ein griechisches Kreuz mit vier Eckkräusen; sonderbarerweise haben hier diese letztern und der mittlere Kreuzraum Tonnengewölbe, während vier Kuppeln (zwei höhere und zwei niedrigere) auf die vier Kreuzarme verteilt sind; der Chor ein hinterer Anbau mit Tonnengewölbe. (Man könnte das Gebäude scherzweise einen Zentrifugalbau nennen, indem die Kuppeln der Mitte des Baues förmlich ausweichen.) Kandelaberartige Säulen zwischen den Hauptpfeilern isolieren die einzelnen Räume; die Durchblicke gewähren mit dem eigentümlichen Lichteinfall ganz angenehme Architekturbilder, wozu der Reichtum des Einzelnen — hier eher im Stil eines *Scarpagnino* — ebenfalls beiträgt. Unter den Versuchen im Gebiet des Vielkuppelsystems ist dies Gebäude einer der gewagtesten. Die Dekoration im Innern arbeiteten auch die beiden obengenannten, sowie später (1560) *Giac. Fostinelli* und Genossen. (Die obern Teile des ganzen Innern sind durch Rokostukkaturen nicht gerade entstellt, doch ihres wahren Charakters beraubt.) — An S. M. delle Grazie verdient der artige kleine Hof mit dem Brunnchen wenigstens einen Blick. — In S. Giovanni Evang. ist die Capp. del Corpus Domini in ihrem Freskenschmuck und dem schön eingerahmten Altarwerk ein harmonischer Klang aus der besten Zeit der Renaissance.

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

Aber es findet sich hier auch eines der buntesten Phantasiestücke des 15. Jahrh.: die an S. M. Maggiore angebaute Cappella Colleoni, innen stark erneuert, außen eine bunte, reiche und in ihrer Art graziose Komposition, aus schwarzem, weißem und rotem Marmor, mit einer Menge von z. T. dem Innern entnommenen Skulpturen und den feinsten Prachtarabesken. Der Oberbau hat etwas Spielendes, in den strengeren Teilen an die Mad. zu Tirano (S. 150 f) erinnernd (auch das Bauliche von *G. A. Omodeo*; vieles daran, wie die Fensterfüllung, der unglücklich verteilte Skulpturschmuck, viel-

leicht selbst der doppelt abgestufte Kuppelaufbau geht auf spätere Umwandlungen zurück). — Teglio (im Veltlin) besitzt im Pal. Besta einen der schönsten Privatpaläste der Lombardei aus dem Ende der Frührenaissance, dabei fast tadellos erhalten. (Besonders fein Tor und Fenster, mit den alten Gittern, sowie der Säulenhof.)

In der Mitte zwischen den künstlerischen Einwirkungen von ganz Oberitalien entstanden die Bauten, Skulpturen und Malereien von Cremona und Mantua. In Cremona hat die Frührenaissance von Kirchen nur das 1463 von *Bart. Gazzo* neu aufgebaute S. Sigismondo (einschiffig mit je sechs Kapellen und Kuppel, dabei ein Kreuzgang, vor Porta Romana gelegen), sowie von Palästen den ansehnlichen, aber mit wunderbar karrierter Rustika bedeckten Pal. Trecchi già Raimondi, Piazza Garibaldi No. 1, geschaffen (statt des Kranzgesimses eine weitvorspringende Hohlkehle, deren echte Bemalung noch an der linken Fassade erhalten ist), 1496 von dem heimischen Architekten *Bern. de Lera* (das Ornamentale im Hof von *G. Gasp. Pedoni*, von dem auch ein prächtiger Kamin im Pal. pubblico). — Als Beispiele des hier seit dem Mittelalter gepflegten Backsteinbaues mit Terrakottaschmuck dienen: das prachtvolle Fragment einer Hofhalle in Pal. Stanga (Via Palestro 20, die Fassade vom stattlichsten Barock, die Treppe links neben dem Hallenfragment ein anmutiger Bau vom Ende des 18. Jahrh.) von *Pietro da Raude* (Rhò) zw. 1500 und 1509 nach Entwurf *Fr. della Torres* (?). Noch edler der doppelgeschossige Hof des Monte di Pietà mit reichem Skulpturschmuck im Stil *Omodeos*. Die Fassade eine Mischung von Quader- und Backsteinbau mit reich figurierten Terrakottafriesen. — Die einfach treffliche Backsteinfassade der Casa Repellini, Via Rebuelo 8, — das kleine Achteck links vor der Fassade von S. Luca (datiert 1503 und wahrscheinlich vom Erbauer der Madonna di Campagna zu Piacenza), nicht ein Baptisterium, sondern als Cappella di Cristo risorto erbaut; innen zweistöckig, außen dreistöckig; das Innere modernisiert, die Fresken um 1600. — Unter den Backsteinklosterhöfen ist derjenige der Umiliati (jetzt eine Pfarrwohnung) von früh-bramantesker Schönheit; eine Vorübung für den Hof bei S. M. della Pace in Rom.

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

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

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

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

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

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

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

In profanen Gebäuden ist aus begreiflichen Ursachen weit weniger von dem alten Zierat zu finden, als in Kirchen, und das wenige (einzelne Türen, Kamine u. dgl.) ist nicht immer leicht sichtbar. Da die Wände fast bis unten mit Teppichen und Ledertapeten bedeckt wurden, so kontrastierten sie nicht wie bei ihrer jetzigen Nacktheit gegen die geschnitzte und vergoldete Decke. In

einzelnen Beispielen wurde auch für den Anblick bei weggenommenen Teppichen durch bloß gemalte gesorgt. — Wir rechnen übrigens im Nachstehenden nicht nur die gemalten Einfassungen von Räumen, Öffnungen und Gemälden, soweit sie von sprechender Bedeutung sind, ebenfalls zu dieser Gattung, sondern auch die Dekorationsmalerei im weitern Sinne (s. am Schluß dieses Abschnitts).

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

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

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

Von dieser Leistung an geht es rasch abwärts. Sowohl die gemalte, als die in Marmor und Stuck gebildete Dekoration wird fast plötzlich nicht mehr mit derjenigen Liebe zum Einzelnen behandelt, welche ihr bisher zu statten kam; sie gerät in eine völlige Abhängigkeit von den großen baulichen Gesamteffekten, die sich nicht mehr durch zierliche Einzelheiten wollen stören lassen; sie muß der Architektur ihre inzwischen empfindungslos und willkür-

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

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

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

Auch die Aufzählung der dekorativen Werke beginnt, wie die der Bauwerke, billig mit Florenz, und zwar mit Brunelleschi selbst. Wie sich sein anerkannt architektonischer Sinn in der Architektur wesentlich auf die Arabesken beschränkt, zeigt namentlich der Zierbau der Capp. Pazzi bei S. Croce. Ein auf seinen Entwurf zurückgehendes Werk der dekorativen Skulptur ist die geringe Kanzel in

S. M. Novella, ausgeführt von *Lazzaro d'Andrea Giaggio* aus Stettignano. Die einschlägigen schwerfälligen Arbeiten seines Schülers und Adoptivsohnes *Andrea di Lazzaro Cavalcanti*, gen. *il Buggiano*, von dem die beiden Wandbrunnen im Dom (1440), das Grabmal des Giov. de' Medici (nach 1429) und der Altar in der Sakristei von S. Lorenzo, durch ihre Ornamentik von Interesse sind, s. u. Skulptur.

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

*Donatello* ist in seinen Dekorationen oft überaus gewagt, stets eigenartig, auf große monumentale und malerische Wirkung ausgehend. Die antiken Motive verwertet er oft willkürlich; sein Pflanzenwerk ist derb und anfangs noch mit gotischen Reminiszenzen gemischt; seine Lieblingsdekoration ist die bauchige, kannelierte Vase; den Grund seiner Reliefs bildet er gern (gleichfalls in Anlehnung an gotische Dekoration) mosaikartig, durch vergoldete Stifte oder bunte Glasstücke, wodurch er eine sehr energische malerische Wirkung erzielt. Charakteristische Beispiele besitzen wir in der Einfassung der Annunziata in S. Croce; der (in der Architektur von *Michelozzo* ausgeführten) Nische an Orsanmichele mit der Gruppe *Verrocchio's* (1425); der Orgelbalustrade des Doms (jetzt vollständig und in richtiger Höhe aufgestellt im Museo dell'Opera), der rein dekorativen in S. Lorenzo entsprechend; im Brunnen aus Pal. Pazzi (in Privatbesitz); der Außenkanzel mit dem köstlichen Bronzekapital zu Prato (gegossen 1433 von *Michelozzo*, an dem archit. Gerüst arbeitete auch *Maso di Bartolomeo*); dem Sockel des *Marzocco* vor Pal. Vecchio und der sehr originellen Basis der Judith in der Loggia de' Lanzi; in dem wunderlichen Madonnenrelief der Capp. Medici in S. Croce (Werkstattarbeit) u. a. m. Für seinen ganz eigenartig malerischen Stil und seinen großen monumentalen Sinn, der auch auf die Entwicklung der Renaissance in der Architektur von größtem Einfluß war, sind namentlich auch die architektonischen Interieurs auf den Bronzereliefs von S. Giovanni in Siena und am Hochaltar des Santo zu Padua bezeichnend.

Von *Piero di Niccolò* [*Lamberti d'Arezzo*], einem tüchtigen Nachfolger *Donatello's* in dessen frühester Zeit; stammt das originelle

- a Grabmal des Onofrio Strozzi († 1417), in S. Trinita<sup>1)</sup>. Ohne Zweifel gab es *Bern. Rossellino* den Anstoß zu jenem Typus, der in einer halbrunden, mit einem Fruchtkranz eingefassten Nische besteht, in welcher der Sarkophag aufgestellt ist; die Wand darunter wird durch eine Pilasterstellung und farbige Steinplatten dazwischen als eine Art Unterbau charakterisiert. Solche Nischengrabmäler sind: das von *Bernardo Rossellino* gemeißelte des Orlando de' Medici b († Dez. 1455) in S. Annunziata, noch streng monumental; das gräcizösere des Gianozzo Pandolfini († Nov. 1456) in der Badia, aus c der Werkstatt *Desiderios*; das diesem fast sklavisch nachgeformte d des Fil. Inghirami († 1480) im Dom zu Prato, und dasjenige des Ehepaars Fr. Castellani († 1505) der Capp. del Sacramento in S. e Croce, in Formen und Dekoration schon cinquecentistisch. Seine reichste Durchbildung erhielt dieser Typus in *G. da Sangallo's* Sassetigräbern in S. Trinità (zw. 1485 und 1491) und *B. da Majano's* f Strozzigrabmal in S. M. Novella (1491) durch Anwendung polychromen Marmors und des mannigfachsten Reliefschmuckes. g

*Bernardo Rossellino* ist in seiner einfach gehaltenen Dekorationsweise noch von einer gewissen Befangenheit und Schwerfälligkeit; aber durch den energisch-kraftvollen, echt monumentalen Aufbau und die feine Empfindung für architektonische Verhältnisse muster-gültig. In vorteilhaftester Weise hat er die florentinische Skulptur h nach dieser Seite beeinflusst. In dem Grabmal des Lion. Bruni († 1444) in S. Croce hat er dem florentiner Wandgrabe seine i schönste Form gegeben, in der Innentür der Sala del Concistoro im Pal. Pubblico zu Siena (1446) das früheste Beispiel eines mit Säulen und Gebälk umrahmten Portals geschaffen (vgl. S. 183, b u. h) k und in dem kleinen Sakramentsschrein im Chor von S. M. Nuova, dessen Bronzetürchen Ghiberti fertigte (1450), jenen Typus fest-gestellt, den das ganze Quattrocento mit geringen Variationen festhält.

Ein sehr artiger Zierbau *Michelozzo's* ist das Sacellum des vor- l dern Altars in S. Miniato mit seinem kassettierten Tonnengewölbe aus der Robbiawerkstatt (1448). Viel prachtvoller, nur leider durch m einen barocken Aufsatz entstellt: das Tabernakel in der Annunziata zu Florenz, nach *Michelozzo's* Entwurf ausgeführt von *Pagno di Lapo Portigiani* 1448—52. Zwei ähnliche reichere und spätere n (um 1460) in der Kirche zu Impruneta bei Florenz, das eine mit Fries und Decke aus der Werkstatt Luca della Robbias, sowie o einem Altar, worin ein Gehilfe Michelozzo's die imposante Nische Donatello's an Or S. Michele schwächlich nachbildet. (Womit zu

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



vergleichen: Michelozzos Dekoration in der Kapelle des Pal. Riccardi, vor 1459.) Von Portalen Michelozzos sind anzuführen: zwei einfache in einem hinter dem Chor in S. Marco gelegenen Raum, b um 1440, das zur Sakristei führende in S. Croce, vor 1445, und c das reichste, von Säulen und Gebälk umschlossene im ersten Klosterhof ebendasselbst, zw. 1440 und 1450 von *Pagno di Lapo* ausgeführt. — Auch die Umrahmung des Sakristeialtars in S. Niccolò e verrät am ehesten Michelozzos Art. — Der Entwurf des S. 117, c angeführten Portals in Mailand (um 1460) stammt wohl von ihm, f mit Ausnahme der beiden figurierten Streifen zu Seiten der Pilaster, die lombardische Weise verraten; in der Ausführung tritt aber z. T. der überladene Reichtum der oberitalienischen Ornamentik zutage. (Die Capp. Portinari in S. Eustorgio zu Mailand, s. S. 118 k und 144 f.) — Der ganz die Donatellosschule verratende reiche Marmordekor des Raumes hinter dem Tabernakel der S. Annunziata in Florenz wurde, wohl nach Angaben *Michelozzos*, 1461—63 von *Giov. di Bettino (Bertini)* ausgeführt, der um 1470 auch die schöne Marmortüre an S. M. Novella nach Albertis Entwurf meißelte. — Endlich geht das reiche, für die frühe Zeit seiner Entstehung (1449—54) merkwürdig reife Motive (vorgesetzte Säulen mit verkörpftem Gebälk) zeigende Portal an S. Domenico in Urbino wohl auf einen Entwurf *Michelozzos* zurück, da das Talent der ausführenden *Maso di Bartolomeo* und *Pasquino da Montepulciano* über das gewöhnlicher Scarpellini nicht hinausreichte.

Ein bedeutender neuer Anstoß war inzwischen in die Renaissance gekommen durch *Desiderio da Settignano* (1428—64). Im Grabmal Carlo Marzuppini († 1453) in S. Croce erkennen wir den höchsten dekorativen Schwung und Stil, der über die Vorbilder, welche ihm damals die Antike bot, weit hinausgeht. Hier ist alle Willkür verschwunden, jede technische Schwierigkeit überwunden; die glücklichste Unter- und Überordnung macht auch den vollsten Reichtum genießbar; je nach Bedeutung und Entfernung ist das Ornament bald ganz flach, bald in Hochrelief gehalten, bald weich verlaufend, bald kantig und unterschnitten, wodurch zugleich die feinste malerische Wirkung erzielt wird. Was vielleicht später nicht wieder in dieser Reinheit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophag. — An dem Wandtabernakel im rechten Querschiff von S. Lorenzo ist das Ornament ganz verwandt m und von ähnlicher Schönheit. — Sehr reich offenbart sich die von *Desiderio* abhängige Schule in der Ausschmückung der Badia von Fiesole (1456—64). Dort gehören den Brüdern *Bruoso* und *Benedetto di Benedetto* außer den Kapitälern des Kreuzganges und der Gartenloggia die zarten Arabeskenranken an den Fenstern und der Türe des Kapitelsaales; einem *Piero di Cecco* die Kanzel im Refek- p

a torium; *Gregorio di Lorenzo* der Brunnen mit zwei Putten in der ehemaligen Sakristei (geringer); endlich dem *Francesco di Simone*  
 b *Ferrucci* der hübsche Wandbrunnen im Vorraum des Refektoriums,  
 c der Altarrahmen im Kapitelsaal und die beiden Querschifftüren  
 der Kirche. — Noch näher steht Desiderio jener *Ambrogio da Fiesole*,  
 der 1459 urkundlich die in ihrem Ornament außergewöhnlich feine  
 d Innentüre der Sakristei der Annunziata in Florenz ausführte.

Die Bronzedeckungen, welche von *Verrocchio* und *Antonio del*  
 e *Pollaiuolo* (Bronzegrabmäler Sixtus' IV. und Innocenz VIII. in St. Peter  
 zu Rom) vorhanden sind, entwickeln einen glänzenden Reichtum an  
 Zierformen und eine vollendete Meisterschaft der Bronzetechnik; der  
 letztere hat sich nur durch das Motiv eines Paradebettes zu weit führen  
 lassen, während der erstere das Motiv des Gitters (Strickwerk) auch  
 auf den Sarg ziemlich unglücklich anwandte. Für *Verrocchios* Marmor-  
 f dekoration bietet die Umrahmung der Nische jenes Mediceergraves in  
 der Sakristei von S. Lorenzo ein charakteristisches Beispiel. Beson-  
 ders glücklich durch originelle Konzeption und energische Form er-  
 g scheint er in dem (angeblich von Donatello begonnenen) Marmor-  
 brunnen ebenda. — Ein Nachfolger und vielfach direkter Nachahmer  
 Verrocchios ist der oben als tüchtiger Adept Desiderios genannte *Fr.*  
*di Simone Ferrucci* (s. a. S. 201, c u. u. Skulptur). Reste einer späten  
 h (1487) ornamentalen Arbeit von ihm, einem Ciborium (Seraphsköpfe  
 zwischen Festons) sind in die cinquecentistische Chorumschranke  
 im Dom zu Prato eingelassen. Der ohne überzeugende Gründe bisher  
 i dem Ant. Rossellino zugeschriebene prächtige Marmorbrunnen, aus  
 einer Grotte der Villa Castello jüngst in den Vorraum der neuen Treppe  
 zur Galerie im Pal. Pitti übertragen, ist wohl für eine Arbeit des Fran-  
 cesco zu gut. (Der mißgeformte Ganymed ist eine Arbeit *Tribolos*.)

An Desiderio schließt sich in seiner Dekoration auch *Antonio*  
*Rossellino* (1427 bis nach 1478) an, wenn er sich auch in der Beschrän-  
 kung des Zierats und in seiner Vorliebe für einfachere architektoni-  
 sche Gliederung und Ornamente als Schüler seines Bruders Bernardo  
 k dokumentiert. Die Dekoration am Grabmal des Kard. von Portugal in  
 l S. Miniato und am Altar Piccolomini in Montoliveto zu Neapel ist  
 ähnlich reizvoll in Erfindung und Durchführung, wie bei Desiderio.

Desiderios Nachfolger war auch der in Florenz und Rom viel-  
 beschäftigte *Mino da Fiesole* (1431—84). Dieser kommt in einzelnen  
 florentinischen Arbeiten seinem Lehrer nahe, wie im Grabmal des  
 m Grafen Hugo von Andeburg (1481) in der Badia, im Grabmal des  
 n Bischofs Salutati (vor 1464) im Dom zu Fiesole, im Tabernakel in  
 o der Capp. Medici zu S. Croce, einem noch reichern in S. Pietro zu  
 p Perugia (dat. 1473), im Grabmal Tornabuoni in der Minerva zu  
 Rom u. s. f. Die meisten römischen Arbeiten Minos kommen an  
 Schönheit diesen Werken nicht gleich (s. unter Skulptur).

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

Von unbekanntem Meistern sind die Zierarbeiten der Certosa. Sehr ausgezeichnet und früh, ja an diejenigen Brunelleschis erinnernd: der Brunnen des dritten Hofes als Sarkopag auf vier schlungenen Drachen ruhend; das Lesepult im Refektorium. Später k das Lavabo am Eingang zu letzterem.

Den Ausgang der Marmordekoration in das Derbe, Schattige und Kräftige bei empfindlicher Abnahme der Frische und Leichtigkeit zeigen die Arbeiten des *Benedetto da Rovezzano* (1474—1554): das Kenotaphium des Pietro Soderini (von 1513) im Chor des Carmine, l der Kamin (aus Pal. Rosselli del Turco) und zwei zierlichere Marmor- m nischen im Museo Nazionale, sowie das Grabmal des Oddo Altoviti n († 1507) in der Kirche SS. Apostoli (linkes Seitenschiff). Von Benedetto ist auch die Dekoration der Kirchthür daselbst. Die Arabeske o sucht mit der nachdrücklicher gewordenen architektonischen Profilierung Schritt zu halten; sie vereinfacht und schematisiert ihre Motive (Masken, Totenschädel, Waffentrophäen u. dgl.) und verstärkt ihr Relief. — Noch eher der Frührenaissance zugewandt: die ebenfalls dem Benedetto zugeschriebene Tür der Badia (gegen den Pal. del p Podestà hin, jetzt ganz erneuert). Sein ansprechendstes Werk ist wohl der Altar in S. Trinita (letzte Kap. links), wahrscheinlich q später aus den dekorativen Teilen des zerstörten Altars Giovan. Gualbertos (Bruchstücke im Museo Nazionale, seit 1506 gearbeitet) r zusammengesetzt. (Seinen Orgelrettner in S. Stefano zu Genua s. S. 206, b.) — In derselben Richtung liegen die Arbeiten des *Andrea Ferrucci* und seiner Schüler (s. u. Skulptur).

Auch ganz späte Arbeiten sind nicht zu übersehen. So beweisen  
 a die beiden marmornen Orgelletner in der Annunziata — reiche Ba-  
 lustraden mit Konsolen über Triumphbogen, der eine aus dem 16. Jahrh.,  
 der andere hundert Jahre später —, daß selbst die Detailformen der  
 Frührenaissance zu solchen Zwecken bis gegen Ende des 16. Jahrh.  
 hie und da wiederholt wurden, als es daneben längst ein neues (aber  
 freudloseres) Ornament gab. — Dagegen gibt das Piedestal von  
 b *Ben. Cellini's* Perseus an der Loggia de' Lanzi den beginnenden  
 Barockstil in seiner zierlichsten Gestalt. — *Bandinelli* in den dekora-  
 c tiven Teilen der Basis seines Medicidenkmals vor S. Lorenzo verfährt  
 ungleich mäßiger, aber nüchterner. — Ähnlich die große Marmorbasis  
 d der Figur der Baukunst von *Gio. da Bologna* im Hof des Museo Nazionale.

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

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

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

In Pisa ist vielleicht das schönste von allem das Weihbecken  
 g im rechten Querschiff des Domes, ein Werk des Carraresen *Girol.*

*Rossimino* (1518): es gibt deren reichere, aber kaum ein edleres. — Von *Matteo Civitali* aus Lucca: das Leseputl, auf einem Adler ruhend, am Chor, sowie die vier Marmorkandelaber auf den Chorschranken. Im 16. Jahrh. arbeitete *Stagio Stagi* aus Pietrasanta das Grabmal Decio († 1535) im Camposanto und das des Gamaliel, Nicodemus und Abdias im rechten Seitenschiff (der Gottvater in der Lünette ein Erstlingswerk *Bart. Ammanatis*), und *Pandolfo Fancelli* aus Florenz († 1526) die Nische mit dem h. Blasius im rechten Querschiff des Domes, nach seinem Tode von *Stagi* vollendet, — lauter schwüles, überladenes Arabeskenwerk, das schon an die gleichzeitige neapolitanische Schule (um 1530, s. unten) erinnert. *Benedetto da Rovizzano* mit seiner einfachern Derbheit ist daneben weit vorzuziehen. Von *Stagi* auch das figurierte Kapitäl auf der Osterkerzensäule links im Chor mit dem schönen Bronzengel *Stoldo Lorenzis* darauf (1583). Das der zweiten Säule, rechts im Chor, mit der Porphyrvase von *Foggini*. — In S. Sisto: zwei einfach schöne marmorne Weihbecken. — In Empoli ein interessantes Taufbecken in Form eines doppelhenkigen antiken Kantharos in der Taufkapelle des Domes, angeblich von *Pasquino da Montepulciano* (1447), im Charakter der Dekorationsweise des Donatello; ebendort, im Seitenraum der Sakristei, ein schon schwülstiges Weihwasserbecken von *Donato de' Benti* aus Florenz (1557).

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

In Lucca befinden sich einige der frühesten dekorativen Arbeiten der Renaissance: *Jacopo della Quercias* Grabmal der Ilaria del Carretto (1406), mit Genien und Festons, im Dom, sowie ein Weihwasserbecken desselben ebenda (vergl. unten). — Abgesehen von diesem und von wenigen andern ältern Sachen, wie z. B. das energische Portal des erzbischöflichen Palastes, ist hier *Matteo Civitali* wie für die Plastik auch für die Dekoration der erste und der letzte. Seine Behandlung verrät die Schule des Desiderio da Settignano; aber er ist durchgängig ernster, architektonischer, auch weniger fein und elastisch als dieser. Im Dom sind von ihm die Weihwasserbecken im Mittelschiff, der Zierbau des Tempietto (1484), eine Aufgabe, die vielleicht andere Zeitgenossen graziöser gelöst hätten, ohne doch einen höhern Eindruck hervorzubringen. Sodann die Kanzel (1498), die Einfassung des Grabmals des Petrus a Noceto (1472) und vielleicht auch die ganze untere Einfassung der Sakramentskapelle, beides im

rechten Querarm, sowie die schönen dekorativen Teile seines Regulus-  
 a Altars (1484), zunächst rechts vom Chor. Auch die Schranken des  
 b jüngst wiederhergestellten Chorabschlusses sind von ihm (1478). —  
 c In S. Salvatore ein Marmorrahmen um ein Altarbild. — In S. Frediano  
 d die Marmorumrahmung des neueren Taufbrunnens (als Nische) in der  
 e Nähe des alten; in S. M. de' Servi ein mit Festons geschmücktes  
 Tabernakel (früher als Sakramentshäuschen dienend). — Matteos  
 Sohn *Niccolò Civitali* zeigt sich als tüchtiger Nachfolger des Vaters  
 f in seinen Altären in S. Frediano und S. M. de' Servi; von *Vincenzo*  
 g *Civitali*, seinem Enkel, die Bogenarchitektur um die Sakraments-  
 h kapelle im Dom. Die zierlichen Orgelbrüstungen und die zwei Weih-  
 i wasserbecken in S. Paolino, wie auch die drei in S. Frediano gehören  
 ebenfalls der Schule Matteos an.

Siena hat neben Florenz, wie in der Skulptur überhaupt, so auch  
 in seiner Dekorationsweise eine eigenartige, sehr beachtenswerte  
 Entwicklung aufzuweisen. Bei *Quercia* (1374—1438) tritt die Deko-  
 ration noch sehr zurück, und wo sie vorkommt, zeigt sie sich, seiner  
 Übergangstellung entsprechend, schwerfällig und noch sehr in go-  
 tischen Reminiszenzen befangen. Eine sehr saubere und zierliche  
 Dekorationsweise, die sich eng an antike Vorbilder anschließt, zeigen  
 zuerst die Bronzearbeiten des *Giovanni di Turino* († um 1454) und  
 des *Lorenzo Vecchietta* (um 1412—80). Von Giovanni sind die beiden  
 k hübschen kleinen Weihbecken in der Kapelle des Palazzo Pubblico  
 l und in der Sakristei des Domes zu Siena, emailliert und auf einen  
 Engel gestützt. Diese wie das noch einfachere Bronzene in der Kirche  
 m Fontegiusta (zweite Säule links) von *Giov. delle Bombarde* (1430) haben  
 durch den monumentalen Ernst, der auch im kleinen sich nicht  
 zur leeren Niedlichkeit bequemt, eine Bedeutung, die weit über den  
 absoluten Formgehalt hinausgeht. — *Vecchietta* hat als Dekorator in  
 Marmor und besonders in Bronze einen eigentümlichen Wert. Das  
 n große eherne Ciborium auf dem Hochaltar des Domes (1465—72,  
 o Originalentwurf dazu in der Akademie) hat durch seine originelle  
 energische Bildung auf die ganze sienesisische Zierweise Einfluß ge-  
 p habt. — Ein kleineres, sehr feines bronzenes Ciborium in der Kirche  
 Fontegiusta ist von *Lorenzo Mariano* gen. *Marrina*. Guß und Zise-  
 lierung sind in allen diesen Arbeiten durchgängig trefflich.

Bedeutender als diese Künstler und durch seine kräftigen und  
 phantasievollen Formen entscheidend für die spätere Dekoration von  
 Siena ist sodann *Antonio Federighi* († 1490). Sein Werk sind die  
 q beiden prachtvollen marmornen Weihbecken am Eingange des Domes  
 (von 1462 u. 63, Basis und Schaft des rechten antik), denen das  
 r einfachere, 1451—56 entstandene im Dom zu Orvieto nahe ver-  
 wandt ist. Die Aufeinanderfolge von Flachskulpturen, stützenden

Statuetten, Festons, Adlern und Wassertieren als Träger der Schalen usw. gibt einen wahrhaft reichen und festlichen Eindruck. Die Fische im Innern der Schalen wird man der übergroßen Verzierungslust zu gute rechnen. Die beiden Säulenpostamente an Marrinas Portal der Taufkapelle im Dom zu Siena sind auch Arbeiten Federighis (nach dem Vorbild eines römischen Cippus). Die steinerne Bank in der Loggia de' Nobili (rechts, 1464) und die Dekoration des Taufsteins in der Capp. S. Giovanni im Dom (aus seiner spätesten Zeit, nach 1484, unter Mitwirkung von Gehilfen) sind zu schwerfällig, während die Friese an der Kapelle vor dem Pal. Pubbico, an der Loggia del Papa und an der Kapelle neben dem Pal. del Turco von besonders kräftiger und großer Wirkung sind. Die linke Bank in der Loggia de' Nobili ist eine weniger gelungene Arbeit des geringen Donatello-Schülers *Urbano da Cortona*. — Dem Federighi nahe verwandt erscheint *Giovanni di Stefano (Sassetta)* in dem wirkungsvollen Altartabernakel in der Katharinenkapelle zu S. Domenico (1466). Das Figürliche daran übertrifft an Wert die Proportionen und die Ornamentik. Nach Analogie der Formgestaltung gehört ihm auch das graziösere Madonnentabernakel an Pal. Bianchi in Via di Borgo Maddalena (1477). — Von *Ventura di Ser Giuliano Turapilli* stammt die Dekoration des oberen Oratoriums in S. Bernardino (1496): Pilaster und Fries in Stuck, wie die Flachdecke in Holz gehören zum Geschmackvollsten der Blütezeit. Er schuf gewiß auch die feine Nischenumrahmung für die Pietàgruppe Conzarellis in der Osservanza (1497). — Die Ausschmückung der Unterkirche von S. Caterina etwas später und nicht mehr so rein.

Zu ihrer höchsten Blüte entfaltet sich die Dekoration in Siena erst in der Hochrenaissance, in welcher die Skulptur dort einen ganz ausgeprägt dekorativen Charakter trägt und in phantasievoller Erfindung, Eleganz und Kraft der Formen, vollendeter Durchführung und malerischer Wirkung in Italien unübertroffen dasteht. *Lorenzo Marrina* (1476—1534) als Marmorbildner, *Antonio Barile* (geb. 1453) als Bildschnitzer und der große Architekt *Baldassare Peruzzi* (1481 bis 1537) sind die Träger dieses dekorativen Stils. Von höchster Pracht und Vollendung sind *Marrinas* kleine Fronte der Libreria im Dom (um 1497), das außerordentlich kräftig dekorierte Portal der Taufkapelle (noch früher, nach 1485) und der unvergleichliche im Verein mit *Mich. Cioli* aus Settignano 1509—19 gearbeitete Hauptaltar der Kirche Fontegiusta. — Außerdem ist in S. Martino die schöne Marmoreinfassung eines Altars (1522, 3. Altar links, der gegenüberliegende Schülerarbeit), sowie der kleine Altar in S. Girolamo (der 3. links), von seiner Hand. Einfacher im Ornament die Marmortür des großen Saals in der Akademie (aus dem Kloster q

S. Agostino). Die einzige noch erhaltene Rundskulptur *Marrinas* ist eine bemalte Tonbüste der h. Katharina in der Sakristei von S. Caterina (Contrada del Drago) von 1517. Bei der aus Stuck bestehenden Wandbekleidung der Taufkapelle im Dom, dem reizenden Bau *Giovanni di Stefano* (1482—85), haben die Meister *Alb. Caponeri* und *Cos. Lucchi* den besten Geschmack in der Verzierungsweise der Blütezeit bekundet (erst 1596). — Einfach groß der Aufbau des Hochaltars im Dom von *Bald. Peruzzi*, 1532; beachtenswert auch die verstümmelte Pilasterdekoration der Hauptapsis. (Über seine Orgel u. a. s. unten.) Reich und schon phantastisch barock: die Treppe zur Kanzel im Dom von *Bernardino di Giacomo* (1543) mit tüchtigen Flachreliefs, nach dem Modelle des *Bart. Neroni, il Riccio*.

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

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

In den Städten an der Straße von Siena nach Rom bekunden die ornamentalen Arbeiten den Einfluß der sienesischen Kunst: so der wirkungsvolle Brunnen in Asciano (in Form einer riesigen Vase) und ein einfaches Weihbecken in S. Francesco daselbst, anscheinend von derselben Hand, ein großes Taufbecken von kräftigen architektonischen Formen im Dom zu Pienza u. a. m.

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

In Arezzo sind alle wichtigeren Arbeiten von florentiner Bildhauern (*Bern. Rossellino, Ben. da Majano, A. della Robbia*; vergl. diese). Der einfache sechseckig prismatische Taufstein im Dom, von Vasari dem *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402) zugeschrieben, ist nur wegen des Reliefs der Taufe Christi beachtenswert, das den engsten Anschluß an Donatello verrät. Die zwei anderen Tauf-



reliefs viel geringer. Ebenda ein spätes Tabernakel, überfüllt in der Komposition aber von meisterhaft leichter Ausführung namentlich des Ornaments, weniger des Figürlichen.

In Bibbiena im Casentino zeigt das Altarciborium der Madonna del Sasso von *Bart. Baccelli* c. 1500 schon schwere Cinquecentoformen ohne die Grazie und Naivität des Quattrocento.

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

In der Madonnenkirche zu Mongio vino der reichskulpierte zweigeschossige Arkadenabschluß des Chors und der schöne Altaraufsatz (c. 1530). Auch die ganze plastisch-polychrome Dekoration des Chorraumes sehr gelungen.

In S. Domenico zu Perugia, vierte Kapelle rechts, ist die ganze Altarwand mit einer kräftigen, aber ziemlich rohen Stuckdekoration bedeckt, von dem Florentiner *Agostino di Duccio* (1459, s. u. Skulptur). In der Sakristei von S. Pietro de' Cassinesi ist die reiche Steinverkleidung der einen Wand samt Altar eine Arbeit des *Franc. di Guido* aus Florenz, ebenso die zwei hübschen Ambonen am Chor (1487); die Wandverkleidung desselben von seinem Sohn *Guido* (1535).

In Aquila lernen wir *Silvestro dell'Aquila*, gen. *l'Ariscola* als einem etwa von der Werkstatt Bregnos abhängigen, hier und da auch Beziehungen zu Florenz verratenden tüchtigen Meister kennen, nicht sowohl in der von seinem pompösen Monument einzig übrigen Sarkophagstatue des Kardinals Agnifili (bez. und dat. 1480) im Dom, als in dem Grabmal Montorio-Camponeschi oder Pereira (1496) in S. Bernardino mit den vortrefflichen Statuen der toten Mutter und Tochter und den fast florentinisch belebten nackten Putten, sowie in der künstlerisch weniger bedeutenden „Cassa“ des h. Bernardin (1500—5) ebendort, einem mit figürlichem und ornamentalem Schmuck bedeckten Freibau.

Im Dom von Spello das Tabernakel des Hauptaltars, eine Kuppel auf vier Säulen, in graziöser und früher Renaissance, von *Rocco da Vicenza* (1515); der jetzt in zwei Hälften geschnittene Taufstein mit Heiligengestalten von *Antonio da Val di Lugano* (1510); die Kanzel von *Simone da Campione* (1545) und das tempelartige, reich figurierte Sakramentshäuschen von *G. Dom. da Carrara* (1562). In S. Lorenzo ein Sakristei-brunnen (c. 1450) und ein Ölbehälter von reicher, zarter Ornamentierung aber auffallender Unbeholfenheit des Figürlichen. In der Madonna di Vico ebendasselbst der elegante marmorne Chorabschluß mit Altarnische, wohl von dem Meister desschönen Portals (1539).

In Dom von Narni, rechts, eine Altarnische samt dem zunächst davorstehenden Bogen, beide als Triumphbogen in Stuck be-

- a handelt, noch 15. Jahrh. Ebendort das Grabmal des Bischofs Gormas (1515) in der Art der römischen Nischengräber.
- b Im Dom zu Spoleto das graziöse Epitaph Fra Filippo Lippis,
- c florentinisch, und das überladene Wandgrab des G. Fr. Orsini von *Ambrogio d'Ant. da Milano* (1499), dem Erbauer der Vorhalle und der Capp. Erolì, samt dem mit unbedeutenden Reliefs geschmückten Taufstein.
- e Im Dom zu Orvieto die beiden Altäre rechts und links vom Chor, 1521 und 1528 von *Michele Sanmicheli*, der schwülstige Relief-schmuck daran von *Simone Mosca*.
- f Der Hauptaltar in S. M. del Calcinajo bei Cortona (1519), verwandt mit den römischen Arbeiten des *Andrea Sansovino*. Das Hauptportal für seine Spätzeit (1543) noch sehr formrein.

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

- g Von Portaleinfassungen sind diejenigen an S. Marco und am
- h Pal. di Venezia (mit eigentümlichem, aus Knöpfen und Rhomben
- i zusammengesetztem Gewändeornament), an S. Agostino, S. Giacomo
- k degli Spagnuoli, S. Cosimato in Trastevere, am Spital von S. Spirito
- l und an S. M. del Popolo besonders ausgezeichnet. Ein einfaches
- m Portal mit schönem Greifenfries an Pal. Simonetti, Via del Gesù 84.
- n Die Einrahmung der Hauptportalen von St. Peter, von Vasari dem *Simone* zugeschrieben, ist wahrscheinlich, wie die Tür selbst, *Filarettes*

Werk, schwerfälliges antikisierendes Rankenwerk mit kleinen genrehaften Szenen in flachem Relief. — Eine spätere, reizend eingefaßte Inschriftstafel in der Halle von S. M. in Monserrato (um 1500). a

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

An den marmornen Altären überwiegt das Figürliche; der Aufbau ist im besseren Falle triumphbogenartig, wie der Altar in S. Gregorio (1469), von derber Kraft und dabei ungewöhnlicher Grazie g  
der weiblichen Typen, die Arbeit eines lombardischen Meisters, — oder als flache Wanddekoration, die Statuetten und Reliefs umschließt, gehalten. So der noch unter Eugen IV. errichtete Wandaltar in der Sakristei des Laterans mit den Gestalten der beiden Johannes, h  
des h. Antonius und Augustinus; so der schon in reicherem Typus aufgebaute Altar Alexanders VI. in der Sakristei von S. M. del i  
Popolo (1473 von *Andrea Bregno*); der in den Formen auffallend weiche, aber auch verschwommene, jedoch durch feine empfundene Madailonreliefs ausgezeichnete Katharinenaltar ebendort (1489; 4. x  
Kap. r.); der große Hauptaltar von S. Silvestro in Capite und der i  
vergoldete Altar Innocenz' VIII. in der Pace (urkundlich von *Pasquale da Caravaggio*, 1490) u. a. m. Anspruchsloser, aber durch klare Anordnung als dreiteilige Nischenaltäre ausgezeichnet die kleinen Altäre, die Gugl. de Pereris stiftete: in S. Agnese fuori (1490, n  
aus S. Lorenzo fuori stammend); in S. Paolo fuori (Capp. im Obergeschoß, 1494); im Lateran, Reste des Johannesaltars (1492, Ja- p  
cobus im r. Seitenschiff, die beiden Johannes im Kreuzgang), — diese drei Altäre von *Andrea Bregno*, während die Kreuzigung in q  
der Vorhalle zum Lateransbaptisterium (1492), Reste eines zweiten Altars im Lateran (1493, die hh. Lukas und Laurentius in der Sa- r  
kristei, der h. Markus im Kreuzgang) und der Marienaltar im Gang neben S. M. del popolo (1497) geringere Arbeiten seiner Werkstatt s  
sind. Einem Pereirealtar gehören wohl auch die Madonna und die hh. Hieronymus und Bernardinus an, die jetzt in der Sakristei von S. M. maggiore in die Wand eingelassen sind. Auch sie verraten t  
die Schule Bregnos, während der Dionysiusaltar in S. Paolo fuori (Kap. des h. Laurentius), von der Familie Cassinesi gestiftet, sich als Arbeit eines Lombarden kennzeichnet.

Der Typus der Sakraments- und Ölbehälter ist schon vorgebildet in jenen aus der Zeit der Cosmaten (S. 101, b u. ff.). Das früheste, noch altertümlich rohe Werk dieser Art ist das Orsinitabernakel in S. Francesco Romana, in der Dekoration sich an die Donatelloshule anlehnend, wahrscheinlich von des Meisters großem Tabernakel in St. Peter angeregt. Eine vollkommene jüngere Nachbildung des Orsinitabernakels ist das Grabmal der Mutter des Kard. Ammanati im Hofe von S. Agostino eingefügt (1477; fast wörtlich wiederholt in einem Ölbehälter des Doms zu Capranica). Auch *Minos* Hostienbehälter in S. M. in Trastevere und S. Marco (1471) bilden nur denselben Typus weiter, während der in das Grabmal des Kard. Ammanati eingesetzte (1479, Hof von S. Agostino) etwas abweichend gestaltet ist. Dem Mino folgt *Luigi Capponi* in seinen drei Ölbehältern, dem einfacheren im großen Saale der Consolazione (1493) und dem in SS. Quattro Coronati (vor 1492) sowie einem in S. M. di Monserrato, alle namentlich im Ornamentalen von vorzüglicher Schönheit. Andere ähnliche Ciborien oder Reste von solchen in S. Gregorio, S. Giovanni dei Genovesi, S. Eustachio, S. Marcello. — Anders dagegen, in der Form von großen Wandaltären, löst *Andrea Bregno* die gleiche Aufgabe in seinen beiden Ciborien in S. M. del popolo (1. Kap. 1. nicht mehr in ursprünglicher Aufstellung).

Der einzige Osterkerzenleuchter dieses Stiles ist uns in S. Cesario erhalten, weniger durch seine Form, die einen nicht eben ausgezeichneten antiken Typus kopiert, als durch das ungemein schwungvolle Ornament hervorragend. Ein schönes Weihwasserbecken aus dem Beginn des 16. Jahrh. im Vorhof zu S. M. dell' orto.

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

Dadurch, daß an Stelle der Pfeiler mit Nischenfiguren zierliche

Doppelpilaster treten, entsteht unter Paul II. ein zweiter leichterer und sehr geschmackvoller Typus des römischen Grabmals, welcher sowohl bei Reliefschmuck der Rückwand (wie im Grabmal Lebretto a [1465] und in dem ihm durchweg nachgebildeten des Kard. Savelli [1495], in S. M. in Araceli; geringer das des Giov. Ortega Gomiel b und Giov. da Mella [1467] in S. M. in Monserrato) als bei Ausmalung c derselben (wie in den Grabmälern Capranica, 1465, und Coea, dieses a 1477 von *Melozzo* ausgemalt, mit einer der vorzüglichsten Porträtstatuen der römischen Renaissanceskulptur, beide in der Minerva, und e im Grabmal Malvezzi im Gang neben S. M. del Popolo u. a.) durch f die glücklichen einfachen Verhältnisse im Aufbau, die zierliche und sehr passende Ornamentik, die leichte reizvolle Muschel als Abschluß von einer den florentiner Monumenten nahekommenden Wirkung ist. Als Schöpfer dieses Typus ist *Andrea Bregno*, der Bildner der Grabmäler Lebretto und Savelli, zu betrachten.

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

Erst die letzte Zeit bildet den einfachsten Typus aus, indem sie auf das schlichte, schöne Grabmal der letzten Cosmatenzeit und des alten Meisters Paulus zurückgreift. Entweder schließt sie, wie zuerst im Grabmal Raff. della Rovere (1477) in der Unterkirche von o SS. Apostoli, die Nische mit flachem Gesims gleich über der Grabfigur, oder sie wölbt noch einen halbrunden oder abgeflachten Bogen darüber, wie im Grabmal Gonsalvo de Veteta († 1484) in S. M. di p Monserrato und dem des jungen Marcantonio Albertoni (1485) in q S. M. del Popolo. — Am einfachsten gehalten und vielleicht am meisten römisch sind diese flachen Nischengräber, in denen der Tote auf der Bahre oder auf dem Sarkophag ausgestreckt liegt, neben sich zuweilen ein paar trauernde Genien mit dem Wappen; am

Sockel oder an der Bahre die Inschrift; die Einfassung bilden zierliche Pilaster, oben schließt die Nische flach. — Andere Beispiele der Art sind das Grabmal des Fil. della Valle in Araceli von 1497 (fast kopiert nach dem des Raff. della Rovere), des Giov. Andrea Boccaccio (von 1497) im Hof von S. M. della Pace, des französischen Ritters Anseduno Giraud (1505) in SS. Apostoli. Auch *Mino* hat in seinem Grabmal des Cecco Tornabuoni († 1480) in der Minerva diese Form adoptiert und reizvoll durchgebildet. —

Zuletzt entsteht dann noch der Typus, wo statt des auf dem Sarkophag liegenden Toten nur seine Büste in einem gewöhnlich von zwei Genien flankierten Medaillon mit Inschrifttafel darunter den wie gewöhnlich von Pilastern, Gebälke und Giebel gebildeten Aufbau füllt. Wohl das früheste dieser Art Grabmäler war das des Protonotars Lorenzo Colonna († 1484) von *Luigi Capponi*, wovon der Abschluß mit Büste und zwei Genien noch in der Vorhalle von SS. Apostoli übrig ist. Davon abhängig die Grabmäler Ben. Maffei (1494) in der Minerva, Andrea Bregno (1506), am Treppenaufgang zur Bibl. Casanatense, und das des G. B. Cavalieri (1507) in Araceli.

Oft wird dabei die Inschrifttafel reich und geschmackvoll ornamentiert, auch zwei Büsten werden angebracht, so in den Grabmälern der Gebrüder Bonsi in S. Gregorio (1498) von *L. Capponi*, dem reizvoll eingerahmten der Schwestern Ponzetti und ihres Oheims Ferrando in S. M. della Pace (1505 und 1509), dem ähnlichen Doppelgrabmal zweier deutscher Geistlicher in S. M. dell' Anima (1513), dem Grabmal der Familie Satri in S. Omobuono (nach 1482), dessen Porträtrelief ein antikes Epitaph der Galleria Lapidaria kopiert, dem der beiden Pollainoli in S. Pietro in Vincoli (1498) und dem einfachen Grabmal mit Reliefporträt in der Vorhalle von S. Agostino (1504).

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

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

So wenig Neapel an vollständigen Bauten der Blütezeit moderner Baukunst aufzuweisen hat, so reich ist es dagegen an dekorativen Einzelheiten. Aber auch hier sind es Florentiner, welche die Renaissance zunächst beleben und während des ganzen 15. Jahrh. durch ihre Tätigkeit in Neapel bestimmend darauf einwirken. (Das Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo, von *Donatello* u. *Michelozzo*, das der Maria d' Aragona in Montoliveto von *Benedetto da*

*Majano* nach *A. Rossellino* Entwurf, und die beiden Altäre ebenda von *A. Rossellino* und *Ben. da Majano* s. unter Skulptur.) Der reiche a und z. T. graziöse, aber in seinem Wert ungleiche, teils symbolisch-ornamentale, teils geschichtlich und allegorisch-figürliche plastische Schmuck am Triumphbogen des Alphons im Castello nuovo wurde b 1455—59 von *Pietro da Milano*, *Isaia da Pisa*, *Paolo Romano*, *Andrea dell'Aquila*, *Franc. Laurana*, *Ant. Chellino da Pisa*, *Domenico Lombardo* (*Gagini*) und andern sonst unbekanntem Meistern geschaffen, und 1465—70 von dem erstgenannten vollendet. Namentlich *Pietros* Anteil (großes Triumphrelief über dem Eingang, ein zweites in Stil und Komposition abweichendes des gleichen Gegenstandes über der Tür im großen Saal des Castello nuovo von *Dom. Gagini*) zeichnet sich ebenso sehr durch feines Formgefühl und sorgfältigste Ausführung wie durch Naivetät und perspektivische Beherrschung der Darstellung aus. Eine gewisse Grazie der Bewegung und gefällige Ornamentation ist auch dem Huldigungsrelief *Andreas dell'Aquila* (l. Leibungswand des Toreingangs) nicht abzusprechen, während *Isaia da Pisa* Auszugsrelief (r. Wand des Toreingangs) beides durchaus vermissen läßt, sich vielmehr durch ein großes Maß von Unbeholfenheit und Plumpheit in Bewegung und Formen kennzeichnet. — Andere Werke dekorativer Art s. unter Skulptur. —

Eine ganze Schule dieses Stils weist die Krypta des Domes c (1497—1507) auf, über und über mit Ornamenten von *Tommaso Malvito* oder *Sumalvito* aus Como bedeckt, das reichste und vollständigste Denkmal der Renaissancedekoration in Neapel (zugleich eines der prächtigsten in ganz Italien). Hier verrät sich nun die Renaissance nach ihren tiefsten Eigenschaften: sie genügt völlig, wo sie spielen darf; — alle Pilaster und die bloßen Gewandungen, sowohl die horizontalen als die vertikalen, mit ihren Arabesken, Blumen, Schilden, Guirlanden usw. sind von der schönsten leichtesten Wirkung; dagegen ist das Bauliche nur wenig organisch, die Profile zu dünn, das Tragende zu dekorativ. Die menschlichen Figuren, die ohnedies auf keine Weise den Ornamenten ebenbürtig sind, auch lastend an der Decke anzubringen, war ein ganz speziell neapolitanischer Gedanke.

Das übrige sind Nischen, Altäre und Grabmäler in unüberschlicher Menge; an diesen Aufgaben bildete sich eine ganze große Dekorationsschule, welche jedoch erst im 16. Jahrh. und durchschnittlich erst in den nicht mehr reinen Werken durch bestimmte Künstlernamen repräsentiert ist: *Giovanni* (*Merliano*) *da Nola*, *Girolamo Santa-Croce*, *Domenico di Auria*, und eine Reihe geringerer, bis auf *Cosimo Fansaga* hinab, der noch in berninischer Zeit die Art der ältern Schule nicht ganz verleugnete. — Als Bildhauer ist selbst *Giov. da Nola* nur untergeordneten Ranges; als Dekoratoren, ob

von außen abhängig oder nicht, wird man diese Künstler immer achten müssen, weil die Verbindung des Baulichen und des Figürlichen in ihren Werken im ganzen eine sichere und glückliche ist, selbst wo die Figuren gering sind und nur gleichsam in den Kauf gegeben werden.

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

In den neapolitanischen Grabmälern verewigt sich eine kriegerische Aristokratie, wie in den römischen vorzugsweise eine hohe Priesterschaft; der Bildhauer durfte eher von dem alttüblichen Motiv eines mit gefalteten Händen auf dem Sarkophag liegenden Toten abgehen und den Verstorbenen in der Haltung des Lebens darstellen, wobei auch die dekorative Anordnung des Ganzen eine sehr verschiedenartige wurde. Lange in die Renaissance hinein erhielt sich hier in einem unangenehmen Mischstil die oben (S. 106) skizzierte Anordnung des gotischen Grabmals; so — von dem selbst in der Formensprache noch halbgotischen Monument Giov. Caracciolo in S. Giovanni Carbonara († 1433) zu schweigen — in dem des Milizia Carafa († 1438) in S. Domenico (2. Kap. 1.) und im Grabmal Sanseverino (1432) des Florentiners *Andrea* in der Kongregation S. Monaca bei S. Gio. Carbonara. Selbst die Grabmäler *Jacopo della Pilla* (s. u. Skulptur) zeigen noch den gleichen Synkretismus, während erst das Monument Franc. Carafa († 1470) in S. Domenico (8. Kap. r., del Crocifisso) der Anlage der römischen Nischengräber folgt. *Tom. Malvitio's* Grabmäler s. u. Skulptur.

Ornamentistisch besonders wertvoll: im rechten Querschiff von S. M. la Nuova das Grab des Galeazzo Sanseverino († 1467); — im rechten Querschiff von S. Domenico das Grab des Galeazzo Pandono († 1514); daselbst, Kapelle S. Stefano, ein ausnahmsweise gutes Grabmal von 1636; — im Chorumgang von S. Lorenzo, 9. Kap., der Sarkophag des Pudericus u. a. m. Man begegnet durch-



schnittlich denselben teils hoch, teils flach gearbeiteten Arabesken, welche damals in ganz Italien herrschend waren, wie denn die ganze neapolitanische Renaissance wenig ganz Eigentümliches hat.

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

Einzelne gute Portale des 15. Jahrh. am Gesù Nuovo, an dem o. Bau neben der Annunziata; einfachere an S. Angelo a Nilo, an S. a Arpino (Ecke der Strada Nilo und Via S. Agostino alla Zecca) u. a. a. O. o.

Die beiden einzigen Bronzwerke in Neapel sind: die von dem Pariser *Guglielmo lo Monaco* (Le Moine) nach 1462 gegossene Pforte t am Triumphbogen von Castel nuovo mit Reliefs der Kriegstaten Ferdinands I., die nur als eine der frühesten Leistungen historischer Reliefkomposition, nicht aber ob ihrer geringen künstlerischen und technischen Qualitäten Beachtung verdienen; und die Pforten der g Domkrypta, deren Grottesken- und Arabeskendekor sie als Werk des Architekten *Tom. Malvito* kennzeichnet (s. S. 197, c).

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

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

Der Santo enthält billig das Prächtigeste. Gleich beim Eintritt bemerkt man zwei schöne Weihbecken in der Art des *G. Minello*, h das eine mit einer guten Statuette des Tüfers, das andere mit der von *Tisiano Aspetti* später hinzugefügten Figur Christi. Ein drittes Weihbecken an der nördlichen Seitentür ist von *G. Minello* 1 selbst, die h. Justina über demselben ein Werk des *Zuan Zorzi Las-*

*caris* gen. *Pyrgoteles*. Dann folgt im linken Seitenschiff das pomp-  
 a hafte Grabmal des Ant. de Roycellis († 1456), von *Bart. Bellano*,  
 von ungeschickt nachgeahmter florentinischer Ordnung. — Der Chor  
 b ist mit reichen Marmorwänden umgeben, Resten der seit 1443 von  
*Donatello* im Verein mit andern gearbeiteten (später demolierten)  
 Chorabschlüsse; die Marmorumrahmung der Reliefs *Bellanos* und  
*Riccios* zu Seiten des Chors arbeitete seit 1483 *G. Minello*. Der  
 Chor enthält dann, links neben dem Altar, eines der berühmtesten  
 Dekorationstücke der ganzen Renaissance: den großen ehernen  
 c Kandelaber des *Andrea Riccio* (1507—16); die Marmorbasis ist von  
*Franc. de Cola* (dat. 1515). Dieses Werk resumiert das ganze orna-  
 mentale Wissen und Können der damaligen Paduaner; an Fleiß,  
 Gediegenheit, Detailgeschmack hat es kaum seinesgleichen. Allein  
 es ist des Guten zu viel; die Gliederung hat wohl doppelt so viele  
 Absätze oder Stockwerke, als ein antiker Leuchter bei gleicher  
 Größe haben würde, und diese einzelnen Abteilungen sind unter-  
 einander zu gleichartig im Maßstab. Von *Riccios* Bedeutung für  
 die Kleinkunst haben wir später noch zu sprechen.

a Außerdem ist die Cappella del Santo nichts als ein Prachtstück  
 von Renaissance. Die Architektur entwarf *Andrea Biccio* (1500),  
 die glänzende aber nicht ganz reine Dekoration fast sämtlicher  
 Bauglieder (Flacharabesken z. T. von großer Zierlichkeit) begann  
*Giovanni Minello* und sein Sohn *Antonio*; sie wurde durch *Jac.*  
*Sansovino* fortgesetzt und erst 1533 durch *Falconetto* beendet, unter  
 dem *Andrea da Valle* arbeitete). Den reichen Eckpilaster links  
 fertigte *Girolamo Pironi*, und noch im 17. Jahrh., nach Wegnahme  
 einer Orgel, fügten *Matteo* und *Tommaso Allio* aus Mailand (um 1652)  
 in freier Umbildung ihrer Vorbilder den Pfeiler rechts hinzu. Wenn  
 etwas Dekoratives dem *Jac. Sansovino* angehört, so sind es am  
 ehesten die herrlichen von *Tiziano Minio* 1540 ausgeführten Ara-  
 besken der gewölbten Decke. Wem die Reliefhalbfiguren der  
 Apostel in den Lünetten der Decke zugeschrieben werden müssen,  
 mag dahingestellt bleiben.

(Die großen und reichen Altareinrahmungen in farbiger Terra-  
 o kotta in den Eremitani von *Giovanni Minello* s. u. Skulptur).

In Ferrara ist der paduaner Einfluß in der Dekoration, der  
 plastischen wie der malerischen, anfangs vollständig der herrschende.  
 Eine besonders reiche und phantasievolle Innendekoration aus far-  
 t bigem Stuck verdankt der eine Saal des Pal. Schifanoja dem Dona-  
 telloschüler *Domenico di Paris* aus Padua, dem wir als Bildhauer  
 noch begegnen werden; unter Leitung des Architekten *Pietro Ben-*  
*venuti* gen. *dagli Ordini* 1467 ausgeführt, bemalt durch einen ge-  
 wissen *Bongiovanni di Geminiano*. — Die spätere Art lernt man  
 auf eine besondere Weise kennen an den Quadereckbekleidungen

mehrerer sonst ganz schlichter Paläste, einer Art Programme künftiger durchgängigen Marmorbekleidung, zu welcher dann Zeit und Mittel fehlten, wenn nicht etwa bloß eine künstlerische Charakterisierung der Straßenecken damit beabsichtigt war. Die schönsten an Pal. de' Leoni, der auch eine vorzügliche Tür aufweist (S. 162, b). — Die Pfeilerbasen in der Kartause S. Cristoforo haben sehr schöne Arabesken, bei denen man sogar den Namen *Sansovinos* zu nennen wagt.

Eigentümlich gemischt zwischen florentiner und paduaner Einflüssen erscheint Bologna: die Florentiner *Pagno di Lapo*, *Ant. di Simone* und *Francesco di Simone Ferrucci* (Grabmäler in S. Domenico und auf dem Camposanto, Prachtportal des Pal. Bevilacqua, s. S. 184, f. und 202, c), wie der Mantuaner *Sperandio* (Portal von S. Caterina) arbeiten hier fast gleichzeitig. — Den vom Norden Kommenden mag die heitere Pracht, zumal in Backsteinzieraten, wohl zunächst blenden, allein das praktische Studium wird doch erst bei den Marmorsachen von Florenz und Siena seine Rechnung finden. Nicht nur sind die bolognesischen Arbeiten oft bunt und überladen (man analysiere nur einen Pilaster mit Putten, Delphinen, Kandelabern, Schalen, Bändern, Fruchtgehängen usw.), sondern auch im Ausdruck des Einzelnen unfein, nicht empfunden, zumal die Sandsteinzieraten. (Die backsteinernen regelmäßig in Modeln gepreßt.) Im 16. Jahrh. suchte der Baumeister *Andrea Marchesi da Formigine* sie mehr der reinen antiken Form zu nähern, und manche der von ihm angegebenen Kapitäle sind sehr schön (S. 155); allein in den Arabesken war er kaum wahrhaft lebendiger als die frühern. — Wir zählen nur einiges von dem auf, was noch nicht bei Anlaß der Architektur genannt wurde.

Zunächst eine Anzahl Marmorschranken, teils mit Gittern, teils mit enggestellten Säulchen oben, welche zum Verschuß der Kapellen in S. Petronio dienen. Das älteste, noch gotische Beispiel: 4. Kap. links; — reiche und frühe Renaissance: 7. Kap. links; — später und eleganter: 10. Kap. rechts; — das schönste: 4. Kap. rechts, vom Jahre 1483; — einfach: 6. Kap. rechts; — das späteste, von *Formigine*: 8. Kap. rechts. — In S. Michele in Bosco: die Mauern zu beiden Seiten des Chorgitters, die Pilaster und zwei Türen (die schönste am Äußern, links von der Fassade), vom bessern des oberitalischen Stiles. Das überreich skulptierte Portal des Collegio di Spagna, dem *Formigine* zugeschrieben.

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

Die Grabmäler sind samt und sonders im Stil der Arabesken geringer als die florentinischen. Die an den Backstein und Sandstein gewöhnte Dekoration konnte sich in die Vorteile des Marmors, wo sie an diesen kam, nicht hineinfinden. Der damaligen Bedeutung Bolognas als erster Universitätsstadt Europas entsprechend, sind es meist Professorengräber, deren Wert wesentlich im Aufbau und in der Skulptur liegt (vgl. u. dieser). Eine ganze Anzahl davon  
 a aus verschiedenen Kirchen stehen jetzt im Museo Civico; andere noch in den Kirchen selbst. Die besten sind im Anschluß an  
 b *Quercias* Grabmal des Antonio Galeazzo Bentivoglio († 1435) in S. Giacomo Maggiore entstanden. Ausnahmsweise arbeitet wohl ein Florentiner irgend ein Prachtstück in seiner heimischen Art,  
 c wie z. B. *Francesco di Simone* das Grabmal Tartagni († 1477) in S. Domenico; allein dieses ist doch nur eine plastisch und dekorativ befangene Nachahmung des Grabmals Marzupini und des (zerstörten) Grabmals Tornabuoni von Verrocchio (s. u. Skulptur u. S. 201, c).

Als prächtige dekorative Erscheinung ist das Stuckgrabmal des  
 d Lodov. Gozzadini († 1536) im linken Seitenschiff der Servi (statt des 3. Altars) trotz seines Schwulstes diesen Marmorsachen vorzuziehen; von *Giov. di Zaccaria Zacchi* (von ihm auch die Terrakotta-  
 e gruppe der Madonna mit den hh. Magdalena und Rochus in S. M. f Maggiore). Auch das einfachere Grabmal des Giac. Birro im Klosterhof von S. Domenico ist eines von den glücklich angeordneten des  
 g beginnenden Barockstils. — Hauptwerk dieser Art das Grabmal  
 h Nacci in S. Petronio von *Onofri* (um 1480); das des Pietro Canonici im Museo civico, aus S. Martino (1502; s. u. Skulptur).

Der schöne Rahmen für Rafaels h. Cäcilia von *Formigine* noch  
 i in der Capp. dell' Olio im linken Querschiff von S. Giovanni in Monte.

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

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

Die Arbeiten *Barth. Spanis* (1468 bis nach 1538) in Reggio und Modena s. u. Skulptur. Im Dom der letzteren Stadt außerdem

ein paar merkwürdig große Altarnischen in beiden Seitenschiffen. Die schönste die des ersten Altares rechts, deren Füllungen von *Dosso Dossi* ausgemalt sein sollen.

In den Marken sind (in Faenza, Forli, Pesaro, Rimini, Urbino, Fossombrone, Loreto) anfangs florentiner Künstler (*Giul.* und *Ben. da Majano, L. B. Alberti, Agostino di Duccio, Maso di Bartolomeo, Pasquino da Montepulciano, Dom. Rosselli* u. a.) tätig und auch für lokale Arbeiten bestimmend; im Norden ist dagegen von vornherein der venezianische Einfluß maßgebend, der sich von Ravenna aus durch die Tätigkeit des *Pietro Lombardi* (i. J. 1481) allmählich auch nach Süden verbreitet. Schöne Beispiele dafür der Altar *Corpus Domini* im Dom zu Cesena, die Pilaster, Balustradenschanke und die zierlich ornamentierte Türe an der Capp. della Concezione in S. Mercuriale zu Forli (von einem *Giacomo Bianchi da Venezia*, c. 1536) u. a. m. — Die Innendekoration von S. Francesco in Rimini a (1446—55), an der *Matteo Pasti* von Verona, *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402) und namentlich *Agostino di Duccio* beteiligt waren, trägt den Stempel eigentümlicher Unbeholfenheit (s. u. Skulptur). Von *Simone* bewahrt die Pinakothek zu Forli die Lünette der Madonna mit Kind und zwei Engeln (von der Capp. della Canonica am Dom stammend), worin er sich stark von Donatello beeinflusst zeigt. — In Ancona sind aus dieser Zeit nur einige Marmorportale zu bemerken: außer den S. 85 h. u. i. angeführten das der Mad. della Misericordia und das der Farmacia des Ospedale di S. Francesco, durch schwer herabhängende Fruchtschnüre auffallend, im Stile dem von S. Agostino ähnlich, und das mit zarten Arabesken verzierte des Hauses Nr. 6 Strada delle scuole. Das Dekorative an *Bramantes* Marmorumbau der Santa Casa in Loreto ist charakteristisch für die Tendenz des 16. Jahrh., das Ornament durch rein architektonische, etwas schwerfällige Formen zu ersetzen: die Stylobate inkrustiert, kannelierte Säulen, strenger antikisierende Formen. Die schönen Festons von *Simone Mosca*.

In Loreto lernen wir auch die Gießerschule der *Lombardi* in bedeutenden Schöpfungen von unübertroffener Virtuosität der Ausführung kennen: in der reizenden Hängelampe, den 2 Leuchtern in Form von Füllhörnern in der Casa santa (1547) und den 4 Türen, die in ihr Inneres führen (1568), ferner im Hauptportal des Doms und in der Madonna darüber (1580) — alles Arbeiten *Girol. Lombardos*, seiner Brüder *Lodovico* und *Aurelio* und seiner vier Söhne. Sie haben noch etwas von der Anspruchslosigkeit des Quattrocento, das Portal namentlich ist in den energisch bewegten Reliefs maßvoll, ohne Manier, das Dekorative hingegen schon etwas aufdringlich. Das rechte Seitenportal von *A. Calcagni* († 1593) ist im Figürlichen

z. T. schon überladen; von ihm und *Tib. Vergelli* auch die Statue  
 a Sixtus' V. vor dem Dom (c. 1589), groß angelegt und fein charakteri-  
 siert, im Beiwerk dagegen manieriert. Endlich das linke Seiten-  
 b portal von *T. Vergelli* (1590—99), in den reichen malerischen Reliefs  
 sich vom Manierismus der gleichzeitigen Plastik freihaltend, im Dekor  
 aber stark barockisierend; und das Taufbecken von demselben  
 Meister (voll. 1607) durchaus barock in Konzeption und dem über-  
 reichen Ornament, in den Figuren noch immer eine gewisse Na-  
 c türlichkeit bewahrend. Auch die prachtvolle Fontäne vor dem Dom  
 (1625) gehört zwei Meistern der Schule, den Brüdern *Jacometti*  
 von Recanati an.

Im Herzogspalast zu Urbino (um 1460—82) sind die dekora-  
 tiven Skulpturen, namentlich die Türeinfassungen und der Schmuck  
 einzelner Kamine, besten Stils. Man unterscheidet darin deutlich die  
 Traditionen florentinischer und lombardisch-venezianischer Kunst,  
 und es sind die Arbeiten ersteren Charakters seit 1476 dem *Domenico*  
 d *Rosselli* aus Florenz (1439—97; Kamin und Türumrahmungen der  
 Sala degli Angeli, 3 Kamine des Gran Salone, Grabmal der Cala-  
 patrissa Santucci, † 1478, im Hof des Palastes aufgestellt), die an  
 Zahl weit überwiegenden der letzteren Weise dem als Architekt und  
 Bildner auch sonst vielfach tätigen (s. S. 136, b u. c, 161, f, 192 c u. d  
 und u. Skulptur) *Ambrogio d'Antonio da Milano* und ihren Gehilfen  
 zuzuteilen. Originelle Erfindung, kräftige Wirkung und außer-  
 ordentlich saubere Durchführung lassen namentlich die letzteren zum  
 besten zählen, was außerhalb Florenz und Siena vorhanden ist. — Von  
 e der reichen innern Ausstattung des Palastes zu Gubbio, an der  
 die gleichen Künstler 1474—82 beschäftigt waren, ist nach den  
 Spoliationen der letzten Jahrzehnte kaum etwas übrig. Der er-  
 wähnte *Dom. Rosselli* arbeitete (1472—75) auch die reichornamen-  
 tierten Fenster am Pal. Prefettizio in Pesaro. — Fano bewahrt  
 f ein Werk der Hand oder Werkstatt *Ambrogios da Milano* in dem  
 sehr reich, aber z. T. schon schwülstig nach dem Muster seiner Türen  
 g zu Urbino dekorierten Portal von S. Michele (S. 158 o; der Erzengel  
 und die Verkündigung über demselben deuten in ihrer graziösen Ge-  
 bundenheit auf einen heimischen Bildner), sowie in dem ähnlichen  
 h von S. M. Nuova. Aus früherer Zeit ebendort in der Vorhalle von  
 i S. Francesco das geringe Grabmal Bonetto († 1434) und dasjenige  
 Pandolfo Malatestas, 1460 errichtet, von einfach-grandioser Kon-  
 zeption. — In Imola besitzt die Madonna del Piratello ein präch-  
 tiges Altartabernakel, demjenigen Michelozzos in S. Miniato ver-  
 wandt (nur oben rechteckig abgeschlossen), im Detail von Formen  
 und Ornament durchaus Bramantes Stil offenbarend (sehr stark  
 renoviert, wohl gleichzeitig mit dem Campanile 1506 entstanden,  
 s. S. 158 i).

In Genua setzte sich die Zierweise der Renaissance wie der betreffende Stil der Architektur und selbst der Skulptur nur langsam durch. Er drang weniger von Toskana als von Oberitalien her ein; Bildhauer aus Como und der Nachbarschaft waren auch hier die Träger der neuen Kunstweise, auf die die reiche Seestadt schon wegen der bequemen Gelegenheit, ihre Arbeiten zu Schiff nach Spanien und Frankreich auszuführen, Anziehung übte. — Das früheste und zugleich bedeutendste Denkmal, die Fronte der Johanneskapelle im Dom, wurde 1448 dem *Domenico Gagini* aus Bissone am Luganersee, dem wir später in Neapel und Palermo begegnen, mit seinen Gehilfen *Elia Gagini* (nachweisbar bis 1481) und *Giovanni da Bissone* (tätig 1450—95) übertragen und die Vollendung binnen achtzehn Monaten ausbedungen. Der originelle leichte Aufbau verrät noch seine Abstammung von den reichen Terrakottafassaden des Trecento, die auch in der Dekoration sich teilweise noch geltend macht: zahlreiche kleine Flachreliefs und Statuetten in Nischen mit halbgotischen Ornamenten, herb, aber kräftiger und frischer als die Arbeiten der Mantegazza und G. A. Omodeos. Die Dekorierung des Innern geschah erst 1492—96 unter Leitung des Comasken *Giovanni d'Arìa*. Von diesem ist auch das einfache Grabmal der Eltern Sixtus' IV. b vom Typus der römischen Nischengräber in einer Kapelle am Dom zu Savona (1483); die reiche Kanzel ebendort eine gemeinsame c Arbeit von *Ant. Maria Aprile* aus Carona und dem einheimischen *G. Ang. Molinari* (1522), von welchem auch ein bilderreiches, feinverziertes Marmorkreuz daselbst herrührt (1499). — Aus der Schule d des *Domenico Gagini*, namentlich von *Giovanni da Bissone*, sind die meisten dekorativen Arbeiten der letzten Jahrzehnte des 15. Jahrh. Einen freieren, breiteren Stil bringen seit etwa 1500 *Pace Gagini* und sein Oheim *Ant. della Porta, il Tamagnino*: ihre Arbeit am Portal des Pal. Cattaneo auf Piazza Cattaneo 6 (1504) ist schon an dem e Grotteskenschmuck kenntlich. Denselben Stil zeigt das Portal des 1528 dem *Andrea Doria* geschenkten Palastes Piazza S. Matteo 17. f Von ihrer Hand sind auch im Pal. S. Giorgio die drei besten unter den Statuen der Schenkgeber: *Ant. Doria* und *Luca Grimaldi* g von *della Porta* (1508) und *Fr. Lomellini* von *Gagini* (1509), h letzterer namentlich mit edlem, lebensvollem Kopfe.

Die dekorativen Arbeiten in Genua sind der Mehrzahl nach Türeinfassungen, meist mit Arabesken oft reichen lombardischen i Stiles, wenigstens mit Medaillonköpfen und prächtigem Obersims verziert. Es war eine der wenigen möglichen Arten, dem kajütenhaften Wohnen in engen Straßen einen bessern Anschein zu verleihen. Die besten finden sich an Pal. *Giorgio Doria*, gegenüber k S. Matteo, mit dem Kampf des h. Georg im Friese (1457) von *Giov. da Bissone*; an Pal. *Sauli* (1494) eines der feinsten von *Gaspare* l

*della Scala* aus Carona; an einem andern auf *Piazza Cattaneo* Nr. 25, hinter S. Giorgio, und im Hausflur eines großen Gebäudes auf *Piazza Fossatello* in der Art des Tamagnino und Gagini (von einer Kirche entlehnt?). Vgl. oben S. 143, d und ff.

Der marmorne Orgellettner in S. Stefano ist eine leidliche Arbeit der beiden Florentiner *Benedetto da Rovizzano* und *Donato Benti* vom Jahre 1499. — In S. M. di Castello bildet die Nische des dritten Altars rechts, mit dem schönen Bilde des Sacchi (1524), der Innenbekleidung von glasierten Platten und der äußern Einfassung ein sehr artiges Ganzes. Ebendort ist die Marmorpala mit der Taufe Christi, umrahmt von einem naiv-schönen Reigen von acht Engelpaaren, in der 1. Kap. links und eine Katharinenstatue an der 3. Kap. links von *Giov. da Bissone*, der den Umbau der Kirche leitete. Die Innenseite der Sakristeitür ist eine bezeugte Arbeit *Leon. Riccomanni* (1452), roher als Bissones Meißel. Hiernach möchte im Dom das Wandgrab des Kard. G. Fieschi († 1461) auch *Riccomanni* angehören; an Pal. Spinola, *Piazza Fontane amoroze*, die fünf Statuen in den Nischen; die reiche Kanzel im Dom von *Pier Angelo della Scala*, dem Bruder *Gaspares* (1527). — Schon mehr antikisierend, in zum Teil sehr schöner Ausbildung, die Dekorationen des *Montorsoli* in S. Matteo, hauptsächlich die beiden einfachen Heiligensarkophage (fast noch Frührenaissance!) an den Wänden des Chores, auch die Altäre an beiden Enden des Querschiffes. — Ob die beiden ungeheuern Prachtkamine in den größeren Sälen des Pal. Doria auch von ihm sind, ist mir nicht bekannt.

Endlich siegt das Bemühen des reinen Klassizismus auch hier für einen kurzen Augenblick. Das Tabernakel der Johanneskapelle im Dom (1532), von *Gian Giacomo della Porta* (einem Schüler Agostino Bustis, † 1555), ist eines der Hauptdekorationstücke dieser Art, zumal was die Untersicht der Bedeckung betrifft. (Die Skulpturen an den Säulenbasen sind von *Giacomos* Sohn *Guglielmo*.) Von *Gian Giacomo* ist auch die Statue *Ansaldo Grimaldis* im Pal. S. Giorgio (1539), sowie das Grabmal *Soria* (1544), aus S. M. della Pace in Mailand in den Garten der Villa *Uboldi* zu Cernusco (bei Mailand) übertragen.

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



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

Der aufmerksame Beobachter wird bald bemerken, daß die bloß vegetabilischen, hauptsächlich für Friese passenden Arabesken im Schwung der Zeichnung und in der zugleich zarten und kühnen Reliefbehandlung, zum schönsten gehören, was die Renaissance geschaffen hat, und den Vorzug haben vor dem figürlichen Ornament. Es scheint, als hätte die Schule der Lombardi dies gefühlt; sie gab wenigstens auch den Pilastern mit Vorliebe bloßes und dann treffliches Rankenwerk, ohne jene Schilde, Vasen, Greife, Harpyien, Täfelchen, Putten usw. Später, zu Anfang des 16. Jahrh., folgen dann auch treffliche Pilasterbekleidungen der letztern Art, allein nur um in der Hochrenaissance einer öden Manier Platz zu machen. Im ganzen ist man sich nur wenig klar darüber, daß tragende Glieder anders dekoriert werden müssen als getragene. Von den bessern, an Gebäuden vorkommenden Arabesken seien folgende genannt: Die Portalpilaster an S. Zaccaria und S. Giobbe, wie auch an letzterem die Dekoration des Chores, der zu den frühesten und besten Arbeiten des *Pietro Lombardo* zählt. — In S. M. de' Miracoli hauptsächlich die köstlichen Arabesken an der Balustrade über den Chorstufen, an den Basen der Chorpilaster (mit Sirenen und Putten hübsch figurirt) und am Gesanglettner; die Friese der Chorschranken, die Pilaster der Türen (von *Pietro*, *Ant.* und *Tullio Lombardo*). — An der Scuola di S. Marco alle horizontalen und bogenförmigen Bauglieder mit dem schönsten Rankenwerk, auch die durchbrochenen Zieraten und die Akroterien vorzüglich; die meisten Pilaster kaum mittelmäßig. — Am Vorhof (*Pietro L.*) und Treppenhaus von S. Giovanni. Ev. das Erhaltene sehr schön. — Am Hinterbau des Dogenpalastes ist das Beste wohl die Arabeskenflächen im zweitobersten Stockwerk, die Pfeiler über der Riesentreppe und wahrscheinlich auch viele Fensterpilaster; wenigstens sind die an der Kanalseite, die man in der Sala dello Scudo und in der Sala de' Rilievi genau betrachten kann, die bestornamentierten in Venedig, von fast reinem Gleichgewicht des Ornamentalen und Figürlichen. An der Riesentreppe selbst übersehe man ja nicht die feinen Ornamente an der Vorder-

seite jeder einzelnen Stufe, an den Seitenwänden außen, in den Bogenzwickeln usw.; wahre Goldschmiedarbeiten in Marmor, wo die unendlich liebevolle Behandlung einzelner Teile ein Unikum in seiner Art geschaffen hat. — An der Scuola di S. Rocco ist das reiche Ornament durchgängig unrein, zumal an der Treppe. An S. Rocco selbst erinnert die frühere Mitteltür (jetzt an der Seitenfassade) an die herrlichen Arbeiten im Palast von Urbino. — Eine andere schöne Tür ist außen an der Akademie (Westseite) eingemauert. — An S. Michele: die Pilaster der Pforte, die Basen der Chorpilaster u. a. m. — Als nicht sehr frühe und doch noch ganz primitive Renaissance ist die marmorne Choreinfassung in den Frari von *Andrea Vicentino* (1475), mit wuchtigem Blattwerk, geschichtlich bemerkenswert.

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

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

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

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

An Grabmälern hat häufig der Sarkophag eine gute Rankenverzierung (Grab Soriano in S. Stefano u. a. m.); dagegen sind die Arabesken der baulichen Einfassung, wie bemerkt, gegen Ausgang des 16. Jahrh. meist nicht mehr als mittelmäßig. Die Einfassung selbst ist als großes Gerüst in der Frührenaissance meist sehr gut gedacht; ja man könnte Denkmäler wie die Dogengräber in S. Giovanni e Paolo (Vendramin, voll. nach 1493, von *Ant.* und *Tullio Lombardo*) und S. M. de' Frari (Denkmal Tron, 1472, von *Rizzo*) harmonischer finden als die Kirchenfassaden desselben Stiles, zu welchen die organisierende Kraft nicht ausreichte; die genannten Gräber sind überdies auch im Ornament gut und selbst ausgezeichnet. — Aber mit dem 16. Jahrh. wird dieses Gerüst auffallend einfacher, größer und derber, mit vortretenden Säulen, Simsen und Giebeln; die Einzeldekoration muß weichen, um den Statuen das fast alleinige Vorrecht zu lassen. Ebenso ergeht es den Altären, Emporen usw. *Guglielmo Bergamasco* hat z. B. in S. Giovanni e Paolo den ersten Altar des 1. Seitenschiffs (mit dem Hieronymus von Vittoria), in S. Salvatore den Hochaltar und den zweiten Altar links, *Jac. Sansovino* ebenda das Dogengrab Venier und den Orgelständer in dieser Weise gestaltet; viel einfacher und ärmer im Detail, als seine *Biblioteca* ist. — Ein schönes Grabmal, bloß Sarkophag mit Büste und Untersatz, in S. Stefano (Kapelle links vom Chor), dem *Sanmicheli* zugeschrieben, sucht Reichtum und strengern Klassizismus zu vereinigen. Man mag es vergleichen mit seinen veronesischen Monumenten, z. B. dem an der Außenmauer von S. Eufemia und in S. M. della Scala, sowie dem Grabmal Bembo (1547) und Contarini (1555) im Santo zu Padua. Das Grabmal des Pietro Bernardo († 1538) in S. M. de' Frari, noch bei Lebzeiten gearbeitet (1515—25), aber erst 1558 zusammengesetzt, ist eine späte Arbeit des *Tullio Lombardo*. Von verzierten Grabplatten eine Anzahl z. B. im Chorumgang von S. Zaccaria. — Sehr einfache, musterhaft eingeteilte Fußbodengrabplatten des 16. Jahrh. in S. Fantino.

Für die bronzenen Leuchter gab der berühmte des *Andrea Riccio* im Chor des Santo zu Padua das verlockende Beispiel eines endlos reichen Schmuckes. Die beste spätere Arbeit ist der Leuchter neben dem Hochaltar der Salute, von *Andrea d' Alessandro Bresciano*, mit nicht weniger als 6 Ordnungen von gutem Aufbau und hübschen Figürchen, von den Sphinxen der Basis an gezählt. — Von derselben Hand sind wahrscheinlich auch die sechs Leuchter auf dem Altar; ähnlich der Leuchter links im Chor von S. Stefano (1577). Im Querschiff von S. Marco rechts zwei frühere, kleinlich aufgebaute, aber im einzelnen tüchtig und sorgfältig gearbeitete Leuchter angeblich von *Camillo Alberti* (1520); im Museo Correr die aus der Capp. del Rosario stammenden schon barock, denen die silbernen Leuchter

- a in der Antoniuskapelle im Santo zu Padua nur zu ähnlich sind.  
 b Zwei wirkungsvolle Leuchter von *Nic. Roccatagliata* neben dem Hochaltar in S. Giorgio Maggiore (1598).

Über die dekorativen Arbeiten der *Lombardi* in Treviso vergl.  
 c S. 167, g—l und u. Skulptur. — In S. Niccolò daselbst ein schöner Bilderrahmen um Savoldos Altarbild von *Maestro Rocco* und *Lio* aus Venedig (1521).

Vicenza ist besonders reich an großen und prächtigen Einrahmungen der Altarbilder durch Architekturen in Marmor oder Terrakotta. Da man hier und in Verona zur gotischen Zeit und auch noch später den Seitenschiffen der Kirchen keine Fenster oder nur ganz geringe runde Luken gab, so war ein genügender Raum für d solche Dekorationen vorhanden. In S. Lorenzo deren mehrere von e Wert; in S. Corona ist der 5. Altar links eines der prachtvollsten Phantasiewerke dieser Gattung, und wenn nicht die Überfülle den lombardischen, die bunten Marmorscheiben der Pilaster den venezianischen Charakter verriet, so wäre er auch einer der schönsten.

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

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

In Bergamo kann die Fassade der Kapelle Colleoni an S. M. a Maggiore (S. 175, h) beinahe eher für ein großes Dekorationsstück als für ein Bauwerk gelten. Es gibt reicher verzierte Fassaden, wie z. B. diejenige der Certosa von Pavia, bei welchen gleichwohl die Architektur viel mehr ihr Recht behauptet, als an diesem bunten, graziösen und kindlich spielenden Zierbau. — Auch das Dekorative an *Omodeos* Grabmälern im Innern der Kapelle Colleoni ist überreich. b

In Mailand steht obenan die dekorative Ausstattung der Sakristei e an S. Satiro von *Bramante*. Dabei tritt auch die figürliche Plastik mit einer monumentalen Wucht hervor, die der lombardischen Schule sonst fern steht. Außerdem: das Mauergrab des Stefano Brivio in S. Eustorgio, I. Kap. r.; die Pilasterornamente an der Tür von S. M. a delle Grazie von rafaelischer Schönheit; auch die Kapitäle am großen Bogen der Canonica von S. Ambrogio sind bemerkenswert. e — Einige gute Marmorgrabmäler, die schöne Türeinfassung von f *Michelozzos* Medizeerbank, die Kanzel (aus S. Pietro in Gessate g c. 1490), einige hübsche Pilaster und andere Bruchstücke von Bauten, auch einige Terrakottarahmen im Museo archeologico.

Über die Dekoration am Dom von Como und Lugano, sowie an der Certosa von Pavia s. oben S. 147 u. 150, sowie unter Skulptur. Im Chor der Certosa vier treffliche große Bronzekandelaber von *Anni- h bale Fontana* (1550).

Zwischen der plastischen Steindekoration und der Malerei mitten inne stehen die Flachmuster der Fußböden in Marmor und Ter- rakotta. — Die ersteren sind, wie oben S. 177 erwähnt, den alt- christlichen Mosaiken nachgebildet: Sixtinische Kapelle und Stanzen i des Vatikans; Grabkapelle des Kardinals von Portugal in S. Miniato k bei Florenz; Kapelle des Palazzo Riccardi daselbst u. a. m. — Ein i eigentümliches Beispiel der weitgehendsten Lust am künstlerischen Schmucke sind die berühmten, von Marmor verschiedener Farben eingelegten Geschichten, welche den Boden des Domes von Siena s. m machen, vom 14. bis Ende des 16. Jahrh. ausgeführt. Ein Muster ähnlicher Art im Mittelschiff des Domes von Lucca, das Urteil Sa- n lomos. — Besondere Beachtung verdienen wegen ihrer schönen stil- gerechten, meist orientalisierenden Zeichnung und trefflichen Farben- wirkung die wenigen erhaltenen alten Beispiele von glasierten Ziegelböden, welche Teppichmusternachzuehmen scheinen; einzelne nachweislich aus der florentinischen Fabrik der *Bobbia*, von welchen z. B. Raffael die jetzt ganz ausgetretenen Bodenplatten für die Loggien o bezog. Etwas besser erhalten sind einige Reste in den Stanzen des Va- p tikans. — Aus früherer Zeit: diejenigen in der Kap. Bentivoglio in q S. Giacomo Maggiore zu Bologna (vor 1458); — und die in der 5. Ka-

a pelle links von S. Petronio ebenda (bez. 1487), letztere aus sechseckigen Plättchen mit Ornamenten und Tiergestalten bestehend. —  
 b Ferner: in S. Sebastiano zu Venedig, Kapelle links neben dem Chor, mit Monogramm, Wappen und Datum 1510, wie die beiden vorerwähnten faentnischen Ursprungs; — im Oratorium der h. Katharina d (1504) und in der Libreria des Domes (1502; erneuert) zu Siena, sowie einst der Fußboden eines Saales im Pal. Petrucci ebendort (1509), eines der herrlichsten Erzeugnisse dieser Art, sämtlich einheimische Arbeit, schon im Grotteskenstil; in der Capp. Mazzatosta in S. M. della Verità zu Viterbo, auch in S. M. della Peste und S. Elisabetta ebendort, einheimisches Erzeugnis; in S. M. del Popolo zu Rom (3. Kap. rechts, zwischen 1480 und 90), in S. Paolo zu Parma (1471 und 1482) und im Vescovado zu Padua (1491, von G. A. und Fr. d'Urbino); sehr gut erhaltene in einem kleinen Zimmer des Quartiers Leo's X. im Palazzo Vecchio zu Florenz, sowie in der Villa Imperiale bei Pesaro. — In der von Signorelli ausgemalten Sakristei zu Loreto ein herrlicher Fußboden mit Grottesken (1500—40).  
 Noch später (1563) die Reste des einst prächtigen Bodenbelags der Sakristei von S. Pietro in Perugia. — In Neapel, wo die Sitte heute noch fortdauert: die Capp. Caraccioli (c. 1440, das älteste Denkmal dieser Art), und die Kongregation in S. Giovanni Carbonara; in Monte Oliveto die Kapelle rechts vom Eingang; in S. Annunziata die Sakristei, besonders prächtig. Auch als Wandbekleidung von schöner Wirkung in einem Vorzimmer des Refektoriums von S. M. Nuova. — Prachtbeispiele von Belägen der Trep-pengeländer bietet Genua in Via Luccoli Nr. 26, Via S. Matteo Nr. 10, u. a. m., es sind Nachbildungen spanischer Azulejos. Dort finden sich auch schöne Wandbekleidungen, sowohl ornamentale Motive als auch Figuren; so in S. M. del Castello, 3. Altar rechts (Täufer  $\frac{1}{8}$  lebensgroß), im Pal. Bianco große Madonna (1529).

Von Marmor, Erz und Ton wenden wir uns zu der Dekoration in Holz, welche in der Renaissance eine so bedeutende Stelle einnimmt.

Die mittelalterliche Kirchendekoration hatte ein Prinzip, welchem sie aus allen Kräften nachlebte: die Zubauten, wodurch sie die Harmonie des gotischen Gesamtbaues stören mußte, so reich und prachtvoll als möglich zu gestalten; gleichsam zur Entschuldigung und zum Ersatz für den unterbrochenen Rhythmus des Ganzen. Daher wirken noch so manche Wendeltreppen, Lettner, Balustraden usw. im Innern der Kirchen als Prachtstücke ersten Ranges; namentlich aber wurde das Stuhlwerk im Innern des Chores mit stets neuem Raffinement in den reichsten gotischen Zierformen und mit einem oft wertvollen figürlichen Schmuck ausgearbeitet. Italien besitzt nun zwar

aus seiner gotischen Kunstperiode keine Chorstühle wie die des Ulmer Münsters; diejenigen in der Oberkirche von S. Francesco zu Assisi (erst 1491—1501 von *Dom. Indivino* gearbeitet!) würden z. B. in Deutschland geringe Figur machen; ebenso die älteren Teile desjenigen im Dom von Siena (1366—95), das Stuhlwerk aus S. Agostino zu Lucca (in die Pinakothek versetzt), in S. Domenico zu Ferrara (1384 von *Giov. Baisi da Modena*), in den Servi zu Bologna (1490), in S. Zeno zu Verona, in S. Francesco zu Brescia (nebst den interessanten Sakristeischränken), selbst dasjenige im Dom von Reggio. Am ehesten behaupten noch die 1414 von dem Sienesen *Dom. di Niccolò del Coro* begonnenen Chorstühle im Dom von Orvieto einen unabhängigen Wert, weniger wegen des Architektonischen, als wegen der eingelegten Ornamente und Halbfiguren des *Ant.* und *Pietro del Minella* aus Siena, voll. 1431—41; von wunderbarer Schönheit der Zeichnung. Ebenda im Museo municipale der zugehörige Lettner, mit sehr zierlichen geometrischen Mustern, und ein großes Intarsiabild der Krönung Mariä, wahrscheinlich von dem auch von *Minella* gearbeiteten Bischofsstuhl.

Allein zur Zeit der Renaissance warf sich die Dekoration gerade auf diese Gattung mit einem Eifer, welcher das Versäumte gewissermaßen nachholte. Das (verhältnismäßig) wenige, was auf uns gekommen ist: das Stuhlwerk und die Lesepulte in einer Reihe von Kirchen und Kapellen, auch wohl in weltlichen Gebäuden, sowie die Orgellettner und die Wandschränke in den Sakristeien aus dieser Zeit, erreichen das Mögliche innerhalb der Grenzen dieser Gattung, und einzelne davon werden auf immer als klassische Muster dienen. Die ganze Gattung bewegt sich, wenn man das rein Architektonische, die Stützen, Gesimse usw. abrechnet, in zwei Darstellungsweisen: dem ausgeschnitzten Relief (vom flachen bis zum stark vortretenden und unterhöhlten) und der glatten eingelegten Arbeit (Intarsia, Marketterie), welche sowohl jede ausschließlich, als auch beide gemischt angewandt wurden. Zu figürlicher Darstellung wurde mit Vorliebe (jedoch nicht allein) die Intarsia gebraucht. Stellenweise Vergoldungen kommen je später desto häufiger vor. Vereinzelt: Nachahmung der Intarsia in Malerei.

Den lombardischen Klosterbrüdern und Handwerkern, die als Urheber dieser zum Teil so wunderschönen Arbeiten genannt werden, will man bisweilen deren Erfindung nicht recht zutrauen; manche glauben dem Werke eine Ehre anzutun durch die Annahme, es sei „nach der Zeichnung Rafaels usw.“ ausgeführt. Dies ist derselbe Irrtum, der bei Beurteilung der griechischen Vasen, der pompejanischen Malereien und bei so vielen andern Punkten der vergangenen Kunst sich geltend macht; man unterschätzt das Kunstvermögen, das in gesunden Zeiten über das ganze Volk verbreitet war. In einzelnen Fällen soll jedoch die Mitwirkung bedeutender Künstler nicht in Abrede gestellt werden.

Die Holzschnitzerei hielt sich bis gegen die Mitte des 16. Jahrh. in ziemlich reinen Formen, geriet aber auf die Länge in unvermeidliche Mitleidenschaft mit den großen seitherigen Schicksalen der Architektur. Als diese offenkundig das Detail zu mißhandeln und den äußerlichen Effekt zum höchsten Ziel zu machen anfang, da verfiel auch die Nebengattung ins Barocke und später, der Harmonie mit den Baulinien zu Gefallen, in das Glatte und Ärmliche. Doch gibt es noch aus dem 17. Jahrh. treffliche Arbeiten dieser Art; und im 18. Jahrh. flößte das Rokoko dem Stuhl- und Schrankwerk bisweilen ein eigentümliches neues Leben ein, das freilich in Italien nicht voll zum Ausdruck kam.

In Florenz finden sich von dieser Gattung keineswegs die prächtigsten Beispiele, aber die vornehmsten: eine Reihe, welche die Stilübergänge klar macht und der Entwicklung der Architektur wahrnehmbar folgt. Laut Vasari hätte *Brunelleschi* auch hier einen bestimmenden Einfluß ausgeübt. — Zum Ältesten innerhalb der Renaissance, mit gotischer Gesamtanlage und selbst einzelnen a gotisierenden Details, gehört das schöne Stuhlwerk in der Kap. des b Pal. Riccardi und das sehr wirkungsvolle im Chor von S. Miniato (1466 von *Giov. di Dom. da Gajuole* und *Franc. di Dom., il Monciatto* voll., der 1472 auch die Schränke der Sakristei fertigte). — Unter dem Einfluß *Brunelleschi*s entstand ohne Zweifel das Tüfelwerk in c der Sakristei von S. Lorenzo mit vortrefflicher einfacher Intarsia, d und die vorzüglich geschnitzten Türen ebenda.

Darauf folgte wohl zunächst die bedeutende und als Ganzes klassisch zu nennende Leistung des großen Dekorators *Giuliano da Ma-* e *jano*: das leider sehr vernachlässigte Getäfel der Sagrestia Nuova im Dom, mit festontragenden Putten bekrönt; einfache, das Innere der Wandschränke oder bloße Ornamente darstellende Intarsia, von schlanken Pilastern unterbrochen, mit mäßigen Gesimsen. (Schon 1435—40 von *A. Manetti* und *Giov. della Scheggia* beg., seit 1463 von *Giuliano* im Verein mit *Giov. da Gajuole* voll.; einzelne Teile davon f jetzt im Museo dell' Opera.) Von *Giuliano* und *Franc. di Giov. il* g *Francione* rührt auch die prächtige Intarsiatür in der Sala de' Gigli des Pal. Vecchio her (1475—81), mit der Marmoreinfassung von *Bene-* h *detto* (S. 185, c). Von *Benedetto* die geschmackvolle, einfache Tür i zu seiner Kanzel in S. Croce. Von beiden Brüdern gemeinsam ist wohl die ganz geschnitzte Tür der Capp. Pazzi bei S. Croce (vor 1474), das Meisterwerk ihrer Gattung, sowie die ähnliche, nur ein- k fachere Sakristeitür im Dom von Loreto (nach 1480) gearbeitet. Vielleicht ist auch das in seiner Einfachheit so elegante Sakristei- l geschränk in SS. Flora e Lucilla zu Arezzo aus der Werkstatt der Majani hervorgegangen. Über *Giulianos* Arbeiten in Pisa und



Perugia s. S. 217, f und 220, h. — Von der Mitte des 15. Jahrh. ist dann das herrliche Getäfel in der Sakristei von S. Croce, welches als Einfassung für Giottos Bilderzyklus vom Leben Christi und des h. Franziskus, der jetzt teils in der Akademie aufgestellt, teils im Auslande zerstreut ist, 1440—50 von *Giovanni di Michele* gearbeitet wurde. Nirgends mehr ist wohl die Intarsia mit so feinem Bewußtsein abgestuft, vom fast bloß kalligraphischen Band bis zum reichbewegten Hauptfries; das Relief beschränkt sich auf die Pilaster und die Hauptglieder des Gesimses. (Ebenda auch älteres und befangeneres Getäfel.) — Die Tür zur Sakristei und die zur Kap. Medici ebendort, ferner die zur Sakristei von S. Spirito — geschnittene Rosetten mit Intarsiarahmen eingefast — könnten wohl von demselben Meister sein. — Noch sicherer ließe sich dies vermuten von dem einfach edeln Stuhlwerk im Chor der Badia (die eine Hälfte a von *Marco di Dom. del Tasso*, 1501), wo auch noch das Mittelpult e aus gleicher Zeit: sechseckig, darüber eine kurze dekorierte Stütze, welche den (neuern) Oberteil trägt. — Ein treffliches Pult vom f Ende des 15. Jahrh. im Museo Nazionale. — Einfachere Türen g z. B. an S. Felice, am Pal. Guadagni usw.

Die Rücken der Chorstühle in S. M. Novella, frühe Arbeiten des h *Baccio d'Agnolo* (um 1490—1500), beschließen das 15. Jahrh. in dieser Gattung glanzvoll mit einer Reihenfolge der reinsten und vorzüglichsten Arabesken. (Auch die aufgesetzten Pilaster Intarsia; die Stühle selbst später nach einer Zeichnung des *Vasari* erneuert.) Wenig später entstand das sehr verwandte und ähnlich reiche Getäfel in der Sakristei der Confraternità di S. Benedetto bianco. Ebenso i das der Sakristei in der Chiesa dei Vanchettoni, der Fries schon k mit Grotteskenmotiven. Jedenfalls erst 16. Jahrh.: der mit Weiß und Gold bemalte Orgelständer in S. M. Maddalena de' Pazzi. — l Aus der Mitte dieses Jahrh. stammt wohl die Tür, welche jetzt in m den Uffizien (Gang am Ende der Galerie) angebracht ist; lauter starkes, im neuen Sinn antikisierendes Reliefformament. (Von ähnlicher Behandlung: die Türen in der Halle der Uffizien. Aus n früherer Zeit einige Türen in der Nähe des Eingangs zur Galerie; o gegenüber zwischen der Loggia de' Lanzi und der Post eine Tür p von hoher Schönheit.) Ein Meisterwerk der Hochrenaissance das Lesepult im Museo dell' Opera. — Das Stuhlwerk in der Hauptkirche der Certosa und die Tür, v. J. 1590, offenbaren noch r einen gewissen Widerstand gegen den andringenden Barockstil. — Von den Arbeiten des 17. Jahrh. zeigen z. B. die Beichtstühle und s Türen in Ss. Michele e Gaetano diesen Stil zwar siegreich, aber besonders tüchtig und ernst gehandhabt. (Die Holzdekoration der t Biblioteca Laurenziana siehe unten bei Michelangelo.)

Ferner ist neben Venedig Florenz der klassische Ort für Bilder-

rahmen; hier erfährt man deutlich, wie die großen Maler (auch die Bildhauer) des 15. Jahrh. ihre Werke eingefasst wissen wollten. Das Kunstwerk steht in einem mehr oder weniger architektonischen Saccellum von einer Staffel, zwei Pilastern und einem oft reich bekrönten Obergesimse; die Pilaster mit Reliefarabesken insgemein Gold auf Blau, das Gesimse mit ganz vergoldeten Ornamenten; bei Nischen für Skulpturen kommt noch sonstiger baulicher Schmuck hinzu. Der größte Schatz dieser Art sind die Rahmen der meisten Altargemälde im Querschiff und Hinterbau von S. Spirito; hier allein kann man inne werden, weshalb ein Sandro, ein Filippino in glatten oder wenig verzierten goldenen Hohlrahmen keinen ganz vollständigen Eindruck macht, indem nur diese Prachteinfassung das überreiche Leben des Bildes schön ausklingen läßt.<sup>1)</sup> Andere vorzügliche Rahmen u. a. in S. M. Maddalena de' Pazzi, in den Uffizien usw. — Ein einfach schöner um die Nische eines von *Lionardo del Tasso* († 1500) geschnitzten S. Sebastian in S. Ambrogio. (Ein zweiter S. Sebastian von demselben Meister in S. M. Maddalena de' Pazzi, 4. Altar l.) — Von *Ant. Carota*, einem tüchtigen Dekorator des 16. Jahrh., die Nische um die Madonna des Alberto di Arnolfo im Bigallo (Archivraum).

Endlich mögen hier einige geschnitzte Decken angeführt werden, bei deren Schmuck die Renaissance bisweilen keine Schranken kannte. Sie sind sämtlich auf starkfarbig (mit Teppichen, Maleereien usw.) dekorierte Wände berechnet und sehen, wo dies mangelt, um so schwerer aus, da die Vergoldung meist erblichen und das Holz stark nachgebräunt ist. Im großen Saal des alten Pal. di Parte Guelfa (Sitzungssaal des Friedensgerichts) eine flache Kassettendecke aus dem Trecento über einem Spitzbogenfries auf Konsolen, farbig, gut erneuert. Im Pal. Vecchio ist die Decke der Sala de' Ducento wahrscheinlich noch eine der nach *Michelozzos* Entwurf ausgeführten (weiß auf hellblauem Grund, noch ganz ohne Gold); die reichste, noch aus dem 15. Jahrh., ist die der Sala de' Gigli (sechseckige Kassetten, ringsum ein Löwenfries); die der anstoßenden Sala d'Udienza, von *Marco del Tasso*, und mehrerer anderer Säle wenig später. Einfacher und leichter, aber zum Teil sehr schön die Decken in Privatgebäuden, z. B. im Pal. Guadagni (Vorsaal des ersten Stockes), im Pal. Quaratesi u. a. m. Andere Decken florentinischer Künstler sind bei Anlaß Roms zu erwähnen. — Nach dem Entwurf *Michelangelo* soll dann die sehr schöne Decke der Biblioteca Laurenziana gearbeitet sein (von *Batt. di Marco del Tasso* und *Ant. Carota*); sie hat viel größere Einteilungen und freiere vegetabilische Verzierung; unten wiederholt der Ziegelboden dieselbe Zeichnung. Die ver-

1) Noch deutlicher wird ein ähnliches Verhältnis zugestanden in den Rahmen einiger altvenezianischer Altarbilder; s. unten. — Über die florentinischen Rahmen ist eine Stelle bei Vasari (Leben des Fra Bartolommeo) belehrend.

goldete Decke in S. Appollonia, Via S. Gallo Nr. 27, dem Michelangelo zugeschrieben, ist eine bunte und barocke Arbeit. Auf diesem Prinzip baute *Segaloni* weiter, der 1625 die Decke der Badia entwarf (ausgeführt von *Fel. Gamberai*), eines der trefflichsten Werke dieser Art, von glücklich gemischtem architektonischen und vegetabilischen Reichtum, freilich ohne alle organische Verbindung mit dem Gebäude. — Die Decke der Annunziata von *Ciro Ferri*, im späten und schon flauen Barockstil. —

Pisa hat einige späte, gute Arbeiten, zumal Intarsien, aufzuweisen. Im Dom ist zunächst der Bischofsstuhl gegenüber der Kanzel a 1536 von *Giov. Batt. del Cervelliera* gearbeitet, ein Prachtstück der durch die Antike vereinfachten Intarsia (große Anbetung der Könige und zwei kleinere Architekturtafeln), das gerade in dieser Art seinesgleichen sucht. — Das Stuhlwerk im untern Teile des Chores ist älter (1478—1515 von *Dom. di Mariotto* und Genossen gearbeitet: nach dem Brande von 1596 aus den ursprünglichen Bestandteilen zusammengefleckt), ebenfalls lauter reiche Intarsia, mit Propheten, baulichen Ansichten, Musikinstrumenten, Tieren usw. — Von den zwischen 1470—77 von *Giul. da Majano*, *Franc. di Giov. il Francione* und *Baccio Pontelli* gelieferten Arbeiten (Prioren- und Diakonensitze usw.) r sind noch erhalten: vom ersten drei Tafeln mit grandiosen Prophetenhalbfiguren (jetzt am Gestühl der Langschiffswände, zwei rechts, eine links), vom zweiten sechs Tafeln mit Halbfiguren der freien Künste (ebendort), vom dritten drei Tafeln mit Halbfiguren von Glaube, Liebe und Hoffnung (als Vertäfelung des l. Vierungspfeilers), — alles übrige dieser Art im Dom zu Pisa an Kunstwert überragend. — Die beiden Throne über den Chorstufen stattlich im beginnenden g Barockstil um 1550. — Von geschnitzten Decken ist die sehr glänzende und noch streng eingeteilte des Domes vom Ende des 16. Jahrh. h ausgearteter und schon mehr als ein freies Prachtstück behandelt: diejenige von S. Stefano de' Cavalieri (nach 1609). i

In Lucca: die drei vorderen Türen des Domes, die mittlere k von größter Vortrefflichkeit, von *Jac. da Villa* und *Masseo Civitali*, dem Neffen *Matteo*s 1497 gearbeitet. Aus der Sakristei des Domes stammen fünf Intarsiatafeln mit Perspektiven und der Figur eines l h. Bischofs, Arbeiten von *Cristof. da Lendinara* 1484—88, jetzt in der Pinakothek. — Die Tür des erzbischöflichen Palastes, älter und m einfacher. (Innen eine treffliche Balkendecke auf geschnitzten Konsolen.) — Der Orgellettner links im Dom, gute Barockarbeit, von o *Sante Landucci* 1615, derjenige rechts von *Dom. di Zanobi* noch später (an Stelle des 1481 von *Masseo Civitali* gearbeiteten). — Das Beste in Lucca sind wohl die Überreste der bloß intarsierten Chorstühle, stilisierte Arabesken und natürliche Blumensträuße, aus dem Dom, von *Leon. Marti*, jetzt in der Pinakothek, von 1452. p

- a In Pistoja schöne Türen: an der *Madonna delle Monache* (Corso  
 b *Vittorio Emanuele*), am *Battistero* und *Pal. Comunale*. Aus späterer  
 c Zeit gute Türen in den oberen Stockwerken des letztern; ebenda  
 d im großen Saale ein mehr architektonisches als dekoratives großes  
 e Stuhlwerk, eine treffliche Arbeit des *Giov. de' Mati* aus Pistoja von  
 f 1534. Im Chor des Domes das den besten florentiner Arbeiten  
 g um 1500 nahe kommende Gestühl, mit reichen Intarsien (diese von  
 h *Vent. Vitoni* 1469, in das erst 1623 von *Lafrè* ausgeführte Gestühl  
 i eingesetzt). — In Empoli mehrere reiche (leider neu vergoldete)  
 j Bilderrahmen vom Ende des 15. Jahrh. in einem Seitenraum des  
 k Doms; der schönste von *Cecco Bravo* aus Florenz um Rossellino's  
 l h. Sebastian. — Das Gestühl in S. M. delle carceri zu Prato, wohl  
 m von *Mariotto di Domenico* gearbeitet, mit reich dekorativer Aus-  
 n bildung der Rückwand. — In S. Miniato al Tedesco bewahrt die  
 o Chiesa di Loretino in ihrem großen Wandtabernakel ein vollendetes  
 p Prunkstück der reifsten Renaissance.

- In Siena, das in der Kunst der Bildschnitzerei damals neben  
 Florenz den ersten Platz einnimmt, zeigt das Stuhlwerk der  
 q obern Kap. des *Palazzo Pubblico*, von *Domenico di Niccolò del Coro*  
 r (1415—29), noch stark gotische Reminiszenzen, namentlich im Schnitz-  
 s werk; die Intarsia an den Wänden beschränkt sich, außer rein linearen  
 t Bordüren, auf Figuren mit den Artikeln des christlichen Glaubens.  
 u Etwa gleichzeitig ebenda eine reich intarsiierte Tür. — Technisch  
 v sehr vollendet, aber etwas überfüllt sind die Intarsien (mit Archi-  
 w tekturen, Kirchengesäß, Vögeln in Landschaft und zwei h. Bischöfen  
 x in Thronischen) des *Fra Giovanni da Verona* (1503), die in den  
 y Rücklehnen der (noch gotischen) Stühle zu beiden Seiten der  
 z Chornische des Domes eingelassen sind; aus der Kirche von Monte  
 aa Oliveto bei Buonconvento entlehnt, wo sich der Rest der Tafeln,  
 ab die schöne ursprüngliche Umrahmung und in der Bibliothek eine  
 ac Tür, ein schöner Schrank (1502) und ein großer Holzleuchter des  
 ad *Fra Giovanni* befinden. Das Chorgestühl der Kirche wurde von  
 ae dem Olivetanermönch *Fra Raffaele da Brescia* (1477—1537) voll-  
 af endet, der auch den Lettner (1520) fertigte. — Ganz einfach und  
 ag schön das Stuhlwerk im Chor der Hospitalkirche della Scala, von  
 ah *Ventura di Giuliano Turapilli*. — Vom allerreichsten beginnenden  
 ai Barockstil das in dieser Art klassische Stuhlwerk in der Chornische  
 aj des Domes, samt Pult, von *Bart. Neroni*, gen. *Biccio* (seit 1567),  
 ak sowie der überaus prächtige Dreisitz, nach Neroni's Entwurf von  
 al *Lor. di Bartolommeo*, 1550.

Wenn auch Handwerker, sonst namenlos, in dieser Gattung bis-  
 weilen das Herrlichste leisteten, schlossen sich doch berühmte Künst-  
 ler nicht gegen die Übernahme von Zeichnungen ab. So soll *Bal-*

*dassare Peruzzi*, der so manche kleine Kirche mit ein paar tausend Backsteinen zum Kunstwerk schuf, auch die Holzdekoration nicht verschmäht haben. Die prächtige Orgel in der Hospitalkirche della Scala, auf stolzen Konsolen, das vollendetste Meisterwerk seiner Art, wird ihm zwar zugeschrieben, ist aber wahrscheinlich ein Werk des *Giov. di Pietro Castelnovo*. In seinem Geiste schufen die beiden *Barili* (1511) den köstlichen Orgelletner im Dom über der Sakristei b tür. Einfacher die schöne Orgel der Kapelle im Pal. Pubblico (1521, c von dem genannten *Castelnovo*).

Die schönste in Siena vorhandene Holzdekoration, freilich ganz architektonisch gedacht, sind wohl die acht kleinen Pilaster aus dem Pal. del Magnifico (1511), jetzt in der Akademie (VIII. Saal), Werke des *Antonio Barile* (1453—1516). Wenn die Holzarbeit ihre Arabesken, von Tierfüßen beginnend, ihre Gefäße, Genien, Pane, allegorischen Figuren, Seepferde usw. zu einem solchen Ganzen bildet wie hier, so vermißt man den weißen Marmor kaum. Das Ospedale o della Scala besitzt vielleicht die schönste Kassettendecke dieser Zeit, ein Werk von *Guidoccio d'Andrea*. Sie zeigt, wie man sich etwa die Decken der Basiliken Brunelleschis zu denken hat.

In Cortona die prächtige Kassettendecke im Gesù von *M. Ang. r Leggi* (1536). — In Volterra hat die Domsakristei eine Wandverkleidung (Baldachine, deren Rückwand in Spitzbogenfelder geteilt ist), die in der Anlage gotisch, in Profilen und Ornamenten den Einfluß der Renaissance bekundet; inschriftlich um 1450 von einem Meister aus Colle di Val d'Elsa gearbeitet. Ihm mag auch das Chorstühl im Dom angehören, ähnlich komponiert, das Hauptgesims aber schon durchaus in Renaissanceformen.

In Perugia steht das Stuhlwerk, das Pult und die Türe des Cambio, die ersteren beiden von *Domen. del Tasso* 1490—93, die letztere von *Antonio Bencivieni da Mercatello* 1501, die Tribuna erst 1562 von dem Vlamen *A. Masi*, obenan; keine Behörde der Welt sitzt so schön wie einst die Herren Wechselrichter der Hauptstadt von Umbrien. Mitten im Reichtum der durchgebildeten Renaissance wird auf das edelste das Maß beobachtet und der Unterschied der profanen Bestimmung von der heiligen festgehalten. — Zunächst folgt das berühmte Stuhlwerk im Chor von S. Pietro, von *Stefano de' Zambelli da Bergamo* 1535, dem Bruder *Fra Damianos*, von welchem die intarsierte Türe, die das Gestühl in der Mitte abschließt 1 (bez. und dat. 1536); die vorderen Zusätze dat. 1556. Der untere Teil der Sitzrücken Intarsia, das Übrige Relief von großer Pracht und sehr edlem Geschmack. Die Erfindung wird ohne irgend einen bündigen Grund beharrlich Rafael zugeschrieben. Die einzelnen rafaelschen Motive, als Mittelfiguren der Wandstücke (die Charitas

- und Fides aus der vatikanischen, damals noch in Perugia befindlichen Predella, der Christus aus Peruginos und Rafaels Auferstehung im Vatikan, selbst der Heliodor u. a. m.) sprechen, als bunte Auswahl von Reminiszenzen, gerade gegen Rafaels Urheberschaft. Die
- a Kassettendecke der Kirche um 1550 von *Benv. da Montepulciano* und *Benv. Torelli da Brescia*. — In allen bedeutenderen Kirchen der Stadt eine Menge Besseres und Geringeres dieser Art, zusammen ein vollständiger Kursus der Dekoration in Holz. Wir heben das
- b Hervorragende in chronologischer Folge heraus: das älteste Stuhlwerk ist das im Collegio dei Mercanti, um 1400, noch im gotischen
- Mischstil und cosmatesker Flächendekoration, mit Tribuna auf Spiralsäulchen. Überreste vom Gestühl der Kapelle des Pal. comunale
- o (1452) im Universitätsmuseum. — Es folgt das einfachere Chorgestühl
- d von S. M. Nuova (1456) von *Paolino d'Ascoli* und die Sakristeischränke
- e in S. Pietro 1472 von *Giusto di Francesco d'Incisa* und *Giov. di Filippo da Fiesole*, das früheste Werk dieser Art im reinen Früh-
- f renaissancestil (Pflanzen- und Arabeskenfüllungen, aber auch schon einzelne figürliche Szenen). Am Chorgestühl in S. Domenico (1476)
- von *Polimante* und Genossen, voll. erst 1496 von *Ant. da Mercatello*, ist die Intarsia besser als das Relief. Das Stuhlwerk des Refektoriums von S. Pietro ist von derartigen Arbeiten die einzige er-
- g haltene der Brüder *Giul.* und *Ant. da Sangallo* (1488); dasjenige im
- h Chor des Domes, 1486 von *Giul. da Majano* beg., 1491 von *Domen. del Tasso* voll., in Intarsia und Schnitzwerk gleicherweise zum Besten
- f zählend; der Bischofsstuhl (1524) nach Zeichnung des *Rocco da Vicenza*;
- k das Chorgestühl von S. Agostino 1502 und 1532 von *Baccio d'Agnolo* aus Florenz (angeblich nach Peruginos Zeichnungen) in den ältern
- Teilen sehr schön, in den jüngern, geschnitzten schon zu überladen. Der Übergang ins Barocke macht sich bereits kenntlich in dem
- l Gestühl der Capp. del S. Anello (l. links) im Dom von *G. B. Bastone*
- m aus Perugia (1529), während das der gegenüberliegenden Kapelle von *Ercole del Biccio* u. *Jac. Fiorentino* von 1567 schon ganz barock ist.
- n In Assisi wurde das Chorgestühl der Oberkirche schon erwähnt (S. 213 a); das der Unterkirche ebenfalls noch gotisch reich, 1471 von *Andrea da Montefalco* und Genossen gearbeitet.
- o In S. Lorenzo zu Spello ist das Chorgestühl mit reichen Intarsien (Halbfiguren und Architekturen) von *Andrea Campano* aus
- p Modena 1534 gearbeitet; von ihm wohl auch das Wandgeschränk (1525), ein Kasten (1526) und ein Dreisitz (1530) mit den Halbfiguren Noahs, Mosis und Zachariä in der Sakristei.
- q Zu den vollendetsten und reichsten Intarsien gehören die zahlreichen Türen im Pal. Ducale zu Urbino, sowie das Getäfel im Arbeitszimmer des Herzogs ebenda. Die ornamentalen Teile wie die eigentümlichen Stilleben stehen auf gleicher Höhe mit den Ein-

zelgestalten. Man hat es einem unbekanntem *Giac. da Firenze* zugeschrieben; wahrscheinlich war *Baccio Pontelli* daran beteiligt (der 1479—82 in Urbino arbeitete). Die schöne Kassettendecke trägt das Datum 1476. — Einfach vornehmes Intarsiageschränk von *Dom. Ant. da Assisi* in der von *Signorelli* ausgemalten Sakristei links im Chor des Doms von Loreto. Ebenda in einer anderen Sakristei (an derselben Seite) schönes Intarsiagetäfel aus der Zeit Papst Leo X.

In der Madonna della Quercia bei Viterbo die reiche schöne Holzdecke von *Antonio da Sangallo d. j.* (1519—25). — Das Chorgestühl der Kathedrale zu Todi ist von *Ant. Mercatello* und seinem Sohne *Sebastiano* (voll. 1530), das von S. Fortunato ebendort von *Ant. Maffei da Gubbio* (1590).

In Rom findet sich von dieser Art nur Weniges, aber Bedeutendes aus der guten Zeit, nämlich die Türen der Zimmer Rafaels im Vatikan, unter Leo X. geschnitzt von *Giov. Barile* und mit Intarsia versehen von *Fra Giov. da Verona*. Es läßt sich denken, daß das Verhältnis der beiden Gattungen und die Grenze dessen, was sie neben den Fresken zu leisten hatten, bei dieser Aufgabe besonders gründlich erwogen wurde. — Die Pforten in den Loggien u. a. a. O. im Vatikan stammen meist erst aus spätern Pontifikaten her. — Das Stuhlwerk in S. Eusebio ist eine gute Arbeit vom Ende des 16. Jahrh., das der Capp. del Coro in St. Peter erst aus der Barockzeit.

Daneben besitzt Rom zwei der edelsten Holzdecken der Renaissance. Die eine in S. Marco, noch früh und bescheiden, von *Marco de' Dolci* 1467—71; die andere in S. M. Maggiore, Stiftung Alexanders VI. 1493—98, von dem schönsten und dabei weise gemäßigten Reichtum goldener Zieraten auf weißem Grund, den man sonst nur selten angewandt findet (nicht von *Giul. da Sangallo*, dem sie die Tradition zuteilt). — In allen nicht gewölbten Kirchen wurden dann fortwährend stattliche und prächtige Decken angebracht; allein der Barockstil verrät sich außer dem Detail auch in der oft bizarren, der wirklichen (und vom Auge verlangten oder vorausgesetzten) Balkenlage widersprechenden Einteilung; die bunte Bemalung (außer dem Gold mit Blau und Rot) vollendet den schweren Eindruck. — Meist um 1600: die Decken in S. M. in Trastevere, angeblich nach *Domenichinos* Entwurf, eine der reichsten Barockdecken; in S. Crisogono, Araceli, Lateran, S. Cesareo, S. Martino ai Monti usw. Weit erquicklicher erscheinen die farblosen und auf die Holzfarbe berechneten Decken, wie die sehr stattliche im großen vordern Saal des Pal. Farnese.

Neapel ist reich an stattlichem Stuhl- und Schrankwerk aus der Barockzeit, besitzt aber doch auch einiges aus der frühen und schönen Renaissance, sowohl Intarsia als Schnitzwerk. Dahin gehören die Chorstühle in Monte Oliveto (Capp. di Paolo Tolosa)

a und die herrlichen Intarsien aus der Sakristei, jetzt in der Capp. della Congregazione di S. Carlo aufgestellt, beide von *Fra Giovanni da Verona*; in S. Pietro a Majella, S. Angelo a Nilo. Dasjenige in S. Severino von *Ben. Torelli* (S. 220, a), 1560—75, schon stark überladen. — Namentlich aber wird die Behandlung einer Anzahl von Torflügeln für den Architekten wenigstens nicht ohne Interesse sein. So diejenigen von Monte Oliveto (bronzirt angestrichen!); die Tür, welche in S. Severino nach der Sakristei führt; die Tür von S. Arpino (Strada Trinità), die einfachern Pforten mehrerer Paläste (Colobrano-Carafa, della Pianura, in einer Seitengasse rechts neben S. Paolo, u. a. m.). Die Pforten der Krypta im Dom s. S. 199, h. — Den Übergang in das Barocke bildet auch hier *Giov. da Nola* mit den ungemein reichen Sakristeischränken der Annunziata (um 1540). Das Schnitzwerk, welches die ganze Geschichte Christi darstellt, ist eine mühselige und stillose Zugabe zu dem schon sehr unreinen Ornament. Ebenda die wirksam reiche Wanddekoration des Tesoro.

In Monte Cassino ist das jetzt in einer der Kapellen aufgestellte Gestühl der Unterkirche eine gute Arbeit des *Ben. Torelli* und *Ercole del Riccio* (um 1560); ebendort ein noch sehr schönes geschnitztes Chorgestühl von 1696 von *Giov. Ant. Colicchio*.

In der Provinz Salerno enthält die Kartause S. Lorenzo di Padulla ein sehr umfangreiches Chorgestühl mit lauter biblischen Geschichten in Intarsia.

In Sizilien bemerkenswert: das reiche Gestühl in S. Francesco zu Palermo von *Giov. Gigli* († 1534) und das von S. Martino alle Scale von *Scip. di Guido* aus Neapel (1591—97); geschnitztes Stuhlwerk im Dom zu Catania, Chor; Intarsien im Chor des Domes zu Messina, um 1600; sehr schöne Intarsien florentiner Ursprungs (1489) in der Sakristei des Domes von Syrakus; spätere um 1600 nach ältern Vorlagen in der Sakristei von S. Lucia daselbst.

In Genua ist das Stuhlwerk des Domchors eine sehr bedeutende Arbeit von *Ans. de Fornari*, *Elia de' Rocchi* und Schülern (1514 beg., mit hundert Intarsiatafeln, die größte davon 2 auf 3 Meter!). 1540 arbeitet der Bergamaske *Francesco de' Zambelli* die ausgedehnten biblischen Geschichten in den Intarsien der Rücklehnen (Geschichte Christi und Mosis; auch *Fra Damiano* [S. 223, b] liefert dazu drei Tafeln, die eine bez. und datiert 1546). Allein diese sind gerade der geringere Teil; eigentümlich und reich belebt erscheint eher das Dekorative, zumal das durchbrochene und figurierte Rankenwerk über den Lehnen, die Friese und runden Bedachungen. — In den meisten übrigen Kirchen Neuere und nicht von dem Belang, den man bei dem sonstigen Luxus erwarten würde. — Dagegen hat Savona ein Chor-



gestühl mit nur mittelmäßigen Intarsien (Halbfiguren von Aposteln und Heiligen), ein Leseputz und einen Bischofsstuhl mit reichem Schnitzwerk aufzuweisen (von *Anselmo de' Fornari* aus Castelnovo und *Elia de' Rocchi* von Padua auf Kosten Julius' II. 1509 ausgeführt).

Bologna besitzt vor allem die berühmten figurierten Intarsien im Stuhlwerk des Chores von S. Domenico, von *Fra Damiano de' Zambelli da Bergamo* (c. 1490—1549) und seinem Bruder *Stefano* nebst Gehilfen 1528—50 ausgeführt. Das Dekorative tritt hier bei aller Gediegenheit doch weit zurück hinter dem unermeßlichen Reichtum und der tüchtigen Ausführung des Malerischen. Schon die oben herumlaufende Inschrift ist durchzogen und umspielt von Hunderten von tanzenden und spielenden Putten. An den Stuhlrücken sind dann die Geschichten des alten und neuen Testaments dargestellt, nicht Dutzendarbeit, nicht Reminiszenzen, sondern lauter originelle Kompositionen voll Geist und Leben. Die vermutlich frühern erinnern mehr an die umbrische, die spätern mehr an die römische Schule. Die Intarsien (16 Felder) mit der Geschichte des h. Dominicus in der Sakristei stammen von der Spalliera, die *Fra Damiano* 1530—35 für die Kapelle des Heiligen ausführte, und die bei deren Umbau zerstört wurde.

Neben dieser unvergleichlichen Arbeit ist alles fibrige Schnitzwerk Bolognas verhältnismäßig einfach. Im Pal. del Comune (Vorsaal des 2. Stocks) die Tür mit Reliefformamenten, mit dem stets schönheitverkündenden Wappen Papst Julius' II.; etwa aus derselben Zeit das einfach gute Stuhlwerk der Misericordia. — In S. Petronio ist das sehr ausgedehnte des Chores von *Agost. de' Marchis* 1468 (von dem auch der Osterkerzenleuchter, das Orgelgehäuse und die Cantoria 1476) von unbedeutender Bildung; dagegen enthält die 8. Kapelle rechts 18 Stücke des alten Stuhlwerkes aus S. Michele in Bosco (1521) von *Fra Raffaele* (S. 218, q), mit guten Reliefpilastern und Intarsien perspektivischen Inhalts; bedeutender und an Geschmack den Intarsien in S. Domenico überlegen sind die Intarsien des Stuhlwerkes in der 5. Kapelle links (von *Giacomo de' Marchis* und seinen Brüdern *Pantaleone* und *Biagio* 1495). — In S. Michele in Bosco: der Beichtstuhl rechts, von *Fra Raffaele*, mit der merkwürdigen Darstellung der nackten Lussuria. — In S. Giovanni in Monte erscheint das Stuhlwerk des *Paolo Sacca* (1517—21), eine saubere und tüchtige Arbeit, technisch wie eine Vorstufe desjenigen der 5. Kapelle links in S. Petronio (die Intarsien bloß Bau- und Schrankansichten). — Weniger bedeutend: das Stuhlwerk der Certosa, teils vom Jahre 1539 von *Biagio de' Marchis*, teils (nachgeahmt) von 1611.

Die sehr zahlreichen Bilderrahmen (ein gutes Beispiel: S. Domenico, 2. Kapelle links vom Chor, und S. Vitale, Altar der Ma-

a donna degli Angeli) aus der Werkstatt des *Formigine* können mit den oben genannten florentinischen keinen Vergleich aushalten. Überhaupt steht in Bologna die Reliefschnitzerei durchgängig tiefer als die eingelegte Arbeit.

b In Parma hat der Dom noch ein halbgotisches Stuhlwerk von 1473, von einem Mitglied der als Intarsiatoren bekannten und vielbeschäftigten Künstlerfamilie *Canozzi* aus Lendinara, *Cristoforo da Lendinara* († 1491. Von seinem Sohne *Bernardino* stammt das Gestühl aus dem Baptisterium [1494], jetzt im Museo d'Antichità). Dieser harmlose Meister fand einen Verehrer und Nachahmer („Cultor“) in *Lucchino Bianco* von Parma, welcher den Schrank des Vorstehers der Opera in der Sakristei schnitzte (1491). Das Getäfel derselben auch von *Cristoforo* und seinem Sohn *Bernardo* (seit 1487).

e — Weit prächtiger sind die Chorstühle von S. Giovanni, als deren Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden (1512—38). In der Anordnung halbrunder Muscheln oben, in der Behandlung der Reliefarabesken, in den zu Drachen belebten und durchbrochenen Seitensützen haben diese vorzüglichen Arbeiten etwas mit dem Gestühl in Genua gemein; in den höchst saubern Intarsien der Rücklehnen, welche lauter bauliche Ansichten von originellster Renaissance darstellen, sind sie von einzigem Werte. (Vgl. S. 112, a.)

f Gute Rahmen dieses Stiles um die Bilder in der 1. und 2. Kapelle rechts in S. Giovanni und in der Galerie. Wie Correggio und eines Schule einrahmte, zeigt der jüngst der *Madonna della Scodella* zurückgegebene Originalrahmen, wie auch der die Kopie der „heil. Nacht“ in S. Prospero zu Reggio umschließende; außerdem z. B. auch der um das 1. Bild rechts in S. Sepolcro (eine h. Familie von *Gir. Mazzola*), wo sich auch eine der stattlichsten Barockdecken mit herabhängendem Zapfenwerk und gewaltigen Konsolen befindet.

k Von Türen ist die mittlere des Domes vorzüglich schön, auch die zu beiden Seiten und die etwas strengern des Battistero, sämtlich von *Lucchino Bianco*, die erste bez. und datiert 1494 (erneuert).

m In Modena enthält der Dom ein Stuhlwerk, das dem des Domes von Parma ähnlich, von *Crist. Lendinara* 1465 gefertigt. Von ihm auch die grandiosen Intarsiatafeln der Sakristei.

o Das umfangreiche Stuhlwerk im Dom von Ferrara (1501—25) ist in der Dekoration flüchtig neben den bessern bolognesischen Arbeiten; die Intarsien überdies sehr verdorben; beg. von *Bern. da Lendinara*, voll. von *Pietro Rizzardo delle Lanze* aus Carrara. —

p Ein ähnliches Stuhlwerk von demselben ist aus S. Andrea nach der *Certosa* übertragen. — Spät (1555) das Gestühl in S. Benedetto von dem Pariser *Nicc. Sciòvinus*. — Eine interessante Decke mit reichem Stuckfries im Pal. Schifanoja, 1467 von *Pietro Benvenuti* entworfen

(vgl. S. 200, f); in einem kleineren benachbarten Saale befindet sich eine gleichzeitige einfachere Decke mit der alten Bemalung.

In S. Mercuriale zu Forlì das Stuhlwerk des Bergamasken *Alessandro de' Bigni*, von 1532; an den Rückwänden ein geschnitzter Arabeskenfries, der an schöner Verteilung im Raume kaum übertroffen worden ist, während die Intarsien (Ranken- und Tierornament) nicht zum Hervorragendsten gehören.

Mailand besitzt am Chorgestühl von S. Ambrogio ein Unikum aus dem 14. Jahrh., in den Reliefs mit Darstellungen aus der Geschichte der Basilika. Ferner eine sehr reizende Nachahmung von Intarsia in Holzmalerei: das ohne Grund dem *Luini* (neuerdings auch dem *Sodoma*) zugeschriebene Schrankwerk der Sakristei von S. M. delle Grazie; die Landschaften in den Füllungen und die Wappenschilder bunt. Das Chorgestühl der Kirche (c. 1497) gehört nach der Stilanalgie mit jenem von S. Bernardino in Bergamo im Entwurf wohl auch *B. Zenale*, in der Ausführung *Fra Damiano* an.

Zu den feinsten Intarsien Italiens gehört das herrliche Stuhlwerk im Chor der Certosa bei Pavia, 1486—98 von dem Modenesen *Bart. de' Polli* mit Halbfiguren von Heiligen nach *Borgognones* Entwürfen ausgeführt.

Lodi bewahrt in S. Bernardo elf Intarsiatafeln von *Fra Giovanni da Verona* (in ein barockes Gestühl eingefügt). Die sehr schöne Orgelempore der Incoronata ist ein Werk des einheimischen Meisters *Dan. Gambriano* (1507).

Cremona besitzt im Dome das intarsierte Chorgestühl von dem einheimischen *Gio. Maria Platina* (1482—90), von dem auch das Geschränk der Sakristei in S. Abondio und das Gestühl im Dom zu Mantua (1490). Von dem S. 223, k angeführten *Paolo Sacca* ist das Chorgestühl von S. Francesco (1534) und die Tür zur Cantoria in S. Sigismondo (1536); von seinem Sohn *Giuseppe* das Chorgestühl ebendort (1542) und das geringere von S. Pietro (1554).

Hier finden am besten ihre Stelle einige bedeutende Arbeiten lombardischer Holzschnitzkunst: der große, überaus prächtige Altar des h. Abbondio im Dom von Como (der 3. rechts, von 1514). Das Dekorative ist nirgends rein, obwohl nicht geistlos, Statuen und Reliefs sind z. T. ziemlich unfrei und unsicher; allein der Aufbau ist trotz alles Reichtums klar und der Naturalismus der Darstellungen schwingt sich bisweilen zu unbefangener Schönheit auf, so in der würdigen Gestalt des h. Bischofs und in dem leonardesken Kopfe der Madonna. — Die innigste Verwandtschaft mit diesem Werke zeigt der Hochaltar in S. Lorenzo zu Morbegno (Veltlin), welcher nach Entwurf *Gaud. Ferraris* von *Angelo del Maino* 1516 bis 1526 ausgeführt ist. Stilanalgie mit dem Abbondioaltar zeigt

auch die Kreuzigungsgruppe im nördlichen Querschiff des Doms von Como. Der gleichen Epoche und Kunstrichtung gehören an der Presepioaltar in S. Lorenzo zu Mortara (leider durch moderne Restaurierung entstellt) und die Bruchstücke eines ähnlichen Altarwerks in der Kirche Sette Dolori zu Vigevano (fünf Szenen aus dem Marienleben und sechs Prophetenstatuetten). — Früher, der ausgehenden Mantegazzaschule angehörig, ist das große Hochrelief eines Presepio in S. Giuseppe zu Trognano durch die Trefflichkeit der technischen Ausführung hervorragend; ferner ein zweites Presepiorelief in S. M. del Paladino bei Rivalta d'Adda, bez. und dat. *Bongiov. de Lupis* 1480 (aus Lodi) und die Ancona mit Szenen des Marienlebens aus der Incoronata, jetzt im Museo civico zu Lodi, von *Ambr. und Pietro Donati*, 1495.

In dem reichen Venedig, das die Bergamasken so nahe unter der Hand hatte, ist die in Rede stehende Gattung lange nicht so vertreten, wie man erwarten sollte. Die Prachtliebe selbst verhinderte zum Teil das Aufkommen der Holzschnitzerei; statt manchen Getäfels findet man eine Bekleidung mit kostbaren Marmorarten. Die Chorstühle der Kirchen aber sind größtenteils neuer.

† Noch halbgotisch sind diejenigen in S. M. dei Frari, 1468 von *Marco di Giampietro Cozzi da Vicenza* geschnitzt; mit keckem durchbrochenen Laubwerk, hohen geschwungenen Giebeln und Spitztürmchen. Die Reliefhalbfiguren der Rücklehnen sind bedeutender als die darunter befindlichen Intarsien (bauliche Ansichten u. dgl.), die von *Lorenzo da Lendinara* († 1477), einem Bruder *Cristoforos*, herrühren. Die für das Sitzen bequemen schrägen Linien der Lehnen und Sitze von eigentümlich guter architektonischer Wirkung. (Ganz analog das im Dom zu Spilimbergo, bez. u. dat. 1477.) — In derselben Art, nur einfacher: das Stuhlwerk in einer großen Nebenkapelle rechts an S. Zaccaria von *Marco* und seinem Bruder *Francesco* 1455—64; dasjenige im Chor von S. Stefano von demselben, nach des Meisters Tode (1485) voll. 1488. — Ein schöner geschnittener Dogenstuhl im Tesoro der Markuskirche (um 1500).

Es folgt das Getäfel und Schrankwerk hinten in der Sakristei von S. Marco, seit 1450 von *Fra Sebast. Schiavone* und seinem Schüler *Lorenzo da Lendinara* beg., von *Bern. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und 1520 von *Antonio* und *Paolo da Montova*, *Vincenzo da Verona* u. a. voll., mit geschnitzten Einfassungen und großen Intarsien; diese stellen unten das Innere der Schränke dar, oben Stadtansichten, die mit den Wundertaten des h. Markus staffiert sind, gute Kompositionen in sorgfältiger Ausführung, doch mit *Fra Damianos* Stuhlwerk nicht zu vergleichen. — Schöne Intarsiaarabesken der guten Zeit sieht man an dem Getäfel im Chor der Kirche (gegen das Schiff

zu) von dem eben erwähnten *Fra Sebastiano* (1420—1505), dem Lehrer *Fra Giovanni* da Verona und *Fra Damianos*. Gutes Spätrenaissancestuhlwerk in S. M. della Salute.

Mit dem Beginn der Barockzeit fanden reiche geschnitzte Historien oder Brustbilder, begleitet von buntquellendem Ornament, hier einen ausgesprochenen Vorzug. Dieser Art ist das Stuhlwerk des *Gasp. Gatti* mit Reliefs, sowie dem Leseputt des Niederländers *Alberto di Brule* im Chor von S. Giorgio Maggiore (1594—99); das Wandgetäfel der Kapelle del Rosario in S. Giovanni e Paolo, eine Hauptarbeit *Andrea Brustolons* (1662—1732) ging 1867 zugrunde; dasjenige in den obern Sälen der Scuola di S. Rocco von *Giov. Marchiori* (18. Jahrh.), im Chor des Carmine, in der Sakristei von S. Pietro zu Murano von *Paolo Morando* (18. Jahrh.) interessant wegen der Verquickung biblischer Reliefs mit Halbfiguren römischer Helden und Kaiser. Bei großem Luxus und einer oft raffinierten Behandlung des Figürlichen ist das Dekorative doch ohne rechte Freudigkeit, als wäre es nur eine Nebensache.

Dafür sind in Venedig noch eine Anzahl geschnittener Decken der Frührenaissance vorhanden, dergleichen man vielleicht sonst nirgends beisammen findet. Da es sich nicht um heilige, sondern um Palasträume u. dgl. handelte, so durfte auch die Dekoration hier weniger ernst architektonisch, mehr reich und spielend verfahren. Daher überwiegt nicht die Balkenlage und Einrahmung, sondern der Zierat; nicht die Kasette, sondern die Rosette, als Schild, Blume etc. mit der größten Pracht — in der Regel Gold auf Blau — stilisiert. Zwei dergleichen finden sich in den vom Brande des Jahres 1574 unberührt gebliebenen Zimmern des Dogenpalastes (Sala de' Busti und Camera a Letto, beide jetzt zum Museo archeologico gehörend); ein sehr reicher, mit figurierten Mittelfeldern, und ein ganz vergoldeter mit Cherubim in der Akademie (Räume des alten Klosters der Carità). — Von Kirchendecken dieses Stiles ist die (beträchtlich erneuerte) in S. Michele mit quadratischen Kassetten und die in S. M. de' Miracoli mit gemalten Kassetten, sowie die reizend dekorierte Balkendecke der Scuola degli Schiavoni erhalten. Ein schönes Stück einer Holzwölbung in S. Giacomo dall' Orio (rechtes Querschiff).

Von Gemälderrahmen ist wohl nach den noch gotischen der muranesischen Altarbilder (Akademie, 2. Nebenkapelle rechts an S. Zaccaria, sowie Pinakothek zu Bologna) als einer der schönsten der ganzen Renaissance derjenige zu nennen, welcher das Bild *Giovanni Bellinis* in der Sakristei der Frari umgibt, von *Jac. da Faenza* (1488); als Krönung Sirenen und Kandelaber. An anderen, namentlich auch an den Marmorrahmen großer Altarbilder, deren Arabesken sonst selten von besonderem Wert sind, bildet der Rahmen

die perspektivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architektur; man sieht von der Nische hinter dem Marienthron her die beiden (gemalten) Bogen auf die beiden plastischen Pilaster a zukommen. Das Altarbild Giov. Bellinis in S. Zaccaria ist ein b sprechendes Beispiel. — Andere geringere: in den Frari, 2. Kap. c links vom Chor, um den Johannes *Donatello*; 3. Kap. links vom d Chor, um das Bild des *Basaiti*. Treffliche kleinere Rahmen um den *Previtali* in S. Giobbe u. a. m.

e In Padua ist das höchst prachtvolle Stuhlwerk im Chor von S. Giustina, mit zahllosen Historien in Relief, erst aus der beginnenden Barockzeit, von *Riccardo Taurino* aus Rouen 1557 nach Modellen des sonst unbekanntem paduanischen Bildhauers' *Andrea f Campagnola* ausgeführt; dasjenige in der nahen Kapelle S. Prodocimo (Kapitelhaus) dagegen von früher Renaissance mit guten Intarsien (Ansichten u. dgl.) von *Dom. da Piacenza* und *Franc. da g Parma* (1467—77). — Der prächtige Rahmen um das Bild *Romaninos* in der städt. Galerie ist dieses schönsten Gemäldes von Padua würdig. — Sehr große Intarsiatafeln mit Figuren von *Lorenzo di Lendinara* (1476) findet man in der Sakristei des Santo, nach Kartons von *Squarcione* (stark verrestauriert).

i Von Holzdecken hat die im Obergeschoß der Scuola del Santo köstlich gemalte Kassettierungen der besten Zeit (weiss auf blauem Grund) von *Pier Ant. dell' Abbate* aus Modena, 1497. Er arbeitete k auch das Chorgestühl auf Monte Berico bei Vicenza (1481 ff.), wovon Überreste in der Sakristei daselbst.

Mit Verona gelangen wir in die Gegenden, wo die größten Virtuosen dieser Gattung heimisch waren. Einiges sehr Bedeutende haben sie an Ort und Stelle hinterlassen.

Ein bescheidenes, aber sehr graziöses Stuhlwerk der Früh- l renaissance findet sich hier im Chor von S. Anastasia, mit bloß dekorativen Intarsien. Allein es verschwindet neben den Arbeiten des in diesem Fach berühmten *Fra Giovanni da Verona* (1457 m bis 1525). In der Kirche seines Klosters, S. M. in Organo, ist von seiner Hand (angeblich zeichnete er auch den Entwurf zum n Turme) aus seinen letzten Jahren zunächst der große hölzerne Kandelaber von schönstem Detailgeschmack, doch nicht ganz glücklich komponiert; der Tempietto am obern Teil, mit den Statuetten auf Sphinxen und Harpyen, gibt einen unklaren Kontur. Sodann das o Stuhlwerk des Chores (1499), im Geschnitzten und Durchbrochenen wie in den Intarsien (welche oben Stadtansichten und Schrankbilder, unten Arabesken enthalten) von gleichmäßiger Schönheit und Gediegenheit ohne Raffinement; auch das Chorpult in echter Form p erhalten. Ferner das Getäfel der linken Wand in der Sakristei, q später, reicher, z. B. in den kandelaberähnlichen Wandsäulen schon

ziemlich überladen. — Neben diesen Arbeiten des Giovanni befinden sich andere Stücke, nämlich die Wandsitze vor dem Hochaltar und das Getäfel der rechten Wand in der Sakristei, welche in der Holzarbeit nur schlicht, aber durch die aufgemalten Landschaften *b* des *Cavazzola* und *Brusaporci* merkwürdig sind.

In Brescia enthält der Chor von S. Francesco ein noch halb-gotisches Stuhlwerk, mit kalligraphisch zierlichen Intarsien ein sehr umfangreiches Sakristeigeschränk derselben Zeit und einen der prachtvollsten Gemälde Rahmen des ganzen Stiles um *Romaninos* berühmtes Bild. Ein fast ebenso schöner Rahmen in der Cappella del Corpus Domini in S. Giovanni Evang. um Civerchios Grablegung (1509, die zwei Tonstatuen modern!), beide von *Stef. Lamberti*. — Ein treffliches Lese-pult mit Intarsien nach Zeichnungen des *Romano* im Museo Civico.

In Bergamo endlich ist wenigstens eine frühe Arbeit des *Fra Damiano* selbst, wenn auch nicht mehr an seiner ursprünglichen Stelle (S. Domenico) erhalten: das intarsierte Chorgestühl in S. Bartolommeo, nach Entwürfen von *Bramantino* (Architekturen), *B. Zenale* (Einzelgestalten) und *Trozo da Monza* (Historien). — Dagegen rührt das prachtvolle hintere Stuhlwerk im Chor von S. M. Maggiore, mit den geistvollsten Intarsien, bestehend aus Puttenfriesen verschiedener Ordnung und sehr schönen historischen und landschaftlichen Mittelfeldern, von *G. Fr. Capodiferro* aus Lovere (1522—32), seinem Bruder und seinem Sohn *Zinnino* (1547—54), nach Entwürfen *Lor. Lottos* u. a. Maler für die Historien. Das vordere Stuhlwerk desselben Chores von *Giov. Belli* und seinen Söhnen wurde 1540—74 ausgeführt; der ringsum gehende Aufsatz bildet eine leichte hölzerne Bogenhalle mit geschnitzten Akroterien (Meerwundern, Kandelabern usw.). Die Intarsien der Sitzrücken stellen kirchliche Geräte und Symbole zu Stilleben geordnet dar. Einen schönen Rahmen zeigt das Bild *Borgognones* in S. Spirito (2. Kap. 1.).

Den Beschluß der plastischen Dekoration machen die Schmuck-sachen, Gefäße und Prachtgeräte. Bei der Kostbarkeit ihres Materials ist nur ein ganz kleiner Teil davon auf uns gekommen, namentlich aus dem Quattrocento: von den berühmtesten Goldschmieden, wie *Pollaiuolo*, *Verrocchio*, *Gian Cristoforo Romano*, *Cara-dosso*, ist außer einigen kirchlichen Arbeiten (wie z. B. am Dossale im Museo dell'Opera in Florenz) nichts mit Bestimmtheit nachweisbar. Überhaupt bilden kirchliche Prachtgeräte die Mehrzahl von dem, was aus der Frührenaissance in dieser Art erhalten ist; und diese lassen die italienische Kunst hier nicht zu ihrem Vorteil (besonders der deutschen gegenüber) erscheinen. Aus gotischer Zeit (reiche Schätze namentlich im Museum zu Orvieto, auch im Dom zu Padua, *n*

Mailand u. s. f.) übernimmt die Renaissance, die an den gotischen Schmuckformen noch ziemlich lange festhält (selbst in Florenz), ein falsches Streben nach Monumentalität, das in Verbindung mit dem Reichtum und der Kleinheit der Ornamente meist einen ungünstigen, vielfach kleinlichen Eindruck macht. Die Altarvorsätze werden als Fassaden, die Räuhergefäße usw. als Türme oder dgl. entworfen. Man wird die Wirkung solcher Gefäße am besten in einer so reichen Schatzkammer wie der des Domes zu Padua beurteilen können.

Erst gegen Ende des 15. Jahrh. in der Beschäftigung für private Bedürfnisse macht sich die Goldschmiedekunst frei von diesen Traditionen und Vorurteilen; nicht am wenigsten auch dadurch, daß neben den Edelmetallen die Bronze als Material zur Herstellung von Gefäßen und Geräten aller Art eine besondere Bedeutung gewinnt. Die künstlerische Ausgestaltung der mancherlei Gebrauchsgegenstände: der Kästchen, Tintenfässer, Leuchter, Lampen, Glocken, Kußtäfelchen, Hutgraffen, Schwert- und Messergriffe u. dgl. m., wird ein Bedürfnis der Reichen; wer sie nicht in Gold und Silber oder edlem Gestein besitzen konnte, ließ sie sich in Bronze herstellen. Die Gießhütten Paduas, namentlich die des *A. Riccio*, welche an den reichen Venezianern wie an den kunstsinnigen Fürsten von Mantua und Ferrara willige Abnehmer fanden, haben die reichste Tätigkeit nach dieser Richtung entfaltet und Treffliches in Fülle und größter Mannigfaltigkeit geleistet. Das Museo Nazionale in Florenz, das Museo Poldi und das Museo archeologico in Mailand, das Museo Correr in Venedig, die Museen in Brescia, Modena, Bologna, Padua, Neapel u. a. Sammlungen bewahren noch manche Stücke der Art, wenn auch die Mehrzahl ins Ausland gewandert ist. (Die zahlreichen Bronzetäfelchen mit figürlichen Darstellungen aller Art, die sog. Plaketten, sind Einsätze von solchen Geräten. Hauptsammlungen im Museo Nazionale zu Florenz und Neapel, im Museo Estense zu Modena, im Museo Correr und im Dogenpalast zu Venedig.)

Für das 16. Jahrh. pflegte bei den meisten solcher Arbeiten der Name eines Künstlers, des durch seine Selbstbiographie weltbekannten *Benvenuto Cellini* (1500—72), genannt zu werden. Sehr mit Unrecht, da von Benvenuto nur sehr wenig noch nachweisbar ist und dies für den Stil der Arbeiten dieser Zeit keineswegs so maßgebend war, wie man annahm. Nachweislich wird in Italien kaum irgend etwas als Arbeit des Benvenuto bezeichnet werden können. Indes ergibt sich ein Bild des unter dem Kollektivnamen „Cellini“ verstandenen Stiles aus den Vasen, Schalen und anderen Schmuckgegenständen, welche <sup>b</sup> (nebst neueren) in den Uffizien, Abteilung der „Gemme“ und in der <sup>c</sup> Argenteria des Pal. Pitti aufgestellt sind; einiges findet sich auch <sup>d</sup> in der Galerie des Pal. Pitti (Durchgang zu den hintern Zimmern); <sup>e</sup> dann im Museum von Neapel (Saal der Byzantiner und Altfloren-



tiner), sowie zerstreut a. a. O. Manches von diesen Prachtgegenständen ist auch älter als Benvenuto oder sonst von seiner Art unabhängig. (Von besonderem Interesse die reiche Sammlung von Zeichnungen zu solchen Prachtgeräten in den Uffizien.)

Das gegebene Motiv war in der Regel: irgend ein kostbares Mineral, hauptsächlich Achate, Jaspes, Lapislazuli, auch wohl schöne Glasflüsse in mehr oder weniger freier, selbst phantastischer Form zum Gefäße zu bilden und mit Henkeln, Fuß, Rand Deckelgriff usw. von Gold mit Email oder Edelsteinen zu versehen; oder man faßte eine Vase von Bergkristall mit eingeschliffenen Ornamenten oder Geschieden auf dieselbe Weise ein; Seemuscheln u. dgl. erhielten meist einen geringern Schmuck. Außerdem noch hier und da ganz metallene Goldschmiedearbeit dieser Zeit mit Email und Edelsteinen. — Aus dem Quattrocento sind zerstreut zwischen den prächtigen Arbeiten späterer Zeit noch einzelne sehr vornehme größere Gefäße des Medicerschatzes erhalten; meist aus tief gestimmten Halbedelsteinen (z. T. römischer Herkunft) in schlichter, wirkungsvoller, meist noch gotischer Fassung mit eingeschliffenen Initialen der Besteller.

In dem vegetabilischen Ornament, in der Bildung der Arabeske darf man hier wohl nirgends mehr die unabhängige, elastische Schönheit der frühern Renaissance suchen; allein innerhalb der Grenzen der Gattung hätte diese wohl überhaupt kaum eine Stelle gefunden. Das Wesentliche ist der vollkommene Einklang der reichen Formen und der Farben, der Gefäßprofile und der Einfassungen und Zutaten, der hier erreicht ist; allerdings scheinbar nur ein konventioneller Einklang, der aber gleichwohl klassische Gültigkeit erlangt hat. Kostbare Steinarten, bei deren Bildung der Künstler schon auf die Form des eben vorhandenen Stückes Rücksicht nehmen, und die er zu irgend einem Phantasie-motiv verarbeiten mußte, gestatteten in der goldenen Einfassung nichts streng Architektonisches, auch keinen zu großen plastischen Reichtum, sondern verlangten gerade die delikaten Henkel, Ränder usw. von Gold und Email, welche wir hier sehen. Und zwar wechselt insgemein flacheres Email auf Gold mit Relieformamenten rings um die Edelsteine. In den Farben ist mit feinstem Sinn das Richtige getroffen: zu Lapislazuli u. dgl. eine Einfassung von Gold und Perlen; zu rotbraunem Achat eine Einfassung von weißen Emailzieraten und Diamanten auf schwarzem Grunde usw. Eine Hauptkonsequenz der freien Gefäßform aber war die phantastische (und doch noch nicht fratzenhafte) Ausbildung einzelner Teile der Einfassung zu Masken, Nymphen, Drachen, Tierköpfen u. dgl., und hier scheint Benvenuto vorzüglich in seinem Elemente gewesen zu sein. Statt der reinen Arabeske gab er Leben und Beweglichkeit.

Von den geschliffenen Kristallsachen ist einiges bloß ornamen-

- tistischer Art, wie z. B. die herrlich mit Gold und Rot emaillierte  
 a Deckelschale in den Uffizien (mit den verschlungenen Buchstaben H und D, Henry II. und Diane de Poitiers), das Bedeutendste aber  
 b figuriert; so (ebenda) eine Art von Trajanssäule mit reicher Basis,  
 c zwei Schalen mit Nereidenzügen, eine Flasche mit Bacchanal usw.

Außerdem befindet sich hier ein berühmtes Denkmal: das Käst-  
 d chen Clemens' VII. mit den in den Kristall geschliffenen Passions-  
 geschichten des *Valerio Belli*, *Vicentino* (1468—1546). Wie die *Robbia*, so ist *Valerio* durch seinen Stoff zu einer Einfachheit der Dar-  
 stellung genötigt worden; man glaubt eines der reinsten Denkmäler  
 damaliger Skulptur vor sich zu sehen, während sich bei näherer  
 Prüfung der schwer erkennbaren Kompositionen ein nüchterner  
 Klassizismus bemerkbar macht.

- Anders das farnesische Kästchen im Museum von Neapel (1540  
 bis 1547), eine gemeinsame Arbeit des florentiner Goldschmiedes  
*Manno di Bastiano Sbarri* (ca. 1500—70) und des Gemmenschneiders  
*Giov. Bernardi* aus Castel Bolognese (1495—1555), an dem die  
 reiche Metalleinfassung das Übergewicht hat über die Kristall-  
 schliffe (Jagden, Taten des Herkules usw.). Als dekoratives Ganzes  
 einzig in seiner Art, ist es im einzelnen bei trefflicher Arbeit doch  
 minder erfreulich als das ebengenannte. Von *Manno* außerdem im  
 f Schatz von St. Peter zwei Leuchter und die Silberstatuen der hh.  
 Petrus und Paulus (1550). Von *Bernardi* im Verein mit dem Gold-  
 schmied *Jac. del Duca Ciciliano* ist das nach einer Zeichnung *Michel-*  
 g *angelos* für S. M. degli Angeli in Rom bestimmte Ciborium in Gestalt  
 eines achteckigen Tempels im Museum von Neapel (1545). Der  
 Goldschmied *Ant. Gentili* (1519—1609) von Faenza arbeitete im  
 h Auftrage des Kardinals Farnese 1580 das Kreuz und zwei der  
 Leuchter, die bei feierlichen Zeremonien den Hochaltar von St. Peter  
 schmücken (sonst in der Sakristei aufbewahrt, die andern vier erst  
 unter Urban VIII. dazugearbeitet).

Leider ist von den erzgegossenen Prunkgegenständen, nach  
 welchen Benvenuto's Lebensbeschreibung die Lust rege macht, nichts  
 Sicheres mehr erhalten. — Die, welche bald nach ihm kamen, erb-  
 ten das feine Gleichgewicht seiner Behandlung nicht, wurden auch  
 wohl der sinnlosen spätmediceischen Liebhaberei für das Seltene  
 und Schwierige untertan. (Apostelstatuetten von kostbaren Steinen;  
 i Exvotorelief Cosimos II. in den Uffizien.) — Von dieser Sinnes-  
 weise sonst kunstverdienter Regenten ist dann die florentinische  
 Mosaiktechnik in „harten Steinen“ (*pietre dure*) ein unvergänglich  
 zu nennendes Denkmal. Wir dürfen die unglaublich kostspieligen  
 Arbeiten dieser Fabrik aus dem 17. und 18. Jahrh. übergehen, da  
 der selbständige und eigentümliche künstlerische Zug darin unge-  
 mein schwach ist. Das Beste sind vielleicht einzelne Tischplatten

mit Ornamenten auf schwarzem Grunde; von Arbeiten größern Maßstabes nennen wir bei diesem Anlaß die Reliefverzierungen von feinen Steinen in der Madonnenkapelle der Annunziata, die Wappen in der Capp. Medicea an S. Lorenzo und das Chorgeländer im Dom von Pisa.

Das römische Mosaik, welches nicht auf dem prinzipiellen Luxus harter Steine, sondern auf der mittelalterlichen Glaspaste beruhte und eine natürliche Fortsetzung des alten, nie ganz vergessenen Kirchenmosaiks war, konnte denn auch bis auf unser Jahrhundert ganz andere Dienste leisten. Zur Zeit des *Maratta*, unter Leitung der *Cristofani*, gab es die größten modernen Altarbilder mit der Wirkung des Originals wieder. (Altäre von St. Peter.)

Einen Übergang von der plastischen Dekoration zur gemalten bilden u. a. die sog. Majoliken. Majolikascheiben, sog. *Bacini*, finden sich schon an manchen mittelalterlichen Bauten in den Friesen und an den Türmen als Schmuck angebracht, so an S. M. in Pienza zu Ancona, S. Francesco zu Bologna, S. Ambrogio und S. Eustorgio zu Mailand, S. Pietro in Ciel d'oro zu Pavia, S. Cecilia und S. Pietro in Grado in Pisa, an einigen Kirchen in Lucca, namentlich sehr zahlreich (25), zu symmetrischen Figuren disponiert an der Fassade des Domes von S. Miniato al Tedesco. (An der Kanzel von S. Giovanni in Ravello sind um die Mitte des 13. Jahrh. die Innenstücke persischer Fayenceschalen als Mittelstücke des Mosaikschmuckes benutzt.) Neuere Ausgrabungen haben erwiesen, daß an vielen Orten Italiens seit dem 13. Jahrh. und wohl schon früher derbe, aber in Farbe oft feine, von orientalischen Vorbildern beeinflusste Majoliken gefertigt wurden. Sodann wurde die Majolika in der Schule der Robbia auch zu elegantem Kassettenwerk an kleineren Decken und Gewölben, wie zu Fußböden (s. w. unten) verwandt. Die hauptsächlichsten der davon erhaltenen Beispiele am Tabernakel in S. Miniato und an der Vorhalle der Capp. Pazzi in Florenz, an der Vorhalle des Domes zu Pistoja, an den zwei Sacellen in der Kirche von Impruneta. Die Gefäße der Robbia beschränken sich auf die sehr geschmackvollen mit Gold gehöhten blauen Prunkvasen. Die glasierten Geschirre aus der 2. Hälfte des 15. und vom Anfang des 16. Jahrh. endlich wurden in den Fabriken von Florenz, Faenza, Caffagiolo, Siena, Deruta, Gubbio (*Maestro Giorgio*), Pesaro, Urbino, Padua, Venedig, während der 2. Hälfte des 16. Jahrh. hauptsächlich in Urbino und Castel Durante im Herzogtum Urbino angefertigt. Die größere Zahl der besten Geschirre befindet sich im Ausland; in Italien bewahren z. B. das Museum von Neapel, die Villa Albani bei Rom, der erzbischöfliche Palast in Loreto (aus der alten Apotheke) noch größere Sammlungen; hervorragendere Stücke besitzen u. a. das Museo Nazionale zu Florenz,

- a die Museen zu Arezzo und Faenza, das Municipio in Pesaro, Museo
- b Civico in Bologna, Museo Correr in Venedig. Im Museum von Ne-
- c apel ist besonders das einfach prächtige Service des Kardinals Ales-

sandro Farnese (blau mit aufgemalten Goldornamenten) zu beachten. Es sind fast die Farben der Robbia (s. u. Skulptur), gelb, grün, blau, violett, neben einem prächtigen Braunrot, auf welche sich die Majoliken-maler beschränken mußten; in diese trugen sie Geschichten und Ornamente über, erstere großenteils nach Kompositionen der römischen Schule, auch *Rafaels* selbst. (Einer der Urbinaten dieses Kunstzweiges hieß *Rafaële Ciarla*, was Spätere unrichtig auf *Rafael* selbst verstanden.) Auch *Giov. Batt. Franco* lieferte viele Zeichnungen. Unseres Erachtens ist indes das Ornamentale bei weitem das Wichtigere, sowohl die kecke plastische Bildung des Gefäßes selbst mit Tierfüßen, Fruchtschnüren, Muschelprofilen etc., als die aufgemalten Zieraten. Für die letztern war die Beschränkung in den Farben offenbar eine jener wohlthätigen Schranken, welche das Entstehen eines festen und sichern Stiles begünstigen. Das schon etwas vorgeückte 16. Jahrh. verrät sich allerdings in einzelnen barocken Formen, allein im ganzen und namentlich in den frühen Arbeiten ist das Ornament doch vom Besten dieser Zeit (zumal wo es zart und dünn auf einem vorherrschenden weißen Grunde steht).

Was gibt diesen einfachen Geschirren einen solchen Wert? Die Majoliken sind eben keine Fabrikate, sondern Handarbeit, aus einer Zeit allverbreiteten Formgefühls; in jeder Scherbe lebt ein Funke persönlicher Teilnahme und Anstrengung. Sodann sind sie wirkliche Gefäße; das Schreibzeug (es gibt deren sehr schöne) will keinen Altar, die Butterbüchse kein Grabdenkmal vorstellen. Der größte Teil der reicheren Stücke war jedoch von vornherein nur zur Dekoration bestimmt.

Zum Schluß muß hier, noch von der gemalten Dekoration und von ihren wichtigsten Leistungen die Rede sein.

Die Gattung als solche ruht hauptsächlich auf den Schultern einiger großen Historienmaler, deren Sache sie auch in Zukunft sein und immer wieder werden wird. Alle bloßen Dekoratoren, welches auch ihr Schick und ihre Keckheit sein möge, können sie auf die Länge nicht fördern, ja nicht einmal auf der Höhe halten; von Zeit zu Zeit muß der Historienmaler im Einklang mit dem Architekten die Richtung im großen angeben. Die Gattung ist entstanden als Einfassung um historische Fresken, als deren Begrenzung im baulichen Raum. Schon die Malerei des 14. Jahrh. hatte gerade diese Arabesken sehr schön in ihrer Art ausgebildet und mit Polygonen, Medaillons u. dgl. unterbrochen, aus welchen Halbfiguren (Propheten, Sibyllen u. dgl. s. oben S. 65) hervorschauen. Die meisten der

unten zu nennenden Fresken dieser Zeit sind so umgeben. Das 15. Jahrh. konnte eine solche Einfassung noch viel weniger entbehren; wie der Prachtrahmen für das Tafelbild, so war die Wandarabeske für das Fresko nichts anderes als die notwendige Form, in welcher der überreiche Lebensinhalt des Gemäldes harmonisch auszuklingen strebte. Außerdem aber wurde sie auch zur bloßen Dekoration von Bauteilen nicht selten angewandt.

Sie will während des 15. Jahrh. meist noch die Architektur und Skulptur nachahmen; daher ihre Einfarbigkeit, grau in grau, braun in braun usw. etwa mit einzelnen aufgesetzten Goldverzierungen; auch wiederholt sie die uns vom Marmor her bekannten Motive, nur reicher und mit stärkerem Aufwand figürlicher Zutaten. In letzterem scheute man sich auch an der heiligsten Stätte nicht vor der antiken Mythologie. Wo der Raum es zuließ, wurden über Gesimsen und Postamenten noch allegorische Figuren, Putten u. dgl. meist in derselben Farbe hingemalt. — An den gewölbten Decken aber, und bald auch an den Wandpfeilern usw., versuchte man gegen Ende des Jahrhunderts reichere Farben, z. B. Gold auf Blau, und kolorierte endlich die einzelnen Gegenstände teils nach dem Leben, teils konventionell. Einzelne Künstler setzten auch die Zieraten plastisch in Stuck auf. Bisweilen wird sogar die Wirkung der Fresken durch eine so reiche und bunte Einfassung beeinträchtigt. — Unterhalb der Fresken wird zuweilen der Wandsockel mit Teppichmustern verziert (z. B. Sixtinische Kapelle zu Rom); wie sie auch sonst an Wandfüllungen als Ersatz wirklicher Teppiche vorkommen (die bei Festen darüber gehängt wurden), so in der Sala de' Gigli im Pal. Vecchio zu Florenz.

Abgesehen von den in den Bildern selbst und zwar sehr reichlich (S. 111 ff.) dargestellten Architekturen gibt die Einfassung von *Filippo Lippi's* Fresken im Dom von Prato eines der frühesten Beispiele der Gattung; ebenso die Einrahmungen des *Benozzo Gozzoli's* im Camposanto zu Pisa. *Domenico Ghirlandajo* ist hierin meist sehr mäßig, *Filippino Lippi* in den Fresken der Kap. Strozzi in S. M. Novella zu Florenz und in der Kap. Carafa in der Minerva zu Rom dagegen schon viel reicher, und die peruginische Schule geht vollends oft über das Maß hinaus. Von *Pinturicchio* sind fast alle frühen Fresken reich mit gemalten Pilastern, Gesimsen usw. verziert (Sixtina 1481—83, Kap. in Araceli 1484; 3. und 4. Kap. rechts in S. M. del popolo, 1485—89; Reste der Deckenmalereien an der jetzigen Galleria delle Statue im Vatican 1487; die zwei geschmackvollen Decken im Pal. dei Penitenzieri [an einer Deckenkonsole dat. 1490] — alles noch unvermischte Repräsentanten des Quattrocentodekorationsstils).

*Pinturicchio* fällt aber auch die Einführung der sog. „Grotesken“ in die Renaissancedekoration zu. Ihr frühestes Denkmal ist das Appar-

- a tamento Borgia im Vatikan, 1493—95, das wohlerhaltene, überaus reiche Musterstück der farbenkräftigen, phantastisch heitern, vorerst noch beschränkt antikisierenden Dekoration, wie sie sich weiter um die Wende des Jahrhunderts ausbildete, ehe mit der Entdeckung der Titus-thermen zu Beginn des Cinquecento der durchaus auf die Nachahmung der Antike basierte „Loggienstil“ sie verdrängte. (Die von Pinturicchio
- b 1496—98 vorgenommene Dekoration des Torrione und einiger obern Gemächer in der Engelsburg ist untergegangen.) Selbstverständlich konnten beide Stile, — jener der Frührenaissance, der noch nach plastischen Gesetzen dekoriert, und der der Grotesken, der seine Gebilde nicht organisch, sondern nur im schönen Schein aufbaut, — sich nicht plötzlich ablösen; und so sehen wir Elemente des ersteren nicht nur in der Dekoration des Appartamento Borgia, sondern auch noch in späteren Schöpfungen Pinturicchios, — der phantasievollen
- c Umrahmung seiner Deckenmalereien im Chor von S. M. del Popolo
- d (erst 1505—9) und in der 3. Kap. rechts ebendort (um 1504—7) — in Anwendung. Ähnlich seine am Ausgang des Quattrocento entstandene Ausschmückung mehrerer Zimmer im Erdgeschoß des Pal.
- e Colonna: heidnische und christliche Szenen in Zwickeln und Lünetten teils auf hellblauem, teils auf mosaiziertem Goldgrund, in Chiaroscuro mit reicher Stuckornamentumrahmung.

Außerhalb Roms begegnet uns der neue Groteskenstil in drei bedeutenden fast gleichzeitigen Beispielen: *Peruginos* Fresken im

f Cambio zu Perugia (1499—1500), ein Kompromiß zwischen der bisherigen Ornamentbildung des Meisters und der willkürlichen neuen Methode, das noch den Mangel organischer Assimilation verrät; *Signorellis* ornamentale Wandbekleidungen unter den Fresken der

g Kapelle S. Brizio im Dom zu Orvieto, worin der Meister ein tiefes Gefühl für den Wert der Gattung offenbart. Er wollte in den kleinen Szenen der Medaillons mythologische und danteske Gegenbilder zu seinen Weltgerichtsfresken geben. Kein Maler des späten Italiens hat wohl die Sache so ernst genommen; allein da er daneben in den Füllungsfeldern die tollste Groteskenwirtschaft ausbreitet, gerät der Ernst des Quattrocentisten in Widerspruch mit der Ausgelassenheit der neuen Zierweise. *Pinturicchio* dagegen setzt sich in seiner Decke

h der Libreria des Doms von Siena (1502—3) über den Konflikt bei der Zierweisen leicht hinweg, indem er sie in gar keinen Zusammenhang mit den historischen Wandbildern bringt. Als Ganzes verrät seine Leistung durch die Berechnung der Farbenwirkung den Einfluß antiker Innendekorationen und eine staunenerregende Vertrautheit mit dem Material.

Peruginer und Siensesen haben auch die Einteilung und Verzierung der Decken in zwei vatikanischen Zimmern zu verantworten.

i In der Stanza dell' Incendio ließ Rafael die Arbeiten seines Lehrers

ganz, in der Camera della Segnatura und wohl auch in der Sala dell' Eliodoro von den Malereien *Sodomas* einen Rest und die Gesamtanordnung bestehen. — Die schönste Leistung des frühern Stils vielleicht: *Peruzzis* Decke im Galatheasaal der Farnesina zu Rom.

Im 16. Jahrh. dauert der bisherige Stil außerhalb Roms noch einige Zeit fort. So z. B. in *Franciabigios* Einfassungen um die Malereien A. del Sartos im Scalzo zu Florenz. — *Ridolfo Ghirlandajos* gemalte Ornamente in der Sala de' Gigli und in der Kap. S. Bernardo des Palazzo Vecchio sind in dieser Art mittelmäßig, zumal die letztern, wo die figurirten und die ornamentierten Felder einander ganz gleichartig sind (Grau auf Gold). — Besonders zierlich und mit großer Absicht behandelt sind die Einfassungen der Fresken *A. Aspertinis* in S. Frediano zu Lucca (links).

Es ist schwer, in dieser Gattung die Grenzen der Dekoration scharf zu bestimmen. Neben der bloß einfassenden Arabeskenmalerei tritt, wie man sieht, hauptsächlich an den Gewölben eine dekorierende Malerei auf, deren Inhalt, abgesehen von einzelnen örtlichen oder allgemein symbolischen Beziehungen, ein wesentlich freier ist. Der kirchliche Bilderkreis nämlich, welcher sich zur Zeit der Giottesken auch über die Gewölbe erstreckt hatte, verliert seinen Alleinwert; neutrale, bloß für das Auge angenehme Figuren und Szenen, Reminiszenzen aus der alten Mythe und Geschichte nehmen selbst an geweihter Stätte seine Stelle wenigstens teilweise ein. Es ist das Wesen der Renaissance, dem Schönen, Lebendigen und Charaktervollen, auch wenn es beziehungslos ist, den Vorzug zu geben.

Beträchtlich größer als in Mittelitalien war der Aufschwung der gemalten Dekoration in Oberitalien, dessen Backsteinbau gewissermaßen darauf als auf einen Ersatz für die mangelnden Quader angewiesen war. Zudem hatte hier die am meisten dekorativ gesinnte Schule, die von Padua, ihren Sitz. Erhalten ist weniger, als man erwarten möchte, aber doch wenigstens ein wichtiges und umfassendes Beispiel.

Als in den Eremitani zu Padua eine gotische Kapelle von der gewöhnlichen Form (eines Quadrates und eines polygonen Ausbaues) durch die Schüler des Squarcione, vorzüglich durch den großen *Andrea Mantegna*, mit den Geschichten des heiligen Jacobus und Christophorus ausgemalt wurde, erhielt sie auch in den einfassenden und bloß baulichen Teilen einen Schmuck, der in der Art dieser Zeit klassisch heißen kann. Die je sechs Bilder der beiden Seitenwände erhielten zunächst gemalte Rahmen grau in grau mit Fruchtschnüren, Köpfen usw.; über diesen hängen oben prachtvolle farbige Fruchtschnüre herunter, an welchen Putten herumklettern. Von den dunkelblauen Gewölben heben sich die Rippen als grüne Laubwulste mit

grauen Arabesken eingefaßt ab; im Polygon schwingt sich von Rippe zu Rippe die reichste Fruchtschnur mit weißen Bändern; im Quadrat umgeben ähnliche Fruchtschnüre die Medaillons mit den Evangelisten auf Goldgrund. Der übrige blaue Raum dient als Hintergrund für die Gestalten des Gott-Vater, einiger Apostel und (im Quadrat) rot-geflügelter Putten mit Spruchbändern. (Alles so weit erhalten, daß man sich den Eindruck des Ganzen herstellen kann.)

Ungleich tiefer steht bei aller Pracht und Zierlichkeit die Dekoration der Capp. S. Biagio (links am Ende des Seitenschiffes) in SS. Nazaro e Celso zu Verona, ein frühes Werk des in der Folge als Architekt berühmten *Giov. Maria Falconetto*. (Auch das Figürliche zum Teil von ihm, zum Teil von *B. Montagna*.) Weder in dem viereckigen Unterbau und dem polygonen Ausbau, noch in der Kuppel folgt Einfarbiges, Mehrfarbiges, Goldfarbiges mit der rechten Konsequenz aufeinander; aber die Detailwirkung ist noch in dem kläglichen Zustande des Ganzen eine sehr angenehme. In der Kuppel zwei Kreise Kassetten für Engelgestalten; der Zylinder mit steinfarbener Pilasterstellung für Heilige; der Fries darunter ein Nereidenzug auf farbigem Grunde; an den Zwickeln die farbigen Evangelisten zwischen steinernen scheinbaren Reliefs usw. In der Kirche selbst eine Auswahl von guten gemalten Arabesken für schmale Wandstreifen (Füllungen an den Pfeilern zwischen den Seitenaltären); Fruchtschnüre mit und ohne Putten, goldene Kandelaber, Ziergeräte aller Art usw. auf dunklem Grunde. — *Falconetto* hat auch die Seitenschiffswände des Domes von Verona 1503 mit dekorativen Fresken geschmückt, die nicht gewöhnlichen Sinn für perspektivische Raumlagerung bekunden und in der vorwiegend architektonischen Konzeption die Vorliebe ihres Schöpfers für die Baukunst, namentlich für die klassische verraten, während die sparsame Verwendung von Farbe (zumeist grau in grau) für wenig koloristische Begabung zeugt.

Den Ausgang der paduanischen Weise in die der klassischen Zeit bezeichnet dann recht schön und würdig die Gewölbeverzierung in der Sakristei von S. M. in Organo zu Verona von *Franc. Morone*, welcher wenigstens die eigentlichen Malereien geschaffen hat.

Mit an erster Stelle unter allen farbigen Dekorationen der Renaissance steht die prächtig-einfache Ausmalung der Certosa bei Pavia, vielleicht nach *Borgognones* Angaben. Farbige Kassettierung der Gewölbefelder, perspektivische Architekturen, Kränze usw. an den Wänden bilden ein Ganzes von unvergleichlicher Schönheit. (Die Fenstereinrahmungen am rechten Querschiff z. T. von den drei Fenstern an der Südseite der Kathedrale zu Como inspiriert.) Sicher von ihm ist die Sakristeidecke in S. M. della Passione zu Mailand, um



1500—10: der Gewölbspiegel als sternbesäeter Himmel, die Kappen mit reichen Arabesken auf Goldgrund, in den Lünetten Halbfiguren von h. Mönchen, von strengem, im Kolorit fast düstern Gesamteffekt.

Von lombardischen farbigen Dekorationen hervorragend: *Giov. della Chiesa* (seit 1492) Arabesken und *Callisto Piazas* figürliche Pilaster (seit 1540) in der *Incoronata* zu Lodi; die edle und reiche Pfeilerbemalung im *Monastero Maggiore* zu Mailand, auch der Schule der *Piazza* von Lodi zugeschrieben; die Decke der Capp. degli Apostoli in der *Madonna* zu Saronno um 1528 von *Bern. Luini*: im Scheitel ein Rund mit perspektivischer Attrappe à la Mantegna, an den Leibungen der Tonne Engel mit den Leidenswerkzeugen, alles von reichen Goldarabesken auf blauem Grunde umrahmt.

In einem Privathause zu Bergamo (an der Hauptstraße von der Piazza zum Kastell) ist noch eine gewölbte Zimmerdecke (*volta a specchio*) aus der Zeit des ehemaligen Eigentümers, nämlich des *Condottiere Colleoni*, leidlich gut erhalten: in der Mitte ein segnender Gott-Vater; an den Gewölbezwickeln Rundbilder (Halbfiguren der Apostel), getragen von einfarbigen nackten Gestalten; in den Lünetten etwas größere Rundbilder (meist Porträts), alles etwa von mittelguten mailändischen Händen um 1470. Als vermutlicher Empfangsraum des angesehensten Kriegsunternehmers jener Zeit wird das Zimmer damals an den Wänden wohl reiche Teppiche gehabt haben.

Für Parma scheint ein im historischen Fach unbedeutender Maler, *Alessandro Araldi* († 1528), der Hauptrepräsentant der von Padua ausgegangenen Zierweise gewesen zu sein. Von ihm ist in dem Kloster S. Paolo zu Parma, hinter dem Gemach mit den Fresken Correggios, das Gewölbe einer Kammer mit Arabesken, Panen, Meerwundern, kleinen Zwischenbildern usw. auf blauem Grunde ausgemalt; in den Lünetten ringsherum heilige Geschichten. Diesen oder einen ähnlichen Stil zeigen nun auch die ältern Verzierungen der Pilaster und Gewölberippen in S. Giovanni, auch die schöne mosaizierte Nische des rechten Querschiffes im Dom (mit Goldgrund). Auch in S. Sisto zu Piacenza gehört manches an den betreffenden Bauteilen derselben Art an. — Mit der großen Umwälzung aber, welche Correggio in die Malerei jener Gegend brachte, drang auch in diese Gattung ein anderer Stil ein; die Putten (Kinderengel) verdrängen das Vegetabilische mehr und mehr und füllen endlich die Pilaster, Friese usw. fast ganz an. Von den Schülern Correggios hat sich *Girolamo Mazzola* durch die Bemalung des Gewölbes im Hauptschiff des Domes vielleicht einen größern Namen verdient als durch seine Altarbilder, und wenn man darüber streiten kann, ob die Kappen eines mittelalterlichen Gewölbes überhaupt bemalt werden sollen, so wird man doch zugeben, daß die Aufgabe wohl selten schöner gelöst worden ist. (Farbige Medaillons

mit Brustbildern, Putten, Fruchtkränze, zweifarbige Einrahmungen der Gewölberippen usw. Noch vorzüglicher die Dekoration des Chorgewölbes, in lebhafterer Intonation durchgeführt). Die neueren <sup>a</sup> Malereien in S. Giovanni, hauptsächlich der Fries, sind weniger glücklich, indem hier Vollfarbiges (Sibyllen, Putten usw.) und Einfarbiges (heilige Geschichten), noch dazu von verschiedenem Maßstab, auf einer Fläche vereinigt sind. Die Pilasterverzierungen usw. <sup>b</sup> in der Steccata scheinen von geringeren Händen zu sein, ebenso <sup>c</sup> die neueren Bestandteile in S. Sisto zu Piacenza.

Ferrara hat in dieser Beziehung einiges nicht bloß aus der <sup>a</sup> guten Zeit, sondern auch von bekannten Künstlern aufzuweisen. Im Erdgeschoß des erzbischöflichen Seminars sind noch die grau in grau gemalten Decken zweier Gemächer von *Garofalo* (bez. 1519) erhalten, welche einen frisch von Rom gebrachten Schwung verraten, noch nicht in der Art der Loggien, sondern der Stenzen. Der Stil der Ornamente ist der Zweifarbigkeit vortrefflich und ohne Schwere angepaßt. — Darauf folgt, ebenfalls noch vom Besten, die Bemalung <sup>b</sup> von S. Benedetto; außer einem durchgehenden Fries mit Genien sind vorzüglich die Tonnengewölbe mit ihren von reichen Bändern eingefassten Kassetten beachtenswert; dies alles ist nur grau in grau mit wenigem Goldbraun; die Farbigkeit wurde aufgespart für die Flachkuppel, und die figürliche Komposition in vollen Farben für die Hauptkuppel und die drei Halbkuppeln der Abschlüsse. (Diese von *Vincenzo Veronese* ausgemalt.) Die untern Teile sind weiß geblieben oder überweist. — Von geradezu klassischer Einteilung <sup>c</sup> und Färbung sind zwei Decken des Pal. Scrofa-Calagnini von *Ercole Grandi*, die eine größere gegen die blaue Luft eine Rampe in Verkürzung zeigend, über welcher junge Leute in reicher Tracht lehnen; die andere mit sierlichen kleinen Darstellungen in matten Farben in den Kappen und den Lünetten zwischen denselben (um 1510).

Den Ausgang der Gattung in sinnlosen Schwulst zeigen hier die <sup>d</sup> von *Girolamo da Carpi* in S. Francesco gemalten Zieraten (um 1550, <sup>e</sup> S. 160 oben) und vollends diejenigen in S. Paolo (1575).

Von den Arabesken profaner Gebäude sind diejenigen, welche <sup>f</sup> die zahlreichen Malereien *Dosso Dossis* und seiner Schule im Kastell umgeben, nicht von höherer Bedeutung. Freier und angenehmer ergeht sich dieselbe Schule in den Deckenmalereien der sämtlichen <sup>g</sup> einigermaßen erhaltenen Räume der *Palazzina* (S. 161, g); der allerdings erst von den Loggien abgeleitete Stil offenbart hier durch den Rauch der Schmiedewerkstatt hindurch, als welche das Gebäude jetzt dient, seinen unzerstörbaren Reiz.

Von venezianischen Arbeiten gehört die Mosaizierung des Sakristeigewölbes in S. Marco hierher (s. S. 247, a).

Die große Veränderung, welche zunächst in Rom mit diesem Dekorationsstil eintritt, datiert wohl hauptsächlich von der Entdeckung der Thermen des Titus. Die Maler in Rom vom Ausgange des 15. Jahrh., insbesondere Pinturicchio, sowie im folgenden Jahrzehnt die rafaalische Kunstgeneration lernten hier eine Menge neuen mythologischen und allegorischen Stoffes, einen neuen antiken Stil, eine neue Einteilung der baulichen Flächen und Glieder, neue Farbenwerte, eine neue Abwechslung von Stuckrelief und Zeichnung in bestimmtem Verhältnis zu den Farben, endlich den überaus dauerhaften antiken Stuck selber kennen. Sie verarbeiteten diese Elemente auf glänzend-geniale Weise, so daß ihre Werke neben den antiken eine ganz selbständige Gültigkeit behalten.

Die Verzierung der Loggien im zweiten Stockwerk des Cortile a di San Damaso im Vatikan geschah im Auftrag des vor allem prachtliebenden Leo X. und war schon zu Bramantes Lebzeiten im Gange, wie die Jahreszahl 1513 in einem der Zwickel beweist. — *Rafaels* Verdienst bleibt es, daß die Loggien die schönste und nicht etwa bloß die prachtvollste Halle der Welt wurden. — Hier ist es der Mühe wert, daß sich das Auge nach Kräften anstrengt, um sich alles, was noch irgend kenntlich ist, anzuzeigen. Nicht die Unbill der Witterung, sondern der elendeste Mutwille hat hier den größten Schaden angerichtet; es hat eiserner Werkzeuge bedurft, um den Stuck des Giovanni da Udine von Wänden und Pfeilern abzulösen.

Von den Gemälden wird unten die Rede sein. Für die Ausführung des Dekorativen bediente sich Rafael seit 1517 hauptsächlich des genannten *Giovanni da Udine*, eines Malers der venezianischen Schule. Wie viel ihm vorgezeichnet, wie viel seinem eigenen Ermessen überlassen wurde, ist gänzlich unbekannt; Rafael war damals mit Aufträgen überladen, und gleichwohl muß nicht bloß die Anordnung des Ganzen, sondern auch die Zeichnung sehr vieler Einzelheiten von ihm herrühren. Eine genaue Rechenschaft über seinen Anteil wird allerdings nie zu geben sein. Man sieht die Tausende einzelner Figurenmotive durch, die alle von einem Geiste durchdrungen und im rechten Stoff an der rechten Stelle angebracht sind, und fragt sich immer von neuem, welcher Art die geistige Verbindung zwischen Rafael und seinen Ausarbeitern gewesen sein möchte. Vergebens wird man sich in andern Kunstschulen nach etwas Ähnlichem umsehen. Damit konnte es nicht getan sein, daß der Meister seine Leute auf die antiken Reste ähnlicher Art, zumal auf die Titusthermen verwies; denn so viele einzelne Figuren und Gruppen, so viel dekoratives Detail von dorthier entlehnt sein mag, so ist eben die Komposition im ganzen eine völlig neue und originelle. Gerade das Wesentliche, die aufsteigende Pilasterverzierung, gewährten die antiken Vorbilder nicht oder ganz anders.

Das große Geheimnis, wie das unendlich-Viele zu einem harmonischen Eindruck zu gestalten sei, ist hier vermöge der Gliederung und Abstufung gelöst. Die Hauptpilaster, die Nebencilaster, die Bogen, die Bänder und Gesimse verschiedenen Ranges erhalten jede Gattung ihr besonderes System von Verzierung; die Architektur bleibt noch immer die Herrin des Ganzen. Was die Fenster der Mauerseite<sup>1)</sup> von Wandfläche übrig ließen, wurde durchsichtig gedacht und erhielt auf himmelblauem Grunde jene unübertrefflich schönen Fruchtschnüre, in welchen der höchste dekorative Stil sich mit der schönsten Naturwahrheit verbindet, ohne daß nach einer optischen Illusion gestrebt worden wäre, die das Auge hier gar nicht begehrt. Innerhalb der viereckigen Kuppelräume ist die Umgebung von je vier Gemälden sehr frei und verschiedenartig verziert, wie dies bei einer Reihenfolge isolierter Räume angemessen war.

Eine Analyse dieses Ganzen würde ein umfangreiches Buch werden. Wie hier Stuckatur und Malerei, Figur und Ornament, die Farben der Gegenstände und ihrer Gründe sich zueinander verhalten (oder verhielten), davon muß das Auge sich im Detail überzeugen. Auch die Mitwirkung der einst glasierten Bodenplatten (S. 211 n) ist dabei in Erinnerung zu bringen. Wer sich die Aufgabe setzt, bei jedem Besuch des Vatikans etwa eine Abteilung des Ganzen genau durchzusehen, der wird einen bleibenden Eindruck davontragen und vielleicht in einer Anzahl von Figuren und Gruppen die unmittelbare rafaelsche Zeichnung erkennen. (Die Gewölbemalereien der Loggien im I. Stock sind ganz von *Giovanni da Udine*; sie stellen Rebenlauben dar, mit andern Pflanzen schön durchflochten und mit Tieren belebt.)

Ein ähnliches dekoratives Gefühl, nur in einem andern Stoffe anders ausgesprochen, offenbart sich in den wenigen erhaltenen **b** Randarabesken der rafaelschen Tapeten (erste Reihe). Auch hier nimmt man eine bedeutende Mitwirkung des *Giov. da Udine* an. Ganz kleine, isolierte Figuren und Ornamente wären hier nicht schön und deutlich genug darzustellen, daher größere Figuren; auch bildet jedes Randbild ein Ganzes, sowohl in dekorativer Beziehung als vermöge des durchgehenden allegorisch-mythologischen Inhaltes. Das vorzüglichste: die Parzen.

Eine wesentlich andere Aufgabe gewährte die große gewölbte **c** Decke der Sala de' Pontefici im Appartamento Borgia. In den daranstoßenden Zimmern hatte Pinturicchio die Gewölbe im reichsten Stil der Frührenaissance verziert; seine Arbeit, wenn auch dekorativ

<sup>1)</sup> Die Malereien der blinden Fenster sind nicht von Giovanni: Das 5. (sog. schwarze) weist auf Paul III. (Farnesische Lilien). Auch das 2., 12. und 13. zeigen Landschaften späterer Hand.

von hohem Werte, erscheint erstaunlich unfrei, wenn man in den vorderen Saal tritt, den *Giov. da Udine* und *Perin del Vaga* nach der Komposition des ersteren Ende 1520 zu verzieren begannen. Die Verteilung der Flächen, die edle Mäßigung der Ornamente, welche an einer Decke so wesentlich ist, die vortreffliche Bildung des Details geben diesem Saale einen hohen Wert. Doch mögen auch die Figuren der Planetengöttheiten noch so schön erfunden, die vier Viktorien um das päpstliche Wappen ein noch so hoher Triumph figürlicher Dekoration sein, so ist gerade nichts lehrreicher als die Vergleichung dieses Saales mit den Arbeiten, die dieselben Meister nur einige Monate früher in den Loggien, sowie in der Loggia der Villa Madama (vgl. unten), ausgeführt hatten. Obgleich auch hier Rafael keinen Pinselstrich getan, so lebte er doch noch, und das genügte, um seine Schüler fast zur eigenen Höhe emporzuheben.

In den Stenzen hatte Rafael, wie gesagt, frühere Deckenverzierungen angetroffen und ganz (Stanza dell' Incendio) oder teilweise (Camera delle Segnature) geschont. Was er mit der Decke der Sala di Costantino vorhatte, ist unbekannt. In der Stanza d'Elidoro sucht er durch den ziemlich einfachen blauen Teppichgrund der vier Deckenbilder den Eindruck des Leichten hervorzu bringen. Auch dürfen hier die bloß architektonischen Einfassungen der Kuppelbilder in der Capp. Chigi (S. M. del Popolo zu Rom) nicht übergangen werden. Sie sind in ihrer Einfachheit vom edelsten Dekorationsstil gerade dieser Gattung; durchweg vergoldet; zu den Mosaiken vortrefflich stimmend. — Meisterhaft hat *Giov. da Udine* in der Farnesina die Festons gemalt, welche die Geschichten der Psyche einfassen.

Endlich die Vorhalle der Villa Madama bei Rom. Die Ausführung des Gebäudes gibt die Erfindung *Rafaels* nur unvollkommen wieder. Sie soll von *Giulio Romano* herrühren, während alles Dekorative, auch in den Nebenräumen, dem *Giov. da Udine* angehört. Namentlich in der Vorhalle (1520—25) weht der Geist der Loggien so rein und mächtig, daß Rafael, der kaum den Beginn der Arbeit erlebte, doch als der moralische Urheber erscheint; in einzelnen der eingesetzten Historien (nach Philostrate) glaubt man auch Motive seiner Erfindung zu erkennen<sup>1)</sup>.

1) In dem seit langen Jahren unzugänglichen Badezimmer des Kard. Bibiena \* im Vatikan war die GesamtdEKORATION I. J. 1868 und 1869 im wesentlichen noch erkennbar; mehr im antiken Sinne gehalten als in den Loggien, aber von viel geringeren Werte. Die Ausführung wurde jedenfalls den schwächsten Schülern *Rafaels* überlassen. Die hübsche dornausziehende Venus ist nicht mehr dort; — das übrige Figürliche nach keiner Beziehung hin merkwürdig; daß die Ehren *Rafaels* niemals hier waren, sieht man auf den ersten Blick.

- a Die Stuckaturen in den unteren Hallen des schönen Pal. Massimo, wahrscheinlich gleichfalls von *Giovanni da Udine*, reihen sich würdig seinen Arbeiten im Vatikan an. Ob Giovanni sie nach der Zeichnung des B. Peruzzi ausführte, ist ungewiß, da dieser im Jahre nach dem Beginn des Baues starb.

Was wir nun noch beizufügen haben, ist neben diesen Leistungen nur von bedingtem, immer aber noch von beträchtlichem Werte. Es handelt sich vorzüglich um gewölbte, scheinbar gewölbte oder flache Decken, denn für die Wände geschlossener Räume war jetzt in der Regel auf gewirkte Teppiche gerechnet, und die Pilaster, wo sie vorkamen, überließ man fortan fast durchgängig der Architektur. Außerdem ist bei diesem Anlaß eine besondere Gattung von Mauerdekoration im großen für offene Räume nicht zu übersehen.

- Wir beginnen mit einem Gebäude, dessen einzelne verzierte Säle und Zimmer sich wohl über ein Jahrhundert verteilen; es sind Räume jedes Maßstabes, in Art und Grad des Schmuckes höchst verschieden, eine ganze Schule der Dekoration, größtenteils der bessern und besten Zeit, wie sie anderswo in dieser Mannigfaltigkeit — abgesehen vom Vatikan — kaum mehr vorkommt: Palazzo di  
 b Corte oder Pal. Ducale in Mantua, stückweise von den Gonzagen weiter gebaut, zum Teil durch *Giulio Romano* 1525—31. (Dessen dortige Fresken s. unten.) Von ihm ist u. a. die schöne Anlage  
 c der Sala de' Marmi, d. h. des ehemaligen Antikensaales, völlig stuckiert und im Thermenstil ausgemalt mit Tonnengewölben und mit Nischen an den Schmalenden. In jedem Raum ist der Schmuck der Gewölbe oder Decken und der darunter hinlaufenden Friese in Gestaltung, Relief und Farbe proportional zum Ganzen, und dies von den größten Sälen bis in die kleinsten Gemächer. Unter den  
 d letztern ist das köstliche Camerino der Isabella Gonzaga-Este mit seinem Gewölbe in feinem goldenen Kassettenwerk auf blauen Zwischenräumen noch aus früherer Zeit (kenntlich an dem Motto  
 e der Fürstin: nec spe nec metu). Von den Höfen ist der barocke  
 f Cortile di Cavallerizza zu beachten. (Das Ganze, in starkem Verfall, offenbart seinen Wert erst bei wiederholtem Besuch, wenn die Vergleichung der zahlreichen Räume möglich wird.)

- Völlig *Giulios* Schöpfung ist dann der vor der Stadt gelegene  
 g Palazzo del Tè, seit 1525. Über die Architektur und die Fresken wird unten zu reden sein; in mehr als einem Saale mag man es bedauern, daß der Freskomaler das Übergewicht über den Dekorator gewann, welcher uns doch im ganzen mehr anmutet; in der  
 h Sala de' Giganti sind die Ecken der Wände und des Gewölbes abgestumpft und die furchtbaren Historien rücksichtslos darüber weg-  
 i gemalt; auch im Saal der Psyche biegt sich die Malerei um die

Ecke, und das Festongerüste steht nur lose darin. Wo dagegen die Dekoration ihr Recht behält, hat Giulio hier noch sehr Gutes geschaffen. Wiederum ist die Proportionalität bewundernswert, welche zwischen der Größe und Bedeutung der Räume und ihrem Schmuck herrscht, von der wunderbaren Haupthalle gegen den Garten bis zu jenen zierlichen kleinen Gabinetti (eines mit achtseitiger Cupollette, ein anderes, oblonges, mit Muscheln in den Ecken der Decke). In der Sala de' Cavalli, mit den Freskobilndern der Prachtrosse b jener Stuterei, für welche das Gebäude ursprünglich begonnen war, ist auch der große, derbe Rustikakamin völlig an seiner Stelle. Jenseits des Gartens, hinten links, folgt dann noch das Casino della Grotta: eine frei im Thermenstil verzierte Loggia, ein Gärtchen und c die Grotte selbst mit ihren Nebenräumen, alles winzig klein, aber eine echte Stätte der damaligen Kunst.

So besitzt Mantua außer den vielartigen Dekorationen des Pal. di Corte auch das große Gesamtwerk eines einzelnen Meisters. Für Gewölbe- und Deckenformen, dekorative Einteilungen, Farbenwerte, Behandlung des Stucks nach dem jedesmal richtigen Reliefgrad usw. (wobei namentlich die Mitwirkung *Primiticcios* in Betracht kommt, der hier in ganz jungen Jahren sein vielseitiges Talent am lebenswürdigsten entfaltete) finden sich in diesen beiden Gebäuden, wenn auch nicht lauter klassisch gültige, doch außerordentlich viele originale und schöne Vorbilder.

Von Rafaels sonstigen Schülern malte *Perin del Vaga*<sup>1)</sup> den Pal. Doria in Genua aus (seit 1527). Das Dekorative ist noch sehr schön, aber zum Teil überzierlich und bei weitem nicht mehr in dem großen und freien Geist der Loggien gedacht. In der untern Halle die Flachdecke mit schweren, wirklichen römischen Geschichten bedeckt, statt des luftigen Olymps der Farnesina; in der Galleria die Gewölbeverzierungen im einzelnen überaus elegant und vom feinsten Farbensinn beseelt (gemalte Mittelbilder; die Eckfelder Reliefdekoration Grau auf Blau, Grau auf Gold usw.; prächtige Motive in den Bändern), aber nicht mehr sicher der Architektur subordiniert; im Saal der Giganten eine höchst reiche und glücklich-originelle Einrahmung; in den (einzig noch sichtbaren) neun Zimmern der Stadtseite teils ähnliches, nur einfacheres Arabeskenwerk als Einfassung mythologischer und allegorischer Gegenstände an Zwickeln und Kappen der Gewölbe, teils farblose Stuckaturen<sup>2)</sup>. Die Wände, mit der Galleria, waren sämtlich auf Behängung mit Teppichen berechnet.

1) Von ihm Malereien nebst den Stuckaturen des *Raff. da Montelupo* in verschiedenen Räumen der Engelsburg. Laut Vasari führte er in Rom eine Unzahl \* kleinerer dekorativer Werke jeder Gattung aus, wovon noch manches, jetzt namenlos, vorhanden sein könnte. — Hübsche Treppenhalle: Via Paola Nr. 51. \*\*

2) Für die Stuckarbeit beschäftigte Perino den *Silvio Corini* aus Fiesole.

Perino fand in Genua selbst eine nicht unbeträchtliche Nachfolge, die ihn aber doch nirgends erreichte und ihm nur die Effekte absah. Das Umständlichste in dieser Art ist die innere Dekoration des Pal. a Spinola (Salita S. Caterina Nr. 13); auch das Erdgeschoß von Pal. b Pallavicini (Piazza Fontane amoroze). Sonst wiederholt sich in den untern Hallen und an den Treppen der ältern Paläste ein System etwas magerer Arabesken und sparsamer Phantasiefiguren auf weißem Grunde, wie diese meist etwas dunkeln Räume es verlangten; oft dienen die Dekorationen als Einfassungen um mythologische und historische Mittelbilder; anderemale herrscht sogar das Gemälde mehr, als für diese Räume billig, vor und namentlich mehr in historisch-wirklicher Raumbehandlung, als die Deckenmalerei leicht verträgt.

Von den ältern und bessern Arabesken geben folgende Gebäude in den untern Hallen, Treppen und obern Vorsäulen einen c Begriff: Pal. Imperiali (Piazza Campetto); — Pal. Lercari (jetziges d Kasino, Via Garibaldi); — Pal. Carega (jetzt Cataldi, gegenüber).

In der aus Stuckaturen und Malereien gemischten Gewölbe- e verzierung der Kirchen geht *Montorsoli* mit der Dekoration von S. Matteo voran; auch hier war Perin del Vaga, speziell die Galleria des Pal. Doria, Anhalt und Vorbild. Die schwebenden Putten, womit *Luca Cambiaso* die Felder der Nebenschiffgewölbe bemalte, sind an sich zum Teil trefflich, aber viel zu groß für die kleinen Räume, an deren Rändern sie sich bei jeder Bewegung stoßen müßten. — Eine ganz endlose Pracht von Gewölbeverzierungen und großen historischen, daher schwer lastenden und ohnedies nur improvisierten Gewölbefresken verdankt dann Genua der Künstlerfamilie der *Carloni* und ihren Nachtretern. Das Ornament ist und bleibt durchgängig um einen Grad besser als in Neapel.

Auch *Jacopo Sansovino* hat in dieser Gattung wenigstens eine f wichtigere Arbeit angegeben und geleitet: die Scala d'oro im Dogenpalast zu Venedig (1538). Als Ganzes steht diese Leistung aber wiederum eine beträchtliche Stufe tiefer als die Arbeiten des Perin del Vaga. Schon die gemeißelten Arabesken der Pilaster sind schwülstig und unrein; ebenso an den Tonnengewölben die Stuckeinfassungen des *Aless. Vittoria*, der sonst in den kleinen Reliefeldern manches Hübsche anbrachte, ebenso wie *Battista Franco* in den gemalten Feldern allegorischen und mythologischen Inhaltes. (Franco besaß gerade für solche einzelne Figuren und kleine Kompositionen von idealem Stil eine entschiedene Begabung, wie auch g seine Gewölbemalereien in S. Francesco della Vigna, erste Kapelle links, dartun.) Das Ganze ist bei blendender Pracht schon im Prinzip nicht glücklich, indem die gemalten Arabeskenfelder im Loggienstil von den nebenhergehenden Stuckaturen erdrückt werden.

Wenige Jahre vorher (1530) hatte noch die Frührenaissance mit



schönen Mosaikzieraten auf Goldgrund das Gewölbe der Sakristei von S. Marco geschmückt. Einem Teppichmuster ähnlich, schlingt sich reiches, weißes Ornament um Medaillons mit Heiligenfiguren; derber farbig sind die Ränder der Gewölbekappen verziert; in der Mitte konzentriert sich der Schmuck zur Form eines Kreuzes.

Es gibt außerdem eine von *Sansovino* (nicht von *Falconetto*) entworfene, von *Tiriano Minio* nach 1540 ausgeführte ganz harmonische und vorzüglich schöne Dekoration: nämlich die weiße, mäßig vergoldete Stuckatur am Gewölbe der Kapelle des h. Antonius im Santo zu Padua (s. S. 200 d). Leicht und doch ernst, trefflich eingeteilt; leises und doch vollkommen wirksames Relief der Zieraten und des Figürlichen.

Ganz in der Nähe steht Pal. Giustiniani (Nr. 3950), dessen beide Gartenhäuser, 1524 von *Falconetto* erbaut (s. S. 291), eine teils stukkiertere, teils gemalte Dekoration — Ornamente und Figuren — enthalten, welche man ihrer Schönheit wegen von Rafael erfunden glaubte. Es ist wenigstens anzunehmen, daß *Falconetto*, dem die Erfindung und z. T. auch die Ausführung des Ganzen angehört (an letzterer war auch *B. Bidolfi* aus Verona und für die Malereien *Dom. Campagnola* beteiligt), ohne Kenntnis der Loggien dieser Schöpfung nicht fähig gewesen wäre. Überreste einer ähnlichen, wenn auch weniger reichen Dekoration, die *Falconetto* zwischen 1521 und 1524 unter Mitwirkung *Danieles da Volterra* für den malerischen Teil schuf, haben sich in der Villa Trivulzio am Salone bei Rom erhalten. Von *Daniele* sind außerdem in Rom noch erhalten: die Friese mit dem Triumph des Marius in der Sala di Mario des Konservatorenpalastes, mit dem Triumph des Bacchus im Pal. Farnese, mit der Geschichte des Fabius im Pal. Massimi, endlich die Dekoration der oberen Hofloggia im Pal. Altamps (Lauben und Grottesken).

*Giovanni da Udine* soll in seinen alten Tagen als Glasmaler die Fenster der Biblioteca Laurenziana in Florenz und die des geschlossenen Ganges im dritten Hof der Certosa mit jenen Arabesken ausgefüllt haben, welche zwar sehr hübsch und für das Tageslicht vorteilhaft, aber doch ein sehr matter Nachhall der Loggien sind, so daß man sie lieber einem andern zutrauen möchte, was auch durch die Zeit ihrer Entstehung (bis 1568, während *Giovanni* schon 1564 starb) wahrscheinlich wird. Sie gehören zu den letzten Glasgemälden der italienischen Kunst; auch wollen sie bloß zarte Zieraten rings um ein kleines einfarbiges Mittelbild oder Wappen vorstellen.

Im Palazzo Grimani zu Venedig bei S. M. Formosa, erster Stock, eine mit größter Meisterschaft gemalte Saaldecke: eine dichte Laube von allen erdenklichen einheimischen Gewächsen des Südens, reich mit Geflügel belebt, kräftig und harmonisch in der Farbe, als

Ganzes von hinreißender Wirkung; außerdem zwei kleinere Zimmer a decken mit Stuckdekor und mythologischen Malereien, und eine Lünette mit allegorischer Szene, — alles dies urkundlich 1539 und 1540 von Giovanni ausgeführt. (Das Treppengewölbe ein Werk *Fed. Zuccaris*.) — In Udine selbst: eine dem Giovanni zugeschriebene b farbige Decke im Pal. Arcivescovile.

Den Arbeiten des Giovanni verwandt, doch nicht mehr ganz vom Besten, sind die dekorativen Arbeiten *Peruzzis* und seiner Schule in und bei Siena; so das im Grotteskenstil mit einzelnen kleinen c mythologischen Szenen geschmückte Gewölbe einer Gartenhalle der a Villa Belcaro und die Malereien im Hof des Palazzo Saracini.

Die gemalte Innendekoration hatte inzwischen das Schicksal der Geschichtsmalerei geteilt und sich zum schnellen und massenhaften Produzieren entschlossen. Ihr höchstes Prinzip wird die Gefälligkeit, das angenehm gaukelnde Spiel vegetabilischer, animalischer und menschlicher Formen nebst Schilden, Gefäßen, Masken, Kartuschen, Tüfelchen, auch ganzen eingerahmten Bildern, auf meist hellem Grunde. Nicht die Phantasie ist es, die da fehlt; eine große Fülle von Concetti aller Art strömt den Dekoratoren zu; Laune und selbst Witz stehen ihnen reichlich zu Gebote; als Maler gehören sie noch immer dem furchtlosen 16. und 17. Jahrh. an; aber das Gleichgewicht ist verloren, die schöne Verteilung des Vorrates nach Gattungen und Funktionen im architektonisch gegliederten Raume. Sie glaubten, der Wert der Loggien beruhe auf dem Reichtum, während doch die Gesetzlichkeit dieses Reichtums das Wesentliche ist.

• Hierher gehören u. a. die im Jahre 1565 ausgeführten Arabesken im vordern Hofe des Pal. Vecchio in Florenz, hauptsächlich von *Marco da Faenza*. — Einen viel größern Aufwand von Geist vertragen die Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien von *Poccetti*, welcher auch die Perlmutterinkrustation der Tribuna angab (um 1581). Sie sind vielleicht die wichtigste von diesen spätern Leistungen, überreich an trefflichen Einzelmotiven, aber als Kompositionen im (allerdings wenig günstigen) Raum sehr unrein. (Die Fortsetzung im unterschiedenen Barockstil bis in den Rokoko hat wieder ihren besondern Wert.) Und doch ist *Poccetti* an anderer Stelle auch in der Anordnung noch einer der Besten, wie das mittlere Gewölbfeld in der Vorhalle der Innocenti, die Deckenfresken in der Sakraments- und S. Antoniuskapelle zu S. Marco, die Halle des Seitenhofes links in Pal. Pitti u. a. zum Teil mit Stuckatur gemischte Malereien beweisen. — Von *Poccetti* und in seinem Stil sind ferner viele der besten Dekorationen im Innern des Pal. Vecchio; besonders zu beachten die Gewölbedekoration im Quartiere di Leone X.

— Ebenfalls gute Gewölbedecken in den Erdgeschößsälen des Pal. a Giuntini, ehemals Stiozzi-Ridolfi, Via Valfonda 83.

In Rom konkurrierte mit den Arabesken eine andere Gattung, die teils reine, teils zur Einfassung von eigentlichen Gemälden dienende, vorherrschend architektonische Stuckatur. Der Vorrang vor allen, sowohl durch monumentale Wirkung als durch Klarheit und Reichtum der Zeichnung gebührt der Kassettierung Bramantes an den Kuppelbogen der Peterskirche; die achteckigen Kassetten b der Arkaden, die zu den Nebenkuppeln führen, sind von Bramante oder Rafael. Überaus prächtig und monumental wirkt vor allem die mit wappenhaltenden Genien und reichstem Kassettenwerk stukkierete Sala regia im Vatikan von *Antonio da Sangallo d. j.*, ausgeführt von *Perino del Vaga* und *Daniele da Volterra*; ebenfalls von Antonio die Kassettierung seiner Kapelle von S. Giacomo degli a Spagnuoli. Auch der figurirte und ornamentale äußere Schmuck des Pal. Spada zu Rom, von *Giulio Mazzoni* aus Piacenza (1540), e gehört hierher. Nach demselben System, aber in den bescheidenen Grenzen eines Privathauses dekoriert ist das Haus des Goldschmieds G. P. Crivelli in der Via de' Banchi vecchi 22, erbaut f 1539 (der oberste Stock später aufgesetzt). Wie diese Zeit ihre großen mythologischen Bilder gerne in Stucksulpturen einrahmte, zeigt der große Saal desselben Pal. Spada; eine unrichtige Über- g tragung in einen kleinen Maßstab ist die sog. Galleriola daselbst. h Von sonstigen tüchtigen römischen Stuckaturen des sinkenden 16. Jahrh. nennen wir beispielshalber: das Gewölbe von S. M. de' Monti; i — den hintern Raum rechts an S. Bernardo; — in S. Pudenziana: k die Prachtkapelle links, von *Francesco da Volterra*, mit Mosaiken l nach *Fed. Zuccherò*; — in St. Peter: das nur zweifarbig stückierte m Gewölbe der Vorhalle, von *Maderna*, welchem eine besondere Vorliebe für diese Gattung zugeschrieben wird. Bald herrscht mehr der Stuck, bald mehr das Fresko vor. Letzteres ist nur zu oft mit schweren historischen Gegenständen in naturalistischem Stil überladen, die am wenigsten an ein Gewölbe gehören. — Bloßer Stuck, und noch sehr schön, an den Treppengewölben im Konservatorenpalast. n

Wenn hier der allgemeine Verfall der Gattung sich in den nachrafaelischen Gängen der Loggien von Pontifikat zu Pontifikat urkundlich verfolgen läßt, so hat die bloß gemalte Arabeske in Rom vielleicht nicht einmal eine Nachblüte aufzuweisen, wie sie Poccetti für Florenz repräsentiert. Die Malereien in der Sala ducale o des Vatikans, in der vatikanischen Bibliothek, in der Galleria Geop grafica ebendasselbst sind den florentinischen kaum gleichzustellen und interessieren mehr durch die Ansichten römischer Gebäude und

die Landschaften des *Matthäus* und *Paul Brill*, welche wenigstens in der Geschichte der Landschaft eine bestimmte Stelle einnehmen.

- a — Die Decke der Kap. Aldobrandini in der Minerva verrät einen
- b sehr tüchtigen Dekorator; ebenso die der Sagrestia de' Canonici im
- c Lateran. Verhältnismäßig gut: die Malereien in der Vigna di Papa Giulio, von den *Zuocheri* und *Prospero Fontana*.

In ganzen aber unterliegt die römische Araabeke zu sehr dem Sachlichen, den geschichtlichen und symbolischen Zutaten, und verliert darob ihre Heiterkeit. Wie sollte sie z. B. in der Gall. Geografica zwischen der ganzen Kirchengeschichte (in den Bildern des *Tempesta*) mit ihrem echten Spiel aufkommen können? Rafael hatte in den Loggien so weislich das Heilige von der Araabeke getrennt gehalten.

- In Neapel manches Gute von diesem Stil; z. B. der Kreuzgang
- in S. Carmine und die Kongregation in Monte Oliveto, von 1545.

Auch in Venedig war bald von der Dekoration, wie sie noch in der Scala d'oro und in den oben (S. 247) genannten paduanischen Werken lebt, grundsätzlich keine Rede mehr. Man gewöhnte sich daran, die Gewölbe weiß zu lassen (Kirchen Palladios), die flachen Decken aber mit großen Ölgemälden zu überkleiden. (Räume des Dogenpalastes seit den Bränden von 1574 und 1577, Scuola di S. Rocco, viele Sakristeien, kleinere Kirchen usw.) Die Zweckmäßigkeit von Deckengemälden überhaupt und den hohen Wert mancher der betreffenden insbesondere zugegeben, bedurfte es doch eines idealen Stils, um selbst die idealen allegorischen Szenen erträglich zu machen, geschweige denn die schwer auf dem Auge lastenden historischen. Statt dessen wird eine naturalistische Illusion erstrebt; die einzelnen Geschichten machen den Anspruch, durch Goldrahmen hindurch als wirkliche Vorgänge gesehen zu werden, wovon bei Anlaß der Malerei das Nähere. Die Rahmen selber bilden eine bisweilen großartige Konfiguration, allein ihre Profilierung ist schon höchst barock und (zur Vermeidung des Schattens) meist flach. Nebenfelder werden wohl mit einfarbigen Darstellungen (bronzefarben, blaugrau, braun) einfacherer Art ausgefüllt, allein die starke goldene Einrahmung macht jeden zarteren dekorativen Kontrast zu den farbigen Hauptbildern unmöglich. — Immerhin sind wenigstens die Räume im Dogenpalast von den prächtigsten dieser Zeit; das stattliche untere Wandgetäfel, die Türen mit ihren Giebelstatuen, die pomphaften Kamine mit allegorischen Figuren oben und Marmoratlanten unten vollenden den Eindruck von Machtfülle, der in diesen Sälen waltet. Wenn es sich aber um wohltuende reine Stimmung handelt, so wird diese in den Räumen der rafaelischen Zeit sich eher finden lassen. Die umfassenden neuen Restaurationen haben hier vieles modernisiert.

Außer diesen Wand- und Deckenverzierungen gab es schon seit Anfang der Renaissance eine Verzierung der Fassaden, wie sie dem schmucklustigen Jahrhundert zusagte.<sup>1)</sup>

Die Mörtelflächen zwischen den Fenstern, auch Bogenfüllungen, Friese etc. wurden, wo man es vermochte oder liebte, mit Ornamenten oder mit Geschichten bedeckt. Dies geschah teils al Fresco, teils allo Sgraffito (d. h. die Wand wurde schwarz gefärbt, ein weißer Überzug darauf gelegt und dann durch teilweises Wegschaben des letztern die Zeichnung hervorgebracht). Natürlich haben alle diese Arbeiten mehr oder weniger gelitten, auch wohl totale Erneuerungen erduldet. Es ist eine schwierige Frage, wie weit die architektonische Komposition auf diesen Schmuck rechnet; an der Farnesina zu Rom z. B., für welche bestimmte Aussagen existieren, vermißt ihn doch das Auge nicht, obschon er verschwunden ist (mit Ausnahme der Bogenfüllungen auf der Tiberseite im Garten, welche noch Viktorien, Abundantien usw. von Peruzzi'scher Erfindung enthalten). In Rom war das Sgraffito und das einfarbige Fresko damals sehr beliebt; doch hat sich von *Polidoro da Caravaggio* und seinem Gehilfen *Maturino* nicht viel mehr erhalten als der Fries mit der Geschichte der Niobe (an dem Hause Via della Maschera d'oro b Nr. 7), der als große mythologische Komposition eines der besten Werke der rafaelisichen Schule ist (Handzeichnung dazu in der Gall. c Nazionale im Pal. Corsini); außerdem einiges an Pal. Ricci (Via Giulia, d fast erneuert) und einzelnen kleineren Häusern in der Nähe (Vicolo del Campanile 4 von *Polidoro*, Vicolo Cellini già Calabragra 31, nach e Entwurf *Berninis*). Die zahlreichen Fassadenmalereien *Pirro Ligorio's*, f der darin später hervorragte, sind alle untergegangen. Außerhalb Roms hat sich an der Fassade am Pal. Arroni in Spoleto von den g Sgraffiti, die sie ganz bedeckten, nur noch ein Fries mit Neptunzug und einzelne Gestalten berühmter Römer erhalten. Ebenso in Città di Castello an der Gartenfront von Pal. Vitelleschi alla Canoniera h Sgraffitodekorationen im Grotteskenstil und ein in dieser Weise reich ausgemaltes Treppengewölbe von *Crist. Gherardi* (um 1530).

Ein Hauptsitz der Gattung aber wurde, wiederum wohl durch *Perin del Vaga*, Genua, wo noch an der Gartenseite des Pal. Doria i Außenmalereien von seiner Hand erhalten sind. Die genuesischen Paläste, welchen bei dem vorherrschenden Engbau die kräftigere architektonische Ausladung versagt war, bedurften am ehesten eines

1) Für diese ganze Gattung vgl. bei Vasari die Biographien des *Vincenzo da S. Gimignano*, des *Peruzzi*, des *Polidoro* und *Maturino*, des *Fra Giocondo* und *Liberale*, des *Cristofano Gherardi* gen. *Doceno* (für die ganze gemalte Dekoration wichtig), des *Sammicheli*, des *Garofalo* und anderer Lombarden, des *Taddeo Zuccheri*, etc. — Dieser Quelle zufolge muß das Erhaltene zum Verlorenen in einem winzigen Verhältnis stehen. Die Fassadenmalerei bestimmte noch um 1550 offenbar die Physiognomie mancher Städte in wesentlichem Grade.

Ersatzes durch Malereien. Das Ornament nimmt hier nur eine untergeordnete Stelle ein; es sind vorherrschend ganze große heroische und allegorische Figuren, selbst Geschichten, in mäßiger architektonischer (d. h. bloß gemalter) Einrahmung. Das Vollständigste und Beste, was mir aus der Zeit Perins selber in dieser Art vorgekommen ist, sind die Malereien an dem Hause Piazza dell' Agnello Nr. 6; zwischen Friesen von Trophäen und andern von Putten sieht man Heldenfiguren, Schlachten, Gefangene, mythologische Siege usw. noch recht gut dargestellt. Auch die grau in grau gemalten Siege des Herkules, an der Rückseite des Pal. Odero (jetzt Mari, von Salita del Castelletto aus sichtbar) sind von ähnlichem Werte. Dann folgt Pal. Imperiali (Piazza Campetto No. 8), vom Jahre 1560, mit seinen teils bronze-, teils naturfarbenen Außenmalereien; — Pal. Spinola (Salita a S. Caterina Nr. 13); — die Stadtseite des Gasthofes Croce di Malta; — Pal. Spinola (Via Garibaldi), sehr vollständig durchgeführt auch im Hofe. — Der Inhalt ist bisweilen speziell geneuesisch: berühmte Männer und Taten der Republik, oft aber auch sehr allgemein, so daß man in Ermangelung anderer Gedanken z. B. mit den zwölf ersten römischen Kaisern vorlieb nahm, die in der Profankunst dieser Zeit ja ein förmliches Gegenstück zu den zwölf Aposteln bilden, — der architektonisch sehr bequemen Zahl zuliebe, in der uns nun einmal ihre Biographien bei Sueton überliefert sind. — Schöne Fassade noch vom Ende des 15. Jahrh.: Vico S. Matteo Nr. 10.

Eine andere, eigentümliche Ausbildung dieses Zweiges zeigt Florenz, wo wiederum der schon genannte *Poccetti* darin das Beste scheint geleistet zu haben. Schon die Frührenaissance hat hier in bloß ornamentalen Sgraffiti Treffliches aufzuweisen; zum Teil noch aus dem 15. Jahrh. die Fassaden: Piazza Pitti Nr. 18; Palazzo Torrigiani, Piazza dei Mozzi Nr. 5; kleiner Pal. Corsi hinter S. Gaetano, Via Teatina, von *Andrea Feltrini* (1477—1548) sgraffitiert, dem Vasari die Einführung dieser Dekorationsart (nach seinem Meister *Morto da Feltre*) in Florenz zuschreibt; Pal. Lanfredini, jetzt Palace-Hôtel, am Lungarno Guicciardini Nr. 7, dessen von Vasari auch dem gleichen Meister zugeteilte Dekoration jüngst erneuert wurde; Via S. Niccolò Nr. 141 mit einem schönen Fries festonhaltender Putten von ca. 1475 und Borgo S. Croce Nr. 10 mit wunderschönen Arabesken, aus derselben Zeit; daß auch die gotische Zeit den Sgraffito schon gekannt hat, zeigt ein Palast in Via Maggio Nr. 15 und die S. 95b angeführte Casa Davanzati, beide um 1400. In der Folge wurden phantastische Figuren, Pane, Nymphen, Medaillons in dem noch schönen beginnenden Barockstil, auch ganze große historische Kompositionen einfarbig an den Fassaden angebracht, wo sie zu den derben Fenster-einfassungen, Nischen mit Büsten, Wappen u. dgl. recht glücklich wirken. Haus Via della Scala Nr. 6; mehrere Paläste Ammanatis,

wie Pal. Montalvo, Borgo degli Albizzi Nr. 24; Pal. Cagnacci auf a. Piazza S. Biagio; Via Maggio Nr. 26 und Nr. 37; sowie Via de' b Pepi Nr. 5, im Hof; beide schlecht erhalten, aber gut usw. (Wozu c noch der große Palast auf Piazza S. Stefano in Pisa zu rechnen. d Die zwei kleinern farbig bemalten Fassaden ebendasselbst sehr verwittert). — Aber auch die Bemalung in Farben wurde nicht selten versucht und hat sich verhältnismäßig besser gehalten, als man denken sollte. So an Pal. Coppi, Via de' Benci Nr. 20 (nach *Salviati*), an der ehemaligen Casa Pitti, Via S. Spirito 15, und dem sehr auffallenden Pal. del Borgo auf Piazza S. Croce, bemalt unter Leitung und Teilnahme des in seiner Art großen *Giov. da San Giovanni*. Ihr Zweck war gleichsam, die mangelnde Raumschönheit der nordisch fensterreichen Fassade zu ersetzen.

Das Anmutigste dieser Richtung ist vielleicht der Fries mit Genien in dem hübschen kleinen Hof *Nigettis* im ehemaligen Camaldulenserkloster degli Angeli (zugänglich von Via degli Alfani), nach 1621. In der zweifarbigen Malerei tönt hier ein Echo der Robbia nach, die Formen der Putten für die späte Zeit merkwürdig frei von Manier.

Mit der völligen Ausbildung des Barockstiles (seit etwa 1630) nahm diese Art von Dekoration auch in Florenz ein Ende; man scheint sie als etwas Kleinliches oder Kindliches verachtet zu haben; mit ihr zehrt die Architektur das letzte freie Zierelement auf. An ihre Stelle tritt, wo man der Dekoration bedurfte, die Perspektivmalerei, in welcher sich einst schon *Peruzzi* auf seine Weise versucht hatte. Wir kommen bei Anlaß der spätern Epochen darauf zurück.

Venedig besitzt in dieser Gattung nur noch wenig und im Zustande fast totaler Zerstörung durch die Feuchtigkeit, aber von so großen Meistern, daß man gerne auch die Trümmer aufsucht. So war der Fondaco de' Tedeschi (jetzt Dogana), ein großes einfaches n Gebäude (1506), vollständig bemalt von *Tizian* und seinen Schülern; hier und da ist noch ein schwacher Schimmer zu erblicken. Etwas besser erhalten sind die Malereien an der Oberwand des Klosterhofes von S. Stefano, von *Pordenone*, (s. unter Malerei; ähnlich seine i Malereien an einem Hause gegenüber dem Fondaco dei Turchi). k

In Padua unter andern interessanten Resten ein Gebäude nahe der Loggia del Consiglio, Nr. 318, mit Puttenfries und liegenden i Gestalten, augenscheinlich von einem Paduaner Schüler Tizians, etwa *Domenico Campagnola*.

Endlich muß Verona vor allen Städten Italiens durch Menge und Wert bemalter Fassaden ausgezeichnet gewesen sein. Eine besondere klimatische Ursache oder irgend ein innerer Fehler des Mörtels hat leider bei weitem das meiste davon zerstört, und auch das übrige ist nur dürftig erhalten, ungleich weniger als z. B. ähnliche Malereien in Florenz. An vielen Häusern ist nur etwa das

Hauptbild seines religiösen Inhalts wegen geschont und (freilich auch durch Übermalung) gerettet worden, während man die unscheinbar gewordenen Malereien der ganzen übrigen Fassade der Übertünchung preis gab. Und doch wäre gerade das Ganze dieser Dekoration unentbehrlich; mehr als irgendwo in Italien ist das Architektonische darauf berechnet, ja der Renaissancebau tritt aus keinem andern Grunde in Verona so mäßig und einfach auf, weil ihm die Malerei zur wesentlichen Ergänzung diene.

Schon zur Zeit des gotischen Stiles war es in diesen Gegenden zur Gewohnheit geworden, die Wandflächen mit regelmäßig, teppichartig wiederholten buntfarbigen Ornamenten zu bedecken und diese mit reichern Friesen und Bändern zu umziehen; das Mittelalter konnte des Bunten viel vertragen, zumal da die Buntheit unter der Herrschaft eines gesetzmäßigen Farbensinns stand (Vescovado; an Porta S. Pietro, Nr. 4112; Vicolo S. Cosimo, Nr. 1426). Zur Zeit der Renaissance dauerte ein ähnlicher Schmuck fort; nur trat das Figürliche jetzt in sein volles Recht. Man begnügt sich nicht mehr mit dem einzelnen Bilde einer Madonna zwischen zwei Heiligen, sondern die ganze Fassade wird zum Gerüst für ruhige und bewegte, heilige und profane, einfarbige und vielfarbige Darstellungen.

Und zwar sind es größtenteils Arbeiten von sehr tüchtigen, selbst hie und da von großen Künstlern. Schon im Anfang des 15. Jahrh. schuf z. B. *Stefano da Zevio* (1393 bis nach 1430) die Fresken einer thronenden Maria zwischen Heiligen und einer Geburt Christi an dem Hause Nr. 5303, Via di mezzo, vor Ponte Navi; noch ist genug davon erhalten, um die süße Schönheit der Jungfrau, den Jubel der blumenbringenden Engel zu erkennen. Im folgenden Jahrhundert hat *Mantegna* selber diese Fassadenmalerei nicht verschmäht, und seine besten veronesischen Nachfolger fanden daran eine ganz wesentliche Beschäftigung; bis gegen Ende des 16. Jahrh. folgen dann die veronesischen Schüler der Venezianer. Es erhellt hieraus schon, welchen Wert diese Fresken auch in technischem Betracht haben, zumal da sie zu den bestkolorierten der damaligen Zeit gehören.

Dem *Mantegna* selbst wird irrtümlich Casa Borella, zwischen Piazza Niccolò und Via Stella Nr. 1310, zugeschrieben; die größern Wandflächen, durch goldfarbige Pilaster mit Arabesken abgeteilt, enthalten geschichtliche Szenen, auf baulichem Hintergrunde mit blauem Himmel; ein Fries ist mit Fruchtschnüren und Putten belebt, die Räume über den Fenstern mit Medaillons, welche Halbfiguren enthalten und von Putten auf dunklem Grunde begleitet sind. Für echt erklären Crowe und Cavalcaselle nur eine Fassade bei S. Fermo in Pescheria, mit einer Reiterstatue u. a. Fragmenten. — Wie hier durchgängige Farbigkeit, so herrscht dagegen an Pal. Tedeschi, Via S. M. della Scala Nr. 962, von *Falconetto*, das Be-



streben, die Wirkung dem Relief zu nähern durch einfarbige Darstellung und zwar in Gelb. Der Inhalt ist, wie es diese Schule besonders liebte, klassisch-historischer Art: die Allokution eines Kaisers. Nur die Arabesken über den Fenstern sind gelb auf blau. — Nr. 835, bei S. Eufemia, Corticella di S. Marco, von demselben, Schlachten<sup>a</sup> und Puttenfriese. — Noch aus dem 15. Jahrh. stammt auch die Bemalung des Häuschens Nr. 4800 bei San Tommaso, al Ponte acqua-<sup>b</sup> morta, mit farbigen Novellenszenen, eingefast von farbigen Pilastern und grauen Friesen, von *Mocetto* oder *Caroto*; — ebenso der Fries von Nr. 73, Via Ponte Pietra; auf violettem Grunde steinfarbige<sup>c</sup> Putten in allen möglichen Verrichtungen des Pizzicariolgewerbes darstellend. — Aus der besten Zeit, etwa bald nach 1500, sind die Malereien zweier kleiner Häuser auf Piazza delle Erbe: eines mit<sup>d</sup> Mariä Krönung, zwischen festonhaltenden Putten usw.; — und ein anderes, wo das obere Bild eine biblische Szene, das untere eine Madonna zwischen Aposteln, der Zwischenfries ein von Putten begleitetes Medaillon enthält, wahrscheinlich eine der schönsten Arbeiten des *Caroto*. — Wie sonderbar aber bisweilen in dieser goldenen Zeit Heiliges und Profanes gemischt wurde, zeigen die Malereien eines Hauses in Via Pelicai Nr. 815, von *Aliprandi* u. a.: man sieht einen ra-<sup>e</sup> faelesken Sündenfall; eine Madonna mit St. Antonius von Padua, weiter oben tanzende Becklige, eine Bauernhochzeit und eine Wasserfahrt.

Ganz farbig, wie an den drei letztgenannten Häusern sind auch die kolossalen mythologischen Malereien des *Cavalli* an einem Eckhaus der Piazza delle Erbe (Casa Mazzanti), worunter sich auch eine<sup>f</sup> Darstellung des Laokoon befindet. — Es ist zu bemerken, daß an all diesen Fassaden kein Versuch vorkommt, eine perspektivisch gemalte Architektur mit scheinbar an Balustraden und Fenstern sich bewegenden Figuren illusionsmäßig zu beleben. (Etwas der Art: Via Leoni Nr. 1915, bei Ponte Navi.) — Der Pal. del Consiglio hat an den freien Mauerflächen nur gemalte Ornamente, diese aber durchgängig.<sup>1)</sup>

Gegen die Mitte des 16. Jahrh. hin gewinnt die Gattung eine neue Ausdehnung und einen fast ausschließlich mythologischen Inhalt; die einfarbige Darstellung, und zwar nach Stockwerken und Abteilungen in den Tönen wechselnd (grün, rot, grau, violett, goldbraun usw.), beginnt entschieden vorzuherrschen.

1) Bei diesem Anlaß nennen wir einige Häuser, an welchen nur noch die Hauptbilder erhalten sind: Nr. 2987 auf Piazza Brà: Madonna von *Bonignori*; — Nr. 2988: \* Madonna von *Caroto*; — Nr. 5522 jenseits Ponte delle Navi: Madonna mit Heiligen, Hauptwerk von *Franc. Morone*; — Nr. 4562: der Gekreuzigte mit Gott-Vater zwischen \*\* zwei Heiligen, von *Bart. Montagna*; — das Haus neben Nr. 1140 unweit Ponte Nuovo: treffliche Fries mit Heiligen; — Via quatrana Nr. 5881: Madonna von *Domenico de' Moro-* † *cini*; Via del Paradiso Nr. 5009: Opfer Abrahams; Hof des Pal. Tresa, Via Porta Vescovo †† Nr. 5080: Fries; Corticella Vicolo del Paradiso, bei SS. Nazaro e Celso, Nr. 4986: hübscher †\* Puttenfries. — Von *Caroto*: Via della Scala Nr. 1310. — Von *Morone*: Via S. Tommaso § Nr. 1562, Via Porta Vescovo Nr. 320, Piazza S. Marco, Madonna mit zwei Heiligen. §§

- Unter diesen ist vorzüglich die Bemalung zu nennen, womit
- a *Domenico Brusasorci* den Pal. Murari della Corte völlig bedeckte. (Nr. 4684, links jenseits Ponte Nuovo.) Die Straßenseite enthält in farbigen, die Fluß- und Rückseite in einfarbigen Bildern und Friesen eine ganze Mythologie, die Geschichten der Psyche, die Kentauren- und Lapithenkämpfe, die Hochzeit des Seegottes Benacus (Lago di Garda) mit einer Nymphe, Tritonenzüge usw.; von Historischem den Triumph des Paulus Aemilius und die Gestalten berühmter Veroneser.
  - b — Außerdem gehört zum Bessern: die Bemalung von Nr. 1878, Via
  - c Stella d'oro: Opfer und Waffenweihe, von *Torbido*; — Nr. 5502, Via Ponte Navi: Allegorisches und eine Szene aus Dante, von *Farinati*;
  - d — Nr. 1579, Via Leoncino: große Fassade mit lauter einfarbigen
  - e Malereien; — Nr. 4195, Via S. Chiara, Casa Sacchetti mit einfarbigem Fries von *Battista del Moro*, u. a. m.

Mit dem Ende des 16. Jahrh. stirbt die Gattung aus. Sie teilt das auffallende Schicksal der ganzen Kunst des venezianischen Gebietes, die es zu keiner Nachblüte brachte, wie wir sie in Bologna, Florenz, Rom und Neapel anerkennen müssen.

- In Brescia war diese Fassadenmalerei einst ebenfalls sehr im Schwunge; ein bedeutender Lokalmaler, *Lattanzio Gambara*, hat sogar die beiden Häuserreihen einer Straße (eines Teiles der Via f Gambero) mit fortlaufenden farbigen Darstellungen mythologischen g Inhaltes versehen. (Manches von ihm außerdem in Torhallen, Höfen usw., das meiste durch Umbau zerstört.)

- h In Bergamo: Contrada S. Pancrazio Nr. 291, Piazza del pozzo
- i bianco Nr. 432, sowie einige vollständig bemalte Häuser in Via dell'
- k Arena beim Dom. — In Mailand der Hof der Casa Ponti (Contrada dei Bigli Nr. 11), allegorische und Göttergestalten in reichem Arabeskenschmuck von *Salaino* oder *Giampedrino*, stark erneuert;
- l ebenso jener von Casa Pozzobonello-Isimbardi (Via Piatti Nr. 4);
- m außerdem Corso di Venezia Nr. 16, Casa Silvestri von *Bramante*. Diesem (nicht Leonardo) gehört auch die jüngst aufgedeckte Gestalt Merkurs oder Argus' in Architekturumrahmung in der Sala del Tesoro des Kastells von Mailand. Über seine Fresken aus Casa Prinetti s. u. Malerei.

- n In Thiene der alte Pal. Colleoni (jetzt Porta) trefflich erhalten in seiner dekorativen Bemalung.

- In Udine, Conegliano, Treviso, Bassano, Trient und fast allen Städten des venezianischen Gebiets und der Lombardei ist einzelnes erhalten. In Treviso namentlich, wo *Pier Maria Pennacchi* o und *Girolamo da Treviso* tätig gewesen zu sein scheinen, ein Haus p am Domplatz, 15. Jahrh., und eines bei S. Niccolò, 16. Jahrh.



Ungefähr mit dem 16. Jahrh. nimmt die moderne Baukunst einen neuen und höchsten Aufschwung. Die schwierigsten konstruktiven Probleme hatte sie bereits bewältigen gelernt; das Handwerk war im höchsten Grade ausgebildet, alle Hilfskünste zur vielfältigsten Mitwirkung erzogen, monumentaler Sinn in Bauherren und Baumeistern vollkommen entwickelt, und zwar gleichmäßig für das Profane wie für das Kirchliche.

Die Richtung, welche die Kunst der Hochrenaissance einschlug und bis gegen die Mitte des Jahrh. mehr oder weniger festhielt, ging durchaus auf das Einfachgroße. Wo großer Reichtum auftritt, verbindet man ihn in strengerer Weise mit dem Organismus des Baues. Abgetan ist die spielende Zierlust des bunten 15. Jahrh., die so viel Detail geschaffen hatte, das zum Eindruck des Ganzen in gar keiner Beziehung stand, sondern nur eine lokale Schönheit besaß; man entdeckte, daß dessen Wegbleiben den Eindruck der Macht erhöhe (was schon Brunelleschi, Sangallo, namentlich aber Alberti gewußt und sich stellenweise zunutze gemacht hatten). Alle Gliederungen des Äußeren: Halbsäulen, Pilaster, Simse, Fenster, Giebel, werden auf einen keineswegs trockenen und dürrtigen, wohl aber einfachen Ausdruck zurückgeführt, und die dekorative Pracht dem Innern vorbehalten; auch hier waltet sie nicht immer, und wir werden gerade einige der ausgezeichnetsten Innenbauten so einfach finden als ihr Äußeres.

Sodann läßt sich ein Fortschritt in das Organische nicht erkennen. Die Gliederungen (Pilaster, Simse u. dgl.) hatten bisher wesentlich die Funktion des Einrahmens versehen; ja die Frührenaissance hatte ganze Flächen und Bauteile mit vierseitigen Rahmenprofilen umzogen, in der Absicht, den Raum zu beleben. Jetzt erhalten jene Glieder von neuem ihren eigentlichen, wenn auch ebenfalls nur konventionellen Wert; man sucht sie deutlicher als Stütze usw. zu charakterisieren und holt von neuem Belehrung bei den Trümmern des Altertums. Brunelleschi hatte deren Formen nachgezeichnet; jetzt erst maß man genau ihre Verhältnisse und lernte sie als Ganzes kennen. Sie als Ganzes zu reproduzieren, lag nicht im Geist und nicht in den Aufgaben der Zeit, man baute keine römischen Tempel und Thermen, — aber dazu fühlte man sich mächtig genug, mit Hilfe der Alten einen ebenso imposanten Eindruck hervorzubringen wie sie. Die Muster waren dieselben, die schon das 15. Jahrh. beschäftigt hatten, nur die Auffassung war eine andere: für freie Säulenhallen die Tempel Roms, für Wand- und Pfeilerbekleidungen die Halb-

säulensysteme der Theater, der Triumphbogen, die Pilaster des Pantheons, die Wölbungen der Thermen usw., wobei im Einklang mit der beginnenden Kunstarchäologie die Epochen der Blüte und des Verfalls schon beträchtlich mehr unterschieden wurden als früher. Man latinisierte noch einmal die Bauformen, wie damals viele Literatoren es mit der Sprache versuchten, um in dem antiken Gewande die Gedanken des Jahrhunderts auszusprechen.

Der bedeutendste dieser Gedanken war hier im Grunde die neue Verteilung der baulichen Massen; jetzt erst gelangt sowohl außen als innen die Raumschönheit und die Kunst der Verhältnisse im großen zur höchsten Entwicklung. Jener neuerwachte Sinn für die organische Bedeutung der echten antiken Formen muß sich diesem Hauptgedanken ganz dienstbar unterordnen<sup>1)</sup>.

Was sind nun diese Verhältnisse? Sie sollen und können ursprünglich nur der Ausdruck für die Funktionen und Bestimmungen des Gebäudes sein. Allein das erste Erwachen des höhern monumentalen Baues gibt ihnen eine weitere Bedeutung und verlangt von ihnen nicht bloß das Vernünftige, sondern das Schöne und Wohlthuende. In Zeiten eines organischen Stiles, wie der griechische und der nordisch-gotische waren, erledigt sich nun die Sache von selbst; eine und dieselbe Triebkraft bringt Formen und Proportionen untrennbar vereinigt hervor. Hier dagegen handelt es sich um einen sekundären Stil, der seine Gedanken freiwillig in fremder Sprache ausdrückt. Wie nun die Formen frei gewählt sind, so sind es auch die Verhältnisse; es genügt, wenn beide der Bestimmung des Baues einigermaßen (und sei es auch nur flüchtig) entsprechen.

Dieses große Maß von Freiheit konnte ganz besonders gefährlich wirken in einer Zeit, die mit der größten Begier das Außerordentliche, Ungemeine von den Architekten verlangte. Es gereicht den Bessern unter ihnen zum ewigen Ruhm, daß sie diese Stellung nicht mißbrauchten, vielmehr in ihrer Kunst die höchsten Gesetze zutage zu fördern suchten. Dadurch, daß sie es ernst nahmen, erreichte denn auch ihre Komposition nach Maßen eine dauernde klassische Bedeutung, die gerade bei der großen Freiheit doppelt schwer zu erreichen war. Etwas an sich nur Konventionelles drückt hier einen Rhythmus, einen unleugbaren künstlerischen Gehalt aus. Die Theorie, welche, Stockwerke und Ordnungen messend und beurteilend, den Gebäuden nachging, umfaßte gerade dieses freie Element aus guten Gründen nicht; man wird bei Serlio, Vignola und Palladio keinen Aufschluß in zusammenhängenden Worten, nur beiläufige Andeu-

1) Auf den ersten Anschein möchte man glauben, daß die Anwendung der antiken Säulenordnungen zu bestimmten Verhältnissen genötigt habe. Allein tatsächlich behandelte man diese Ordnungen ganz frei und gab ihnen diejenige Ausdehnung zum Ganzen, diejenigen Intervalle zueinander, welche zweckdienlich schienen.

tungen finden; dagegen eine Menge Rezepte für Einzelverhältnisse, zumal der Säulen.

Die konstruktive Ehrlichkeit und Gründlichkeit, welche noch keinen pikanten Widerspruch zwischen den Formen und den baulichen Funktionen erstrebte, war ebenfalls der Reinheit und Größe des Eindruckes förderlich. Bei diesem Anlaß muß zugestanden werden, daß manche Bauherren an Material und Baufestigkeit zu ersparen suchten, was sie an Raumgröße aufwandten. Vielleicht haben die beiden folgenden Jahrhunderte im ganzen solider gebaut als das 16., das ihnen an künstlerischem Gehalt so weit überlegen bleibt.

Erst mit dem 16. Jahrh. wird der Aufwand an Raum und Baumaterial ein ganz allgemeiner; es beginnt jene allgemeine Grossräumigkeit, auch der bürgerlichen Wohnungen, jener weite Hochbau der Hallen und Kirchen, welcher schon aus technischen Gründen den Wölbungen und Kuppeln den definitiven Sieg über die Säulenkirche verschafft und auch an profanen Gebäuden die Pfeilerhalle in der Regel an die Stelle der Säulenhalle setzt. (Das 17. Jahrh. verfolgt diese Neuerung noch weiter, bis in die Übertreibung.) — Dies hindert nicht, daß auch in kleinen Dimensionen, bei beschränktem Stoff und äußerst bescheidener Verzierung bisweilen Unvergleichliches geleistet wurde. Ein mitwirkender, doch nicht bestimmender Umstand zu gunsten des Pfeilerbaues war das Seltenwerden disponibler antiker Säulen, welches z. B. schon früher in Rom zur Anwendung des achteckigen Pfeilers veranlaßt zu haben scheint (s. S. 139). Vollends so große antike Säulen, wie sie zu dem jetzigen Baumaßstab gepaßt haben würden, gab man nicht mehr her oder hob sie für einzelne Prachteeffekte im Innern auf, für Verzierung von Pforten, Tabernakeln usw. — Außerhalb Roms blieb namentlich in Florenz der Säulenbau weit mehr in Ehren; wir werden sehen, aus welchen Gründen.

Die Wahl der Formen im Großen war jetzt noch freier als im 15. Jahrh. Wenn nur etwas Schönes und Bedeutendes zustande kam, das der Bestimmung im ganzen entsprach, so fragte der Bauherr nach keiner Tradition; es war in dieser Beziehung ganz gleich, ob eine Kirche als Basilika, als gewölbte Ellipse, als Achteck gestaltet wurde, ob ein Palast schloßartig oder als leichter durchsichtiger Hallenbau zustande kam. Der moderne Geist, der damals nach jeder Richtung hin neue Welten entdeckte, fühlt sich zwar nicht im Gegensatz gegen die Vergangenheit, aber doch wesentlich frei von ihr.

Die erste Stelle wird hier wohl dem großen *Bramante* (1444 bis 1514, seit 1499 oder 1500 in Rom) nicht streitig gemacht werden können. Er hat noch den ganzen Stil des 15. Jahrh. in Mailand in schönster Weise durchgemacht und in den letzten Jahrzehnten seines Lebens den Stil der neuen Zeit wesentlich geschaffen. An Höhe der Begabung und an weitgreifendem Einfluß ist ihm bis auf Michel-

angelo keiner zu vergleichen. — Fragen wir, was er aus der oberitalischen Tradition mitbrachte, so ist es (im Gegensatz gegen die Florentiner) die Vorliebe für den gegliederten Pfeiler, für kühn wirkende halbrunde Abschlüsse und hohe Kuppeln; Elemente, welche die lombardische Frührenaissance aus ihrem Backsteinbau (S. 87 u. 151) entwickelt hatte. Er hatte alle Gesetze der Architektur (des Mittelalters sowie der Antike) vollkommen klar durchschaut, und machte sie nun seinem unvergleichlichen Schönheitssinn und Gefühl für Verhältnisse dienstbar.

a Bisher galt die Cancelleria als Bramantes frühester Bau in Rom. Nun aber feststeht, daß sie 1486 beg., daß 1489 die Fassade des Palastes schon erbaut, 1495 auch der Teil gegen die Kirche  
 b S. Lorenzo in Damaso vollendet und der Palast seit 1496 bewohnt war, läßt sich seine Autorschaft nicht mehr aufrecht erhalten. Auch gab Bramante, statt einer modernen Rekomposition antiker Bauelemente, wie sie Roms Quattrocentobauten zeigen, sofort in seiner ersten dortigen Schöpfung, dem Tempietto von S. Pietro in Montorio (s. S. 263, f) und in allen folgenden gleichsam die wiedererstandene Antike selbst in Idee, Organismus und Gesetzen, nicht bloß in ihren konstitutiven Formelementen. In der Cancelleria dagegen sehen wir bloß jenen Typus der Palastfassade weitergebildet, den Alberti für Pal. Rucellai geschaffen, Rossellino im Pal. Piccolomini zu Pienza freier wiederholt hatte, — allerdings durch einen Künstler, der ihn mittelst glücklicher neuer Kompositionsgedanken (Risalite, gruppierte Pilaster), feinen Sinn für Verhältnisse und reizvolle Durchbildung des Details bei auffallendem Mangel an Gefühl für das Relief der Formen gleichsam auf den Gipfel seiner Entwicklung erhebt. Aber die Elemente seiner Konzeption findet der Meister durchaus schon in den Bauten (namentlich den S. 138 besprochenen Kirchenfassaden), die florentinische Architekten im letzten Drittel des Quattrocento zu Rom errichtet hatten<sup>1)</sup>. Als höchste Blüte des durch sie geschaffenen Stils wird somit die Cancelleria (die ihrem Charakter nach ihre Vorbilder ganz richtig dort sucht) — mag man ihre Komposition als Ganzes, oder die Durchbildung des Einzelnen nehmen — anzusehen und zu würdigen sein.

c Die gewaltige Fassade, Kirche und Palast miteinander umfassend, ist ungleich grandioser und weniger spielend als ihr florentinisches Vorbild. Das Erdgeschoß, hoch und bedeutend, bleibt ohne Pilaster; sie beleben erst, je zwei zwischen den Fenstern, die beiden obern Stockwerke und bilden so die rhythmische Travee, die hier zum erstenmal an einer Palastfassade auftritt und ihr dies gewaltige Leben gibt. (Gruppierte Pilaster im Gegensatz zur Aufstellung ein-

1) Das oberste Geschoß des Kolosseums war für sie, wie für die Cancelleria Vorbildlich in Bezug auf das Gesims, die Pilasterbildung und die Quadergliederung der Wandfläche.

zelter oder gekuppelter Stützen in Reihen mit gleichen Abständen; am Dom von Turin und an S. Cristina zu Bolsena auch schon angewandt, wenn auch noch ängstlich.) Das stufenweise Leichterwerden ist sowohl in der Gradation der Rustika und in der Form der Fenster als auch in jener obern Reihe kleiner Fenster des obersten Stockwerkes ausgedrückt; letztern zu Gefallen hätten die Baumeister der höchsten Blütezeit noch kein besonderes Stockwerk geschaffen, wie Spätere taten. Gestalt und Profilierung der Fenster<sup>1)</sup>, der Gesimse sowie alles einzelnen<sup>2)</sup> sind an sich schön und in reinsten Harmonie mit dem Ganzen gebildet. Allerdings gewöhnt sich das Auge in Rom leicht an den starken und wirksamen Schattenschlag der Barockbauten und vermißt diesen an so mäßigen Profilen wie sie unser Bau bietet; allein mit welcher Aufopferung aller Hauptlinien pflegt er erkaufte und verbunden zu sein. — Wem die hier zum erstenmal an einer Stadtwohnung angewandten vortretenden Eckbauten nicht kräftig genug erscheinen, betrachte ihre herrliche Wirkung an der Seitenfassade rechts, wo sie drei Meter vorspringen; hier Backsteinbau statt Rustika und die Pilaster in einfacher Reihenordnung.

Der Hof der Cancellaria ist der letzte großartige Säulenhof Roms.<sup>b</sup> Man benutzte dazu wahrscheinlich die antiken Säulen der alten (fünfschiffigen oder zweistöckigen) Basilika S. Lorenzo in Damaso, die man beim Neubau abbrach. Sie bilden die Loggien der beiden untern Stockwerke, mit leichten, weiten Bogen; das Obergeschoß wiederholt das Motiv desjenigen der Fassade, nur mit je einem Pilaster zwischen den Fenstern, statt zweier. Der wunderbare Eindruck des Hofes macht jedes weitere Wort überflüssig; doch wird genauere Beobachtung auch manchen Mangel der Anlage entdecken (ungleiche Weite der Arkaden, infolge dessen diese bald gedrückt, bald überhöht erscheinen; über der zweistöckigen Loggia nochmals ein zweistöckiger lastender Aufbau; minutiöse Feinheit der Details an den Kapitälern im Vergleich zu den Säulenschäften).

Die Kirche S. Lorenzo in Damaso, wie sie damals im Anschluß<sup>c</sup> an den Palast neu gebaut wurde, ist trotz moderner Vermörtelung und Ausmalung noch eines der schönsten und eigentümlichsten Interieurs; ein großes Viereck, seit der neulichen Restauration leider flachgedeckt, mit Hallen trefflich detaillierter Pfeiler auf drei Seiten; hinten

1) Die Form der Fenster des 1. Stockes, vom Aroo de' Borsari in Verona stammend, findet sich schon früher in Rom, z. B. im Innern des Ospedale della Consolazione, 1486 von Nucciolo di Domenico aus Florenz erbaut, am Palast des Kard. Ascanio Sforza auf Piazza Navona, am Albergo del Sole auf Piazza del Panteon, an einer Reihe Häuser in Via de' Coronari. Auch in Tivoli, Spoleto und andern umbrischen Städten kommt sie vor.

2) Von den Türen ist die störend barocke des Palastes von Domenico Fontana, die sehr schöne der Kirche von Vignola, dem man sie kaum zutrauen würde. Der von Letarouilly publizierte Entwurf des Portals, angeblich von Bramante, ist von seinem Schüler Antonio da Sangallo d. j.

die Tribuna, mit fast ausschließlichem Oberlicht durch das mächtige Halbbrunfenster links; reich an malerisch beleuchteten Durchblicken verschiedener Art, durch Schönheit des Raumes und der Lichtwirkung bezaubernd.

Wir wissen nicht, war es die eigene Überzeugung von der abgeschlossenen Vollkommenheit seiner Fassade oder das Verlangen des Bauherrn, was den Schöpfer der Cancelleria später bewog, das Wesentliche davon an dem schönen Palast auf Piazza Scossacavalli zu wiederholen (Pal. Giraud, jetzt Torlonia 1496—1504). Das Wichtigste aber sind die Unterschiede zwischen beiden; es wird nicht bloß ein Stück aus dem langen Horizontalbau der Cancelleria wiederholt, sondern die geringere Ausdehnung zu einer ganz neuen Wirkung benutzt; das Erdgeschoß höher und strenger, die obere Geschosse niedriger, die Fenster des mittlern größer gebildet. Das Portal auch hier später und schlecht<sup>1)</sup>; der Hof, ein einfacher Pfeilerbau mit Bogen und Pilastern, ist später; er allein könnte von Bramante sein, an dessen analoge römische Schöpfungen er erinnert.

Wir reihen hier am besten einige bisher mehr oder weniger bestimmt dem Bramante zugesprochene Privatpaläste ein. Der sog. Palazzetto di Bramante (Via del Governo vecchio, 123), das zierliche kleine Haus des päpstlichen Schreibers Turchi, 1500 (daher schon deshalb nicht von dem erst Ende 1499 nach Rom gekommenen Bramante) wendet die Motive der Cancelleria etwas ängstlich auf die kleinen Verhältnisse eines Privatbaues an. Das Haus des Notars Sander neben S. M. dell' Anima, 1506, ähnlich konzipiert und mit Sgraffitofriesen geschmückt. An der Fassade von S. M. dell' Anima im Gäßchen gegenüber von S. M. della Pace einige ganz einfache Fenster im Stile Bramantes, der vielleicht auch den zierlichen, von einem Deutschen ausgeführten Campanile entwarf. Die beiden Paläste Nr. 3 und 6 auf Piazza di Monte vecchio (vor S. M. della Pace), deren Rustikaerdgeschoß auf Florenz, die beiden oberen Stockwerke mit ihren flachen Pilastern und „Ohrenfenstern“ auf spätern Ursprung (nicht vor 1505—10) weisen. Endlich Pal. Sora (jetzt Liceo Mamiani am Corso Vitt. Emanuele) 1503—9, „das Werk eines Stümpers jener Zeit“, zeigt den frühesten Versuch einer consequenten Gliederung mittelst der drei antiken Ordnungen (sogar an Türen und Fenstern durchgeführt), wie sie Bramante für seine Ecktürme von S. Peter projektiert hatte; man hat auf *Giuliano Leno*, seinen Gehilfen bei St. Peter, als Schöpfer des Baues geraten.

Hiernach wenden wir uns zu Bramantes beglaubigten römischen Werken. Sofort nach seiner Übersiedelung nach Rom Ende 1499

1) Die Portale der Renaissance haben, vorzüglich seit das Fahren allgemeine Sitte wurde, den breiteren Barockportalen weichen müssen. In Neapel (S. 142, h) waren es von jeher breite und hohe Einfahrten.



begann er den einzigen hier nach seinem Plan ausgeführten Kuppelbau, das schon 1502 voll. Tempelchen im Klosterhof von S. Pietro in Montorio: ein schlanker Rundbau, unten mit dorischem Umgang und zwölf kleinern Nischen, innen mit vier größern Nischen und dorischen Pilastern; das Obergeschoß innen und außen einfach, die Kuppel als Halbkugel; zu unterst eine Krypta. (Die Bekrönung der Kuppel ist später; das ursprüngliche schlankere, mehr kandelaberartige Schlußstück auf einer Zeichnung der Uffizien.) Allein die Absicht Bramantes wird erst vollständig klar, wenn man weiß, daß rings um dieses schöne Gebäude nur ein schmaler freier Raum und dann ein runder Portikus von viel größeren Säulen und Bögen (um den Umriß der Kuppel zu begleiten) beabsichtigt war; die vier abgeschnittenen Ecken hätten dann vier Kapellen gebildet. Der Meister wollte also sein Tempietto aus einer bestimmten Nähe, in einer bestimmten Verschiebung, eingefast (für das Auge) durch Säulen und Bogen seines Portikus betrachtet wissen. Es wäre somit das erste Denkmal eines ganz durchgeführten perspektivischen Raffinements. — Die runde Form (vergl. S. 145, c) sollte sich an diesem so kleinen Bau in den verschiedensten Graden und Absichten wiederholen und spiegeln: als Hauptgrund des Kernbaues, des Umganges, des größern Portikus, als Kuppel, dann als Nische des Innern, des Äußern, der Portikuswand und selbst der Portikuskapellen. — Alles streng zu einem Ganzen geschlossen. Das Nischenwerk der bisherigen Renaissance (s. S. 115, a) erscheint gegen diese systematische Aufnahme und Erweiterung altrömischen Thermen- und Palastbaues gehalten wie ein bloßer befangener Versuch. Im Detail (die Rosetten in den Kassetten des Umganges ausgenommen) ohne ein Laub- oder Vegetationsmotiv.

Bald darauf entwarf Bramante den Klosterhof bei S. M. della Pace (1504). Dieser kleine Hof ist an und für sich schon eine Revolution des ganzen bisherigen Hallenbaues: unten Pfeiler mit ionischen Pilastern und Bogen, oben Pilasterpfeiler mit je zwei Halbpilastern gekuppelt (hier zuerst!) und mit geradem Gebälk, das in der Mitte jedes Intervalls durch eine korinthische Säule gestützt wird — in dieser Form motivierte Bramante die Notwendigkeit, das obere Stockwerk von seinem bisherigen Holzgesimse mit Konsolen zu befreien, um ihm eine monumentale Bildung zu geben, die mit dem Erdgeschoß in reinster Harmonie steht. (Baupedanten tadeln jede Säule über der Mitte eines Bogens, allein hier ist durch das bedeutende Zwischengesimse mit Attika und durch die Schwächigkeit der Säule jedes Bedenken gehoben.)

Der einfache Neubau des Chores von S. M. del Popolo (nicht vor 1505 beg., um 1509 fertig) zeichnet sich durch die schönen Verhältnisse des geistreich eingeteilten Raumes aus. Die segelförmig

zwischen tonnenartigen Gurten ausgespannte Kuppel wiederholt das von Bramante in S. Lorenzo in Damaso ausgeführte (durch den Umbau verschwundene) Motiv.

Ferner war Bramante der glückliche Meister, welcher dem Vatikanischen Palast seine Gestalt geben sollte. Seit Nikolaus V. hatten die größten Architekten (S. 122, k) Pläne gemacht, stets hatte es jedoch bei einzelnen Stückbauten sein Bewenden gehabt, hauptsächlich in der Nähe von St. Peter (Appartamento Borgia, Cappella Sistina, Kapelle Nikolaus' V. usw.). Innocenz VIII. legte in beträchtlicher Entfernung davon das Lusthaus Belvedere an (1486–92, nach der Zeichnung des *Antonio Pollajuolo* oder des *Giacomo da Pietrasanta*, der den Bau ausführte). Die Verbindung des letztern mit den übrigen Teilen und eine gänzliche Umbauung derselben mit neuen Gebäuden war nun Bramantes Aufgabe. Allein nur in dem vordern dreiseitigen Hallenhofe, dem Cortile di San Damaso, ist seine Anlage einigermaßen vollständig ausgeführt (z. T. durch *Rafael*, der die oberste Säulenloggia hinzufügte, z. T. lange nach seinem Tode) und erhalten. Die Aufeinanderfolge der Motive von den starken untern Pfeilern zu den leichtern der beiden mittlern Stockwerke und zu den Säulen des obersten ist sehr schön behandelt, überdies finden sich hier Rafaels Loggien und eine Aussicht über Rom, die nicht zu den vollständigen, aber zu den schönsten gehört. Doch dieser Hof sollte bei weitem nicht das Hauptmotiv des Gesamtbaues bilden.

Dieses war vielmehr den Bauten vorbehalten, die den großen hintern Hof und den Giardino della Pigna umgeben. Man denke sich die Querbauten der vatikanischen Bibliothek und des Braccio Nuovo hinweg. An der Stelle der ersten erhoben sich in der ganzen Breite zwischen den Vorbauten ansteigende Theatersitze in gerader Flucht (welche denen in der Exedra am unteren Ende des Hofes entsprachen); in deren Mitte führte eine gerade Treppe aus dem unteren Hofe (Cortile di Belvedere) auf die breite mittlere Terrasse, und von hier aus, rechts und links von einem als Triumphbogen gestalteten Brunnen in den genannten Giardino hinauf; man setze an die Stelle der Seitengalerien, welche nur in bastardmäßiger Umgestaltung und Vermauerung vorhanden sind, die grandiose Form ununterbrochener Bogenhallen und Mauerflächen, welche Bramante ihnen zudachte, so entsteht ein Ganzes, das seinesgleichen nicht haben würde. Man kann den Backsteinbau mit mäßigem Sims- und Pilasterwerk, den Bramante teils anwandte, teils anwenden wollte, leicht an Pracht und Einzelwirkung überbieten; für das große Ganze war er fast vollendet schön gedacht. Er ist ferner abgeschlossen durch eine Hauptform, vor deren imposanter Gegenwart jeder Mittelbau neuerer Paläste gering und unfrei erscheinen würde, so groß

und reich er auch wäre. Wir meinen jene kolossale Nische mit a Halbkuppel, über welcher sich ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen Schlußfronten hinzieht. Sie ist wohl faktisch nur eine Schlußdekoration, allein sie könnte der feierlichste Eingang zu einem neuen Bau sein. (Die Außennischen des alten Roms, s. I, S. 49, Anm.)

Endlich ist die schöne flache Wendeltreppe am Belvedere b nach Bramantes Plan ausgeführt: in der Mitte auf einem Kreise von immer acht Säulen ruhend, die von den schwereren zu den leichteren Ordnungen übergehen.

Für Julius II. begann Bramante das große Tribunal- und Verwaltungsgebäude, Pal. di S. Biagio genannt, dessen Umfang man o zwischen der Via Giulia und dem Tiber noch verfolgen kann. Über ein Erdgeschoss mit so gewaltiger Rustika wie am Pal. Pitti sollten zwei Stockwerke kommen, von denen man im Hof des Pal. Farnese, der dem innern Hofe nachgebildet ist, eine Ahnung haben kann. Vier Ecktürme mit Zinnen, ein fünfter bedeutend höher über der Einfahrt, hätten ein Ganzes von unbeschreiblicher Wirkung gebildet<sup>1)</sup>. Der Typus dieser Paläste, Rustika unten, Halbsäulen an den oberen Geschossen, wurde epochemachend und übte auf Rafael, Giulio Romano, Sanmicheli, Sansovino und Palladio einen starken Einfluß aus.

Dies alles ist aber nichts im Vergleich zu Bramantes Entwurf der Peterskirche, der gewaltigsten Aufgabe, die einem Architekten d je zu teil geworden.

Nach dem Plane *Bern. Rossellinos* war der Bau unter Nikolaus V. 1452—54 begonnen und von Paul II. 1470—72 wieder aufgenommen worden, wobei *Giul. da Sangallo*, *Meo del Caprina* und andere Meister beteiligt waren. Die ausgeführten Arbeiten erstreckten sich auf die Fundamentierung und den teilweisen Aufbau von Chor und Querschiff. Sie waren zu bedeutend, als daß Bramante sie ohne Ärger nis hätte beseitigen können; er mußte im Gegenteil trachten, sie für den Bau, den er plante, nach Möglichkeit auszunutzen. Er half sich, indem er die Spannung der Kirche Konstantins festhielt, die hintere Querschiffsmauer seines Entwurfs auf einen Teil der Fundamente setzte und auf die ändern einen provisorischen Chor (zur Sicherung des Gottesdienstes während der Ausführung des Neubaues) baute, ebenso hoch, aber kürzer als der jetzige, dessen Beseitigung dann 1585 ohne Anstoß erfolgen konnte.

Seinen Bau begann Bramante am 18. April 1506 mit der Absicht, ein griechisches gleicharmiges Kreuz mit großer mittlerer Kuppel zu errichten. (Seit Beginn der Projektierungsarbeiten, etwa 1505, war sowohl *Peruzzi* als *Ant. da Sangallo d. j.* daran unter

1) Im Hofe hatte Bramante auch einen „templo corintio non finito“ errichtet, der dann 1575 von den Bresolanern in ihre Nationalkirche S. Faustino vermauert wurde.

Bramantes Leitung tätig.) Die vier Ecken des Quadrats sollten durch vorspringende Türme gebildet werden, die Kreuzarme mit Umgängen als halbrunde Tribünen aus den Seiten des Quadrats heraustreten. Zwischen den Tribünen und den Türmen waren Eingangshallen projektiert, die in die vier Nebenkuppeln führten. Als einheitliche Gesamtkomposition hätte sich kein Gebäude des Altertums an Größe und Majestät mit diesem Entwürfe messen können, wäre er durchgeführt worden. Umgänge mit Durchblicken hätten ihm den perspektivischen Reiz und Zauber christlicher Kathedralen verliehen, die edlen Formen, die der große Meister dabei gebrauchen wollte, hätten ein Gotteshaus von einziger Schönheit geschaffen. Das griechische Kreuz galt denn auch seit Bramante als die vollkommenste Kirchenform, so daß z. B. Leo X. unter den Plänen für S. Giovanni de' Fiorentini demjenigen des Jac. Sansovino den Vorzug gab, weil es diese Gestalt hatte. Die Madonna della Consolazione in Todi (1508), die Steccata in Parma (1521), der Tempio della Madonna in Macereto bei Visso u. a. m. wiederholten alle diese Anordnung.

Als Bramante starb (11. März 1514), waren von seinem Entwurf a nur die Kuppel Pfeiler in ihrer jetzigen Gestalt (die späteren Verstärkungen bestanden im Ausmauern der großen inneren Treppen), die sie verbindenden Gurtbogen und ihre Zwickel bis zur halben Höhe aufgebaut. Auch den südlichen Arm des Kreuzes (links) mit seinem Umgang und eine der Nebenkuppeln hatte er selbst noch bis zu einer gewissen Höhe emporgeführt und somit das System und die Verhältnisse des Innern festgestellt.

Wir schließen hier die weitere Baugeschichte von St. Peter bis zu seiner Vollendung gleich an. Angebliche Verstärkungsarbeiten nach Bramantes Tode und solche, die die Erhaltung des provisorischen Chores (s. oben) und damit das Aufgeben des hinteren Kreuzarmes bezweckten, aber mit der Demolierung des ersteren i. J. 1585 verschwanden, übergehen wir. *Fra Giocondo* (seit Juni 1514 beigezogen, † 1. Juli 1515) und *Rafael* (vom 1. April 1514 provisorischer, vom 1. Aug. bis zu seinem Tode definitiver Leiter des Baus) führten sie gemeinschaftlich aus; *Giuliano da Sangallo*s Anteil (der vom 1. Jan. 1514 bis 1. Juli 1515 als Capomaestro fungiert) ist nicht der Rede wert. *Rafael*, dem — wie seither schon dem Bramante — *Ant. da Sangallo* und *Peruzzi* als „ajutanti dell' architetto“ zur Seite standen, baute dann im Langhaus an den zwei letzten Pfeilern vor der Kuppel und wölbte im südlichen Kreuzarme die zu den Nebenkuppeln führenden Arkaden. (Ob die achteckige Kassettierung von ihm oder von Bramante entworfen, ist nicht gewiß. Der von Serlio mitgeteilte Plan Rafaels ist nur der Gesamtidee nach richtig.)

Nach Rafaels Tode (6. April 1520) ward *Antonio da Sangallo d. j.* Leiter des Baus; *Peruzzi* blieb nur sein Gehilfe und wurde erst

ein Jahr vor seinem Tode (6. Jan. 1536) Antonio gleichgestellt. Vierzehn Jahre hindurch blieb der Bau einer Ruine gleich liegen, bis ihn 1534 endlich Paul III. durch Antonio wieder energisch in Angriff nehmen ließ. Sangallo führte den südlichen Kreuzarm (ohne die Apsis) und den vorderen Arm in gleicher Länge empor und wölbte beide kurz vor seinem Tode (3. Aug. 1546) ein. Aus unbekanntem Gründen erhöhte er den Fußboden der Kirche um 3,20 Meter, wodurch die sog. Grotten entstanden. Die halbrunden Kapellen Bramantes in den Kuppelpfeilern und im übrigen Baue erhielten dadurch ein zu breites Verhältnis. Um dem abzuhelpen, setzte Antonio die jetzigen schönen Altäre mit Säulen und Giebel hinein, kassierte die Piedestale und setzte an ihre Stelle die Basen, wie sie jetzt sind. Sein Modell ist noch in einem oberen Saale der Kirche sichtbar. Neben manchem von Michelangelo mit Recht gerügten Fehler zeigt es Partien von großer Schönheit.

Nach Sangallos Tode übernahm der greise *Michelangelo* am 1. Jan. 1547 die Fortsetzung des Baues. Es bedurfte seines ganzen schon gewonnenen Ruhmes und seiner Verzichtung auf jeden Lohn, um seinem Entwurf den Sieg zu sichern. Sein Ausspruch, er betrachte sich bloß als den Ausfühler Bramantes, bezieht sich auf das Festhalten des griechischen Kreuzes und der wesentlichen Punkte der inneren Gesamtkomposition; und diesem Vorsatze blieb er treu. Eine der Freskoansichten des damaligen Rom in der Vatikanischen Bibliothek stellt den Bau ungefähr so dar, wie er ihn haben wollte: ein gleicharmiges Kreuz, dessen vorderer Arm in der Mitte der Fassade eine nur viersäulige, aber in riesigem Maßstab gedachte Vorhalle aufweist. Die Kuppel hätte diesen vordern Arm des Kreuzes ebenso völlig beherrscht wie die gleich langen drei übrigen Arme. Bis dahin hatten alle Meister die Umgänge, zum Teil auch die vortretenden Ecken mit Türmen oder Sakristeien, sowie die äußeren Arme der Nebenkuppeln beibehalten. Er gab sie auf, trug den Umgang Bramantes ab, rückte die Apsiden um einundeindrittel Meter hinaus und stumpfte die Winkel der vier Eckräume zwischen den hervortretenden halbrunden Tribünen durch schräge Wände ab. Auch die Außenseite der hintern Teile des Baues mit ihren korinthischen (statt der innern dorischen) Pilastern und ihrer Attika hat Michelangelo zu verantworten. Sie sind eine bizarre, willkürliche Hülle; die Attika und die Fenster zeigen eine Bildung, die an Caprice mit der Porta Pia wetteifert. (Mit Unrecht hat man die Verantwortung dafür Maderna zuschieben wollen.) Viel gemäßiger verfuhr Michelangelo im Innern, dessen Organismus (Pilaster, Nischen, Gesimse, auch wohl die Angabe des Gewölbes) wenigstens so weit ihm angehört, als nicht späterer, zumal farbiger Schmuck einen neuen Sinn hineingebracht hat. (Wem das sehr bizarre Nischenwerk

in den drei Tribünen zur Last fällt, weiß ich nicht anzugeben; die Stukkaturen ihrer Halbkuppeln sind erst aus dem 18. Jahrh.)

a Die Kuppel Michelangelos (42,6 m weit) ist an Höhe der geplanten Bramantes überlegen; für Lage und Höhe des Zylinders hielt er aber an dessen Angaben fest. Statt jedoch, wie Bramante, das Hauptgewicht auf den offenen Säulengang mit krönenden Statuen zu legen, gab Michelangelo der eigentlichen Wölbung das Übergewicht. Er erhöhte dadurch den malerischen Eindruck majestätischer Ruhe. Seine Kuppel bietet wohl von außen die schönste und erhabenste Umrißlinie dar, welche die Baukunst auf Erden erreicht hat. Hier zuerst ist der Zylinder in kolossaler Größe zum Ausdruck tragender Kräfte in Gestalt der gekuppelten Säulen mit vorgekröpftem Gebälk erhoben: über das Wie? wird man wohl streiten, aber schwerlich innerhalb dieses Stils eine andre Lösung angeben können. Die Ansicht, die jetzige äußere Kuppellinie sei nicht die Michelangelos, sondern eine von *Giac. della Porta* erhöhte, ist ganz irrig; auch ist es nicht sicher, ob erst er und nicht schon Michelangelo selbst die unterste Schale (von dreien) der Innenkuppel unterdrückte. Am Modell diente sie dazu, die halbkugelförmige Kuppel Bramantes gegenüber der überhöhten innern Kuppelschale zu veranschaulichen<sup>1)</sup>.

b Von Michelangelo stammt auch die Flankierung der Kuppel mit vier kleineren Kuppeln, als Ersatz für die unterdrückten Türme Bramantes (bloß die zwei vordern wurden später ausgeführt).

Das von Bramante in St. Peter ausgesprochene System ist es, das einen so ungeheuren Einfluß auf den Innenbau der Kirchen der ganzen katholischen Welt ausgeübt hat und als Kanon, obgleich nie mehr so edel, in tausend Variationen nachgeahmt wurde.

Nirgends besser als in St. Peter kann man die veredelnde oder verderbliche Wirkung des Einzelnen kennen lernen. Zuerst betrachte man an den Kuppelpfeilern das Detail Bramantes. Die Basen, die Kapitäle, die Profilierung des Gebälkes, die herrliche Kassettierung der Kuppelbogen, sämtliche Details des großen Meisters sind in ihrer Art klassisch zu nennen. Von den Tabernakeln der Seitenaltäre und den noch guten Kapitälern Sangallos im Südarmlen gehe man zu den weniger guten der anstoßenden Tribuna über, wo alles, das bizarre Nischenwerk, die Fenster, die an die Gewölbe schlecht anschließenden Halbkuppeln, dem Michelangelo zur Last fällt. Im Langhause Madernas wird alles noch schlimmer: die auch seitwärts ausgebauchten Blätter der Kapitäle, die maßlos hervortretenden Figuren der Zwickel erdrücken die Arkadenbogen und lassen sie klein er-

1) Das Modell zur Kuppel entstand 1557, der Tambour war beim Tode Michelangelos 1564 fertig, die Kuppel wurde aber erst vom Juli 1588 bis Mai 1590 eingewölbt, die Laterne 1590 aufgesetzt, und alle Vollendungsarbeiten an der Kuppel bis Ende 1592 ausgeführt

scheinen. Und das ist das erste Detail, welches man sofort beim Eintritt gewahrt; es nimmt einem leider jede Lust nachzusehen, ob es überall ebenso schlecht sei.

In den Kuppelraum fallen durch die großen Fenster des Zylinders jene Ströme von Oberlicht, welche die Kirche wesentlich beherrschen. Die Wände des Zylinders und der Schale sind auf das glücklichste gegliedert durch Pilaster, Attika und Gurte, welchen sich die Mosaiken sehr zweckmäßig unterordnen<sup>1)</sup>. Wenn man sich das schlechte spätere Nischenwerk der vier Hauptpfeiler samt ihren Statuen hinwegdenkt (*Bernini*) und das Ganze überhaupt auf seine wesentlichen Formen reduziert, so übt es einen architektonischen Zauber, der sich bei jedem Besuche erhöht, nachdem der historische Phantasieeindruck längst seine aufregende Kraft verloren hat. Hauptsächlich das harmonische Zusammenwirken der z. T. so ungeheuren Kurven verschiedenen Ranges, welche diese Räume um- und überspannen, bringt jenes angenehm traumartige Gefühl hervor, welches man sonst in keinem Gebäude der Welt empfindet, und das sich mit einem ruhigen Schweben vergleichen ließe. —

Die nächsten Seitenräume der Kuppel und die Eckkapellen (Nebenkuppeln) sind wohl in der Anlage nach Michelangelos Entwurf gebaut; *Vignola* (1507—73), der nach seinem Tode Bauleiter wurde (zugleich mit *Pirro Ligorio*, der aber 1568 seines Amtes enthuben ward), führte 1564—73 die beiden kleinen rückwärtigen Kuppeln auf. Aber ihr ganzer Schmuck, sowohl die Marmorbekleidung der Pfeiler und Wände als die Mosaiken und Statuen sind spätern Ursprunges, und die Farbenwirkung ist gewiß eine ganz andere als die, welche er beabsichtigte. Nach *Vignola* kam *Giacomo della Porta* (1541—1604), der 1585 den provisorischen Chor *Bramantes* entfernte und mit *Dom. Fontana* zusammen 1588—90 die Kuppel und Laterne vollendete. Unter ihm ward auch der Hauptaltar geweiht (1594), die Kuppel mosaiziert und 1592 die Tribuna der alten Basilika abgetragen.

Doch im großen wick erst *Carlo Maderna* (1556—1629), der von 1604 an mit *Giov. Fontana* (1540—1614) den Bau leitete, auf Geheiß Pauls V. (seit 1605), von dem Plane *Bramantes* und Michelangelos ab. Da die Kuppel über den am hinteren Ende der alten Basilika befindlichen Hauptaltar sich erheben mußte, fiel das vordere Ende der Konstantinischen Basilika<sup>2)</sup> nicht ganz ins Innere des vorderen Arms des griechischen Kreuzes. Dieser Gedanke war der Geistlich-

1) Statt nach *Bramantes* endgültigem Plan, gliederte Michelangelo seine an sich vollkommene Kuppel — vielleicht unbewußt — nach einem frühern Gedanken des Meisters mit einer im Vergleich zu den Hauptgewölben zu starken Betonung der Rippen. Die Einteilungen der Kuppel von *Rafaels* Chigikapelle in S. M. del Popolo würden auch in den Apsiden besser zu den Gewölben *Bramantes* passen.

2) Das Niederreißen begann am 29. März 1606; am 24. März 1616 fiel der letzte Rest.

keit peinlich; daher ihr stetes Drängen auf Verlängerung des vordern Kreuzarmes. Bisher hatten dem alle Leiter des Baues widerstanden. Auch Maderna entschloß sich nur widerwillig zur Anlage des Langhauses (beg. 1607), dessen verderbliche Wirkung er durch scheinbare Verbreiterung zu mindern suchte. Aber die enger aneinander gerückten Pilaster — das Mittel, wodurch er diese Wirkung erreichte — geben dafür den Pfeilern ein schlechteres Verhältnis. Ihre Breite hemmt den freien Einblick in die Nebenschiffe, so daß diese für die Wirkung im großen kaum in Betracht kommen. Dazu kommt, daß sie, um die Gesamtbreite des Anbaues auf das Allernotwendigste zu beschränken, verhältnismäßig schmal angelegt und in ovale Kuppelräume geteilt wurden, an welche sich ziemlich flache Kapellen anschließen.

Außen ging der vordere Anblick der Kuppel für jeden Gesichtspunkt verloren, und es mußte eine neue Fassade komponiert werden, die diesmal als breite Fronte gestaltet wurde, da die Rücksicht auf die drei übrigen abgerundeten Arme des Kreuzes wegfiel (1608—12 aufgeführt). Von aller Beziehung zur Kuppel und zum Rest des Baues überhaupt abgelöst, fiel die Fassade aus, wie sie eben zu Anfang des 17. Jahrh. ausfallen mußte: als ungeheures Dekorationsstück, dessen Teile auf alle Weise vor- und rückwärts, aus- und einwärts treten ohne Grund und Ursache. Die Verschiedenheiten der Interkolumnien lassen sie geradezu unverständlich, die angelehnten Säulen plump erscheinen. Selbst mit Anschluß an das Motiv, welches Michelangelo an den übrigen Außenseiten der Kirche durchgeführt, hätte sich etwas viel Großartigeres erreichen lassen. Aber derselbe Maderna schuf auch das Innere der Vorhalle, welche eine der schönsten modernen Bauten in ganz Rom ist. Die vorgeschriebene Einfachheit in Gliederung und Farbe läßt die Wirkung der Verhältnisse ungestört.

Maderna vollendete den Kirchenbau im Jahre 1614 (mit Ausnahme der zwei Seitenhallen unter den Glockentürmen, die er 1618 nur begann). Nach seinem Tode kam der noch junge Bernini (1598—1680) über das Gebäude (1629). Von den Glockentürmen, welche an beiden Enden der Fassade (wo das Auge sie nicht verlangt) prangen sollten, baute er einen (beg. 1638), den er bald darauf wieder abtragen mußte (1647). Viel später, schon als Greis legte er die berühmten Kolonnaden an, bei weitem das beste, was er überhaupt gebaut hat (1655—67). Die Bildung des dorischen Details ist nicht nur einfach, was sie bei der hundertmaligen Wiederholung der Formen durchaus sein mußte, sondern kalt; allein fast gar nicht barock. (Die Säulen der äußeren Kurven sind dicker als die der innern.) Was die Gesamtanlage betrifft, so ist vor allem Maderna seinem Nachfolger den größten Dank schuldig; Bernini hat das mögliche getan, um die Fassade zu heben und groß scheinen zu lassen. Dies geschah nament-



lich durch die Annäherung der beiden nächsten Enden der Hallen, über welche sie so weit emporragt, während zugleich das Auge über das (in der Tat ziemlich starke) Ansteigen des Platzes getäuscht und damit in der Meinung erhalten wird, sie stehe beinahe auf demselben Plan mit den Kolonnaden. Träten die Hallenenden weiter auseinander, als die Fassade breit ist, so würde jene Vergleichung wegfallen. In dem elliptischen Grundplan der Kolonnaden selbst liegt wiederum eine Scheinvergrößerung, indem das Auge ihn eher für rund hält, ihm also eine Tiefe zutraut, die er nicht hat. — Die Stelle ist richtig gewählt; wenn St. Peter ein Atrium haben sollte, von welchem aus die Kuppel sichtbar war, so mußte dasselbe in einige Entfernung zu liegen kommen, selbst ohne die mitbestimmende Rücksicht auf den schon vorhandenen Vorbau des vatikanischen Palastes.

Außerdem drückte Bernini auch dem Innern durch die von ihm hineingesetzten plastischen Werke (und mittelbar durch die Nachahmungen seiner Schüler und Nachfolger) ganz entschieden seinen Stempel auf. Leider blieb es dabei nicht; er bekleidete die Pfeiler der Seitenschiffe in greller Inkrustation mit jenen pamphilischen Tauben usw. auf buntem Marmorgrund; er war es auch, welcher die vier Kuppelpfeiler mit jenen kläglichen Nischen und Loggien versah, die diesen wichtigsten Teilen des Gebäudes Einfachheit und Nachdruck rauben. Die vier Statuen mußten entweder wegbleiben oder gigantisch groß (und dann in anderm Stil) gebildet werden; gegenwärtig sind sie viel kleiner als die darüber an den Zwickeln der Kuppeln angebrachten Evangelisten in Mosaik.

Es ist eine alte Klage, daß St. Peter innen kleiner aussehe, als es wirklich ist. Ich weiß nicht, ob jemand, der ohne dies Vorurteil zum erstenmal hineintritt, die Kirche nicht doch ungeheuer groß finden würde; jedenfalls hängt viel von der Beleuchtung und von der Menschenzahl ab. Am Ostermorgen weiß jeder, daß er sich im größten Binnenraume der Welt befindet. Dennoch bleibt sicher, daß man an mancher Stelle von der Größe des Baues keine Ahnung mehr hat: die Weihbeckenengel täuschen nicht lange und nicht stark genug. Entschieden verkleinernd wirken die Zutaten *Berninis*, das entsetzliche Tabernakel und die Kathedra Petri. Hier wird das Auge zu einer falschen Rechnung geradezu genötigt.<sup>1)</sup>

Zu den letzten Werken Bramantes gehört das Marmorgehäuse der Santa Casa in Loreto (Modell 1510 von *A. Peregrini* aus Flo-

1) Wer St. Peter allmählich verstehen will, muß prinzipiell stets das Langhaus meiden, vielmehr womöglich zur kleinen Tür (hinter dem Südkreuzarm) eintreten und sich zu den Stellen der ursprünglichen Eingänge begeben. — Man wird bald empfinden, wie absurd die sprichwörtliche Erklärung ist: es scheine St. Peter klein, weil die Verhältnisse alle so richtig. Gerade weil das Langhaus, durch welches man eintritt, die ursprünglichen Verhältnisse so gründlich verändert, wirken sie von dort aus nur noch

renz gearbeitet), ein wahrer Wunderbau, wenn die Skulpturen daran ebenso vorzüglich wären wie die Architektur. Der Aufbau und die Behandlung des Postamentes, der korinthischen Halbsäulen, des Gebälks und der bekrönenden Balustrade sind der Antike würdig; selbst in viel größerem Maßstabe ausgeführt, würde diese Komposition nicht minder schön wirken. Sodann rühren die Verstärkungsarbeiten, durch welche die Kuppel des *Giuliano da Sangallo* vor dem Einsturze bewahrt wurde, ebenfalls sicher von Bramante her (1509); sein Schüler *Ant. da Sangallo d. j.* führte sie aus. Endlich gab Bramante zur selben Zeit den Entwurf für den Pal. Apostolico, der in Form zweigeschossiger Pfeilerarkaden ein Atrium vor der Kirche bilden sollte. Nur die ersten elf an die Kirche anschließenden dorischen Arkaden kamen nach Bramantes Plan 1530—33 durch *Sangallo* zur Ausführung. Sie haben andere Verhältnisse als jene im Vatikan. Auch die Eingangspforte, gegenüber der Kirche und ursprünglich für sie bestimmt, geht auf Bramante zurück.

Als Festungsbaumeister tritt uns Bramante in dem über allen ähnlichen Anlagen erhabenen majestätischen Hafenkastell von *Civita Vecchia* entgegen, 1508 beg. und bis auf den von *Michelangelo* hinzugefügten obern Teil des mittlern Turmes vollendet. Nicht nur in der Kunst, mit wenigen Formen groß zu wirken, zeigt sich Bramante wieder als Meister, sondern auch in der Profilierung und der Verbindung architektonischer Formen mit der komplizierten Anordnung der obern Schießscharten.

Bei der großen Anzahl von Gehilfen, die Bramantes gewaltige Bautätigkeit erforderte, ist es nicht erstaunlich, wenn eine Anzahl seiner Baugedanken und Motive von seinen Schülern im Kirchenstaate und darüber hinaus zur Ausführung gebracht und daher später, wie es schon in der Lombardei geschehen war, dem Meister selbst zugeschrieben wurden. Wir wollen die wichtigeren hier anführen.

S. M. della *Consolazione* in *Todi*, im Innern 1508 von *Cola Mateuccio da Caprarola* beg., im Äußern 1516—24 von *Ambrogio da Milano* und *Fr. de Vito Lombardo* voll., eine Wallfahrtskirche, frei auf halbkreisförmiger Terrasse am Bergabhang gelegen, wäre der Anlage nach eines der vollkommensten Gebäude Italiens, wenn die Verhältnisse der inneren Pilasterordnungen so glücklich wären wie die äußeren. Den späteren Zylinder und die zu schlanke Kuppel (erst 1606) muß man sich mehr im Stile des *Tempio* auf dem *Sposalizio* e *Rafaels* ergänzt denken. (Zwei spätere Bauten, S. M. di *Belvedere* f in *Città di Castello* 1684, und das *Oratorio della Chiesa*

wenig. Am Ende des viel kürzeren Kreuzarmes stehend, scheint es ohne Vergleich länger, größer und majestätischer, nur weil hier noch jene Verhältnisse herrschen, für die Bramante den Bau geschaffen.

Nuova in Perugia, wiederholen im kleinen die Anlage der Kirche von Todi.) Nur entfernte Ähnlichkeit mit dieser Kirche hat der Tempio della Madonna in Macereto bei Visso, von *Battista Lucano* aus Bissone am Laganersee († 1539): griechisches Kreuz mit quadratischer Vierung und achteckiger Kuppel über einer Art Santa Casa, wie in Loreto; die kurzen Kreuzarme mit je drei halbrunden Nischen und eigentümlichen Kuppelsegmentgewölben; das Äußere ein unregelmäßiges Oktogon mit schöner Eckpilasterarchitektur. Wie eine Vorstufe dazu erscheint das Kirchlein S. Rocco vor Spoleto, plump in Formen und Ausführung, interessant als einzige Lösung des Problems der Beleuchtung durch ausschließliches Scheitellicht mittelst großer Kuppellaterne. Ebenda die innen achteckige, außen quadratische kleine Kuppelkirche della Manna d'oro, mehr als irgend einer der Zentralbauten Mittelitaliens an gewisse lombardisch-bramanteske Konzeptionen (S. M. in Busto Arsizio, Canepanuova in Pavia) erinnernd. Endlich noch das kleine im Aufbau sehr einfache Oktogon der Madonna delle Carceri in Camerino und das Quadrat von S. Rocco bei Matelica, durch austretende Kapellchen zu einem Kreuz erweitert.

Hierher gehören auch drei Bauten des *Rocco da Vicenza*: die Madonnenkirche in Mongiovinò (Station Panicale) 1524–26, ein griechisches Kreuz mit Kuppel durch Eckkapellen zum Quadrat ergänzt, mit drangesetztem kleinen rundschießenden Chor. Der Innenraum sehr wehevoll, das Äußere noch in etwas befangenen Frühformen, die beiden sehr reichen Portale von *Giul. da Verona* und *Bern. da Siena*. (Ganz dieselbe Anlage bietet S. M. Nuova in Cortona, 1530 von *Batt. di Cristofanello*, der auch den Pal. Mancini già *Laparelli* daselbst erbaute. — Sodann die Madonna di Vico (Chiesa tonda) vor Spello 1517, ein ungleichseitiges Achteck mit Kuppel, an das sich drei halbrunde Arme und nach vorn ein größerer quadratischer Fassadenarm schließt. Das Innere harmonisch trotz seiner Kahlheit, das Äußere flüchtig und roh bis auf das in Verhältnissen und Profilierungen einfach schöne Portal (dat. 1539). Und drittens S. M. del Glorioso bei San Severino (1521), ähnlich wie *A. da Sangallo*s Madonna in Lucignano (S. 131, h), nur mit längerem Schiff und Kapellennischen an dessen Wänden, sowie mit reichem Ornament an den auf hohe Postamente gestellten Säulen. Die Madonna del Monte bei Cesena, aus einer älteren dreischiffigen Pfeilerbasilika zu Ende des 15. Jahrh. in eine Renaissancekirche umgestaltet, zeigt ein Inneres von höchst origineller Anlage: einschiffig mit tiefen Seitenkapellen, die den Chor als Umgang umziehen, mit einer von *Antonio Terribilia* um die Mitte des 16. Jahrh. hinzugefügten Flachkuppel und mit erhöhtem Chor über der alten Krypta. — Der Dom von Foligno, ein aus sechs Quadraten bestehendes la-

teinisches Kreuz von romanischer Anlage (S. 10, k). Von dem im vorigen Jahrh. umgeformten, 1512—15 von *Cola da Caprarola* begonnenen Neubau ist die schöne Kuppel noch erhalten, ausgebaut bis 1548, a von stattlicher Raumwirkung. — S. Filippo in Todi, tonnengewölbtes Schiff von Seitenkapellen, die sich in Pfeilerarkaden öffnen, begleitet; achteckige Flachkuppel von gleicher Breite und daranstoßend eine ebenfalls gleichbreite Apsis (Anfang des 16. Jahrh.). Im innern Dekorationsystem und in der Behandlung des Details verrät sich b der Einfluß der Consolazione. Von S. Filippo abhängig, aber einfacher, ohne Kapellen und Apsis, S. Trinitá in Calvi, und wenigstens in dem — entwickelteren — Schiff auch S. Maria daselbst, ohne c Kuppel, aber mit eigentümlicher, sich gegen das Schiff in einem Triumphbogen öffnender Choranlage.

Wenn man lange glaubte, an Bramante habe sich keine eigentliche Schule angeschlossen, so lag dies an dem Umstande, daß man seine Entwürfe zur Peterskirche, die von ihm daran ausgeführten Teile und die Werke seiner letzten Stilweise zu wenig kannte, so mit ihrem Zusammenhang mit den Schöpfungen der folgenden Generationen nicht ermessen konnte. In ihnen hatte der Meister ein Programm grandiosen Pfeilerbaues mit Nischen aufgestellt, wonach alle Künftigen sich zu achten hatten. Die toskanische Schule mit all ihren bisherigen Kuppel- und Gewölbekirchen war hier durch ein neues System der Massenbelebung, ein neues Verhältnis von Nischen und Eckpilastern überfügelt; sie hatte sich noch immer stellenweise auf den Säulenbau verlassen, — Bramante gab ihm im wesentlichen auf. Seine Pfeiler mit Pilastern — wenigstens am Äußern — sind vielleicht die einfachsten, die die Renaissance gebildet hat, ohne Kannelüren, mit nur sehr gedämpftem Blattwerk der Kapitäle; und wenn die Schönheit in der vollkommenen Harmonie des Einzelnen zum Ganzen besteht, so sind sie auch die schönsten. Allein schon die nächsten Nachfolger begnügten sich damit nicht gern. Sie behielten aus der frühern Renaissance die Wandsäulen wenigstens zur Fensterbekleidung bei, auch wohl zur Wandbekleidung. Demgemäß traten dann auch die betreffenden Gesimse weit und starkschattig hervor. Man vergaß zu leicht das, wovon der große Meister allein ein völlig klares, Bewußtsein scheint gehabt zu haben: daß nämlich einem abgeleiteten, mittelbaren Stil wie diesem, sobald die Zeit der naiven Dekoration vorüber ist, nur die gemessenste Strenge und Ökonomie auf die Dauer zu helfen imstande ist, daß er dadurch allein den mangelnden Organismus würdig ersetzen kann.

Als Bramante den Bau der Peterskirche, des Vatikans und des Gerichtspalastes begonnen hatte, war er sich wohl bewußt, daß er sie

nicht zu Ende führen konnte, und sah sich daher beizeiten nach einem würdigen Nachfolger um, den er in *Rafael* zu finden hoffte.

Die kleine Kirche S. Eligio degli Orefici (zwischen Via Giulia a und der Tiber) war Rafaels erster Bau; er ist die Wiedergabe einer der Nebenkuppeln in einem von Bramantes Entwürfen zu St. Peter. Das Innere, noch ziemlich wohlerhalten, hat vorzügliche Raumverhältnisse; 1509 beg., wurde die Kuppel erst 1524 im wesentlichen genau nach seinem Entwürfe ausgeführt.

Fast gleichzeitig begann Rafael im Auftrag des sienesischen Bankiers Agostino Chigi den Bau der Farnesina (erb. 1509—11).<sup>1)</sup> Diese berühmte Villa wird zwar fast allgemein dem Peruzzi zugeschrieben, aber — abgesehen vom Stil und den für Peruzzi allzu schlanken Verhältnissen — schließt die einzige echte Zeichnung des letzteren, die sich auf die Farnesina bezieht, ihn fast sicher als Baumeister aus. Est ist unmöglich, eine gegebene Zahl von Sälen, Hallen und Gemächern anmutiger in zwei Stockwerken zu disponieren, als hier geschehen ist. („Non murato ma veramente nato“, sagt Vasari von dem reizenden Gebäude.) Neben der vornehm grandiosen Villa Madama erscheint die Farnesina als das harmlos schönste Sommerhaus eines reichen Kunstfreundes. Durch die besonnenste Mäßigung der architektonischen Formen behält der mittlere Hallenbau mit den vortretenden Seitenflügeln eine Harmonie, die ihm eine Zutat von äußern Portiken mit Giebeln u. dgl. nur rauben könnte. Die einfachsten Pilaster fassen das obere und das untere Stockwerk gleichsam nur erklärend ein; das einzige plastische Schmuckstück, das denn auch wirkt, wie es soll, ist der obere Fries unter dem vorspringenden Konsolengesims. (Über die Bemalung s. S. 251, a.) — Die kleinen Mittelstockwerke (Mezzaninen) sind (wie in der guten Zeit überhaupt, zumal an einem kleinen Gebäude) außen nicht zum Ausdruck gebracht; die Fenster des untern Mezzanin sind ganz ungeachtet zwischen den Pilasterkapitälern, die des obern im Fries angebracht. Die malerische Ausstattung des Innern, deren Ruhm das Bauwerk als solches in den Schatten stellt, wird unten zur Sprache kommen. — In derselben Villa baute Rafael die infolge der Stromkorrektur abgetragene einfache Loggia an dem Tiber und Stallungen für 100 Pferde; die Piedestale der Schmalseite allein sind noch an der Lungara erhalten.

Ehe diese Bauten noch fertig waren, begann Rafael um 1512, gleichfalls für Agostino, die köstliche Cappella Chigi in S. M. del Popolo. — Dagegen dürfte die Rafael zugeschriebene hübsche Vor-

1) Inwieweit Villa Mieli, eine Stunde vor Porta S. Marco bei Siena, die Sigimondo Chigi, der Bruder Agostinos, 1506 erbauen ließ, diesem als Vorbild zur Farnesina vorgeschwebt haben mag, bleibe dahingestellt (in der Nähe eine dazugehörige hübsche Kapelle).

a halle der Navicella in Anbetracht der mangelhaften Gebälkanordnung in den Ecken kaum von ihm herrühren.

Von den wenigen nach seinem Entwurf ausgeführten und noch  
b vorhandenen Gebäuden ist Pal. Vidoni in Rom (auch Coltrolini Stoppani und Caffarelli genannt, bei S. Andrea della Valle) arg verbaut, so daß das Rustikaerdgeschoß, auf dessen starken Kontrast mit den gekuppelten Säulen des obern Stockwerkes die Wirkung des Baues berechnet war, fast nirgends mehr die ursprünglichen Öffnungen zeigt; auch die obern Teile sind modernisiert und das Ganze durch Fortsetzungen aus den Verhältnissen gekommen. Nur die sieben mittleren Fenster geben die ursprüngliche Fassade Rafaels; die Höhenverhältnisse sind genau die seines eigenen Wohnhauses. Das Erdgeschoß ist aus Gußmauerwerk wie aus einem Block gebildet, und die Rustikafugen darin sind ausgehauen. *Lorenzetto* war der ausführende Architekt, von welchem der in der Nähe liegende  
c Hof des Pal. della Valle herrührt, trotz Vernachlässigung einer der schöneren dieser Zeit (s. S. 284, b). — Dem Typus von Pal. Vidoni  
d folgt auch Pal. Costa, für den Arzt Leos X. Giacomo da Brescia im Borgo erbaut; nur sind die Halbsäulen hier zu Pilasterbündeln gedämpft (je drei zusammen) und ist eine Attika aufgesetzt (stark restauriert). Am ehesten könnte auch er von *Lorenzetto* herrühren.

e Zu dem Pal. Pandolfini (jetzt Nencini) in Florenz (Via Sangallo), lieferte Rafael 1516 die Entwürfe, die einer seiner Unterarchitekten, *Francesco da Sangallo*, ausführte, jedoch wohl nicht ohne Veränderungen (namentlich an der Gartenseite): i. J. 1520 war der Bau schon ziemlich in seinem jetzigen, wahrscheinlich unvollendeten Zustande. Es sind die Formen eines nur bescheidenen Gebäudes in großen Dimensionen und mächtigem Detail ausgedrückt (das System des oberen Stocks kommt genau in einer Zeichnung Bramantes vor): Rustikaecken; die Fenster oben mit Halbsäulen, unten mit Pilastern eingefäßt und mit Giebeln bedeckt; über einem hohen Fries (hier bloß mit großer Inschrift), wie in der Farnesina ein prächtiges Hauptgesimse; nach einem bedeutenden Rustikaportal neben dem Gebäude (dessen Mitte es wohl hätte bilden sollen) wiederholt sich das untere Stockwerk als Altan; jetzt eines der reizendsten Beispiele aufgehobener Symmetrie.

f Der früher Rafael oder Palladio zugeschriebene Pal. Uguccioni auf Piazza della Signoria in Florenz ist von *Mariotto di Zanobi Folpi* um 1550 ausgeführt. Er hat das Modell dazu nach der Zeichnung eines ungenannten römischen Architekten verfertigt. Wie am Hause Bramantes, so ist auch hier das Untergeschoß in derbster Rustika gehalten, jedoch mit zwei Geschossen gekuppelter Wandsäulendarüber, statt eines einzigen.

Neben dem schon besprochenen Anteaile Rafaele an der Peterskirche wäre als sein bedeutendstes Werk die Villa Madama zu nennen. (Am Abhang des Monte Mario für den Kardinal Giulio de' Medici, später Clemens VII., um 1515 beg., leider nur zum kleinen Teile bis 1527 ausgeführt und jetzt in trostlosem Zustande, nachdem schon längst der Garten aufgegeben worden.) Das gerade Gegenteil von dem, was der Durchschnittsgeschmack unserer Zeit ein freundliches Landhaus zu nennen pflegt: kaum je zum Wohnen, vielmehr nur zum Absteigequartier bestimmt; möglichst Weniges in möglichst großen Formen und von einer einfachen Majestät, wie sie dem vornehmsten der Kardinäle, schon halb designierten Nachfolger auf dem päpstlichen Stuhl gemäß zu sein schien. Nur eine Ordnung von Pilastern; ja in der Mitte, wo die dreibogige Halle mit den S. 243, h erwähnten Arabesken sich öffnet, nur ein Stockwerk, über hoher, malerisch ungleich vortretender Terrasse; das Wasserbecken unten daran ehemals durch Ströme aus den Nischen belebt. Der auf der Rückseite gelegene, nur halb angelegte unvollendete runde Hof sollte die Mitte der Anlage bilden, deren Hauptfassade nach dem Tiber sah. Die Architektur dieses Hofes (Halbsäulen und Nischen mit Tabernakeln) ist der Außengliederung der Umgänge Bramantes an St. Peter entnommen. *Giulio Romano* soll den Bau geleitet haben. Der Umstand, daß mehrere schöne Zeichnungen zur Villa Madama von Ant. da Sangallo, seinem Bruder (il Gobbo) und seinem Vetter Francesco für Rafael gefertigt wurden, zeigt, daß dieser wie in der Malerei so auch in der Architektur sich der Mithilfe von Fachgenossen bediente, um der erdrückenden Arbeitslast Herr zu werden. Die Villa Madama übte auf die Entwicklung der italienischen Villa einen kaum minderen Einfluß aus als auf dem Gebiete des Kirchenbaues die Entwürfe zur Peterskirche. Rafael hat hier zuerst zwei für die Architektur der Folgezeit fruchtbare Motive angewendet: ein dreischiffiges Vestibül (Pal. Farnese, del Tè, Pitti) und eine Arkade, an die sich beiderseits von Architraven überdeckte Öffnungen schließen (schon Bramante hatte es, wenn auch in verschiedener Anwendung, aus der römischen Antike wiedererweckt in einem Fenster der Sala regia und im Chor von S. M. del popolo; Nachfolge fand es vor allem in der Basilika Palladios, der Bibliothek Sansovinos, in S. Benedetto bei Mantua u. s. f.; vgl. S. 319a).

Von einem andern Urbinaten, der vermutlich zu Bramante in einiger Beziehung stand, *Girolamo Genga* (1476—1551), rührt die Kirche S. Giovanni Battista in Pesaro (1540 beg.) her, ein origineller einschiffiger tonnengewölbter Langbau mit tiefen in Nischen aufgelösten Kapellen, die quadratische Vierung mit Flachkuppel gedeckt und mit halbrunden Apsiden abgeschlossen. Den bedeutenden Dimen-

sionen entspricht nicht ganz der Raumeindruck, was auf die nüchternen Verhältnisse und Details zurückzuführen ist. Andere Werke des Meisters, wie das Zoccolantenkloster in Monte Baroccio, und die bischöflichen Palast in Sinigaglia kennen wir nur dem Namen nach. Wer aber das Gespenst oder Skelett einer fürstlichen Villa, von großartig phantastischer Komposition, hoch und herrlich gelegen, kennen lernen will, darf in Pesaro den halbstündigen Ausflug nach Villa Imperiale nicht scheuen. Ein älterer Bau (seit 1469 errichtet) mit ansehnlichen Fresken, welcher sich zunächst dem Blicke darbietet, sollte vermutlich dem sich anschließenden Palaste weichen, der übrigens nicht einmal im Rohen ganz ausgeführt ist; terrassenförmige Anlage und grottenartig einwärtstretende Gemächer verschiedenen Ranges lassen den Bau ganz eigenartig erscheinen. — Den Palazzo Prefettizio *Lauranas* zu Pesaro ergänzte *Girolamo* und sein Sohn *Bartolommeo* (1518—58) durch den Anbau des Hofes und des Flügels gegen Via del Corso, welcher ersterer bloß durch die stattlichen Fenster und ein Portal Bedeutung erhält. Die Innendekoration in dem rückseitigen Flügel schon in den Formen des beginnenden Barock. — Von *Bartolommeo* ist auch die unbedeutende Kirche S. Pietro zu Mondavio.

In der zweiten Generation ist Bramantes und Rafaels Vaterschaft noch sehr kenntlich bei *Giulio Romano* (1492—1546). Seine frühere Bautätigkeit gehört Rom, die spätere Mantua an. In Rom ist das kleine Kasino der Villa Lante auf dem Janiculus mehr durch seine heute nicht mehr vorhandene malerische Ausschmückung, als durch die bauliche Anlage berühmt geworden. — Der Pal. Cicciaporci an der Via de' Banchi, nur halbvollendet und vernachlässigt, ist ein schöner und eigentümlicher Versuch Giulios, ohne Wandsäulen und stark vortretende Glieder, mit bescheidenem Baumaterial einen neuen und bedeutenden Eindruck hervorzubringen. Ausgeführt seit 1516 von *Pietro Rosselli* aus Florenz. — Pal. Maccarani auf Piazza S. Eustachio schließt sich in seinem Rustikaerdgeshoß und dem Hauptstock mit dorischen Pilastern und ausnehmend schön profilierten Giebelfenstern dem Typus der Privatpaläste Bramantes und Rafaels — nur in viel anspruchsloserer Form — an. Welchen Anteil Giulio an der Madonna dell'Orto im Trastevere gehabt haben mag, ist aus ihrer heutigen Gestalt schwer zu entnehmen.

Die spätere Lebenszeit Giulios seit 1525 verstrich bekanntlich in Mantua. Abgesehen von den S. 243 b u. ff. erwähnten Räumen im Palazzo ducale, schuf er seit 1525 das Lusthaus der Gonzaga vor der Stadt, den Palazzo del Tè. Für die durchgängige Anwendung der Rustika (mit ernster dorischer Pilasterordnung) am Äußern wie an den Hoffassaden war entscheidend, daß der Bau an-



fangs nur einer landwirtschaftlichen Bestimmung (Stuterei) dienen sollte; erst allmählich scheint der Meister seinem Bauherrn die Anlage plausibel gemacht zu haben, welche jetzt trotz allem Ruin das vollständigst erhaltene Beispiel einer großen fürstlichen Villa der goldenen Zeit darbietet. — Ein großes vorderes Quadrat; in der Mitte jeder Seite größere Hallen; davon eine (die eigentliche, nicht die jetzt gebräuchliche Eingangshalle) das Motiv des berühmten Vestibuls von Pal. Farnese im Kleinen wiederholt; ihr gegenüber dann die gegen den Garten offene Haupthalle, einer der vollkommen schönen Räume, welche die Renaissance geschaffen hat, wenngleich die Bogen gegen den Garten hin nur auf vermörtelten Backsteinsäulen ruhen, wie denn überhaupt Giulio sich etwas leicht in den unechten Stoff fügte, auch bei der Rustika. Die einzelnen Säle und Zimmer sind nicht als Wohnräume, sondern als Räume des flüchtigen Besuches und der Aufwartung zu betrachten. (Mangel an Korridoren.) Die Bauten, welche den großen Garten umfassen, sind nur teilweise ausgeführt, auch sehr zerstört. Über die Dekoration des ganzen Baues s. S. 243, b.

In der Stadt baute Giulio u. a. sein eigenes Wohnhaus (1544): a von derben Formen, mit Flachrustika, nur Erdgeschoß und Obergeschoß, darüber ein schöner Guirlandenfries, die Halle nach dem Hofe zu in den mäßigsten Formen; der Meister wollte wohl nicht als reicher Mann gelten. (Gegenüber der gewaltige Barockpalast mit den Hermen, ehemals Colloredo, jetzt Pal. della Giustizia, von Giulio's b Nachfolger *Giov. Batt. Bertano*). — Von den mantuanischen Kirchen gehört dem Giulio das jetzige Innere des Domes (beg. 1544), mit o den mäßigen Mitteln einer Kollekte, unter Vermeidung hoher Baurechnungen und teurer Pilotierungen glücklich und geistvoll durchgeführt; eine fünfschiffige Säulenkirche mit geraden Gebälken und flachgedecktem, lichtreichem Mittelschiff; die innern Seitenschiffe tragen Tonnengewölbe, die äußern flache, vertiefte steinerne Decken; dann folgen in schöner Abwechslung der Form und der Beleuchtung Reihen kleiner Kapellen. Über der Vierung eine lichte Kuppel, nach außen in einfachen Backsteinformen, mit Zelt Dach. (Ältere Bestandteile: außer jenen oben erwähnten Nebenkapellen, der alte Glockenturm und eine gotische Taufkapelle; die Fassade von spätem und schlechtem Barockstil.) — Dann 10 Miglien südlich von Mantua die Kirche S. Benedetto, eine hochbedeutende Anlage: dreischiffig, a das spitzbogige Gewölbe des Mittelschiffs von der alten Kirche beibehalten, die gewölbten Nebenschiffe um den Chor herumgeführt und mit je fünf Seitenkapellen und ebensovielen im Chorumgang geschmückt; achteckige Kuppel; in den Arkaden des Mittelschiffes das von einem Rundbogen unterbrochene Gebälk auf zwei Säulen, welches später das charakteristische Motiv Palladios wird (s. S. 277 d); das plastische Detail unrein; günstige Beleuchtung. Die Sakristei

auch von *G. Romano* hinzugebaut. — Von dem oben genannten *Bertano* ist 1565 die Kirche S. Barbara (eingeschlossen im Pal. ducale) erbaut, mit zwei durch ein Tonnengewölbe geschiedenen viereckigen und sehr lichtreichen Kuppelanlagen und einem schönen Turm von vier Ordnungen.

An dieser Stelle werden wir auch am besten den cremonesischen Maler *Giulio Campi* erwähnen, welcher um 1546 für den als Dichter namhaften Prälaten *Vida* das Backsteinkirchlein S. Margherita in Cremona erbaute und mit Fresken versah. Letztere zeigen schon den Einfluß des römischen Manierismus, gleichwohl aber ist das Gebäude ein völlig aus einem Guß entstandenes Ganzes der Zeit, die unmittelbar auf die goldene folgte, und als solches noch sehr sehenswert.

Auch der große *Baldassare Peruzzi* (1481—1537) gehört zu denjenigen, auf welche Bramante einen starken Eindruck gemacht hatte, wie er denn auch bei den Entwürfen der Peterskirche einer seiner Hauptzeichner war. Seine Tätigkeit teilt sich hauptsächlich zwischen Siena und Rom, und zwar mit mehrmals wechselndem Aufenthalt. In Siena wird ihm mit Recht *Pal. Pollini*, ohne sichern Grund eine Anzahl kleinerer Gebäude und die Bastion vor *Porta Pisini* zugeteilt (durch Restaurationen umgeformt). Bedrängt und sehr bescheiden, wie er war, entzog er sich auch untergeordneten Aufträgen nicht, während leider keiner seiner großen und großartigen Pläne zur Ausführung kam. (Über seine dekorativen Arbeiten s. S. 189 u. 219.) *Romagnoli* schreibt ihm ferner zumeist mit Unrecht noch folgende Bauten zu: *Pal. Mocenni* nebst dem Innern von *Villa Saracini*, den *Arco alle due porte*; die Klosterbauten der *Osservanza* vor der Stadt (S. 127, i), den kleinen Hof hinten über *S. Caterina*, die Kirchen *S. Sebastiano* (von *D. Ponsi*, s. S. 127, r) und *del Carmine*, die Fassade von *S. Marta* (von *Ant. Maria Lari*, *il Tozzo* 1535 erbaut) und das Meiste an *S. Giuseppe* (von *Bart. Neroni* und *P. Caetano* um 1550 beg.; die Westfront erst 1653 von *Dom. Gianelli*, kuppelbedecktes ungleichseitiges Achteck mit vier kurzen Armen, nüchtern profiliert). — Es sind lauter Aufgaben, bei welchen mit sehr sparsamen Mitteln, hauptsächlich durch maßiges Vortreten backsteinerner Pfeiler und Gesimse in schönen Verhältnissen, das Mögliche geleistet ist, mehrmals mit genialer Benutzung des steil abfallenden Erdreichs. Für das flüchtige Auge ist hier kein auffallender Reiz geboten; man muß die äußerste Beschränkung des Aufwandes mit erwägen, um das Verdienst des Baumeisters zu würdigen. Vielleicht wird das in seiner Armut so reizend schöne Höfchen bei *S. Caterina*, in welchem der Geist Bramantes lebt, am ehesten den Beschauer für diese unscheinbaren Denkmäler gewinnen. (In der *Villa Santa Colomba* eine schöne Wendeltreppe angeblich von *Peruzzi*.)

Nach Peruzzis Zeichnungen sind der unvollendete Palast, Loggia und Kapelle der Villa Belcaro (jetzt Camaioire) vor Porta Fontebranda ausgeführt worden. Die feinen Pilasterverkleidungen an den Nebenbauten verraten hier am ehesten den Meister. Eine Handzeichnung in den Offizien gibt eine Vorstellung von der Großartigkeit des Geplanten.

In Rom war der Anteil Peruzzis an der Erbauung der Peterskirche, wie schon gesagt, ein sehr geringer; sein Plan bei Serlio ist eine der Varianten Bramantes. Von seinen sienesischen Erfahrungen her wußte Peruzzi auch im Engen und Beschränkten groß und bedeutend zu wirken; Bedingungen solcher Art steigerten seine Kräfte, ähnlich wie ungünstige Wandflächen für Fresken diejenigen Rafaels. Eines der ersten Baudenkmäler Italiens bleibt in dieser Hinsicht der Pal. Massimi alle Colonne (seit 1585), an einer engen, krummen Straße, die denn allerdings die strengern Fassadenverhältnisse unanwendbar machte. Peruzzi konzentrierte gleichsam die Krümmung, machte sie zum charakteristischen Motiv in Gestalt einer schönen originellen kleinen Vorhalle, die schon in den wachsenden und abnehmenden Intervallen ihrer Säulen und in ihrem Abschluß durch zwei Nischen diese ihre außergewöhnliche Bestimmung ausspricht. Von ihr aus führt ein Korridor in den Hof mit Säulen und geraden Gebäuden, der mit seinem kleinen Brunnen und dem Blick auf die Treppe ein wiederum einzig schönes und malerisches Ganzes ausmacht. Die Dekoration, durchgängig strenger klassizistisch als die oben angeführten Sachen in Siena, deutet auf die späteste Lebenszeit des Meisters. (Ausgeführt von *Giov. da Udine*.)

Den Stempel der vornehm anmutigen Weise Peruzzis trägt der kleine Palazzetto Spada (Via di Capodiferro 7, in der Nachbarschaft von Pal. Spada): schlanke ionische Pilaster im ersten Stock über dem Rustikaerdgeschoß, feine Gliederung des Gebälks im ersten, des Gesimses im zweiten Stock und sog. Ohrenfenster ebendort. An dem ihm zugeschriebenen Pal. Ossoli (Vicolo de' Balestrari 17, um 1525) erscheinen die Verhältnisse an den beiden durch dorische und ionische Pilaster gegliederten Hauptgeschossen für ihn viel zu gedrungen; auch die ionischen Säulen an den (jetzt geschlossenen) Arkaden im ersten Stock des Hofes über der untern dorischen Halle haben für ihn zu schlechte Formen. Hätte der feinfühligste Meister zudem die Geschmacklosigkeit begangen, das antike Friesstück so unvermittelt über dem Rustikaquadertor anzubringen? — Der Hof von Pal. Altemps (Via di S. Apollinare 8) vorn und hinten mit reichstuckierten Pfeilerhallen, auf der Seite mit Pilastern, wird ebenfalls mit Unrecht dem Peruzzi zugeschrieben; er ist viel später. Dagegen rühren die Fenster am Aufbau über dem Marcellustheater von ihm her. — In der Nähe von Rom baute Peruzzi für den Kardinal

Trivulzi 1521—24 das anspruchslose, leider unvollendet gebliebene  
 a Landhaus am Salone (S. 247, d), in Montepulciano Hof und  
 b Obergeschoß von Pal. del Monte (jetzt Contucci, S. 130, n); — Pal.  
 c Ricci ebenda (Via Ricci 12) ist nach seinem Entwurfe mangelhaft  
 d ausgeführt; — ferner wahrscheinlich die jetzige Scuola elementare  
 (Via Cavour Nr. 27). — Von einem anonymen Meister (*Fr. da San-*  
 e *gallo?*) ist Pal. Nobili-Ilari già Tarugi, dem Dom gegenüber  
 mit niedrigen Arkaden zwischen hochgestellten ionischen Halb-  
 f säulen, und (geschlossener) Eckloggia oben, sowie Casa Massei  
 in Via del Poliziano Nr. 6.

g An der großartigen Fassade des Palazzo Albergati (Via  
 Saragozza) in Bologna war Peruzzi nicht beteiligt. Das Erdgeschoß  
 gehört einem älteren Baue an, die Fenster, wie das Portal rechts von  
*Batt. di Piero* aus Como (1519), auf einfach derbe viereckige Ein-  
 fassung berechnet, bilden mit ihrem niedlichen Rahmen von Kanne-  
 lüren, Konsolen usw. keinen echten Gegensatz mehr zu den gewalt-  
 h igen Fenstern des Obergeschosses, die erst dem Jahre 1540 an-  
 gehören; das Hauptgesims datiert von 1584, das Portal links gar erst  
 von 1612. — Dagegen ist Pal. Lambertini (Via degli Orefici) ein  
 kleiner durch die Entwürfe in den Uffizien beglaubigter Bau des  
 Meisters: das Äußere durchaus modernisiert, übrig ist bloß eine  
 ziemlich unbedeutende Loggia von vier dorischen Säulen im Hof des  
 jetzigen Albergo del Commercio. — Die S. 153, p schon als Werk  
 i Peruzzis erwähnte prächtige Tür an S. Michele in Bosco zeigt,  
 wie ein einfaches Motiv durch einfache aber vortreffliche Behand-  
 k lung zu einem wahren Wunder erhoben werden kann. — In S. Do-  
 menico wäre das vernachlässigte Innere der Capp. Ghisilardi (erste  
 links, als Magazin benutzt), 1530—35, ganz des Peruzzi würdig. —  
 l In der Sakristei von S. Petronio gibt die Zeichnung des großen  
 Durchschnitts der Kirche einen Beweis von der Begabung des Meisters.  
 m In Carpi dürfte der Dom von Peruzzi entworfen sein (seit 1514):  
 ganz auf dem Plan zu St. Peter beruhend, zeigt er eine seltene  
 n Bildung der Kuppelpfeiler (ausgebaut erst im 17. Jahrh., Kuppel erst  
 im 18.) — Die kleine Fassade des alten Domes (la Sagra, 1515)  
 eine der besten Lösungen für eine dreischiffige Basilikananlage, würde  
 ihm mehr Ehre machen. — Ob von Peruzzi der Langhausanbau der  
 schönen Kirche S. Niccolò herrührt (1518—22) ist nicht festzustellen;  
 es ist eine der harmonischesten Schöpfungen der Hochrenaissance.  
 Die Schneidung der Linien im Tonnengewölbe, in der Kuppel und Ap-  
 sisis bringt herrliche perspektivische Wirkungen hervor (der Bau schon  
 1493 beg., 1514 Chor und Kuppel voll.) — In Carpi ist ferner, obgleich  
 nicht von Peruzzi, das malerische und zugleich architektonisch inter-  
 o essante Schloß mit seinem vornehmen Arkadenhof (Backstein auf Mar-  
 morsäulen) nach dem Muster des urbinatischen zu erwähnen (1510—20).

Hier ist auch am ehesten Pal. Spada (già Capodiferro) in Rom a einzureihen, 1540 erbaut. Dieses eigentümliche Gebäude muß uns ein verlorenes ähnlicher Art ersetzen, nämlich das Haus, welches Rafael für Batt. Branconi dall'Aquila im Borgo unweit St. Peter erbaute. (Ähnlich war auch der Palast ornamentiert, den A. da Sangallo d. j. für den Kard. Ant. del Monte auf Piazza Navona erbaute.) Pal. Spada erscheint, nach allem zu urteilen, wie eine Nachahmung davon. Es ist ein geistvoller Versuch, ein architektonisches Gefühl durch die Skulptur, durch Statuen in Nischen und freibewegten vegetabilischen Schmuck, nämlich Fruchtschüre von Genien getragen usw. auszudrücken. Schon Lorenzetto hatte an der Gartenfront von Pal. della Valle antike Baufragmente und Statuen in solchem b Sinne verwendet (s. S. 276, c). Später steigerte Annib. Lippi an der Gartenfront von Villa Medici diese Dekorationsart, indem er antike c Reliefs in Rahmen gefaßt an den Wänden einmauerte (S. 306 f). (Wenn ich nicht irre, so kam die Idee von ähnlich bemalten Fassaden her und ist als Übertragung dieser zu betrachten.) Ob der Entwurf des Baues auch von Giulio Mazzoni, der die Dekoration desselben ausführte (s. S. 249, f) herrührt, ist ungewiß. Am Pal. Spada ist das Erdgeschoß als ruhige Basis behandelt, außen Rustika, innen eine schöne dorische Pfeilerhalle; erst die oberen Stockwerke entwickeln außen und innen jene plastische Pracht; 1632 durch Borromini restauriert, der in der Querachse des 2. Hofes eine perspektivische Kolonnade anlegte. Über den ähnlich dekorierten Pal. Crivelli s. S. 249, h. — Nahe bei Palazzo Spada ein einfaches Renais- d sancehaus, nicht näher bestimmbar.

An dieser Stelle sei auch Andrea Sansovino (1460—1529) erwähnt wegen einiger guten Arbeiten in Monte Sansavino: korinthische f Loggia dem Pal. Comunale gegenüber, mit deutlichen Anklängen an Andreas florentinische Anfänge in der Sakristei von S. Spirito; Klosterhof von S. Giovanni Battista, in S. Agostino eine ioni- g sche Halle (1523). Ihm (und nicht wie Vasari fälschlich angibt dem Jacopo Sansovino) ist auch zu Rom die Anlage des nicht großen, aber großartig gedachten übrigens unvollendeten Palastes zuzu- h schreiben, den sich Kardinal Antonio del Monte († 1533), der Oheim Julius' III., in seiner Villa (nach 1511) erbauen ließ (zehn Minuten vor Porta del Popolo an der Straße, die zur Villa di Papa Giulio abzweigt, gelegen). Im Erdgeschoß außer dem spätern Rustikaportal bloße Mauerfläche, im ersten Stock außer zierlichen Eckpilastern und einfachen Fenstern nur in der Mitte eine kleine Säulenloggia. Im Innern besteht das Untergeschoß fast ausschließlich aus hohen, weitgespannten Arkadengängen, der obere Stock aus wenigen einfach disponierten Räumen (ihre Dekoration erst 1564 von Pirro Ligorio). Als Dombaumeister zu Loreto (von 1513—20) hatte er (wie sein

a Vorgänger *Giancristoforo Romano*) nur teil am Bau des Pal. Apos-  
 b tolico (vgl. S. 272, b). Den Hof des Pal. Comunale zu Jesi s. S.  
 126, a. — Endlich möchten wir eher ihm als dem Lorenzetto den  
 c Palazzo Lante in Rom zuteilen, 1513—16 für Giuliano de' Medici,  
 den Bruder Leos X., erbaut. Disposition, Gliederungen und Formen  
 sind viel besser als an Lorenzettos Bauten; die liebevolle und reiche  
 Durchbildung des Details verrät den Bildhauer. Hier zuerst im Rom  
 der Renaissance findet sich am Äußern eines Palastes der Marmor  
 d angewandt. (Der dritte Stock des schönen Hofes erst um 1600 von  
*Onorio Lunghe* dazugebaut.)

Neben Peruzzi erscheint der jüngere *Antonio da Sangallo* (*Antonio Cordiani*, 1488—1546), einer der Hauptschüler Bramantes, seit 1503 in Rom, als ein sehr ungleiches und vielleicht innerlich nie ganz selbständiges Talent. Seine Arbeiten zeugen immer von der goldenen Zeit, weil sie wenig Falsches und Überladenes haben; allein sie sind meist etwas nüchtern. Wir nennen vor allem die kleine  
 e Kapelle rechts in S. Giacomo degli Spagnuoli in Rom; die Pilasterordnung, die Kassetten des Gußgewölbes, die Profilierung sind beinahe Bramantes würdig (vgl. S. 249, e). — Einfacher, aber ebenfalls noch in Bramantes Art die achteckige Kapelle links vom  
 f Chor im Dom von Foligno (1527). — In Rom ist ferner der schöne  
 g Pal. Baldassini (Via delle Copelle Nr. 35) ein Bau Antonios,  
 h mit bescheidenem Pilasterhof, desgleichen Pal. del Banco di S. Spirito (Ecke der Via de' Banchi nuovi und Banchi vecchi). Ebenso  
 i der kleine Palazzo della Linotta (an der Ecke von Via de' Baullari und Corso Vittorio Emanuele), für den französischen Prälaten Thomas Le Roy zwischen 1517—24 gebaut, früher irrtümlich Peruzzi zugeschrieben. In engen Dimensionen eine großartige, originelle Anlage, macht der Bau trotz Vermauerung der Loggien und Verunzierung aller Art immer noch einen schönen Eindruck. — An  
 k der außen vier-, innen achteckigen Kirche S. M. di Loreto (auf Piazza Trajana 1507?) ist nur das Erdgeschoß nach Antonios Entwurf ausgeführt worden. Innen durch neuere Stuckierung, außen  
 l durch die abgeschmackte Laterne des *Giacomo del Duca* entstellt, war sie jedoch von jeher keine der edlern Renaissancekirchen. —  
 m Das Innere von S. Spirito (1538—44) einfach und tüchtig (die Fassade erst unter Sixtus V. von *Mascherini* vollendet); die nahebei  
 n gelegene, leider unvollendete Porta etwas empfindungslos, aber mächtig  
 o wirkend. — Das Innere von S. M. di Monserrato ist nach allen (auch ganz neuerlichen) Restaurationen kaum mehr sein Eigentum;  
 p der ehemals schöne kleine Hof dahinter war es vielleicht nie. — Dagegen ist Pal. Sacchetti (Via Giulia) unstreitig von ihm und sogar zu seiner eigenen Wohnung erbaut, überdies wohlhalten; von allen

Gebäuden jener Zeit vielleicht dasjenige, das bei großen Dimensionen und einem gewissen Luxus am wenigsten Eigentümliches hat. — Dann rührt der größte Teil des Pal. Farnese von Antonio her, schon vor 1514 an der Stelle eines älteren, seit 1495 im Besitze des Kardinals Farnese (nachmals Pauls III.) befindlichen Gebäudes, und mehrerer 1517 und 1522 niedergelegten Nachbarhäuser begonnen, aber erst seit 1534 (seit seiner Erhebung zum Papst) nachdrücklich betrieben. Die Fassaden sind wenig befriedigend, das Gesims Michelangelos gibt ihnen aber einen herrlichen Abschluß. Die kleinen, eng aneinander gerückten Fenster stehen zu den enormen Mauer Massen in keinem günstigen Verhältnis, und ihre prätentiose Bekleidung mit Säulen läßt dies nur noch empfindlicher bemerken. Die Hallen des Erdgeschosses haben etwas Schweres und Gedrücktes und eine unschöne Gesimsbildung (die häßlichen Doppelkämpfer der Arkadenpfeiler!); auch die große Treppe ist bloß von Bedeutung, insofern sie eine der frühesten völlig bequemen Treppen ist. Nur die dreischiffige Eingangshalle, mit dem herrlich kassettierten Tonnengewölbe in der Mitte, zeugt von feinerem Formgefühl. Im Hof sind die zwei unteren Stockwerke noch von Antonio (das zweite erst nach seinem Tode nach seinen veränderten Plänen [gedrückt elliptische Arkaden, an den zwei Hofseiten geschlossen; ihre Zumauerung an der Fassaden- und Rückseite später] Michelangelos aufgeführt); selbst mit dem oberen an sich schönen, aber nicht zum unteren passenden Stockwerke Michelangelos bilden diese imposantesten Palasthallen Roms einen wahrhaft königlichen Bau. In der reizvollen Bildung der dorischen Halbsäulen dürfte Antonio das antike Vorbild am Marcellustheater sogar übertroffen haben. — An der Sala regia des Vatikans ist die Anordnung der Dekoration von Sangallo; die bedeutende Wirkung beruht aber wesentlich auf den Stukturen (S. 249, d) und auf den Wandgemälden (als Ganzes, denn im einzelnen sind sie nicht zu rühmen). Ähnlich verhält es sich mit der anstoßenden Cappella Paolina. — Die beiden Kirchlein auf den Inseln des Bolsener Sees kenne ich nicht aus der Nähe. — Über Antonios Tätigkeit als Dombaumeister an St. Peter 1520—46 vgl. S. 266 u. fg., zu Loreto 1530—35 vgl. S. 272, a.

Im Stil Antonios: die zwei Prachtfenster des Erdgeschosses am Pal. Cuccoli in Florenz, Via di Servi Nr. 10.

Endlich rühren von dem sehr beschäftigten Meister, dem Gunst und hohe Stellung im reichen Maße zu teil wurden, viele Festungsbauten her: die Kastelle von Perugia (1540—43) und Ancona (1532), die in ihrem säkulären Verfall höchst malerischen Festungsmauern von Nepi, die von Parma und Piacenza, die Bauten in Castro (letztere kenne ich nicht) und die jetzt ganz in Trümmern liegende malerische Rocca von Montefiascone (1516). Für Civitã k

- Vecchia entwarf er 1515 die später ausgeführte erste moderne bastionierte Umwallung. Die Fortezza da Basso in Florenz führte *Nanni d' Alessio*, gen. *Unghero* nach Entwürfen Antonios aus (1534—87).

- In den Abruzzen besitzt Aquila ein vorzügliches Gebäude an der Fassade der schon 1452 gegründeten Kirche S. Bernardino. *Cola dell' Amatrice* (1527) hat den Hauptgedanken dem Modelle Michelangelos für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz entnommen, die Durchbildung, wie bei jener, beruht auf Bramante. Derselbe *Cola* hat in der unvollendeten Fassade des Domes von Ascoli Elemente aus Projekten für St. Peter aus der Zeit von 1515, aufs einfachste reduziert, zur Anwendung gebracht. Von einigem Interesse auch in Camerino: S. M. Annunziata, ein auf Säulen ruhender Hallenbau, von kryptenartig gedungenen Verhältnissen, zur Renaissancezeit in eine romanische Hülle eingebaut.

- Am passendsten reihen wir hier eine Anzahl umbrischer Kirchen vom Ausgang des Cinquecento an, mit Ausnahme einer sämtlich Zentralbauten. Die Chiesa del Gesù in Perugia, 1562 gegründet, ist ein in der Renaissance sehr seltenes Beispiel einer dreischiffigen, flachgedeckten Basilika mit Emporen über den Seitenschiffen. S. M. delle Vergini bei Macerata, 1573 von *Galasso da Carpi* nach dem Muster der Madonna di Carignano zu Genua (s. S. 314b) erbaut, in den breiten und schweren Formen des Innern und der dürtig entwickelten Kuppel hinter ihrem Vorbild zurückbleibend. Die Kuppelkirche S. M. della Reggia in La Fratta (Umbertide, zwischen Città di Castello und Perugia), außen achteckig, innen rund mit gekuppelten Säulen, von sehr schöner Raumwirkung (1559 bis 1675). Die Chiesa del Purgatorio in Foligno, Ende des 16. Jahrh.; über kurzarmigen aus einem Achteck entwickelten Kreuze eine Flachkuppel; der Grundriß durch Eckkapellen zu einem Quadrat gestaltet. S. Crocifisso zu Todi, 1591 von *Val. Martelli* beg., von *Ippol. Scalza* vollendet, wiederholt die Anlage der Madonna delle Carceri in Prato in den Formen der späten Renaissance, mit Flachkuppel ohne Tambour. S. Lorenzo in Vineis vor Orvieto, Ende des 16. Jahrh., im Grundriß der Chiesa della Manna d'oro in Spoleto (S. 274, c) völlig identisch, im Außern S. M. di Loreto in Rom nachahmend. S. Pietro e Paolo in Siena, Beginn des 17. Jahrh., in Grundriß und Aufbau S. Giuseppe ebendort (s. S. 281, i) nachgebildet, auch ohne Tambour und mit achtseitiger Kuppel; endlich die Chiesa Nuova zu Assisi, 1615 von *Fr. Rufino* aus Cerchiara beg., ein artiger kleiner Zentralbau, von fünf Kuppelchen überdeckt, in Gestalt eines griechischen Kreuzes im Innern und Außern auch im Detail für diese Spätzeit auffallend harmonisch durchgebildet.



In Florenz hat gerade der kurze Moment der höchsten Blüte keine Denkmäler ersten Ranges zurückgelassen. Doch ist derselbe (abgesehen von den Palästen Pandolfini und Uguccioni) durch einen höchst ansprechenden Künstler in kleineren Bauten vertreten, durch *Baccio d'Agnolo Baglioni* (1462—1548). Er übernahm die Palastarchitektur ungefähr da, wo sie Cronaca gelassen. Das Äußere überschreitet fast nie die Formen, welche dieser am Pal. Guadagni entwickelt hatte; in den Höfen ist das bisherige florentinische Prinzip mit der einfachsten Eleganz durchgeführt; selbst die reichern Säulenordnungen scheinen Baccio zu bunt, und er beschränkt sich meist auf die sog. toskanische, welcher er aber bisweilen durch eine feine Blattlage um den Echinus eine leise Zierlichkeit im Sinne Bramantes zu geben sucht.

Eine Ausnahme bildet zunächst die mehr plastisch durchgeführte Fassade von Pal. Bartolini (jetzt Hôtel du Nord, bei S. Trinità). Die Ecken bedeutend als Pilaster mit Rustika behandelt; zwischen den Fenstern Nischen; über den Fenstern (als frühestes und deshalb in Sonetten verspottetes Beispiel, in Wirklichkeit aber einige Jahre später [1520] als an Pal. Pandolfini) Giebel, abwechselnd rund und geradlinig, etwa von den Altären des Pantheons entlehnt, bisher nur an Kirchen gebräuchlich (vgl. S. 132, f); an den vordern Fenstern sind die Steinkreuze mit zwei Halbsäulchen übereinander verziert. Das schwere und rohe Gesimse angeblich auch von Baccio. — Das Albergo di Porta Rossa ebenfalls von Baccio und für denselben b Bartolini erbaut, mit zum Teil überkragter Fassade. — Ein anderes höchst originelles Gebäude ist der kleine Pal. Cocchi-Serristori (jetzt Della Seta) auf Piazza S. Croce, irrtümlich Baccio zugeschrieben, aber schon 1469—74 erbaut; der unbekannte Meister mußte hier das Recht des Überragens der obern Stockwerke, zwar nicht vorn, aber auf beiden Seiten nach den Nebengassen, benutzen und mit seinem klassischen Detail in Einklang bringen; es ist lehrreich zu sehen, wie ihm dies gelang.

Andere Paläste sind außen schlicht, zeigen aber den Organismus des Hofes vorzüglich fein und angenehm durchgeführt. So vor allem der Pal. Taddei (Rafaels Beschützer, jetzt Peccori-Ginori, Via de' Ginori Nr. 13), wo die Schlußsteine der Bogen noch Akanthuskonsolen bilden. — Auch der Pal. Ginori nebenan ist ein Werk Baccios. — Zu seinen anmutigsten Werken gehört die Villa Castellani auf Bellosguardo (Borgherini); in dem reizenden Hof zwei einander gegenüberliegende Hallen. Vielleicht ist auch die ganz nahe gelegene, dem Cronaca zugeschriebene Villa S. Sepolcro (auch Nuti, g La Strozzi, Le Lune genannt, jetzt Spencer-Stanhope) eher sein Werk. — (Seine Villa Bartolini in Rovezzano vielfach verändert.) h — Pal. Rosselli del Turco, bei Ss. Apostoli, ist für Architekten i

sehenswert wegen der schönen und nachdrücklichen Gliederung der innern Räume, besonders der Treppe (Konsolen, Gesimse, Steinbalken, Lünetten). Man übersehe nicht den stattlichen eisernen Ring an der Ecke. Vermutungsweise wird ihm auch Pal. Corsi zugeschrieben (s. S. 120, i). — Nur unscheinbar in seinem jetzigen Zustande, aber für Architekten wichtig ist endlich ein Lusthaus, welches von Baccio ebenfalls für Giov. Bartolini erbaut und 1638 von *Silvani* vergrößert wurde: Pal. Giuntini (früher Pal. Stiozzi-Ridolfi, Via Valfonda Nr. 83). Absichtslos unregelmäßig, mit zierlichem Säulenhof, Gartenhalle und Turm, bildet es eine für ergänzungsfähige Augen sehr reizende halb ländliche Anlage.

Von Kirchen Baccios ist mir nur das Innere von S. Giuseppe (1519) bekannt: eine schlichte korinthische Pilasterordnung mit Gesimse umzieht die Bogeneingänge der ebenfalls ganz einfachen Kapellen; am Oberbau scheint manches verändert. — Die von Baccio im Verein mit *Giul. da Sangallo* und *Cronaca* entworfene (und auf der einen Seite von ihm allein 1508—15 ausgeführte) Umkleidung der Domkuppel mit Galerie und Gesimse, die recht gut für diese Stelle gedacht war, blieb unvollendet, weil Michelangelo sagte, es sei ein Grillenkäfig, dergleichen die Kinder in Italien aus Binsen flechten. — Die Zeichnung zum Fußboden des Domes wird unter andern Künstlern auch dem Baccio zugeschrieben; es ist das bedeutendste Werk dieser Art, welches aus der Blütezeit vorhanden ist. — Der Turm von S. Spirito wird nur in Florenz bewundert; derjenige von S. Miniato ist nur unvollkommen erhalten.

Mehrere Gebäude, deren Urheber nicht bekannt sind, zeigen eine große Ähnlichkeit mit seinem Stil. So u. a. der kleine mittlere Hof des (sonst neuern) Pal. Bacciocchi (Via de' Pucci Nr. 2). Ferner in Volterra Pal. Maffei-Guarnacci (1527) und Pal. Minucci (1535).

Die von Baccios Sohne, *Giuliano* (1491—1555), erbaute Capp. Turini im Dom zu Pescia (vor 1540) ist in der Raumbildung und im Grundriß von der Capp. Pazzi beeinflusst, aber in steife Hochrenaissance umgesetzt. Ferner von ihm der Pal. Griffoni mit offener Loggia in S. Miniato al Tedesco und in Colle di Val d'Elsa der am Ende einer Brücke auf einer Anhöhe liegende Pal. Caramelli (già Campana), im Detail an den Pal. Farnese erinnernd.

Baccios zweiter Sohn *Domenico* (geb. 1511) baute den stattlichen Pal. Buturlin (Via de' Servi Nr. 15); die Fassade (mit moderner Bemalung) wiederholt den Typus des Pal. Guadagni, innen ein zwölfsäuliger Hof und darüber der Oberbau; die Formen um einen Grad kälter als in den Bauten des Vaters. Von ihm ferner der am Arno liegende Teil des Pal. Torrigiani.

Ein Nachahmer Baccios, dessen Tätigkeit bis gegen das Ende des 16. Jahrh. reicht, *Giov. Ant. Dosio* (1583 bis nach 1580), muß

wegen eines vorzüglichen Gebäudes schon in dieser Reihe genannt werden: wegen des Pal. Larderel (Via de' Tornabuoni Nr. 19), gebaut 1580, welchen man wohl nicht den schönsten Palast, allein das edelste Haus der florentinischen Architektur heißen könnte. Es ist die Vereinfachung des Pal. Bartolini, streng der Horizontale unterworfen, mit dreimaliger toskanischer Ordnung an den Fenstereinfassungen. — Dosios übrige Bauten folgen dem Stil der Zeit: so die Capp. Gaddi in S. M. Novella (zweite d. l. Querschiffes) der Säuleneinschachtung des Michelangelo (die tüchtigen Stukkaturen der Decke von Dosios eigener Hand); auch die Capp. Niccolini in S. Croce hat nichts Eigentümliches; wohl aber der in seiner Einfachheit merkwürdig malerische Hof des Arcivescovado (1573), welcher mit a äußerst wenigem einen bedeutenden Eindruck hervorbringt.

Sonst trägt in Florenz noch den kenntlichen Stempel der goldenen Zeit der Mercato Nuovo des *Giov. Batt. Tasso* (1547—51). Edler, großartiger und einfacher ließ sich die Aufgabe für dieses Klima nicht wohl lösen, als durch diese Halle geschehen ist.

Dem Bildhauer *Baccio da Montelupo* (1469—1535?) wird die Kirche S. Paolino in Lucca zugeschrieben, erbaut 1522. Innen und außen der einfachste, sogar trockene Pilasterbau; nur die Frontwände innen mit vorgekröpften Säulen verziert. Es ist Brunelleschis Badia von Fiesole ins 16. Jahrh. übertragen, selbst in betreff der Anordnung der Seitenschiffe.

In Padua wurde während der ersten Jahrzehnte des 16. Jahrh. die Kirche S. Giustina erbaut. 1501 von *Girolamo da Brescia* mit den Chorfundamenten beg., bald wieder aufgegeben, und nach Beseitigung der Modelle von *Sebast. da Lugano* (1515) und *Andrea Riccio* (1516), erst 1521 nach Entwurf und unter Leitung *Alessandro Leopardis* wieder aufgenommen, und nach dessen Tode (1522) von *Andrea Moroni* aus Bergamo 1532 vollendet. Nach Leopardis berühmten Flaggenhaltern vor S. Marco (S. 208, g) würde man einen schmuckliebenden, im Detail wirkenden Baumeister der Frührenaissance in ihm erwarten; allein die Justinenkirche gibt nichts als großartige Disposition in ungeheurem Maßstab. Das rhythmische System der hinteren Teile auf die ganze Kirche ausgedehnt, gäbe im wesentlichen den Eindruck des herrlichen Projektes, welches Fra Giocundo i. J. 1505 für die neue Peterskirche einreichte. Die Grundrißanlage ist eine ähnliche wie in den oben (S. 151, a fg.) erwähnten Kirchen südlich vom Po, verbunden mit dem in der Nähe Venedigs unerläßlichen Vielkuppelsystem, allein die Durchführung geschieht mit lauter Mitteln, die auf das Ganze berechnet, also über die Frührenaissance hinaus sind. (In Praglia, bei Padua, scheint das Monastero mit bedeutender Kirche sich dem Stile von S. Giustina an-

zuschließen.) Die Nebenschiffe wurden mit ungeheuern quergestellten Tonnengewölben bedeckt, welche unmittelbar die jedesmalige Hochkuppel oder Flachkuppel tragen; hohe Durchgänge durchbrechen die Stützwände der Tonnen, wodurch ununterbrochene Seitenschiffe entstehen. Reihen von tiefen Kapellen, je zwei auf ein Mittelschiffsfeld, durch volle, in Pilaster endigende Scheidewände getrennt, begleiten die Seitenschiffe. Die Querarme sind rund abgeschlossen, ebenso ihre Seitenräume und die des beträchtlich verlängerten Chores, so daß das Auge überall auf Nischen trifft. — Von den Kuppeln würde die mittlere mit ihren vier kleinen Eckkuppeln genügen und wahrscheinlich auch dem Künstler genügt haben. Die paduanische Sitte zwang ihn, noch drei andere Kuppeln rechts, links und hinten beizufügen, die er zwar etwas kleiner und weniger schlank als die mittlere bildete; gleichwohl sind sie dieser im Wege, decken sich, schneiden sich unschön und tragen zur Wirkung des Innern sehr wenig bei. Immerhin sind die Torheiten der Baumeister des Santo nach Kräften vermieden. Eine auffallend geringe, rohe Bildung und dunkle Färbung der Pilasterkapitäle, auch der Gesimse, dazu die leere Weiße der Wände, macht es nötig, das Auge etwas an dieses Innere zu gewöhnen, welches nicht nur an Größe, sondern auch an Wohlräumigkeit eines der ersten der goldenen Zeit ist. Außen ist die Fassade noch nicht inkrustiert. Die Seitenschiffe haben lauter einzelne Flachgiebel, den großen Tonnengewölben des Innern entsprechend.

a Ähnliche Raumschönheit in kleineren Dimensionen zeigt S. Sepolcro in Piacenza (S. 153, h), wo das Mittelschiff abwechselnd von zwei quadratischen Kreuzgewölben und zwei schmaleren Tonnengewölben überdeckt ist.

b Von 1551—77 wurde dann durch *Andrea da Valle* und *Agostino Righetto da Valdagno* der jetzige Dom zu Padua erbaut. Daß ein Entwurf von Michelangelo zugrunde liege, ist kaum glaublich, da die Verwandtschaft mit den nahen oberitalischen Bauten viel größer ist als die mit Michelangelos Bauten; wohl aber mag bei der Behandlung der kuppeltragenden Tonnengewölbe und ihrer Eckräume sein Modell von St. Peter eingewirkt haben, welches damals einen noch ganz frischen Ruhm genoß. Das Langhaus wird zuerst durch ein kürzeres Querschiff mit kleinerer Kuppel unterbrochen, dann durch ein größeres mit einer (modernen) höhern Kuppel und runden Abschlüssen. Die Seitenschiffe sind lauter kleine Kuppelräume mit anstoßenden Kapellen. Die Bildung der Pilasterkapitäle und die Gesimse zeigen die Übelstände derjenigen von S. Giustina in noch höhern Grade. — Die Wirkung des Innern hängt, wie bei so vielen Kirchen, vom Schließen und Öffnen der Vorhänge ab.

Wie aus Trotz gegen den venezianischen Engbau sind diese Kirchen in kolossalem Maßstab angelegt. Mäßiger verfuhr in dem

zur Provinzialstadt gewordenen Padua der Profanbau, welcher sich hier in den ersten Jahrzehnten des 16. Jahrh. hauptsächlich an den Namen des Veronesers *Giov. Maria Falconetto* (1458—1534) knüpft. Was er am Pal. del Capitano gebaut hat, möchte sich etwa in a betreff der Fassade gegen den Signorenpfad auf die mittlere Pforte mit dem Uhrturm (1532), in betreff der gegen den Domplatz (jetziges Leihhaus) gerichteten auf das obere Stockwerk über der (mittelalterlichen) Bogenhalle beschränken; beides keine Bauten von höherem Belang. Sodann gehören ihm mehrere Stadttore: Porta S. Gio- b vanni (1528), Porta Savonarola (1530) usw. Das erstgenannte ahmt, außen mit Halbsäulen, innen mit rohgelassenen Pilastern, die Form eines einfachen antiken Triumphbogens nach, selbst in der Anordnung der Fenster<sup>1)</sup>. Die Kirche S. M. delle Grazie (in Vanzo) ist o wohl nach seinen Plänen begonnen, aber bald unterbrochen, und erst viel später als Barockbau vollendet<sup>2)</sup>. — Seine Beteiligung an der Capp. del Santo s. S. 200, d.

Weit das schönste, was Falconetto hinterlassen hat, findet sich am Palast Giustiniani, beim Santo Nr. 3950. Der Hof dieses von a außen unscheinbaren Gebäudes wird von zwei im rechten Winkel stehenden Gartenhäusern begrenzt (der zur Symmetrie fehlende linke Flügel soll existiert haben), die noch im äußersten Verfall jenen unzerstörbaren Charakter der Lustgebäude des goldenen Zeitalters an sich tragen; erbaut 1524 für den Verfasser des Buches „Vom mäßigen Leben“, Luigi Cornaro, wahrscheinlich unter Beirat des Bauherrn. Das eine mit Wandsäulen zwischen offenen Arkaden am Erdgeschoß und statuengeschmückten Nischen zwischen Pilastern am Obergeschoß, das andere mit Pilastern in zwei Stockwerken; jenes einen obern und untern Saal, dieses ein köstliches achteckiges Gemach mit Nischen, wahrscheinlich zur Musikhalle bestimmt, ein paar Nebenräume und oben eine offene Loggia enthaltend; die Räume größtenteils voll der herrlichsten Malereien und Arabesken (S. 247, c). Der Geist des wahren Otium cum dignitate, der in diesen Räumen lebt, wird freilich heutzutage so selten, daß ein volles Verständnis des Gebäudes eine gewisse Anstrengung erfordert. Unser Geschlecht sucht in seinen derartigen Zierbauten nicht den Genuß, sondern die Abspannung oder die Zerstreung; daher ist ihm entweder das Formloseste oder auch das Bunteste willkommen. — Von den in Paduas Umgebung durch Falconetto für Cornaro aufgeführten Bauten ist die jetzt bischöfliche Villa in Luvigliano (bei Praglia) mit weitem e

1) Die übrigen Tore von Padua sind etwas früher: Porta S. Croce und Porta \* Livia um 1517; Porta Portello (1518) soll von *Gugl. Bergamasco* sein. Über- \*\* nimmt zuerst das Motiv des römischen Triumphbogens für ein modernes Stadttor.

2) In Padua findet sich ein wunderlicher Rundbau (breiter Umgang mit Nischen um ein schmales Kuppelchen auf acht Säulen) in Gestalt der Kirche S. M. del Tore- † sino; noch aus dem 16. Jahrh. mit Ausnahme der Fassade.

dorischen Pfeilerportikus über mächtigem Treppenaufbau noch ganz,  
 a — sind in Campagna und Coderigo nur wenig bedeutende länd-  
 b liche Anlagen z. T. erhalten. Villa Cornaro (jetzt Benvenuti) in  
 Este hat bloß das Eingangsportal — eine reduzierte, graziöse Nach-  
 bildung des Janusbogens in Rom — bewahrt, alles andere ist mo-  
 derner Restauration zum Opfer gefallen.

Das Vorbild Falconettos hielt in Padua noch einige Zeit die  
 c bessere Architektur aufrecht. Der obere Hof im Pal. del Podestà  
 und mehrere einfache Privatpaläste geben hiervon Zeugnis. Auch der  
 d vierte Klosterhof bei S. Giustina, dessen Bogenpfeiler unten mit  
 ionischen, oben mit korinthischen Halbsäulen bekleidet sind, ist ein  
 gutes Gebäude (wahrscheinlich von *Palladio*). — Sonst sind mir noch  
 e die einfachen Renaissancehöfe beim Seminar bekannt.

In Verona ist die Blütezeit der Baukunst repräsentiert durch  
*Michele Sanmicheli* (1484—1559), Sohn des S. 173, b genannten Gio-  
 vanni. Nur um ein Jahr jünger als Rafael, hat er sich wie dieser  
 unter dem Einflusse Bramantes ausgebildet. Seine Bauten sind als  
 Weiterentwicklung der letzten Manier des großen Meisters und als  
 Andeutung von Rafaels Intentionen von hervorragendem Interesse.  
 Die ersten von ihm herrührenden Gebäude befinden sich im ehe-  
 f maligen Kirchenstaat. Am Dom zu Orvieto, wo er 1509—28 als  
 Dombaumeister wirkte, ist außer dekorativen Arbeiten (S. 192, e)  
 g nichts Bedeutendes von ihm ausgeführt. In Montefiascone der  
 Dom S. Margherita (1519), Achteck mit halbrunden Nischen dor-  
 rischer, oben ionischer Pilasterarchitektur und vortretendem quadra-  
 tischen Chor; nach einem Brande von *Dom. Fontana* in der Kuppel  
 h und im Äußern barockisiert. Ebendort S. M. delle Grazie (vor  
 der Stadt): griechisches Kreuz mit Kuppel, A. da Sangallos Madonna  
 di S. Biagio in Montepulciano verwandt; im Äußern anspruchsloser  
 i Backsteinbau. In S. Domenico in Orvieto die kleine Unterkirche  
 (1518—28) als Grabkapelle der Familie Petrucci, von dem gleichen  
 Grundriß, im Aufbau der Einheitlichkeit entbehrend. Außerdem auch  
 k Privatgebäude an beiden Orten (so vielleicht der Pal. Bonsignori  
 in Orvieto). Später wurde ihm hauptsächlich als Festungsbaumeister  
 Ruhm und reichliche Beschäftigung zu teil, doch blieb ihm nicht  
 nur Zeit und Anlaß für Prachtbauten übrig, sondern er durfte auch  
 den Festungsbau selbst mit einer Majestät der Ausführung behandeln,  
 welche nur selten wieder so gestattet und noch seltener wieder er-  
 reicht worden ist.

Im Dienst seines Souveräns, der Republik Venedig, vergrößerte  
 und verbesserte er fast alle Befestigungen, welche diese nah und  
 fern (bis Cypern) besaß. Bei Venedig selbst gehört ihm die For-  
 1 tifikation des Lido; in Verona die wichtigsten Basteien und Tore.

Von unfertigen Römerbauten, wie z. B. das Amphitheater von Verona, <sup>a</sup> abstrahierte er (vielleicht von allen Architekten zuerst?) die Befugnis, nicht bloß Flächen, sondern auch Gliederungen (Säulen, Wand-säulen, Pilaster usw.) mit Rustika zu bekleiden; sein Zweck war, den ernsten, trotzigen Charakter des Festungsbaues mit der Schönheit des dorischen Säulensystems und seiner Verhältnisse zu verbinden. Allerdings entstanden dabei Zwitterformen, indem die regelrecht gebildeten Gebälke und Kapitäle zu dem roh gelassenen Übrigen nie passen können, allein Sanmicheli war der Künstler dazu, dieses vergessen zu machen. Porta Nuova (1583—40) zeigt sowohl an <sup>b</sup> den beiden Fronten als (und hauptsächlich) in der Durchfahrt mit deren Seitenhallen eine imposante Anwendung eines Prinzips ohne alles Schwere und Plumpe, in vortrefflichen Verhältnissen. Porta Stupa (oder del Palio, 1557), eine quer über den Weg gestellte <sup>c</sup> Halle von fünf Bogen mit (nicht ganz richtig erneueter) Attika, wirkt durch Einheit des Motivs in diesen gewaltigen Dimensionen noch größtlicher. (Man bemerke, wie Sanmicheli durch sehr schlanke Bildung seiner dorischen Halbsäulen die rohe Bossierung derselben wieder aufzuwägen suchte.) Porta S. Zeno (1541), anspruchsloser, <sup>d</sup> ist ebenfalls von ihm; Porta S. Giorgio dagegen (1525) der unbedeutende Bau eines weniger Entschlossenen.

Von dieser einseitigen Beschäftigung her behielt Sanmicheli (und nach ihm fast die ganze spätere veronesische Architektur) eine Vorliebe für das Derbe auch an den Erdgeschossen der Paläste. Er behandelte sie mit lauter Rustika, ohne sich doch entschließen zu können, ihnen in diesem Fall den entschiedenen Charakter eines bloßen Sockelgeschosses zu geben, wie Palladio nachmals und wie z. B. Rafael und Giulio Romano schon um dieselbe Zeit taten. Gleichwohl wirken diese Gebäude immer sehr bedeutend durch die mächtige Behandlung des Obergeschosses mit seinen wenigen und großen Teilen und der ernsten Pracht seiner Ausführung.

Das früheste dieser Gebäude in Verona möchte der herrliche Pal. Bevilacqua am Corso Cavour Nr. 19 sein; oben mit spiralförmig <sup>e</sup> kannelierten Säulen, zwischen welchen abwechselnd große triumphbogenartige und kleinere Fenster mit Oberluken sich öffnen. — Pal. Canossa, am Corso Cavour Nr. 41, beim Castello Vecchio, außen <sup>f</sup> einfacher; das ganze Erdgeschoß eine offene Halle, durch welche man in einen Pilasterhof nach Art der römischen Schule hinausblickt, dessen Hintergrund die herrliche Landschaft jenseits der Etsch bildet. (Das kleine Mezzaningeschoß gehört außen noch zum untern Rustikageschoß; im Hof bildet es schon ein nicht glückliches besonderes Glied.) — Es folgt der von Bramantes eigenem Hause beeinflusste Pal. Pompei alla Vittoria, an der Etsch, jetzt die städtische Pinakothek enthaltend; hier gab Sanmicheli die untere Ordnung auf und <sup>h</sup>

verlieh dem Erdgeschoß schon mehr den Charakter eines bloßen Unterbaues; die obere dorische Ordnung faßt fünf große Fensterbogen (über welchen Masken) ein; der Hof ist nicht bedeutend. — Pal. Malfatti (früher Guastaverza), auf Piazza Vittorio Emanuele (Brà), der einfachste. b Pal. della Torre (Via S. Fermo maggiore) auch von ihm, halbausgebaut; in seinem Stil Pal. Tresa (Via Porta Vescovo). — Die alte d Gran-Guardia auf Piazza Vitt. Emanuele ist nicht von Sanmicheli, sondern von seinem Verwandten *Domenico Cortoni*; die beiden Stockwerke stehen in keinem guten Verhältnis zueinander.

e In Venedig ist von Sanmicheli der Pal. Grimani am Canal Grande (jetzt Appellhof), welcher in der großartigen Einteilung der Fassade über alles Maß venezianischer (auch Sansovinischer) Raumbehandlung hinausgeht, dabei gleichwohl auch den Eindruck des Phantastisch-Festlichen erreicht, welchen die Baukunst am Canal Grande verlangt. Im Erdgeschoß emanzipiert sich der Meister von seiner kontinentalen Derbheit, und vollends die untere Halle ist wohl die einzige wahrhaft würdige in ganz Venedig; das Obergeschoß ist f zu triumphbogenartigen Riesenfenstern geöffnet. Auch Pal. Corner-Mocenigo, auf Campo S. Polo, ist sein Werk, wie auch das Nymphaeum im Pal. già Cornaro beim Teatro S. Angelo. Ebenso Villa Soranzo außerhalb Castelfranco (zwischen Padua und Treviso, ganz h zerstört). Ein besonders schönes Werk Sanmichelis ist der Pal. Roncali (1555) an der Piazza in Rovigo.

i Von einzelnen Portalen in Verona werden ihm die Porta de' Notai k an der Treppe des Pal. della Ragione, die Porta del Capitano l und die des Pal. del Podestà, beide auf dem Signorenplatz, beigelegt.

m Von seinen veronesischen Kirchenbauten ist die Mad. di Campagna, eine große Rundkirche von einfachem Äußern, erst nach seinem Tode (1559) und ungenau ausgeführt; die Rundkapelle der Pellegrini bei S. Bernardino (vor 1554 beg.), ein höchst reizender Zierbau, beweist, wie vortrefflich Sanmicheli es verstand, einen fremden Gedanken eigenartig auszubilden. Der Grundriß stimmt mit dem Tempietto in S. Pietro in Montorio nahezu überein, aber der Aufbau ist ganz verschieden. Innen sind die antiken Formen geistvoll und prächtig durchgeführt bis in die Kassetten der sphärischen Kuppel n (neuerdings gewissenhaft und gut restauriert). — An S. Giorgio in Braida soll nach einigen bloß der Turm, nach andern der Kuppelraum oder gar das Ganze von Sanmicheli sein; einschiffig und ohne Querbau, gleichwohl aber von reicher und bedeutender Gliederung des Innern. (Vortretende Pfeiler mit Halbsäulen; im Zylinder der Kuppel ein Kreis von 20 Pilastern; der Chor etwas enger, mit p rundem Abschluß.) — An S. M. in Organo (S. 173, h) ist die unvollendete Fassade nach seinem Entwurf gebaut (1592). In der Villa q Fiumane bei Verona gehört ihm die originelle Kapelle.



Nur mit einigem Widerstreben reihe ich hier den großen Bau-  
meistern der Blütezeit auch den Florentiner *Jacopo Tatti*, gen. *Sansovino*, an (1486–1570). Alle andern in dieser Reihe haben ihre Bau-  
werke frei und großartig nach einer innern Notwendigkeit zu ge-  
stalten gewußt; Jacopo dagegen, der mitten unter den erhabensten  
Bauten von Rom und Florenz die erste Hälfte seines Lebens zuge-  
bracht und auch unter Bramante gelernt hatte, bequemt sich in der  
Folge als bauliches Faktotum zu Venedig zu allen Spielereien und  
Liebhabeereien der dortigen Frührenaissance und hilft diese ver-  
ewigen. Es muß ihm bei großen Gaben des Geistes und Herzens  
doch an dem wahren Stolz gefehlt haben, der lieber eine glänzende  
Bestellung ausschlägt, als sie gegen besseres Wissen durchführt.

In Rom ist von ihm das Innere von S. Marcello am Corso (1519) a  
und der Pal. Niccolini (früher Gaddi, Via de' Banchi) angegeben; b  
ersteres immer eines der bessern unter den kleinern Interieurs dieses  
Stiles. Der nach seinem Modelle (vor 1521) begonnene Bau von S.  
Giovanni de' Fiorentini geriet durch seinen Weggang nach Vene- c  
dig 1527 ins Stocken und wurde unter teilweiser Änderung des  
ursprünglichen Entwurfs erst später von *Giac. della Porta* und *Carlo  
Maderna* vollendet. — In Venedig bekam er seit 1527 eine Menge von  
Aufträgen und genoß bis an seinen Tod eine künstlerische Stellung  
parallel mit seinem Altersgenossen Tizian. Unter seinen Kirchen ist  
wohl die beste S. Giorgio de' Greci (beg. von *Sante Lombardo*, a  
nach Sansovinos Plänen 1550 voll. von *Chiona*): einschiffig mit Ton-  
nen gewölbe, das in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen wird,  
außen ein schlanker Hochbau von zwei Ordnungen, wozu vorn noch  
eine Art von Oberbau als dritte kommt. In der Behandlung des  
Ganzen erkennt man leicht die Überlegenheit des an die Rechnung  
im großen gewöhnten Florentiners; allein derselbe läßt sich doch  
herbei zu der venezianischen Behandlung des Pilasters (mit Rahmen-  
profil) und zu einer überaus kleinlichen Verzierung jener obersten  
Ordnung der Fassade, dergleichen ihm in Rom nicht durchgegangen  
wäre. — Die Fassade der nahen Scuola di S. Giorgio degli  
Schiavoni, in demselben schreinerhaften Geist wie die meisten  
Scuole von Venedig, ist ihm nicht aufs Kerbholz zu schreiben: sie  
ist 1551 durch *M. Giovanni da Zan*, Proto des Arsenal, ausgeführt.

Das Innere von S. Francesco della Vigna (1534), wobei ihm r  
einer der Theoretiker der Renaissance, *Fra Francesco di Giorgio*, die  
Proportionen nach vermeintlich platonischem System korrigierte, ist  
ein wahrer Rückschritt ins Oberitalienische, wenn man S. Marcello in  
Rom (1519) damit vergleicht: nüchterne Pilaster, tiefe Seitenkapellen,  
aus welchen das meiste Licht kommt; die Fassade von *A. Palladio*.  
— An S. Martino (1540) sieht man, daß Sansovino bei geringern g  
Mitteln seine Tüchtigkeit wieder fand; er hat einem quadratischen

flachgedeckten Raum durch glückliche Einteilung der Wände in niedrigere und höhere Kapellen Bedeutung zu geben gewußt. (Außen fehlt die Inkrustation.) Wiederum von geringer Anlage: S. Giuliano (1554), geradezu ein parallelepipedischer Kasten! — Die Fassade von S. Sebastiano ist aber doch hoffentlich nicht von ihm; so tief kann er nicht gefallen sein (wahrscheinlich von *Ant. Scarpagnino*, der 1506 bis 1546 als Proto den Bau der Kirche leitete).

Die Loggia unten am Markusturm (1540, unter seinen Trümmern 1902 begraben) war im Grunde mehr eine plastische Dekoration als ein Gebäude. (Daß die Attika viel zu hoch ist, würde man weniger empfinden, wenn die vorgekröpften Gebälke die beabsichtigten Statuen erhalten hätten.)

Von Sansovinos Palästen ist offenbar der früheste Pal. Corner della Cà Grande (am Canal Gr. rechts, 1532); man könnte sagen, es sei sein letztes Gebäude von römisch-modernem Gefühl der Verhältnisse; unten Rustika, die beiden obern Stockwerke mit Bogen zwischen Doppelsäulen. — Wenige Jahre später (1536) begann er die Biblioteca an der Piazzetta, welche man wohl als das prächtigste profane Gebäude Italiens bezeichnen darf. Hier zuerst erfuhren die Venezianer, welche Fortschritte das übrige Italien seit den letzten Jahrzehnten in der Ergründung und Neuanwendung der echten römischen Säulenordnungen gemacht hatte; alle bisherige venezianische Renaissance war eine Nachfolge des Altertums auf bloßes Hörensagen hin neben diesem einzigen Werke. Von dem römischen Pfeilerbau mit Halbsäulen, wie man ihn von den Theatern und Amphitheatern her kannte, war hier nicht bloß das Allgemeine abstrahiert, sondern die sicherste Künstlerhand hatte diese Formen mit der gediegensten plastischen Pracht durch und durch belebt. Wir dürfen glauben, daß Venedig sich an der grandios-energischen Behandlung der Halbsäulen und Gesimse, an dem derben Schattenschlag der Gliederungen, vorzüglich aber an dem ungeheuren Reichtum des Figürlichen kaum satt sehen konnte. Allein das Gebäude ist seinem innersten Wesen nach eben nicht mehr als eine prächtige Dekoration, wie die Venezianer sie gerade haben wollten. Mit dem Programm, eine Bibliothek auf diesen Raum zu bauen, hätte sich etwas Bedeutenderes, durch Verhältnisse und Einteilung Sprechendes komponieren lassen. Man braucht nicht einmal an Bramante, nur z. B. an Peruzzi zu denken, ja nur an Palladios Basilika zu Vicenza. Immerhin ist es eine der glänzendsten Doppelhallen auf Erden, wenn nicht die glänzendste. — Die Bewunderung war denn auch so groß, daß später (1584) *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616) zum Bau seiner Neuen Prokurazien, welche von der Biblioteca aus den Markusplatz entlang gehen, geradezu das Motiv dieser letztern wiederholte. Zum Unglück aber bedurfte sein Bau eines dritten Stockwerkes, welches er aus eigener

Macht hinzu komponierte. Kein Zeitgenosse hätte etwas viel Besseres hingesetzt, aber man durfte auf Sansovinos Halle überhaupt nichts setzen, da ihr dekorativer Sinn mit den beiden Stockwerken vollkommen abgeschlossen ist. — Die Fortsetzung gegenüber S. Marco ist erst aus der Zeit Napoleons.

Als das anerkannte Prachtstück von Venedig übte der Bau Sansovinos eine dauernde Herrschaft über die Phantasie der Spättern aus. Es ist nicht schwer, denselben, mit einem Erdgeschoß von facetierter Rustika vermehrt, wieder zu erkennen, z. B. in der reichen und mächtigen Fassade vom Pal. Pesaro am Canal Grande, erbaut von *Longhena* (um 1650); ebenso in dem Pal. Rezzonico desselben Architekten, mit einem Erdgeschoß von Rustika mit Säulen. Schon Scamozzi hatte in den etwas öden Formen seines Pal. Contarini degli Scignini eine Art von Reproduktion versucht. Selbst an Kirchen kehrt jene für unübertrefflich gehaltene Anordnung von Wandssäulen und Fenstersäulen in zwei Stockwerken noch ganz spät wieder. So an S. M. Zobenigo, 1680 von *Sardi* erbaut, der sein Vorbild an erstickendem Reichtum zu übertreffen wußte. (Die Wandssäulen verdoppelt; die Piedestale oben mit Seeschlachten, unten mit Festungsplänen in Relief bedeckt.)

Die übrigen Paläste Sansovinos sind wenig mehr als Umkleidungen der venezianischen Renaissance mit seinen strengern Formen. So Pal. Manin, unweit vom Rialto, u. a. m. — Die Fabbriche Nuove wurden schon erwähnt (S. 170, d). An der Zecca, einem seiner spätern Gebäude, hat Sansovino durch Rustikahalbsäulen an allen Fenstern seiner zwei obern Stockwerke einen Eindruck des Ernstes hervorgebracht, der mit der Biblioteca zu kontrastieren bestimmt ist. Der Hof ist vielleicht bedeutender als die Fassade; wie der schöne Hof der Universität zu Padua (1552, eine doppelte Halle mit geraden Gebälken) verrät er noch die frühern, festländischen Inspirationen des Meisters. Letzterer dürfte sogar dem Hofe Peruzzis im Pal. Massimi in Rom überlegen sein.

Von seinen unmittelbaren Schülern hat *Alessandro Vittoria* (1525 bis 1608) an dem einfachen Pal. Balbi (Canal Grande, links, bei Pal. Foscarini) am meisten Takt und Geschmack bewiesen. — Als Gegenstück zu der Zecca, d. h. als ernstere Coulisse zum Dogenpalast, wie es die Zecca für die Biblioteca ist, erbaute später *Giovanni da Ponte* (1512—97) die Carceri. Derselbe führte in seinem Alter (1588 bis 92) auch die Rialto-Brücke aus. Abgesehen von dem mechanischen Verdienst der Bogenkonstruktion, das wir nicht beurteilen können, ist es ein häßlicher und phantasieloser Bau. (Die Seufzerbrücke ist dagegen wahrscheinlich von Da Pontes Neffen, *Antonio Contino*.)

An der schönsten modernen Kirche Venedigs, S. Salvatore, hat Sansovino nur die Ausführung leiten helfen; entworfen ist sie

von *Giorgio Spavento* 1506; *Tullio Lombardo* kommt schon 1507 als Leiter des Baues vor; voll. 1534, mit Ausnahme der beträchtlich spätern Fassade. Hier trägt das in S. Marco halb unbewußt, an S. Fantino bewußter ausgesprochene Prinzip seine reife Frucht; drei flache Kuppeln hintereinander ruhen auf Tonnengewölben, deren Eckräume, von schlanken Pfeilern gebildet, ebenfalls mit kleinen Kuppelgewölben bedeckt sind. So entsteht eine schöne, einfach reiche Perspektive, die das Gebäude größer scheinen läßt, als es ist. Allerdings trägt hierzu auch die Farblosigkeit und das einfache Detail, sowie die glückliche, vielleicht erst durch eine spätere Durchbrechung der anfangs dunkeln Kuppeln bewirkte Verteilung des Lichtes bei.

Ans Ende dieser Reihe gehört der große *Michelangelo Buonarroti* (1475—1564). Seine bauliche Wirksamkeit begann erst verhältnismäßig spät, als seine bedeutenden Zeitgenossen schon ihre Systeme ausgebildet hatten, und sie bezieht sich als Vorbild mehr auf das jüngere Geschlecht, welches dann über ihm selbst die Alten vergaß.

Michelangelo hat sich nicht zur Architektur gedrängt. Seine dämonisch-gewaltige Formenbehandlung in der Skulptur und Malerei brachte die Bauherren darauf, von ihm auch Rat, Entwurf und Leitung für die Gebäude zu verlangen. Der erste Auftrag (Ende 1516 durch Leo X.) war eine Fassade für S. Lorenzo in Florenz. (Nach des Meisters Skizze fertigte *Baccio d'Agnolo* ein Modell, *Andrea Ferrucci* begann 1517 die Fundamentierung, 1517 machte Michelangelo selbst ein Modell; der Vertrag zur Ausführung vom 19. Januar 1518 wurde Anfang März 1520 wieder aufgelöst, als Michelangelo die Arbeiten für die *Sagrestia Nuova* übernahm.) Man bewahrt Skizzen <sup>b</sup> des Entwurfs noch im Museo Buonarroti zu Florenz (nicht zweifellos von Michelangelos Hand; eine solche dagegen im Museum zu Rugby in England). Der untere Teil der Fassade wäre mit grandios zwischen Säulenstellungen angeordneten Reliefs bedeckt worden; in betreff des obern, dem Mittelschiff entsprechenden, läßt die Zeichnung Zweifel zu; die Vermittlung zwischen beiden, die von andern Baumeistern in großen Voluten gesucht wurde, sollte hier bloß durch kolossale Statuen geschehen. Das angenommene Projekt (etwas quadratisch im Aufbau, mit einem Giebel in der Mitte, zwei Halbsäulenordnungen durch eine Attika getrennt) bekümmerte sich gar nicht um die Abstufungen der eigentlichen Kirche. — Beträchtlich später, jedenfalls erst unter Clemens VII., kam wenigstens die Bekleidung der Innenseite der Fassade zustande, wobei der Gang zur Vorzeigung von Reliquien das Hauptmotiv lieferte; Michelangelo hatte die Einsicht, der Gliederung der Kirche Brunelleschis sich anzuschließen, so daß er nicht für die (übrigens glücklichen) Verhältnisse dieses Säulen- und Pilasterbaues verantwortlich ist.

Ganz frei gestaltend treffen wir ihn erst in der berühmten Grabkapelle der Mediceer (sog. Sagrestia Nuova, entworfen 1520, gewölbt 1524). Keinem Künstler ist je freiere Hand gelassen worden; man kann kaum entscheiden, ob er die Kapelle für seine Denkmäler baute oder die Denkmäler für die Kapelle meißelte; — Architektur und Skulptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Ton beides vormodelliert. Als Ganzes ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip Brunelleschischer Sakristeien auf das geistvollste erweitert und erhöht darstellt; in den kubischen Verhältnissen und der allgemeinen Wirkung trotz schwerer Willkür der Details von allergrößter Schönheit. Es ist nicht bloß die reinere und vollständigere Handhabung einer untern und einer obern Pilasterordnung, was hier den ganzen Fortschritt des 16. Jahrh. im Verhältnis zum 15. klar macht, sondern vor allem ein höheres Gefühl für Verhältnisse. Man übersieht daneben einzelne schon überaus bedenkliche Füllformen, z. B. die Nischen über den Türen u. dgl.; man rechtfertigt die Schräggpfosten der obern Fenster vielleicht sogar durch altetruskische Vorbilder und die Ausfüllung der beiden Grabnischen mit einer spielenden Architektur durch den Vorteil, daß die Figuren um so viel größer erscheinen. Der Kontrast des dunklen Steinwerkes mit dem geweißten Mauerwerk kommt wohl überhaupt nicht auf Michelangelos Rechnung; denn eine Zeit lang waren bedeutende Teile der Kapelle durch *Giovanni da Udine* bemalt und stuckiert.

Seine wahre Größe liegt hier wie überall darin, daß er auch die Baukunst dem Ausdruck seiner Stimmungen dienstbar zu machen vermag. Seine Bauten tragen durchaus den allerpersönlichsten Charakter, sie geben die individuelle Stimmung in einer Schärfe und Kraft, die der Architektur nach wie vor unerreichbar blieb. Seine Verhältnisse kopiert er nirgends, auch nicht von den antiken Bauten, sondern erschafft sie aus eigener Machtfülle, wie sie der Gegenstand gestattet. Sein erster Gedanke ist nie die Einzelbildung, auch nie der konstruktive Organismus, sondern das große Gegen-einanderwirken von Licht- und Schattenmassen, von einwärts- und auswärtstretenden Partien, von obern und untern, mittlern und flankierenden Flächen. Er ist vorzugsweise der im großen rechnende Komponist. Vom Detail verlangt er nichts als eine scharfe, wirksame Bildung. Die Folge war, daß dasselbe unter seinen Händen ganz furchtbar verwilderte und später allen Bravour-Architekten für die größten Mißformen zur Entschuldigung dienen konnte.

Noch im Auftrag Clemens' VII. begann Michelangelo im anstoßenden Kloster die *Biblioteca Laurenziana* (1523—26 erbaut). Die Vorhalle mit der Treppe ist jenes ewig lehrreiche Bauwerk, in welchem zuerst dem Sinn aller Einzelformen absichtlich Hohn ge-

sprochen wurde. Zwischen einwärts vortretenden Mauer Massen mit barocken (blinden) Fenstern stehen je zwei Säulen dicht an einander wie in engen Wandschränken; darunter gewaltige Konsolen; das obere Stockwerk ist unvollendet. Die berühmte Treppe, von *Vasari* 1558 nach einer Zeichnung Michelangelos hineingebaut, sollte monumental aussehen und doch jenen Wandorganismus nicht stören, daher ihre Isolierung; dem unbeschadet dürfte sie etwas weniger halsbrechend gefährlich sein. — Das Ganze hat wohl einen bestimmten Sinn, der sich deutlicher aussprechen würde bei vollendetem Oberbau. Der Künstler hat mit allen, auch den verwerflichsten Mitteln das Gefühl des Strebenden hervorzubringen gesucht; wir wissen aber nicht mehr, was er damit wollte. Eine baldige Nachahmung blieb nicht aus; *Ammanati* stellte Säulen in enge Wandnischen an der Fassade a von S. Giovannino degli Scolopi; *Giov. da Bologna* an den b Wänden seiner eigenen Gruftkapelle hinter in der Annunziata usw. c Das Gebäude der Laurenziana selbst ist wieder baulich einfach und würdig, und wenn hier das Detail der Verzierungen wirklich, wie man annimmt, von Michelangelo angegeben ist, so besaß er im kleinen den feinsten Schönheitssinn, den er im großen der Bizarrerie d aufopferte. Die Holzdecke, deren edles und reiches Motiv sich in e der Zeichnung des von *Tribolo* ausgeführten Backsteinbodens wiederholt, soll „nach seiner Idee“ von *Tasso* und *Caroto*, das einfach f klassische Stuhlwerk von *Ciapiuo* und *del Cinque*, die bloß zweifarbigen lichten Glasmalerei-Arabesken der Fenster, wie oben bemerkt, h von *Giov. da Udine* ausgeführt sein. Die Tür, eines der ersten Beispiele perspektivischen Scheinreichtums durch Verdoppelung der Glieder, ist erweislich von Michelangelo.

Seine römische Tätigkeit ging zum teil mit Plänen verloren, die nicht ausgeführt wurden. (Entwurf zu einem Palast für Julius III. an der Ripetta; fünf Pläne für S. Giovanni de' Fiorentini, welche sämtlich nicht mehr vorgefunden wurden, als im 18. Jahrhundert die jetzige Fassade, von *Galilei*, zur Ausführung kam, u. a. m.) Doch sind außer dem Bau von St. Peter, den er erst nach 1546 übernahm (s. S. 267), einige von ihm ausgeführte Bauten vorhanden, welche die Größe und Richtung seines Geistes gerade an sehr verschiedenen Aufgaben dartun.

i Von ihm ist zunächst am Pal. Farnese (seit 1547) das bewundernswürdige große Hauptgesims (dessen Wirkung er vorher durch hölzerne Modelle erprobte) und das oberste Stockwerk des Hofes; an sich schön, paßt es sehr wenig zu den herrlichen unteren Hallen Sangallos. *Vignola* leitete bis zum Tode Michelangelos, und dann bis zu seinem eigenen (1573) die Ausführung. Als dann *Giacomo della Porta* die Loggia an der Hinterseite des Palastes zu bauen hatte, wußte er keinen andern Rat, als das grandiose Motiv des

Hofes nach außen hin zu wiederholen, und er tat wohl daran; nur hätte er das Gesims mit den anstoßenden Stücken des großen Gesimses nicht so vermitteln dürfen, wie wir es hier vor uns sehen. — Die großartige Absicht, den Blick aus dem Hofe zu einem architektonischen Durchblick bis an die Longara zu erweitern, blieb ohne Folge. (Auch die Südseite des Palastes baute della Porta aus, die Inschrift nennt 1589 als Jahr der Vollendung).

Aus den letzten Lebensjahren Michelangelos rührt sodann *Porta Pia* her (beg. 1561, der Oberbau erst neuerlich und wohl nicht genau nach seiner Absicht vollendet). Ein verrufenes Gebäude, scheinbar reine Caprice; aber ein inneres Gesetz, das der Meister sich selber schafft, lebt in den Verhältnissen und in der örtlichen Wirkung der an sich ganz willkürlichen Einzelformen. Diese Fenster, dieser stark-schattige Torgiebel usw. geben mit den Hauptlinien zusammen ein Ganzes, das man auf den ersten Blick nur einem großen, wenn auch verirrtten Künstler zutrauen wird. Innerhalb der Willkür herrscht eine Entschiedenheit, welche fast Notwendigkeit scheint.

Der Umbau der Diocletianathermen zur Kirche *S. M. degli Angeli* (1563—1566) ist durch einen neuen Umbau des 18. Jahrh. unkenntlich geworden. Erhalten blieb jedoch in dem dazu gehörenden Kartäuserkloster der einfache hundertssäulige Gartenhof. Die für den Orden traditionelle Anlage findet sich, wenn auch nicht in derselben Ausdehnung, mehrfach wieder, aber dann mit reichem Detail, das zu der Gesamtwirkung gar keine Beziehung hat. (Aufgemalte Ornamente am Gartenhof der Certosa bei Florenz, plastische an dem von *S. Martino* in Neapel.) Hier ist nur gegeben, was zum Ganzen beiträgt.

Auch die jetzige Anordnung und zum Teil auch die Gestalt der Kapitulinischen Bauten rührt von Michelangelo her. So wie sie sind, entsprechen sie im großen Ganzen seinem ursprünglichen Gedanken, sind aber erst allmählich unter schwankender Benutzung seines Entwurfes zustande gekommen. Dieser ist erhalten in *Du Peiracs* Stich vom Jahre 1569; er entspricht durchaus den Angaben, die *Vasari* darüber macht. Im Jahre 1538 erhielt unter seiner Leitung die Reiterstatue *Marc Aurels* auf dem von ihm entworfenen Postament ihren jetzigen Platz in der Mitte der ganzen Anlage. 1546 ward an dem Umbau des Senatorenpalastes Hand angelegt und vorerst die herrliche Doppeltreppe hergestellt, welche mit dem Brunnen und den beiden Flußgöttern ein wahrhaft einziges plastisch-architektonisches Ganzes bildet und für die Treppe der *Laurenziana* reichlich entschädigt. 1550—55 wurden die beiden Treppen nach dem tarpejischen Felsen und dem Seitenschiff von *Araceli* neu geordnet und durch *Vignolas* zierliche Hallen bekrönt; 1559—65 die Balustrade, die den Platz nach vorn abschließt, mit dem Treppenaufgang, der *Cordonata*, errichtet,

die so wesentlich für die Wirkung des Ganzen ist. Seit 1555 hatte *Prospero Boccapaduli* die Bauleitung (seit 1563 wird neben ihm ein Architekt *Guidelfi* erwähnt.) Erst im Todesjahre Michelangelos (1564) gingen *Boccapaduli* und *Tomaso de' Cavalieri* an den Ausbau des Konservatorenpalastes nach seinem Entwurf (inschriftlich 1568 voll.). Er, wie der gegenüberliegende des Museums, sind zu originell gedacht, zu richtig im Verhältnis zum Senatorenpalast, als daß man die Idee einem andern beimessen möchte. (Die Pfeiler haben, zur Verstärkung des Eindrucks, Säulen hart neben sich.) Für alles einzelne aber, namentlich für das häßliche Mittelfenster beider, ist *Giacomo del Duca* verantwortlich (s. S. 284, l). Die schräge Richtung auf den Senatorenpalast zu wurde durch die Lage des älteren, von Nikolaus V. errichteten Konservatorenpalastes bedingt. Erst 1592 ließ Clemens VIII. durch *Girol. Rinaldi* die Fassade des Senatorenpalastes nach Michelangelos Entwurf ausbauen; leider erhielt das Obergeschoß statt der großen Fenster und edlen Verhältnisse des Entwurfs eine kleinliche, gedrückte Gestalt. Auch ließ derselbe Papst 1595 die Fundamente zum Palast des Museums legen; errichtet wurde er erst unter Innocenz X. in den Jahren 1644—55 durch denselben Rinaldi, ganz nach dem Muster des Konservatorenpalastes. Den jetzigen Turm ließ Gregor XIII. an Stelle des alten durch *Mart. Lunghi* 1579 aufführen.

Eine teilweise Benutzung von Michelangelos Ideen trat bei vielen Gebäuden ein; manches wird auch nur sagenhaft mit seinem großen Namen in Verbindung gebracht. So soll z. B. die Sapienza in Rom, welche teils von *Giac. della Porta* 1575, teils erst gegen 1650 erbaut wurde, auf einem Entwurf Michelangelos beruhen, und wenn man die grandiose Wirkung des Pfeilerhofes (ohne den Oberbau) und der hintern Front in Betracht zieht, so gewinnt die Behauptung <sup>b</sup> Glauben. — In S. M. Maggiore ist der zweite Anbau von der Hauptfronte kommend links (Capp. Sforza) von *Giac. della Porta* oder *Tiberio Calcagni* nach einem willkürlich veränderten Plan Michelangelos ausgeführt.

o Außerhalb Roms wird bei Anlaß der Madonna di Carignano in Genua, eines notorischen Baues des *Alessi*, nur eine Nachahmung des ursprünglichen Plans von St. Peter, und zwar eine trefflich modifizierte, zuzugeben sein. (Wie weit beim Dom von Padua Michelangelos Angaben befolgt wurden, vgl. S. 290, b). — Die ihm zugeschriebene <sup>a</sup> Decke des Laterans, weit unter derjenigen der Laurenziana stehend, ist von *Daniele da Volterra* (zw. 1559—65).



Keine kunstgeschichtliche Einteilung hält nach Jahr und Datum vollkommen Stich, und bei den langlebenden Architekten des 16. Jahrh. ist eine schärfere Stilabgrenzung nach Epochen vollends mißlich. Doch wird man in den Bauten, welche etwa zwischen 1540 und 1580 fallen, einen vom frühern abweichenden Charakter nicht verkennen. Es ist die Zeit der grossen Theoretiker, eines Vignola, Serlio, Palladio, Scamozzi; ihre Absicht ist wohl ganz die ihrer Vorgänger: das Altertum zu reproduzieren, allein ihre Mittel sind andere. Die Ausdrucksweise erscheint einerseits schärfer: vortretende Halbsäulen- und Säulensysteme statt der früher herrschenden Pilaster und Wandbänder; demgemäß eine derbe Bildung der Fenster und Portale; auch im Innern, namentlich der Kirchen, eine stärkere Bekleidung mit den klassischen Einzelformen, während früher das Gerüst des Baues, wie es war, eher nur auf irgend eine harmonische Weise dekoriert wurde. Von einer andern Seite ist diese selbe Ausdrucksweise um einen beträchtlichen Grad kälter; statt des reichen Details der Frührenaissance, statt des einfach harmonischen Details der Blütezeit finden wir hier ein zwar noch verhältnismäßig reines, aber schon kaltes und gleichgültiges Detail. Vom Ende des 16. Jahrh. an beginnt dann der Barockstil, welcher das Detail mißhandelt, wegläßt oder vervielfacht, je nachdem es zu willkürlichen Effekten verwertet wird.

Die Zeit von 1540—80 ist im Vergleich mit der frühern mehr die des rechnenden, kombinierenden Verstandes, gleichwohl aber voll Geist und Originalität. Sie rechnet sehr im großen, und wer etwas in ihren Werken finden will, muß ihren Gesamtkompositionen und Dispositionen nachgehen und die Säulenordnungen für das nehmen, was sie hier sind: für eine konventionelle Bekleidungsweise. Auch ohne sie können die Umrisse und Verhältnisse des Ganzen Seele und Bedeutung haben. — Die Gesinnung der Bauherren, welche jetzt mehr als je zuvor auf das Großräumige ging und dieser Rücksicht jede andere nachsetzte, stand in völligem Einklang mit der Richtung der Architekten. Erst jetzt auch, in der Zeit der stillgestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise, erhält der Palastbau seine definitive Ausbildung.

Die Bauten Michelangelos, der mit der goldenen Zeit begann und durch seine spätere Willkür schon den ganzen Barockstil einleitete und zu rechtfertigen schien, wurden bereits aufgezählt. Von den zunächst zu nennenden Baumeistern waren mehrere seine unmittelbaren Schüler, andere seine Anhänger, alle mehr oder weniger von ihm berührt. Man darf sie darob bewundern, daß sie seine Extravaganzen noch nicht mehr im Sinne eigener Willkür ausbeuteten.

An ihrer Spitze steht *Giacomo Barozzi von Vignola* (1507—73), dessen Handbuch der Säulenordnungen (*Trattato degli Ordini*) die Architektur der vorletzten zwei Jahrhunderte völlig beherrscht hat und

noch jetzt stellenweise einen großen Einfluß ausübt, nachdem seit mehr als hundert Jahren die echten griechischen Ordnungen bekannt und abgebildet sind. Als ausübender Künstler begann er mit einigen Bauten in Bologna; außer den oben (156, k) genannten Banchi a (1560) wird eine Casa Piella (früher Bocchi 1545, Via Goito 16, ausgeführt von *Batt. di Piero* aus Como und *Agost. Bolognotta*), und in b dem nahen Minerbio ein Palazzo Isolani genannt, über dessen Vorhandensein ich keine Kunde habe. — In Montepulciano die c Casa Tarugi (nicht zu verwechseln mit dem gleichnamigen Pal.), Via Garibaldi 32, drei Arkaden mit drei Geschossen gerader Fenster d darüber, und ein Palast in Via Cavour dem Hause Polizianos gegenüber. Auch der schöne Pal. della Lucilla (später Avignonesi), Via f Garibaldi 37, sowie die Kirchen S. Chiara (jetzt Campo Santo) und delle Grazie werden ihm hier zugeschrieben. — Sein frühester g Kolossalbau, der Pal. Farnese in Piacenza, ist interessant als eines der ersten Gebäude, in welchem durchaus kein herrschendes Einzelmotiv vorkommt, sondern nur die Verhältnisse sprechen, und zwar beim einfachsten Detail, das überdies nur stellenweise wirklich ausgeführt ist. Die Abstufung der Stockwerke ist der (allerdings nicht genügende) Gehalt des ungeheuren unvollendeten Gebäudes.

In Rom hatte er großen Anteil an der prächtigen Villa, welche Papst Julius III. (1550—55) an der Via Flaminia baute und die h jetzt als Vigna di Papa Giulio benannt wird (früher Vigne des Kard. Poggio). Wer die Urheber und Erfinder der einzelnen Motive dieses ehemals großen Ganzen sind, läßt sich nicht mehr ausmitteln, aber mehrere kommen in den Entwürfen Bramantes für Fassaden der Peterskirche (halbrunde Säulenhalle) und Rafaels zur Villa Madama (Ninfeo) vor; *Vasari*, der an einigen Stellen (in den Biographien des Taddeo Zuccheri zweimal und in der Übersicht seiner eigenen Werke) davon spricht, schreibt die Hauptideen dem baulustigen Papste zu, sich selber aber die Redaktion derselben; diese habe *Michelangelo* durchgesehen und verbessert, *Vignola* aber bloß ausgeführt (urkundlich hatte auch *Bern. Baronino* aus Casal Monferrato [1510—54] daran teil); ausschließlich von ihm (*Vasari*) i sei der Entwurf zu dem Brunnen unten (d. h. im hintern Hof), welchen dann *Vignola* und *Ammanati* ausführten. Abgesehen von seinen Urhebern interessiert uns das Gebäude, in ähnlichem Sinne wie Ligorios k Villa Pia (S. 307 c), als letzte Villa der Renaissance. An Reiz und Anmut kommt es der Farnesina, an Würde der Villa Madama, an Vollständigkeit der Ausführung<sup>1)</sup> und Erhaltung dem Palazzo del Tè allerdings nicht gleich; man glaubt die schwankenden und zum Teil kleinlichen Einfälle des Bauherrn noch jetzt zu erkennen, doch

1) Der betreffende Grund und Boden ist längst anders verteilt.

bleibt das Ganze sehr sehenswert. Die Fassade, ein schlechtes Gemisch abwechselnder Bauentschlüsse, ist sicher von *Vignola* (die Fenster des Erdgeschosses sind denen an Casa Bocchi, die des obern Stockes jenen am Portico de' Banchi ganz gleich); die Gemächer verdienen höchstens wegen der Fresken der *Zuccheri* (S. 250, d) einen Blick. Gegen den Hof bildet das Gebäude eine halbrunde Säulenhalle; dann folgen stuckverzierte Hofwände und hinten ein offener Portikus, durch den man in den Brunnenhof sah. Dieser enthält in zwei Stockwerken Nischen und Grotten und in seiner Mitte eine halbrunde Vertiefung mit Brunnenwerken, zu welcher Treppen hinabführen. Zur Ergänzung des Eindrucks gehört der Schatten außenstehender Bäume (und die Bekanntschaft mit dem Charakter Julius' III., wie ihn Ranke schildert<sup>1)</sup>).

Von *Vignola* allein ist oder war alles Architektonische an den Orti *Farnesiani*<sup>2)</sup>, Portal, Gruppen, Rampentreppe, Brunnen und oberer Doppelpavillon in glücklich gedachter perspektivischer Folge. Die wenige noch erhaltene Dekoration zeigt, daß die Renaissance vorüber ist, daß der mehr auf Gesamteffekte ausgehende Stil die Oberhand erhalten hat. (Die Rustika soll hier das Ländliche ausdrücken.) — An Porta del Popolo erbaute *Vignola* 1562 die Außenfassade nach dem Muster des (1662 abgetragenen) Marcaurelbogens am Corso (Arco di Portugallo). — Bei weitem das wichtigste, was von *Vignola* vorhanden, ist das große ebenfalls *farnesische* Schloß Caprarola bei Viterbo (um 1547—59): ein gewaltiger, burgähnlicher Massenbau, der Anfang mit großer Pracht behandelt; außen fünfeckig, innen mit höchst großartigem, runden Hallenhof, vielleicht dem höchsten, was der Profanbau im Gebiete imposanter Gehaltenheit erreicht hat; alle Gemächer mit historischen Fresken ausgemalt von den *Zuccheri*. Während des Baues von Caprarola lieferte der Meister die Pläne für die (unvollendete) Kirche S. Lorenzo und für Pal. Canale (già Caccia) in S. Oreste am Monte Soratte. — Auch Villa Lante in Bagnaja bei Viterbo mit ihren in den üppigsten vegetativen Rahmen gefaßten herrlichen Fontänenanlagen (das Architektonische nicht eben bedeutend) wird *Vignola* zugeschrieben (1477 von Raff. Riario gegründet, von den Bischöfen Ridolfi und Gamba 1564 ausgebaut, von Al. Peretti 1588 vollendet).

Von *Vignolas* Kirchenbauten ist das kleine Oratorium S. Andrea an der Straße nach Pontemolle, ein Exvoto Julius' III., der bekannteste; oblonger Unterbau mit Pilastern, Oberbau mit niedriger ovaler Kuppel. Als landschaftlicher Gegenstand seit der Geburtsstunde der modernen Landschaft überaus beliebt, hätte das kleine

1) Das Gebäude ist neuerdings restauriert und als Antikenmuseum hergerichtet.

2) Zu großem Teile den gegenwärtigen Ausgrabungen des Forums zum Opfer gefallen. Das Portal soll anderswo wieder hergerichtet werden.

Gebäude selbst die Kritik eines Milizia entwaffnen dürfen. — Für  
 a die Kirche Madonna degli Angeli in der Ebene unterhalb  
 Assisi überprüfte er nur im Auftrage Pius' V. den Entwurf *Galeazzo*  
 b *Alessis*. — Endlich ist der Gesù in Rom (1568) ein höchst einfluß-  
 reiches Gebäude geworden; hier zuerst war möglichste Höhe und  
 Weite eines gewölbten Hauptschiffes und Ersetzung der Neben-  
 schiffe durch abgeschlossene Kapellen in der Art und Weise durch-  
 geführt, welche nachher der ganze Barockstil adoptierte. Frühere  
 einschiffige Kirchen mit Kapellenreihen, deren wir eine Menge an-  
 geführt haben, gewähren im Verhältnis den Kapellen eine viel  
 größere Tiefe und dafür dem Hauptschiff eine geringere Breite. Die  
 nächste bedeutende Wirkung äußerte der Gesù auf Madernas schon  
 erwähnten Ausbau von St. Peter. Die Fassade von *Giac. della Porta*;  
 Vignolas Entwurf war mehr im Geiste der Hochrenaissance gehalten.  
 (Über Vignolas Tätigkeit an St. Peter s. S. 269, a.)

Von dem als Archäolog in zweideutigem Ruf stehenden *Pirro*  
*Ligorio* (vor 1510—83) ist die noch unter Paul IV. († 1559) be-  
 c gonnene Villa Pia im vatikanischen Garten. Eine noch vollkom-  
 menere vegetabilische Umgebung hinzugedacht, wäre sie der schönste  
 Nachmittagsaufenthalt, den die neuere Baukunst geschaffen hat.  
 Kein Sommerhaus, wie die Farnesina und Villa Madama, sondern  
 nur ein Gartenhaus nebst Vorpavillon, zwei kleinen, getrennten Ein-  
 gangshallen, kühlenden Brunnen und einem köstlich unsymmetrisch  
 angebauten Turm mit Loggia, alles terrassenförmig abgestuft. Hier  
 tritt denn auch die reiche plastische Fassadenverzierung (s. S. 283, a)  
 als scheinbarer Ausdruck ländlicher Zwanglosigkeit in ihr bestes  
 Recht. Nach Michelangelos Tode war er bis 1468 Bauleiter von  
 St. Peter und führte den westlichen Korridor vom Vatikan zum Bel-  
 vedere sowie die große amphitheaterartige Exedra im vatikanischen  
 Hofe aus. Auch der mächtig über seiner unvergleichlichen Garten-  
 a anlage thronende Palast der Villa d'Este in Tivoli und ihre  
 pompösen Treppen und Grotten sind *Pirros* Werk (seit 1549).

Am schicklichsten reihen wir hier den Florentiner *Annibale Lippi*  
 († 1581) an, Sohn des als Gegner Michelangelos bekannten Baumeisters  
 und Bildhauers *Nanni di Baccio Bigio*. Bloß zwei Bauten von ihm  
 e sind uns bekannt: die Kirche S. M. di Loreto vor Spoleto, 1572  
 nach seinen Plänen erbaut, folgt im Grundriß und den breiten, mäch-  
 tigen Verhältnissen des Aufbaues ganz Sangallos Madonna di S.  
 Biagio bei Montepulciano. Die Kuppel gelangte leider nicht zur  
 Ausführung; im Grundplan ist das griechische Kreuz durch Eck-  
 kapellen (die mit dem Kirchenraum nur durch Türen kommunizieren)  
 f zum Quadrat ergänzt. Sodann der Palast von Villa Medici auf  
 Monte Pincio, vor 1574 für den Kardinal Ricci erbaut. Nach der

Straßenseite den ernst strengen Typus der Stadtpaläste vom Ausgang des Cinquecento bewahrend, zeigt er auf der Gartenseite den Charakter der römischen Casini schon ziemlich vollendet: eine luftige Säulenhalle, deren gerades Gebälk in der Mitte durch einen Bogen unterbrochen wird (Vasaris Uffizienmotiv!), und Bekleidung der Wandfläche mit antiken Reliefs und Stuckornament.

*Giorgio Vasari* (1511—74), unschätzbar als Kunstschriftsteller, vielseitig und gewandt wie irgend ein Künstler seiner Zeit, scheint sich am meisten in der Malerei zugetraut zu haben. Unser Urteil und unser Gefühl sind aber seinen Gemälden fast durchgängig abhold, während von seinen Gebäuden wenigstens zwei zu den besten seiner Zeit gehören.

Von der Vigna di Papa Giulio war eben die Rede. Wir übergehen auch die Gebäude am Platz der Stefansritter in Pisa: den unbedeutenden Palast und die in auffallend unangenehmen Verhältnissen erbaute Kirche (1562), sowie den von Vasari großenteils erneuten Innenbau des Pal. Vecchio in Florenz; er selber spricht o mehr als genug von den Treppen und besonders von dem großen Saal, dessen beide Schmalseiten allerdings perspektivisch treffliche Abschlüsse sind (1540). — Die ganze Tüchtigkeit des Meisters zeigt erst das Gebäude der Uffizien, nach seinem Entwurf 1560 a von ihm selbst begonnen, von *Parigi, Buontalenti* u. a. vollendet. Zur richtigen Beurteilung ist es wesentlich zu wissen, daß schon vorhandene Mauern benutzt werden mußten, daß der Verkehr zwischen Piazza della Signoria und dem Arno nicht gehemmt werden durfte, und daß die „Uffizi“, d. h. Bureaux, die verschiedensten Bestimmungen hatten (Verwaltung, Kassen, Tribunale, Archive), also kein Motiv zu einer mehr geschlossenen, zentralen Komposition gegeben war. Das Erdgeschoß bildet eine der schönsten Hallen von Italien; in Harmonie mit allen übrigen Formen des Baues gab ihr Vasari ein gerades Gebälk und sparte die Bogen für die hintere Verbindungshalle, wo sie denn auch ihre imposante Wirkung tun. Beim Organismus der obern Stockwerke ist zu erwägen, daß es sich nicht um einen fürstlichen Palast, sondern nur um einen engen hohen Nutzbau mit sehr bestimmten Zwecken handelte. Auch bei der Anlage der Treppen, welche noch ziemlich steil sind, war Vasari nicht frei; doch tat er das Mögliche, um auch hier und in den Vestibülen schöne Räume zu schaffen. Einzelne Barockformen an Türgiebeln usw. fallen vielleicht nicht ihm zur Last.

Endlich ein origineller, höchstens an Venezianisches (S. 297, m) erinnernder Kirchenbau Vasaris: die Badia SS. Flora e Lucilla e zu Arezzo (um 1550); außen roh gelassen, wie leider so viele zumal toskanische Kirchen; innen ein Tonnengewölbe der Länge nach,

durchkreuzt von zwei Querschiffen ebenfalls mit Tonnengewölben; über den Kreuzungen niedrige Kuppeln (eine von *Pozzi* mit der täuschenden Innensicht einer Hochkuppel ausgemalt); die vier niedrigeren Nebenräume, welche so entstehen, sind durch Säulenstellungen gegen das Hauptschiff geöffnet, die in der Mitte einen Bogen tragen; ihre Wölbung bildet jedesmal eine kleine Flachkuppel. Die Abwesenheit jeglicher Dekoration läßt diesem graziösen und originellen, aber profanen Bau seine volle ungestörte Wirkung.

Die Vorliebe für den Säulenbau, welche sich in diesen Werken gegenüber dem römischen Pfeilerbau behauptet, ist auch später in Florenz heimisch geblieben. Die nächsten Gründe sind: das große und stets verehrte Beispiel Brunelleschis, der Besitz einer geeigneten Steinart (*Pietra serena* und *del Fossato*), besonders aber die Bescheidenheit in dem florentinischen Palastbau zur Zeit der mediceischen Großherzöge; auch die reichsten Geschlechter in Florenz dürfen nicht auftreten, wie z. B. päpstliche Nepotenfamilien in Rom.

- a In Arezzo erbaute sich *Vasari* sein eigenes, noch wohl erhaltenes Haus, jetzt *Casa Montauti*.

Den florentinischen Privatpalästen gibt in dieser Zeit *Bartolommeo Ammanati* (1511—92) einen neuen und mehr hausartigen Charakter; im Innern bleibt der Säulenhof der Frührenaissance, nur mit freudloserem Detail; die Fassaden mit energisch barocken Fenster- und Türeinfassungen und Rustikaecken sind zum Teil auf Bemalung mit Arabesken und Historien (vgl. S. 252, g u. folg.) berechnet. Beispiele: Pal. *Ramirez* und Pal. *Vitali*, beide in Borgo degli Albizzi zu Florenz, Pal. *Antonori-Manelli* (già *Riccardi*, Ecke *Via de'Servi* und *Piazza dell'Annunziata*, 1565—71) u. a. m. Gut dekorierte Erdgeschoßfenster mit hermenartigen Karyatiden: *Via S. Gallo* Nr. 9; Pal. *Pucci*, *Via di Pucci*, mit gut angeordneter mittlerer Loggia; Pal. *Giugni*, *Via degli Alfani* Nr. 50, mit gutem Portal und malerischem Hof. — Eine Übersetzung des Pal. *Larderel* (vgl. S. 290, a) ist der kleine Palazzo, *Via dell'Anguillara* Nr. 23, hinter S. Firenze. — *Ammanati* ist allerdings berühmter durch einen der größten Pfeilerhöfe, denjenigen des Pal. *Pitti* (1558—70), dessen drei Reihen von Bogen auf Pfeilern mit Rustikahalbsäulen der drei Ordnungen bekleidet sind, ein in Formen und Verhältnissen häßliches Gebäude; — sein Pfeilerhof mit einfachen Pilastern im Collegio Romano zu Rom (1582) zeigt, daß er sich in ähnlichen Aufgaben ein anderes Mal glücklicher zu bewegen wußte. — Rom besitzt auch *Ammanatis* beste Fassade, die des Pal. *Ruspoli* (1586), an welcher nur die Höhe des Erdgeschosses (samt Kellergeschoß) getadelt wird. (Die einst berühmte Treppe von parischem Marmor, hinten rechts, ist viel später, vom jüngeren *Martino Lunghi* erbaut.)

— Von Ammanatis Klosterhöfen in Florenz hat der zweite bei S. Spirito, auf Säulen mit origineller Abwechslung von Bogen und geraden Gebälken, den Vorzug vor dem öden hinteren Pfeilerhof bei den Camaldulensern (agli Angeli) usw. Allein dieses und die nüchterne Kirche S. Giovannino degli Scolopi (S. 300, a) und so vieles andere darf man vergessen über Ammanatis reinstem Meisterwerk: dem Ponte S. Trinità. Die edle, für das Auge überaus wohlthuende Spannung der drei Bogen, welche mit dem denkbar angemessensten Detail bekleidet sind, soll nach Ansicht derer, die den Arno kennen, zugleich die technisch zweckmäßigste sein.

In Lucca sind von Ammanati (1578) das Fragment des Palazzo Ducale, nach seinen Zeichnungen von *Juvara* und *Pini* verändert; ferner ihm zugeschrieben Pal. Michelotti, zwischen Dom und S. Giovanni. Aus dieser Zeit sind: Pal. Mansi (bei S. M. g. Forisportam), Pal. Bernardini (bei S. Giorgio), schönes Portal mit Türklopfer 1560; Pal. Orsetti, Via S. Giustina, reiches Portal mit prächtiger Holztür. In mehreren dieser Gebäude Hallenhöfe, oft malerisch mit den Treppen verbunden, u. a. in Pal. Controni, jetzt Pfanner. Sehenswert aus dieser Zeit: Pal. Bottini del Giardino (Via Elisa) in einem Garten, mit Loggia hinten und reichem Eingange. Innen viele Malereien.

In Volterra ist von ihm der schöne Hof der Badia de' Monaci; am Dom von Montepulciano gehört ihm der erste Entwurf (1570), später nach S. M. degli Angeli unterhalb Assisi erweitert von *Ippol. Scalza* (voll. erst 1680).

Eine ganz tüchtige Generation von Architekten schloß sich an die beiden genannten an und hielt die schlimmern Exzesse des Barockstils längere Zeit von Florenz ferne. *Giov. Antonio Dosio* wurde bereits erwähnt (S. 289, a). — Von dem Bildhauer *Giov. da Bologna* (1524—1608) ist die S. Antoniuskapelle in S. Marco (links), eingeleitet durch zwei einfache Bogen auf Säulenstellungen, einer der besten Bauten dieser Art (vgl. S. 248, h). Auch der Anbau an Pal. Vecchio gegen Via de' Leoni ist sein Werk. — *Bern. Buontalenti* (1536—1608), bisweilen überaus nüchtern, wie u. a. am Palazzo Reale in Siena, erhebt sich doch z. B. in der Fassadenhalle des Spitals S. M. Nuova in Florenz zum Großartig-Leichten; das Obergeschoß, dessen Fenster zu nahe an das Gesimse stoßen, ist später so verändert worden. Am Pal. non finito (1592), Via dei Balestrini 12, jetzt Telegraphenam, dessen Erdgeschoß allein von ihm ist (der obere Stock soll von *Scamozzi* sein), führt er den beginnenden Barockstil mit einem eigenen plastischen Ernst ein. Sehr nüchtern das sog. Casino Mediceo in Via Cavour. (Das ihm zugeschriebene sog. Casino di Livia, Eckhäuschen der Piazza S. Marco, u

ist erst 1775 von *Bern. Fallini* erbaut.) Auch der kleine Pal. Capponi (ehedem Vettori, Via S. Spirito 4) möchte der Feinheit des schon gegen das Barock gravitierenden Details nach (vgl. das der Erdgeschoßfenster am Casino Mediceo) am ehesten von Buontalenti sein. Er stand mit dessen Restaurator Lod. Capponi erwiesenermaßen in Verbindung (1559). — *Matteo Nigetti* († 1649) hat zwar die sehr barocke Fassade Ognissanti (1871 in Travertin umgebaut), aber auch den niedlichen Säulenhof hinten links von S. Egidio geschaffen, eine der wenigen Reminiszenzen aus später Zeit an das feinfühlende Quattrocento (s. S. 253, g). Was an SS. Michele e Gaetano (1604—48) Gutes ist, gehört gewiß eher ihm als seinem Mitarbeiter *Don Giovanni Medici*; an der Cappella Medicea bei S. Lorenzo (wovon unten) ist freilich gar nichts Gutes; und hier wird der Prinz wohl das Übergewicht gehabt haben (beg. 1604). — Der Maler *Luigi Cigoli* (1549—1613) begann in Vasaris Geist den perspektivisch trefflich beabsichtigten, nun erfängzten Säulenhof des Pal. non finito (s. oben), und noch ganz spät hat *Gherardo Silvani* (1579—1675) (in seinem Seminar bei S. Frediano den alten Stil der Klosterhöfe getreulich nachgeahmt. Von ihm ist auch der stattliche Säulenhof bei den Camaldulensern vorn rechts; wie er im Fassadenbau den Ammanati reproduziert, zeigen Pal. Fenzi (Via S. Gallo) und Pal. Rinuccini (Fondaccio di S. Spirito).

Allerdings war gleichzeitig mit den Bemühungen der genannten der Barockstil schon stellenweise in seiner vollen Tätigkeit. In der abgelegenen Via del Mandorlo bemerkt man ein hohes, schmales, verrücktes Gebäude, unten statt der Rustikabekleidung gemeißelte Felsflächen und Relieftrophäen, eingefast von regelrechten, glatten Gliederungen, oben Backstein und Pietra serena in wüster Zusammenstellung. Es ist das Atelier, welches sich schon 1579 der damals weltberühmte Maler *Federigo Zuccheri* zu bauen wagte. Anderes der Art bei Anlaß des Barockstils. — Wie lange aber im einzelnen Fall das Gute und Tüchtige nachwirkt, zeigt z. B. das Innere von S. Felicità in tröstlicher Weise, ein Nachklang der bessern Zeit des 16. Jahrh. und zwar vom Jahre 1736, das Werk des Architekten *Ferd. Ruggieri*.

Zu Bologna sind aus dieser Zeit die etwas nüchternen, aber gut disponierten Bauten des *Pellegrino Tibaldi* (1527—97) und seines Bruders *Domenico* zu bemerken: von ersterem die Fassade der Universität (1560), von letzterem der Chor von S. Pietro (1575, die Kirche selbst erst 1605 von *Fra Magenta*), der Hof des erzbischöfl. Palastes (1577); vorzüglich und im Verhältnis zu dem kleinen Raum großartig: Pal. Magnani, Via Zamboni 18, erbaut 1576—87 und Pal. Mattei (Albergo d'Italia, via Ugo Bassi 1).



Dieser Pellegrino Tibaldi ist identisch mit dem Architekten *Pellegrini*, welcher in Mailand zur Zeit des Carlo Borromeo seit 1567 viel beschäftigt wurde. Als Baumeister des Domes schuf er den Entwurf für die moderne Fassade, die seit 1616 ausgeführt und wovon später dann nur die Türen und die nächsten Fenster beibehalten worden sind, wahre Unika der höchsten und wirksamsten Pracht, welche die Spätrenaissance in weißem Marmor entwickelt hat, an innerm Leben den gotischen Teilen der Fassade (welche nicht älter, wie man meinen sollte, sondern jünger sind) unendlich überlegen und für kühne Verbindung von Architektur und Plastik im Sinne jener Zeit weit das wichtigste Beispiel. — Die Kirche S. Fedele (1569—79), ebenfalls von ihm, mit Doppelordnung am ganzen Äußern und einfacher vortretender Ordnung im Innern, hat lange als klassisches Muster gegolten und großen Einfluß ausgeübt. (Nahe verwandt und sehr tüchtig in dieser Art S. Ignazio in Borgo S. Sepolcro und S. Gaudenzio in Novara, mit Ausnahme des Turmes, eines tüchtigen Barockbaues, und vollends der ganz neuen, töricht in die Höhe gezogenen Kuppel, welche bereits innere Verstärkungen nötig gemacht hat.) — Die schon ziemlich barocke Rundkirche S. Sebastiano in Mailand erbaute er infolge eines städtischen Gelübdes an den Pestheiligen vom Jahre 1576. — Im erzbischöflichen Palast ist der vordere Hof mit seiner hohen Doppelhalle von Rustika ein weit besseres Gebäude als Ammanatis dreistöckiger Hof im Pal. Pitti (S. 308, h); hier wird mit der mürrischen Rustika Ernst gemacht, sei es das der Baumeister oder daß San Carlo selber für diesen Hof den Charakter einer düstern Majestät verlangte; nur ein unteres und ein oberes Stockwerk, aber von enormer Höhe; die Bauglieder (Schlußsteine, Konsolen, Gebälkteile usw.) nicht klassisch, sondern in angemessener barocker Umbildung gegeben (1570). Der hintere Hof und die Fassade gegen Piazza Fontana später, ebenfalls tüchtig (vom älteren Hof Bramantes war bereits S. 146, f die Rede). — In Gravedona ist von Pellegrino die mächtige, den Comersee weit beherrschende Villa des Kardinals g Tolomeo Gallio (datiert 1586, jetzt Palazzo Pero, die innere Dekoration unvollendet): ein völlig normales Beispiel damaliger vornehmer Villen, mit offenen Hallen in der Mitte beider Hauptfronten; zwischen denselben der quer durch das Gebäude gehende riesige Saal (vgl. auch S. 147, g und h).

Aus derselben Zeit ist in Mailand der Hof des erzbischöflichen Seminars, von *Giuseppe Meda*, eine schöne, unten dorische, oben ionische Doppelhalle, mit geradem Gebälk, deren Säulen abwechselnd enge und weite Intervalle haben. — In den zwei Höfen des Collegio Elvetico (jetzt Palazzo del Senato) von *Fabio Mangone*, nach 1600, Hallen mit geradem Gebälk von riesigen Verhält-

- a nissen. — *Vincenzo Serenogno* (1503—91) Collegio de' Nobili (auf Piazza de' Mercanti) vom Jahre 1564 erinnert in der Behandlung der untern Stützen schon sehr an *Galeazzo Alessi*, dessen mailändische Bauten nun im Zusammenhang mit den genuesischen zu besprechen sein werden.

In dieser Zeit (1540—1600) setzte sich nämlich auch der Typus der genuesischen Paläste, hauptsächlich durch oberitalienische Baumeister fest, welchem dann Alessi seine volle Ausbildung gab.

- b den *Giov. Angelo Montorsoli* († 1563) für den berühmten *Andrea Doria* baute (seit 1529?). Von Architektonischem ist hier nur das Notwendige gegeben, indem die Hauptwirkung der (jetzt außen fast durchgängig verlorenen und durch gelben Anstrich ersetzten) Bemalung mit Figuren und Historien vorbehalten war. Die dünnen Fenstereinfassungen, der Mangel an Pilasterwerk und die mäßige Profilierung überhaupt geben jetzt dem Gebäude einen Anschein von Frührenaissance. Als freier Phantasiebau ohne strenge Komposition wird es mit seinen luftigen Hallen an beiden Enden und mit den in den Garten vortretenden Altanen auf Portiken immer einen so bezaubernden südlichen Eindruck machen, wie kaum ein anderer großer Palast Italiens. Die mit Hallen bedeckten Treppen am Ende des Gartens und die Brunnen mit Ausnahme eines sind aus derselben Zeit.<sup>1)</sup>

- auf Montorsoli folgt der Bergamaske *Giov. Batt. Castello* († 1569).  
 c Sein Pal. Imperiali (Piazza Campetto), erbaut 1560, gibt einen vollständigen Begriff von der gemischten Kompositionsweise der auf Hochbau in engen Straßen berechneten genuesischen Paläste; Reichtum der Ausstattung muß hier die strengern Verhältnisse ersetzen, die man von unten doch nicht gewahr würde. (Bemalung mit bronzenfarbenen und kolorierten Figuren, Putten und Laubwerk in Relief usw.). Die untere Halle, der Hof und die malerisch seitwärts angelegte Treppe offenbaren zuerst ohne Rückhalt die Herzlosigkeit der genuesischen Säulenbildung und Profilierung, die nach Florenz und Rom das Auge a empfindlich berührt. — An Pal. Cataldi (già Carega, Via Garibaldi) versuchte Castello noch einmal eine durchgängige Pilasterbekleidung, und bei den nicht allzu schmalen Fensterintervallen ging es damit noch ziemlich glücklich. Spätere wagten bei den lichtbedürftigen, hochfenstrigen Fassaden dasselbe nicht ungestraft; ihre Pilaster wurden eine magere Dekoration, die überdies sinnlos ist, weil der enge Mauerpfeiler schon an sich wie ein Pilaster wirkt. Das Vestibul, von sehr schöner Anordnung, ist eines der frühesten von denjenigen, welche die

\* 1) Gleichzeitig: Pal. Mari, ehemals Otero, nicht die Fronte gegen Via Cairoli, sondern der obere Hof, in welchen man von der Salita del Castellato gelangt; die Halle mit etwas schweren Säulen und lauter kleinen Kuppelgewölben.

beiden Anfänge der Doppeltreppe zum Hauptmotiv haben. An vielen andern Palästen dauert indes die einfache, seitwärts, etwa neben oder hinter dem Hof angebrachte Treppe fort. — Als glücklichen Dekorator (in Verbindung mit Montorsoli) erwies sich Castello bei der zierlichen innern Ausschmückung von S. Matteo, einer der wenigen mittelalterlichen Kirchen, welche bei solchen Anlässen gewonnen haben (s. S. 206, g und 246, e).

Von *Rocco Pennone*, ebenfalls einem Lombarden, sind die ältern Teile des Pal. Ducale, hauptsächlich die (ehemals stattlichen) Doppelhallen der Seitenhöfe, die hintere Fronte und, wie man annimmt, auch die berühmte Treppe. Darf man sie in der Tat in die Zeit bald nach 1550 setzen, so ist sie die erste von den ganz sanft geneigten, ungeheuer breiten; sie hätte dann auch zuerst die Begeisterung der Genuesen für diesen Teil des Palastbaues geweckt.

Alle Treppen Bramantes und der Florentiner sind daneben steil und schmal. Genua suchte fortan, wie schon früher in den Vestibulen und Treppen den Ersatz für die Kleinheit der Höfe; man unterbrach willig jede vordere Verbindung der untern Stockwerke, um dieser Partie auf jede Weise Nachdruck und Majestät zu geben; der perspektivische Durchblick zwischen den Säulen der Treppenhalle oder des Hofes wurde selbst bei den engsten Dimensionen eine Hauptsache; wo möglich kam hinten als Schlußpunkt eine Brunnennische zu stehen. An der Via Garibaldi taten die Besitzer von gegenüberliegenden Gebäuden einander den Gefallen, gemeinschaftliche Hauptachsen anzunehmen, so daß die Durchblicke durch die Portale sich verdoppeln.

Gleichzeitig etwa mit Castello war in Genua der Peruginer *Galeazzo Alessi* (1512—72) aufgetreten, der in Rom mit Michelangelo in Verkehr gestanden hatte, seinem Wesen nach aber mit dem nur wenig älteren Vignola parallel erscheint. Sein Verdienst ist dem der meisten großen Baumeister dieser Zeit analog: wenig bekümmert um den organischen Spezialwert des Details, jeder Aufgabe durch Anordnung und Verhältnisse eine große Physiognomie abgewonnen zu haben. Wo es darauf ankam, wo Raum und Mittel (und guter Wille des Bauherrn) vorhanden waren, konnte er auch im Detail reich und elegant sein, wie kein anderer Baumeister des beginnenden Barockstils; der schöne Pal. Marini (jetzt Municipio, Piazza della Scala) in Mailand (beg. 1558), sowohl Fassade als Hof, übt in den ausartenden Einzelformen noch den Zauber der Frührenaissance.<sup>1)</sup>

1) Von ihm die Fassade der Kirche S. Vittore daselbst von 1560 (einfaches \* Äußere, innen mit überaus reicher Stuckierung und Malereien des *Creppi* und *Proccaccini* versehen) und die Verkleidung des Innern, sowie der Entwurf der Fassade von S. M. presso S. Celso, bereits überladen, aber von weißem Marmor und überaus stattlich, 1570—72 von *Mart. Lunghi* ausgeführt. Endlich auch der zweigeschossige Pseudoportikus der Seitenfassade von S. Paolo. †

Von seinen genuesischen Bauten im ganzen gilt dies weniger; er fügte sich in die wirklich vorhandenen und in die bloß angenommenen Verhältnisse; auch sein Säulenbau ist kaum edler als der der andern. Allein er behandelte, was er gab, großartig und besonnen, und wo man ihm Licht und Raum gönnte, schuf er Werke, die in dieser Art kaum mehr ihresgleichen haben.

- a Am Dom gehört ihm nur die einfache achteckige Kuppel und die Pilasterstellung darunter (1567); die Chorverkleidung soll ihm der genannte *Pennone* verdorben haben. Dagegen ist die berühmte Kirche
- b S. M. di Carignano wesentlich sein Werk. Sie zeigt uns das Bramantesche Innere der Peterskirche, wie es damals Michelangelo in reduzierter Anlage durchzuführen bestrebt war; die Kuppel über dem griechischen, d. h. gleicharmigen Kreuz galt damals noch als die erhabenste Form für den Kirchenbau. Die Lage auf steilem Vorgebirge über der Stadt erhöht den Wert des Gebäudes ungemein, und seine Umrisse wirken schon von weitem sehr bedeutend. Bei den so ungleich kleineren Dimensionen gab Alessi seiner Kuppel mit Recht nicht vier Arme, sondern ein großes Quadrat zur Unterlage, und flankierte sie nicht mit vier Nebenkuppeln, welche hier ganz klein ausgefallen wären, sondern mit vier (in der Tat zwei) Ecktürmen. (Die vier Kuppeln sind wohl im Innern vorhanden, außen jedoch nur durch Lanterninen angedeutet.) — Aber das Einzelne des Äußern durchgängig dem Alessi selber zuzutrauen, erscheint fast unbillig. Auch wenn die häßlich hohen Giebel in der Mitte der Fronten unentbehrlich wären wegen des Lunettenfensters, daß sie enthalten, so könnte doch der Meister nicht diese Türme mit ihren glatten Pilastern über das so viel zartere und reichere Erdgeschoß gesetzt haben. Auch die Kuppel zeigt sehr willkürliche, barocke Formen. (Das Hauptportal neuer.) Das Innere dagegen, glücklicherweise und hoffentlich absichtlich farblos, ist ein wunderbar harmonischer Bau, der den Sinn mit dem reinsten Wohlgefallen erfüllt. Vier Tonnengewölbe, eine Mittelkuppel, vier Eckkuppeln und eine Tribuna, alles auf Pfeilern mit einer Ordnung von (leider zu schwer gebildeten) korinthischen Pilastern ruhend; die höchste Verbindung von Reichtum und Einfachheit; der Raum scheinbar größer, als er wirklich ist. — Das Ganze im Grunde ein Bau der rein ästhetischen Begeisterung für die Bauformen als solche, und für jede andere ideale Bestimmung ebenso geeignet als für den Gottesdienst.
- c Das Tor, welches zum Molo Vecchio führt, charakterisiert recht die Mitte des Jahrhunderts; auf der Stadtseite fast braman-tisch einfach, auf der Seite des Molo konsequent und absichtlich
- d barock. (Rustikasäulen usw.) — Die stattliche Loggia de' Banchi ist erst viel später nach einem Entwurf Alessis ausgeführt.

Galeazzos Paläste (seit 1549) sind zum Teil Engbauten, an welchen nur durch energisches Detail zu wirken war; so Pal. Centurione an Piazza Fossatello u. a. — An Via Garibaldi, die mit ihren 6—8 m Breite etwas mehr Spielraum gewährte, gibt Pal. Cambiaso den Durchschnitt dessen, was er unter solchen Umständen für tunlich hielt; ohne Pilasterbekleidung, dafür durchgängige Rustika, mit strengem Mäandersims über dem Erdgeschoß; die Höhenabwechslung der Stockwerke vortrefflich wirksam. — Pal. Parodi (früher Lercari), vor dem Säulenhof ein (ehemals) luftiger Loggienbau. — Deo Pal. Spinola, welcher zunächst folgt, überließ er, was das Äußere betrifft, der Bemalung; innen ist Vestibul, Treppe, Oberhallen, Hof und Garten von imposanter Gesamtdisposition. — Auf der andern Seite ist Pal. Adorno der geringste Bau Alessis; — viel besser Pal. Serra, an welchem er, mit Ausnahme des Kellergeschosses in Rustika, nur eine glatte Mauer, an dieser aber Tür, Fenster, Balkon und Gesimse von Marmor in den wohlthuendsten Verhältnissen anbrachte; das Vestibul jetzt farblos, aber ebenfalls schön gedacht. — Manches, das die Baugeschichte dem Alessi zuschreibt, ist wohl durch Umbau zugrunde gegangen oder entstellt. In Via Garibaldi noch: Pal. Brignole-Sale (Palazzo Rosso) und der gegenüberliegende Pal. Bianco, baulich nur durch Größe ausgezeichnet. — Auf Piazza delle Vigne wäre der ehemalige Pal. de' Amicis (Nr. 4) Alessis nicht unwürdig.

Von seinen Sommerpalästen und Villen bleibt nach dem Abbruch (1854) des unvergleichlich schönen Pal. Sauli nur noch ein Sommerpalast übrig: Villa Pallavicini, oder gewöhnlich „delle Peschiere“ zwischen Acquasola und dem sog. Zerbino, an der Salita San Bartolommeo. Isoliert auf hohen Gartenterrassen, mit einwärts tretenden Bogenhallen in der Mitte und prachtvoller durchbrochener Balustrade oben, macht das Gebäude die glänzendste Wirkung, von der man nicht sogleich inne wird, daß sie auf der weisesten Ökonomie der Mittel beruht, auf der schönen und schlichten Flächeneinteilung, auf der sorglichen Handhabung der Pilaster beider Ordnungen (ionisch und korinthisch), welche nur an den Hauptfronten kanneliert und nur an den Hauptteilen derselben reichlich angebracht sind. (Die dorische Ordnung für eine Grotte an der Hauptterrasse verspart.)

Was von den Villen der Umgebung erhalten ist, mag hier kurz genannt sein. In S. Pier d'Arena die Villen Spinola, Lercari, Doria, Grimaldi, Scassi (già Imperiali). In S. Martino d'Albaro die Villa Cambiaso von 1557. Das sog. Paradiso, über der Straße dahin, soll ebenfalls von Alessi sein; jedenfalls gehört ihm die prächtige Villa Cambiaso (già Giustiniani) in S. Fran-

cesco d'Albaro auf dem Wege nach S. Luca d'Albaro, der Villa Pallavicini „delle Peschiere“ zum mindesten ebenbürtig.

- a Die Madonna degli Angeli in der Ebene vor Assisi ist im wesentlichen auch Alessis Werk (1569), nach seinem Tode von *Giulio Danti* fortgeführt, erst um 1640 vollendet (s. S. 306a). Der mächtige Bau von lateinischer Kreuzesform mit Nebenschiffen und Kapellenreihen mit der lichtdurchströmten hohen Kuppel und den im Innern und Äussern strenge durchgeführten dorischen Gliederungen zeigt volle Meisterschaft in Formen und Verhältnissen. Nach seinem Muster entwarf Alessi 1571 auch den Plan für die
- b Umwandlung des Innern vom Dom (S. Rufino) zu Assisi, ursprünglich einer langgedehnten dreischiffigen Basilika, durch Beibehaltung der Pfeiler und Überwölbung mittelst einer Tonne von
- c gedrückten Verhältnissen. Am See von Perugia ist das Schloß von Castiglione ein, wie es heißt, ausgezeichnetes Bau von ihm; in
- d Perugia selbst der bei Porta Augusta gelegene Pal. Antinori (jetzt Galenga) mit schöner Treppe.

- e Wiederum von einem Lombarden des 16. Jahrh., *Rocco Lurago* († um 1590?), ist der Pal. Doria-Tursi, jetzt Municipio (Via Garibaldi). Hier zum erstenmal tritt jene gänzliche Verwilderung des dekorativ mißhandelten Details ein, in der Absicht auf Effekt im großen. (Häßliche und rohe Pfeiler und Gesimse kolossale Fratzen als Masken über den Fenstern usw.) Allein die Komposition ist vorzüglich wirksam; die Fassade setzt sich rechts und links in durchsichtigen Altanhallen fort; innen ist die Unebenheit des Bodens zu einer prächtigen Treppenwirkung mit Ausblick in den Hallenhof hinauf benutzt, an dessen Ende dann die Haupttreppe, vom ersten Absatz an in zwei Armen, emporsteigt.

- f Doch die höhere, veredelte Stufe desselben Hofbaues gewährt erst der als Jesuitenkollegium 1623 beg. Palast der Universität (Via Balbi), von dem Lombarden *Baccio del Bartolommeo Bianco* († um 1656). Auf die sehr ausgeartete Fassade folgt hier unerwartet ein Hofraum, den die Phantasie kaum reicher und schöner denken kann; durch Verdoppelung der Säulen bekommen die Intervalle durchgängig ein leichteres, das Ganze ein reicheres Ansehen; die untere Vorhalle ist mit Seitenhallen versehen und nicht so lang wie dort, der Ausblick in den Hof freier; die Doppeltreppe hinter dem Hof scheint sich in luftige Höhen zu verlieren. Mit besonnener Benutzung der Mauer hinter dem obern Garten ließe sich die Wirkung noch steigern.

Andere Paläste aus verschiedenen Zeiten, an welchen wenigstens die Disposition der untern Teile den Architekten interessieren wird:

- g An Salita S. Caterina Pal. Frasoni Nr. 4; — Pal. Pessagno Nr. 3, einer von den ältern, mit Außendekoration von *Andrea Semini*;

— Pal. Spinola (Nr. 2, Präfektur) einer der wichtigsten von den ältern, der Hof mit schöner Doppelhalle, die Treppe noch seitwärts. (S. 246, a u. 252, d.)

Auf Piazza dell' Annunziata: Pal. Negrotto, die Halle eine Nachahmung derjenigen von Pal. Carega, das Äußere mit unglücklicher neuerer Pilasterverzierung.

An Via Garibaldi: Pal. Raggio, mit ovalem Vestibül und einem sehr glücklich im Barockstil gedachten Brunnen im Hofe, wo Licht und Wasser gemeinschaftlich von oben einfallen (sollten), während vorn eine schattenwerfende Balustrade herumgeht. Die Stuckbildwerke sind allerdings in solchem Zustande, daß man darin schwer Phaetons Fall erkennen wird.

An Via Balbi hauptsächlich Bauten der spätern Zeit, mit einem Platzaufwand, den man einem Galeazzo noch nicht gegönnt hatte: Pal. Balbi-Senarega (Nr. 4, der zweite links, von Piazza Annunziata kommend) von *B. Bianco* und *P. A. Corradi*, mit Durchblick durch Säulenhallen in den Orangengarten; — Pal. Durazzo (Nr. 6) mit einfachem Säulenhof; — Pal. Reale (Nr. 10) mit reicher, aber in den Verhältnissen ganz schlechter Fassade, mit Rustikapilastern zwischen eng gedrängten Fenstern und einem zu den letztern doppelt unpassenden Riesentor; auf der Seeseite mit prächtigen Altanbauten, deren mittlere Verbindung als Bogen mit einer Fontäne darüber den Hauptprospekt bildet. — Pal. Durazzo Pallavicini (Nr. 1 rechts), von *Bartol. Bianco*, mit gewaltigem Tor, Balkon und Altanhallen; die schöne Treppe (hinten, links) von *Tagliafico* zu Ende des 18. Jahrh. erbaut.

Via de' Giustiniani: Pal. Negrotto mit einer trotz aller Vermauerung noch interessanten Disposition. — Erst aus dem 18. Jahrhundert: Pal. Balbi (Via Cairoli Nr. 8) von *Gregorio Petondi*, merkwürdig durch den auf unregelmäßigem und sehr unebenem Terrain um jeden Preis erstrebten perspektivischen Effekt der Halle und Treppe, welche als Brücke quer über den Hof geht; — Pal. Penco, hinter S. Pietro de' Banchi, mit trefflich perspektivisch gedachtem Vestibül und einer stattlichen Treppe, welche nahezu den Hof ausfüllt; — Pal. Salvagi (jetzt Pinelli) bei Croce di Malta; — Pal. Deferrari (Piazza S. Domenico); — Pal. Casanova (Via Luccoli) mit malerischem Hof; usw.

Den Beschluß dieser Reihe bildet der große *Andrea Palladio* von Vicenza (1508—80). Kein Architekt des 16. Jahrh. seit Bramante und Rafael in ihren letzten Jahren hat dem Altertum eine so feurige Hingebung bewiesen wie er, keiner auch die antiken Denkmäler so ihrem tiefsten Wesen nach ergründet und dabei doch so frei produziert. Er beinahe allein hat sich nie an einen dekorativen

Einzeleffekt gehalten, sondern ausschließlich von der Disposition und von dem Gefühl der Verhältnisse aus seine Bauten organisiert. Michelangelo, von welchem dasselbe in gleichem Umfange gilt, steht bei vielleicht höherer Anlage und bei großartigern Aufgaben, wie namentlich St. Peter, doch unter der Botmäßigkeit seiner eigenen Grillen; Palladio ist durch und durch gesetzlich. Er wollte in vollstem Ernst die antike Baukunst wieder ins Leben rufen, während Michelangelo nichts weniger im Auge hatte als eben dies.

Die antiken Reste gaben freilich keine Gesamtvorbilder gerade für das, was die Zeitgenossen von Palladio verlangten: für Kirchen und Paläste; letztere zumal mußten einen von allem römischen Privatbau weit abweichenden Charakter tragen: den des Schlosses, der adeligen Residenz. Was Palladio bei seinem wiederholten Aufenthalt in Rom sich Fruchtbringendes aneignen konnte, bestand daher weniger in dem Frontenbau als in den innern Dispositionen und in der Gliederung der Wände, hauptsächlich der innern. Er widmete vor allem den damals noch wohl erhaltenen Thermen das emsigste Studium; keiner seiner Vorgänger hat die Grundrisse der antiken Trümmer so gekannt wie er. Die Frucht hiervon war, daß er das Ganze und die wirksame Aufeinanderfolge der einzelnen Glieder des antiken Binnenraumes (Säulenstellungen, Pilaster, Nischen usw.) mit einer Sicherheit und Originalität für jeden einzelnen Fall neu und anders reproduzieren konnte, wie kein Zeitgenosse. — Im Detail hielt er sich fern von der ornamentalen Pracht der Kaiserbauten; sei es, daß er eine Verdunkelung des Hauptgedankens durch sie fürchtete, oder daß er die vorhandenen Mittel lieber auf die Großartigkeit der Anlage wandte, oder daß er dem frühern Altertum auf diese Weise näher zu kommen hoffte. Seine Kapitäle, Gesimse usw. sind meist einfach, das Vegetabilische möglichst beschränkt, die Konsolen ohne Unterblätter usw. Oft entsteht dadurch ein Eindruck des Nüchternen und Kalten, wie er gerade auch den frühern Römerbauten mag eigen gewesen sein; allein das Detail wird wenigstens nie verachtet und barock gemäßhandelt, wie bei den Spätern; ein hoher Respekt vor dem Überlieferten schützte den Meister vor den Abwegen.

Er ist der letzte und vielleicht höchste unter den Architekten des 16. Jahrh., welche in der Kunst der Proportionen und Dispositionen groß und eigentümlich gewesen sind. Was bei der Einleitung zu dieser Periode gesagt wurde, kann hier mit ganz besonderer Beziehung auf ihn zum Schlusse wiederholt werden: die Verhältnisse sind hier nicht streng organischen, nicht konstruktiven Ursprunges und können es bei einem abgeleiteten Stil nicht sein; gleichwohl bilden sie ein echtes künstlerisches Element, das seine sehr bestimmte Wirkung auf den Beschauer äußert und das ausgebildetste



Gefühl im Künstler selbst voraussetzt. Wir dürfen bei unserer jetzigen Kenntnis der echten griechischen Bauordnungen die kopierten römischen Einzelformen Palladios völlig verschmähen, aber der Baumeister muß noch geboren werden, welcher ihm in der Raumbehandlung — sowohl der Grundfläche als des Aufrisses — irgendwie gewachsen wäre. Allerdings ließ ihm bei den Palästen der vicentinische Adel eine Freiheit, wie sie jetzt keinem mehr gegönnt wird; die Bequemlichkeit wurde der Schönheit des Grundrisses, der Fassade und des Hofes mannigfach aufgeopfert. Um diesen Preis erhielt Vicenza und die Umgegend eine Anzahl von Gebäuden, welche in bescheidenen Dimensionen großartig gedacht, mit vollkommener Konsequenz durchgeführt und alle voneinander unabhängig sind.

Palladios erstes großes Gebäude war die sog. Basilika in <sup>a</sup> Vicenza, d. h. die Umbauung des in der zweiten Hälfte des 15. Jahrh. in den Formen der Gotik erbauten Palazzo della Ragione mit zwei ringsumgehenden Stockwerken von offenen Bogenhallen, nach dem Vorbild des gleichen Baues in Padua, wobei er auf die Wand-einteilung (Fenster u. dgl.) des alten Baues eine lästige Rücksicht zu nehmen hatte. (Beg. 1549, voll. erst 1614.) Gleichwohl — und trotz einzelnen empfindlichen Ungeschicklichkeiten seines eigenen Details — kam eines der großartigsten Werke des 16. Jahrh. zu stande, das z. B. in Venedig Sansovinos Biblioteca vollkommen in den Schatten stellen würde. Ernst und in hohem Grade monumental, wie es sich für ein öffentliches Gebäude ziemt, hat diese Außenhalle doch das reichste Grundmotiv, welches in seiner durchgehenden Wiederholung (oben wie unten) ganz mächtig wirkt: die Räume zwischen den mit vortretenden Säulen bekleideten Pfeilern enthalten nämlich innere Bogen, welche zu beiden Seiten auf je zwei Säulen einer kleinern Ordnung ruhen.

(Das Motiv dieser Halle, vgl. S. 277, d, fand eine allgemeine Bewunderung und wurde auf verschiedene Weise neu verwertet. In dem Teatro Farnese zu Parma brauchte es *Giambattista* <sup>b</sup> *Aleotti*, 1618, für zwei obere Reihen von Loggien, beim Pal. <sup>c</sup> Ducale zu Modena der Baumeister *Bartolommeo Avanzini* aus Rom, der hier einen der schönsten Höfe Italiens schuf (1634), während er an der Fassade seine eigene klägliche Originalität offenbarte.)

Welche Vorgänger Palladio in der Anlage von Privatpalästen vorfand, wurde oben (S. 172, d) erörtert. Das Vorbild Giulio Romanos und seiner mantuanischen Paläste mag für diese Gegenden besonders wichtig gewesen sein; man erkennt z. B. Giulios Vorliebe für bloß eine Ordnung von Halbsäulen oder Pilastern (über einem Rustika-Erdgeschoß) in dem Pal. Trissino dal Vello d'oro (am <sup>a</sup> Tor gegen Monte Berico hin), einem in dieser Art recht schönen

vorpalladianischen Gebäude von 1540, auch in der Fassade des  
 a. b. bischöflichen Palastes (1543? welches wenigstens das Datum  
 des Hofes ist); und wenn Pal. Bonini (früher Annibale Tiene  
 am Anfang des Corso) eine reiche vollständige Doppelordnung hat,  
 so ist vielleicht nicht außer acht zu lassen, daß er das Werk  
 eines Dilettanten aus Palladios Zeit ist (des *Marcantonio Tiene*) und  
 sich in der Hofhalle deutlich als solches verrät. Palladio selbst  
 hat an Palästen sowohl als, wie wir sehen werden, an Kirchen fast  
 immer nur eine Ordnung angewandt, mochten Pilaster, Halbsäulen  
 oder freistehende Säulen sein, mochten sie einer oder zwei Fenster-  
 reihen zur Einfassung dienen; das Erdgeschoß behandelte er nur  
 als Basis, mit derber Rustika. Die wenigen Formen konnten um  
 so größer und großartiger gebildet werden. Er schloß sich darin  
 ganz an Bramantes Haus des Rafael in Rom an, von welchem wir  
 eine Skizze von Palladios Hand kennen.

c. Mit zwei Ordnungen versah er in Vicenza nur den Pal. Bar-  
 d. barano und den Pal. Chieregati. Ersterer, vom Jahr 1570, ist sein  
 reichstverziertes Gebäude, nicht ohne Rücksicht auf die etwas enge  
 Gasse so entworfen. (Von dem Obergeschoß entlehnte Scamozzi sein  
 e. Motiv für dasjenige der Prokurazien in Venedig, S. 296, f.) Eine ge-  
 wölbte Säulenhalle führt in den Hof, dessen einer ausgeführter Flügel  
 das Lieblingsmotiv Palladios aufweist: eine obere und untere Halle  
 mit enger Säulenstellung und geraden Gebälken, alles nur Backstein  
 f. und Mörtel. — Zu Pal. Chieregati (vor 1566, jetzt Pinakothek),  
 einem seiner schönsten Gedanken, könnte er durch das Septizonium,  
 Severi, welches bis nach 1585 existierte, angeregt worden sein; die  
 Fassade besteht mit Ausnahme des mittlern Teiles des Oberge-  
 schosses aus lichten Säulenhallen, einer dorischen und einer ionischen,  
 erstere mit steinernen, letztere mit hölzernen Gebälken; nach dem  
 (unvollendeten) Hofbau hin eine großartige Loggia; das Bewohnbare  
 verhältnismäßig sehr gering.

Unter den Palästen mit nur einer Ordnung ist wohl der schönste  
 g. Pal. Marcantonio Tiene (1556, jetzt Banca Popolare), noch  
 nach Sanmichelis Fassadenidee ein Pilastergeschoß über einem  
 Rustikaunterbau, ausgezeichnet durch die nur unvollständig  
 ausgeführte Säulenhalle des Hofes, welche sich über einer Rustikahalle  
 erhebt. (Der Hinterbau, gegen Pal. Barbarano, von hübscher Früh-  
 h. renaissance.) — Pal. Porto (1552), ionischer Ordnung, mit einer  
 Attika, welche die Fenster eines obern Stockwerkes enthält. — Pal.  
 i. Valmarana, zwischen den Kompositpilastern (1566) je ein oberes  
 und ein unteres Fenster, über letzterm ein Relief; eine dritte  
 Fensterreihe in der Attika; kein glückliches Ganzes. Vom Hinter-  
 bau nur eine untere ionische Halle ausgeführt. (Ein zweiter  
 Pal. Valmarana, unweit Pal. Chieregati, ist ganz unbedeutend.)

— Bei Pal. Caldogni (1575) wird Palladios Urheberschaft nur a vermutet. — Pal. Ercole Tiene am Corso (1572) scheint einem b ältern, hinter der Zeit zurückgebliebenen Architekten anzugehören. Auch Pal. Gusano (Hôtel de la ville) ist nicht von Palladio. — o Das köstliche kleine Häuschen unweit Pal. Chierigati, Casa di Palladio genannt, baute er (?) 1566 für einen gewissen Pietro Cogolo unter besonders lästigen Raumbedingungen. Wer heutzutage so viel Luxus aufwendet, verlangt mehr Platz. (Das mittlere und obere Stockwerk offenbar auf Malereien berechnet.)

Von öffentlichen Gebäuden wird dem Palladio außer der Basilika das Fragment auf Piazza del Castello mit ziemlicher Wahrscheinlichkeit zugeschrieben. (Jetzt als „altes Seminar“ oder Cà del Diavolo bezeichnet, eigentlich ein angefangener Palast für die Familie Porto.) Eine untere Fensterreihe ist nicht eben glücklich zwischen die Piedestale der Kompositsäulen verwiesen; doch würde die Fassade, fortgesetzt und vollendet gedacht, wohl imposant wirken. (Fruchtschnüre von Kapitäl zu Kapitäl; kleine Fenster oben im Fries.) — An dem Palazzo Prefettizio, gegenüber der Basilika, hat Palladio r mit Unrecht seine großen Formen an eine kleinräumige Aufgabe gewandt; dergleichen gelang der Frührenaissance besser. Die Seitenfassade, wo er den Säulen nur die Höhe des untern Stockwerkes gab und das Ganze mehr dekorativ behandelte, läßt vermuten, daß er den Fehler erkannt habe (1571). — Der einfache Triumphbogen, welcher den Stationenweg nach dem Monte Berico erg g öffnet, wurde erst nach Palladios Tode, aber vielleicht nach seiner Zeichnung errichtet und entspricht in den Verhältnissen am ehesten dem Titusbogen.

Auch das berühmte Teatro Olimpico, nächst der Basilika h der Stolz Vicenzas, wurde wohl noch von ihm begonnen, aber erst nach seinem Ableben ausgeführt (1579—84). Am ehesten hat man sich bei der Säulenhalle über der halbelliptischen Stufenreihe für die Zuschauer an seine Zeichnung gehalten; die schwere Doppelordnung und Attika der Scena selbst kann kaum so von ihm entworfen sein. Die fünf (eigentlich sieben) perspektivisch ansteigenden und sich verengenden Gassen, in welche man von der Szene aus gelangt, sind noch wohl erhalten. — Dieser merkwürdige Versuch eines Theaterbaues in der Art der Alten ist in jener Zeit lange nicht der einzige; wir dürfen z. B. bei vielen Theaterbauten des Augenblickes, deren Vasari eine ganze Anzahl erwähnt, eine ähnliche Anlage voraussetzen. Allein des Erhaltenen ist außerordentlich wenig; das oben (S. 319, b) genannte Teatro Farnese in Parma e t scheint bereits als ein Mittelding zwischen antiker und moderner Anlage; die Scena ist schon ein auf Verwandlungen berechneter Tiefbau.

Von den Villen Palladios genießt die Rotonda der Marchesi k

Capra, eine Miglie von der Stadt, mit ihrem runden Mittelbau und ihren vier ionischen Fronten den größten Ruhm. Es ist wohl auffallend, daß weder er noch seine Bauherren jemals sich von der Idee eines schloß- oder tempelähnlichen Prachtbaues mit bedeutender Zentralanlage haben losmachen können, daß trotz der in der Hauptsache klaren Schilderungen der antiken Schriftsteller vom Landbau und des Plinius niemand eine echte antike Villa, d. h. ein Aggregat von niedrigen, nicht symmetrisch geordneten Einzelbauten hat bauen oder besitzen mögen, daß z. B. auch Palladios nächster Nachfolger Scamozzi die Villa Laurentina des Plinius so grundfalsch restaurieren konnte. — Die übrigen Villen Palladios kennt der Verfasser nur aus ziemlich alten Abbildungen; außer der nahe bei Vicenza befindlichen **a** Villa Tornieri sind es nach der damaligen Bestimmung der Orte **b** und Besitzer hauptsächlich folgende: Villa Sarego, in Collogneso la **c** Miga (Gebiet von Vicenza); Villa Pisani bei Montagnana (Gebiet **d** von Padua); Villa Tiene in Cicogna; Villa Barbaro in Masèr (Gebiet von Treviso, mit Fresken von *Paolo Veronese* und plastischem Schmuck **e** von *A. Vittoria*) 1564; Villa Emo in Fanzolo (dasselbe Gebiet); Villa **f** Repetta in Campiglia (Gebiet von Vicenza); Villa Pisani in Bagnolo **g** (dasselbe Gebiet); Villa Badoèr in La Fratta (Polesina); Villa Valmarana in Lisiera (Gebiet von Vicenza); Villa Sarego in S. Sofia **h** (5 Miglien von Verona); Villa Tiene in Quinto (Gebiet von Vicenza?); **k** Villa Trissino zu Meledo (Gebiet von Vicenza), wo das Motiv der Rotonda, mit großen Vorhallen vermehrt, wiederholt ist, u. a. m. — Der Mittelbau, hier öfter mit doppelter, als offene Loggia behandelter Ordnung, pflegt die Anbauten und die mit Portiken umzogenen Ökonomiegebäude völlig zu beherrschen. Im Innern ein großer Reichtum an originellen und schönen Dispositionen, auch der Treppen. Die Ausführung ohne Zweifel sehr einfach, die Säulen aufgemauert. **l** — Vor Porta di S. Bartolommeo oder Pal. Trissino in Cacoli, den der literarisch berühmte Bauherr *Giov. Giorgio Trissino* selbst errichtet haben soll. Die Fassade ganz ähnlich jener für die Villa Madama, aber zwischen zwei vortretende (ältere?) Türme eingeschlossen.

In seinen Kirchenbauten, deren wichtigste sich sämtlich zu Venedig befinden, ist Palladio — zunächst in betreff der Fassaden — gegenüber dem bisherigen vielgliedrigen System der Venezianer, welchem sich noch Jacopo Sansovino anbequemte, ein großer Neuerer. Aber auch hier wie im Palastbau stützt sich Palladio auf die letzte Manier Bramantes. Die Motive seiner sämtlichen Kirchen kommen in den Entwürfen vor, die Antonio da Sangallo im Jahre nach Bramantes Tod für die Fassaden der Peterskirche machte und die im wesentlichen nur Varianten der Studien seines Lehrers Bramante sind. Im reduzierten Maßstabe war ihre Wirkung nicht ganz gleich. Palladios Beispiel, das in Venedig mehr bewundert wurde, als völlig

durchdrang, hat dafür in andern Gegenden eine starke Nachfolge gefunden. (S. Pietro di Castello, 1596 von *Smeraldi* beg., soll nach einem Entwurf Palladios vom Jahre 1557 erbaut sein.) Seit seinen Kirchenbauten war unter den strengen Architekten nur eine Stimme darüber, daß die Fassade nur aus einer Säulenordnung, nicht aus zweien oder gar dreien bestehen solle, was die Übung der frühern Renaissance gewesen war. Erst in Verbindung mit den großen Halbsäulen schien nun auch der Giebel seinen wahren Wert zu erhalten; man wußte jetzt, daß er sich auf das Ganze, nicht bloß auf das obere Stockwerk bezog, und konnte ihm die gehörige Vorrangung und Schattenwirkung geben. Die Fronten der Seitenschiffe wurden dann in Halbgiebeln abgeschlossen, die sich an die Fassade auf beiden Seiten anlehnen. Gleichzeitig nahm auch Michelangelo für das Äußere von St. Peter nur eine Ordnung an.

Offenbar glaubte man mit dieser Annäherung an die Art antiker Tempelfronten einen großen Fortschritt gemacht zu haben. Und gegenüber der ausartenden Frührenaissance war es wirklich so. Einen viel bedeutendern monumentalen Eindruck machen Palladios Fassaden gewiß; sie bereiten würdiger auf ein Heiligtum vor als die meisten Kirchenfronten seiner nächsten Vorgänger. Im Grunde gehen sie aber weiter und willkürlicher von dem Zweck der Fassade ab, ein baulicher Ausdruck des Ganzen zu sein. Jede Form entspräche baulich dem Innern eher als gerade diese Tempelhalle. Außerdem hat sie besondere Übelstände: ihren vier Säulen, wenn sie die antiken Verhältnisse beibehalten und doch dem Höhenverhältnis des Mittelschiffes entsprechen sollen, muß mit Piedestalen nachgeholfen werden; ihre Intervallflächen harmonisch zu verzieren, ist unmöglich, weil sie durch die Schwellung der Halbsäulen eine nicht winkelrechte Form haben und im Grunde doch nur ein Ersatz sind für den freien Durchblick einer offenen Säulenhalle, weshalb die Alten sie klüglich unverziert ließen (s. z. B. den Tempel der *Fortuna virilis* in Rom). Palladio mußte ihnen Nischen mit Statuen geben. Endlich ist das Anlehnen der Halbgiebel mit ihrem schiefen und ihrem wagerechten Sims (der dann über dem Portal wieder zum Vorschein kommt) nie ganz schön zu bewerkstelligen. Als großer Künstler brachte freilich Palladio eine Art von Harmonie hinein. Die strenge Einfachheit seines Details, die beständige Berechnung der Teile auf das Ganze bringt bei ihm immer einen zwingenden Eindruck hervor.

In betreff des Innern belebt er die Anordnung der frühern Renaissance durch einen imposanten Organismus von kräftigen Gliedern, namentlich Halbsäulen, und durch Verhältnisse, welche die einzig wahren scheinen, so lange man sie vor Augen hat. Auch hier herrscht nur eine Ordnung. Niemand wird sich dem Eindruck des großartigen Raumgefühls entziehen, niemand aber auch leugnen können, daß

gerade diesen einfach großen architektonischen Mitteln gegenüber das Fehlen allen Ornaments und aller Farbe sich störend geltend macht. Denn durch ausdrückliche Verfügung des Meisters oder durch Zufall blieben diese Kirchen ohne Vergoldung und Bemalung. (Irgend eine dekorative Gliederung der Gewölbe möchte Palladio jedoch wohl beabsichtigt haben.)

a Die Kirche S. Giorgio Maggiore in Venedig, herrlich isoliert der Piazzetta gegenüber gelegen, ist das früheste dieser Gebäude (beg. 1565, Kuppel 1575, Chor 1584—89, Fassade erst 1602—10). Schon von außen bilden Kirche, Querschiff, Turm und Kloster eine malerische Gruppe. Der Eindruck des Innern — einer dreischiffigen Pfeilerbasilika mit Vierungskuppel und sehr langem Mönchschor — ist besonders schön und feierlich. Die Hauptordnung hat, wie gesagt, Halbsäulen; die von ihr eingefassten Bogen ruhen auf Pilastern; unter der ganz einfachen Kuppel treten dann auch in der Hauptordnung Pilaster hervor; in den Seitenschiffen eine kleinere Ordnung von Halbsäulen. Die Querarme schließen im Halbrund. Der Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulenstellung mit geradem Gebälk ist durch die darüber gesetzte Orgel verdorben. — Das Kloster mit seinem vielbewunderten Refektorium (1560) ist gegenwärtig Kaserne. Auch der schöne Kreuzgang (Arkadenhalle mit ionischen Doppelsäulen) ist Palladios Werk, nur das Obergeschoß (Wand mit Fenstern) fremde Zutat.

b Die Fassade von S. Francesco della Vigna (1568) wiederholt das Motiv derjenigen von S. Giorgio: nur treten die Gesimsstücke der Halbgielbel und das über der Tür hier weiter hervor als die Wandsäulen selbst. (Das Innere von *J. Sansovino*, s. S. 295, f).

c Es folgt die Kirche del Redentore in der Giudecca (1577—92), Palladios vollkommenster Kirchenbau, gleichsam eine Korrektur von S. Giorgio; einschiffig mit nicht sehr tiefen Seitenkapellen, so daß an der Fassade die Hauptordnung (diesmal 2 Säulen zwischen 2 Pilastern) mehr über die untern Halbgielbel vorherrschen konnte; statt der Postamente eine herrliche Treppe mit Balustraden, aber nur in der Mitte und zwar absichtlich so angeordnet, das man den Sockel zu beiden Seiten sehe; über dem Hauptgiebel eine horizontale Attika, an welche sich obere Halbgielbel (der Ausdruck für die Strebe Pfeiler des Tonnengewölbes) anlehnen. Bei einem etwas entfernten Gesichtspunkt steigt die Kuppel vortrefflich über die Fassade empor. Das Innere (mit Tonnengewölbe im Korbbogen, auf Rechnung der Fortsetzer des Baues zu stellen) von großer perspektivischer Schönheit, bei den einfachsten Formen; reizvoller Einblick in die Kapellen mit ihren Nischen, in die lichtreichen abgerundeten Querarme, in die einfache Pilasterordnung der Kuppel, endlich der erhabene Durchblick in den hintern Mönchschor durch eine Säulen-

stellung im Halbkreis. Das organische Gerüst besteht theils aus Halbsäulen (die ohne Stylobat aufsteigen, daher das Gedrückte ihrer Verhältnisse), theils aus Pilastern, welchen Palladio dieselbe Schwelung und Verjüngung zu geben pflegte wie den Säulen.

Erst nach des Meisters Tode wurde (1586) die kleine Kirche des Nonnenklosters delle Zitelle, ebenfalls in der Giudecca, ausgeführt, mit ungenauer Benutzung seines Entwurfes. Ich weiß nicht, ob das Auge, das sich in Venedig an Zierbauten wie die Scuola di S. Marco, S. M. de' Miracoli u. dgl. gewöhnt hat, für diese einfache Fassade mit zwei Pilasterordnungen, einem Halbrundfenster und einem Giebel noch einige Aufmerksamkeit übrig haben wird, vielleicht ist aber nirgends mit so wenigen Mitteln Größeres erreicht, und nicht umsonst wurden und werden diese Formen und Verhältnisse noch fortwährend mehr oder weniger treu nachgeahmt. Im Innern ruht die Kuppel auf einem Quadrat mit abgestumpften Ecken; ein Vorraum und ein Chor; über den Seitenaltären die Nonnenplätze; — alles zeugt von Raumersparnis. (Die Vereinigung von je zwei Pilastern unter einem Kapitäl gehört ohne Zweifel zu den Veränderungen.)

Noch später (1609) benutzte man einen Entwurf Palladios für eine andere Nonnenkirche, S. Lucia (beim Bahnhof). Die raumsparende und dabei großartige Anlage des Innern (das Äußere unbekleidet) ist nicht leicht zu beschreiben; wer aber die wenige Schritte entfernte Kirche der Scalzi und deren empfindungslosen Pomp damit vergleicht, wird in S. Lucia die Hand des Meisters erkennen.

Außer diesen Kirchen hinterließ Palladio in Venedig unvollendet (auf immer) das Kloster der Carità (1561), in welchem sich jetzt die Akademie befindet. Man sieht das kleinere dreiseitige Erdgeschoß einer Pfeilerhalle mit Pilastern, und die eine Seite eines großartigen Hofbaues — zwei Geschosse mit Pfeilerhallen und Halbsäulen, und ein Obergeschoß mit Mauer und Pilastern. Es ist das Gebäude, von welchem Goethe mit so vieler und gerechter Begeisterung spricht. Kein weißer Marmor, fast nur Backsteine, für welche Palladio eine Vorliebe hatte, weil er wohl wußte, daß die Nachwelt kein Interesse hatte, sie abzureißen, wie die Quaderbauten. — Der schöne Klosterhof an S. Giustina zu Padua ist, nach der Übereinstimmung mit Pal. Chierigati, dem Meister wohl mit Recht zuzuschreiben (s. S. 292, d).

Der gerechte Stolz, womit Vicenza und das östliche Oberitalien überhaupt auf Palladio hinblickten, gewährte diesen Gegenden auch die beste Schutzwehr gegen die Exzesse des Barockstils. Während der schlimmsten borrominesken Zeit verdunkelte sich wohl Palladios Ruhm zu einer mehr bloß historischen Anerkennung, aber mit dem 18. Jahrh. wurden seine Gebäude von neuem als Muster anerkannt,

nachgeahmt, ja wiederholt. Das Ausland, hauptsächlich England, mischte sich in die Frage und nahm Partei für ihn auf das nachdrücklichste. Wie Vignola für die Bildung des Details, so war Palladio für die Komposition das Orakel und Vorbild der strengern Architektur seit 1700: ja er herrscht in der klassischen Schule Oberitaliens bis auf den heutigen Tag.

Die Schattenseiten dieses großen Einflusses sind nicht zu verhehlen. Natürlich brachten die Nachfolger die entlehnten Motive auch da an, wo sie nicht hinpaßten, bloß um des Effektes willen; die palladianischen Formen wurden äußerlich gehandhabt, als großartigste Dekoration und zwar oft in ganz knechtischer Nachahmung bestimmter Bauten; umsonst lehrten die Urbilder, daß der Meister jede einzelne Aufgabe anders und immer neu zu lösen gewußt hatte.

Dennoch überwog der Vorteil. Unleugbar blieb man auf dieser Fährte den wahren und ewigen Gesetzen der Architektur näher, als wenn man dem Barockstil folgte. Bei der großen Einfachheit des Details in diesem System erhielt sich auch eher der Sinn für die Wirkung der Verhältnisse, die nun einmal die Seele der modern-italienischen Baukunst sind. Jeden Augenblick kann sich dieser Stil wieder der echten, wenigstens römischen, wenn nicht griechischen Bildung nähern; es ist, sozusagen, noch nicht viel an ihm verdorben.

Ja, wenn sich Auge und Sinn darüber Rechenschaft geben, wie sehr schon das Einfach-Großräumige — in wenigstens nicht unedlen Formen — auf die Stimmung wirkt, wie sehr das Gefühl, im „Süden zu sein“, davon bedingt ist, so lernt man diese Nachfolge Palladios erst vollkommen schätzen. Ihr verdankt das moderne Oberitalien hauptsächlich Mailand, jene Bauphysiognomie, die man kalt und herzlos, aber niemals kleinlich schelten kann. Sie hat das Bedürfnis nach dem Großen und Monumentalen wachgehalten und damit für jede höhere Entwicklung in der Baukunst einen günstigen Boden vorbereitet. Ein großer Gedanke trifft wenigstens in jenen Gegenden auf keine ärmliche Baugesinnung.

In Vicenza selbst war und blieb Palladio „das Palladium“, wie Milizia in seinen Briefen sagt, und wie man aus Goethes italienischer Reise noch deutlicher ersieht. Schon ein (nicht sehr dankbarer) vicentinischer Zeitgenosse, *Vincenzo Scamozzi* (1552—1616), zeigt sich in <sup>a</sup> seinem bedeutendsten Gebäude, Pal. Trissino-Barton am Corso (beg. 1588), wesentlich von Palladio abhängig. Von ihm auch Pal. <sup>b</sup> Trento, unweit vom Dom, und in Venedig der schon genannte <sup>c</sup> Ausbau der Prokurazien, sowie ein Pal. Cornaro am Canal Grande, dann mehrere Villen usw. Doch ist Scamozzi durch sein großes Werk „*Architettura universale*“ bekannter als durch seine eigenen Bauten. — Aber noch viel später galt Palladio in der Heimat als Vorbild. Teils nach Zeichnungen von ihm, teils wie ge-



sagt mit Nachahmung seiner Bauten wurden viele Villen und Paläste errichtet, bis die französische Invasion den Wohlstand der venezianischen Landstadt tief erschütterte. Dahin gehört der Pal. Cordellina, jetzige Scuola elementare, um 1750 von *Calderari* erbaut; Pal. Losgo am Corso u. a. m.

In Verona sind die Dogana (1758, von *Pompei*) und das Museo Lapidario, eine Hofhalle beim Teatro filarmonico (1745, gleichfalls von *Pompei*), sehr unmittelbare Zeugnisse der Begeisterung für den palladianischen Hallenbau mit geraden Gebälken und echt antiken Intervallen; S. Sebastiano (Urheber unbekannt) ist ein relativ klassisches Gebäude aus der Zeit, da sonst überall der Barockstil herrschte. — In Brescia der Hof des Pal. Martinengo.

Von den wenig zahlreichen Bauten der Spätrenaissance in Neapel möge Palazzo Vicario, jetzt Tribunal (unlängst eingestürzt) wegen der stattlichen Hofanlage mit halbrunder Halle und der brillante Gartenhof von S. Martino, mit Marmorsäulen im Erdgeschoß, erwähnt werden.



Wir hören mit den achtziger Jahren des 16. Jahrh. auf, die Künstler einzeln zu charakterisieren. Statt dessen mag hier ein Gesamtbild des seitdem aufgekommenen Barockstils folgen, so gut wir es zu geben imstande sind.

Man wird fragen: wie es nur einem Freunde reiner Kunstgestaltungen zuzumuten sei, sich in diese ausgearteten Formen zu versenken, über welche die neuere Welt schon längst den Stab gebrochen? Und woher man nur bei der großen Menge des Guten in Italien Zeit und Stimmung nehmen sollte, um auch an diesen späten Steinmassen einige mögliche Vorzüge zu entdecken? Hierauf ist zu antworten, wie folgt. Wer Italien nur durchfliegt, hat vollkommen recht, wenn er sich auf das Allerbeste beschränkt. Für diejenigen, welche sich einige Zeit gönnen, ist es bald kein Geheimnis mehr, daß der Genuß hier bei weitem nicht bloß in dem Anschauen vollkommener Formen, sondern größtenteils in einem Mitleben der italienischen Kulturgeschichte besteht, welches die schönern Zeiten vorzieht, aber keine Epoche ganz ausschließt. Nun ist es nicht unsere Schuld, daß der Barockstil ganz unverhältnismäßig vorherrscht und im großen den äußern Eindruck wesentlich bedingt, daß Rom, Neapel, Turin und andere Städte mit seinen Gebilden ganz ausgefüllt sind. Wer sich irgend eines weitern Gesichtskreises in der Kunst rühmen will, ist auch dieser Masse einige Aufmerksamkeit schuldig. Bei dieser Beschäftigung des Vergleichens wird man vielleicht auch dem wahren Verdienst gerecht werden, das manchen Bauten des fraglichen Stiles gar nicht abzusprechen ist, obwohl es ihnen bisweilen in Bausch und Bogen abgesprochen wird. Diese Verachtung wird man bei gebildeten Architekten niemals bemerken. Diese wissen recht wohl Intention und Ausdruck zu unterscheiden und beneiden die Künstler des Barockstiles von ganzem Herzen ob der Freiheit, die sie genossen und in der sie bisweilen großartig sein konnten.

Noch weniger aber als ein allgemeines Verwerfungsurteil liegt uns eine allgemeine Billigung nahe. Unsere Aufgabe ist: aufmerksam zu machen auf die lebendigen Kräfte und Richtungen, welche sich trotz dem meist verdorbenen und konventionellen Ausdruck des Einzelnen unverkennbar kundgeben. Die Physiognomie dieses Stiles ist gar nicht so interesselos, wie man wohl glaubt.

Die einflußreichsten Architekten waren: zunächst ein vielbeschäftigter Schüler Michelangelos, *Giacomo della Porta* (1541—1604); dann jene Kolonie von Tessinern, welche Rom seine jetzige Gestalt gab: *Domenico Fontana* (1543—1607) nebst seinem Bruder *Giovanni* (1540 bis 1614) und seinem Neffen *Carlo Maderna* (1556—1629), welchem

noch der Nebenbuhler Berninis, *Francesco Borromini* (1599—1667), und der späte *Carlo Fontana* (1684—1714) beizuzählen sind. Dann einige Lombarden: die drei *Lunghi* (der Vater *Martino* blühte um 1570, der Sohn *Onorio* 1561—1619, der Enkel *Martino* † 1657); *Flaminio Ponzio* († unter Paul V.); *Cosimo Fansaga* (1591—1678), meist in Neapel tätig; die Bolognesen *Domenichino* (1581—1641) und *Alessandro Algardi* (1602—54), jener sonst mehr als Maler, dieser als Bildhauer berühmt; die Römer *Girol. Rainaldi* (1570—1655), sein Sohn *Carlo* (1611—41), *G. B. Soria* († 1651) und *Giovanni Antonio de' Rossi* (1616—95); ferner der bekannte Maler *Pietro da Cortona* (1596 bis 1669), *Fr. da Volterra*, *Giov. Fiammingo*, gen. *Vasanzio* (Hans von Xanten); gleichzeitig mit diesen und allen überlegen: *Giov. Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680); alle Spättern von ihm abhängig: *Guarino Guarini* von Modena (1624—88), der das jetzige Turin begann; der Dekorator Pater *Andrea Pozzo* aus Trient (1642—1709); die drei *Bibbiena* von Bologna, deren Blüte nach 1700 fällt; die Florentiner *Aless. Galilei* (1691—1787) und *Ferdinando Fuga* (geb. 1699); endlich die beiden mächtigsten Architekten des 18. Jahrh.: *Filippo Juvara* oder *Ivara* von Messina (1685—1735) und *Luigi Vanvitelli*, von niederländischer Herkunft, zu Neapel geboren (1700—78). — Das Lokale verliert hier fast alle Bedeutung; einige der Genannten führen ein kosmopolitisches Wanderleben, andere liefern wenigstens Zeichnungen und Pläne für weit entfernte Bauten.

Innerhalb des Stiles, welchen sie gemeinsam repräsentieren, gibt es natürlich während der zwei Jahrhunderte von 1580—1780 nicht nur Nuancen, sondern ganz große Veränderungen, und bei einer vollständigen methodischen Besprechung müßte mit Bernini unbedingt ein neuer Abschnitt beginnen. Für unsere rasche Übersicht ist eine weitere Trennung um so weniger rätlich, als die Grundformen im ganzen dieselben bleiben.

Die Kunst der Renaissance strebte nach dem Vollkommenen, das Barock will mit der Gewalt des Affekts packen, aufregen, berauschen. Seine Formenbehandlung gründet sich auf Masse und Bewegung, die Komposition aufs Große, auf Steigerung der absoluten Größenverhältnisse einerseits, auf Vereinfachung der Motive andererseits. Es strebt nur noch einen Gesamteindruck an; weniger Anschauung, mehr Stimmung. Deshalb wird ihm nicht die Form als solche, sondern Licht und Schatten zu eigentlichsten Mitteln des Ausdrucks. Er kann sich deshalb nur im großen offenbaren: der Kirchenbau ist sein Feld; aufgehen im Unendlichen, sich auflösen im Gefühl des Unbegreiflichen, auf das Faßbare verzichten, — das ist das Pathos des Barocks.

Die Barockbaukunst spricht dieselbe Sprache wie die Renais-

sance, aber einen verwilderten Dialekt davon. Die antiken Säulenordnungen, Gebälke, Giebel usw. werden mit einer großen Willkür auf die verschiedenste Weise verwertet; in ihrer Eigenschaft als Wandbekleidung aber wird ihnen dabei ein viel stärkerer Accent gegeben als vorher. (Die Kapitäle insgemein in gefühllos schwülstiger Umbildung.) Manche Architekten komponieren in einem beständigen Fortissimo. Säulen, Halbsäulen und Pilaster erhalten eine Begleitung von zwei, drei Halb- und Viertelpilastern auf jeder Seite; ebenso viele Male wird dann aber das ganze Gebälk unterbrochen und vorgeschoben; je nach Umständen auch der Sockel. In Ermangelung einer organischen Bekleidung verlangt man von dem, was zur Zeit der Renaissance doch wesentlich nur Dekoration war, daß es Kraft und Leidenschaft ausdrücke; man will sie erreichen durch Derbheit und Vervielfachung. Von der perspektivischen Nebenabsicht, die sich damit verbindet, wird bei den Fassaden die Rede sein.

Eine nahe Folge dieser Derbheit war die Abstumpfung des Auges für alle feineren Nuancen. Auf eine merkwürdige Weise tritt dies zutage, sobald der Ausdruck der Pracht verlangt wird. Man sollte erwarten, daß die Baukunst der römischen Kaiserzeit all ihren vegetabilischen und sonstigen plastischen Reichtum hätte herleihen müssen: die Kannelierungen ihrer Säulen, die ornamentierten Basen, die Blätterreihen ihrer Architrave, den Prachtschmuck der Friese, endlich jene plastische Detailfülle ihrer Kranzgesimse, zumal Konsolen und Rosetten. Dies alles kommt aber nur stellenweise und kaum je vollständig zur Anwendung, meist dagegen nur in dürftigem Exserpt. In ganz andern Dingen wird der Reiz für das Auge gesucht, welcher der Pracht entsprechen soll: die Bauglieder selbst, ohne ornamentales Detail, aber mit durchgehenden, oft sinnlosen Profilierungen aller Art überladen, kommen in Bewegung; hauptsächlich die Giebel beginnen seit *Bernini* und *Borromini* sich zu brechen, zu bäumen und in allen Richtungen zu schwingen. An einzelnen besonders Prachtstücken, wie Altäre usw., werden gewundene Säulen beinahe zur Regel. Wie die Farbigkeit der Steine und Metalle zur Mitwirkung benutzt wurde, soll weiter erörtert werden. Endlich bringt um 1700 der Pater *Pozzo* diese ganze neue Art von Dekoration in ein System, das, im Zusammenhang mit jener durchgehenden perspektivischen Absicht vorgetragen, wahrhaft lehrreich ist, obschon die Mittel, einzeln genommen, zum Teil abscheulich heißen müssen.

Wo dann eine wahre bauliche Funktion deutlich markiert werden soll, weiß dieser Stil sich natürlich nur noch in unverhältnismäßig massiven Formen anzusprechen. Man vergleiche, um mit einem kleinen Beispiel zu beginnen, die kolossalen Deckenkonsolen in S. M. in Via Lata zu Rom mit den so mäßigen, welche in alten Basiliken den Dachstuhl tragen.

Selten aber ist es mit dem Ausdruck von Funktionen ernstlich gemeint. Vielmehr bekommen die einzelnen Formen ein von allem Organismus unabhängiges, später ein krankhaftes Leben. Man findet z. B. bei Pozzo eine Sammlung vor Tür- und Fensteraufsätzen, wie sie um 1700 für klassisch galten und oft genug wirklich ausgeführt wurden; es sind Fieberphantasien der Architektur. — Allein auch die schlimmsten dieser Formen haben eine Eigenschaft, die für den ganzen Stil wichtig und bezeichnend ist, nämlich ein starkes Relief und somit eine starke Schattenwirkung. Untauglich zum Ausdruck des wahrhaft Organischen, des Konstruktiven, sind sie im höchsten Grade wirksam zur Einteilung von Flächen, zur Markierung bestimmter Stellen. Sie können diejenige lebendig gebliebene Seite der Architektur darstellen helfen, welche als das Gebiet der Verhältnisse zu bezeichnen ist.

Der Hauptschauplatz, auf welchem diese Frage der Verhältnisse durchgefochten wird, sind in dieser Zeit unleugbar die Kirchenfassaden. Ich weiß, daß man leicht in Versuchung gerät, keine einzige auch nur recht anzusehen. Sie sind schon in der Renaissancezeit, ja in der italienischen Gotik bloße vorgeschobenen Dekorationen und werden jetzt vollends rein konventionelle Zierstücke, die mit dem Ganzen gar keinen Zusammenhang haben. Ihre Verhältnisse, ob schön oder häßlich nach damaligem Maßstab, dürften uns gleichgültig sein. Allein als reine Fiktion ergreifen sie den Beschauer doch bisweilen, trotz der oft so verwerflichen Ausdrucksweise, und nötigen ihn, der Absicht des Baumeisters nachzugehen, seine Rechnung — nicht von Kräften und Lasten, wohl aber von Massen und Formen — nachzurechnen. Man entsinnt sich dabei, daß es zum Teil die Zeitgenossen der größten Maler des 17. Jahrh. waren, welche so bauten, ja Maler wie Domenichino, Bildhauer wie Bernini selbst.

Seit Palladio werden die Fassaden mit einer Ordnung (S. 320 oben) häufiger, ohne jedoch im ganzen das Übergewicht zu gewinnen. Für Rom z. B., welches den Ton im großen angab, mochte die widerwärtige Fassade von S. Carlo al Corso eher zur Abschreckung als zur Empfehlung dieser Bauform dienen. (Angeblich von *Onorio Lunghi*, in der Tat vom Kardinal *Omodei*, ausgeführt von *Menicucci*.) Auch diejenige *Madernas* an S. Francesca Romana steht weit unter Palladio. Der überwiegende Typus, welchen seit etwa 1580 *Giac. della Porta*, *Dom. Fontana*, *Mart. Lunghi d. ä.* usw. geschaffen hatten, blieb immer derjenige mit zwei Ordnungen, und zwar früher eher von Pilastern, später eher von Halbsäulen und vortretenden ganzen Säulen. Das breitere untere Stockwerk und das schmalere obere werden auf die bekannte Weise vermittelt, durch Voluten oder durch einfach einwärts geschwungene Strebene; doch ist der Abstand zwischen beiden nicht mehr so bedeutend, wie zur Zeit der Renaissance, indem jetzt die

Anlage der Kirchen überhaupt eine andere und die Nebenschiffe zu bloßen Kapellenreihen von geringer Tiefe geworden sind (wovon unten). Hier und da wird die Strebe ganz *graziös* gebildet, mit Fruchtschnüren <sup>a</sup> geschmückt usw. (S. M. in Campitelli zu Rom, von *Rainaldi*). Andere Architekten geben der obern Ordnung dieselbe Breite wie der untern, lassen jedoch den Giebel bloß dem Hauptschiff entsprechen.

Innerhalb dieser gegebenen Formen bemühen sich nun die Bes-  
 sern, in jedem einzelnen Falle die Verhältnisse und das Detail neu  
 zu kombinieren. Die Harmonie, welche sie nicht selten erreichen,  
 ist eine rein konventionelle, wie die Elemente, aus denen sie besteht,  
 wirkt aber eben doch als Harmonie. Das mäßige Vor- und Zurück-  
 treten einzelner Wandteile, die engere oder dichtere Stellung der  
 Pilaster oder Säulen, die Form, Größe und Zahl der Nischen oder  
 Fenster wird im Zusammenhang behandelt und bildet ein wirkliches  
 Ganzes. Daß die gedankenlosen Nachtreter und Ausbeuter in der  
 Majorität sind, kann auf Erden nicht befremden, nur darf man nach  
 ihnen nicht die ganze Kunst beurteilen. Ich möchte die Behauptung  
 wagen, daß die bessern dieser Fassaden in der Gesamtbehandlung,  
 in der richtigen Ökonomie der Mittel konsequenter sind als diejenigen  
 der Renaissance.

Die römischen Fassaden vom Ende des 16. und Anfang des  
 17. Jahrh. erscheinen in der Gliederung noch einfach und mäßig;  
 bloße Pilaster, meist noch ohne Nebenpilaster; Halbsäulen nur am  
 Erdgeschoß, ja selbst nur an den Portalen. Von *Giac. della Porta*:  
<sup>b</sup> S. Caterina de' Funari, voll. 1563, einer der frühesten Bauten, in  
 denen sich das Barockgefühl ankündigt, das dann in der Fassade des  
 Gesù (nach 1573, nicht genau nach seinem Plane aufgeführt) ganz  
<sup>c</sup> zum Ausbruch kommt, während die spätere von S. M. ai Monti,  
 voll. 1580, eine der vorzüglichsten des Frühbarocks, dem Typus von  
<sup>d</sup> S. Caterina, nur mit schärfer betonter Gliederung folgt. S. Luigi de'  
<sup>e</sup> Francesi besonders nüchtern. — Von *Mart. Lunghi d. ä.*: S. Giro-  
 fflamo de' Schiavoni; S. Atanasio. — Von *Vincenzo della Greca*:  
<sup>g</sup> SS. Domenico e Sisto, seiner Zeit viel bewundert. Von *Carlo*  
<sup>h</sup> *Maderna*: S. Susanna 1603, seine erste und beste Schöpfung, kräf-  
<sup>i</sup> tig und doch maßvoll, und S. Giacomo degli Incurabili, beide  
<sup>k</sup> weit besser als die Fassade von St. Peter (S. 270, b), für welche  
 seine Kräfte nicht hinreichten. Gegenüber von *Giac. della Porta*  
 regen sich die Formen bedeutender, die Macht der Horizontale ist  
 gebrochen. *Maderna* trägt überhaupt den Geist des Barock mit  
 hinreißender Gewalt vor, sucht stets nach dem Bedeutenden in Masse  
 und Bewegung. — Von *Giov. Batt. Soria* († 1651), einem Nachzügler  
<sup>l</sup> der Frühzeit: S. Carlo a' Catinari, die tüchtige Vorhalle von S.  
<sup>m</sup> Gregorio, S. M. della Vittoria, S. Caterina da Siena. Ihr  
 Wert liegt nicht in der Komposition, sondern in dem Ernst, mit dem

Soria diese Travertinmassen behandelt: der eigentliche Vertreter der römischen Gravitas und durchaus selbständig, macht er von den Reizmitteln einer entwickelten Kunst sehr mäßigen Gebrauch. — In Neapel konnte schon 1584 eine Mißform entstehen, wie die Fassade des Gesù Nuovo, mit ihrer facettierten Rustika (vgl. S. 142, c), a und im 18. Jahrh. eine so gedankenlose Marmorwand, wie die der Gerolomini (von *Ferd. Fuga*); beide wären in Rom unmöglich gewesen. (Schon der Travertin nötigte die Römer zu gleichmäßiger Behandlung, während Neapel zwischen Marmor und Mörtel schwankt.) — *Cosimo Fansagas* (1591—1678) vornehme Vorhalle der Sapienza o mitten in den Exzessen des Barock von ausnahmsweiser Strenge kann kaum als Kirchenfassade gelten: sie dient vorzugsweise der Vermittlung zwischen dem Niveau der Straße und des Kircheneingangs.

Mit *Algardi's* Fassade von S. Ignazio und *Rinaldi's* säulenreicher a Fronte von S. Andrea della Valle zu Rom beginnt die derbere e) Ausdrucksweise der Fassade von St. Peter ihre Früchte zu tragen: das Vor- und Rückwärtstreten der einzelnen Flächen, die stärkere Abwechslung der Gliederungen nebst der entsprechenden Brechung der Gesimse. (Diejenige von S. Ignazio ist immer eine der allerbesten dieser Klasse.) An *Rinaldi's* sehr interessanter Fassade von S. M. in Campitelli hat das untere Stockwerk Säulen und Halbsäulen von vielerlei verschiedenem Rang auf ebenso vielen Achsen. Hier offenbart sich besonders deutlich das Vorwärts- und Rückwärtstreten der Mauerkörper als ein malerisches Prinzip: Abwechslung in den Linien und starke Schattenwirkung werden leitende Rück-sichten, im geraden Gegensatz zu aller strengern Architektur.

Reine Prahlerei ist dagegen eine Fassade wie die von S. Vincenzo ed Anastasio bei Fontana Trevi, mit ihren gegen das Portal hin en échelon aufgestellten Säulen. (Von *Mart. Lunghi d. j.*)

Um die Mitte des 17. Jahrh., mit dem Siege des berninischen Stiles, tritt dann jene eigentliche Vervielfachung der Glieder, die Begleitung der Pilaster und Halbsäulen mit zwei bis drei zurücktretenden Nebenpilastern vollständig ein. Ihr Zweck war nicht bloß Häufung der Formen; vielmehr treffen wir hier auf einen der durchgreifendsten Gedanken des Barockstiles: die scheinbare perspektivische Vertiefung. Das Auge genießt die, wenn auch nur flüchtige Täuschung, in einen Gang mit Pfeilern auf beiden Seiten hineinzusehen.

Teilweise denselben Zweck, nur mit andern Mitteln erstrebt, darf man auch in der verrufenen Biegung der Fassaden erkennen. Auch hier wird eine Scheinbereicherung beabsichtigt, wenn die Wand samt all ihrer Dekoration rund auswärts, rund einwärts oder gar in Wellenform<sup>1)</sup> geschwungen wird. Das Auge hält, zumal beim Anblick von

1) Ein werter Freund pflegte zu sagen, solche Fassaden seien auf dem Ofen getrocknet.

der Seite, die Biegung für stärker, als sie ist, und setzt die ihm durch Verschiebung unsichtbaren Teile reicher voraus, als sie sind. Sodann ist auch hier ein malerisches Prinzip tätig: dasjenige, die homogenen Bauglieder, z. B. alle Fenstergiebel, alle Kapitäle desselben Ranges dem Beschauer auf den ersten Blick unter ganz verschiedenen Gesichtspunkten vorzuführen, während die strengere Architektur ihre Wirkung im geraden Gegenteil sucht. Ich weiß nicht, war es notwendige Konsequenz oder nicht, daß die Giebel außer der Schwingung nach außen auch wieder eine nach oben annahmen, so daß ihr Rand eine doppelt bedingte, meist ganz irrationelle Kurve bildet; so viel ist sicher, daß diese Form zu den abschreckendsten der ganzen Baukunst gehört, zumal wenn die Giebel gebrochen sind. — Es wird damit theoretisch zugegeben, daß die geschwungene Form unter allen Umständen die schönste sei<sup>1)</sup>, aber außer Acht gelassen, welche Vorbedingungen die wahre Baukunst macht und machen muß.

*Francesco Borromini* ist für diese geschwungenen Fassaden der berühmteste Name geworden, obschon die übelsten Konsequenzen erst von der mißverstehenden Willkür der Nachahmer gezogen wurden. Sein Kirchlein S. Carlo alle quattro fontane (1649) enthält in der Tat weder innen noch außen andere gerade Linien als diejenigen an den Fensterpfosten usw. — An S. Marcello am Corso ist die Fronte von *Carlo Fontana* 1708; S. Luca von *Pietro da Cortona* um 1640; S. Croce unweit vom Pantheon aus dem 18. Jahrh. — Eine gute Seite kann man diesen Fratzengebilden immerhin abgewinnen: sie sind wenigstens wirkliche Architektur, können schöne und großartige Hauptverhältnisse darstellen und stellen sie bisweilen wirklich dar. Dies wird man am besten inne beim Anblick gleichzeitiger venezianischer Kirchenfassaden (S. Moisè, Chiesa del Riccof vero, S. M. Zobenigo, Scalzi), welche zwar geradlinig, aber keine Architektur mehr, sondern marmorne Schreinerarbeit sind. Die kleinsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Schwulst gehüllt fort; es ist die Phantasie jener Schränke von Ebenholz, Elfenbein und Email (Studioli), die damals mit schwerem Aufwand für die Paläste der Großen beschafft wurden. Der Platzmangel nötigte wohl zu einer konzentrierten Pracht, allein diese konnte sich auch im Barockstil würdiger ausdrücken als durch solche Puppenkasten.

Übrigens war die Herrschaft jener Fassadenform in Italien keine lange und keine durchgehende; im 18. Jahrh. sind die wichtigsten

1) Für geschwungene Pläne im großen ist hier noch einmal hinzuweisen auf

\* Berninis Kolonnaden von St. Peter (S. 270 d), sowie etwa auf die (jetzt verbaute?) ehemalige Kirchhofshalle von S. Michele in Mailand, unweit Porta Tosa (von *Francesco Croce*), welche im Grundplan aus vier größeren und vier dazwischen verteilten kleinern Kreissegmenten besteht.



Fassaden wieder alle geradlinig; so die sehr kolossale von S. Pietro a in Bologna von *Alf. Torreggiani* 1748, und die sich schon dem neuern Klassizismus nähernde am neuen Dom von Brescia; in Rom b diejenige von S. Giovanni de' Fiorentini, welche *Aless. Galilei* c (in Ermangelung der durch Nachlässigkeit verlorenen Zeichnungen Michelangelos) 1784 entwarf, ohne sich in die der ältern Zeit angehörige Anlage mit breiten Nebenschiffen wieder hineinfinden zu können. Von ihm ist auch die Fassade des Laterans (1784), wo d das vorgeschriebene Motiv einer obern Loggia über einem untern Vestibul wahrhaft großartig von einer riesigen Halle einer Ordnung eingefaßt ist, die sich oben in fünf Bogen, unten in fünf Durchgängen mit geradem Gebälk öffnet. (Lehrreiche Parallele mit der in jeder Beziehung schlechtern Fassade von St. Peter. Die hintere Fassade gegen den Obelisk, wo früher die Benediktionen erteilt wurden, ist eine gute Doppelhalle aus der Zeit Sixtus' V. von *Domen. Fontana*, 1586.) *Fuga*, welcher (1743) nach einem ähnlichen Programm die Fassade von S. M. Maggiore baute, kehrte zu dem e System zweier Ordnungen zurück und schuf ein Werk, welches zwar durch reiche Abwechslung und durch den Einblick in Loggia und Vestibul malerisch wirkt, aber selbst abgesehen von den sehr ausgearteten Einzelformen kleinlich und durch die Seitenbauten gedrückt erscheint. Gleichzeitig entstand freilich noch viel Schlechteres, z. B. die gewundene Fassade und Vorhalle von S. Croce in Gerusalemme (von *Gregorini*). Und doch hatte für kleinere Kirchen mit Vorhalle und Loggia schon *Pietro da Cortona* ein so tüchtiges Muster aufgestellt wie S. M. in Via lata (am Corso, ausgeführt erst nach g seinem Tode, 1680), eine der gediegensten Schöpfungen dieses Stiles.

Außer jenen geschwungenen Fassaden kommen übrigens noch viel kühnere Mittel der Scheinerweiterung vor. Derselbe *Pietro da Cortona* wußte der kleinen und übel gelegenen S. M. della Pace h (vor 1657) ein majestätisches Ansehen zu geben, indem er vor die Fassade eine kleine halbrunde Vorhalle, um die hintere Hälfte der Kirche aber eine große, hohe, dekorierte Halbrundmauer hinstellte, deren vordere Abschlüsse durch reich motivierte Zwischenbauten mit der Kirche verbunden sind. Das Auge setzt nicht nur hinter dieser Mauer ein größeres Gebäude voraus, sondern es würde auch von den beiden kontrastierenden Kurven und der schön wechselnden Schattenwirkung auf das angenehmste berührt werden, wenn die Einzelformen etwas reiner wären. — *Bernini* brauchte, als er um die Kirche von Ariccia ebenfalls eine Halbrundmauer anlegte, die i List, sie nach hinten hin allmählich niedriger werden zu lassen, damit das Auge ihr eine weitere Entfernung und größere Ausdehnung zutraue; er rechnete nicht darauf, daß nach 200 Jahren eine Brücke über das Tal würde geführt werden, von welcher aus sein Betrug

sich durch die Seitenansicht verrät. Wir werden ihn noch auf andern Erfindungen dieser Art betreten.

Die Seitenfassaden, wie überhaupt das ganze Äußere mit Ausnahme der Hauptfassade und Kuppel, sind in der Regel bloße Zugabe. Nicht nur wurden die vorhandenen Mittel durch möglichste Großräumigkeit (und Pracht) des Innern und durch möglichsten Hochbau in Anspruch genommen, sondern die Kunst hat, auch wo das Geld ausreichte, auf eine höhere Durchbildung dieser Teile beinahe verzichtet. Höchstens werden die beiden Ordnungen der Fassade, zu Pilastern ermäßigt, so gut es geht, zur Einrahmung und Teilung der Mauerflächen benutzt. Wo Strebepfeiler an die Mauer des Oberschiffes hinansteigen, sind sie meist von toter oder sehr barocker Gestalt. Die tüchtigste Physiognomie zeigen die Außenteile einiger oberitalischer Kirchen, vermöge des Backsteins, der hier ungescheut zutage tritt; so z. B. an S. Salvatore in Bologna (1605–25 von *Tom. Martelli* und *Magenta*); an S. Gaudenzio in Novara (von *Pellegrini*, s. S. 311, d). Der bloße Mörtel dagegen offenbart die ganze Formlosigkeit. Von den römischen Kirchen bietet, nächst St. Peter, der Hinterbau von S. M. Maggiore wenigstens eine große und malerisch gut disponierte Travertinmasse dar (von *Flaminio Ponzio* 1616 und *Rainaldi* 1673–87).

Die Türme sind in diesen Zeiten am leidlichsten, wo sie nur als kleine, schlanke Campanili von anspruchsloser, leichter Bildung neben die Kirche hingestellt werden. Man gewöhnt sich bald daran, diesen durchsichtigen Pfeiler als Trabanten der Kuppel hübsch zu finden und vermißt ihn ungern, wo er fehlt. — Sobald dagegen diese Naivetät wegfällt, sobald der Turm als solcher etwas bedeuten soll, geht der hier ganz entfesselte Barockstil in die unglücklichsten Phantasien über. *Borromini* baut in Rom Türme von ovalem Grundplan (S. Agnese in Piazza Navona), mit zwei konvexen und zwei konkaven Seiten (Kloster der Chiesa Nuova), mit spiralförmigem Oberbau (Sapienza) usw.; endlich gibt er gleichsam ein Manifest aller seiner Stilprinzipien in dem Turm von S. Andrea delle Fratte. Wenn in diesem Wahnsinn Methode und künstlerische Sicherheit ist, so fehlt diese ganz in dem (vielleicht) größten Barockturm Italiens: demjenigen an S. Sepolero in Parma. Neben diesem abscheulichen Gebäude kann selbst die Nüchternheit mancher andern Türme willkommen sein. †Doch wird man, namentlich in Oberitalien, auch auf dem Lande manchen Kirchturm von glücklicher Gestalt und malerischer Wirkung gegen Luft und Landschaft finden.

Viel größere Teilnahme wurde dem Äußern der Kuppeln zugewandt, welche das Vorbild der Peterskuppel nach Kräften reproduzieren. Ein wesentlich neues Motiv kommt wohl kaum vor<sup>1)</sup>, obwohl

1) Hier wäre des *Padre Guarini* zu gedenken, den man meist nur nach der wüsten

sie unter sich äußerst verschieden sind in den Verhältnissen und im Detail des mit Halbsäulen umgebenen Zylinders und in dem Wölbungsgrad der Schale. Ich glaube nicht, daß eine in Italien vorhanden ist, welche dem ungemein schönen, beinahe parabolischen Umriß von Mansards Invalidenkuppel gleichkommt; doch haben die meisten spätern mit dieser die bedeutendere Höhe und Schlantheit gemein. Auch hier offenbart sich der prinzipielle Hochbau des Barockstiles. In Neapel ist die verhältnismäßige Niedrigkeit der Kuppeln durch die vulkanische Beschaffenheit der Gegend vorgeschrieben.

Die wichtigsten Neuerungen erfuhr die Anlage des Innern. Zunächst muß von dem weitern Schicksal der bisher üblichen Formen die Rede sein.

Säulenkirchen kommen zwar noch vor, aber nur als Ausnahme und nach 1600 kaum mehr; nicht nur war die ganze angenommene Gliederung auf Mauermassen und Pfeilerbau berechnet, wobei Säulen nur als vorgesetzter Schmuck zur Anwendung kamen; nicht nur verabscheute man jetzt im ganzen die Bogenstellungen auf Säulen, sondern auch das Raumgefühl des Barockstils fand bei engen Intervallen jeglicher Art seine Rechnung nicht mehr. Dennoch gehören gerade die paar Basiliken zu den bessern Gebäuden des Stiles; die Gerolomini in Neapel (1592—1619 von *Dionigio di Bartolommeo* erbaut, die Kuppel von *Dion. Lazzari*); die Annunziata in Genua (von *Giac. della Porta*), bei der man sich durch die schwere Vergoldung und Bemalung des Oberbaues nicht darf irre machen lassen; durch mächtige Größe der Säulen sind hier auch weite Intervalle erreicht. In S. Siro und in *Madonna delle Vigne* zu Genua (1576 und 1586) stehen mit vorzüglicher Wirkung je zwei Säulen zusammen, wobei der Baumeister durch Anbringung eines Gebälkstüekes und durch größere Zwischenweiten sein Gewissen beruhigen konnte; ein Motiv, das damals auch bei allen Säulenhöfen befolgt oder wenigstens verlangt wurde.

Sodann mußte das griechische Kreuz, wie Bramante es für

---

Mißform der Cappella del Sudario an der Kathedrale von Turin zu beurteilen pflegt. Andere Male finden wir den Meister bemüht, auf engem Grundplan und mit geringen Mitteln (Schneldung von Bogen, auf deren Schneldungspunkten kleinere Oberbanten und endlich Laternen ruhen) eine Form in die Lüfte steigen zu lassen, welche das Äquivalent einer Kuppel sein soll. Gerade die nahe Kirche S. Lorenzo in Turin (links von dem königlichen Palast) ist eine wahrhaft geniale Lösung dieses Problems, sobald das Auge von der bunten Dekoration des Innern und den Einzelformen des Äußern absteht. Guarinis Kupferwerk (*Architettura civile*, Torino 1737) enthält eine Anzahl Zentralbauten und Langkirchen, von welchen wir jedoch nicht angeben können, wie vieles ausgeführt und noch vorhanden sein mag. In Viena ist die Fassade von S. Stefano sein Werk. — Belläufig ist darauf hinzuweisen, daß manche oberitalische, außen unscheinbare Zeltachkuppel dieser späteren Zeit im Innern eine glückliche Anlage und Beleuchtung zeigt.

St. Peter beabsichtigt, Michelangelo schon so viel als durchgesetzt hatte, einen großen Eindruck auf alle Architekten machen. Mehr als ein halbes Jahrhundert hindurch (bis 1605) wußte man von nichts anderem, als daß diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben solle, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrscht worden wäre. In dieser Gestalt kannten die großen Baumeister von 1550—1600 St. Peter; auch wir können uns den Eindruck vergegenwärtigen, sobald wir uns innen an das eine Ende des Querbaues stellen, oder außen in die Gegend neben der Sakristei.

— Damals entlehnte hier *Galeazzo Alessi*, wie wir sahen (S. 314, b), die Grundform für seine Madonna di Carignano; später, nach 1596, wurde die Madonna della Ghiara in Reggio entworfen, deren schönes Inneres nur durch die vollständige Bemalung der Gewölbe und Kuppel über dem hellfarbigen Unterbau schwer erscheint. Beide Gebäude schließen allerdings nicht in halbrunden, sondern in lauter geradlinigen Fassaden, mit Ausnahme des etwas vortretenden Chors. In Rom ist das Innere von S. Carlo a' Catinari (1612, von *Rosati*) ein schöner Bau dieser Art. Noch in ganz späten Redaktionen, wie S. Agnese in Piazza Navona zu Rom (Inneres von *Carlo Rainaldi*) und S. Alessandro in Zebedia zu Mailand (1602 von *Fra Lorenzo Binago*) wirkt wenigstens die nicht zu verderbende Raumschönheit eines so gestalteten Innern. An dem besten derartigen Bau des vorigen Jahrh., an dem herrlichen Dom von Brescia, von welchem noch weiter die Rede sein wird, ist jener Hauptvorteil, die Herrschaft der Kuppel über das ganze Äußere, ohne Not preisgegeben, und zwar bloß zu gunsten jener ungeheuern vorgesetzten Fassade (S. 335, b). Allerdings ist die Kuppel das Späteste, allein sie war von jeher beabsichtigt. Von den Armen des griechischen Kreuzes ist hier der hinterste (Chor) beträchtlich verlängert. — Auch weniger prächtige und umfangreiche Zentralbauten des Barockstiles sind bisweilen vortrefflich in der Anlage. — Der Dom von Vercelli hält die Mitte zwischen Zentralbauten und Langbauten; ein schöner Raum, nur daß die innere Ordnung zu kurze Säulen und einen zu hohen Sockel hat.

Für einzelne besonders angebaute Prachtkapellen wurde das griechische Kreuz die beinahe allein übliche Form, nur daß die Kuppel sehr die Hauptsache ausmacht und die vier Arme mit ihren Tonnengewölben ihr nur als Stützbogen dienen. Kapellen wie diejenigen Sixtus' V. (1584 von *Dom. Fontana* beg.) und Pauls V. (1611 von *Flam. Ponzio*) in S. M. Maggiore zu Rom wurden schon durch ihre Pracht mustergültige Vorbilder; ein wahrhaft schöner Bau ist aber die ebenso reiche, auf Weiß und Gold beschränkte Capp. Corsini im Lateran (1734) von *Aless. Galilei*. Die Capp. Corsini im Carmine zu Florenz, 1675 von *Silvani* erbaut, gehört ebenfalls

zu den bessern dieser Art.) Die ausgeschweiften Grundpläne borromineskes Kapellen, die meist auf Ellipsen zurückzuführen sind, zeigen erst den wahren Wert des griechischen Kreuzes.

Allein der Gottesdienst war so sehr an Langbauten und auch an deren Verbindung mit Kuppeln über der Kreuzung gewöhnt, daß eine Art von mittlerem Ausweg für längere Zeit zur Regel wurde. Es ist hier wieder an *Vignola* und an seine Kirche del Gesù in Rom zu erinnern (S. 306, b). Wenn schon einer der nächsten Schüler Michelangelo, *Giacomo della Porta*, beim Bau von S. M. ai Monti, voll. 1580, sich diesem Vorbild im ganzen anschloß, wenn dann *Madernas* vorderes Langhaus von St. Peter mit einer (trotz der Nebenschiffe analogen Anlage das natürliche Muster für hunderte von Kirchen notwendig werden mußte, so kann die große Verbreitung dieses Systems nicht mehr befremden. (Nur ausnahmsweise und dann außerhalb Roms greift man noch auf die Form des lateinischen Kreuzes zurück, wie z. B. in S. M. di Provenzano zu Siena, 1594 von *Flaminio del Turco* erbaut.)

Im Innenraum tritt ein neues Raumgefühl in die Kunst ein: die Form löst sich auf, um das Malerische im höchsten Sinne, den Zauber des Lichtes, einzulassen; nicht mehr die Harmonie des Raumes, sondern bestimmte malerische Effekte werden angestrebt. Die Unergründlichkeit einer dunklen Tiefe, die Magie des Lichtes, das sich aus der Höhe einer Kuppel ergießt, der Übergang vom Dunkel zum Hellen und Hellenen, — das sind die Mittel, mit denen der Barockstil wirkt. Er zuerst rechnet mit dem Lichte als wesentlichem Stimmungsfaktor. Das Innere der Kirchen wird deshalb vorzugsweise 1) ein Weitbau und 2) ein Hochbau.

Das Hauptziel des Barockstils ist: möglichst große Haupträume aus einem Stück zu schaffen. Dieselben Mittel, mit denen die Renaissance lange, mäßig breite Hauptschiffe, geräumige Nebenschiffe und Reihen tiefer Kapellen zu stande gebracht, werden jetzt darauf verwandt, dem Hauptschiff und Querschiff die möglichste Breite und Höhe zu geben; die Nebenschiffe werden entweder stark reduziert oder ganz weggelassen; die Kapellen erhalten eine oft bedeutende Höhe und Größe, aber wenig Tiefe. (Natürlich mit Ausnahme der zu besondern Kultuszwecken eigens angebauten.) — Man sieht, daß es sich wieder um eine Scheinerweiterung handelt; das Auge soll die Kapellen, obschon sie bloße Nischen geworden sind, für Durchgänge zu vermutlichen Seitenräumen ansehen.

Der Breitbau zog den Hochbau nach sich. Man findet fortan über dem Hauptgesimse fast regelmäßig eine hohe Attika, und über dieser erst setzt das Tonnengewölbe an. Dieses entspricht den Absichten des Stils am besten, da er den Raum nicht in einzelne Abschnitte teilen, sondern möglichst als Ganzes wirken lassen will.

Nun tritt auch jene Vervielfachung der Gliederungen (S. 333) in ihr wahres Licht. Außer der perspektivischen Scheinbereicherung liegt ihr das Bewußtsein zugrunde, daß der einzelne Pilaster bei den oft ungeheuern Entfernungen von Pfeiler zu Pfeiler nicht mehr genügen würde (d. h. dem Auge, und nur als Scheinstütze, denn konstruktiv hat er ohnehin keine Bedeutung). In S. Andrea della Valle führt *Maderna* den Pilasterbündel ein (der sich in den Gebölbegurten fortsetzt!) und in S. M. in Campitelli gibt *Rainaldi* ganze Haufen von freien Säulen.

Ferner ergibt sich nun noch ein letzter und entscheidender Grund gegen den Basilikenbau. Die Säulen hätten bei den Verhältnissen, die man jetzt liebte, in enormer Größe errichtet werden müssen (wie sie es in der *Annunziata* in Genua sind, vgl. S. 337, b). Kein Wunder, daß jetzt auch die Halbsäulen, welche noch Palladio so gerne zur Bekleidung der Pfeiler verwandte, im ganzen selten werden. Es setzt sich der Gebrauch fest, die Säulen überhaupt nur noch zur Einfassung der Wandaltäre anzuwenden, in welcher Funktion sie dann gleichsam das bewegliche Element des Erdgeschosses ausmachen. Ihr möglichst prächtiger Stoff (bunter Marmor und, wo die Mittel nicht reichten, Stuckmarmor) löst sie von der Architektur des Ganzen ab, doch wollen sie vor der Zeit Berninis die Linien des Gebäudes noch nicht ohne Not stören; ja der Hauptaltar richtet sich bisweilen mit seinen Freisäulen nach der Hauptpilasterordnung der Kirche, und ebenso die Altäre der Kapellen nach der Pilasterordnung der letztern (S. Ambrogio in Genua); erst seit der Mitte des 17. Jahrh. hören alle Rücksichten dieser Art auf, wovon unten mehreres.

Der vordere Arm der Kirche ist im Verhältnis zum Ganzen selten lang<sup>1)</sup>, er überschreitet in der Regel nicht drei Pfeilerintervalle; fünf sind schon sehr selten. (Chiesa Nuova in Rom, 1599 von *Mart. Lunghi d. ä.*, die Fassade von *Fausto Rughesi*, unter Einfluß von S. Susanna.) Man wünschte schon, sich von der Kuppel nicht zu weit zu entfernen, abgesehen davon, daß die Kirche auch ohne ein langes Hauptschiff groß und kostbar genug ausfiel. Den mittlern Typus dieser Art vertreten nächst dem Gesù in Rom: das Innere von S. Ignazio (beg. 1627, erst 1685 von *Domenichino* vollendet). S. Andrea della Valle (1594 von *Olivieri* beg., von *Maderna* voll.), SS. Apostoli (1702 von *Francesco Fontana*) usw.<sup>2)</sup>, nebst unzähligen Kirchen der ganzen katholischen Welt. Schon diese Anlage gewährt, Hauptschiff,

1) Es versteht sich, daß hier bloße Umbauten, welche sich an die Form älterer Kirchen anzuschließen haben, eine durchgängige Ausnahme machen. So das von *Borromini* umgebaute Innere des Laterans etc.

2) Die drei hier genannten Interieurs, jedes in seiner Art eigentümlich und schon abgesehen von aller Dekoration bedeutend und mächtig in der Wirkung, auch mit beträchtlichen Nebenschiffen oder Seitenräumen versehen, geben am ehesten den Maßstab dessen, was der römische Barockstil in Langkirchen vermochte.

Querschiff und Chor zusammengerechnet, einen verhältnismäßig größeren ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Baustil. Zwar ragen die Querschiffe nur wenig hervor, meist nur so weit wie die Kapellen des Hauptschiffes, allein der Beschauer wird über diese geringe Tiefe wenigstens so lange getäuscht, bis er in die Nähe der Kuppel gelangt und anderweitig hinlänglich beschäftigt ist.

Und auch diese Anordnung ist dem Barockstil noch nicht interessant genug. Er unterbricht oft das Hauptschiff mit einem vorläufigen kleineren Querschiff, das eine flache Kuppel oder auch nur ein sogen. böhmisches Gewölbe trägt. — Schon die Renaissance hatte stellenweise etwas Ähnliches versucht (Dom von Padua, S. 290, b, S. Sisto in Piacenza, S. 151, c), aber in unschuldigen Absichten; sie wollte nur Räume von bedeutendem Charakter schaffen; der Barock dagegen offenbart hier eine ihm (zumal nach 1600) eigene Scheu vor großen herrschenden Horizontalen ohne Unterbrechung, und zieht es vor, das Langhaus zu negieren. Auch seine Neigung zur Scheinerweiterung kommt dabei in Betracht; das Auge leidet den durch das Vortreten der Pfeiler abgeschnittenen Armen dieses vordern Querbaues wiederum eine Größe, die sie nicht haben. Endlich ist das rein malerische Prinzip der möglichsten Abwechslungen in Formen und Beleuchtungen mit jener Scheu vielleicht eins und dasselbe.

Die bessern Kirchen dieser Art bieten eine prachtvolle Aufeinanderfolge verschiedenartiger, sich steigernder Kulissen dar (sit venia verbo), welchen der Chor zur Schlußdekoration dient<sup>1)</sup>. Man betrachte z. B. ohne Vorurteil das Innere des Doms S. Pietro in Bologna (vom Pater *Magenta*, nach 1600); das Hauptschiff ist trotz schwerer Ungeschicklichkeiten von grandiosem Effekt; hauptsächlich aber bieten die Nebenschiffe eine Abwechslung großer und kleiner, hellerer und dunklerer Räume auf einer und derselben Achse dar, deren Durchblick das Auge mit Entzücken erfüllt. Von demselben Meister ist S. Salvatore ebenda. Kleiner, später und überladener: Corpus Domini (oder la Santa) von *Giov. Giac. Monti*, 1688. Ein ziemlich würdiges Interieur dieser Art ist auch dasjenige des Domes von Ferrara (1712, von *Mazzarelli*).

War man einmal so weit gegangen, gab man zudem das ganze Äußere mit Ausnahme der Fassade und etwa der Kuppel preis, so blieb das Feld für noch viel kühnere Kombinationen offen. Was für Mühe gibt sich *Borromini*, die Wand der Lateranbasilika in Aufruhr und Bewegung zu bringen! Das Innere gab damit einen bedeutenden Faktor der Wirkung auf: den Kontrast zur Fassade.

<sup>1)</sup> Das Gleichnis vom Theater ist kein unbilliges. In dem Werke des *Pozzo* wird aus der Identität der Prinzipien des Innenbaues und derjenigen der theatralischen Dekoration kein Hehl gemacht. — Ganz etwas anderes ist es, wenn der bizarre *Tacca* in SS. Stefano e Cecilia zu Florenz den bloßen Chorraum als eine Theaterszene im ältern Sinn (ohne Kulissen) behandelt (1656).

Bis dahin hatte man im Gegensatz zur Unruhe des Außern ein ruhig und groß komponiertes Interieur gegeben, — mit *Borromini* fängt alles außen und innen gleichmäßig zu schreien an. Namentlich wurden in der borrominesken Zeit Rundräume, runde Abschlüsse mit Halbkuppeln, ja Verbindungen von elliptischen, halbrunden und irrationalen geschwungenen Räumen beliebt. (Schon *Vignola* hatte in S. Andrea eine ovale Kuppel angeordnet.) Dieser Art sind in Rom *Borrominis* eigene verrufene Interieurs von S. Carlo alle 4 fontane (1649) und von der Kirche der Sapienza (S. Ivo, vor 1667); in Genua mag man bei Gelegenheit einen wundersamen Exzess dieser Art in der kleinen Kirche neben S. Giorgio beobachten. *Bernini* hat sich nie so tief eingelassen; seine elliptische Kirche S. Andrea in Rom (Via del Quirinale) 1678 zeigt eine sehr deutlich festgehaltene Hauptform, welcher sich die Kapellen gleichmäßig unterordnen. Das ansprechendste Interieur dieser freieren Art hat wohl unter den römischen Kirchen S. M. in Campitelli (von *Rainaldi*, 1665); auf einen Vorderraum in Gestalt eines griechischen Kreuzes folgt ein Kuppelraum und eine Chornische; durch sinnreiche Verteilung vortretender Säulen und Ökonomie des Lichtes ist ein großer perspektivischer Reiz in dieses (gar nicht sehr ausgedehnte) Ganze gebracht. Noch früher hatte *Fr. da Volterra* in S. Giacomo degli Incurabili einen elliptischen Innenraum geschaffen. — In kleineren Kirchen findet man überhaupt die originellsten Ideen, freilich oft im allerbarocksten Ausdruck. (Ich nenne als Beispiel die Kirchen in Fabriano, sämtlich von ganz eigenartiger, malerisch sehr reizvoller Anlage, allen voran S. Biagio, sodann S. M. del Prato in Gubbio, eine Ellipse mit ebensolchen Eckkapellen und halbrunden Nischen; endlich S. Giovanni Evang. in Orvieto, von sechseckigem Grundriß.)

Übrigens wünschte man auch in dem gewöhnlichen Typus, wie er seit dem Gesù in Rom sich festgestellt hatte, immer neu zu sein. So suchte der Barockstil z. B. für das Aufstützen der Kuppel auf die vier Hauptpfeiler oder Mauermassen unablässig nach einem leichtern und eleganteren Ausdruck, als ihn etwa St. Peter darbot. Es wurden vor den Pfeiler nach beiden Seiten hin Säulen mit vorgekröpftem Gebälk — doch nur als Scheinträger — aufgestellt usw. Eine der geistvollsten Lösungen des Problems bietet der Dom von Brescia, wo in den Pfeiler zwei Winkel hineintreten, vor welchen freistehende Säulen angebracht sind; keine Kuppel scheint leichter und sicherer zu schweben als diese (vgl. S. 167, a).

Die Beleuchtung der Kirchen ist, rein vom baulichen Gesichtspunkt aus, fast durchweg eine glückliche. Ihr wird die Kuppel vor allem dienstbar gemacht: sie leitet Ströme Lichts von oben ein, die für den weihevollen Charakter des Raumes so wesentlich sind. Im



Gegensatz dazu wird das Langhaus verhältnismäßig dunkel gehalten, und die Tiefe der Kapellen verschwindet vollends im Dunkeln. Es sind dies die Effekte der Beleuchtung, die die Malerei eben gefunden hatte, die hier aber zu gewaltigster Raumwirkung ausgenutzt werden: das Barock zuerst rechnet mit dem Lichte als wesentlichen Stimmungsfaktor. Aber die Altargemälde kommen dabei erstaunlich schlecht weg; von denjenigen in den Seitenkapellen ist kein einziges auch nur erträglich beleuchtet. — Wo Seitenschiffe angebracht sind, erhalten sie womöglich eigene Kuppelchen, welche ihnen durch Zylinderfenster und Lanterninen wenigstens so viel Licht zuführen, daß die anstoßende Seitenkapelle nicht ganz dunkel bleibt.

Dieses ganze Formensystem offenbart sich am vollständigsten und von der günstigsten Seite in solchen Kirchen, welche entweder farblos oder doch nur mäßig dekoriert sind. Wie in der nächstvorhergehenden Epoche die *Madonna di Carignano* in Genua, so verdient in dieser der oftgenannte Dom von Brescia (1604 von *G. B. Lantana* aus Brescia begonnen) — hell steinfarbig von unten bis zu den einfachen Kassetten der Kuppelschale hinauf — den Vorzug der Schönheit vor mehreren Kirchen, die in der Anlage ebenso trefflich, dabei aber überladen sind. — Einer der phantasievollsten flachgedeckten Räume des Barock, ohne Zweifel von einem der älteren *Bibbiena*, das sog. Panteon Estense in Modena (auch *S. Agostino* und *S. Michele* genannt) ist farblos, mit höchst wirksamem Durchblick auf einen farbigen, gewölbten, ovalen Chor. — Der Dom von Spoleto (um 1640 von *Bernini* unter Vermeidung aller gewohnten Ausschweifungen ausgebaut) verdankt seine Wirkung sogar einzig der Farblosigkeit. Einzelne vornehmere Orden, die ihren Gottesdienst sozusagen nur für sich halten und keine Gemeinde um sich zu sammeln suchen, bauten sich wohlräumige, weiße Kirchen, in denen nur der Marmorboden und die Ausstattung der Altäre den Reichtum verraten. So in Rom *S. Gregorio* (Camaldulenser), *SS. Giovanni e Paolo* (ehemals Jesuiten) u. a. m. Die Kartäuser dagegen scheinen für ihre noch größere Abschließung einen Ersatz in der vollen Pracht der Kirchen zu suchen. Die Jesuiten endlich sind für die bunte Überladung der ganzen Dekoration sprichwörtlich geworden. Es ist nicht zu leugnen, daß manche ihrer Kirchen hierin wahre Extreme sind und daß der Pater *Pozzo* ihrem Orden angehörte. Nur darf man dies nicht so verstehen, als hätte es eine speziell jesuitische Kunst gegeben. Je nach den Baumeistern (die nur geringsten Teils vom Orden waren) sind ihre Kirchen sehr verschieden, und selbst die buntesten sind mit einer konsequenten Solidität verziert, welche andern Kirchen oft fehlt. — Auch in kleineren Städten wird man in der Regel wenigstens eine Kirche finden, in welcher der Barockstil seine ganze Pracht entwickelt, und die der Stolz des Ortes zu sein pflegt.

Das malerische Grundgefühl des Barockstils, welches so viel Abwechslung in Haupt- und Nebenformen verlangte, als sich irgend mit der unentbehrlichen Bedingung aller Architektur (der mechanischen Wahrscheinlichkeit) vereinigen ließ, mußte in der Dekoration sein volles Genüge und seinen Untergang finden. Das Übel ist nicht die Buntheit an sich, denn diese könnte ein streng geschlossenes System bilden, sondern das Mißverhältnis der einzelnen Dekorationsweisen zueinander.

Schon in dem architektonischen Teile zeigt sich die Rastlosigkeit, welche kein Stückchen Wand mehr als bloße Wand existieren läßt. Was neben den Altären übrig bleibt, wird zu Nischen verarbeitet, deren Größe und Gestalt zu der umgebenden Pilasterordnung — sei es die des Hauptschiffes oder die der Kapellen — in gar keinem rationellen, notwendigen Verhältnis steht; weshalb denn auch größere und kleinere abwechseln. Oft klemmen zwei Pilaster eine obere und eine untere Nische in ihre Mitte ein; es genügt, die Pfeiler des Schiffes von St. Peter mit denen der Kuppelpfeiler daselbst oder mit einem Pfeiler *Palladios*, z. B. im Redentore zu Venedig, zu vergleichen, um zu sehen, wie eine Nische als bloßer Lückenbüßer und wie anders sie als ernsthaftes Motiv wirkt. (Wobei wir die höchst bizarre Einfassung mancher Nischen nicht einmal in Betracht ziehen.)

Pilaster, Friese, Bogenleibungen usw. hatten schon zur Zeit der Renaissance oft einen reichen ornamentalen Schmuck (gemalt oder stuckiert) erhalten, der nach strengern architektonischen Gesetzen wenigstens den erstern nicht gehörte, sich aber durch die naive Freude daran und durch den schönen Detailgeschmack entschuldigen läßt. Der Barockstil beutet diesen Vorgang mit absichtlichem Mißverständnis aus, um bei solchem Anlaß seine Prachtstoffe anbringen zu können. Er gerät wieder in jene Knechtschaft der Prunksucht, die mit dem ersten Jahrtausend (S. 4 u. 41) hätte auf immer beseitigt sein sollen. Es beginnen, namentlich in Jesuitenkirchen, die kostbarsten Inkrustationen mit Marmorarten aller Farben, mit Jaspis, Lapis Lazuli usw. Ein glücklicher Zufall verschaffte den Dekoratoren des Gesù in Rom jenes große Quantum des kostbarsten gelben Marmors, womit sie ihre Pilaster ganz belegen konnten; in andern Kirchen erschien gewöhnlicher Marmor zu gemein, und der kostbare Jaspis usw. war zu selten, um in großen Stücken verwendet zu werden; man gab dem erstern vermeintlich einen höhern Wert und dem letztern eine glänzende Stelle, indem man beide zu Mosaikornamenten vermischte. Und dieselbe Zeit, die sonst so gut wußte, was Farbe ist, verfiel sich nun in einer barbarischen Gleichgültigkeit, wo es sich um die Farbenfolge verhältnismäßig einfacher Formen und Flächen handelte. Die plumpe Pracht der Mediceischen Kapelle bei S. Lorenzo in Florenz (S. 310, e) steht außerhalb dieser Linie; wohl aber kann

man z. B. die Inkrustation von S. Ambrogio in Genua (1589) als a normal betrachten, d. h. als eine solche, wie man sie gerne überall angebracht hätte. Hier sind die Pilaster der Hauptordnung unten rot und weiß, oben schwarz und weiß gestreift, Kapitäle und Gesimse weiß, nur der Fries hat weiße Zieraten auf schwarzem Grund; an der untern Ordnung ist in Marmor aller Farben jenes kalligraphisch gedankenlose Kartuschenwerk angebracht. Einzelne besonders verehrte Kapellen, auch die Chöre von Kirchen ganz mit spiegelblankem, gelbem, gesprenkeltem, buntgeadertem Marmor zu überziehen, unter den Nischen vergoldete Bronzereliefs herumgehen zu lassen, die Trauer z. B. in Passionskapellen durch feinen dunkeln Marmor, ja durch Probiereisen auszudrücken, wurde eine Art von Ehrenpunkt, sobald die Mittel ausreichten. (Chor von S. M. Maddalena de' Pazzi in b Florenz von *Silvani*, nach *Ciro Ferris* Entwurf ausgeführt; rechtes Querschiff von S. Carlo in Genua von *Algardi* 1650; Kapellen in c allen reichern Kirchen Roms.) In St. Peter zu Rom füllte *Bernini* (S. 271, a) die unteren Arkadenpfeiler vollends mit Reliefzieraten in Mosaik an.

Den reichsten Schmuck erhielten insgemein die Teile, welche dem Auge die nächsten waren, Sockel, Piedestale von Altarsäulen usw. (Mosaikwappen der Mediceischen Kapelle in Florenz, in S. e Ambrogio in Genua usw.; Kapellenschranken in S. Martino zu f Neapel.) Wer aber die Stoffe nicht hatte, ahmte sie in Scagliola g oder Stuckmarmor nach, wenn nicht an den Bauteilen selbst, doch wenigstens an den Altären. Welch undankbare Opfer man sich doch bisweilen auferlegte, lehrt z. B. die Jesuitenkirche in Venedig. Das Teppichmuster, grüngrau auf weiß, welches die Flächen zwischen den Pilastern, ja auch die Säulen im Chor deckt, wird niemand beim ersten Blick für etwas anderes, als für eine aufgemalte Dekoration halten. Dann denkt man vielleicht an Stuck oder Scagliola bis das Auge sich zuletzt überzeugt, daß es sich um ein unendlich kostspieliges Marmormosaik handelt (von *Dom. Rossi* 1715—30).

Zu dieser Art von Polychromie wollte dann das Plastische nur noch im derbsten Ausdruck passen. Die antike Architektur hatte die Bogenfüllungen mit Relieffiguren, z. B. am Titusbogen mit Viktorien, beseelt, an denen man nicht bloß den herrlichsten plastischen Stil, sondern auch die vollkommenste Harmonie der Anordnung und des Reliefmaßes mit den Bauformen bewundert. Die Renaissance ahmte dergleichen zuerst schön und maßvoll (*A. Bregno's* Altar Alexanders VI. in der Sakristei von S. M. del Popolo, s. u. Skulptur), dann mit kecker h Umwandlung des Reliefs beinahe in Freiskulptur (*Jac. Sansovino's* Biblioteca, S. 296, e) nach. Der Barockstil aber gab auch die Harmonie mit der Form der Bogenfüllung preis und setzte große allegorische Figuren in diese hinein, so gut es ging. Mit ihrer naturalistischen

Auffassung empfindet das Auge um so peinlicher ihren Anspruch, wirklich da zu sitzen, wo kein menschliches Wesen sitzen kann. a St. Peter in Rom; S. Ambrogio in Genua usw.) Bloß gemalte Figuren desselben naturalistischen Stiles (z. B. diejenigen des *Spagnoletto* in S. Martino zu Neapel) sind an dieser Stelle erträglicher, weil sie wenigstens hinter dem Bogen sitzend gedacht sind und nicht herunter zu fallen drohen. — In der Folge überlud der Barockstil noch alle Gesimse, namentlich die Altargiebel u. dgl. mit Heiligen und Putten von Marmor und Gips. Von irgend einem Verhältnis zwischen diesen Dekorationsfiguren und den Statuen der Nischen ist a priori nicht die Rede, da schon die Nischen selber kein bewußtes Größenverhältnis mehr zum Gebäude haben.

Oberhalb der Gesimse beginnt endlich der Raum, in welchem die entfesselte Dekoration ihre Triumphe, bisweilen auch wahre Orgien feiert. Seit der alchristlichen Zeit hatte die Gewölbemalerei in Italien nie ganz aufgehört, allein sie hatte sich entweder auf die Kuppeln und auf die Halbkuppeln der Tribunen beschränkt oder (wie in der Schule Giottos) sich der banlichen Gewölbeteilung strenge untergeordnet. Zur Blütezeit der Renaissance hatten in den besten Gebäuden nur Kuppeln und Halbkuppeln figürliche Darstellungen; die übrigen Gewölbe waren kassettiert. Michelangelo malte das Gewölbe der Sistina aus, Bramante zog doch für die Hauptgewölbe von St. Peter die vergoldete Kassettierung vor; Correggio malte nur Kuppeln und Halbkuppeln aus. Auch der Barockstil begnügte sich noch bisweilen mit einfacher Ornamentierung seiner Tonnengewölbe, doch bald riß die Deckenmalerei alles mit sich fort; vielleicht zum Teil, weil die handfesten Maler sie schneller und wohlfeiler lieferten als die Stuckatoren ihr sehr massives und kostspieliges Kassettenwerk. Es blieb noch immer der vergoldeten Stuckaturen genug übrig, in Gestalt von Einrahmungen aller Art um die Malereien, auch von Fruchtschnüren an Gesimsen, Archivolten usw. Oft sind diese Teile das Beste der ganzen Dekoration. (Festons mit besonderer Beziehung auf die Gärtner und Lebensmittelhändler als c Stifter, in S. M. dell' Orto zu Rom, Trastevere.) Es gibt Beispiele solcher Einrahmungen, in denen die unbewegten architektonischen und die bewegten vegetabilischen Teile mit einem dritten Bestandteil zusammen ein überaus glückliches Ganzes ausmachen; dieses dritte ist die Muschel, ein organisches Gebilde und doch in festem Stoff, das gleichsam die Mitte einnimmt zwischen jenen beiden. Freilich entsteht noch öfter eine bombastische Fratze als ein schönes Ornament. Doch wir kehren zur Gewölbemalerei zurück.

Diese drängt sich auf jede Weise ein. Zuerst in die Kassetten, an die Stelle der Rosetten; sie treibt die Kasette nach Kräften zum Bilde auseinander. In den Kirchen Neapels um 1600 sind die Ge-

wölbe bereits in eine Anzahl meist viereckiger Felder geteilt, alle voll historischer und allegorischer Darstellungen. (Gesù Nuovo usw.; als profanes Gegenstück: *Vasaris* Deckengemälde im großen Saal des Pal. Vecchio zu Florenz; alles je naturalistischer, desto unleidlicher.) Dann schafft sie sich bequemere große Kartuschen von geschwungenen Umrissen und füllt diese mit ihren Szenen an (Annunziata in Genua). Endlich nimmt sie das ganze Gewölbe als Kontinuum in Anspruch. Auch jetzt noch besannen sich die bessern Künstler und suchten dem großen Vorbild in der Sistina (s. d. Malerei) jene wundersame Abstufung von tragenden, füllenden und krönenden Figuren, von ruhigen Existenzbildern und bewegten Szenen abzugewinnen. *Domenichino*: Chor von S. Andrea della Valle; als profanes Beispiel: Galerie des Pal. Farnese in Rom, von *Annib. Caracci*. Im ganzen aber schlägt Correggios verführerisches Beispiel siegreich durch; schon hatte man die Kuppeln mit jenen in Untersicht gegebenen Glorien, Empyreen und Himmelfahrten anzufüllen sich gewöhnt; jetzt erhielten fast alle Gewölbe der Kirche solche Glorien, umrandet von Gruppen solcher Figuren, welche auf der Erde, etwa hinter Balustraden, stehend gedacht sind. Der Stil und die illusionäre Darstellungsweise wird uns bei Anlaß der Malerei beschäftigen; hier konstatieren wir nur die große Abtretung, welche sich die Architektur gefallen läßt. — Es war ein richtiges Bewußtsein, das den Pater *Pozzo* dazu antrieb, diesen Gestalten und Gruppen einen neuen idealen Raum zur Einfassung und zum Aufenthalt zu geben, welcher gleichsam eine Fortsetzung der Architektur der Kirche ist, eine möglichst prächtige Hofhalle, über der man den Himmel und die schwebenden Glorien sieht. Es gehörte dazu allerdings seine resolute Meisterschaft im perspektivischen Extemporieren von Figuren und Baulichkeiten, seine Herrschaft über die Nuancen des Tones und die ganze volle Sorglosigkeit in allen höheren Beziehungen. Sein Gewölbe in S. Ignazio zu Rom ist unerreicht geblieben; er selber hat in S. Bartolommeo zu Modena Geringeres geleistet. Andere Male begnügt er sich mit der bloßen perspektivisch gemalten Architektur (Scheinkuppel in der Badia zu Arezzo; Saal in der Pinakothek zu Bologna u. a. m.; umständliche Anweisungen in seinem Lehrbuch). In der Annunziata zu Genua stellt das Kuppelgemälde von *Benso* einen höchst prächtigen, vielfach geöffneten Rundbau vor, belebt durch die Himmelfahrt der Maria. Aus der spätesten Zeit des Stiles ist das Gewölbe im Carmine zu Florenz (um 1780, von *Stagi*) eine nicht zu verachtende Arbeit; man glaubt aus einem tiefen Prachthof durch drei Öffnungen in den Himmel zu schauen.

Eigentlich war das neue Dekorationssystem Pozzos nur die Übertreibung der älteren sog. Prospektmalerei (Quadratura) und ihre

einseitige Übertragung auf die Decke. Ihre Anfänge sind frühen  
 a Datums: *Melozzo* hatte an einer Wand der Capp. della Tesoreria in  
 Loreto den Beschauer durch gemalte Arkaden in die Landschaft  
 hinausblicken lassen, in der sich h. Geschichten abspielten, *Peruzzi*  
 b in der Sala delle Colonne im 1. Stock der Farnesina die Wände  
 zu einer reichgegliederten Halle gestaltet, aus der das Auge schein-  
 bar die Aussicht auf eine Landschaft genießt (s. S. 112). Der Grund-  
 gedanke dieser Art Wanddekoration, wie sie nun das Seicento zu  
 höchster Blüte bringt, war die scheinbare Durchbrechung und Er-  
 weiterung des Raumes durch eine an Wände und Decke gemalte  
 perspektivische Architektur, in der aber die Glieder der wirklichen  
 fortklingen: schmale, mehr nur andeutende Durchblicke in Hallen,  
 Höfe, Treppenhäuser, die Decke zu einer hohen Kuppel umgewandelt,  
 die Scheinarchitektur der Wände mit Nischen, Medaillons u. dgl. be-  
 lebt; alles in Marmorfarben durchgeführt. Den sparsam angebrachten  
 Figuren fiel nicht nur die Aufgabe der Belebung und der Vollendung  
 der Illusion des Raumes zu; sie vollenden auch die malerische Ge-  
 samtwirkung, indem ihre lebhaften Farben zu dem neutralen Ton  
 des Marmors in glücklichen Kontrast treten und einen vornehmen  
 Eindruck erzielen helfen. Auch wäre es verfehlt, diese Quadratur-  
 malerei schlechtweg dem Barockstil unterzuordnen: dazu sind ihre  
 Formen zu rein, die Strenge mathematischer Projektion, im Gegen-  
 satz zur fessellosen Willkür jenes, vorherrschend, der Zug nach dem  
 Starken und Bewegten, der das Leben des Barock bildet, zu wenig  
 herausgekehrt. — *Girol. Curtis ü Dentone* aus Bologna war es, der  
 diese Quadraturmalerei neuerdings wieder aufbrachte, aber erst seine  
 beiden Schüler *Agost. Metelli* (1609—60) und *Ang. Mich. Colonna*  
 (1600—87) erhoben sie in 24-jähriger Kompaniearbeit zu höchster  
 Vollkommenheit, wobei jener die Entwürfe gab und die Architektur  
 ausführte, dieser Figuren, Statuen, Blumen usw. hineinmalte. Wir  
 nennen von ihren zahlreichen Arbeiten mehrere Gemächer im herzogl.  
 o Palast zu Modena, sowie den Hof und großen Saal (übermalte) im  
 d Lustschloß von Sassuolo, das Gewölbe von S. Alessandro zu  
 Parma, das einen himmlischen Tempel mit Staffage von h. Figuren  
 o darstellt, den großen Saal im Pal. Spada zu Rom (1635), drei Säle  
 r im Erdgeschoß (links) des Pal. Pitti zu Florenz, unter andern mit  
 der Apotheose Alexanders d. Gr. (1637—44), die Capp. del Rosario  
 g in S. Domenico zu Bologna mit einer Assunta in der Kuppel  
 (1656) u. a. m. in Privatpalästen und Kirchen Bolognas. Unzählig  
 sind die freilich geringeren Arbeiten ihrer Schüler *Dom. Bruni*, *Giac.*  
*Alboresi*, *Fulg. Modena*, *Bald. Bianchi*, *Monti* und *Sandrini*. Einen  
 letzten Triumph feiert diese Art Dekorationsmalerei in den großen  
 Decken- und Wandbildern *G. B. Tiepolos* (z. B. im Pal. Labia). —  
 Doch wir kehren wieder zur Dekoration des eigentlichen Barock zurück.

Natürlich konnten sich die Maler nie ein Genüge tun. Welche Kunstgriffe erlaubte man sich bisweilen, um die täuschende Wirkung auf das äußerste zu treiben! — Die Maler, trotz ihrer „blühenden Palette“, vermochten doch ihren Glorien natürlich nie die Helle des Tageslichtes, geschweige denn den Glanz des Paradieses zu geben; man hatte die Fenster neben der Malerei zur Vergleichung. Es geschah nun das Mögliche, um sie zu verstecken und nur auf das bemalte Gewölbe, nicht auf die Kirche abwärts wirken zu lassen. *Mansart* in seinem Invalidendom baute zwei Kuppeln übereinander, die obere mit Seitenfenstern, die untere mit einer Öffnung, welche groß genug war, um die Malereien der obern, nicht aber die Fenster sehen zu lassen. Am wunderlichsten half sich der Baumeister von S. Antonio zu Parma (der jüngere *Bibbiena*, um 1714). Er baute im Langhaus zwei Gewölbe übereinander, gab dem obern starkes Seitenlicht und ließ im untern eine Menge barocker Öffnungen, durch welche man nun die himmlischen Personen und Engel an der obern Decke hell beleuchtet erblickt. Als Scherz ließe sich der Gedanke auf ansprechendere Weise verwerten.

Die daneben immer noch, hauptsächlich in Venedig und Neapel üblichen, mit einem System von Einzelgemälden überzogenen Flachdecken erschienen als ein „überwundener Standpunkt“ neben solchen Kühnheiten; der Ton dieser Ölgemälde war schwer und dunkel neben den fröhlichen Farben des Fresko. Als endlich in Venedig *Tiepolo* die Glorienmalerei in Fresko einführte, ging er mit kecker Übertreibung über alles Bekannte hinaus. Eine vortrefflich erhaltene Decke (Urteil Salomonis) und Loggia (biblische Geschichten an Decke und Wänden) von feiner Wirkung im Pal. Vescovile zu Udine.

Die erstaunlichsten Exzesse beginnen überhaupt erst mit dem 18. Jahrh. In der Absicht, das Raumverhältnis der himmlischen Schwebegruppen recht deutlich zu versinnlichen und den Beschauer von deren Wirklichkeit zu überzeugen, ließ man die Arme, Beine und Gewänder einzelner Figuren über den gegebenen Rahmen hervorragend (auf vorgesetzten ausgeschnittenen Blechstücken). Die Figuren der Kuppelpendentifs z. B. sind seitdem in der Regel mit solchen Auswüchsen behaftet. (Den nähern Figuren gab man bisweilen ein unmerkliches Relief.) Ganz drollig wird aber die Prätension auf Täuschung, wenn einzelne Engelchen und allegorische Personen ganz aus dem Rahmen herausgeschwebt sind und nun, an irgend einem Pilaster weislich festgenietet, ihre blechernen Füße und Flügel über die architektonischen Profile hinausstrecken. Wen dergleichen interessiert, der durchgehe die Kuppelchen der Nebenschiffe in S. Ambrogio zu Genua, einer der belehrendsten Kirchen im guten wie im schlimmen.

Von dieser Art und Massenhaftigkeit ist die Dekoration, welche

„zusammenwirken“ soll. Es ist überflüssig, näher zu erörtern, wie hier eines das andere übertönt und aufhebt, wie die einzelnen Teile, jeder von besondern Präzedentien aus, ihrer besondern Entartung entgegenzueilen und wie sie einander gegenseitig demoralisieren, die Farbe, die bauliche und die plastische Form und umgekehrt. Keines nimmt Rücksicht auf die Maß- und Gradverhältnisse der andern.

Und doch sind Wohlräumigkeit und gedämpftes Oberlicht so mächtige Dinge, daß man in manchen dieser Kirchen mit Vergnügen verweilen kann. Selbst die dekorative Überladung hat ihre gute Seite: sie gibt das Gefühl eines sorglosen Reichtums; man hält sie für lauter Improvisation höchst begabter Menschen, welche sich nur eben diesmal hätten gedankenlos gehen lassen. Die geschichtliche Betrachtung modifiziert freilich dies Vorurteil.

Die übelsten Eigenschaften des Stils kulminieren allerdings in dem zentralen Prachtstück der Kirchen: dem Hochaltar, und in den Altären überhaupt. Der Wandaltar, zur Zeit der Renaissance so oft ein Kunstwerk hohen Ranges, verarmt hauptsächlich in Rom durch den Gebrauch äußerst kostbarer Steinarten zu einem kolossalen, formlosen Rahmen mit Säulenstellungen. (Kap. Pauls V. in S. M. Maggiore; linkes Querschiff des Laterans usw.) Gegen die Mitte des 17. Jahrh. nimmt er dann die borrominesken Schwingungen des Grundplans, die Brechungen und Schneckenlinien des Giebels an, welche schon an den Fassaden, nur gemäßigter, vorkommen. — Noch schlimmer gebärdet sich der isolierte Altar, welcher, von der Rücksicht auf die Wand entbunden, eine wahre Quintessenz aller übelverstandenen Freiheit enthält. Ohne Oberbau wird er ein ganz formloses Gerüst in Gestalt eines großen Kreissegmentes (Hochaltar von S. Chiara in Neapel); mit einem Oberbau oder Tabernakel, als sog. Altare alla romana, bietet er vollends die abschreckendsten Formen dar. *Berninis* Frechheit stellte mit dem ehernen Tabernakel von St. Peter die Theorie auf: der Altar sei eine Architektur, deren sämtliche Einzelformen in Bewegung geraten. Seine gewundenen und geblühten Säulen<sup>1)</sup>, sein geschwungener Baldachin mit den vier Giebelschnecken haben größeres Unheil gestiftet als die Fassaden Borrominis, welche um Jahrzehnte später, ja vielleicht nur Weiterbildungen des hier zuerst ausgesprochenen Prinzips sind. — Außerhalb Roms wird der Altare alla romana meist als Prachtgehäuse für eine Statue oder Gruppe behandelt. Und hier begegnen wir noch einmal dem *Pozzo*, welcher in der ganzen Altarbaukunst sein Äußerstes geleistet hat. Vier Säulen erschienen ihm viel zu mager; man muß in der Jesuitenkirche zu Venedig sehen, wie

1) Die gewundenen Säulen des frühmittelalterlichen Altarraumes, wovon einige jetzt in der Cappella del Sacramento, entschuldigen ihn nicht. Siehe Rafiels Fresko: die Schenkung Konstantins und die Tapete mit der Heilung des Lahmen.



er zehn Säulen mit geschwungenen Gebälkstücken zu einer Art von Tempel verband; noch schrecklicher aber ist sein Hochaltar agli Scalzi ebenda. Unter seinen Wandaltären ist der des h. Ignatius im linken Querschiff des Gesù in Rom berühmt durch ungemeine Pracht des Stoffes und Vollständigkeit des Schmucks.

Die Klöster der mächtigern Orden nehmen in dieser Zeit den Charakter einfacher Pracht, vor allem der Großräumigkeit an. Außer den Jesuiten verstanden sich hierauf besonders die Philipiner (*Padri dell' oratorio*); an großartigen Benediktinerarbeiten dieser Zeit möchte dagegen Deutschland beträchtlich reicher sein.

Wer würdige, bequem geordnete Räume gern besucht, wird in den Kapitelsälen, Refektorien und Sakristeien dieser Klöster sein Genüge finden; das eichene, oft geschnitzte Getäfel der untern Teile der Wand, die hoch angebrachten Fenster, die Stuckaturen und die bisweilen wertvollen, oft brillanten Fresken der gewölbten Decke und des obern Teiles der Mauern geben den Eindruck eines Ganzen, welches in dieser Einfachheit, Fülle und Gleichartigkeit nur einer wohlgesicherten Korporation und zwar nur einer geistlichen angehören kann. Die Korridore sind gewaltig hoch und breit, die Treppen geben oft denjenigen der größten Paläste nichts nach. (Eine der schönsten diejenige des *Longhena*, in S. Giorgio Maggiore zu Venedig, 1644.) — Die Hallen der Höfe unterliegen, wie der meiste Hallenbau dieser Zeit, einer öden, interesselosen Pfeilerbildung; auch zeigt ihre übergroße Einfachheit, daß ihnen lange nicht mehr derjenige Wert beigelegt wird, wie zur Zeit der Renaissance. Indessen gibt es einzelne höchst glänzende Ausnahmen; und zwar sind es die wenigen Fälle, da der Barockstil sich entschloß, Bogen auf Säulen zu setzen. Im Einklang mit den übrigen Dimensionen wurden die Bogen groß und weit, mußten daher auf je zwei mit einem Gebälkstücke verbundene Säulen zu ruhen kommen (S. 337, c). Wir fanden diese Hallenform bereits in dem herrlichen Universitätsgebäude zu Genua (S. 316, f); ein anderes Beispiel, ebenfalls ein früheres Jesuitenkollegium, ist der Hof der Brera in Mailand (1651), einer der mächtigsten des ganzen Stiles, von *Ricchini*; mit der Doppeltreppe und den zahlreichen Denkmälern des untern und des obern Portikus einer der ersten großartig südlichen Baueindrücke, die den vom Norden Kommenden erwarten.

An den Palästen dieser Zeit ist, was zunächst die Fassaden anbelangt, das Gute nicht neu und das Neue nicht gut. Die bessern von denjenigen, welche nur die Traditionen aus der Zeit des Sansovino, Vignola, Alessi und Palladio wiederholen, sind zum Teil schon bei Anlaß dieser ihrer Vorbilder genannt worden.

Im allgemeinen haben diejenigen ohne Pilasterbekleidung das

Übergewicht; bei der bedeutenden Größe und Höhe der Gebäude war es aus ökonomischen und baulichen Gründen geraten, darauf zu verzichten. Auch waren die Pilasterordnungen nicht leicht in Einklang zu bringen mit den Fenstern der kleinen Zwischenstockwerke (Mezzaninen), welche zur Zeit der Renaissance entweder halb verhehlt, d. h. in die Frieße verwiesen, oder doch ganz anspruchslos angebracht wurden, jetzt dagegen sich einer gewissen Größe und Ausschmückung erfreuen sollten, so daß das Mezzanin ein eigenes Stockwerk wird. Paläste mit einer Ordnung, wie die Nachfolger Palladios sie entwarfen, paßten z. B. für die pompliebenden römischen Fürstenfamilien nicht mehr. Die unschöne und leblose Einrahmung der Mauerteile in Felder, welche seit dem 17. Jahrh. häufig vorkommt, soll eine Art von Ersatz bieten, da einmal das Auge die vertikale Gliederung nicht gerne völlig entbehrt. Das Detail unterliegt teils einer reich barocken, teils einer wüsten und rohen, mißverständlich von der Rustika abstrahierten Bildung: auch wo es verhältnismäßig rein bleibt, sieht man ihm die Teilnahmslosigkeit an, womit es, bloß um seine Stelle zu markieren, gebildet wurde. An den Kranzgesimsen tritt, während man vor demjenigen des Pal. Farnese in Rom (S. 300, i) noch immer die größte Verehrung zu empfinden vorgab, eine erstaunliche Willkür zutage, indem jeder neu sein wollte. — Eine wirkliche Neuerung waren, beiläufig gesagt, die großen Portale; die Zeit des Reitens begann der Zeit des Fahrens Platz zu machen. Bisweilen bildet ein solches Portal, zusammen mit dem darüber vortretenden Balkon, ein Ganzes von der üppigsten Kraft; Hermen, Wappen, Fruchtschnüre usw. werden mit den baulichen Formen zu einer bewegten, höchst wirksamen Gruppe verschmolzen. — Der einzig mögliche Wert der Gebäude liegt natürlich nur in den Proportionen.

*Giacomo della Porta* tut, wie im Kirchenbau, so auch in der Profanarchitektur die entscheidenden Schritte, um dem Palast die Massigkeit und Bewegung der Komposition zu geben. Noch knapp b und gemessen an Pal. Paluzzi, dann aber werden die Formen voller und in die Proportionen kommt jene Spannung, die dem o Barock eigen (Pal. Serlupi, Pal. Maffei, Muti, Ruggieri, a Mattei u. a. m.). Die beste römische Fassade dieser Zeit ist o die des Pal. Sciarra von *Flaminio Ponzio* (um 1600, das Portal von *Ant. Labacco*) vermöge der einfachen, aber nachdrücklichen Detailbildung und der reinen Verhältnisse der Fenster zur Mauer- masse, sowie der Stockwerke unter sich. Durch großartige Behandlung des Mittelbaues in drei Ordnungen zeichnet sich Pal. f Barberini aus (von *Maderna* und *Bernini*, beg. 1624). Die Fassade des Quirinals (von *Ponzio*, 1574) zeigt wenigstens eine noble Verteilung der Fenster. *Domenico Fontana* ist gerade in dieser Beziehung niemals recht glücklich; seine Fenster stehen ent-

weder zu eng oder sie haben einen kleinlichen Schmuck, der zu den ungeheuern Fassaden in keiner Beziehung steht. (Pal. des a Laterans in Rom, 1586; Museum, 1615, und Pal. Reale in b Neapel, 1600.) Sein Wert liegt in den Dispositionen.

Die meisten übrigen römischen Paläste dieser Zeit sind als große Herbergen des hohen Adels und seiner obern und niedern Dienerschaft erbaut; Zahl und Ausdehnung der Stockwerke sind Sache der Konvenienz, und damit auch die Komposition im großen. Die eine Fassade ist besser als die andere, allein keine mehr eine freie künstlerische Schöpfung, obwohl die Größe des Maßstabes und die Solidität des Baues immer einen gewissen Phantasieeindruck hervorbringen. Auch der Villa bemächtigt sich das Barock. In charakteristischer Weise wird Vorder- und Rückseite in Gegensatz gebracht: nach vorn streng ablehnende Haltung, hinten, wo man unter sich ist, der üppigste Reichtum in rückhaltloser Entfaltung (Villa Medici, Doria-Pamfili, Borghese u. a. m.).

Die Höfe der Paläste werden jetzt häufiger geschlossen als mit Hallen versehen und haben dann eine ähnliche Architektur wie die der Fassade, oder ihre Hallen zeigen einen nicht bloß schlichten, sondern gleichgültigen Pfeilerbau. Wo aber Säulenhöfe verlangt werden, kommt es gerade wie in jenen Jesuitenkollegien zu einzelnen leichten, prächtigen Bogenhallen auf gekuppelten Säulen. So im Pal. Borghese zu Rom (1590 von *Mart. Lunghi d. ä.*); zu c Turin im Palast der Fürstin Pozzo della Cisterna, Via S. d Filippo; in einem andern, Via S. Francesco, offenbar eine Nach e ahmung vom Hof des ehemaligen Palastes Sauli zu Genua; der Hof der Turiner Universität eine mächtige Doppelhalle mit ein f fachen Säulen. Oft erhält in den Höfen des Barockstils wenigstens die eine Seite eine hohe, gewaltige Loggia; so im Pal. Mattei (von g *Maderna*). Der große Hof des Quirinals (von *Mascherino*) wirkt h ganz imposant durch die einfache durchgehende Pfeilerhalle, welche an einer Seite sich zu einer offenen Loggia steigert. Wo der Zweck des Gebäudes einfache Säulen mit Bogen rechteckfertigte, entstand auch wohl noch eine Halle im Sinne der frühern Renaissance, wie der große Hof im Ospedale Maggiore zu Mailand (nach 1624 i von *Ricchini* mit Benutzung Bramantescher Anfänge, s. S. 146, a).

Im ganzen hat überhaupt Oberitalien verhältnismäßig weit mehr ausgezeichnete Hallenhöfe dieses Stiles aufzuweisen als Toskana und Rom, von Neapel nicht zu sprechen. (Häufig sind freilich darin Säulen der Frührenaissance samt ihren Kapitälern neu verwandt.) Einiges Wichtige aus Turin wurde soeben angeführt; die ganze Stadt ist reich an trefflichen Lösungen der Aufgabe. — In der Oberstadt von Bergamo kann man hier und da durch einen Hallenhof einen k bezaubernden Durchblick auf das Gebirge oder die lombardische

Ebene genießen. — Brescia ist an schönen Höfen vorzüglich reich  
 a und hat in seinem Liceo (ehemals Pal. Margnani) eines der pomp-  
 b haftersten Vestibüle. — Cremona besitzt in seinem Pal. Dati  
 (um 1580, jetzt Teil des städtischen Hospitals) eine der anmutig-  
 c sten Hofanlagen des ganzen Stiles. — Modena weist in dem schon  
 (S. 319, c) zitierten großartigen Hofe des Pal. Reale (früher Du-  
 cale) eine der besten Nachwirkungen von Palladios Prinzipien auf.  
 d — In den spätern Palasthöfen von Bologna finden sich, was An-  
 ordnung im allgemeinen, Lichteinfall, Effekt betrifft, manche sehr  
 glückliche Ideen selbst bei nur mittlerem Bauaufwand verwirklicht.

Die Kombination zwischen Vestibül und Hallenhof erfolgt in allen  
 denkbaren Weisen; jenes ist bisweilen ein getrennter (sogar ovaler)  
 Vorbau, oft aber geht es als mächtige offene Halle in die Hofhalle über.

Bei dem so großen perspektivischen Raffinement des Barockstils  
 konnte ganz besonders die Hauptachse der Höfe in dieser Beziehung  
 nicht leer ausgehen. Der Durchblick vom Portal her sollte jenseits  
 des Hofes womöglich nicht nur auf einen bedeutenden Gegenstand,  
 etwa Brunnen mit Statuen, sondern auf eine Architektur auslaufen,  
 die wenigstens scheinbar in weite Tiefe hineinführte. Auch wo die  
 Hinterwand des Hofes nur eine schlichte Mauer ist, wird irgendwie für  
 ein solches Schaustück gesorgt, und wenn man es auch nur himmeln müßte.  
 Wo ein hinterer Durchgang ist, wird er mit großartigen Formen umgeben  
 und auf diese Weise irgend  
 e eine bedeutende Erwartung geweckt. Der Hof der Consulta  
 beim Quirinal (1739, von *Fuga*) gibt, vom vordern Portal aus gesehen,  
 ein solches Scheinbild, dem das Ganze des Hofes gar nicht  
 f entspricht. Im Pal. Spada ebenda hat *Borromini* von der linken  
 Seite des Hofes aus nach einem Nebenhof einen Säulengang angelegt,  
 dessen wahre Länge das Auge nicht gleich errät (1632).

g In Turin, Via Lagrange Nr. 30, sieht man vom Straßenportal  
 in den Hof, im Hintergrund unter der Portalhalle die doppelarmige  
 Treppe, darunter den Zugang zum tieferliegenden zweiten Hof. —  
 h Ein kleines Beispiel von perspektivischem Durchblick: Pal. Sonnaz,  
 i Via delle Finanze. Im Pal. Davolo, Via delle Orfane, dreiarmlige  
 reich dekorierte Treppe mit obern Vorsälen.

Der Stolz der damaligen Paläste sind eben vorzugsweise die  
 Treppen. Wer irgend die Mittel aufwenden kann, verlangt breite,  
 niedrige Stufen, bequeme Absätze, steinerne (selten eiserne) Balustraden  
 und eine reiche gewölbte Decke. Als das Ideal der Treppenbau-  
 k kunst galt *Berninis* Scala regia im Vatikan (1661) mit ihren  
 ionischen Säulenreihen und ihrer kunstreich versteckten Verengung.  
 Man wird in der Tat zugeben müssen, daß auf einem so geringen  
 Raum nichts Imposanteres denkbar ist. Allein diese Anlage konnte

natürlich nicht als durchgehendes Vorbild dienen. Fürsten, Vornehme und geistliche Korporationen errichteten nun, wenn der Aufwand keine Einschränkung erlitt, für die Treppen große eigene Gebäude, mit einem Anstieg in der Mitte und zwei rückwärts gewandten auf beiden Seiten; die Bekleidung der Wandflächen und des (meist den Fresken und Stuckaturen überlassenen) Gewölbes mußte dann dem Stil des Ganzen gemäß sein. — Aus dem Anfang des 17. Jahrh.: Haupttreppe im Pal. Farnese zu Parma mit achteckiger Kuppel; — aus dem 18. Jahrh.: die berühmte große Treppe des Schlosses von Caserta, von *Vanvitelli*; — dann etwa die Paläste einer der damaligen Nepotenfamilien, der Corsini zu Rom (von *Fuga*) und zu Florenz; — in Mailand: Pal. Litta; — in Cremona: der oben erwähnte Pal. Dati, jetzt Hospital, mit einem beinahe verwirrenden System von Aufstiegen usw.

Häufiger enthält das Treppenhaus, zumal wenn es auch noch obern Stockwerken dienen soll, nur einen Aufstieg, der mit gewaltig breiten, niedrigen Stufen den Wänden folgt, entweder nur auf 2, oder auf 3 oder allen 4 Seiten, wobei in der Mitte ein offener Raum übrig bleibt. Für letzteres ist Pal. Altieri zu Rom ein namhaftes Beispiel (um 1674 von *Ant. de Rossi*) und aus späterer klassizistischer Zeit ganz besonders Pal. Braschi (1780 von *Cos. Morelli* erbaut). — Für die Aufstiegen bloß auf 2 Seiten (vorwärts und rückwärts) aber bietet Italien eine wahre Auswahl von schönen, und zwar auch von einfach schönen Lösungen der Aufgabe: ich erwähne statt aller mit Vorliebe den Pal. Zucchini in Bologna (unmittelbar hinter Albergo d'Italia, Via Galliera 6), welcher sich schon durch seine geistvolle Hofanlage auszeichnet; das Treppenhaus mit seiner zum Teil erst ganz späten, aber im schönsten Verhältnis durchgeführten Dekoration, ist zugleich eines von den in Bologna nicht seltenen, da eine ovale Öffnung im Gewölbe die hellbeleuchtete, mit einem Freskobilde versehene Decke eines obern Raumes sehen läßt. (Ähnliche z. B. im Pal. Fiorelli usw.) Wiederum eines jener Mittel, durch welche der Barockstil die Voraussetzung einer viel größeren Ausdehnung und Pracht zu erwecken weiß, als wirklich vorhanden ist.

Endlich ist die Treppe des Pal. Lancellotti in Velletri (von *Mart. Lunghi d. ä.*) schon um der Aussicht willen, die von ihren Bogenhallen eingefaßt wird, einzig auf Erden.

Außer diesen Anlagen lebt auch der Typus fort, welchen man den genesischen nennen darf: zwei symmetrisch divergierende Treppen auf beiden Seiten des Vestibüls, welche sich oben in irgend einer Weise wieder nähern oder vereinigen. Geniales Prachtstück von festlichem Anblick: die Doppeltreppe des Pal. Madama auf Piazza di Castello zu Turin, von *Juvara* 1718 erbaut. Dann die schon erwähnten Treppen der Universität in Genua, der Brera usw.

Eine ganz besondere Betrachtung neben diesem allen verlangt dann *Longhenas* schon erwähnte, in der Anlage vollendet schöne Treppe a in S. Giorgio Maggiore in Venedig (1644). Die ovale Doppel- b treppe im Pal. Baciocchi zu Bologna bleibt ein bloßes Kuriosum.

Die Gemächer und Säle des Innern zeigen zweierlei Gestalt. Die frühere (etwa 1580—1650 herrschende) hat folgende Elemente: eine flache geschnitzte oder mit Ornamenten (zweifärbig, mit etwas Gold) bemalte Sparrendecke; unterhalb derselben ein breiter Fries mit Historien oder Landschaften in Fresko; über dem Kamin ein größeres Freskobildd; der Rest der Wand entweder vertäfelt oder (ehemals) mit Tapeten, etwa gemodelten Ledertapeten, bezogen. Die spätere Gestalt zeigt Säle mit verschalten Gewölben, an welche die Fresken verlegt werden, die Wand entweder ganz mit Tapeten bedeckt oder auch mit großen Perspektiven bemalt. — In den Palästen von Bologna herrscht der erstere Typus vor; in denjenigen von Genua mischen sich beide Gattungen; in Rom enthält z. B. o Pal. Costaguti ausgezeichnete Beispiele beider, Pal. Farnese aber außer dem großen Saal (S. 221, q) die berühmte Galleria des *Annibale Carracci*, welche eines der wenigen ganz architektonisch und malerisch durchgeführten Prachtinterieurs dieser Zeit ist.

Phantasiereiche Prachtsäle wird man durchschnittlich eher in den Villen zu suchen haben, wo das doppelte Licht, von vorn und von der Rückseite, benutzt wurde und wo das Erdgeschoß nicht durch die Einfahrten in Anspruch genommen war. In dem Casino d der Villa Borghese (von *Vasanzio*) kommt noch ein Luxus der Inkrustation hinzu, welcher dem hintern Saal einen wahrhaft einzigen Stoffwert gibt. (Die Verwendung der Steine besonnener und geschmackvoller als in irgend einer Kirche. Der Bau übrigens typisch für den Barockstil: sein Vergleich mit der Farnesina zeigt einerseits die Durchgliederung des Baukörpers zu höchster Vollkommenheit, andererseits eine stoffliche Gebundenheit, die den Eindruck macht, als ob es in den Gelenken fehle.)

Das Prachtstück der Paläste war jetzt nicht der große, mittlere, quadratische, sondern ein schmaler länglicher Saal, etwa mit Säulenstellungen und bemaltem Gewölbe, la Galleria genannt. e Sehr stattlich im Pal. Reale zu Genua, im Pal. Doria zu Rom f und im Pal. Colonna ebenda (von *Antonio del Grande*).



r Von eigentlichem Rokoko findet man in Italien nicht eben viele Proben, da die plastische Durchführung der Wanddekoration, wo sie versucht wurde, zu viele inländische Vorbilder fand; doch g ist der berühmte Saal des Pal. Serra in Genua (Via Garibaldi, Nr. 12), von dem Franzosen *de Wailly*, auch nach Versailles noch sehr

sehenswert, als eine der schönsten und ernsthaftesten Schöpfungen dieses Stiles, schon mit einem Anflug des wiedererwachenden Klassizismus. — Hierher gehören auch die Prachtsäle des Palastes der Società Filarmonica, Piazza San Carlo, in Turin.

Die Gesimse machen nicht selten einen phantastischen Übergang zu den gemalten Gewölben, durch barocke Steigerung, Schwingung und Unterbrechung; die Stuckfiguren, welche aus ihrem Laubwerk hervorkommen, werden schon in die am Gewölbe gemalte Handlung gleichsam mit hineingezogen. Weit das Bedeutendste dieser Art sind die von *Pietro da Cortona* um 1640 angegebenen Gesimse in den von ihm gemalten Sälen des Pal. Pitti zu Florenz. Wenn diese ganze Dekorationsweise ein Irrtum ist, so wird wohl nie ein Künstler mit größerer Sicherheit geirrt haben. Andere Rahmen, als diese Gesimse darboten, lassen sich zu diesen Malereien gar nicht ersinnen.

Wie die damalige Baugesinnung im großen zu rechnen gewohnt war, zeigt sich besonders an einigen Bauten in Rom, welche außerhalb Italiens vollends in unserm Jahrhundert kaum denkbar wären. Die Architekten mögen sich z. B. fragen, in welcher Form gegenwärtig eine große Treppe von Trinità de' Monti nach dem spanischen Platz hinab angelegt werden würde? und ob man es wohl wagen würde, Rampen und Absätze anders als in rechten Winkeln aneinander zu setzen! *Specchi* und *De Santis*, welche (1721—25) die jetzt vorhandene Treppe bauten, wechselten beneidenswert leichtsinnig mit Rampen und Absätzen der verschiedensten Grade und Formen und sparten die interessanteren Partien, nämlich die Terrassen, für die obern Stockwerke<sup>1)</sup>. Sie fanden eine Vorarbeit in der 1707 erbauten Ripetta, welche vielleicht praktischer, aber nicht leicht malerischer hätte angelegt werden können<sup>2)</sup>. — Wiederum eine ganz einzige Aufgabe gewährte Fontana di Trevi (1735—62). Einst hatten *Domenico Fontana* die *Acqua Felice* (1584—87) bei den Diokletiansthermen, *Giovanni Fontana* die *Acqua Paolina* (1612) aus geistlos dekorierten kolossalen Wänden mit Nischen hervorströmen lassen und dem Wasser erhöhte Becken gegeben. *Niccolò Salvi* dagegen ersetzte das Architektonische durch das Malerische; um das Wasser in allen möglichen Funktionen und Strömungsarten und doch überall mächtig (nicht in kleinlichen Künsten) zu zeigen, ließ er es aus einer Gruppe von Felsen entspringen und legte das Becken in die Tiefe, als einen See. Die Skulpturen und die das Ganze abschließende Palastfassade sind wohl bloße Dekorationen, letztere aber, mit dem triumphbogenartigen Vortreten ihres Mittelbaues, wodurch Neptun als Sieger verherrlicht wird, gibt doch dem Ganzen eine Haltung und Bedeutung, welche jenen beiden andern Brunnen fehlt.

1) Auf diese Weise ließ sich auch am ehesten die bedeutend schiefe Richtung der Treppe (aufwärts nach links) verdecken.

2) Gegenwärtig durch die neue Brückenanlage gedeckt.

Die Brunnen auf öffentlichen Plätzen und in Gärten (s. unten) haben meist sehr barocke und schwere Schalen (*Berninis* Barcaccia, auf dem spanischen Platze, usw.). Doch gibt es einige, in welchen die einfache Architektur mit dem springenden und ablaufenden Wasser ein vortreffliches Ganzes ausmacht; so die beiden unvergleichlichen Fontänen vor St. Peter (von *Maderna*), diejenigen im vordern großen Hof des Vatikans, im Hof des Palastes von Monte Giordano usw. Von solchen, deren Hauptwert auf plastischen Zutaten beruht, wird bei Anlaß der Skulptur die Rede sein.

Daß in dieser pompliebenden Zeit auch die freistehenden Pforten aller Art, vom Tor der Residenzstadt bis zur Gartentür, mit besonderm Schwung behandelt wurden, kann nicht wundernehmen. Der Barock betrachtete die Portoni als eine Aufgabe, in welcher sich jeder mächtig und womöglich neu zu zeigen habe, und es gibt ganze Sammlungen im Stich davon. Natürlich wirkte besonders *Michelangelo* mit seiner Porta Pia (S. 301, a) nach. Von dem wirklich Ausgeführten ist bei Stadterweiterungen usw. manches demoliert worden. Von dem Erhaltenen nennen wir beispielsweise die Tore von Ancona (Porta Pia, Arco Clementino, Tor des Lazarets usw.), an welchen die Absicht des Staunenmachens so deutlich in den Vordergrund tritt. In seiner vollen Genialität aber mag man den Barockstil kennen lernen etwa am Arco del Meloncello (bei Bologna, vor Porta Saragozza, von *Bibbiena*), mit welchem die Bogenhalle, die zur Madonna di San Luca führt, die Landstraße überschreitet. Der Architekt möge sich fragen, ob hier besser zu helfen gewesen wäre? Reinere Detailformen vorzubringen, wäre freilich nicht schwer.

Von eigentlichen Triumphbogen ist beachtenswert der Arco San Gallo (vor dem gleichnamigen Tore zu Florenz), unter Maria Theresia 1745 errichtet.

Endlich ein Vorzug, wonach die bessern Baumeister aller Zeiten gestrebt haben, der aber damals besonders häufig erreicht wurde.

Schon abgesehen von den perspektivischen Reizmitteln am Gebäude selbst ist nämlich anzuerkennen, daß der Barockstil sehr auf eine gute Wahl des Bauplatzes achtete. In tausend Fällen mußte man natürlich vorlieb nehmen mit dem Raum, auf welchem eine frühere Kirche, ein früherer Palast wohl oder übel gestanden hatte. Wo aber die Möglichkeit gegeben war, da wurden auch bedeutende Opfer nicht gescheut, um ein Gebäude so zu stellen, daß es sich gut ausnahm. Man wird z. B. in Rom bemerken, wie oft die Kirchen den Schluß und Prospekt einer Straße bilden; wie vorsichtig die Jesuiten den Platz vor S. Ignazio so arrangiert haben, daß er ihrer Fassade zuträglich war; wie vieles geschehen mußte, um der Chorseite von S. M. Maggiore die Wirkung zu sichern, die sie jetzt (wahrlich nicht Stiles halber) ausübt; wie geschickt die Ripetta (1707) zu der



schon früher vorhandenen Fronte von S. Girolamo hinzugeordnet ist u. dgl. m. Auch in dem engen Neapel hat man um jeden Preis den wichtigern Kirchen freie Vorplätze geschaffen, ja selbst in Genua. Der Hochbau wird selbst bei geringen Kirchen da angewendet, wo man damit einen bedeutenden Anblick hervorbringen, einen Stadtteil beherrschen konnte. Wie schmerzlich würde das Auge z. B. in Florenz S. Frediano, in Siena Mad. di Provenzano vermissen, a die doch vermöge ihres Stiles keine besondere Teilnahme erwecken. In Venedig hat schon *Palladio* sein schönes Inselkloster S. Giorgio b Maggiore so gewendet, wie es der Piazzetta am besten als Schlußdekoration dienen mußte. Vollends sind die Dogana di Mare (1682) c und die Kirche della Salute (1631) mit aller möglichen perspektivischen Absicht gerade so und nicht anders gestaltet und gestellt worden. *Longhena*, der die Salute baute, wußte ohne Zweifel, wie sinnwidrig die kleinere Kuppel hinter der größern sei, aber er schuf mit Willen die prächtige Dekoration; außer den beiden Kuppeln noch zwei Türme; unten ringsum Fronten, die teils von S. Giorgio, teils von den Zitelle (S. 325, a) geborgt sind; überragt von ungeheuren Voluten und bevölkert von mehr als 100 Statuen. Wie sich der so vielgebrochene Umgang des Achtecks im Innern ausnehmen würde, kümmerte den Erbauer offenbar wenig. (Das Achteck selbst ist innen ganz nach S. Giorgio stilisiert; dahinter folgt außer dem zweiten Kuppelraum noch ein Chor.) Und wie grundschlecht die ganze Dekoration von hinten, von der Giudecca aus sich präsentieren müsse, war ihm vollends gleichgültig.



Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts werden zuerst Anläufe, dann ernstliche Versuche zur Erneuerung des echten Klassizismus gemacht. Es sind für Italien weniger die Stuartschen Abbildungen der Altertümer von Athen, als vielmehr neue ernstliche Studien der römischen Ruinen, welche im Zusammenhange mit andern Bewegungen des italienischen Geistes den Ausschlag geben. Ganz speziell war das Detail des Barockstils dermaßen ausgelebt, daß der erste Anstoß ihm ein Ende machen mußte; schon etwa seit 1730 hatte man lieber ganz matte, leere Formen gebildet, als jenen kolossalen Schwulst wiederholt, zu welchem seit *Pozzo* und den *Bibbiena* niemand mehr die erforderliche Leidenschaft und Phantasterei besaß. Der Kultus *Palladios* in Oberitalien (S. 325 unten) kam der neuen Regung nicht wenig zu Hilfe.

Bisweilen zeigt sich dieses Neue in wunderlicher Zwittergestalt. Die Kirche und der Vorplatz des Priorato di Malta in Rom (1765) c geben vollständig denjenigen Haarbeutelstil wieder, welchen man um 1770 in Frankreich „à la grecque“ nannte; ein Werk desselben *Pira-*

*nesi*, der um die genaue Kenntnis des echten römischen Details sich so große Verdienste erwarb. — Der größte italienische Baumeister dieser Zeit ist wohl *Michelangelo Simonetti*, welcher unter Pius VI. im a Vatikan u. a. die Sala delle Muse, Sala Rotonda und Sala b a Croce Greca nebst der herrlichen Doppeltreppe errichtete; edle und für Aufstellung von Antiken auf immer klassische Räume, welche die Stimmung des Beschauers leise und doch mächtig steigern. (Eine nicht unwürdige Nachfolge aus dem 19. Jahrhundert; der Braccio c Nuovo, von *Raffaello Sterni* (1821). — Die Familie Pius' VI. baute durch *Morelli* den Pal. Braschi, 1780, der die Kompositionsweise der vorigen Periode merkwürdig in klassisches Detail übersetzt zeigt, vorzüglich aber durch seine prächtige Treppe berühmt ist (S. 355, g).

Außerhalb Roms ist nicht eben vieles von diesem Stil vorhanden, oder das Bessere ist dem Verfasser entgangen. In Bologna wird a man mit Vergnügen den Pal. Ercolani besuchen, welcher zwar seine Galerie eingebüßt, aber *Venturoli's* herrliches großes Treppenhaus mit Pfeilerhallen oben ringsum beibehalten hat. In Genua ist die e jetzige Fronte des Dogenpalastes, ein schönes Werk des Tessiners *Simone Cantoni*, zu erwähnen; der Saal des ersten Stockwerkes entspricht freilich seinem Ruhm nicht ganz.

Seit 1796 wurde Italien in Weltschicksale hineingezogen, welche seinen Wohlstand vorläufig vernichteten und einen starken Riß in seine Geschichte machten. Wir versagen uns die Schilderung seiner Kunst im folgenden Jahrhundert.



Im 17. Jahrh. bildete sich der italienische Gartenstil zu seiner höchsten Blüte aus, dem wir hier als wesentlicher Ergänzung zur modernen Architektur eine besondere Betrachtung schuldig sind. (Der Verfasser ersucht um Nachsicht wegen seiner mangelhaften Kenntnis des Gegenstandes.)

Die Anfänge dieses Stiles sind unbekannt. Man liest wohl von einzelnen prächtigen Anlagen aus dem 15. Jahrh., und die Hintergründe damaliger Malereien (*Benozzo Gozzoli* im Campo Santo zu Pisa u. s. w.) geben auch eine Art Phantasiebild; allein keine dieser Anlagen ist irgendetwas erhalten.

Im 16. Jahrh. gab *Bramante's* Entwurf zu dem großen vatikanischen Hof (S. 264, c) eine bedeutende Anregung zu künstlerischer f Behandlung der Gärten, besonders durch die Doppeltreppe mit Grotten, deren Stelle jetzt die Bibliothek und der Braccio Nuovo einnehmen. g Der große Garten hinter dem Vatikan rührt auch noch aus dem 16. Jahrh. her und gibt, wenigstens einen Begriff von den Hauptprinzipien der spätern Gartenkunst: Anlage in architektonischen Linien, die mit den Gebäuden in Harmonie stehen; ein tiefliegender

windgeschützter Prunkgarten mit figurierten Blumenbeeten und Fontänen; umgeben durch hochliegende Terrassen (als stilisierten Ausdruck des Abhanges mit immergrüner Vegetation, besonders Eichen).

Das reichste, durch Naturvorzüge ewig unerreichbare Beispiel eines Prachtgartens bietet dann die schon 1549 angelegte Villa d'Este in Tivoli. Der steile Abhang und die vom Gewaltigen bis ins Niedliche unter allen Formen benutzte Wassermasse des Anio waren Elemente, die anderswo sich nicht wieder so zusammenfanden. Das zugrunde liegende Gefühl ist übrigens noch ganz das phantastische des 16. Jahrh., welches steile Absätze und den Abschluß der Perspektive durch wunderliche Gebäude und Skulpturen liebte. Als kleinere Anlage aus nicht viel späterer Zeit ist der schöne Garten des Pal. Colonna in Rom zu nennen. Die drei bedeutendsten römischen Gartenanlagen des 16. Jahrh. sind freilich untergegangen (bei Villa Madama, bei Vigna di Papa Giulio und die Orti Farnesiani, s. S. 305, b), so daß ein Durchschnittsurteil kaum zu geben ist. Der Garten an der Farnesina hatte, auch solange er noch unverehrt bestand, keinen höhern Zusammenhang mit dem Gebäude.

In Genua ist der Garten des Pal. Doria eine ziemlich alte Anlage (seit 1529); die Treppen zum Teil mit Bogenhallen bedeckt; die Gestalt der Hauptfontäne (mit der Statue des Andrea Doria als Neptun) vielleicht der älteste erhaltene Typus dieser Art.

In Florenz entstand der Garten Boboli unter Leitung des Bildhauers *Tribolo* und später des Architekten *Buontalenti*, schon zur Zeit Cosimos I. Die Wasserarmut des Hügels, welche nur wenige Fontänen und ein Becken in der Tiefe gestattete, wird vergütet durch die Schönheit der Aussicht; das Motiv des Zirkus an der Stelle des Prunkgartens, mit der Umgebung von Eichen-Terrassen, ist großartig und glücklich als Fortsetzung der Seitenflügel des Hofes ins Freie gedacht; zu den hintern, tiefliegenden Teilen mit *Gian Bolognas* Insel führt jene steile Cypressenallee, die als solche kaum mehr ihres gleichen hat, während es anderwärts viel schönere einzelne Cypressen gibt. Sie ist ein wahrhaft architektonischer Gedanke.

Prachtgärten wurden eine medicäische Leidenschaft, und der schon genannte *Buontalenti* legte für Cosimo und Francesco deren mehrere an, worunter der berühmte von Pratolino (modernisiert) und *Tribolos* nach allgemeinem Urteil noch jetzt bedeutende Villa von Castello. Die ganze Gattung blieb, beiläufig gesagt, fortwährend ein Zweig der Baukunst und eine Sache der Architekten, welchen sie auch von Rechtswegen gehörte. (Wenn auch Ludwig XIV. seinen besonderen Gartenmeister *Le Notre* hatte, so sind doch dessen Anlagen so architektonisch als irgend welche jener Zeit; in Rom legte er die inzwischen verschwundene Villa Ludovisi an.

Vom Ende des 16. Jahrh. an bildet sich das System der italie-

nischen Gartenkunst vollständig aus. Das Barock fügt sich in seinen Anlagen nicht dem Terrain, sondern unterwirft es sich, sucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen. Alles einzelne wird nach seiner Stellung zum Ganzen gestimmt, auf seine Wirkung zum Ganzen berechnet: daher durchgehende Hauptmotive, herrschende Prospekte. Das Bunte und Kleinliche verschwindet oder wird versteckt und dann oft in großer Masse angewendet: die Wasserorgeln, Windstöße, Vexierstrahlen und was sonst von dieser Art die Besitzer glücklich machte, bekommen ihre besondern Grotten, der Garten aber wird harmonischer als früher den großen Linien und Perspektiven, den möglichst einfachen Kontrasten gewidmet. Eine Barockvilla ohne Wasser ist undenkbar, der Stil verlangt nach dem Rauschenden — rauschende Laubmassen, rauschende Ströme Wassers; es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Wasser möglichst reichlich und mit starker Kraft zu gewinnen. Aber in diesen Wasserwerken herrscht das Barocke nicht so vor, wie man wohl annimmt, und einzelne davon sind so schön und ruhig komponiert, so zur Umgebung gedacht, daß sich nichts Vollkommneres in dieser Art ersinnen läßt. Das Ganze hat nun einen Zweck, welcher demjenigen des sog. englischen Gartens geradezu entgegengesetzt ist. Es will nicht die freie Natur mit ihren Zufälligkeiten künstlich nachahmen, sondern die Natur den Gesetzen der Kunst dienstbar machen. Wo man krumme Wege, Einsiedeleien, Chinoiserien, Strohhütten, Schloßruinen, gotische Kapellen u. dgl. antrifft, da hat modernste Nachahmung des Auslandes die Hände im Spiel gehabt. Der Italiener teilt und versteht die elegische Natursentimentalität gar nicht, wovon dies die Äußerungen sind oder sein sollen. Das Wesentliche des italienischen Gartens ist vor allem die große, übersichtliche, symmetrische Abtheilung in Räume mit bestimmtem Charakter. Zunächst ist der genannte Prunkgarten und seine Umgebung von Terrassen mit Balustraden und Rampentreppen der reichsten architektonischen Ausbildung fähig, durch halbrunden Abschluß (als sog. Teatro), durch Abstufung, durch Grotten und Fontänen; insgemein steht er im nächsten Zusammenhang mit dem Gebäude der Villa. Dann werden Täler und Niederungen stilisiert durch Absätze, und das in stets gerader Linie durchfließende Wasser zu Bassins erweitert und wemöglich zu Kaskaden aufgesammelt, deren mäßiges Träufeln durch architektonischen und mythologischen Schmuck motiviert wird und daher nicht lächerlich erscheint, wie der künstliche Naturwasserfall des englischen Gartens bei ähnlicher Armut. Oder es wird eine Niederung als Zirkus gestaltet (und sogar als solcher gebraucht). Oder ein ganzes Tal, eine ganze Gegend wird auch einer bestimmten Vegetation überlassen, doch nicht bis zum vollen Eindruck des

Ländlichen; den Pinienhain der Villa Pamfili z. B. wird niemand für einen wild gewachsenen Pinienwald halten. Sodann erhalten die (sämtlich geradlinigen) Gänge, die womöglich auf bedeutende Ausblicke, auch auf Brunnen und Skulpturen gerichtet sind, entweder eine bloße Einfassung oder eine Überwölbung von immergrünen Bäumen; im erstern Fall dichte Cypressenhecken und Lorbeern, im letztern vorzugsweise Eichen. Diese Einfassung macht zugleich die der Ökonomie überlassenen Stücke des Gartens unsichtbar.

Es wird hier durchaus im großen gerechnet; indessen ist nicht zu leugnen, daß ohne die Mitwirkung des Irrationellen, der Bergfernen, der ländlichen oder städtischen Aussichten, auch wohl des Meeres und seiner Küsten, der Eindruck vielleicht ein schwerer und drückender sein würde. Ein solcher ist (mindestens für mein Gefühl) der des Gartens von Versailles, dessen letzte Perspektiven sich in die unbedeutendste aller Gegenden verlaufen. Auch die vollkommenste Ebene, wenn sie nur durch Berglinien beherrscht wird, kann sich zum italienischen Garten eignen, während hier das so bedeutend behandelte Terrassenwerk die mangelnde Aussicht nicht ersetzt. Der Kontrast der freien Natur oder Architektur, welche von außen in den italienischen Garten hereinschaut, möchte geradezu eine Grundbedingung des Eindruckes sein. (Leider hat die unsinnige römische Bauspekulation den herrlichen Gartenanlagen großen Schaden getan.)

Wir hätten diese zweite Reihe mit der einst herrlichen Villa Negroni-Massimi auf dem Viminal (seit etwa 1580) zu beginnen, wenn sie nicht ein Opfer der Stadterweiterung geworden wäre.

Villa Aldobrandini bei Frascati (der Garten wahrscheinlich mit dem Palast von *Giacomo della Porta* 1603 angelegt) ist ein prächtiges, durch hohe natürliche Vorteile begünstigtes Hauptbeispiel des strengen Stiles. Der Prunkgarten auf hoher Terrasse, zu welcher Rampen emporführen; an dessen Rückseite der Palast, an Masse und Stil sehr verschieden von den Casini römischer Stadtvillen, welche bloße Absteige- und Festhallen sein wollen. Dahinter das mächtige Teatro mit Grotten und Fontänen, und über demselben die Eichen, durch deren Mitte die von einer obern Fontäne herunterkommende Kaskade fließt; einer Menge Nebenmotive nicht zu gedenken. — (Villa Mattei, jetzt Hoffmann, auf dem Cölius, 1582, fast ganz modern.)

Villa Medici auf Monte Pincio, jetzige Académie de France, angelegt vom Kard. Ricci aus Montepulciano vor 1574; das Gebäude von *Annibale Lippi* (s. S. 306, f). Der Prunkgarten (und seine Fortsetzung in großen einfachen Laubgängen) ist überragt von einer hohen Eichenterrasse, aus der eine Stufenpyramide (nicht etwa ein Hügel mit Spiralgängen nach englischer Art) als Belvedere emporsteigt.

Der Garten des Quirinalischen Palastes, einfach und großartig, wahrscheinlich von *Carlo Maderna* (nach 1600), welcher wenig-

stens die Grottenpartie mit den Spielwassern usw. entwarf und sie in eine Ecke links unter der Terrasse des Prunkgartens verwies. Das Kasino (von *Fuga*) ist für seine Bestimmung schwer und ärmlich.

- a Villa Mondragone bei Frascati, der Riesenbau Pauls V. und seiner Familie, einst (wenigstens dem Entwurf nach) eines der vollständigsten Spezimina des strengen Stiles, ist gegenwärtig in traurigem und unschönem Verfall und lohnt den Besuch auch wegen der (von andern Punkten aus reichern) Aussicht kaum.
- b Villa Borghese vor Porta del Popolo; der ältere Teil mit dem Casino des *Vasanzio* (S. 356, d), an welches sich der Prunkgarten seitwärts anschließt, umfaßt außer den mehr ländlichen Teilen und dem (in neuerer Zeit angelegten) Zirkus auch noch einen besonders architektonisch angelegten Eichenhain, dessen Äsculaptempel inmitten eines kleinen Sees indes von neuem Datum ist. Der zwecklose Vandalismus des Jahres 1849 hat die Hälfte des Hains gefällt. — Die neuern Teile der Villa, bei demselben Anlaß verheert, waren in einzelnen Partien mehr mit Absicht auf malerisch landschaftliche Wirkung im Sinne der Schule Poussins angelegt.
- c Auch Villa Pamfili vor Porta S. Pancrazio hat 1849 stark gelitten, doch glücklicherweise nicht in den wesentlichen Teilen. Die Anlage, von *Algardi* (nach 1650), war durch die großartigsten Vorteile, durch herrliche hohe Lage und den Wasserreichtum der *Acqua Paolina* unterstützt. Ein System von Eichenhallen, ringsum eine Wiese, faßt den Blick auf das Casino ein, welches mit antiken Skulpturen fast bedeckt ist. Hinter demselben, von Eichenterrassen umgeben, folgt der tiefliegende Prunkgarten und dann eine noch tiefere Fläche, welche ehemals in dichter Laubnacht eine wunderbare Fülle von springenden Wassern längs einer Terrasse und eines Teatro enthielt, gegenwärtig aber durch eine höchst unglückliche englische Partie ersetzt wird. Zu beiden Seiten dieser Hauptanlage, namentlich rechts, dehnen sich die mehr ländlichen, aber noch immer in einfachen architektonischen Gesamtlinien gegebenen großen Nebenterrassen aus: die Anemonenwiese und das Tal mit dem *Laghetto*; den Abschluß macht jener berühmte Pinienhain, der an gleichartiger Macht der Bäume und Kronen in Italien kaum seinesgleichen hat.
- d Villa Conti (jetzt *Torlonia*) bei Frascati macht vielleicht von allen den reinsten und wohlthuendsten Eindruck, während sie an Ausdehnung und Zahl der Motive von vielen andern Gärten weit übertroffen wird. Nur eine obere (dichte) und eine untere (lichte) Eichenterrasse, aber von den herrlichsten Wasserwerken belebt und mit der schönsten Aussicht. Erstere geben wohl die vollkommenste Lösung der „*Cascata*“: nur ein Motiv, aber groß, mächtig, rauschend; vier immer breiter werdende Ausbauchungen, in jeder eine Schale; das Wasser fließt über, gleitet die schiefe Ebene hinab und stürzt in die nächste Schale.

Aus dem 18. Jahrh. stammt zunächst der Garten Corsini am Janiculus; nur ein Motiv ist von strengem Stil, dieses aber erhaben schön: die Kaskade mit Fontäne zwischen den Ahornbäumen.

Villa Albani vor Porta Salara (leider eingeschränkt und rings umbaut), Gebäude und Garten angelegt von *Carlo Marchionne* unter der Leitung des Kardinals Alessandro Albani: direktes Übergewicht der architektonischen Linien und der Architektur selbst, unter bedeutender und hier einzig durchgängiger Mitwirkung antiker Skulpturen; die Eichen nur als Abschluß und Hintergrund; einzelnes schon mit rein malerischer Absicht angelegt; der Blick auf das Sabingergebirge sehr mit in Rechnung gebracht, und deshalb die vordern Teile ganz licht mit bloßen Cypressenhecken.

Der Garten des Priorato di Malta auf dem Aventin mit einem einfachen Laubgang, der direkt auf die Kuppel von St. Peter gerichtet ist (die bekannte Aussicht durchs Schlüsselloch). Vielleicht von *Piranesi*, der wenigstens die Gebäulichkeiten angab.

Eine Menge kleinerer Villen verdanken einen bisweilen unbeschreiblichen Reiz wesentlich ihrer Lage und Aussicht. (Die ruinierte Vigna Barberini bei S. Spirito; die verfallene Villa Spada hinter der Acqua Paolina, nebst den übrigen Villen des Janiculus; Villa Spada oder Mills auf dem Palatin; der Garten der Passionisten auf dem Cölius u. a. m.) Andere, auch in wenig bevorzugter Lage, enthalten doch einzelne Elemente von großem Reiz oder erwecken durch ihren Charakter dieselbe Stimmung, welche jene größern und berühmtern Anlagen hervorrufen. (Villa Wolkonski, deren Hauptwirkung auf den Trümmern des Aquäduktes beruht.) Hübsch durch ihre Anlage die Reste des kleinen Casino Borghese rechts halbwegs zwischen Porta Cavaleggieri und Porta S. Pancrazio; sowie Reste des Gartens in der ehemaligen Villa Cesi (später Convento greco) gleich links vor Porta Cavaleggieri.

Von Villa Lante in Bagnaja war S. 305, g schon die Rede.

Von den neapolitanischen Villen reicht keine bedeutende über das 18. Jahrhundert hinauf. Die zum Teil ältern Anlagen auf dem Vomero sind im Gartenstil den römischen auf keine Weise zu vergleichen, auch ganz wasserlos, allein so gelegen, daß die Aussicht auch die prächtigste Einrahmung würde vergessen machen. Floridiana ist völlig modern, Belvedere zum Teil; Villa Patrizi und Villa Ricciardi (diese mit doppeltem Blick, gegen das Meer und gegen Camaldoli) sind älter; die traumhafte Herrlichkeit der Aussicht haben sie mit dem ganzen Höhenzug gemein. Von den Bourbonenvillen des 18. Jahrhunderts nimmt der Park von Caserta, nicht durch Aussicht, allein durch die Anlage, den ersten Rang ein. Außerdem Capodimonte, Quisisana bei Castellamare, Portici u. s. w. — Als moderne Gründung ist der hintere Teil der Villa Reale in o

Neapel seiner vielartigen tropischen Vegetation gemäß mit Recht in landschaftlichem, nicht im architektonischen Sinne angelegt.

In Genua hemmen die starken Winde den edlern Baumwuchs, und die Wasserarmut der Höhen ringsum fügt eine weitere Einschränkung hinzu. Der Garten des Pal. Doria ist, wie bemerkt, eine alte Anlage. Wirkames Terrassenwerk mit Grotten bietet wohl dieses und jenes Landhaus, doch die Gartenanlagen sind vegetabilisch ganz gering. Die Villetta Negro ist mehr ein entzückender Punkt als ein wichtiger Garten. Das Schönste, was mir bekannt ist, gewährt der Garten von Villa Pallavicini (S. 315, 1), der eine obere und eine untere Terrasse mit Grotten usw. bildet. Hinter dem Palast sind es aber doch eben nur magere Cypressen statt römischer Eichen. Eine sehr ansehnliche Terrassenanlage hat die angrenzende Villa Groppallo.

Die Villen der Umgebung, unter welchen sich sehr prachtvolle befinden sollen, sind mir nicht hinlänglich aus eigener Anschauung bekannt; die des Marchese Pallavicini in Pegli ist von modernem englischen Gartenstil. — Die Villa Imperiali in S. Fruttuoso, ein Palast mit Altanhallen zu beiden Seiten, obschon in traurigster Verwahrlosung, voll der reizendsten Schönheit. Noch sichtbare Malereien an der Fassade vom besten Stil, wie die Architektur des Ganzen, das wohl dem *Montorsoli* zugeschrieben werden kann. — Die Villa Cambiaso in S. Martino d'Albaro, s. S. 315, n.

Eine starke Stunde von Turin liegt das ehemalige Lustschloß La Veneria, dessen einst berühmter Garten untergegangen ist.

Auf dem altvenezianischen Festland genießt der Garten Giusti in Verona wegen seiner Cypressenterrassen einen gerechten Ruhm; im alten Herzogtum Mailand der ungeheure Park von Monza (18. Jahrhundert) und vor allem die borromeischen Inseln. (Die Anlagen seit 1671.) In betreff der Isola bella läßt sich wohl nicht leugnen, daß die Aufgabe, wenn das Bauliche so vorherrschen durfte, sich phantasiereicher hätte lösen lassen, als durch zehnfache, immer kleiner werdende Wiederholung eines und desselben Motives; allein wer mag hier unter dem noch immer unwiderstehlichen Phantasie-Eindruck mit dem Erfinder rechten? — Isola Madre mit ihrer mehr ländlich verteilten, mit Durchblicken auf die Dörfer am See abwechselnden und dabei hochsüdlichen Vegetation wird je nach Stimmung und Geschmack mehr Gefallen erregen.

In den Villen am Comersee, die fast sämtlich durch steile Ufer bedingt sind, ruht das Hauptgewicht bei weitem mehr auf Architektur und Aussicht, als auf planmäßigen Gärten. Das bedeutendste Terrassenwerk hat wohl Villa Carlotta bei Cadenabbia, den schönsten Garten Villa Melzi in Bellagio.





JACOB BURCKHARDT

**DER CICERONE**

---

NEUNTE VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

---

ZWEITER THEIL

**MITTELALTER UND NEUERE ZEIT**

---

II.

**SKULPTUR**

---





## II. SKULPTUR.

Als das Christentum die antike Skulptur in seine Dienste nahm, war sie bereits in tiefen Verfall geraten; schon seit dem Ende des 2. Jahrh. war die Reproduktion der früheren Typen zur toten Wiederholung geworden und die ganze Detailbehandlung bedenklich ausgeartet. Die Vorliebe für das Kolossale, für kostbare und außerordentlich harte Steinarten lenkte die Mittel und das technische Geschick von den höchsten Zwecken ab; der Verfall und die Umbildung der heidnischen Religion tat das Übrige. Die Skulptur der konstantinischen Zeit konnte jedenfalls keine christlichen Typen mehr schaffen, welche den Vergleich mit irgend einem Götterbild der bessern Zeit ausgehalten hätten. Der Konstantinsbogen selbst ist ganz charakteristisch für die ausgelebte, leere Formsprache der Antike, aus der sich kein Ansatz zu einer neuen Entwicklung zeigt.

Vielleicht im stillen Bewußtsein dieser Ohnmacht, vielleicht auch aus Scheu vor der dem Heidentum so teuern statuarischen Kunst und aus Rücksicht auf das mosaische Gesetz wurde der kirchlichen Skulptur die Anfertigung von Statuen fortan fast gänzlich erlassen. Werke wie die beiden (sehr geringen) Statuen des guten Hirten im Museo Cristiano des Lateran, wie die eherne Statue des h. Petrus in St. Peter (aus dem 5. Jahrh.) gehören zu den größten b Seltenheiten; letztere ist offenbar mit aller Anstrengung den sitzenden Togafiguren der heidnischen Zeit nachgeahmt. Das gleiche gilt von der Statue des h. Hippolyt im lateranensischen Museum c (zu Beginn des 4. Jahrh. entstanden, Kopf und Oberkörper neu), während bei der des h. Petrus in den vatikanischen Grotten d einem antiken Tronko nur der Kopf des Apostels nach dem Vorbild seiner Bronzestatue in St. Peter angefügt erscheint. — Von den noch bis ins 5. Jahrh. häufig vorkommenden weltlichen Ehrenstatuen hat sich fast nichts erhalten; und selbst von den Regenten nach Konstantin besitzt Italien nur noch die formlose eherne Kolossalstatue des Kaisers Heraklius zu Barletta. — Auch die Büsten e werden gleichzeitig äußerst selten; unter den wenigen sei die Amalasantia gen. Büste in der Sammlung des Capitols und eine f ähnliche, feinere im Museo archeologico in Mailand angeführt, g beide wohl dem 7. Jahrh. angehörend.

Auf diese Weise war von einer Entwicklung heiliger Typen, wie das Heidentum sie seinen Göttern gegeben, wenigstens auf plastischem Gebiete keine Rede mehr. Überdies würden sich die Gegenstände — zunächst Christus und die Apostel — lange nicht so zu diesem Zwecke geeignet haben, wie die Heidengötter. Letztere

waren recht eigentlich mit der Kunst und durch sie zur vollen Gestalt erwachsen; ihre ganze Körperbildung samt Gewand und Attributen stand charakteristisch fest und umfaßte den ganzen denkbaren Kreis des Schönen, wie die Alten es verstanden. Die heiligen Personen des Christentums dagegen waren von vornherein nicht mythologisch, sondern geschichtlich und längst ohne alles Zutun der Kunst Gegenstände des Glaubens, mit denen sich nicht eben frei schalten und walten ließ; sie waren ferner nicht erwachsen aus sittlichen und Naturkräften und boten also bei weitem nicht denselben Reichtum der Charakteristik dar; endlich war ihre Bedeutung eine übersinnliche und geistige und konnte deshalb überhaupt nie in der schönen Kunstform so rein und ohne Bruchteil aufgehen wie die Bedeutung der heidnischen Typen.

Die Skulptur half sich, wie sie konnte und wie der neue Glaube es verlangte. Statt der Gestalten, die sie aus den oben angegebenen Gründen weder genügend in betreff des Stiles, noch würdig in betreff des Gegenstandes zu beseelen imstande war, schuf sie Geschichten, das Relief verdrängte die Freiskulptur, was die römische Kunst bereits angebahnt hatte, und wurde zugleich seinerseits ein Anhängsel der Malerei, die jetzt mit ihm denselben Zweck und zugleich viel reichere Mittel hatte. Bald entscheidet das bloße Belieben des kirchlichen Luxus über die Anwendung des erstern oder der letztern. Die Kirche verlangt von der Kunst das Viele; in ganzen Zyklen geschichtlicher Darstellungen oder wenigstens in ganzen zusammengehörenden Reihen heiliger Personen will sie symbolisch ihr Höchstes verherrlichen; die beiden Künste samt all ihren Nebengattungen dienen ihr einstweilen bloß als Mittel zum Zweck und müssen ihre innern Gesetze vollkommen preisgeben.

Der Stil, wie er sich unter solchen Umständen gestalten mußte, bietet dem Auge wenig dar. Allein das geschichtlich-poetische Interesse kann einen Ersatz schaffen. Höchst merkwürdig ist vor allem der Ernst und die Kraft, womit die Kirche ihre Bilderkreise vervollständigt und im großen wie im kleinen wiederholt, so daß eine Menge von Typen, nicht bloß für einzelne Personen, sondern für ganze Geschichten entstehen. Von großer poetischer Wirkung ist sodann neben dem geschichtlich Biblischen das Symbolische, das sich in der Parallelisierung alttestamentlicher und neutestamentlicher Vorgänge, in einer Anzahl eigentümlicher Auffassungen ausspricht, in denen die Lehre der Kirche verhüllt ist. Man muß nur immer das Ganze, wenigstens soweit es erhalten ist, ins Auge fassen, denn nur als Ganzes will es sprechen und wirken. Allerdings bezieht sich dies alles mehr auf die Malerei, doch verlangen auch die plastischen Überreste, daß man auf diesen Standpunkt eingehe.

Das Einzelne des Stiles, wovon bei Anlaß der Malerei umständ-

licher die Rede sein wird, ist hier mit zwei Worten zu schildern. Bis in das 5. Jahrh. dauert der antike plastische Stil in deutlichen Nachklängen fort; dann erfolgt nach einem längeren Zwischenraum, für den uns datierbare Skulpturen beinahe fehlen, eine Teilung: der eine Weg führt in barbarische Verwilderung der Form, der andere in die byzantinische Regelmäßigkeit. Diese schafft ein bestimmtes System von Körperbildungen, Gewandungen, Bewegungen und Ausdrucksweisen, lernt es auswendig und reproduziert es unermüdlich mit einer Sicherheit, welche fast an diejenige der alten ägyptischen Kunst reicht. — Beide Wege berühren und kreuzen sich in Italien bisweilen; hie und da wirken auch frühchristliche, bessere Muster weit abwärts.

Von der antiken Kunst noch am nächsten berührt, ja als eine wahre Fortsetzung der Antike erscheinen die christlichen Sarkophage. Die bedeutendste Sammlung der Art befindet sich im Museo Cristiano des Laterans. Hier sind namentlich einige der neueren Erwerbungen besonders interessant: ein Sarkophag mit dem Guten Hirten, zu dem sich von der einen Seite ein vornehmer Mann, wie ein antiker Philosoph, von der anderen die Gattin wenden. Ein anderer, gleichfalls aus Konstantins Zeit, mit Christus in der Mandorla, in Formbildung und Typus ganz antik, reich mit Architektur verziert. Die spätern Arbeiten verlieren jede künstlerische Anordnung: an Stelle der Komposition tritt die Nebeneinanderstellung einförmiger Figuren, eng nebeneinander, mit Kopf und Füßen den obern und untern Rand der Sarkophage berührend. Vereinzelte interessante Sarkophage finden sich (z. B. der wichtigste des Bassus) in der Krypta von St. Peter (den sog. Grotte vaticane), im Camposanto zu Pisa (I., S. 186), im Dom zu Salerno, im Museum zu Syrakus, in sehr vielen italienischen Kirchen (meist als Altaruntersätze), hauptsächlich zu Ravenna (Dom, S. Apollinare in Classe, S. Vitale, S. Francesco usw.); ein reicher Sarkophag in der Krypta des Domes zu Ancona. Der von S. Francesco de' Conventuali zu Perugia, linkes Querschiff, enthält eines der besten Exemplare des im 4. Jahrh. kunstüblichen Christus im Jünglingsalter; dasselbe gilt von dem ebenfalls trefflichen in S. Francesco zu Ravenna (Altar der rechten Seitentribuna). Charakteristisch für die ravennatischen Sarkophage, im Gegensatz zu den römischen, ist das Zurücktreten der menschlichen Figur zu gunsten von symmetrisch angeordneten Symbolen: Lämmern, Tauben, Pfauen, Vasen mit aufsteigenden Weinranken, Monogrammen und Kreuzen.

Mehrere dieser Sarkophage zeigen ganz dieselbe fortlaufende Erzählungsweise mit Vereinigung mehrerer dichtgedrängter und bewegter Szenen auf derselben Fläche, wie die spätheidnischen Arbeiten. Der etwas stenographische Vortrag dieser Ereignisse wird selbst dem bibelfesten Beschauer einigermaßen zu schaffen machen; auch die Gegenüberstellung von Vorbildern aus dem alten und Gegenbildern aus dem

neuen Testament erleichtert das Erkennen nicht immer, weil diese Bezüge zum Teil etwas gezwungen sind. Eine beschreibende Aufzählung und Deutung würde hier sehr weit führen.

Schon im 3. Jahrh. gab man das fortlaufende Relief preis und teilte die einzelnen Vorgänge durch Säulchen ab. In dieser Form übernahm das Mittelalter den Sarkophag und bildete ihr auch seine Reliquienschreine im großen und im kleinen nach.

Zu den wenigen architektonischen Reliefs aus der altchristlichen Periode gehören die in Stuck ausgeführten Figuren im Baptisterium der Orthodoxen zu Ravenna, wohl ein Ausbund dessen, was die italienische Plastik zur Zeit ihres tiefsten Verfalles geleistet hat.

Mehr und mehr schrumpft die Skulptur zu einer Kleinkunst zusammen und beschränkt sich allmählich auf die Stoffe, mit denen sie einst in uralten Zeiten begonnen, auf Gold, Silber, Erz und Elfenbein. Und dabei machen ihr fast in allen Gattungen, die sie noch vertritt, das Email, die Malerei und die eingelegte Flacharbeit die Stelle streitig. Steinern bleiben bloß die Sarkophage und die wenigen Reliefs, die auch die Byzantiner innen und außen an ihren Kirchen anzubringen pflegten. (Zahlreiche in und an S. Marco in Venedig. — Das Madonnenrelief in S. M. in Porto zu Ravenna, im linken Querschiff, wie auch das in S. M. Mater Domini in Venedig ist byzantinische oder von Byzanz beeinflusste Arbeit.) Auch erhielten wohl die Altarschranken (Cancelli) und die Kanzeln bisweilen einen figürlichen Schmuck von Stein. (Skulptierte ehemalige Altarschranken mit den Geschichten Josephs, Simsons und der hh. Georg, Eustachius und Januarius, aus dem 11. oder 12. Jahrh., in S. Restituta am Dom zu Neapel, hinten links.) Im Bewußtsein der eigenen Ungeschicklichkeit wandte man bisweilen antike Sarkophage zu verschiedenem Kirchenschmuck an, trotz ihres heidnischen Inhaltes (I., S. 186, a u. fg.). (Ein altchristlicher Sarkophag als Träger der Kanzel in S. Ambrogio zu Mailand; an der Kanzel selbst der bronzene Adler und der Evangelist, etwa 10. Jahrh.; die übrigen Figuren ziemlich barbarisch, 12. Jahrh.)

Vom übrigen Vorrat plastischer Arbeiten wollen wir nur einige bezeichnende Beispiele für jede Gattung anführen.

Die kostbaren Altäre erhielten bis ins 12. Jahrh. einen Überzug auf allen vier Seiten oder doch auf der Vorderseite des Tisches, wömöglich von Goldblech, mit einer Reihe von Figuren oder von ganzen Historien in getriebener Arbeit; die Einrahmungen wurden mit Email, auch mit aufgenieteten antiken Gemmen verziert. Die einzig vollständig erhaltene Bekleidung dieser Art, von einem offenbar fränkischen Künstler *Vuolfvinus*, aus der ersten Hälfte des 9. Jahrh., umgibt den Hochaltar von S. Ambrogio in Mailand, der außerdem durch die jüngeren, bemalten, ziemlich sorgfältigen Steinskulpturen

seines Giebels merkwürdig ist. — Der Altarvorsatz (Pala d'oro) von S. Marco zu Venedig, ein Werk teilweise noch vom 10. Jahrh. aus Konstantinopel, enthält bloß äußerst saubere Emailgemälde auf zahlreichen Goldplatten; sein bronzener und vergoldeter Deckel dagegen, eine Arbeit vom Ende des 14. Jahrh., zeigt in den Hochrelieffiguren der Apostel den entwickelten gotischen Stil. — Ein Altarvorsatz von Elfenbein, bedeutend wegen der Auffassung in den geschichtlichen Kompositionen, findet sich in der Sakristei des Domes von Salerno (12. Jahrh., verstümmelt und nicht mehr in der ursprünglichen Anordnung), ein anderer aus Metall in Città di Castello (um 1150), vielleicht römisch, aber mit stark byzantinischem Einfluß. — Bei spärlichen Mitteln vertrat auch wohl Stuck, Vergoldung und Malerei das Relief und Email aus edleren Stoffe. Ein Altarvorsatz dieser Art, datiert 1215, in der Akademie zu Siena. (Über das Banliche der Altäre vgl. unter Architektur.)

Kleine Hausaltären, meist mit schließbaren Seitenflügeln (als Triptychen), wurden vorzüglich aus Elfenbein verfertigt. Das Museo Cristiano des Vatikans enthält ein spätbyzantinisches Triptychon von der delikatesten Behandlung, S. Francesco in Cortona eine einzelne Platte, wichtig wegen der Datierung aus der Zeit des Nicophorus Phocas (10. Jahrh.). Die Anwendung des Elfenbeins zu kleinen Altären hat übrigens bekanntlich nie ganz aufgehört.

Bischöfliche Throne erhielten bisweilen ganz oder teilweise eine Bekleidung mit Elfenbeinplatten, auf denen Figuren und ganze Geschichten eingeschnitten sind. Dieser Art ist der Thron des Bischofs Maximian (546—52) mit dessen Monogramm in der Sakristei des Domes von Ravenna, mit Reliefs von ungleichem Wert (eine dazugehörige Platte im Museo archeologico zu Mailand); das Beste die Einzelgestalten an der Vorderwand unten und einige Reliefs aus der Geschichte Josephs; so die Söhne, die dem Vater den blutgetränkten Mantel überbringen, eine Szene voll dramatischer Kraft bei ziemlich skizzenhafter Ausführung. Auch der Thron des h. Petrus, der in Berninis kolossale Erzdekoration über dem hintern Altar von St. Peter in Rom eingeschlossen ist, ist mit Elfenbeinarbeiten aus verschiedenen Zeiten geschmückt. (Unter andern die Taten des Herkules und die himmlischen Zeichen.) Oft nahm man mit antiken Steinsesseln vorlieb (ein schönes Exemplar in der Cappella Sancta Sanctorum, Ende des rechten Seitenschiffes, von S. Apollinare nuovo zu Ravenna); auch von dem steinernen Wagen in der Sala della Biga (Vatikan) hat das erhaltene antike Stück (mit den schönen Ornamenten) als bischöflicher Thron in S. Marco zu Rom dienen müssen.

Von kleinerm kirchlichen Prachtgerät sind die sog. Diptychen vorzüglich bemerkenswert: zwei Elfenbeindeckel, der eine oder beide

mit Reliefs versehen, dem jeweiligen Verzeichnis der Katechumenen oder dem der Geistlichen zum Einband dienend. Einige sind für die Kirchen eigens gefertigt und demgemäß skulpiert, andere sind hergeschenke sog. Konsulardiptychen, die den Konsul oder den Kaiser darstellen, indem er das Signal zum Beginn der öffentlichen Spiele gibt. Das schönste Diptychon besitzt der Schatz der Kathedrale von Aosta, mit der Figur des Kaisers Honorius (406). Andere in den Kathedralen von Novara und von Monza, im Museum zu Brescia (Diptychon des Konsul Boetius, 487), im Dom von Lucca (Diptychon des Arcobindus, 506), beim Principe Trivulzi in Mailand (Diptychon des Justinianus von 521 und des Filopenus von 525), im Archäolog. Museum zu Mailand und im Museo Nazionale zu Florenz (je ein Flügel des jüngsten Konsulardiptychons des Basilius von 541).

Den Diptychen schließen sich die übrigen elfenbeinernen Bücherdeckel an, bei denen man sich die Bücher als liegend, nicht als in Reihen stehend denken muß. (Der untere Deckel wenig oder gar nicht verziert.) Ein schöner und früher im Museo Cristiano zu Rom; andere im Museo Nazionale zu Florenz und in Bibliotheken, vereinzelt noch im Dom zu Mailand verschiedene, in Ravenna, im Dom von Palermo. Häufiger kommen Bücherdeckel mit getriebenen Figuren von vergoldeter Bronze und mit Emailzieraten vor.

Die Elfenbeinskulpturen vom 4. bis 8. Jahrhundert lassen sich, soweit sie nicht byzantinisch und syro-ägyptisch sind, vornehmlich auf drei Zentren zurückführen: Rom, Mailand und Ravenna. Als ein Beispiel römischer Herkunft kann wohl der Reliquienkasten im Museo civico zu Brescia gelten, mit zahlreichen an die Sarkophage erinnernden Darstellungen, jetzt zu einem Kreuz zusammengesetzt; ferner eine runde Pyxis mit der Opferung Isaaks im Museo civico in Bologna. Mailändischen Ursprungs sind dagegen die noch im Domschatz dort bewahrten großen Buchdeckel mit Kreuz und Lamm und vielen evangelischen Szenen sowie eine Pyxis mit der Anbetung der drei Könige in den Uffizien in Florenz. Die ravennatische Gruppe gibt ihre Herkunft schon durch die stilistische Übereinstimmung mit dem Maximianstuhl (S. 371, h), dessen Reliefs zwar nicht in Ravenna gearbeitet zu sein brauchen, zu erkennen und umfaßt — die meisten Stücke sind ins Ausland gewandert — auch die Pyxis in der Kathedrale von Bobbio.

Byzantinischen Ursprungs ist eine Gruppe von Reliquienkästen des 10. und 11. Jahrh. mit kleinen auf antike Vorbilder zurückgreifenden Darstellungen von Herkulestaten, Kriegerinnen, Tänzerinnen usw. in den Museen von Arezzo, Florenz, Bologna und Pesaro und ein aus Metall getriebener Kasten im Museum des Domes von



Anagni. Ein Unikum ist das 1894 bei Öffnung des Märtyrergrabes in S. Nazaro zu Mailand gefundene silberne Reliquienkästchen a vom Ende des 4. Jahrh., dessen 5 Reliefs aus der h. Geschichte, in Komposition und Formensprache noch ganz vom Geiste der Antike durchweht, wahrscheinlich griechisch-orientalischen Ursprungs sind.

Kreuze, Diademe u. dgl. sind im ersten Jahrtausend, wenn sie nicht, wie das vom Kaiser Justinus (6. Jahrh.) nach Rom geschenkte in St. Peter (Schatz), aus Byzanz stammen, sehr barbarisch b und auf die bloße Kostbarkeit hin gebildet worden. (Beispiele im Domschatz von Monza; die eiserne Krone, 7. Jahrh. [?], macht e kaum eine Ausnahme.)

Von den Kirchenschätzen Italiens sind die beiden genannten von Monza und von S. Marco in Venedig (hervorragende orientalische Arbeiten früherer Zeit) wohl die sehenswertesten. In den Domschätzen von Mailand und Neapel überwiegt auf traurige Weise der schlechteste Silberguß aus dem 17. u. 18. Jahrhundert, der kaum einen andern Zweck haben konnte, als das vorhandene Metall zu möglichst massiven Blöcken und damit möglichst wenig transportabel zu machen. Der Schatz von St. Peter gehört überhaupt nicht zu den reichsten und enthält wenig Altes (dafür aber einige S. 232 f. erwähnte gute Renaissancearbeiten), darunter die sog. Dalmatica Karls des Großen, byzantinisch, 12. Jahrh. Ein besonders reicher Kirchenschatz im Santo zu Padua (vorwiegend kirchliche Gefäße des 14. u. 15. Jahrh.). — Einzelne kirchliche Anticaglien der verschiedensten Stile und Gattungen findet man in Florenz (Uffizien, wo sich u. a. die berühmte Pax des *Maso Finiguerra* [?] befindet); e in Neapel (Museum, Zwischengeschoß, 1. und 2. Saal), in Bari f (S. Niccolò), in Mailand (Ambrosiana), in den Museen zu g Brescia (Museo Civico), Bologna (Museo Civico), Turin, h Venedig (Museo Correr) und anderwärts. Ein hölzerner Nuptial-i schrein mit symbolischen Tiergestalten aus dem 10. oder 11. Jahrh. im Dom zu Terracina. k

Der plastische Erzguß ist im früheren Mittelalter für Italien nicht von derselben Wichtigkeit, wie für Deutschland. Die einzige Anwendung des Erzes im großen, nämlich für die Kirchenportalen, wurde der Skulptur großenteils entzogen, indem man die heil. Figuren und Geschichten durch eingelegte Fäden und (für das Nackte) Flächen von Silber oder Gold darstellte. Diese Niellotüren, deren Entstehung in die zweite Hälfte des 11. und den Anfang des 12. Jahrh. fällt, sind sämtlich in Byzanz gearbeitet oder doch byzantinischen Stils und daher namentlich in Süditalien verbreitet. (Türen an den Domen von Amalfi [vor 1066], Monte Cassino [1070] und Troja, l Monte S. Angelo [1076], alle drei von den Pantaleonen in Amalfi gestiftet; Salerno [1099], Atrani [1087]; in Mittel- und Norditalien die Türen

- a von St. Paul vor Rom [1070 zu Konstantinopel angefertigt von *Staurakios*; jetzt in einem Nebenraum der Sakristei] und eine Tür von
- b S. Marco in Venedig um 1085, die spätere Tür 1127 von Italienern gefertigt.) Die in Amalfi gearbeitete Tür am Mausoleum
- c Boemunds in Canosa (nach 1110, von *Ruggero*) zeigt sarazenischen Einfluß. Eine Verbindung von Niello und Relief weisen die beiden
- d Türen in Troja (1119 und 1127) auf, beide in Benevent von *Oderisius Berardus* gegossen. Mit dem ersten Regen einer selbständigen (romanischen) Kunst in der Steinskulptur in der zweiten Hälfte des 12. Jahrh. treten auch an den Erztüren Reliefdarstellungen auf, und zwar sind die Künstler nur noch einheimische: *Barisanus* von Trani
- e verfertigte die Türen am Dome zu Trani (1160), zu Monreale (nördl. Eingang, nach 1186) und zu Ravello (1179). Die Türe am
- f Dom zu Benevent (nach 1150, vielleicht erst Ende des 13. Jahrh.), die größte von allen mit 72 Feldern ist noch im zierlichen, byzantinischen Stile (daneben longobardische Einflüsse) ausgeführt, während
- g die Tür am westl. Eingang des Domes zu Monreale (1186, vom Meister „*Bonannus Civis Pisanus*“) und die frühere ganz verwandte und daher wohl mit Recht demselben Künstler zugeschriebene Tür
- h am Dom zu Pisa zwar geringere, plumpere Reliefs zeigen, aber bereits von einem frischen, selbständigen Geiste belebt sind. Gleichen Charakter tragen die von den Brüdern *Ubertus* und *Petrus aus Piacenza*
- i 1196 gegossenen Türen im Lateran (Oratorium S. Giovanni) in Rom.
- k Die getriebenen Reliefs der Tür in S. Zeno in Verona zerfallen in zwei Gruppen: der linke Flügel etwa im Stil der Hildesheimer Domtür, gehört der 1. Hälfte des 11. Jahrh. an, der rechte (mit Ausnahme der 4 untersten Felder) ungefähr 1130—40. Eine dritte Hand schuf die 4 Szenen mit Wundern des h. Zeno. Das Werk soll von Herzögen von Cleve gestiftet sein und ist daher auf deutschen Ursprung zurückgeführt worden. — Der schöne große siebenarmige Bronzekandelaber im linken Querschiff des Domes von
- l Mailand samt seinen zahlreichen Figürchen gilt jetzt als eine französische Arbeit des 13. Jahrh., die als Beutestück durch einen Trivulzi nach Mailand kam.
- m Die in Holz geschnitzten Türen an S. Sabina zu Rom stammen aus der Zeit der Gründung dieser Kirche (c. 440, stark restauriert). Die Kompositionen sind zum größeren Teil typologisch (eines der frühesten Beispiele dieser Art), zum geringeren Teil rein symbolisch. In der Richtung auf das Historische geht man hier schon so weit, daß man die Kreuzigung darstellt. Noch früher (aus der Zeit des ursprünglichen Baues, 386) die Holztür von S. Ambrogio in Mailand, im wesentlichen erhalten (die vier untern Felder von der Restaurierung 1750 herrührend), mit Szenen aus der Geschichte Davids, die noch mehr als die Tür an S. Sabina unmittelbaren Zusammenhang mit

der Antike zeigen; auch ihre Gliederung in vertiefte Füllungen und Rahmen steht dem Schema dieser näher. Bei den Holztüren des 11. und 12. Jahrh. tritt das ornamentale Element stärker hervor; reich an Figuren ist noch die an S. Pietro in Alba Fucese, roher und ärmlicher die Fragmente in S. M. in Cellis in Carsoli (1132), in der Abtei von Grotta ferrata (11. Jahrh.) und im Museum zu Parma; vollständig arabischen Charakter tragen die sizilianischen Türen der Martorana und die Fragmente im Museum zu Palermo.

Die Hauptbedingung des Erwachens zu neuem Leben war die Rückkehr zur Steinskulptur, und diese konnte erst im Zusammenhang mit einer neuen Entwicklung der kirchlichen Baukunst eintreten.

Der entscheidende Schritt geschah in der Lombardei und Toskana während des 12. Jahrh., hauptsächlich mit der Schöpfung eines neuen Fassaden- und Portalbaues, der die Skulptur erst mäßig und dann im großen in Anspruch nahm. Erst später, allgemein erst im Laufe des 13. Jahrh., verlangte auch das Innere der Kirchen, aus der bisherigen engen Pracht von Gold und Mosaiken in das Großräumige und Einfache übergehend, von der Skulptur wieder marmorne Altäre, Kanzeln und Grabmäler, während zugleich das Mosaik dem Fresko allgemach die Stelle räumte.

Die Aufgabe der Bildhauer war und blieb aber geraume Zeit noch dieselbe wie früher: Ausdruck der kirchlichen Ideen durch das Viele, durch ganze Systeme und Kreise von Gestalten und Historien. Es handelte sich nun darum, ob sie in dauernder Abhängigkeit von der Malerei verharren oder innerhalb der unvermeidlichen Schranken ihre eigenen Gesetze nach Kräften entwickeln würde.

Wie in der Architektur, so dürfen wir auch in der Bildnerei die neuen Regungen als einen romanischen Stil bezeichnen, sowie man die auf dem Römischen ruhenden Sprachen des Abendlandes nach ihrer (gerade auch zu jener Zeit vollendeten und literarisch betätigten) Umbildung als romanische Sprachen benennt.

Freilich sind diese Erzeugnisse des romanischen Stiles der italienischen Skulptur durchweg mehr oder weniger roh und ungeschickt. Die Figuren sind plump und kurz; Ausdruck und Bewegung sind in kindlicher Weise nur angedeutet; der Faltenwurf ist willkürlich und roh. Die Anbringung dieser Skulpturen an den Fassaden ist in der Regel nicht einmal im dekorativen Sinne geschehen. Erst im Ausgange dieser Periode, in den Skulpturen aus dem Anfange des 13. Jahrh. zeigt sich in dieser Richtung, wie auch in dem Verständnis des Figürlichen ein langsamer Fortschritt, so daß gleichzeitigen französischen und deutschen Arbeiten vor diesen Werken weitaus der Vorzug gebührt. Dennoch treten sie mit der ganzen Wichtigkeit einer Neuerung auf, wie die selten fehlenden selbstbewußten und mit Lob-

preisungen erfüllten Namensinschriften beweisen. Diese geben, in ihrer regelmäßigen Verbindung mit Daten, der Kunstgeschichte einen fortlaufenden urkundlichen Faden in die Hand, den sie in Deutschland und Frankreich zur gleichen Zeit entbehrt.

Der Zeit ihrer Entstehung wie ihrer Bedeutung nach stehen die Skulpturen in Oberitalien denen in Toskana entschieden voran. Hier allein zeigt sich auch eine allmähliche Fortbildung des Stiles. Die Nähe des damals kunstreichern Nordens ist nicht zu verkennen. So kommen in Bologna aus frühromanischer Zeit als Spezialität Steinkreuze und Kruzifixe vor: in S. Pietro (Gang zur Unterkirche) ein äußerst roher Gekreuzigter mit Maria und Johannes aus Zedernholz, bemalt, wohl aus dem 11. Jahrh.; in S. Petronio ein bez. und dat. (*Petrus Albericus*, 1159) mit dem Typus des unbärtigen, lockigen Heilands (so spät!); im Museo civico drei Kreuze, wovon das größte mit bärtigem Christus dat. 1219, das zweite ebenfalls vom gleichen Typus, das dritte bartlos (um 1000, neu eingeritzt).

Im Anfange des 12. Jahrh. sind die Skulpturen an den Fasaden des Domes zu Modena (seit 1099), zu Piacenza (drei Portale), zu Ferrara (Portal von 1135, der Oberbau gotisch-französisch, nach dem Muster des Mittelportals der Kathedrale von Bourges) und von S. Zeno in Verona (1139), sowie am Portal des Doms ebenda (1135) entstanden. Da sie den gleichen Charakter tragen, so vermutet man, daß die Meister *Wilhelm* und *Nicolaus*, die sich an allen diesen Monumenten als Verfertiger nennen, stets dieselben seien. In völlig naiver Weise, ebenso sehr von dem altchristlichen Stile entfernt als vom byzantinischen unbeeinflusst, tritt in diesen Reliefbildwerken, deren Darstellungen dem Alten und Neuen Testamente, dem Monatskreise, der Theodorichsage (an S. Zeno) entlehnt sind, bei allem Mangel an künstlerischem Verständnis und der Roheit der Arbeit, das Streben nach Ausdruck und Bewegung nach klarer Erzählung hervor, während die plumpen Skulpturen von der Porta Romana in Mailand (1167—71, vom Meister *Anselmus* und *Girardus*, im Museo archeologico) selbst dies vermissen lassen.

Die acht Apostel in Hochrelief (roter veroneser Marmor) im linken Seitenschiff des Domes würden — falls wirklich schon 1173 vom Erzbischof Crivelli für den alten Dom gestiftet — in Mailand einzig dastehen. — Eine Folge von 8 Reliefs aus der Passionsgeschichte, jetzt in der r. Chorkapelle des Domes zu Modena (vom alten Ambo stammend), hat stilistische Analogien mit den Portalkapitälern des *Magister Enricus* an S. Andrea zu Pistoja und rührt wohl von den aus dessen Werkstatt hervorgegangenen *Alberto* und *Anselmo da Campione* her, die nach 1159 am Dom arbeiteten. Älter noch ist eine zweite Relieffolge der 4 Evangelistensymbole und Kirchenväter (an der Vorderwand der Krypta eingemauert) und eines Christ<sub>us</sub>

in Gethsemane und in trono (in der r. Chorkapelle), von einem zweiten Ambo stammend. Die Anlehnung an die (unverstandene) Antike beginnt darin schon sich zu offenbaren. In dieselbe Epoche ist die Kanzel in S. Giulio (Insel des Ortasees) mit ihrem reichen, aber rohen Skulpturschmuck zu setzen: der Heilige und die Evangelistensymbole zwischen kämpfenden Tierungeheuern, die Formen scharf umrissen, das Ornament noch z. T. kerbschnittartiges Flechtwerk. Ähnlich auch an der weniger reich, aber ebenso barbarisch dekorierten Kanzel von S. Ambrogio zu Mailand.

Einen deutlichen Fortschritt zeigen die Skulpturen des *Benedetto Antelami* in Parma. Sein frühestes Werk sind an der Arca des Hochaltars im Dome die Reliefs ihrer Schmalseiten (Christus mit den Evangelistensymbolen und zwei Gekrönte), sowie die Enthauptung zweier Heiligen in einer der Nischen der Vorderseite (die 9 Apostel in den übrigen sind die rohe Arbeit eines Vorläufers) — mit allen Übertreibungen und Unvollkommenheiten einer Jugendarbeit behaftet, aber namentlich im Seelenausdruck schon die Charakteristika des Meisters zeigend. Das figurenreiche Relief der Kreuzabnahme (einst bemalt) im Dome (3. Kap. rechts, datiert 1178), vermutlich das Fragment einer Kanzel, und mehr noch die reichen Darstellungen an den drei Portalen, sowie am Sockel des Battistero (datiert 1196) kennzeichnen sich durch eine Fülle von Gedanken und glückliche Gestaltungsfähigkeit, durch Klarheit und Regelmäßigkeit des Stils und Sauberkeit der Arbeit. Eine Beeinflussung durch gleichzeitige südfranzösische Bauten ist dabei nicht zu verkennen. Das Bogenfeld, der Türbogen, wie Sturz und Pfosten der Türen sind mit Reliefdarstellungen aus dem Alten und Neuen Testamente und (an der südlichen Tür) aus der Barlaamsage bedeckt. Den Sockel des Baues schmücken Medaillons mit Tierdarstellungen. Diese, sowie zwölf Hochreliefs mit den Monatsbeschäftigungen in der unteren Galerie des Innern zeigen neben den schon genannten Vorzügen bereits einen Natursinn, ein Verständnis für Form und Bewegung, das die biblischen und mystischen Darstellungen an den Portalen noch vermischen lassen. Im höheren Grade gilt dies noch von einer andern Folge genreartiger Darstellungen der Monate in Einzelfiguren von Arbeitern, die (vermutlich von einem andern Bau herrührend) jetzt im Innern aufgestellt sind. Diese sind wohl ebenso wie die Reliefs an der oberen Galerie erst einer späteren Zeit, etwa der Mitte des 13. Jahrh., zuzuweisen. (Das Baptisterium erhielt erst 1270 seine Weihe, 1302 wurde die Kuppel voll.) Auch die vorkommenden Ornamente von trefflicher Arbeit zeigen ein an die Frührenaissance erinnerndes Verständnis der Nachbildung antiker Motive. Von der Kanzel Antelamis stammen drei figurierte Kapitäle im Museo civico mit Szenen des A. T., im dramatischen Leben, n

der Behandlung des Nackten, im Ausdruck der Bewegung und der seelischen Regungen die Kreuzabnahme überragend. Auch der **a** Bischofsstuhl in der Apsis des Domes mit Atlanten, Löwen und den hh. Georg und Paulus zu Pferde ist, den Einzelformen und der gedankenvollen Symbolik nach zu urteilen, ein (späteres) Werk seines Meißels. — Diesen Skulpturen verwandt, wenn auch nicht von gleichem Werte, ist der reiche Bildwerkschmuck am Dome von Borgo **b** S. Donino, unweit Parma, wo gleichfalls *Antelami* der eigentlich maßgebende Künstler war. Nur das linke Nebenportal, sowie das Weihwasserbecken gehören einem Vorläufer in der Art des *Nicolaus* von Ferrara an. Eigenhändige Arbeit Antelamis, kenntlich an der Sorgfalt der Ausführung und an den langen Gesichtern, ist der Reliefstreifen mit der Geschichte des h. Doninus in der Höhe des Türsturzes des Mittelportals und die Skulpturen r. und l. von letzterem (David, Ezechiel und Reliefs darüber); das übrige Werkstattarbeit. Neben ihm charakterisiert sich ein zweiter tüchtiger und eigenartiger Meister in den zwei Reliefstreifen an den beiden Türmen und dem Relief rechts über dem Hauptportal (Enoch emporgetragen). Von einem provinziellen Nachfolger Antelamis stammen die Skulpturen **c** der Kirche zu Fornovo unweit Parma. Besser, den Anschluß an **d** Frühchristliches bekundend, die Portalskulpturen zu Nonantola.

Schon vor den Anfängen Antelamis (wohl bald nach dem Neubau des Baptisteriums 1122—35) ist das beste Werk dieser Epoche **e** in Verona, das Taufbecken in S. Giovanni in Fonte, entstanden. Von wirklicher Naturkenntnis kann hier zwar noch weniger die Rede sein als bei den Bildwerken des Antelami; aber die Darstellung ist voll Leben, die Bewegung und die Gewandung schwingvoll. Die schlanken Figuren, die regelmäßigen Falten, die Nachbildung der antiken Kleidung, sowie der byzantinische Typus der Komposition in der Flucht nach Ägypten beweisen die Bekanntschaft mit byzantinischen Vorbildern (Elfenbeine und Miniaturen). Viel geringer sind die spätern Statuen Christi und der 12 Apostel an **f** den Chorschranken von S. Zeno (um 1200).

In Venedig hielt die Vorliebe für die musivische Ausschmückung der Baudenkmale eine freie Skulptur lange zurück. Was man gelegentlich aus dem Orient von antiken oder altchristlichen Reliefs als Siegesbeute mitbrachte, wurde an den Bauten, namentlich an der Markuskirche verwertet. (Darunter am merkwürdigsten die beiden **g** Porphyreliefs mit je einem sich umarmenden Fürstenpaar, außen bei der Porta della Carta.) Selbst noch in der Mitte des 13. Jahrh. benutzte man antike oder altchristliche Sarkophage für die Grabdenkmale, so für das Monument des Dogen Marino Morosini († 1252) in **h** der Vorhalle von S. Marco und für das des Dogen Giacomo Tiepolo **i** († 1253) am Eingange von S. Giovanni e Paolo. Von den mit Ge-

schichten dicht bedeckten Säulen, die das Tabernakel des Hochaltars von S. Marco tragen, sind zwei noch altchristlichen Ursprunges, vielleicht eine Reminiscenz der Trajanssäule, während die beiden andern nur als Nachahmung aus dem 11. oder 12. Jahrh. gelten können. — Byzantinischer Einfluß beherrscht sodann die Plastik in Venedig während mehrerer Jahrhunderte. Erst in den Skulpturen an der Bogeneinfassung der mittlern Haupttür von S. Marco (Tugenden, Sibyllen, b Verrichtungen der Monate) und an der des Portals der Nordseite (Propheten, Engel, Heilige, nebst einer noch halbbyzantinischen Geburt Christi in dem birnförmigen Felde über der Tür) zeigt sich ein selbständiger romanischer Stil (die äußern Bogeneinfassungen erst um 1400). Auch die groß gehaltenen vier vergoldeten Engel unter der Mittelkuppel und derjenige an dem einen Pult gehören hierher. — Einen Übergang in den gotischen Stil zeigt die Bogeneinfassung der Nische über der mittlern Haupttür (sitzende und lehrende Propheten, c eine Menge von Gewerken und Verrichtungen, die hiermit in den Schutz des h. Markus befohlen werden); auch die vier Statuetten in der Kap. S. Zeno, dem Altar gegenüber, gehören diesem Übergangsstil, d. h. etwa der ersten Hälfte des 13. Jahrh. an. Zwar ist hier nichts, was mit der plastischen Sicherheit des *Benedetto Antelami* (S. 377) wetteifern könnte (es sei denn ein im Magazin der Opera befindliches Relief mit dem „Traum des Markus“, ursprünglich die Lünette eines der Portale s. S. 403, f); allein als belebte und sorgfältige Arbeiten verdient zumal die letztgenannte Bogeneinfassung alle Beachtung. Andere tüchtige, sehr sauber gearbeitete Bildwerke, meist Reliefs vom Ende des 13. Jahrh., im Innern (z. B. der h. Georg, Taufe im Battistero u. a.) und außen zerstreut eingemauert.

Was Toskana an Skulpturen hervorbringt, ist durchweg noch um einen Grad roher, obgleich hier die bildnerische Ausschmückung der Kirchenfassaden und der Kanzeln erst um die Mitte des 12. Jahrh. beginnt. Zu den großartigen Schöpfungen der Architektur stehen sie, obgleich in enger Verbindung mit ihnen, im schroffen Gegensatz. Namentlich zeigt sich keine Spur jener feinen Verhältnisse, jener bewußten, glücklichen Wiederaufnahme antiker Formen an den Bauten von Florenz, die übrigens auf plastische Ausschmückung zugunsten der musivischen Dekoration fast gänzlich verzichteten. Doch bekunden gerade diese Skulpturen in ihren unbeholfenen, von fremden, namentlich von byzantinischen Einflüssen unberührten Formen und in ihrer Ausdrucksweise die naiven Anfänge einer selbständigen, ihren eigenen Weg suchenden Kunst.

An Portalskulpturen ist Pistoja besonders reich. Von einem Meister *Gruamons* sind die Architravskulpturen an dem Hauptportal von S. Giovanni Fuorcivitas (1162) und an dem Seitenportal von f

a S. Andrea (1166), von einem *Magister Enricus* die Kapitäle desselben; ein *Rudolfinus* nennt sich am Architravbalken der Haupttür von S.  
 b Bartolommeo in Pantano (1167). — Von gleichem Charakter sind die Portalskulpturen eines Meisters *Biduinus* an S. Salvatore  
 c und S. Giovanni in Lucca und an S. Casciano bei Pisa (1180),  
 d sowie der Sarkophag LIV im Camposanto, bez. und dat. 1200; ferner ebendort (neben dem Eingang links) ein aufgestellter Fries  
 e von *Bonusamicus*, von welchem auch in der Kirche zu Mensano bei Siena ein bezeichnetes Relief erhalten ist; endlich die Reliefs des  
 f Taufsteins in S. Frediano zu Lucca vom Meister *Robertus* (Kopien einer altchristlichen Elfenbeinpyxis). — Einen wesentlichen Fortschritt, augenscheinlich unter dem Einfluß altchristlich-byzantinischer Elfenbein Vorbilder, zeigen die jüngeren Skulpturen am Architrav und an  
 g den Seitenposten des östlichen Portals des Baptisteriums zu  
 h Pisa. — In Arezzo besitzt die Pieve geringe Friese an den Portalen von der Hand des *Marchionne* (1216). Ein Hauptwerk aus früherer Zeit, das große Taufbecken mit Steindeckel über niedrigen Säulen,  
 i seit kurzem im Museo Nazionale zu Florenz; trefflich namentlich die Tierköpfe, ganz antike Behandlung (aus der Nähe von Lucca).

Bedeutender für die weitere Entwicklung der Skulptur in Toskana sind die Relieffdarstellungen an den Kanzeln, die erst gegen das Ende des 12. Jahrh. als Freikanzeln sich von den Chorschranken  
 k loszulösen beginnen (die Kanzel in S. Miniato zu Florenz vom Ausgang des 12. Jahrh., noch mit den Chorschranken verbunden, ist eine köstliche, rein musivische Arbeit) und namentlich durch die begeisterten Predigten der Franziskaner und Dominikaner bald als selbständiges und hauptsächlichstes Möbel der Kirche die größte Bedeutung erhalten. Sie sind in dieser Epoche meist vierseitig, auf Säulen ruhend, die gewöhnlich auf Tieren (Löwen, als den Symbolen des Bösen) stehen; der Aufbau ist einfach, die ornamentale Dekoration in der Regel spärlich und flüchtig, da der Hauptnachdruck auf die Relieffdarstellungen der Seiten gelegt ist, die der Geschichte Christi als Erlösers der Menschheit entlehnt sind. Für die älteste dieser Marmorkanzeln (Anfang des 13. Jahrh.) darf wohl die in S.  
 l Leonardo vor Porta S. Giorgio in Florenz gelten, früher in der (zerstörten) Basilika S. Piero Scheraggio. — Etwa gleichzeitig ist  
 m auch die Kanzel im Dome von Volterra entstanden, sowie die 1194 datierte, durch ihre äußerst plumpen Skulpturen auffallende  
 n Kanzel zu S. Michele in Gropoli (jetzt Oratorio der Villa Dalpina zwischen Pistoja und Pescia). — Eine kleinere Kanzel von zierlicher Arbeit in dem Bergstädtchen Barga bei den Bagni di Lucca  
 o nähert sich schon der jüngsten dieser Kanzeln in S. Bartolommeo  
 p in Pantano zu Pistoja, vom Meister des Taufbeckens im Baptistero zu Pisa (1246), *Guido Bigarelli* aus Como (1250). Diese  
 q



hat vor den genannten zwar die bessere Anordnung und saubere Durcharbeitung der ornamentalen Teile wie der fast zierlichen Figuren voraus, kommt ihnen aber in bezug auf Belebung der Gestalten und Beobachtung der Natur nicht gleich. Ihr Meister arbeitete vor 1233 die Skulpturen am Hauptportal des Domes zu Lucca, sowie die Statue des h. Michael am Oratorium S. Giuseppe zu Pistoja. Auch hier ist er ganz klassizistisch, aber starr und seelenlos. Von seinem frühesten Werk daselbst, der Kanzel im Dom (1199), sind Reste erhalten in den intarsierten Brüstungen am Taufbrunnen des Baptisteriums und den Schranken am Chor von S. Andrea, sowie im Kapitelsaal von S. Francesco. — Gegenständiglich von Interesse die Reliefs an dem großen Taufbrunnen im Dom S. Cerbone zu Massa Maritima, von einem *Gioldo da Lugano* (1267), der auch das Relief vom Jahre 1252 an Porta S. Giovanni zu Volterra arbeitete, ferner die verwandten plastischen Arbeiten, mit denen S. M. di Vezzolano bei Albignano d'Asti bedeckt ist.

Mit diesen Künstlern war die Schule der *Comasken* (die „maestri Comacini“) auch in Toskana eingebürgert. Ihre Fertigkeit als Steinmetzen, die sie als Baumeister und Bildhauer mehrere Jahrhunderte hindurch in ganz Italien gesucht machte, kennzeichnen auch diese und ähnliche gleichzeitige Arbeiten in Toskana; namentlich den reichen und trefflichen Schmuck der Fassade des Doms zu Lucca, 1180 beg. 1204 durch Meister *Guidetto* (neuerdings mit Guido Bigarelli identifiziert) und erst nach der Mitte des 13. Jahrh. abgeschlossen in der edlen, aber nüchternen Reiterfigur des h. Martin. Reliefstil wie Art und Behandlung des Reliefs verraten die als tüchtige Ornamentisten ausgebildeten Marmorarbeiter.

In Umbrien geht im 12. Jahrh. eine Bildhauergruppe besonders in der Ornamentik auf antike Vorbilder zurück (vgl. S. 10, f—11, b).

In Rom herrscht in dieser Zeit ausschließlich die reiche musivische Bekleidung der Wandflächen und selbst der Bauglieder durch die bunt gemusterte farbige Steinmosaik der *Cosmaten*, die wir bei der Dekoration besonders behandelt haben (vgl. S. 21 u. ff.).

Eines der wenigen wirklichen Skulpturwerke dieser Zeit in Rom ist das Hochrelief des knieenden Papstes Nikolaus' IV. (1288—1292), ehemals im leoninischen Portikus, jetzt in der letzten Kapelle des r. Querschiffs von S. Giovanni in Laterano. Es bildete mit den noch im Chorumgang aufgestellten Statuen der 12 Apostel Petrus und Paulus und andern verlorenen Teilen wahrscheinlich einen vom Papst errichteten Votivaltar, eine *Cosmatenarbeit*, wie die jetzt von der Kalktünche befreiten Mosaikreste (Wappen des Papstes usw.) zeigen. Das Bild Nikolaus' IV. verrät individuelle Züge, die Gewandung aber ist noch ganz unfrei behandelt. Die Statuen der zwei Apostelfürsten dagegen entbehren

jeder Belebung, sowohl in den Zügen, als in der Pose; die Gewandmotive zehren von der unverstandenen Antike. — Auch die sitzende Statue Karls von Anjou auf der Treppe des Konservatorenpalastes entstand wenig früher (zw. 1268 u. 1284). Charakteristischer, wenn auch nicht individuell belebter als das Porträtrelief Nikolaus' IV., scheint sie viel eher das Werk eines römischen Bildhauers, als des *Arnolfo di Cambio*, dem man sie neuerdings zuteilen möchte, weil seine Berufung nach Rom durch Karl von Anjou urkundlich feststeht. — Von Bonifaz' VIII. befinden sich eine Reliefbüste in den vatikanischen Grotten (1301), zwei Porträtstatuen am Campanile des Domes von Anagni (1295) und im Dome selbst (s. auch S. 386 g). — Etwas später datiert die Marmorbüste Benedikts XII. (bez. 1341) in den vatic. Grotten, ein barbarisches, doch sicher porträtähnliches Werk eines *Mag. Paolo da Siena*. Am Grabmal Urbans VI. († 1389), ebendort, soll nur das Sarkophagrelief (St. Petrus reicht dem Papst die Schlüssel) ursprünglich sein, der Deckel mit der liegenden Papststatue aber nicht dazu gehören. Mit der Statue Bonifaz' IX. († 1404), einst in St. Peter, jetzt in S. Paolo fuori (Sakristei), melden sich sodann die ersten Anzeichen der Renaissance. — Für die cosmateske Sepulkral- skulptur vgl. S. 103, s u. ff., sowie 105, e u. fg.

In Süditalien ist ein eigentümlicher, von nordisch-normannischen wie von sarazenischen Mustern beeinflusster, den byzantinischen Traditionen sich anschließender musivischer Schmuck an den Kirchenmöbeln von hervorragender Bedeutung (s. S. 55), während an Portalen und Fenstern die ursprünglich rein ornamentale Dekoration sich — an Gewänden, am Türsturz und im Tympanon — zu selbständigen Kompositionen entwickelt. Von ganz flacher, fast an glypher Behandlung wird das Relief immer körperlicher, bis die Figuren schließlich frei vor den Grund treten. Am interessantesten sind die Darstellungen aus dem Leben Jakobs und Abrahams am Hauptportal des Domes von Trani (nach 1150), die Legende der Apostel Petrus und Paulus am Dom zu Sessa, die Skulpturen am Portal von S. Clemente in Casauria (um 1180) und neben der Tür von S. Giovanni in Venere (um 1220), sowie die Portal- skulpturen in Altamura (Anfang des 14. Jahrh.) und Bitetto (inschr. erst 1435). Gemeinsam ist diesen Skulpturen wie dem bildnerischen Schmuck der gleichzeitigen Kirchenmöbel (Kanzeln, Ambonen usw. s. S. 55) und den (S. 374 erwähnten) Bronzetüren in Süditalien, im Gegensatz zu den plastischen Werken Mittel- und Norditaliens, ein nur sehr allmähliches Sichlosringen aus dem Einflusse von Byzanz. Anfangs lieferte Byzanz sogar die Künstler für jene Bronze- güsse; daher finden sich neben Schlankheit, Zierlichkeit und Schematismus auch weniger gebundene, aber plumpere, ungeschicktere Figuren.

Gemeinsam ist diesen Bildwerken ferner, daß auch da, wo die freie Plastik neben der ornamentalen Dekoration zur Geltung kommt, dies nur im beschränkten Maße der Fall ist und in einem der Dekoration und den mystischen Beziehungen sich unterordnenden Sinne.

Von der durch Friedrich II. angebahnten „Renaissance der Antike“ haben sich nur wenige, aber merkwürdige Zeugnisse erhalten: im Torso einer Statue des Kaisers, den Büsten zweier seiner Räte, der Capua imperiale und eines Jupiter (?), sowie in 8 Antefixen mit männlichen und weiblichen Köpfen, sämtlich von dem 1233—40 erbauten Kastell an der Voltornobrücke zu Capua, jetzt im Museo Capuano daselbst; in ähnlichen drei kopflosen Antefixen an der Kathedrale zu Bitonto; in den wenigen Bruchstücken einer Reiterstatue Friedrichs II., einigen als Gewölbschlußsteine verwendeten Köpfen und einer kopflosen Büste in Castel del Monte (letztere ins Museum zu Bari übertragen) und endlich in der auf dem Dachgiebel der Kathedrale von Acerenza angebrachten männlichen Büste. Wenn alles dies auch mehr oder minder Produkte einer noch rohen Kunstübung sind, die die Schöpfungen der erlöschenden römischen Skulptur so sehr als Vorbildner benutzte, daß man versucht war, sie dieser selbst zuzuweisen, so zeigen im Gegensatz zu letzteren die besseren dieser staufischen Bildwerke bereits Ansätze (wenn auch noch unbeholfene) zu charakteristischem Ausdruck und zu seelischer Belebung der Formen. — Diese Ansätze finden sich sodann in den um ein Menschenalter später (1272) entstandenen figürlichen Skulpturen an der Kanzel des Doms von Ravello (Reliefs des Ehepaars Rufolo und sog. Sigelgaitabüste) viel stärker entwickelt. Hier ist die Abhängigkeit von der Antike überwunden, an ihre Stelle die Stilsprache der Gotik getreten.

Wo die Heimat des neuen Stiles, wo nicht nur die Wiege, sondern auch die geistige Quelle für den Meister *Niccolò Pisano* (um 1206—80) zu suchen ist, kann nach obigen Ausführungen nicht fraglich sein. Auch wenn sein Vater Piero wirklich aus Apulien nach Pisa gezogen sein sollte, so würde Niccolò der süditalischen Abstammung nur den Sinn für sauberere Durcharbeitung, vollendere Anordnung und reichere Ideenverbindung verdanken können. Nach Inhalt und Form schließt sich seine Kunst unmittelbar an die älteren toskanischen Arbeiten an, so sehr er sie auch von vornherein überflügelt. Niccolòs Wirksamkeit allein genügte schon, um der Skulptur eine ganz neue Stellung zu geben. Sein Stil ist eine verfrühte und deshalb bald wieder erloschene Renaissance; von antiken Reliefs, hauptsächlich Sarkophagen begeistert, erweckt Niccolò die gestorbene Formenschönheit wieder vom Tode. Aus jenen Vorbildern kombiniert er mit ungemeinem Takt seine heiligen Geschich-

ten so zusammen, daß sie ein lebendiges Ganzes zu bilden scheinen, und ergänzt und verschmelzt alles durch einen Natursinn, der wahrscheinlich eben erst durch den Anblick der Antike in ihm geweckt worden war. — Seine Arbeiten erreichen wohl bei weitem das Bessere des Altertums nicht und können eher geschichtliche Curiosa als hohe und eigentümliche Schöpfungen genannt werden. Für die Folgezeit hatten sie die große Bedeutung, daß durch sie die kindischen und abgestorbenen Formen der Früheren beseitigt waren, und daß der Geist des Jahrhunderts zwar nicht in antikem Gewande, wie bei Niccolò selbst, aber in einer durch diesen kurzen Übergang wesentlich geläuterten Gestalt weiter arbeiten konnte.

Der Antike entlehnt er manche seiner Figuren, er entlehnt ihr den Stil seines Reliefs, selbst die Technik bis zur übertriebenen Anwendung des Bohrers. Die edlen ernsten Gestalten, freilich wenig kirchlich und wenig belebt, die Überfüllung der Kompositionen, die parallelen Falten der Gewänder verraten diese volle Abhängigkeit von der spätrömischen Plastik, während in anderen Teilen, namentlich in den Tieren sich eine unmittelbare Naturempfindung vorteilhaft geltend macht.

Seine bilderreichen Darstellungen sind die alten typisch kirchlichen, für die Ausschmückung der Kanzeln sowohl wie der Grabmäler und Kirchenfassaden. Aber wie er der Form der Kanzeln, der Anordnung der Figuren und Reliefs daran eine in ihrer Art vollendete Gestalt gibt, so erhalten auch die altkirchlichen Darstellungen durch ihn in ihrer Zusammenstellung eine ganz neue Belebung.

Im J. 1260 vollendete Niccolò sein berühmtes Meisterwerk, die <sup>a</sup> Kanzel im Battistero zu Pisa. In der ganzen Folge der Reliefs, der Statuetten und der Tiere, auf denen die Kanzel ruht, ist in ebenso sinniger als deutlicher und dem Zwecke der Kanzel entsprechender Weise die Verherrlichung des Evangeliums, das Leben des Erlösers, zur Darstellung gebracht. Zu den Vorzügen des Künstlers kommt hier noch eine besonders flüssige und vielfach eigenhändige Durchführung. Der Einfluß antiker Vorbilder ist besonders deutlich: der hohe Priester mit dem Knaben daneben ist nach dem indischen Bacchus, die Pferde sind nach denen der bacchischen Vase im Camposanto (Nr. 52) kopiert; vom Phädra-Sarkophag (Nr. 21) sind die Phädra und die Amme entlehnt, die zur Maria und Hanna in der „Anbetung“ umgestaltet sind. Die Gestalt einer antiken komischen Kindermaske findet sich als teuflisches Wesen im Jüngsten Gericht, das Porträt einer Matrone auf einer etruskischen Aschenkiste ist als Maria in der Geburtsszene angebracht usw. Aber auch Neues vermag er zu gestalten. Im Annunziatrelief hat er zuerst den Widerstreit der auf die Jungfrau einstürmenden Empfindungen als Motiv erfaßt und zu gewaltiger Erscheinung gebracht.

Als frühere Arbeit des Niccolò betrachtet man (ob mit Recht?) die Skulpturen an einem Seitenportal von S. Martino zu Lucca (irrtümlich schon im 1233 gesetzt): am Türsturz die Geburt und die Anbetung der Könige, im Halbround darüber die Abnahme vom Kreuz. Abgesehen von den reinen Formen, die mit den Arbeiten seiner Zeitgenossen an und zwischen den andern Portalen befremdlich kontrastieren, offenbart sich der große Künstler durch eine höchst edle und geschickte Komposition, welche die Momente der Anstrengung und des Seelenausdruckes vortrefflich verteilt und damit ein ganz ausgebildetes Liniengefühl verbindet. — Am 29. Sept. 1265 erhielt der Meister den Auftrag zu der Kanzel im Dom zu Siena. Mit seinen Gehilfen und Schülern, *Arnolfo*, *Lapo* und *Donato*, sowie seinem jungen Sohne *Giovanni* wurde sie am 1. März 1266 begonnen und war im Nov. 1268 vollendet. In der Anlage ist sie der Kanzel im Battistero zu Pisa ganz verwandt, aber noch reicher an plastischem Schmuck, achteckig und daher durch zwei Reliefplatten, den Kindermord und eine zweite Darstellung des Jüngsten Gerichts, vermehrt. Hier tritt das Bestreben deutlich hervor, das Relief Feld ganz mit Figuren auszufüllen, diese nach dem Vorbild der römischen Sarkophage fast frei auszuarbeiten, in richtigeren, obgleich noch zu gedrungenen Verhältnissen reihenweise übereinander zu ordnen, die Szenen dramatischer zu beleben und zugleich den einzelnen Gestalten einen gesteigerten geistigen Ausdruck zu geben. Doch ist bei dieser Fortentwicklung in dramatischer Belebung und naturalistischer Durchbildung die Arbeit flüchtiger und ungleichmäßiger, sind die Reliefs überfüllt. Gegenständlich bedeutsam ist hier das erste Auftreten der allegorischen Darstellung der Künste und Wissenschaften in der mittelalterlichen Plastik; an dem Großen Brunnen zu Perugia (1277—80) tritt dann das weltliche Element vorherrschend in sein Recht. Hier war, wie wir sehen werden, sein Sohn Giovanni schon der bestimmende Künstler. Zwischen die Kanzel von Siena und den Brunnen von Perugia fällt die Errichtung des Marmorschreins des h. Dominikus in S. Domenico zu Bologna (voll. 1270, s. S. 386 f). Von einem von Niccolò angefertigten Altar im Dom zu Pistoja (1273) scheint nichts erhalten zu sein.

Das Auftreten Niccolòs war für die Entwicklung der Skulptur in Toskana, in zweiter Reihe aber auch in Nord- und Süditalien, von entscheidendem Einfluß und zwar unmittelbar durch die zahlreichen Schüler, die er bildete. Für uns scheiden sich unter diesen drei eigenartige Künstlergestalten aus: Arnolfo di Cambio und Fra Guglielmo als Nachfolger Niccolòs und sein Sohn Giovanni Pisano als Reformator.

Von *Arnolfo di Cambio* (1232 geb., der hervorragendste Gehilfe an der Kanzel in Siena, zwischen 1277 und 81 auch an dem Brunnen

- zu Perugia mitbeschäftigt, 1277 in Neapel, später in Rom, in Orvieto und seit 1294 in Florenz als Architekt von hervorragender Tätigkeit, † 1301 oder 1302) sind noch einige plastische Werke bezeugt.
- a. Das Grabmal des Kardinals de Braye († 1282) in S. Domenico zu Orvieto ist schon als das früheste bekannte Beispiel jener bald allgemein üblichen Wandgrabmäler von Bedeutung. Der Entschlafene ruht auf einer Bahre, vor der zwei Chorknaben den Vorhang fortgezogen haben; darüber unter einem Baldachin die Statue der thronenden Madonna (in Gewandung — Krone, Schleier, gegürtetes Kleid — und Ausdruck eine Juno pronuba!) zwischen zwei Heiligen, die den knieenden Kardinal der Gnadenmutter empfehlen. Hier noch stärker als in seinem zweiten gleichfalls mit dem Namen bezeichneten (aber unter der Beihilfe eines ausdrücklich mitgenannten Genossen *Petrus* [vielleicht *Cavallini*?] ausgeführten) Werke, dem
  - b. Tabernakel in S. Paolo fuori le mura zu Rom (1285), zeigt sich Arnolfo deutlich als Schüler des Niccolò. Seine Figuren stehen, als fühlten sie Nischen um und über sich; sie haben bei würdiger Gemessenheit und Lieblichkeit im Ausdruck doch etwas Unfreies.
  - c. Auch das Tabernakel in S. Cecilia (1293) rührt inschriftlich von a. Arnolfo her. Ebenso war das ehemalige Grabmal Bonifazius' VIII. (1294—1303) in St. Peter, das (laut Grimaldis Beschreibung) den Typus der Cosmatengrabmäler zeigte, wahrscheinlich ein Werk Arnolfos. Die davon nur noch erhaltene liegende Statue des Papstes
  - e. in den vatik. Grotten zeigt ihn jedoch nicht auf der Höhe des Grabmals Braye.

Verschieden von Arnolfo ist *Fra Guglielmo dell' Agnello* aus Pisa (um 1238 bis nach 1313), der Gehilfe des Niccolò an der f. Arca in S. Domenico zu Bologna (voll. 1270). Die saubere, goldschmiedartige Durchführung und die Gleichartigkeit der Arbeit in sämtlichen Reliefs (mit Szenen aus dem Leben der hh. Dominikus und Reginald) machen es wahrscheinlich, daß Fra Guglielmo allein der ausführende Künstler war und Niccolò nur die Erfindung angehört. Ähnlichen Charakter trägt die von Fra Guglielmo allein g. herrührende Kanzel von S. Giovanni fuorcivitas in Pistoja (angeblich von 1270). Vierseitig und an die Wand angelehnt, ruht sie vorn auf zwei Säulen, die auf Löwen stehen, an der Wand auf zwei aus tragenden Männern gebildeten Konsolen. Einfacher, aber auch nüchterner als sein Meister, folgt er diesem im Anschluß an die Antike und hat gelegentlich eine gewisse Innerlichkeit der Empfindung vor ihm voraus. (Später war der Künstler wesentlich als Architekt beschäftigt, s. S. 33, d u. 70, c). Von ihm wahrscheinlich auch die dreifigurige Basis eines Weihwasserbeckens, eine neue Er- h. werbung des Museo Nazionale zu Florenz, die Madonna über 1 dem Portal von S. Michele in Pisa und vielleicht das Verkün-

digungsrelief und die zu zwei Beichtstühlen umgewandelten Reste einer Kanzel im Innern (s. S. 389, o).

Der jüngste Schüler des Niccolò, sein Sohn *Giovanni Pisano* (c. 1250 bis c. 1328), gibt der Kunst eine neue Richtung, die in den Fresken Giottos und in den Bildwerken des Andrea Pisano ihren Abschluß erreicht. Giovanni's Streben ist durchaus naturalistisch: im Gegensatze zu der Anlehnung an antike Vorbilder, mit deren Hilfe sein Vater und seine Mitschüler wieder zur treueren Wiedergabe der Natur zu gelangen suchten, schöpft er unmittelbar aus der Natur; Lebenswahrheit will er mit seelischem Ausdruck verbinden. Er tut das selbst auf Kosten der Schönheit und Richtigkeit, da ihm eine eigentliche Kenntnis der Anatomie noch abgeht; die Fülle großartiger und neuer Gedanken drängt ihn zu gewaltsamer, hastiger Betätigung. Während im architektonischen Aufbau und in der Dekoration seiner Monumente die Dürftigkeit und der Mangel an Stilgefühl sich überall da leicht fühlbar macht, wo Giovanni als einer der ersten und größten Träger der Gotik in Italien neue, originelle Formen zu schaffen sucht, zeigt sich ein vorwiegend malerisches Bestreben in seinen Kompositionen: in der Anordnung seiner Reliefs, in den Verkürzungen, in der großartigen Bewegung, in der Darstellung der auf das höchste gesteigerten Leidenschaften, dabei eine erstaunliche Beweglichkeit und Spannkraft der bildnerischen Phantasie.

Zu seiner vollen Eigentümlichkeit gelangte Giovanni erst nach längerem Zusammenarbeiten mit seinem Vater. Schon im Jünglingsalter durfte er für halben Gesellenlohn 1266—68 an der Kanzel zu Siena mitarbeiten. Die reichere Szenierung, die lebensvollere Auffassung, die in diesem Werke gegenüber der Kanzel zu Pisa hervortritt, dem rückwirkenden Einflusse des Sohnes auf den Vater zuzuschreiben, ist jedoch bei dem Alter des ersteren unstatt-<sup>a</sup>haft; vielmehr war es die hier hervortretende Richtung des Niccolò, an der der Sohn sich entwickelte und allmählich seinen eigenen Stil herausbildete. An dem zweiten großen Werke, an dem beide Künstler gemeinsam genannt werden, dem Brunnen auf dem Dom-<sup>b</sup>platze zu Perugia (voll. 1280), dürfen wir dem Sohne den größeren Anteil zuschreiben (der architektonische Aufbau von *Arnolfo*). Die zahlreichen biblischen, allegorischen und parabolischen Relieffiguren zeichnen sich durch lebendige Bewegungsmotive und glückliche Anordnung im Raum aus; geringeren Wert hat die noch etwas schwankende plastische Behandlung. Die Arbeiten von Vater und Sohn, der eine im Abschluß seiner Kunst, der andere in jugendlicher, zum Teil noch schüchterner Ausbildung seines Charakters, sind meist deutlich erkennbar. Die Bronzegruppe von drei Nymphen

auf der Spitze ist von einem gewissen *Rosso* aus Perugia, unter a. Giovanni's Einfluß. (Im Museum der Universität von Giovanni zwei männliche Figuren von Brunnen, namentlich der Erzengel Michael großartig in der Bewegung.)

Die beiden charakteristischen Hauptwerke Giovanni's sind die b. Kanzel in S. Andrea zu Pistoja und die ehemals im Dome zu Pisa errichtete; jene 1301 voll., diese gleich danach beg., aber erst 1311 voll. Beide sind im Aufbau, in der Anordnung und in den Darstellungen sehr verwandt; die Überreste der Domkanzel c. jetzt im Museo Civico zu Pisa (alte Sakristei von S. Francesco) vereinigt (auch die tragenden Figuren im Camposanto gehören zu der Kanzel, ebenso die Zwickelfiguren von Propheten an der jetzigen Domkanzel). In der flüchtigen Ausführung bekundet sich die Hand von Schülern und Handlangern in noch größerem Maße als bei der Kanzel zu Pistoja. Giovanni's dramatisches Talent zeigt sich namentlich in den mit Vorliebe gewählten bewegten Kompositionen: in der Kreuzigung, im Jüngsten Gericht und zumal im Kindermord. Der künstlerische Genuß an der leicht und großartig gestaltenden Phantasie, an dem ergreifenden Ausdruck, der feinen Naturbeobachtung wird nur noch durch Flüchtigkeit und Fehler der Ausführung, stillose Überhäufung der Kompositionen und Übertreibung des Ausdruckes beeinträchtigt. Bei den ruhigeren Darstellungen und manchen Einzelfiguren, namentlich an der Kanzel zu Pistoja (man vgl. den Aaron und die Sibyllen, an denen sich Michelangelo begeisterte!) ist der Künstler zugleich glücklicher in den Verhältnissen und feiner in der Durchführung. — In einer ältern ziemlich matten Arbeit in d. Pistoja, dem Taufbecken mit drei Tugenden am Sockel in S. Giovanni fuorcivitas, erscheint Giovanni noch dem Vater verwandt, wenn sie nicht vielmehr nur aus der Werkstatt stammt. — Auch die derb und breit, aber groß gehaltenen Propheten und e. Sibyllen an Giovanni's Fassade des Domes von Siena (soweit sie alt sind) gehören dem Künstler an (seit 1284—1298). Darunter besonders hervorragend die Sibylle an der Südseite und der oberste Prophet links. Die Statuen, die ihm im Dom und in der Opera zu Florenz, und die Reliefs, die ihm an der Domfassade zu Orvieto zugeschrieben werden, haben dagegen nichts mit ihm gemein.

Von den verschiedenen Grabmonumenten, die auf Giovanni zurückgeführt werden, ist nur eines charakteristisch für Giovanni, f. das jetzt in einigen großartigen Überresten im Pal. Bianco zu Genua aufbewahrte Grabmal der Gemahlin Kaiser Heinrichs VII. g. († 1311). Das Grabmal Benedikts XI. († 1304) in S. Domenico zu Perugia — dem Monument Arnolfos im Aufbau verwandt — ist eine schwächliche Arbeit von sienesischer Art; ähnlich das Denkmal der h. Margarete in S. Margherita zu Cortona (1362) von



*Angelo* und *Francesco di Pietro* aus Cortona. Der Altar im Dome zu Arezzo, unglücklich und nüchtern im Aufbau und kleinlich in der Arbeit der zahlreichen kleinen Reliefs aus dem Leben der Maria und der Stadtheiligen, ist gleichfalls nicht von Giovanni, sondern wurde 1369—75 von *Giovanni di Francesco* aus Arezzo und *Betto di Francesco* aus Florenz ausgeführt.

Die Tätigkeit des Künstlers in Norditalien ist durch die bezeichnete Madonnenstatue in der Arena zu Padua beglaubigt (um 1305). Auch die zwei Leuchterengel zu seiten der Madonna und das lebensgroße Standbild des Stifters Scrovegni sind von seiner Hand, während das Grabmal des letzteren († 1328) für Giovanni zu unbedeutend und kleinlich in der Durchführung ist.

Diese Madonnenstatue in Padua, die Statuette in der Capp. della Cintola im Dom zu Prato (Marmor, c. 1275, ein Abguß in der Sakristei), die bezeichnete Madonna über der Pforte des Battistero zu Pisa (1304, zwischen zwei Heiligen und dem Donator, die von Schülerhand herrühren) und die Halbfigur der Maria mit dem Kinde im Camposanto zu Pisa (um 1285—90) erscheinen als wesentlich eigenhändige Arbeiten des Meisters. Eine im kleinsten Maßstabe aus Elfenbein gearbeitete Maria, die das die Weltkugel tragende Kind mit beiden Armen hoch emporhebt, in der Sakristei des Domes zu Pisa, ist eine beglaubigte späte Arbeit, um 1310. Die ihm zugeschriebene Madonna im Museo Civico zu Turin ist nur Schülernachahmung. Ebenso hat die Madonnenstatuette im Museum zu Arezzo nichts mit Giovanni zu tun. Unmittelbar unter seinem Einfluß entstand die in ein Tondo gefaßte Madonna im Dommuseum zu Empoli. Sehr charakteristische Arbeiten im Stile des Meisters sind zwei Giganten als Träger des Portals der Kirche von San Quirico (zw. Siena u. Pienza, 1298).

Ist schon an den meisten Werken Giovanni's von größerem Umfange eine mehr oder weniger starke Teilnahme von Schülern anzunehmen, so sind eine Anzahl anderer ihm gewöhnlich zugeschriebener Werke, zum Teil schon nach der Zeit ihrer Entstehung, ausschließlich der Schule oder Nachfolgern des Meisters zuzuschreiben. Dahin gehört der teilweise sehr rohe bildnerische Schmuck an der Domfassade wie am Battistero zu Pisa, die Madonna zwischen Heiligen in einem Baldachin über einer Türe des Camposanto und die zum Teil recht tüchtigen Statuen an der Außenseite von S. M. della Spina zu Pisa, deren Bau erst kurz nach des Meisters Tode begann. Wie andererseits seine unmittelbarsten Nachfolger ihr Vorbild zur Karikatur verzerren, bezeugt die Madonna über der Tür von S. Michele daselbst.

Alles in allem gerechnet, ist Giovanni der einflußreichste Künstler seiner Zeit gewesen. Ohne ihn hätte es keinen Giotto gegeben

oder einen andern und befangeneren. Giotto verdankt ihm gewiß mehr als seinem Lehrer Cimabue. Sein Einfluß machte sich durch seine umfassende Tätigkeit rasch in ganz Italien geltend, und aus seiner Kunstrichtung gehen an den beiden Hauptorten Toskanas, in Florenz und Siena, eine Anzahl selbständiger Meister hervor, die die pisaner Bildnerschule beschließen und zugleich die italienische Gotik auf ihre Höhe und zu ihrem Abschluß bringen. Indem sie zugleich über Toskana hinaus in Süd- und Norditalien tätig sind, geben sie auch hier den Anstoß zu einer wesentlich auf Giovanni Pisanos Vorbilde basierenden lokalen bildnerischen Tätigkeit.

In Florenz galt bisher Giotto als der Begründer einer spezifisch florentinischen Bildnerschule. Aber schon vor ihm waren verschiedene, bisher nicht beachtete Künstler in Florenz tätig, die noch stärker als Niccolò Pisano, ihr Vorbild und vielleicht selbst Lehrer, sich an die Antike anlehnten und Arnolfo weit übertreffen. Außer den Resten eines Grabmals in Privatbesitz sind das groß gehaltene Relief der Frauen am Grabe im Refectorium von S. Croce, zwei kleine Reliefs mit Engeln außen an der Nordwand dieser Kirche, das Reitermonument des Guglielmo Amerighi im Hof der Annunziata (1289), die geringere, steife Kolossalstatue Papst Johann XXII. im Dom (1323, irrtümlich Bonifaz VIII. gen.), sowie das treffliche Georgsrelief an der Porta S. Giorgio (um 1285), die dürftigen Überreste aus Werkstätten dieser Künstler, die Giotto unmittelbar vorangingen. Für die florentiner Plastik war sodann *Giotto* (1267?—1337), nicht nur durch den neugestaltenden Einfluß, den seine malerischen Schöpfungen auf die gesamte Kunst Italiens ausübten, maßgebend, sondern man gibt ihm auch eine eigene bildnerische Tätigkeit. Gelegentlich des Baues des Campanile zu Florenz, den er 1334 begann, soll er die beiden untern Stockwerke jedes mit einem Kranz von Reliefdarstellungen in kleinen vier- und sechseitigen Feldern geschmückt haben. Nach Ghibertis Zeugnis hat er einige eigenhändig ausgeführt, weitaus der größte Teil ist jedoch erst nach seinem Tode (im Jan. 1337) durch *Andrea Pisano* und dessen Schüler nach eigener und Giottos Erfindung gearbeitet. Komposition und plastischer Sinn erregen hier fast geringeres Interesse als der Inhalt, der eine Art von Enzyklopädie alles profanen und heiligen Tuns der Menschen zu geben sucht. Bei Anlaß der Malerei werden wir auf die Anschauungsweise zurückkommen, die dergleichen Aufzählungen in der damaligen Kunst (wie schon am Brunnen von Perugia und früher in den Bildwerken des Battistero zu Parma) hervorrief. Jede Kunstepoche braucht einen Gedankenkreis dieser Art, an dem sich die Form entwickeln und äußern kann, und der zugleich an sich ein bedeutendes kulturgeschichtliches Zeugnis ist. Manche überschätzen ihn wohl auch und legen eine Tiefe hinein, die nicht darin ist.

Bei diesem Anlaß eine Bemerkung über den Unterschied der christlichen und der antiken Symbolik überhaupt. Die christliche ist nicht volkstümlichen Ursprunges, nicht mit der Religion und mit der Kunst von selbst entstanden wie die antike, sondern durch Kombination und Abstraktion Gelehrter und Wissender aus den verschiedensten Stellen der Bibel gewonnen. Schon deshalb hat sie nur eine bedingte Gültigkeit in der Kunst erreicht. Nun kam aber noch aus der gelehrten Theologie und Philosophie ein starkes Kontingent abstrakter allegorischer Begriffe hinzu, die ebenfalls von der Kunst eine sinnliche Belebung verlangten. Schon im Altertum kommt ähnliches vor, aber anspruchsloser und weniger buchmäßig. Wenn man aber inne wird, welchen heiligen Ernst und welche Treue Giotto und die Seinigen diesem Gedankenkreise widmeten, so bleibt kein Zweifel, daß sie davon überzeugt und beglückt waren. Die Gegenstände sind zeitlich bedingt, wenn nur das Gefühl, das die Künstler daran knüpfen, ein unendliches ist!

Der Vergleich der Reliefs am Campanile mit den ganz verwandten Bildwerken des Nicc. und Giov. Pisano am Brunnen von Perugia zeigt den großen Schritt, den nach fünfzig Jahren die italienische Kunst vorwärts gemacht hatte: Einfachheit und Geschlossenheit der Komposition, Tiefe und Kürze des Ausdrucks, Reichtum der Erfindung, Wahrheit und Mäßigung in der Bewegung und in den Verhältnissen zeichnen diese kleinen anspruchslosen plastischen Darstellungen von meist nur einer Figur in einer ähnlichen Weise aus wie die großen Freskenzyklen Giottos. Auch die Richtigkeit der Proportionen wie die Sauberkeit der Marmorarbeit sind charakteristisch für Andrea Pisano.

*Andrea di Ugolino Nini Pisano* (geb. 1273 zu Pontedera, 1299 bis 1305 wahrscheinlich Geselle des Giovanni am Dome zu Pisa, dagegen an der Mad. della Spina nicht beteiligt, 1336—43 Bauleiter am Campanile zu Florenz, 1347 u. 48 Dombaumeister in Orvieto, wo ihm irrtümlich die Madonna über dem Portal zugeschrieben wird, † 1348) übertrug das Darstellungsprinzip Giottos, unter dessen nächstem Einfluß er arbeitete, mit wahrhaft hohem Bewußtsein in die bedingteren Formen der plastischen Kunst. Von ihm ist die eiserne Südtür am Baptisterium zu Florenz (modelliert 1330, gegossen durch den Venezianer *Leone d'Avanzo*, aufgestellt 1336) mit den Geschichten Johannes des Täufers. Hier ist ein Fortschritt auch über Giovanni hinaus; zwar wird dessen Detailbelebung schon des kleinern Maßstabes wegen nicht erreicht, allein die Grenzen des Reliefs sind hier viel richtiger erkannt und festgehalten. Es ist vielleicht die reinste plastische Erzählung des ganzen gotischen Stiles; Andrea gibt das Seinige wunderbar in wenigem, mit dem sichersten Gefühl dessen, was in dieser Gattung überhaupt zu geben war, während Giovanni mit seinem Reichtum sich überstürzt hatte. Die Heim-

suchung, die Enthauptung, die Überreichung des Hauptes (bloß zwei Figuren), die Grabtragung, die Grablegung des Johannes sind Motive von einfachster Schönheit. Die acht theologischen und moralischen Tugenden in den untern Feldern können ebenfalls in ihrer Art einzig heißen, vor allem die Figur der „Hoffnung“. — Wegen ihrer Übereinstimmung mit diesen Reliefs sind die trefflich durchgeführten, edlen Marmorstatuetten des segnenden Christus und der **a** h. Reparata im Museo dell' Opera als Werke des Andrea in Anspruch genommen, die jedoch wohl schon einen jüngeren Meister verraten. Nahe steht ihm das auffallend feine Relief des h. Martin **b** zu Pferde an S. Martino zu Pisa. Als Arbeit der Werkstatt ist **c** eine Reihe im Museo Nazionale zerstreuter Statuetten zu nennen. (Die Statuen für die Domfassade von 1357, jetzt am Beginn der **d** Allee nach Poggio-Imperiale vor Porta Romana, sowie die sechs **e** Engelstatuetten in Villa Castello, ebendaher, sind nicht von Andrea; drei davon so vorzüglich und monumental konzipiert, daß man sie Orcagna zuteilen möchte. In diese letztere Reihe gehören **f** auch zwei Engel im Hemicycle des Boboligartens und eine **g** Prophetenstatue in Villa Petraja [Terrasse].)

Andrea hatte zwei Söhne, die seiner Kunst folgten. Der jüngere, **h** *Tommaso Pisano*, erscheint in einem bezeichneten Tabernakel am Altar von S. Francesco zu Pisa nur als ein mäßiger Künstler: kleinlich, ohne feineren Sinn für Anordnung und ohne Verständnis **i** für Form. Ihm gehört auch die Motivtafel mit dem knieenden Ehepaar Upezinghi-Gherardesca im Camposanto (die dazu ge- **k**hörige Halbfigur Christi, jetzt in S. Cecilia, für ihn zu gut und eher von *Nino*).

Eigenartiger ist der ältere Sohn *Nino Pisano* († vor 1368, angeblich schon der Gehilfe des Vaters an den Türen des Battistero, in Orvieto kurze Zeit Leiter des Dombaus, dann in Pisa). An die Stelle der schlichten Größe und Anmut in den Werken des Vaters tritt beim Sohne ein mehr genreartiger Zug, der am anmutigsten in verschiedenen Madonnen zum Ausdruck kommt. So in der hoch **l** oben im rechten Querschiff von S. M. Novella zu Florenz angebrachten, bezeichneten Statue, ferner in der Halbfigur einer Madonna, **m** die das Kind säugt, in S. M. della Spina zu Pisa und in der Madonna zwischen Heiligen auf dem Altar dieser Kirche. Auch das **n** Museo municipale in Orvieto besitzt eine charakteristische Madonnenstatuette von seiner Hand. Sehr nahe steht ihm auch die Holzstatue des Engels Gabriel ebendort (die Annunziata von anderer Hand, derber). Auf die Verwandtschaft der Madonna über dem **o** Grabmal Cornaro im Chor von S. Giovanni e Paolo zu Venedig mit der Ninos in S. M. Novella, wie auf die der Apostel daneben mit der Schule Andrea Pisanos ist neuerdings hingewiesen. —

In Pisa außerdem in S. Caterina ein reiches, in der Anordnung a  
klares, in der Durchführung der Reliefs wie der Einzelfiguren tüch-  
tiges Grabmonument des Erzbischofs Simone Salterello († 1342),  
sowie die Marmorfiguren der Maria und des trefflichen Engels  
Gabriel in der Kapelle rechts vom Chor. (Eine zweite, geringere b  
Verkündigung [Holz] aus S. Francesco im Museo civico.) Jüngst c  
ist als Rest eines Grabmals eine liegende Bischofsgestalt von ihm  
(bez.) in Cagliari zum Vorschein gekommen. Die Durchbildung d  
des Details, namentlich die saubere Politur ist ihm wie keinem  
andern Pisaner Meister eigen. Einem Nachfolger aus seiner Werk-  
statt gehört der schöne Kruzifixus in S. Michele in Borgo an e  
(1390), einem nicht näher zu bestimmenden Künstler der Schule  
die treffliche Marmoradonna im Museo civico (spät, um 1390). f

Während Andreas Söhne das Feld ihrer Tätigkeit in Pisa fin-  
den, entsteht in Florenz eine Reihe von Kunstwerken, die ihrem  
Charakter nach gleichfalls der Schule und Nachahmung des Andrea  
Pisano angehören, bei denen aber nur für einzelne sich die Namen  
der Meister nachweisen lassen. Dahin gehört eine Anzahl Grab-  
monumente und Statuen in S. M. Novella, in S. Croce, im g  
Dome, im Museo des Domes und am Campanile. Bemerkens- h  
wert ist darunter die etwas ausdruckslose, aber sonst tüchtige Ma-  
donna zwischen zwei Engeln über der zweiten südlichen Domtüre, i  
fälschlich dem Giov. Pisano zugeschrieben, aber urkundlich von *Piero*  
*di Giovanni Tedesco* (1399, s. S. 411); ferner am Campanile die k  
vier Statuen der Südseite, von denen drei dem Maler *Mea*, die vierte  
dem Maler *Giottino* zugeschrieben werden. Auch der Taufstein l  
im Battistero (aus der ersten Hälfte des 14. Jahrh., zwei Reliefs 1371  
hinzugefügt), sowie das Weihwasserbecken im Dome gehören m  
unter diese zwar recht fleißigen, aber wenig erfreulichen Werke, die  
ohne individuelle Belebung und ohne eigene Beobachtung der Natur  
in mehr oder weniger stillloser Weise von den Traditionen des An-  
drea Pisano und des Giotto zehren. In die Reihen dieser Arbeiten,  
aber mit stärkeren Anklängen an Pisanisches gehört auch das wenig  
bedeutende Taufbecken der Sakristei im Dom zu Volterra. — n  
Auch die Werke des Lombarden *Alberto di Arnolfo* machen hiervon  
keine Ausnahme. Erhalten sind von ihm der Altar im Innern des o  
Bigallo (eine Madonna zwischen zwei Engeln, voll. 1364), sowie  
das Relief der Madonna außen, dem Battistero gegenüber (1361). p

Eine neue Phase der Entwicklung, den Abschluß des gotischen  
Stils, führt in Florenz der auch als Maler hervorragende *Andrea di*  
*Cione*, gen. *Arcagnolo* oder gewöhnlich *Orcagna* (1329—68), herbei.  
Sein einziges beglaubigtes plastisches Werk, das auf uns gekommen,  
ist das bekannte Tabernakel in Orsanmichele, vollendet 1359. q  
Schon sachlich bieten die Skulpturen desselben ein hervorragendes

Interesse als Inbegriff dessen, was sich von kirchlicher Symbolik in einem Kunstwerke zusammenstellen ließ. In plastischer Beziehung tragen sie ein ähnlich großes Stilgepräge wie die Fresken des Meisters, der mehr noch auf Giotto als auf Andrea Pisano zurückgeht und, obgleich er sie nicht völlig erreicht, doch einen Schritt über beide hinaus tut. Ernst und Größe der Auffassung, Klarheit und Lebendigkeit der Darstellung sind ihm mit seinen Vorgängern gemeinsam; der strenge, selbst herbe Zug in den Gestalten des Giotto ist auch ihm eigentümlich; in der Detailbildung, soweit er selbst Hand anlegt, kommt er dem Andrea Pisano nahe, im Verständnis der Formen übertrifft er ihn; im Gegensatze gegen die Reliefs am Campanile und namentlich an der Pforte des Baptisteriums ist sein Stil ein rein malerischer. Daher ist er in der Komposition reicher, in der Bewegung und im Ausdruck mannigfaltiger und naturalistischer, so daß er (ähnlich wie Giovanni Pisano) in dem großen Relief des Todes der Maria selbst vor Überfüllung und Verzerrung nicht zurückscheut. Die beiden Bildnisse hier (der Stifter und der Künstler) sind schon individuell belebte Gestalten. Das Relief der Maria in der Herrlichkeit erinnert in der herben Schönheit, im Wurf der Gewandung und in tüchtiger naturalistischer Durchbildung schon an die gleiche, um ein halbes Jahrhundert jüngere, berühmte Darstellung Nanni di Bancos am Nordportal des Domes, der es als Vorbild diente.

Nach der Verwandtschaft mit dem Stile des Orcagna galten früher irrtümlich für seine Arbeiten die Statuetten in den Fensterfüllungen von Orsanmichele (innen wie außen), von der Hand des *Simone di Francesco Talenti* (1378), sowie die fleißig durchgebildeten Medaillons der Tugenden an der Loggia dei Lanzi, die 1383—87 von *Giovanni d'Ambrogio* und *Jacopo di Piero* nach den Zeichnungen des *Agnolo Gaddi* ausgeführt wurden. *Sim. Talenti* (und nicht *Sim. Ferrucci*, dem sie die Tradition zuschreibt) gehört auch der Madonna mit Kind, die 1399 an Orsanmichele in der Nische der Medici, *Speziali e Merciai* aufgestellt wurde und jetzt im Innern der Kirche, an der Wand des linken Seitenschiffs steht. — Auch die wesentlich geringeren Grabsteine der Familie Acciajuoli in der Certosa vor Porta Romana wurden irrtümlich dem Orcagna zugeschrieben. Dagegen steht ihm die große Marmorstatue eines spielenden Engels im Museo Nazionale sehr nahe. Von den vier Prophetenstatuen (mit aufgesetzten antiken Köpfen), die an der Rückwand des Hofes von Pal. Medici stehen (von der Domfassade stammend), folgen die beiden größern noch den Traditionen Orcagnas, während die zwei kleineren schon auf die Anfänge des Quattrocento deuten (vgl. S. 392, d u. e, sowie S. 411, c u. l). Im Anschluß an Orcagna sind auch die Statuen an der Nordseite des Campanile entstanden (irrtümlich Luca della Robbia zugeschrie-

ben); zwei Propheten und zwei Sibyllen, namentlich letztere von einfach edler Gewandung und schönen Köpfen; sämtlich augenscheinlich von derselben Hand. Von seinem Stil berührt und ihn vorverkündend erscheinen auch die zwei Relieftafeln mit dem Tode Mariä und der Gürtelspende, ursprünglich am Altar der Capp. della Cintola im Dom zu Prato, jetzt in einem Nebenraum der Kapelle befindlich, als deren Schöpfer *Niccolò di Cecco* und dessen Schüler *Sano* gelten (1354—59).



Wie in Florenz, so entwickelt sich auch in dem politisch nachstrebenden Siena während des 14. Jahrh., angeregt durch die Tätigkeit des *Niccolò* und mehr noch des *Giov. Pisano*, ein Zweig der von Pisa ausgegangenen Bildhauerschule, der dem florentiner an Zahl der Künstler wie an Fruchtbarkeit nichts nachgibt, durch den weiteren Kreis seiner Tätigkeit jedoch noch übertrifft. In ganz Mittelitalien wie in Neapel finden wir sienesische Bildhauer tätig, während dieselben Künstler in Siena selbst meist nur als Baumeister an dem großen nationalen Monument, am Dome, beschäftigt sind. An innerem Gehalt, Größe der Auffassung und Verständnis der Form stehen freilich diese Bildner hinter denen von Florenz viel weiter zurück als die gleichzeitigen Maler Sienas hinter den florentiner Malern. Denn was die Kunst Sienas im 14. Jahrh. auszeichnet, sind wesentlich malerische Qualitäten, die sich in den Bildwerken teilweise zu deren Ungunsten geltend machen. Breite der Erzählung und heitere Auffassung ohne besondere Vertiefung, Anmut und Zierlichkeit der Gestalten ohne eigentliches Verständnis der Form, saubere Durchführung ohne Größe und Energie der Arbeit sind in dieser Epoche die charakteristischen Eigenschaften der Bildhauer Sienas. Ihnen fehlen daher auch wesentliche individuelle Verschiedenheiten; eine tüchtige Mittelmäßigkeit ist allen gemeinsam, ein wahrhaft großer Künstler fehlt aber unter ihnen.

Von den Gesellen, die *Niccolò Pisano* zwischen den Jahren 1266 und 1268 an der Kanzel im Dome beschäftigte, ließen sich drei, *Lapo*, *Donato* und *Goro*, dauernd für den Dienst der Stadt gewinnen. Als dann im Jahre 1284 *Giovannis* Plan zur Fassade des Domes angenommen wurde, bildete dieser Meister bei deren Ausführung eine ganze Schule von Bildhauern aus; daher wurde sein Einfluß für die Entwicklung der sienesischen Plastik maßgebend.

Von den ihrer Zeit berühmten *Ramo di Paganello*, einem Zeitgenossen, und von *Lando di Pietro* († 1340), einem Schüler des *Giovanni Pisano*, sind keine Werke mehr bekannt. Um so mehr ist uns von *Tino di Camaino* († 1337) erhalten. Zuerst finden wir ihn in Pisa beschäftigt, wo er 1312 an einem (verlorenen) Taufstein im

Dom und in der von ihm erbauten Kap. S. Ranieri an einem nicht mehr erhaltenen Relief arbeitete (das Relief, Maria mit Heiligen, an dieser Stelle ist erst im Jahre 1591 entstanden). Im Jahre 1315 führte er das jetzt im Camposanto aufgestellte Monument Kaiser Heinrichs VII. mit der edlen Figur des Toten in liegender Stellung und den Reliefgestalten der elf Apostel aus. Dazu gehörte die Gruppe von fünf Statuen (der sitzenden größeren des Kaisers und der vier stehenden kleineren seiner Räte) ebendort. Auch der tapfere Verteidiger von Florenz gegen Heinrich VII., der Bischof Antonio d'Orso († 1321), ist durch ein Grabmonument von Tinos Hand im Dom zu Florenz verewigt (rechtes Schiff hoch über der zweiten Tür), auf dem die Figur des Verstorbenen sitzend angebracht ist. Dasselbst wird ihm auch das verwandte Grabmal des Bischofs von Fiesole, Tedice Aliotti († 1336), in S. M. Novella (neben der Capp. Rucellai) zugeschrieben. Im Jahre 1324 zog ihn Herzog Karl von Calabrien nach Neapel, wo wir ihm weiter unten wieder begegnen werden.

Wie Tino so hat auch ein gleichzeitiger Meister *Gano* eine Anzahl Grabmäler geschaffen. Von seiner Hand ist das Grabmal des Bischofs von Pistoja, Tommaso di Andrea († 1303), und das des Raniero Porrina († nach 1314) beide im Dom zu Casole (zwischen Siena und Volterra), letzteres mit dem tüchtigen Standbilde des Verstorbenen. Auch das reichskulpierte Portal im 1. Klosterhof von S. Francesco zu Siena (1336) soll von ihm stammen. Ein Meister *Goro di Gregorio* nennt sich 1324 an der mit Statuetten und Reliefs aus dem Leben des Heiligen geschmückten Arca di S. Cerbone im Dom zu Massa Maritima. Er ist wohl derselbe wie der „Mag. Gregorio de Gregorio de Senis“, der sich am Marmorsarkophag des Bischofs Guidotto de Tabiatis im Dom zu Messina nennt (1333). — Bekannt ist ein Werk des *Cellino di Nese* (lebte noch 1375 in Pisa): das Monument des rechtsgelehrten Freundes Dantes, Cino de' Sinibaldi im Dom zu Pistoja (1337), das für eine Reihe späterer Professorengräber des 14. und 15. Jahrh. das Vorbild abgegeben hat oder doch wenigstens das älteste uns erhaltene Beispiel der Art ist. Auf diesen ist der Verstorbene in der Regel im Relief auf dem Katheder vor seinen Schülern dozierend dargestellt. Hier ist außerdem auf dem Sarkophag die lebengroße Statue des Rechtsgelehrten inmitten der kleiner gehaltenen Statuen seiner Zuhörer angebracht. Ein zweites Monument des Cellino ist in der Capp. Amannati im Camposanto zu Pisa aufgestellt: das Grabmal des Arztes Ligo Amannati († 1359). — Unter dem Einfluß Giov. Pisanos mit starkem sienesischen Einschlag stehen die Reliefs an dem anspruchslosen Taufbeken des Baptisteriums am Dom von Montepulciano. Zwei Heiligenstatuen in letzterem (1. Kap. des 1. Seitenschiffs) gehören dem gleichen Künstler an.



Eine ebenso umfangreiche als bezeichnende Arbeit der Sieneser Meister dieser Zeit ist das Monument des Bischofs von Arezzo, Guido Tarlati, im Dom zu Arezzo, 1330 durch *Agostino di Giovanni* und *Agnolo di Ventura* voll. Der architektonische Aufbau ist (als Nachahmung kleiner Elfenbeintafeln) sehr unglücklich: auf zwei Säulen steht eine große quadratische Tafel, die mit den in Reihen angeordneten kleinen Reliefs aus dem Leben des Bischofs bedeckt ist und oben die fast verschwindende, gleichfalls nur im Relief gegebene Figur trägt; ein schwerer Giebel krönt das Ganze. Die ornamentalen Details sind gleichfalls sehr gering. Dagegen sind die reichen kriegerischen Szenen in den durchaus malerisch gehaltenen Reliefs schlicht und anschaulich geschildert, voll genrehafter Züge und von fleißiger Ausführung. Die Statuetten dazwischen sind jedoch meist kleinlich geraten. — Ein Sohn des Agostino, *Giovanni*, zeigt sich in einem bezeichneten Relief im Oratorium von S. Bernardino zu Siena als ein kleinlicher und manierter Künstler. Eine der jüngsten Arbeiten dieses Stils, in dem Kinde schon von feiner, genreartiger Empfindung, ist die Madonnenstatue des *Giacomo da Siena* von 1408, in der Sakristei des Doms zu Ferrara.

Die umfangreichste Arbeit der sienesischen Schule, deren Ausführung vermutlich mehrere Jahrzehnte, bis zur Mitte des 14. Jahrh. und darüber hinaus, in Anspruch nahm, ist der Fassadenschmuck des Domes zu Orvieto, der als Ganzes wohl die bedeutendste und einheitlichste Leistung der italienischen Gotik genannt werden darf. Sehr mit Unrecht wird er dem Giovanni oder dem Andrea Pisano oder beiden zugeschrieben und auch die Teilnahme anderer Pisaner Künstler, wie des Arnolfo di Cambio und des Nino Pisano, angenommen. Der Charakter sämtlicher Reliefdarstellungen ist durchaus sienesisch, und da er zwar mehrere Hände, aber doch einen gemeinsamen Zug zeigt, so dürfen wir wohl in *Lorenzo Maitani*, dem Urheber des Entwurfs zur Fassade, dessen Ausführung er 1310—30 leitete, auch den Urheber des Reliefschmuckes sehen. Jedoch wird dessen Vollendung nach dem vorgeschrittenen Stilcharakter der meisten Skulpturen, die bereits die Kenntnis von Andreas eherner Pforte beweisen, erst durch seine Söhne, die ihm als Baumeister am Dome folgten, und selbst noch durch spätere Künstler erfolgt sein. An den vier Pfeilern zwischen den Portalen sind im Relief die Schöpfung und der Sündenfall, die Verheißung durch die Propheten, die Erlösung durch das Leben Christi, endlich das Jüngste Gericht dargestellt; und zwar sind die einzelnen Szenen in wenig glücklicher Weise, nach dem Vorbilde der bekannten Darstellung des Stammbaums Christi, von dem Geäst und Laubwerk eines Baumes umrahmt, dessen Wurzel im Sockel des Baues gedacht ist.

Naive, etwas breite und genrehafte Erzählungsweise, lebendiges Schönheitsgefühl, saubere Durcharbeitung in einem glücklichen Reliefstil sind fast allen Darstellungen dieses in seiner Vollständigkeit einzig dastehenden Zyklus gemeinsam. Mit diesen Vorzügen der sienesischen Kunst, die nirgends so stark und vorteilhaft zur Geltung kommen, teilen sie aber auch deren schwache Seiten: der liebliche, sinnige Ausdruck artet zuweilen in Süßlichkeit und selbst Charakterlosigkeit aus, und es fehlt an wahrer Energie und Größe, wie der Darstellung Kürze und Ernst, der Komposition Geschlossenheit, der Formenbildung gründliches Studium der Natur mangelt. In den dünnen, reich fließenden Gewändern ist der Körper zu sehr zur Schau gestellt; die Behandlung des Fleisches ist zu weichlich, Muskel- und Knochenbau treten zu sehr dagegen zurück. — Wie der Stil, wie die lange Tätigkeit des Lorenzo Maitani, seiner Söhne und anderer Sienesen als Baumeister des Domes, so weisen auch die ältesten historischen Angaben über den Fassadenschmuck des Domes: das Zeugnis des Aeneas Sylvius und das der städtischen Behörden von Orvieto, auf sienesische Künstler hin. (Man übersehe nicht die interessanten Zeichnungen für die Fassade, zu einer Kanzel usw. im Museo Municipale.) Auch die Madonna in trono mit Engeln über dem Hauptportal (Marmor, früher fälschlich für die 1348 von *Andrea Pisano* geschaffene Bronzemajestas gehalten) gehört den Meistern der Fassadenreliefs an.

Dem Verfall der sienesischen Skulptur im Ausgang des 14. Jahrh. gehören die Statuen an der Außenkapelle des Pal. Publico in Siena an (1377—81). Der auffallende Archaismus der Gewänder z. B. erklärt sich z. T. daraus, daß von den fünf Meistern, die sie schufen, bloß einer Bildhauer, die andern Maler und Goldschmiede waren.



Mit der Steinskulptur beginnt auch die Goldschmiedekunst in Florenz wie in Siena seit Anfang des 14. Jahrh. einen großen Aufschwung zu nehmen. Ihre Entwicklung ist um so interessanter, da sie allmählich auf die Steinskulptur, unter deren Einfluß sie sich rasch vervollkommnet (Andreas ehernen Pforten am Battistero wurden durch Goldschmiede ziseliert und vergoldet), eine Rückwirkung auszuüben beginnt. Eine Reihe hervorragender Bildhauer sind auch als Goldschmiede tätig, und aus den Werkstätten der Goldschmiede gehen nicht wenige tüchtige Bildhauer hervor. Dieser rückwirkende Einfluß zeigt sich in günstiger Weise namentlich in der liebevolleren Durchbildung.

Die Zahl der erhaltenen Arbeiten ist freilich aus dieser Epoche ebenso gering, wie aus dem Quattrocento, da in Zeiten der Not die Verführung zur Einschmelzung edler Metalle zu groß war. Doch sind gerade einige der prächtigsten und umfangreichsten Werke,

silberne Altäre oder Altarvorsätze erhalten; freilich keineswegs immer künstlerisch besonders hoch stehende Arbeiten. Der bekannteste ist der Altar im Museo dell' Opera zu Florenz, der seine Vollendung und seinen schönsten Schmuck erst durch die Renaissance erhielt. Die Reliefs aus gotischer Zeit (1366—1402) sind von der Hand des *Leonardo di Ser Giovanni*, *Betto di Geri*, *Cristofano di Paolo* und *Michele di Monte*. — Ganz in diese Epoche gehört der große silberne Altarvorsatz im Dom zu Pistoja, der 1287 beg. und 1456 voll. wurde. Die mittlere Tafel ist von der Hand eines Goldschmiedes aus Pistoja, *Andrea di Jacopo Ognabene* (1316), die Statue des Heiligen in der Mittelnische von *Gilio da Pisa* (1353); die linke Seitentafel (1357) sowie die besonders ausgezeichnete rechte (1371) ist von florentiner Künstlern, *Pietro di Leonardo* und *Leonardo di Ser Giovanni*, der obere Abschluß mit *Maestà* und Engelchören von *Nofri di Buto* aus Florenz und *Atto Braccini* aus Pistoja (1395—99) ausgeführt. — Eine ähnliche Arbeit eines sieneser Goldschmiedes ist der namentlich durch seine köstlichen Schmelzarbeiten ausgezeichnete Altar im Dom zu Orvieto, von *Ugolino di Maestro Vieri* (1337), von dessen Hand auch das schöne Reliquiar im Museo Municipale daselbst herrührt; beide Arbeiten sind denen der florentiner Meister im Aufbau wie in der Farbenwirkung entschieden überlegen.



Was in Pisa selbst Gutes in dieser Periode geschaffen wurde, war, wie wir sahen, von der Hand von Künstlern, die unter dem Einflusse der florentiner Schule groß geworden waren: so namentlich die Werke des Nino Pisano.

Ein gleichzeitiger pisaner, aber der sieneser Schule nahestehender Künstler, *Giov. di Balducci*, fertigte in Toskana die geringen Werke: das Grabmal Castruccio († 1321) in S. Francesco zu Sarzana und eine Kanzel in S. Casciano bei Florenz. Später ging er nach Mailand, wo er durch seine langjährige Beschäftigung eine lebhaftere bildnerische Tätigkeit anregte und ihr den Stil der pisaner Schule aufprägte. Sein Hauptwerk, den älteren Arbeiten entschieden überlegen, ist der Sarkophag des Petrus Martyr in S. Eustorgio; die Figur des Heiligen von vornehmer Haltung und schönem Typus, dabei von außerordentlicher Durchführung (1339). Einzelne der als Karyatiden dienenden Tugendstatuen zählen zu den besten Bildwerken des Trecento, die Reliefs dagegen sind von ungleichem Wert, denn an ihnen sind Lombarden (Campionesen) stärker beteiligt. Andere, wohl eigenhändige Arbeiten Balduccios in Mailand sind: das fragmentarisch im Pal. Trivulzi erhaltene Grabmal des Azzo Visconti († 1339), das Professorengrab des Lanfranco Settala in S. Marco; ferner in S. Bassano zu Pizzighettone drei Reliefs (1330—39, 2. Kap. 1.)

Pisanisches Stilgepräge trägt ferner auch die außerordentlich reiche Arca di S. Agostino in S. Pier in ciel d'oro zu Pavia, beg. 1362, groß im Aufbau und sehr durchgebildet in der Arbeit, die von Vasari irrtümlich dem *Agostino* und *Agnolo* von Siena, von Cicognara ohne Anhalt den *Massegne* und von Lokalforschern dem *Bonino da Campione* (s. unten) zugeschrieben wird; auch hier hat die lombardische Lokalschule wesentlichen Anteil. Die gleichen lombardischen Hände glaubt man in dem Relief der h. drei Könige im Querschiff von S. Eustorgio zu Mailand (1347) und in dem Professorengrab Aliprandi († 1339) in S. Marco zu erkennen.

Hauptträger der lombardischen Trecentoskulptur sind die Bildhauer und Steinmetzen von Campione am Luganer See, die *Campionesen*, welche schon um die Mitte des 12. Jahrh. einen maßgebenden Einfluß auf den Bildschmuck des Domes von Modena gewonnen hatten. Die Hauptzentren ihrer Tätigkeit im 14. Jahrh. sind Bergamo, Verona, Mailand und Monza. In Bergamo schuf *Ugo da Campione* das (jetzt stark ergänzte) Grabmal des Guglielmo Longhi († 1319), in S. M. Maggiore, dem auch das vortreffliche Monument des Bernardo de' Maggi von 1308 im Alten Dom von Brescia sehr nahe steht. — Hervorragender ist die Tätigkeit von Ugos Sohn *Giovanni da Campione*, in dessen Kunstweise besonders die reichen Portale von S. M. Maggiore in Bergamo einführen<sup>1)</sup>. Den Ausgangspunkt Meister Giovanni lehrt in Bergamo vor allem aber die Reihe seiner Reliefs aus dem Leben Christi in genrehafter Auffassung, wie die überschlanken Tugenden an den äußern Ecken des von ihm auch entworfenen kleinen oktagonen Baptisteriums neben dem Dom (1340) kennen. — Die Richtung des Giovanni da Campione spiegelt sich dann auch an einzelnen Hauptwerken der Trecentoplastik Veronas, besonders an den Grabmonumenten des Cangrande della Scala († 1329) — mit vortrefflicher Reiterstatue und historischen Reliefs — und des Mastino II. della Scala († 1351) vor S. M. Antica. — Auch das reichste der Scaligergräber, das des Cansignorio, das 1374 vollendete Hauptwerk des *Bonino da Campione*, ist in seiner Dekoration und in seinem Bildschmuck für zahlreiche Denkmäler der Lombardei vorbildlich. Der gleiche Künstlernamen kehrt am Sarkophag des Folchino de' Schizzi († 1357) an der Front des Domes zu Cremona wieder. — In Mailand zeigt vor allem das Grabdenkmal

1) Am Nordportal stammt der untere Teil noch aus der romanischen Zeit, die

\* Portalwandung selbst von 1351; die Reiterstatue des S. Alessandro (1353) in der Loggia aber von Meister Giovanni; die Detaillierung dieser Halle rührt von dem Goldschmied *Andrea di Bianchi* [1398] her. Auch am Südportal bleibt der Aufsatz mit seinen zahlreichen Heiligenstatuetten (1360) dem Stile Giovanni nahe, während das Krönungstabernakel erst 1403 von *Antonius de Alemannia* hinzugefügt wurde. Noch späterer Zeit gehören am Nordportal die Heiligenfiguren der Apostel am Architrav an.

mit dem Reiterbild des Bernabò Visconti im Museo archeologico den Stil *Bonino's*, dem auch mehrere Skulpturfragmente derselben Sammlung, sowie Sepulkralreliefs in S. Marco und an den Visconti-Gräbern in S. Eustorgio sich anschließen. Die besten Arbeiten dieser Richtung bieten das Fragment des Sarkophags von Giac. Bossi, jetzt im Pal. Borromeo (bei Sign. Frova), an der Sarkophag des Stefano Visconti (erst um 1359) in S. Eustorgio, und vor allem das Relief über dem Denkmal des Salvarino Aliprandi († 1344) in S. Marco. — Als Bildhauer war endlich auch *Matteo da Campione* († 1396), der Hauptmeister der Fassade des Domes von Monza, tätig. Sein Werk ist dort im Innern die jetzt in eine Orgeltribüne umgewandelte Kaiserkanzel mit ihrem reichen Bildschmuck, dessen interessantester Teil, die Krönungszeremonie eines deutschen Königs, jetzt im Seitenschiff rechts neben dem Eingang angebracht ist. Als ein Werk der Campionesenschule ist auch der neuerdings in der Dorfkirche zu Carpiano (bei Melegnano) aufgefundenen ursprünglichen Altar der Certosa von Pavia (1396) erkannt worden, — eine einfache parallelepipedische Arca mit acht Reliefs aus dem Leben Mariä geschmückt. — Die deutschen Anklänge, welche sich schon an diesen Skulpturen fühlbar machen, werden an einzelnen Teilen des Mailänder Domes wesentlich stärker, so besonders an der Sopraporta der südlichen Sakristei von dem Deutschen *Hans Fernach* (1393) und auch an derjenigen der nördlichen (1391—95), einer Arbeit des *Jacopo da Campione* († 1398).

Genua ist um diese Zeit im Verhältnis zu seiner Macht und seiner handelspolitischen Bedeutung noch unglaublich arm an Kunstwerken. Mit Ausnahme von drei Figuren über dem rechten Seitenportal von Mad. delle Vigne (lombardische Arbeit) ist nur ein Werk zu erwähnen: ein Grab des Kardinals Luca Fieschi im Dom, zunächst beim zweiten Seitenportal rechts oben, mit dem Datum 1336. Der auf vier Löwen ruhende Sarkophag hat ein fast pisanisch schönes Relief: der Auferstandene, der von den Jüngern erkannt und angebetet wird. Auch die Grabstatue und die vortragziehenden Engel sind gut.

Was Bologna aus dieser Zeit besitzt, beschränkt sich, abgesehen von der Arca (s. S. 386, f), in der Hauptsache auf die Verherrlichung seiner weltberühmten Universität, auf die Bologna eigentümlichen Professorengräber. Diese Denkmäler sind sich alle im Aufbau sehr ähnlich: auf dem Sarkophag, der unter einem Baldachin oder in einer Nische steht oder auch von Konsolen getragen wird, ruht die Gestalt des Toten, während an der vorderen Seite der Gelehrte in seiner Tätigkeit als Dozent vor seinen Zuhörern in Relief dargestellt ist. Von einem Toskaner, einem für die Zeit mittelmäßigen Künstler,

- a *Andrea da Fiesole*, rührt das Grabmal Saliceti († 1403) im Klosterhof von S. Martino Maggiore und das des Bart. Saliceti († 1412)
- b im Museo civico her. Ebenda findet sich eine Anzahl dieser Gräber vereinigt; durch lebensvollen Ausdruck und gute Bewegung das vorzüglichste ist das des Giov. da Legnano († 1383, bei seinen Lebzeiten errichtet), angeblich von den Bildhauern des Altares in S. Francesco, *Giacomello* und *Pier Paolo Masagne* aus Venedig. (Noch 1495
- d begegnen wir diesem Typus im Grabmal Curzio unter den Arkaden des Universitätshofes zu Padua.) Dieselbe Sammlung besitzt,
- e außer einem tüchtigen Hochrelief der Anbetung der Hirten, die f merkwürdige bronzene Kolossalstatue des Papstes Bonifacius VIII. († 1303), eine getriebene Arbeit des Bologneser Goldschmieds *Manni*, die in Auffassung und Behandlung sich noch an byzantinische Vorbilder anlehnt. — Auch die sonstigen Skulpturen gotischen Stils in Bologna sind vielfach von Fremden gearbeitet. Unter den Urhebern der ziemlich unbedeutenden Brustbilder von Heiligen am Sockel von
- g S. Petronio wird ein Deutscher, *Hans Ferrabeck*, genannt, dem der h. Paulus angehören soll. Von ihm rührt nur das ursprünglich für den Sockel bestimmte, aber seit 1405 in der 1. Kap. rechts aufgestellte Relief der „Madonna della Pace“ her (1393). Von dem Venezianer
- h *Jacopo Lanfrani* ist das Grabmal des Taddeo Pepoli († 1347) in S. Domenico (Nebenkap. des linken Querschiffes) und das des
- i Juristen Gio. d'Andrea Calderini († 1348) im Museo civico.

Sonst geben noch die Skulpturen am obern Teil des Domportals zu Ferrara einen Maßstab für das, was etwa um 1300 und später noch unabhängig von den Pisanern in diesen Gegenden erreicht wurde. (Madonna; das Weltgericht als Fries; darüber im Giebel der Weltrichter mit Heiligen und musizierender Ältesten; weiter unten zu beiden Seiten Abrahams Schoß und der Schlund der Hölle.) Bei mancher Ungeschicklichkeit sind doch Köpfe und Gewandmotive fast durchgängig energisch und in ihrer Weise schön, das Ganze völlig aus einem Guß. — Hierher gehört auch das Fassadenrelief an S.

l Giuliano mit Szenen aus der Legende des Heiligen vom Ende des Trecento.

- m In den Marken hat Fano im bischöfl. Palast (Eingang) einzelne interessante Reliefs aus früherer Zeit von der alten Kathedrale.
- n Das Grabmal der Paola Bianca Malatesta († 1398) in S. Francesco, ein charakteristisches Denkmal später Gotik (der Aufbau nicht mehr der alte), ist die Arbeit eines gewissen *Filippo Tagliatapietra* aus Venedig (1413).

In Forlì das Relief der Anbetung der Könige und der Lünette

o von S. Mercuriale von einem Venezianer, von dem in Venedig selbst vielleicht die Anbetung der Könige in einem Vorraum der

p Sakristei von S. M. della Salute (zugänglich vom Platze gegen-

über S. Gregorio) und der „Traum des h. Markus“ im Magazin von S. Marco herrührt.

Das Grabmal G. Visconti da Oleggio († 1366) in der Vorhalle des Domes zu Fermo, eine bezeichnete Arbeit des *Tura da Imola*, folgt in der Anordnung den neapolitanischen, im Stil der Arbeit den venezianischen Arbeiten dieser Art. Von demselben Meister wohl auch der Wandaltar der h. Spina in S. Elpidio a mare (1371).

Nächst der pisaner Bildnerschule in den drei Vororten Toskanas ist wohl Venedig der Punkt Italiens, wo die Skulptur des gotischen Stiles ihre wichtigste Werkstätte hatte. Die venezianische Malerei des 14. Jahrh., sowohl die noch byzantinische als auch die halb giotteske, steht an innerer Bedeutung wesentlich hinter der gleichzeitigen Skulptur zurück. Die mangelnde Großräumigkeit der Gebäude führte bei sonst reichen Mitteln von selbst auf einen Ersatz durch plastischen Schmuck, und bei einem so durchgehenden Bedürfnis konnte sich auch eine Schule und eine Tradition entwickeln.

Eine gewisse Einwirkung der pisaner Schule ist wohl nicht zu leugnen, obgleich die Tradition, daß Niccolò wie Giovanni Pisano in Venedig tätig gewesen seien, und daß Andrea sogar an der Fassade von S. Marco mitgearbeitet habe, weder urkundlich noch durch die Monumente selbst bezeugt oder nur wahrscheinlich gemacht wird. So zeigt die edle liegende Statue des Beato Simone in S. Simone grande (Kap. links vom Chor) in ihrem Stil Verwandtschaft mit Andrea Pisano, den sie indes an Kraft und Monumentalität übertrifft; aus der Bezeichnung: *coelavit Marcus hoc opus insigne Romanus* 1317, erhellt aber, daß der Künstler aus Rom stammte — vielleicht ein letzter Sprosse der Cosmaten.

Man sieht am vorderen Portal von S. M. de' Frari (Fassade erst nach 1417 vollendet!) eine treffliche Madonnenstatue (s. S. 407, b), die irrtümlich dem Niccolò zugeschrieben wird, aber wenigstens den Einfluß der pisaner Schule zeigt, der sich am einfachsten auf die Tätigkeit Giovanni's in der Arena zu Padua zurückführen läßt. Außerdem hat auch der Norden auf die venezianischen Bildner eingewirkt, wie sich dies in der eigentümlichen Rundung der jugendlichen Köpfe, in der größeren Strenge der Gewandung und in den ausgeschwungenen Stellungen kund gibt. Leider fehlt es uns sehr an geschichtlichen Anhaltspunkten, namentlich für die Künstler der hervorragendsten Werke, für den Schmuck des Dogenpalastes und von S. Marco; doch geht aus den wenigen sicheren Daten hervor, daß die Entwicklung in Venedig hinter der in Toskana um mehr als ein halbes Jahrhundert zurück war, und daß die vollendetsten Arbeiten erst geschaffen wurden, als sich bereits in Florenz die Renaissance vorbereitete, ja schon ihre ersten Blüten trieb.

- a Eine Madonna im Vorhofe der Carmeliterkirche, die laut Inschrift 1340 ein Steinmetz *Arduinus* schuf, ist noch auffallend roh. Daß das Kunstvermögen in Venedig damals schon weiter entwickelt war, beweist das fünf Jahre später entstandene namenlose Madonnenrelief über dem Portal der Akademie, das in den vollen Formen schon die Eigentümlichkeit der späteren Kunst Venedigs in sich trägt.
- b Ein etwa gleichzeitiger Altar in S. Giovanni e Paolo, im hohen Chor über dem Grabmal Marco Cornaro, erinnert stark an die Schule des Andrea Pisano. Von anderen Bildwerken dieser Zeit nennen wir noch: die völlig starre Madonna della Misericordia über dem
- d Eingang zur Confraternità della Misericordia (jetzt Taubstummeninstitut), sowie die beiden Devotionsreliefs, die vollendetsten
- e einer Reihe ähnlichen Gegenstandes, im Vorhof der Scuola di S.
- f Giovanni Evang. (1349) und im Kreuzgang des Seminario patriarcale (1361). Ein spätes v. J. 1407, aber noch völlig
- g gotisch befangen, am Altar des Doms von Torcello. Einzig in seiner Art das überlebensgroße Flachrelief des h. Donatus mit den zu seinen Füßen knieenden Stiftern (1310, Holz, polychrom auf
- h Goldgrund) im Dom zu Murano, von monumentalster Auffassung der großzügigen Gewandung. Von dem Venezianer *Jacopo Lanfrani*, dessen Tätigkeit in Bologna wir um die gleiche Zeit kennen lernten, hat Venedig selbst nichts aufzuweisen. Als venezianischen Künstler bezeichnet sich auch *Andreolo de Sanctis* († 1377), der dort die Richtung der *Massegne* anbahnt. Er ist Verfertiger nicht nur der fünf mittelmäßigen Statuen an der Außenwand der auch von ihm
- i erbauten und geschmückten Capp. S. Felice in S. Antonio zu Padua (1372—77), sondern auch (mit seinem Sohne *Giovanni*, † 1392; von ihm die Madonnenstatue von 1377 in der Sakristei von S. M.
- k dell'Orto in Venedig) der Grabmäler Lupi und Rossi ebenda.
- l (Die Statuen am Altar sind 1379 von *Rainaldino* gearbeitet, mit Ausnahme des h. Felix, 2. Figur links, die von *Gio. Minelli* herrührt.)
- m In den beiden Grabmälern der Carrara (1351) in den Eremitani zu Padua schuf Andreolo sodann einen Typus, der namentlich in Venedig weitere Entwickelung erfuhr (vgl. S. 104, m u. ff.) — In
- n S. Lorenzo zu Vicenza nennt sich ein *Antonio da Venezia* an einem Altar mit der Madonna und den hh. Petrus und Paulus, einer ausdruckslosen Arbeit im Stile der *Massegne*. Von demselben
- o Meister ist das „Antonius q. Nicolai de Venetiis“ bez. Altarwerk der Krönung Mariä im Dom (Capp. dell'incoronata, v. J. 1448).
- p Die Tätigkeit der Brüder *Giacomello* und *Pierpaolo delle Massegne*, der hervorragendsten unter den aus jener Zeit bekannten Künstlern Venedigs, fällt bereits in die beiden letzten Jahrzehnte des 14. Jahrh.
- p Ihre erste Arbeit ist der 1388 in Auftrag gegebene große Marmoraltar zu S. Francesco in Bologna mit zahlreichen Figuren und



Reliefs; inmitten die Krönung Mariä, von besonderer Schönheit (vgl. S. 402, c). Von 1394 datieren sodann die Figuren der Apostel, der Maria und des h. Markus auf dem Geländer, das Chor und Querbau in S. Marco zu Venedig trennt. Ähnliche Statuen, jedesmal die Madonna zwischen vier Heiligen darstellend, stehen auch auf dem Geländer der beiden Seitenschiffe; schlankere, stärker ausgeschwungene Gestalten. An den Pfeilern des Chors je ein Altar, mit Statuetten, b die gleichfalls auf die Werkstatt oder auf Nachfolger der *Massegne* hinweisen. 1399 sind beide Brüder am Dom von Mailand beschäftigt, Giacomo noch 1417, während Pierpaolo 1400—4 das große Südfenster am Dogenpalast arbeitet. Von Giacomos Sohn Paolo rührt o das Grabmal Jac. Cavalli († 1386, bez.) in S. Giovanni e Paolo a her und das des Prendiparte Pico († 1394), aus S. Francesco zu Mirandola ins Museo Estense zu Modena übertragen. — Mit einer e meist etwas gedrungenen Bildung der vollen Gestalten wird man in den genannten Werken eine ernste Anmut, einen gediegenen Ausdruck und jenen idealen Schwung der Gewandung verbunden finden, den die Pisaner durch eine mehr zierliche Lebendigkeit ersetzen.

Ogleich weder bezeichnet noch urkundlich bezeugt, sind, dem gleichen Charakter nach, ferner in S. Marco die zehn vom J. 1397 datierten Figuren auf den Schranken vor den Seitennischen des Chors f hierherzurechnen. — Außerhalb S. Marco sind von den Künstlern selbst oder doch aus ihrer Richtung: das Dogengrab Antonio Venier († 1400) im linken Querschiff von S. Giovanni e Paolo, das g einfache Grabmal des Simone Dandolo († 1360, voll. 1396) in den Frari, das schöne Lünettenrelief über dem Eingang zum Vorhof von S. Zaccaria (Madonna mit Johannes d. T. u. St. Markus) i und in der Taufkapelle von S. M. de' Frari die fünf Statuen an k der Wand über dem Taufbecken, sowie die fünf obern Halbfiguren des dortigen Altars. (Die fünf untern ganzen Figuren sind l etwa 60 Jahre jünger.) — Die Lunette mit dem Relief der Madonna zwischen zwei verehrenden Engeln über der Tür des linken Querschiffs der Frari, in der Bewegung wie in den weichen vollen Gestalten von lebensvoller Schönheit, ist von der veroneser Kunst beeinflusst, und geht in Ausdruck und Formenvollendung über die Massegne hinaus. — Ähnliches gilt von dem Marmoraltar in der n 1. Kap. des linken Querschiffs von S. Marco, die Madonna zwischen zwei Heiligen und (im Relief) je ein anbetender Engel. (Das Reiter- o standbild des P. Savelli († 1405) in den Frari ist schon voll des naturalistischen Geistes der erwachenden Renaissance; vgl. S. 105, e u. 107, b).

Für die interessante Reihenfolge von Bildwerken, die den Schmuck des Dogenpalastes bilden, bieten die Urkunden über den Bau der Fassade den Anhalt für die Zeit ihrer Entstehung. Sicher sind sie nicht auf den legendarischen Filippo Calendario zurück-

zuführen; doch läßt sich auch nicht feststellen, ob die Erbauer der Westfassade, *Giovanni Buon* und seine Söhne *Pantaleone* und *Bartolommeo* (1423—38) auch den plastischen Schmuck herstellten oder entwarfen. Im allgemeinen lassen sich die Skulpturen an der Fassade nach dem Wasser noch ins 14. Jahrh., die an der Piazzetta dagegen schon in die ersten Jahrzehnte des 15. Jahrh. setzen. Die Kapitäle des unteren Geschosses geben in den zierlichen Gestalten innerhalb ihres vollen Blattwerks einen großen symbolischen Zyklus.

- a Das Relief der thronenden Venetia an der Fassade der Piazzetta und  
 b namentlich die großen Reliefs an den Ecken des Baues: Noahs Schande, Sündenfall und Salomos Urteil, sind die hervorragendsten Schöpfungen dieser Zeit in Venedig, glücklich für den Raum erfunden, lebendig aufgefaßt und von großem Schönheitssinn zeugend, der sich mit einem bis ins kleine gehenden Naturalismus (Adern und Falten im Körper des Noah) verbindet; was noch fehlt, ist das tiefere Verständnis und die geistige Belebung der Gestalten, weshalb die Kompositionen im Ausdruck noch stumm, in der Bewegung noch zu befangen erscheinen. Schöner gedacht und empfunden als die Darstellung des Urteils Salomos ist wohl dieser Gegenstand zu keiner Zeit; selbst vor Rafaels bekannter Komposition verdient sie in dieser Beziehung entschieden den Vorzug. (Die Gruppe mit Salomos Urteil soll inschriftlich von zwei, leider nicht namhaft gemachten, florentiner Bildhauern ausgeführt sein; ob etwa von den am Grabmal Mocenigo in S. Giovanni e Paolo beschäftigten *Piero di Niccolò Lamberti* und *Gio. di Martino*?) — Von den übrigen Skulpturen  
 c stehen die alten Figuren an dem großen Fenster der Kanalseite  
 d diesen Gruppen am nächsten.

- e Neben diesen Arbeiten steht der reiche plastische Schmuck  
 an der Außenseite der Markuskirche insofern zurück, als er zum großen Teil wohl erst nach dem Brande im Jahre 1419, etwa gleichzeitig mit der ersten Tätigkeit des Bartolommeo Buon entstanden ist. Ob der 1418—34 in Venedig beschäftigte *Matteo Raverti* aus Mailand einen Anteil daran gehabt, bleibt zu bestimmen. Urkundlich war hier in den nächsten Jahren nach 1419 *Niccolò di Piero Lamberti* aus Florenz mit seinem eben genannten Sohne und einer Schar florentiner Genossen beschäftigt. Am deutlichsten zeigt sich seine Stilweise, wie sie an der kurz vorher geschaffenen *Porta della Mandorla* am Dom zu Florenz zutage tritt, an den figürlichen und  
 f ornamentalen Skulpturen des breiten Friesbandes, das den Mittelbogen umsäumt. Ebenso hat die den letzteren krönende Statue  
 g des h. Markus manche Analogien mit derjenigen im Dom zu Florenz, und den Meister des genannten Portales erkennt man wieder in den  
 h Engelhalbfiguren über den zwei kleinern Bogen der linken Fasadenhälfte und in einigen besonders gut belebten Urnenträgern,  
 i die unter den Spitztürmchen als Wasserspeier angebracht sind.

Andere Kirchen und Plätze dieser Zeit enthalten in Lünetten, Kapitälern, Brunnenmündungen sowie an Denkmälern noch manches Beachtenswerte. Den Charakter des Mittelguts übersteigt z. B. das Tympanonrelief der Krönung Mariä von der Kirche S. Carità, jetzt in S. M. della Salute (sacrestia minore, rechts hinter dem Chor), während die (S. 403, e angeführte) Statue der Madonna mit dem h. Franciscus am Hauptportal der Frari weit darüber hinausgeht. Beide erinnern an das Urteil Salomos am Dogenpalast und könnten Frühwerke derselben Meister sein.



Auf die Entwicklung der Plastik in Neapel hatte der infolge der Erorberung des Landes durch die Anjous herbeigeführte Zuzug französischer Steinmetzen wenig Einfluß. Abgesehen von einigen architektonischen Details (z. B. die Kapitäle der Kapelle S. Aspreno im Dome und das Seitenportal von S. Eligio) zeigt sich französischer Einfluß an der verstümmelten Statue der sog. Mutter Conradins (wahrscheinlich Margarethe von Burgund, Gattin Karls von Anjou) im Museum von S. Martino, ferner an dem stattlichen Denkmal der Isabella von Aragonien, der Gemahlin Philipps des Kühnen, in der Kirche von Cosenza, wo die Königin auf einer Reise verunglückt war. Die beiden Gatten sind knieend dargestellt, rechts und links von der aufrecht stehenden Madonna. Die porträtartigen Züge der Köpfe und die vornehme Einfachheit der Gewandung erinnern an die Art der französischen Gotiker.

Auf den Schulstil im allgemeinen scheint Giovanni und später Andrea Pisano eingewirkt zu haben. Der oben S. 395, b genannte *Tino di Camaino* (in Neapel von 1325—37 tätig und daselbst verstorben) arbeitete 1325—26 mit dem Neapolitaner *Gollardus Primarius* († 1348) das Grabmal der Königin Maria, Gattin Karls II. († 1323) in S. M. Donna regina, sowie 1332—33 das Karls des Erlauchten von Calabrien († 1328) und seiner Gattin Maria von Valois († 1331) in S. Chiara. Der Schule Tinos wird auch das Grabmal ihrer Tochter Maria von Calabrien († 1328), ebenda, zugeschrieben, ferner das der Katharina von Österreich († 1323) im Chorumgang von S. Lorenzo und der Sarkophag des Erzbischofs Urso Minutoli († 1333) im Dome (Capp. Minutoli r. Wand). — Eins der ältesten Werke toskanischen Gepräges, das Grabmal des Grafen Enrico da San Severino in der Kirche von Tegggiano (1336), sowie das spätere des Connetable Tom. Sanseverino († 1358) in Mercato San Severino, beide nach dem Muster von Tinos Grabmal Heinrichs VII. gearbeitet, rühren nicht von den Brüdern *Giovanni* und *Pace Bertini* aus Florenz her. Ihr Hauptwerk ist das figurenreiche Monument König Roberts († 1343) in S. Chiara; die beiden Engel und die Personifikationen der

sieben freien Künste zeichnen sich durch gefällige Formgebung vortheilhaft vor den Durchschnittsleistungen der lokalen Werkstätten aus.

- Dasselbe gilt von der wohl ebenfalls den beiden Brüdern angehörigen Folge von Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben der h. Katharina im Orgelchor von S. Chiara, von den Kanzelreliefs mit
- b Märtyrerszenen, und den Grabmalern des Lodovico († 1343) und der Maria von Durazzo († 1366), ebendort; besonders aber von den neun allegorischen Figuren, die je zu dreien gruppiert den Leuchter
  - c der Osterkerze in S. Domenico Maggiore tragen (ursprünglich Tragfiguren von später in die Wand eingemauerten Sarkophagen); die Behandlung ist der des Taufbeckens in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja ähnlich (S. 388, d). Ein merkwürdiges Produkt der lokalen, durch toskanische Einflüsse bedingten Schule ist die Votivtafel mit einem Triumph des Todes (1361), die aus S. Teresa ins Museo
  - d S. Martino übertragen wurde.

- Auch sonst haben toskanische Bildhauer starken Anteil an der reichen Plastik in den neapolitanischen Kirchen gehabt. Soweit die neapolitanische Skulptur von den gemeinsamen Tugenden des gotischen Stiles, der Würde der Stellung, dem Fluß der Draperien, dem Ernst der Gesichtszüge mit bedingt ist, mag sie wohl Gefallen erregen; was ihr aber eigen, das ist eine gewisse Plumpheit und Puppenhaftigkeit, eine monotone Wiederholung derselben Motive. Eine Menge solcher Gräber in allen älteren Kirchen, hie und da mit Farbenschmuck und Mosaiken. — Mit Anfang des 15. Jahrh. beginnt die nachweisbare Tätigkeit des *Baboccio di Piperno* (1351 bis 1433), der vielleicht im Norden geschult war und unter deutschem Einflusse gestanden hatte. Von seiner Hand ist das merkwürdige Grabmal des Lodovico Aldemoresco (err. 1421, s. S. 106, d) in S. Lorenzo (innen rechts neben dem Hauptportal), an welchem zum erstenmal die Familienglieder in Anbetung der Jungfrau und des Kindes dargestellt sind. Ferner in S. Chiara die Grabmäler des Antonio di Penna (bez. u. dat. 1423; der Sarkophag in der 1. Kap. 1., der dazu gehörige Baldachin zu einem Altar, l. vom Hauptportal umgewandelt) und der Prinzessinnen Agnes und Clementine (nach 1381), die den Übergang von dem Stil des Trecento zu einem derben Realismus bezeichnen. Auch das pompöse Grabmal Fr. Carbone († 1405)
- e im Dom (letzte Kap. des r. Schiffs), sowie das des Erzbischofs
  - f Arrigo Minutoli († 1412) in der Familienkapelle ebendort den Hauptaltar bildend, dürften von Baboccio herrühren.

- Eine eigentümliche Mischung der Typen des König-Robert-Denkmals und der Reiterdenkmäler in Verona und Venedig zeigt das kolossale Grabmal des Königs Ladislaus, mit Reiterstandbild, in S. Giovanni a Carbonari; die Figuren auf den Reliefs, einige in riesenhaftem Verhältnis, mit Anklängen an Donatello. Der Meister
- g
  - h
  - i
  - k

dieses Werkes wie auch des unvollendeten Grabmals des Seneschalls a Ser Gianni Caracciolo (1433) ist nicht der mythische Ciccione, sondern *Andrea da Firenze*. Daher die Belebung, die aus dem Ganzen wie den Details spricht. Bezeichnet hat sich Andrea selbst mit großer Inschrift auf dem Grabmal des Conte Tommaso da San Severino b (1432) in der Kongregation von S. Monaca; der Aufbau erinnert an das von Donatello und Michelozzo geschaffene Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo. (S. 418, d.) Die Portalskulpturen am Dom (1407) und o an S. Giovanni dei Pappacoda (1415), erstere urkundlich von a *Baboccio*, sind bloß als dekoratives Ganzes von Bedeutung. — Die Grabstatue Innocenz' IV. († 1254), im linken Querschiff des Domes, e stammt von 1318; der Kopf mit dem höchst ausdrucksvollen, imposanten und feinen Priesterantlitz, wie auch das Relief über dem Sarkophag, ist aber erst anfangs des 16. Jahrh. hinzugearbeitet.

Im Dom zu Salerno ist das schöne Grabmal der Königin f Margarethe (1412), ebenfalls von *Baboccio*, durch die fast völlig erhaltene Polychromie besonders interessant. — Wahrscheinlich ist von Baboccio auch das Mittelportal des Doms von Messina (der hohe g Aufsatz vom Ende des 15. Jahrh.).

Von dem S. 106 charakterisierten Typus der neapolitanischen Grabmäler erscheinen auch zwei Monumente des deutschen Meisters *Gualterius da Alemania* abhängig: das Grabmal Caldora-Cantelmi n in S. Spirito zu Sulmona (1412) und das des Lalle Camponeschi i in S. Giuseppe zu Aquila (1432). Bei beiden bricht in der realistischen Charakterisierung der Porträtfiguren (im letzteren als Reiterrelief!) zuerst in Süditalien die Renaissance durch, während die Sarkophagreliefs (Apostelfiguren und Krönung Mariä) noch ganz im Geist der Gotik gehalten sind.



Mit dem 15. Jahrh. erwacht in der Skulptur derselbe Trieb wie in der Malerei (bei der umständlicher davon gehandelt werden wird), die äußere Erscheinung der Dinge allseitig darzustellen, der Realismus. Auch die Skulptur glaubt in dem Einzelnen, Vielen, Wirklichen eine neue Welt von Aufgaben und Anregungen gefunden zu haben. Der Ausdruck des Charakters und des Moments in Gestalt, Bewegung und Gewandung wird fortan, wie das Endziel der Renaissancekunst überhaupt, so auch der Skulptur dieser Epoche. Bei der Gruppe und im Relief ist das Streben ebenso auf Mannigfaltigkeit und Kontraste der Gestalten und Charaktere wie auf perspektivische Darstellung der Umgebung gerichtet. Dies mußte für das Relief eine malerische Auffassungsweise mit sich bringen, die zuweilen bis zur Nachahmung der Malerei in ihren Wirkungen führte und sich daher auch noch der hergebrachten Beihilfe der Schwesterkunst (in der Bemalung und Vergoldung des Ganzen oder, beim Marmor und der Bronze, der ornamentalen Teile und für die Hintergründe) bediente; gegenüber der stillen Überhäufung mit beinahe freistehenden Figuren (wie in den Reliefs der Pisaner Meister) bildet sich jetzt je nach der Eigentümlichkeit der Schulen und einzelnen Künstler ein sehr mannigfaltiger Stil des Hochreliefs wie des Flachreliefs aus.

Ernst und Ehrlichkeit, Begeisterung und hohe Auffassung der Kunst und ein zuweilen sich verirrender, aber stets von neuem andringender Schönheitssinn verleihen der Skulptur während des 15. Jahrh., der Kunst des „Quattrocento“ oder der Frührenaissance, eine Mannigfaltigkeit und einen Reiz, die den Bildwerken des Cinquecento nicht inne wohnen. Ihr Verhältnis zur Antike, deren Studium sich die Künstler dieser Zeit mit voller Begeisterung und vollem Eifer hingaben, ist dabei völlig naiv und mittelbar. Während sie für die Dekoration in den antiken Formen wenigstens den Ausgangspunkt suchten und ihre Motive, ja selbst einzelne Gestalten mit Vorliebe der Antike entlehnten, sind Behandlung, Zeichnung und Modellierung kaum irgendwie vom Altertum berührt. Diese frische moderne Auffassung ist es vor allem, was in den Werken des Quattrocento so unmittelbar und so viel tiefer berührt als das bewußt antikisierende und verallgemeinernde Streben der Hochrenaissance.

War die Bildnerkunst seit ihrer Wiederbelebung um die Mitte des 13. Jahrh. eine wesentlich toskanische Kunst gewesen, so wird sie im 15. Jahrh. eine spezifisch florentinische Kunst, neben der die übrigen Kunststätten, mit Ausnahme von Siena und Padua (-Venedig), nur eine bedingte, zum Teil von Florenz abhängige Richtung verfolgen.

So glänzend die Namen der Künstler sind, die uns gleich am Eingang in die neue Zeit empfangen, und deren Tätigkeit fast gleichzeitig mit dem Anfange des neuen Jahrhunderts beginnt, so hat doch auch hier ein Übergang stattgefunden. Wir sehen die neue Kunstrichtung von einer kleineren Zahl begabter Künstler vorbereitet und zum Teil auch bereits ausgeübt, ohne daß sich diese von der Befangenheit der pisanischen und giottesken Stilformen völlig frei zu machen wissen.

Der schon S. 393, k erwähnte *Piero di Giov. Tedesco*, vielleicht identisch mit dem von Ghiberti gerühmten deutschen Bildhauer, der zwischen 1386 und 1402 am Dombau beschäftigt, seit 1395, anfangs im Verein mit *Lorenzo di Giov. d' Ambrogio*, dann aber allein die Einfassung der zweiten südlichen Tür des Domes zu Florenz a arbeitet (auch die Madonna zwischen zwei Engeln in der Lünette ist sein Werk, 1399), zeigt in der Ornamentik der marmornen Türleibung wie in den nackten Figürchen, die darin zerstreut angebracht sind, bei ziemlich geringem Können einen neuen lebendigen Natursinn. Ebenso in den Skulpturen am Taufbrunnen im Dom zu Orvieto, den Piero 1402—3 im Verein mit *Jacopo di Piero* ausführt (der Deckel 1407 von dem Sienesen *Sano di Matteo*). Von den jetzt am Beginn der Straße nach Poggio Imperiale aufgestellten, von der alten Domfassade stammenden Statuen der vier Kirchenväter gehören die in Dante und Petrarca umgewandelten (links) Piero an. Ihm wird auch die Statue Johannes des Evang. im Hof des Museo Nazionale (einst an Orsanmichele) mit Recht d zugewiesen. — Gleichen Stilcharakter, wie die vorgenannten Arbeiten, zeigt der Türsturz über einer Pforte des Pal. Uzzano- Capponi (Via de' Bardi). Eine gefällige, etwas jüngere Arbeit dieser Art ist die Marmortüre im 1. Stock des Pal. Vecchio f (aus Pal. di Parte Guelfa) mit dem Relief der Dreieinigkeit im Halbrund. Weniger gelungen ist infolge Häufung und Mißverständnis der Motive die etwas spätere Sakristeitür von S. Trinita (1423) g und die sonderbar antikisierenden Umrahmungen der zwei ersten Altäre in S. Giovanni de' Cavalieri. Von besonders kräftiger Bildung und lebensvollem Naturalismus ist die gewundene Marmorsäule für ein Kerzenlicht am Hochaltar von S. M. Novella; hier werden die nackten Knäbchen von dichtem Laubwerk wie von Wellen getragen. Dieselbe Auffassungsweise roher an der Leibung der Tür des Battistero in Pistoja. k

*Niccolò di Piero Lamberti d' Arezzo* († 1456) war in Florenz seit 1388 am Dom tätig. Nachdem er 1396 für die Domfassade zwei Kirchenväter gearbeitet (es sind die in Homer und Virgil travestierten Statuen rechts am Beginn der Straße nach Poggio Imperiale vor Porta romana), 1404—6 die Statue des h. Lukas für

das Tabernakel der Notarzunft an Orsanmichele gemeißelt (jetzt im Hof des Museo Nazionale), erhält er 1406 eine ähnliche Arbeit in Auftrag wie Piero Tedesco: das zweite nördliche Portal des Doms; neben ihm arbeiten *Ant. di Banco* und dessen Sohn *Nanni* von Ende 1407 bis Anfang 1409 daran. Die sitzende Kolossalfigur des h. Markus (1408—15 für die Fassade gearbeitet, jetzt im Chor, 1. Kap. rechts) zeigt noch starke Abhängigkeit vom Trecento in der starren Haltung, den ungeschickten Verhältnissen, der manierierten Gewandung. Stärker ist dies noch bei den ihm zugeschriebenen Jugendarbeiten in Arezzo der Fall: einer Lünette am Seitenportal des Doms (Madonna zwischen Heiligen und Engeln), dem h. Lukas ebenda (an der Fassade, sehr verwittert), der Statue des Heiligen in dessen Kirche S. Antonio, sowie einer Heiligensstatue über der Tür des Ospedale, sämtlich geringen und sehr schadhafte Arbeiten. — In eigentümlichem, schwer erklärbarem Gegensatz dazu stehen zwei kleine, dem Niccolò sicher fälschlich zugeschriebene Gruppen der Verkündigung: die eine über der Matthäusnische an Orsanmichele, von höchster Anmut und Weichheit der Formen (jüngst wohl zutreffender seinem Sohne *Piero* zugeteilt, mit dessen Salomourteil in Venedig [S. 406, c] sie manche Ähnlichkeiten aufweist); die andere, größere im Museo dell'Opera, gebundener und wesentlich verschieden, von einer Ghiberti nahekommenden Vornehmheit in Bewegung und Gewandung und schöner Fülle der Gestalten. Letztere wird neuerdings als Arbeit des *Antonio di Banco* in Anspruch genommen. Eine beglaubigte Arbeit ist dagegen die Marmorgrabplatte des Franc. Datini in S. Francesco zu Prato (vor dem Hochaltar, 1411—12 ausgeführt), wo Niccolò gleichzeitig auch als Baumeister an der Fassade des Doms erwähnt wird. (Über seine Tätigkeit in Venedig s. S. 406, in Mailand s. unten bei der lombardischen Skulptur.)

Sein jüngerer Mitarbeiter am nördlichen Domportal, *Nanni d'Antonio di Banco* (1373[?]-1420), von Vasari als Schüler Donatellos bezeichnet, ist vielmehr dessen unmittelbarer Vorläufer. Seine Statuen an Orsanmichele: der h. Philipp, die Gruppe der vier Heiligen (seit 1408), namentlich aber der h. Eligius (1415) sind schon fast vollendet durchgebildete Einzelstatuen von ernster, zum Teil selbst großer Haltung und freier Gewandung; was ihnen noch fehlt, ist volle geistige Belebung. Auffallend ist die Anlehnung an die Antike, namentlich an römische Porträtstatuen. Auch der irrtümlich Donatello zugeschriebene Petrus, ebenda, hat ganz die Merkmale des Nanni. Im Dom (Tribuna di S. Zanobi, 2. Kap. rechts) ist die sitzende Kolossalstatue des h. Lukas, leicht kenntlich an dem für Nanni eigentümlichen müden Ausdruck der Augen (1408—15). Sein Meisterwerk ist das große Relief der Madonna della Cin-



tola über dem zweiten nördlichen Domportal (von 1414—20), von großem Aufbau, edler, lebhafter Bewegung, feiner Durchbildung und frischem Naturalismus; dabei von seltenem Schönheitssinn. Nanni kommt in solchen Werken seinen großen Zeitgenossen ganz nahe. Ähnlich lebensvolle Darstellungen von fast genrehaftem Reiz sind die Reliefs unter dem Eligius und der Gruppe der vier Heiligen an Orsanmichele.

In der gleichen Richtung ist die TürLunette über S. M. Nuova (1424), die Krönung Mariä in (jetzt) ungefärbter Terrakotta darstellend, ein schönes Werk des sonst nur als Maler und zwar keineswegs vorteilhaft bekannten *Bicci di Lorenzo* (1373—1452). Mehrere gleichzeitig tätige anonyme Künstler, mit stark gotischem Gepräge, die regelmäßig in Ton arbeiten, sind mit größeren Bildwerken fast nur noch in Oberitalien (und im Ausland) vertreten und werden daher dort behandelt werden. Ein paar besonders gute Tonreliefs der Madonna in reicher Färbung jetzt im Museo Nazionale zu Florenz und im Museum zu Prato, eine größere, jetzt farblose Madonnenstatue im Museo Nazionale. Besonders tüchtig das Grabmal Royzelli in S. Francesco zu Arezzo, jetzt farblos. Eine sehr liebliche Arbeit ist das mit einer dünnen Zinnglasur (ungeschickt) versehene Relief der Schöpfung der Eva im Museo dell'Opera zu Florenz.

Als der erste und hervorragendste Meister der Frührenaissance pflegt neben Donatello *Lorenzo di Cione Ghiberti* (1381—1455) genannt zu werden. Merkwürdig durchdringt sich in ihm der Geist des 14. und der des 15. Jahrh. mit einem schon darüber hinausgehenden Zug freier Schönheit, wie er im 16. Jahrh. zur Blüte kam. Die beiden Idealisten, Giotto und Rafael, reichen sich über den Realismus hinweg die Hand. In Großartigkeit und klarer Abrundung der Komposition, in reicher, phantasievoller Erfindung, im Pathos der Darstellung wie in der Schönheit seiner Gestalten und dem Schwunge ihrer Bewegungen ist kein Bildner der Renaissance dem Ghiberti überlegen; aber es ist nicht zu leugnen, daß er diese Vorzüge teilweise auf Kosten der Naivetät, treuer Charakteristik und ernsten Naturstudiums zur Geltung bringt. Ghiberti ist daher früher ebenso überschätzt worden, wie er jetzt gelegentlich unterschätzt wird.

Die frühern Arbeiten zeigen noch den Künstler des gotischen Stiles, und zwar den geistvollen Erweiterer desjenigen Prinzips, dem Andrea Pisano nachlebte. Außer dem Relief mit Isaaks Opfer, das mit derselben Darstellung von Brunelleschi konkurrierte und dieser an Geschick der Anordnung und an Schönheit des Einzelnen beträchtlich überlegen ist (beide im Museo Nazionale), sind die Flügel der nördlichen Tür des Baptisteriums (1403—24) aus dieser frühern

Zeit. In zwanzig Feldern sind oben Szenen aus der Geschichte Christi, unten die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter (sitzend) dargestellt. Als Reliefs, die die höchsten Bedingungen dieser Gattung nahezu erfüllen, stehen sie unstreitig höher als die viel berühmteren Flügel der Osttür; sie geben das Außerordentliche mit viel weniger; selten ist mit der bloßen prägnanten Andeutung, wie sie schon der kleine Maßstab vorschrieb, Größeres geleistet; zugleich wird Andrea Pisano hier an Lebendigkeit der Form und des Ausdruckes überholt. Die Räumlichkeit ist schon etwas umständlicher als bei ihm, doch noch immer stenographisch. Der Blick muß sich mit Liebe in diese meisterlichen kleinen Gruppen vertiefen, um ihnen ihren ganzen Wert abzugewinnen; dann wird man vielleicht zugeben, daß Szenen wie hier die Erweckung des Lazarus, die Gefangennahme Christi, die Geburt, die Tempelreinigung, die Anbetung der Könige, Christus als Knabe lehrend, die Stäupung Christi nicht mehr ihresgleichen haben. Die untern Figuren, ebenso großartig gedacht, sind in der Haltung zu gestreckt und im Ausdruck fast gesucht gotisch.

- Auch von den beiden von Ghiberti herrührenden Reliefs am
- a. Taufbrunnen zu S. Giovanni in Siena (1417—27) ist Johannes vor Herodes, wie er aus dem Verklagten zum Ankläger wird, eine dramatische Erzählung ersten Wertes, der die Taufe Christi nicht ganz entspricht. — An dem marmornen Sakramentsschrank des Bern.
  - b. Rossellino im Chor von S. Egidio in Florenz ist das Bronzetürchen mit dem schön gedachten Reliefbild des thronenden Christus ein spätes Werk von Ghiberti (1450).
  - o. Die Flügel der östlichen Tür des Baptisteriums, die sog. „Pforten des Paradieses“ (1425—52), enthalten in größeren Feldern Geschichten des Alten Testaments. Hier spricht das neue Jahrhundert; Ghiberti glaubt, ihm sei dasselbe erlaubt, wie Masaccio; er befreit das Relief, wie dieser die Malerei, von der bloß andeutenden, durch wenigstens das Ganze repräsentierenden Darstellungsweise und übersieht dabei, daß diese Schranke in der Malerei eine freiwillige, im Relief eine notwendige gewesen war. Eine figurenreiche Assistenz umgibt und reflektiert jedes Ereignis und hilft es vollziehen; reich abgestufte landschaftliche und bauliche Hintergründe suchen den Blick in die Ferne zu leiten. Aber neben diesem Verkennen des Zieles der Gattung taucht die neugeborene Schönheit der Einzelform mit einem ganz überwältigenden Reiz empor. Die befangene gotische Bildung macht hier nicht einem ebenfalls (in seinen eigenen Netzen) befangenen Naturalismus, sondern einem neuen schwungvollen Idealismus Platz. Einige antike Anklänge, zumal in der Gewandung, lassen sich nicht verkennen, aber es sind wenige; das Lebendig-Schönste ist Ghiberti völlig eigen. Es wäre überflüssig, einzelnes besonders hervorzuheben; der Reiz der Reliefs sowohl als auch der

Statuetten in den Nischen und der trefflichen kleinen Brustbilder zwischen diesen spricht mächtig genug zu jedem Auge.

Der eiserne Reliquienschrein des h. Zenobius (1432—40) unter dem Altar in der Tribuna di S. Zanobi des Domes enthält auf der Rückseite einen von schwebenden Engeln umgebenen Kranz, auf den drei übrigen Seiten die Wunder des Heiligen, in einer ähnlichen Darstellungsweise wie die der letztgenannten Tür. — Die einfachere und kleinere Cassa di S. Giacinto im Museo Nazionale (1428) zeigt bloß an der Vorderseite schön bewegte schwebende Engel. — Auch die eiserne Grabplatte des Leonardo Dati († 1423) mit dessen großer Flachrelieffigur, an der Rückseite des Hochaltars von S. M. Novella (sehr versteckt), ist als treffliche Arbeit in dieser Gattung zu erwähnen. Im Hauptschiff von S. Croce die marmornen Grabplatten des Bart. Valori, † 1427, und des Lod. degli Obizzi, † 1424; beide sehr abgetreten.

Nur drei ganze Statuen sind von Ghiberti vorhanden, die aber genügen, um ihn in seiner Größe zu zeigen; sämtlich an Orsanmichele. Die früheste, dem Stil der Einzelfiguren an der ersten Tür entsprechend, ist Johannes d. T. (1414), ein Werk voll Charakter in den herben Formen und Zügen, aber von überreicher, fast schwülstiger Gewandung, die den Körper versteckt und die Haltung schwächlich erscheinen läßt. — Der Matthäus wurde 1420 im Modell voll. und 1422 unter Michelozzos Beihilfe gegossen; eine schön bewegte Gestalt mit würdigen Zügen und sicherer, großer Haltung (auch die Marmornische nach Ghibertis Zeichnung). — Die jüngste ist der h. Stephanus (1425—28), streng in der Behandlung und in den Linien und von einem in der Bescheidenheit der Erscheinung und in dem fast schüchternen Ausdruck ganz eigentümlichen Reiz. Keines dieser lebensgroßen Standbilder kommt jedoch den Reliefdarstellungen des Meisters gleich; es macht sich, bei allem Gefühl für Ebenmaß, Gleichgewicht und Größe der Erscheinung, der Mangel eines tieferen Eingehens in die Natur und in den Charakter, sowie das Streben nach Effekt durch Posierung ohne eigentliches Motiv und durch Wirkung einer übervollen Gewandung ohne Rücksicht auf den verhüllten Körper hier im großen in viel empfindlicherer Weise geltend als z. B. in den schon genannten kleineren Einzelgestalten an den Türen des Meisters.

Der Entwicklungsgang Ghibertis zeigt, daß die Kunst im Interesse einer neuen gedeihlichen Entwicklung auf seinem Wege nicht weiterschreiten durfte. In der Tat war die Richtung, welche die maßgebende werden sollte und mußte, schon bei der Konkurrenz für die erste Tür in der einzigen uns neben Ghibertis Relief noch erhaltenen Konkurrenzarbeit, in dem Relief des *Filippo Brunelleschi* (1379—1446) zur Geltung gekommen und hatte, obgleich technisch

wie künstlerisch hinter Ghibertis Arbeit entschieden zurückstehend, ebensoviel Bewunderer gefunden wie diese. In diesem Abrahamsrelief (Museo Nazionale) ist namentlich die nackte Figur des Isaak und die Gruppe der Diener durch ihren starken und zugleich genrehaften Naturalismus ein bedeutsames, ganz frühes Denkmal dieser Richtung. — Gemäßigter und edler spricht sie sich in Brunelleschis aus Holz geschnitztem Kruzifix in S. M. Novella (Capp. Gondi) aus; es ist eine zwar scharfe, aber schöne Bildung, auch in dem geistvollen Haupte. — Doch schon hatte der gewaltige Genosse Brunelleschis die Skulptur zu beherrschen angefangen.

Es kommt in der Kunstgeschichte häufig vor, daß eine neue Richtung ihre schärfsten Seiten, durch die sie das Frühere am unerbittlichsten verneint, in einem Künstler konzentriert. So ganz nur das Neue, nur das dem Bisherigen Widersprechende ist aber selten bei einem Stilumschwung mit der Einseitigkeit vertreten worden, wie der Formgeist des 15. Jahrh. vertreten ist in *Donato di Niccolò di Betto Bardi*, gen. *Donatello* (1386—1466).

Donatello war ein hochbegabter Naturalist und kannte in seiner Kunst keine Schranken. Was da ist, schien ihm plastisch darstellbar, und vieles schien ihm darstellungswürdig, bloß weil es eben ist, weil es Charakter hat. Diesem in seiner herbsten Schärfe, aber auch, wo es der Gegenstand zuließ, in seiner großartigen Kraft rücksichtslos zum Leben zu verhelfen, war für ihn die höchste Aufgabe. Der Schönheitssinn fehlte ihm nicht, aber er mußte sich beständig zurückdrängen lassen, sobald es sich um den Charakter handelte. Selbst die einfach normale Körperbildung muß daneben nicht selten zurücktreten, während er die Einzelheiten der menschlichen Gestalt begierig aufgreift, um sie zur Bezeichnung des gewollten Ganzen zu verwenden.

Für das nördliche Domportal wurden bereits 1406 zwei Statuetten bei dem jungen Künstler bestellt (voll. 1408; 1422 die beiden Profilbildnisse von Propheten in den Zwickeln des Giebels; dies Motiv kommt schon an dem frühromanischen Portale von S. Giovanni in Lucca vor). — Für die Fassade war die jetzt in der Tribuna di S. Zanobi des Doms (1. Kap. links) sehr ungünstig aufgestellte sitzende Kolossalfigur des Apostels Johannes bestimmt (1408—15). Der Künstler zeigt sich hier seinen Konkurrenten, selbst dem Nanni, in Größe der Auffassung und reicher, malerischer Gewandung bereits weit überlegen. Noch gebunden durch die Traditionen des Trecento (namentlich in dem unteren Teile der Figur und der Belebung der Hände) tritt der herrliche Kopf doppelt wirkungsvoll hervor. Der Gedanke an den Moses Michelangelos, der sich dem Beschauer vor diesem Johannes aufdrängt, ist gewiß

kein zufälliger: Michelangelo lebte mit dieser großartigen Gestalt, die er in Florenz täglich vor Augen hatte. — Aus gleicher Zeit der groß angelegte, aber in der Durchbildung noch etwas oberflächliche Holzkruzifixus in S. Croce (l. Querschiff).

Neben Ghiberti und Nanni di Banco (ob. S. 412 k u. ff.) wurde auch Donatello zu der monumentalen Ausschmückung von Orsanmichele herangezogen. In den Jahren 1411 und 1412 entstand die Marmorstatue des h. Markus, eine edle Gestalt von beinahe schönen Zügen, freier Stellung und Gewandung. (Über den Petrus vgl. S. 412, l.) Ein vollendetes Meisterwerk sowohl als Frfindung wie in der einheitlichen Durchbildung ist der berühmte h. Georg, den er im Jahre 1416 ausführte, jetzt im Museo Nazionale; durch leichte, entschiedene Stellung, treffliche Gesamtumrisse und einfache Behandlung schuf hier der Meister den Typus des reifen Jünglingsalters mit unerschütterlichem Vertrauen auf die eigene Kraft und ein gutes Glück. — Wie eine Vorarbeit dafür erscheint die in demselben Jahre vollendete (bereits 1408 für den Dom bestellte) überlebensgroße Figur des jugendlichen David, gleichfalls im Museo Nazionale, in der steifen Stellung und dem starren Blick, bei aller Tüchtigkeit in der Durchbildung des Körpers, noch befangen.

Fast ein volles Jahrzehnt war Donatello dann wieder fast ausschließlich für den Dom beschäftigt, auch hier durch monumentale Einzelfiguren: die Marmorstatuen der Propheten. In dem jugendlichen Johannes d. T. am Campanile (1416) klingt noch die Erinnerung an den eben vollendeten Georg voll und schön aus; und wie hier, so ist auch in der etwas späteren, mit *Rosso* gemeinsam gearbeiteten Gruppe der Opferung Isaaks und dem nachdenklich den Kopf aufstützenden Moses (?), beide 1421 in Auftrag gegeben) ein noch fast idealer Zug in der Bildung, namentlich der Köpfe, charakteristisch. Aber gleichzeitig kommt in den vom Künstler allein ausgeführten Statuen die Richtung auf das Individuelle, in der Donatellos eigentliche Bedeutung liegt, zum vollen Durchbruch. Ohne Rücksicht auf das heilige Motiv gibt er seine Propheten als reine Porträtgestalten in einer der Antike entlehnten Gewandung. Schon der jetzt im Dom (l. Schiff) stehende, fälschlich sog. Poggio Bracciolini (der kaum der 1412 vollendete Josua sein kann; teilweise von der Hand eines dritten, geringen Künstlers) und der jüngere, aber nahe verwandte Habakuk (?) am Campanile zeigen dieses Streben, das in dem Zuccone (fälschlich David genannt) und in dem Jeremias (irrtümlich als Salomo bezeichnet, 1423—26) mit brutaler Rücksichtslosigkeit, aber auch mit gewaltiger Lebendigkeit zum Ausdruck kommt. Die häßlichen Köpfe sind ganz unmittelbar dem Volke entlehnt (angeblich die Porträts von Giov. Cherecchini und Franc. Soderini); die Gewandung ist malerisch reich und voll, mit

tiefen rundlichen Falten, und in wirkungsvollem Gegensatz gegen das Fleisch gesetzt; die Proportionen sind für den Standpunkt des Beschauers berechnet. — Wie Donatello um diese Zeit ein einfaches Porträt behandelt, zeigt die bemalte Tonbüste des Nicc. Uzzano im Museo Nazionale, die erste völlig freie Porträtbüste und zugleich eine der großartigsten Leistungen der Renaissance in ihrer Art. (Sehr mit Unrecht neuerdings bezweifelt!) — Die edle Bronzefigur des h. Ludwig in S. Croce mit auffallend milden Zügen (innen über dem Portal sehr ungünstig aufgestellt) gehört nach der Behandlung der Gewandung gleichfalls in diese Zeit (1423 voll.; gegossen von *Michelozzo*; außerordentlich sauber durchgeführt und ziseliert).

Donatello hat fast alle diese Arbeiten entworfen und soweit sie ihm nicht als gemeinsame Arbeit mit einem andern Künstler aufgetragen waren, auch eigenhändig ausgeführt. Mit größter Sicherheit und innerem Behagen, das sich in einer fast skizzenhaften Breite der Ausführung bekundet, handhabt er hier den Meißel, ändert aber da, wo neue Aufgaben an ihn herantreten, seine Art der Ausführung und wechselt das Material, in dem er arbeitet. Er tritt zunächst, länger als ein Jahrzehnt, in Arbeitsgemeinschaft mit dem Architekten und Bildhauer *Michelozzo*, der ihm nicht nur als Architekt, sondern auch als trefflicher Bronzegießer und geübter Marmorarbeiter an die Hand ging. Drei große, fast gleichzeitig in Arbeit genommene, im Aufbau wie in der Anordnung der plastischen Teile verwandte Grabmäler, das Aragazzi-, das Brancacci- und das Cosciamonument, wurden früher als gemeinsame Schöpfungen der beiden Meister angesehen. Aber das Aragazzidenkmal im Dom zu Montepulciano (1427—36) gehört urkundlich ausschließlich dem *Michelozzo* (vgl. S. 439, c). Ähnliches gilt, namentlich was die Ausführung betrifft, auch von dem Grabmal Brancacci in S. Angelo a Nilo in Neapel (in Pisa gearbeitet 1426—29), im Aufbau an die gotischen Grabmäler Neapels (S. 106) sich anschließend, in der Ausführung flüchtig; eigenhändig von Donatello ist nur das kleine Relief der Himmelfahrt. Der bei weitem größere Anteil gebührt Donatello dagegen am Grabmal des Baldassare Coscia („Johannes, quondam Papa XXIII.“) im Baptisterium zu Florenz, das wahrscheinlich von dessen Anhänger Cosimo de' Medici in Auftrag gegeben wurde. Von 1425 bis nach 1427 finden wir Donatello mit *Michelozzo* an dem umfangreichen, originell aufgebauten und sehr durchgebildeten Werk tätig. Schön und Donatellos würdig ist die in Bronze ausgeführte Gestalt des Toten, seinen Charakter tragen auch die Putten mit der Inschrift; die allegorischen Relieffiguren unter dem Sarkophage sind in der Ausführung zu einfach und nichtern für Donatello, stimmen vielmehr mit *Michelozzos* beglaubigten Arbeiten. Die Madonna vielleicht von *Portigiani*.

Wie Michelozzo hier als Architekt und Marmorbildhauer für und neben Donatello tätig war, so führte er gleichzeitig auch als Gießer seine Modelle aus. Im Jahre 1423 hatte Donatello das Modell der Statue des h. Ludwig gearbeitet, das Michelozzo goß; 1426 fertigte dann Donatello die Bronzegrabplatte des Bischofs von Grosseto, a Pecci, im Dome von Siena; eine ähnliche marmorne Grabplatte b des Giovanni Crivelli, Archidiakon von Aquileja († 1432), befindet sich in Araceli zu Rom, leider sehr abgetreten. Schon 1425 vollendete Donatello für den Taufbrunnen in S. Giovanni zu Siena c eines der Reliefs, die außerordentlich lebensvolle Darstellung der Übergabe des Hauptes Johannes' beim Mahle des Herodes. Von seiner Hand sind hier auch drei köstliche kleine Engel und die Statuetten der Hoffnung und des Glaubens, die zu des Künstlers reizvollsten Gestalten gehören. (Eine Wiederholung des schönsten Putto im Museo Nazionale zu Florenz.) In dieser Zeit (sicher d nicht als Jugendarbeit) entstand das durch sein ungewöhnliches Schönheitsgefühl und seine höchst originelle, reiche Renaissance- e dekoration ausgezeichnete große Steinrelief der Verkündigung in S. Croce zu Florenz (spätestens 1430): die netten drei Kinder- f gruppen auf dem Gesimse und Giebel verraten sich als Geschwister der Engel an den Kanzeln und am Sienerer Taufbrunnen.

Im J. 1428 erhielten Donatello und Michelozzo wieder gemeinsam den Auftrag zu der Kanzel, die außen an einer Ecke der Fassade f des Domes zu Prato in sehr origineller Weise angebracht ist; doch erst 1434 scheint die Arbeit daran ernstlich begonnen zu haben, die 1438 fertig wurde. Auch hier ist die Erfindung entschieden von Donatello. Architektonisch und in dem ornamentalen Schmuck ist die Kanzel ein Hauptwerk der Frührenaissance. Die tanzenden Engel, die in den sieben Abteilungen zu kleinen Reigen sich verbinden, sind von lebendiger dekorativer Wirkung. (Man beachte das köstliche, fast überreich belebte Bronzekapital Donatellos unterhalb der Kanzel.) — Vielleicht auf Grund dieser Arbeit erhielt Donatello 1433 den Auftrag zu einer der Sängertribünen für den Dom zu Florenz, an der er bereits 1433 arbeitete; und die Anfang 1439 schon aufgestellt war. Sie befindet sich jetzt, wie die von Luca, im Museo dell' Opera. Auch hier sind wieder, wie in Prato, auf g vier verschiedenen Tafeln singende und tanzende Kinder dargestellt (in der Ausführung verraten sich verschiedene Schülerhände). Gefälliger und feiner durchgebildet ist die Schöpfung Lucas; aber man übersehe über der flüchtigen Behandlung, den derben Gestalten der Bürschchen und den Übertreibungen bei Donatello nicht die Kühnheit in der Erfindung, den großen Zug in der Bewegung und die außerordentliche Lebenswahrheit und Mannigfaltigkeit. An ihrer hohen Stelle mußten gerade die mehr flüchtige Anlage, die sehr

originelle farbige Behandlung der Dekoration und des Hintergrundes wie die perspektivische Verkürzung der Figuren von besonders günstiger dekorativer Wirkung sein (wie schon Vasari bemerkt und wie die neue Aufstellung bestätigt).

In das J. 1432 fällt eine Reise Donatellos nach Rom. Hier entstand (außer der oben genannten Grabplatte) das große Marmor-  
 a tabernakel in einer der Sakristeien von St. Peter: unten, zur Seite der mit einem älteren Madonnenbilde geschlossenen Tür, Engel in Verehrung; darüber in flachem Relief die Grablegung Christi, eine höchst dramatisch belebte, vortrefflich geschlossene und klare Komposition. Wie dieses Monument beweist, änderte der Aufenthalt in Rom die Auffassung und das Formgefühl Donatellos nicht. Das Studium der Antike hatte den Künstler lebhaft nach ihrer inhaltlichen Seite angeregt, aber schon vor dieser Reise, wie die 1425 vollendeten Arbeiten am Taufbecken in Siena bekunden. In dieser Zeit vor dem römischen Aufenthalte 1432 müssen nach der Reinheit der Formen und nach dem Motiv ein paar für Cosimo ausgeführte lebensgroße Bronzen entstanden sein: David und Amor,  
 b jetzt im Museo Nazionale. Der David, eine der vollendetsten Schöpfungen des Meisters, ist die erste völlig frei behandelte nackte Statue der Renaissance; sie atmet den Geist der Antike so voll und rein wie kein zweites Werk des Künstlers. Wohl noch vor dem  
 c David ist der bronzene Cupido (Attis) entstanden, ein zwar weniger anziehendes, aber in der Durchbildung des Nackten nahezu gleich treffliches Werk, dessen barocke Drapierung auf mißverständene antike Vorbilder (eines Harpokrates) zurückgeht. Gerade um 1425 zeigt sich in einer Reihe von Werken Donatellos der stärkste Einfluß der Antike, namentlich in der Architektur und in dem Anschluß, ja selbst der Entlehnung von antiken Figuren und  
 d Motiven. Das Herodiasrelief in Siena (s. S. 419, c) ist besonders charakteristisch dafür. Die meisten ähnlichen Arbeiten, sowie die ersten Madonnenreliefs des Künstlers, die in diese Zeit fallen, befinden sich in den Sammlungen des Auslandes. — Von den in Italien erhaltenen  
 e Bronzestücken, sämtlich im Museo Nazionale zu Florenz, trägt die eines jungen Mannes einen großen Cameo (aus Mediceerbesitz) vor der Brust; sie steht nach der Behandlung zeitlich dem David nahe. Die Bronzestücke einer alten Frau mit geschlossenen Augen, offenbar ein arrangierter Abguß über das Gesicht einer Toten, scheint nach der Faltengebung ein Werk aus Donatellos späterer Zeit (man vermutet darin Ginevra Cavalcanti, Gattin des ält. Lorenzo dei Medici).  
 f Ein jugendlicher Bronzekopf ist interessant als frühe Arbeit in der Art des marmornen David. Großartig ist der wohl als Marsyas gedachte Barbarenkopf mit klagendem, aufwärts gewandtem Blick, ein  
 g Werk wohl der mittleren Zeit. Die in Kupfer getriebene, vergol-



dete Büste des San Lussorio in S. Stefano dei Cavalieri zu Pisa a (vor 1429 voll.) ist durch den ausführenden Handwerker verdorben.

Wie für die Mediceer so war der Künstler gleichzeitig auch für verschiedene andere Familien in Florenz mannigfach beschäftigt. Mehrere Hauptstücke befinden sich noch jetzt in Palazzo Martelli. Das Wappen der Familie im Treppen Hause, ein prächtig b stilisierter Greif auf flachem Schild, das ein Mann um den Hals trägt, mag um 1440 entstanden sein. Die im Treppen Hause ebenda aufgestellte Statue des David ließ der Meister unvollendet, angeblich weil er den linken Arm verhauen hatte; das einzige erhaltene Beispiel der Art von Donatello<sup>1)</sup>. Ebendort eine Statue Johannes' a d. T., die, wie eine verwandte Marmorstatue des Museo Nazionale e (um 1412), der früheren Zeit des Meisters angehört. Beide stellen Johannes als jugendlichen Asketen mit herben Zügen, mageren und eckigen Formen dar. Auch in der Reliefbüste aus Sandstein im Museo Nazionale haben die heiteren Züge des frischen Knaben f doch noch einen herben Zug. (Eine Anzahl verwandter Kinderbusten des Pal. Martelli, der Chiesa dei Vanchettoni, im g Museum zu Faenza wie im Auslande sind Arbeiten von *Desiderio* und *Ant. Rossellino*.) — Als den Prediger in der Wüste stellt Donatello den Täufer in zwei Statuen dar, die seiner späten Zeit angehören: in der Bronzestatue im Dom zu Siena (voll. 1457) h und in der Holzfigur in den Frari zu Venedig (1451), beide ganz i realistisch, aber namentlich die erstere von packender Gewalt. Der letzteren schließt sich eine herbe Holzstatue des h. Hieronymus k im Museum zu Faenza an. Die gleiche Auffassung und Behandlung zeigt auch die Holzstatue der h. Magdalena im i Baptisterium zu Florenz, ein Werk seiner mittleren Zeit. Die Bronzegruppe der Judith über dem Leichnam des Holofernes (um m 1440) wirkt in ihrer jetzigen Aufstellung in der Loggia de' Lanzi (seit 1504) wenig vorteilhaft; sie mußte Michelangelos David Platz machen. Als eine der frühesten profan-heroischen Freigruppen wie wegen der naturalistischen Durchbildung und der Flachreliefs am Sockel ist sie von vielseitigem Interesse.

Vor seiner Übersiedelung nach Padua vollendete Donatello zunächst noch den größeren Teil des schon oben erwähnten Schmucks n der alten Sakristei von S. Lorenzo. Hier ist das Plastische meist von ihm, und zwar ist dieses so glücklich der Architektur angepaßt, daß man ein persönliches Einverständnis mit Brunelleschi annehmen kann. Der Marmorsarkophag des Giov. di Bicci o de' Medici war nach 1431 (nach Donatellos Entwurf?) von An-

1) Für die Martelli fertigte D. auch die bekannte silberne Patra (jetzt im South Kensington-Museum). Das Modell des David in Casa Martelli besitzt das Berliner Museum. Der (falsch bez.) Schwertgriff in der Armeria zu Turin ist vielmehr von *Riccio*.

*area Buggiano* und vielleicht auch *Pagno di Lapo* ausgeführt. (Der Marmortisch darüber, der Altartisch und die Altarschranken sind a Arbeiten derselben Schüler und Gehilfen.) In die Zwickel unter der Kuppel kamen Rundbilder mit legendarischen Darstellungen, die freilich jetzt unter der weißen Tünche mit ihrer malerisch gebachten Räumlichkeit und ihrer zerstreuten Komposition ärmlich b aussehen. (Diese erst nach Padua ausgeführt.) Hochbedeutend aber, ja auch plastisch vom Besten sind die vier Rundreliefs der Evangelisten in den Lünetten; sie sitzen in tiefem Sinnen oder in Begeisterung vor Altären, auf welchen ihre bücherhaltenden Tiere stehen. Über den beiden Pforten zu den Nebenräumen der Sakristei c sind auf farbigem Grunde je zwei lebensgroße Heilige dargestellt. Dies alles ist von Stuck, die Büste des h. Laurentius e über der Tür aus Ton. Die beiden Pforten von Erz enthalten in einzelnen Feldern je zwei Apostel oder Heilige; obwohl flüchtig, unzieliert und durch die Ähnlichkeit der Komposition in allen den kleinen Feldern etwas ermüdend, sind diese Figürchen doch durch die reiche und mannigfaltige Erfindung, die sehr energische und bedeutende Bildung und Zusammenstellung vom Besten, was die Renaissance geschaffen hat.

Im J. 1443 erhielt Donatello einen Ruf nach Padua, der ihn ein Jahrzehnt hindurch fern von seiner Heimat hielt. Nicht der Auftrag auf das Reiterdenkmal des Gattamelata, wie man bisher annahm, sondern ein wahrscheinlich durch den in Padua (als Verbannter) lebenden Palla Strozzi vermittelter Auftrag zur Herstellung eines Chorlettners im Santo führte ihn 1443 nach Padua, wo er zunächst neben *Bartol. di Domenico* und *Giov. Nani* aus Florenz u. a. als Architekt und Steinplastiker beschäftigt war. Ende 1443 erhielt er den Auftrag auf das Kreuzifix, und im April 1446 wurde ihm die Errichtung und Ausschmückung eines neuen Hochaltars übertragen, der 1448 schon provisorisch aufgestellt werden konnte f und 1450 geweiht wurde. Den reichen Bronzeschmuck dieses Altars führte er unter der Beihilfe einer beträchtlichen Zahl von Schülern und Gehilfen aus. (Von ihnen sind die bedeutendsten: *Giovanni di Pisa*, *Urbano* und *Bart. da Cortona*, *Antonio di Chellino da Pisa*, *Franc. del Valente* und der Maler *Niccolò Pizzolo*<sup>1)</sup>.) Auch ein (zerstörter) Baldachin mit Steinskulptur an den Wänden und g der Decke wurde unter seiner Leitung hergestellt. Die Reliefs sind: zwölf schmale Tafeln mit lieblichen musizierenden und singenden Engeln (im wesentlichen Schülerarbeit), zwei Darstellungen der Pietà (eine davon eine schlechte, Donatello fernstehende Arbeit, wie

\* 1) Von letzterem im Museo civico zu Padua das bez. Unikum eine Majolika-platte mit der sgräfftierten Darstellung der Madonna in trono u. den hh. Rochus und Lukas, von mantegneskem Charakter.

auch zwei der spielenden Engel), die Evangelistensymbole, deren Ausführung ausschließlich Schülern zufiel, eine große, sehr energisch gehaltene Grablegung Christi in bemaltem Stein, sowie die vier köstlichen langen Bronzetafeln, die in sauber durchgeführtem Flachrelief je ein Wunder des h. Antonius inmitten zahlreicher Figuren zur Darstellung bringen. Klarheit und Mannigfaltigkeit der Gruppierung und der Charakteristik, Reichtum der Erfindung und dramatische Schilderung finden sich in wenigen andern Werken des Künstlers in gleicher Weise vereinigt. Unter den großen Figuren sind einzelne, in denen der Entwurf des Meisters durch die Ausführung von Schülerhänden mehr oder weniger getrübt ist, andere jedoch von großer Schönheit; vor allem der Diakon Daniel. (Die Aufstellung am neuen Altar trifft keinesfalls das rechte!)

Dieser jahrelangen Anwesenheit in Padua, die Donatellos Namen in Norditalien bekannt machte, wie in seiner Heimat, verdankt er auch den Auftrag zu dem Reitermonument des 1443 in Padua verstorbenen Condottiere Erasmo dei Narni, gen. Gattamelata, den ihm der Sohn Antonio (wahrscheinlich 1446) erteilte. Erst nach Vollendung des Altars konnte der Künstler mit aller Kraft an dem Monument arbeiten; 1450 waren Guß und Ziselierung vollendet und 1453 erfolgte die Aufstellung auf dem gleichfalls von Donatello entworfenen Sockel. War schon die Herstellung eines ehernen Reiterstandbildes in rein technischer Hinsicht ein großes und neues Wagestück für jene Zeit (die Aufgabe wurde seit dem Altertum zum ersten Male wieder an einen Künstler Italiens gestellt), so war auch die Darstellung eine schwierige Aufgabe, der kein Zeitgenosse so gewachsen war wie Donatello. In jenen Gegenden war man an Reiterdenkmale (Grabmäler der Saliger in Verona und Reitermonumente in den Frari zu Venedig) gewöhnt, aber erst Donatello belebt Roß und Mann vollständig und zwar diesmal ohne jede kapriziöse Herbheit, in einem wahrhaft großartigen Sinne. Der schwere kurzgebaute Gaul ist geradezu ein Pferdeporträt; der Reiter aber hat bei vollendeter Individualität eine so große Feinheit und Anspruchslosigkeit in der Haltung wie in den Zügen, eine so ernste Ruhe, daß er darin womöglich den Colleoni noch übertrifft. (Man beachte auch die reizenden Putten an dem reich dekorierten Sattel.)

Nach seiner Rückkehr nach Florenz schuf der hochbetagte Meister noch die Kanzeln in S. Lorenzo, die sich frei auf je vier Marmorsäulen erheben. Die jetzige sehr ungeschickte Zusammenstellung der Bronzetafeln erfolgte erst im 17. Jahrh., und dabei wurden einige rohe Kompositionen, die sich leicht kennzeichnen, eingeschmuggelt (aus Holz; Geißelung und Verspottung Christi, sowie die Evangelisten Johannes und Matthäus, letzterer nach Ghiberti). In ihren einzelnen Teilen sehr ungleich, selbst was den Maßstab

der Figuren betrifft, zum Teil durchaus unplastisch, gedrängt, im einzelnen oft energisch häßlich, sind diese Darstellungen doch dramatisch sehr bedeutend. Das Gedränge und die Sehnsucht um den in der Vorhölle erscheinenden Christus, die Begeisterung des Pfingstfestes, der Jammer bei der Kreuzigung u. a. m. ist auf ungewein lebendige und geistreiche Weise zur Anschauung gebracht; edel und fast gemäßigt ist nur etwa die Grablegung. Am Obergesimse sind die lebensfrohen Putten und die quirinalischen Pferdebändiger wie die Centauren, welche die Inschrift (OPVS DONATELLI FLO.) halten, mehr oder weniger freie Nachbildungen von antiken Bildwerken. Die große Verschiedenheit der einzelnen Reliefs erklärt sich auch hier aus dem Umstande, daß die Ausführung Schülern überlassen blieb und erst nach Donatellos Tode beendet wurde: neben *Bertoldo*, den schon Vasari nennt, läßt sich namentlich auch *Bellanos* Hand darin erkennen, auf den man (wohl irrtümlich) mehrere Kompositionen als selbständige Arbeiten hat zurückführen wollen.

Erst nach der Rückkehr können auch die eigentümlichen Marmorreliefs im Hofe des Pal. Medici entstanden sein, vergrößerte Nachbildungen von antiken Kameen und Reliefs. In der plumpen Ausführung zeigen sie einen Künstler wie den Meister des Grabmals in der Mediceerkapelle von S. Croce (vgl. S. 442, a).

Als Donatello im Frühjahr 1466 (fast achtzigjährig) starb, hatte sein gesunder Realismus bereits siegreich die Plastik von Florenz durchdrungen und verbreitete sich über ganz Italien. Zahlreiche Schüler hatte er gebildet, und kaum ein jüngerer Künstler seiner Umgebung hielt sich ganz von seinem Einflusse fern. Dies gilt auch für einen nur wenig jüngeren Künstler, der sich eine Schule in seiner eigenen Familie groß zog, die durch ein Jahrhundert ihre Eigentümlichkeit bewahrte, und durch Schönheit und echten Schwung der Form und des Gedankens eine viel allgemeinere und Donatellos Einfluß glücklich ergänzende Einwirkung ausübte.

Dieser Künstler ist *Luca della Robbia* (1400—82), ein Bildner in Ton, wie die Welt keinen größeren gekannt hat. Sein Name ist eng verbunden mit der Erfindung, den Ton zu bemalen und zu glasieren, wodurch der Architektur ein ebenso wirkungsvolles als billiges Mittel monumentaler Dekoration an die Hand gegeben wurde. Wie sehr schon von den Zeitgenossen die Schönheit und die Vorteile dieser Robbiaarbeiten erkannt und ausgenützt wurden, geht aus dem Umstande hervor, daß sie nahezu die Hälfte von allen in Florenz und der Umgebung erhaltenen Bildwerken des Quattrocento ausmachen. Luca selbst suchte jedoch in der Tonbilderei keineswegs sein letztes Ziel; er benutzte seine Erfindung als ein leichtes und wirkungsvolles Mittel zur Dekorierung architektonischer Räume und behandelte diese dementsprechend; seine bedeutendsten Aufgaben hatte

auch er in Marmor und Bronze auszuführen. Seine Stellung unter seinen Zeitgenossen verdankt er in erster Linie der Innigkeit des Ausdrucks und der hohen Schönheit, die seinen Gestalten bei aller naturalistischen Durchbildung stets innewohnt, wie der stilvollen Behandlung des Reliefs, worin kein anderer Künstler der Renaissance ungesucht und naiv den Alten so nahe gekommen ist, obgleich seine Arbeiten kaum eine Benutzung der Antiken zeigen.

Das früheste beglaubigte Werk Lucas ist die weltberühmte Orgelbalustrade für den Dom von Florenz, jetzt im Museo dell' Opera (1431 bestellt, 1437 voll. und 1438 aufgestellt):<sup>a</sup> singende, musizierende und tanzende Knaben und Mädchen verschiedenen Alters. Nirgends tritt uns das 15. Jahrh. anmutreicher und naiver entgegen als hier; es ist keine schöne naive Stellung und Gebärde im Kinder- und Jugendleben, die nicht hier verewigt wäre. Manche Motive sind auch plastisch von vollendeter Schönheit und Strenge, der Ausdruck durchgängig überaus liebenswürdig.

Wie hier so hat Luca auch in den folgenden Jahren noch mehrfach gemeinsam und in Konkurrenz mit Donatello Arbeiten für den Dom geliefert; von diesen sind jedoch nur zwei unfertige Reliefs im Museo Nazionale erhalten, die Befreiung und die Kreuzigung<sup>b</sup> Petri, schöne und lebensvolle Kompositionen von klassischen Gestalten (beg. 1438). Gleichzeitig (1437—39) entstanden die fünf Reliefs mit den Vertretern der Wissenschaften an der dem Dom gegenüberliegenden Seite des Campanile, als Abschluß der Arbeiten des Andrea Pisano, mit denen sie so viel Ähnlichkeit zeigen, daß einige vielleicht im Anschluß an diesen Meister geschaffen wurden.

Der Eingang der nördlichen Sakristei des Domes erhielt durch Luca seinen plastischen Schmuck (nach dem glasierten Tonrelief der Auferstehung im Türbogen, vgl. S. 428, c) in den bronzenen Türflügeln. Luca trat (1446) gemeinsam mit *Michelozzo* und *Maso di Bartolomeo* († um 1456) an die Stelle des säumigen, in Padua abwesenden Donatello; zwei Jahre später war der Rohguß vollendet, der bis 1461 liegen blieb, wo Masos Bruder *Giovanni* die Ziselierung bis 1463 besorgte; erst 1465 ging Luca allein an die Vollendung der schmucklosen Rückseite, die 1467 im Verein mit Michelozzo erfolgte. In quadratischen Feldern sind, nach einem Modell Michelozzos auf Grund genauer Bestimmung des Domvorstandes, oben Maria mit dem Kinde und Johannes d. T. zwischen Engeln, darunter die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter dargestellt, sämtlich sitzend zwischen zwei jugendlichen Engeln; in jeder Ecke der Einrahmung dieser Reliefs außerdem ein kleiner Kopf. Die Einteilung ist keine recht glückliche; die Felder sind zu groß und stören in Verbindung mit dem kräftigen Relief die einheitliche Wirkung; auch hat die Wiederkehr ähnlicher Motive in allen Feldern

etwas Ermüdendes. Jede einzelne Komposition, für sich betrachtet, hat dagegen große Schönheiten, von der technischen Vollendung des Gusses ganz abgesehen. Von den frei vorspringenden Köpfen in der Einrahmung sind einzelne lebensvolle Porträts. Die Ziselierung (durch *Giovanni di Bartolomeo*) hat den Charakter der Arbeit zuweilen nicht unerheblich verändert.

Auch im Grabdenkmal hatte Luca Gelegenheit, seine eigenartige Kunst zu zeigen: 1456 erhielt er den Auftrag auf das Monument des Bischofs von Fiesole, Benozzo Federighi (1457 voll.), jetzt <sup>a</sup> in S. Trinita zu Florenz. Der einfache Sarkophag, an dessen Vorderseite zwei dem Ghiberti (und mehr noch denen Bern. Rossellino am Brunigrabmal) verwandte Engel schwebend die in runder Einrahmung angebrachte Inschrift halten, steht in einer flach schließenden Nische mit den Halbfiguren Christi, der Maria und des Johannes an der Rückseite. Die Gestalt des Verstorbenen ist von edler Ruhe und schöner Haltung. Eigentümlich ist die Umrahmung: ein gemalter und glasierter (nicht plastischer) Fruchtkranz von reizender Zeichnung und Färbung. — Eine frühere (1442), in ähnlicher Weise in verschiedenem Material ausgeführte Arbeit ist das Tabernakel in der <sup>b</sup> Kirche von Peretola vor Porta al Prato. Zwei Engel stehen neben der Bronzette (mit Christus als Schmerzensmann), darüber in der Lunette die Pietà; dies ist in Marmor ausgeführt, während ein Teil der Umrahmung und der Grund des Pietàreliefs bemalt und glasiert sind. Aufbau wie Haltung der Figuren zeigt etwas gesucht Architektonisches und dadurch Unbelebtes, gesteigert durch eine gewisse Nüchternheit der Marmortechnik.

Lucas Ruf und Popularität gründen sich jedoch vor allem auf seine glasierten Tonarbeiten. Die Verwendung von bemalten und gebrannten Terrakottabildwerken als billigem und leicht herzustellendem Schmuck architektonischer Räume war bereits im 14. Jahrh. angekommen (man vgl. z. B. die bemalte Kreuzigungsgruppe in der <sup>c</sup> Misericordia zu S. Miniato al Tedesco, eine archaische Nachbildung vom Beginn des Quattrocento). Es fehlte aber an einem Mittel, sie wetterbeständig zu machen. Dies erreichte der Künstler durch die Glasur, d. h. durch Anwendung von Schmelzen über dem bemalten Ton, die die Malerei nicht nur gegen das Wetter sicherten, sondern ihr zugleich einen eigentümlichen Glanz und Durchsichtigkeit verliehen. (Über einen interessanten älteren Versuch dieser Art vgl. S. 413, g.) Dadurch eigneten sich diese Bildwerke ganz besonders zum dekorativen Schmuck von Wandflächen. Die Abhängigkeit von der Architektur, die Anspruchlosigkeit sowie die Leichtigkeit, im Ton den künstlerischen Ausdruck wiederzugeben, lassen diese glasierten Tonarbeiten vielleicht als die stüvollsten und gleichmäßigsten Leistungen der Renaissance auf dem Gebiete der Relief-

darstellung erscheinen. Es sind allerdings selten die höchsten Aufgaben und Ziele, die Luca hierin verfolgt hat; seine Schule konnte daher auch nicht die Stätte des Fortschritts im großen sein; allein was er gab, so bedingt es sein mochte, es war in seiner Art vollendet. Er lehrt uns die Seele des 15. Jahrh. von der schönsten Seite kennen. Der Naturalismus liegt auch hier (wenigstens bei Luca selbst und zum Teil auch noch bei Andrea) zugrunde, aber er drückt sich mit einer Einfachheit, Liebenswürdigeit und Innigkeit aus, die ihn dem hohen Stil nahe bringt und seine lange und gleichmäßige Fortdauer ermöglichte. Was als religiöser Ausdruck berührt, ist nur der Ausdruck eines tief ruhigen, einfachen Daseins, ohne Sentimentalität oder Absicht auf Rührung. Und, was man nicht übersehen möge, fast jedes Werk ist ein neu geschaffenes Original. Nur die spätere Zeit lebt von den Vorbildern Lucas und Andreas oder dritter Künstler.

In ihrem Anschluß an die Architektur sind die meisten Robbiaarbeiten in Relief ausgeführt, regelmäßig in klassischem Hochrelief; erst in etwas späterer Zeit kommen auch Freifiguren vor. Die Färbung unter der Glasur von eigentümlich zartem Schmelz, die auch der leisesten Modellierung beinahe vollkommen folgt, ist vorwiegend weiß, der Grund gewöhnlich blau mit teilweiser Vergoldung (als Nachbildung der Marmorreliefs); daneben kommen noch grün, violett und gelb vor (zum Teil in verschiedenen Nuancen), aber vorwiegend in den Nebensachen und Details, namentlich in den reizenden Blumen und Fruchtgewinden, die die Reliefs in mannigfacher Weise zu umrahmen pflegen. Die gewöhnliche Annahme, daß erst die spätere Zeit auf reiche Färbung der Figuren ausgegangen sei, ist eine irrthümliche. Gerade frühe Arbeiten Lucas sind von reicher Färbung. Allerdings beginnt erst nach 1500 (gleichzeitig mit der Verschlechterung der Glasur) die Vorliebe für völlig farbige und dann meist bunt und unruhig wirkende Bemalung, neben der die gleichzeitig aufkommende Beschränkung auf die weiße Glasur unangenehm kalt und einförmig wirkt; Kopf und Hände blieben dann meist unglasiert, damit man ihnen eine naturgetreue Bemalung geben konnte.

Luca hat als Schöpfer dieser eigentümlichen Gattung der florent. Plastik, die wesentlich aus ihm ein Jahrhundert lang Anregung und Leben empfing, auch die feinsten und vollendetsten Werke geschaffen.

Zu seinen frühesten Arbeiten dieser Art wird der Schmuck der seit 1429 von Brunelleschi erbauten Capp. Pazzi in S. Croce gerechnet: die Medaillons der Kuppel mit den Evangelisten (um 1440 bis 1445), von reicher und sehr kräftiger Färbung, sind so ernst und groß in der Erfindung, daß man sie dem Brunelleschi hat zuschreiben wollen. (Als freie Wiederholung lieferte der Künstler, sehr viel später, für eine 1471 erbaute Kapelle in S. Giobbe zu Venedig, die Evangelisten in halber Figur; das Fremdartige in den Typen

weist auf die Ausführung durch die Hand eines Dritten.) Sie sind zweifellos frühe Arbeiten; wesentlich später sind die zwölf Apostel an den Wänden, weiß auf blauem Grunde, die in ihrer unruhigen Gewandung und in einer zuweilen beinahe schwächlichen Lieblichkeit der Typen die Teilnahme *Andreas* verraten (um 1470—78). Die Figur Gott-Vaters außen über dem Eingang ist wieder eine prächtige Gestalt von der Hand des Luca aus seiner mittleren Zeit.

- Wie hier so lieferte Luca eine kassettierte Decke auch für die 1448  
 a durch Michelozzo errichtete Capella del Crocefisso in S. Miniato. Ebenda ist auch der architektonische Schmuck der Decke der Cap.  
 b di S. Jacopo von Lucas Hand (zwischen 1461 und 66): vier Medallions mit den Reliefs der Kardinaltugenden, jugendlichen Gestalten von größtem Liebreiz, in schöner Umrahmung.

Außer diesem plastischen und dekorativen Schmuck gewölbter Decken sind die Arbeiten Lucas meist Reliefdarstellungen in Lünnetten oder Tabernakel mit Madonnenreliefs. Die beiden frühesten  
 c urkundlich beglaubigten Arbeiten dieser Art sind im Dom über den beiden Sakristeien die Auferstehung (1443) und die groß gedachte Himmelfahrt Christi (1446—50) — beide fast ausschließlich weiß auf blauem Grunde, durch die feinabgewogene Komposition und innere  
 d Belebung besonders wichtig. In der südlichen Sakristei außerdem zwei köstliche knieende Engel (1448). Urkundlich geht ferner auch  
 e die schöne Lünnette von S. Domenico in Urbino (1449) auf Luca zurück: die Madonna zwischen dem h. Dominikus und Petrus Martyr;  
 f weiß auf blauem Grunde. In der Kirche zu Impruneta bei Florenz befinden sich, je unter einem kapellenartigen Baldachin von Michelozzo (vgl. S. 182, m und 233, i), zwei größere Tabernakel von hoher  
 g Schönheit. In einem Nebenraum ein Relief (ursprünglich in einem der Tabernakel): Maria und Johannes, unter dem Kreuz, zur Seite schwebend je ein Engel, eine Komposition von höchstem Adel und von tiefster Empfindung; zwischen 1450 und 1460 entstanden. Im  
 h Museo Nazionale: (aus Via dell' Agnolo übertragen) Maria mit  
 i dem Kinde zwischen zwei Heiligen und zwei Engeln, farbenreich und früh; ferner die liebliche Madonna mit dem Kinde, von zwei Engeln verehrt (von S. Pierino), beides frühe Arbeiten, noch vor 1443. Hier  
 k sind ferner die herrliche Madonna vor der Rosenhecke (in ganzer  
 l Figur), die lebensgroße Maria mit dem nackten Kinde mit einem  
 m Apfel in den Händen, ein Rund mit der Madonna zwischen anbetenden  
 n Engeln, eine Anbetung des Kindes, eine ähnliche Darstellung mit Engeln und ein kleineres Madonnenrelief (letztere beide im vorderen  
 o Robbia-Zimmer) köstliche Werke seiner Hand. Sodann, aus S. M. Nuova übertragen, ein kleines Madonnenrelief mit reicher Vergoldung des Grundes, sowie ein zweites mit der hockenden Maria in ganzer  
 p Figur. Auch an dem Schmuck von Orsanmichele beteiligte sich



der Meister; die vier Medaillons mit Wappen oberhalb der Statuenischen sind hier seine Arbeit: das Wappen der Zunft der Ärzte (Relief der Maria mit dem Kinde, ganze Figuren, um 1440), das der Seidenwirkerzunft (ein Tor von zwei Engeln gehalten), das des Tribunale della Mercanzia (die florent. Lilien, urk. 1462) und das nur gemalte und glasierte Wappen der Zunft der Steinmetzen (um 1440), von köstlicher Zeichnung der Ornamente und feinsten, sehr origineller Farbenwirkung. Ein früheres Madonnenrelief, in fast frei gearbeiteten Figuren, in der Kirche des Ospedale degli Innocenti ist etwas a befangener. Sehr beliebt war eine kleine Madonnenkomposition, von der zahlreiche Wiederholungen vorkommen, z. B. im Architrav einer Tür Michelozzos außen (in der Ecke rechts) am Hospital von S. M. Nuova, in S. M. del Castello zu Genua (um 1450) u. a. m. Als b Arbeiten Lucas sind auch die Büste eines Knaben, sowie das Reliefporträt eines jungen Mädchens im Museo Nazionale (2. Zimmer, c beide nach dem Kostüm um 1460) zu bestimmen; namentlich erstere den besten Büsten eines Desiderio gewachsen.

Auch die schönste Gruppe der Renaissance, die Begegnung von Maria und Elisabeth in S. Giovanni fuorcivitas zu Pistoja, ist nach Innigkeit der Empfindung, Schönheit der Gestalten und feinsten naturalistischer Durchbildung ein späteres Werk des Luca.

Diese glasierten Arbeiten haben denselben Charakter wie die Marmor- und Bronzwerke des Meisters: stilvolles Hochrelief, einfache und klare Komposition in schönen Linien, Gestalten von einem dem Ghiberti verwandten Adel und Schönheitsgefühl bei größerer Schlichtheit und Naturwahrheit, hohem Ernst und Innigkeit im Ausdruck, der auf lebhaftere Bewegung und Erzielung stärkerer dramatischer Wirkung verzichtet. Für Lucas monumentalen Sinn ist es bezeichnend, daß weder er noch seine Schüler ihre Erfindung in nennenswerter Weise für das Kunstgewerbe verwertet haben, obgleich gerade Lucas nur gemalte und glasierte Tonbilder (vgl. Museo dell' Opera, Orsanmichele, Impruneta usw.) fast die gleiche Technik zeigen wie die Majoliken (s. unter „Dekoration“).

In der gleichen Richtung bewegte sich die Kunstweise von Lucas Neffen und Schtler *Andrea della Robbia* (1435—1525). Von Luca unterscheidet ihn die größere Weichheit der Formen und ein noch stärker ausgesprochenes, jedoch fast einförmiges Streben nach Lieblichkeit. Andrea ist fast ausschließlich Terrakottabildner. Während seiner ungewöhnlich langen Lebensdauer hat er selbst und haben unter seiner Leitung die Schtler, die er unter seinen Söhnen heranbildete, eine außerordentliche Zahl von Kunstwerken geschaffen. Stil und Behandlungsweise wandeln sich nur sehr allmählich (in ungünstiger Weise) ab, während sich der Kreis der Darstellungen erweitert; Friese an der Außenseite oder im Innern von Gebäuden, Altäre,

Sakristeibrunnen, Fußböden, aber auch einzelne Freiguren, freilich meist in Verbindung mit Altären oder wenigstens mit der Architektur, kommen zu den schon von Luca gepflegten Gebieten. In der Färbung verschmäht Andrea weit mehr als Luca die Buntheit: seine Figuren sind fast sämtlich einfach weiß auf blauem Grunde; die ursprüngliche Vergoldung selten erhalten, später fehlend.

Daß Andrea auch im Marmor Tüchtiges leisten konnte, beweist <sup>a</sup> die einzige bekannte Arbeit dieser Art: der Hochaltar in S. M. delle Grazie vor Arezzo (um 1485). Doch macht sich in der Anwendung von verschiedenfarbigem Marmor und Porphyrr, in der inneren Umrahmung des Altarbildes von Spinello durch einen Fruchtkranz von glasiertem Ton, wie in der überreichen Behandlung der Formen und der Gewandung, eine Übertragung des Stils der glasierten Terrakotten auf den Marmor störend geltend. Auch scheint die Ausführung nicht eigenhändig, wodurch die Typen etwas Fremdartiges erhalten haben (vielleicht von Ben. da Majano beeinflusst?).

<sup>b</sup> In Arezzo selbst sind im Dom mehrere Altäre durch Vasari als Werke Andreas beglaubigt; unter ihnen ist die Darstellung der Dreieinigkeit besonders schön und des Künstlers selbst würdig. — Seine <sup>c</sup> Meisterwerke sind die großen Altäre in dem Wallfahrtsorte Verna oberhalb Arezzo: die Verkündigung, die Anbetung des Kindes, die Kreuzigung, die Madonna della Cintola und die Himmelfahrt Christi, meist frühere Arbeiten (etwa seit 1478).

In Florenz gehören zu den früheren und hervorragendsten <sup>a</sup> Arbeiten Andreas die bekannten Medaillons mit den Wickelkindern am Fries über der Halle der Innocenti, die einen erschöpflichen Schatz von heiterer Anmut darbieten (angeblich schon vor 1463, dem Charakter nach könnten sie aber sehr wohl später sein; ein paar moderne Stücke wird man unschwer herausfinden). — <sup>e</sup> Im Hofe die herrliche Lünette mit der Verkündigung, ein Werk der mittleren Zeit, um 1485; daher reich bewegt in der Gewandung. <sup>f</sup> Die in ähnlicher Weise am Fries der Loggia di S. Paolo (im Baue von 1489—95), gegenüber von S. M. Novella angebrachten Medaillons mit Heiligenfiguren (mäßige Werkstattarbeiten) stehen <sup>g</sup> hinter der tiefempfundener (farbigen) Türllünette unter der Halle, welche die Begegnung des h. Dominikus mit dem h. Franziskus darstellt, wesentlich zurück. Neuerdings ist ihm die bemalte, nüchtere <sup>h</sup> Tonbüste des Protonators Almadiano im Museum zu Viterbo (von 1502) zugeschrieben; doch wird die dafür angeführte Urkunde von anderer Seite als fragwürdig bezeichnet.

Unter den fast zahllosen Madonnendarstellungen sind als *Andreas* <sup>i</sup> Arbeiten beglaubigt die edle Komposition im Portal des Doms zu Prato (1489) und die weit geringere Madonna über dem Eingang in <sup>k</sup> den Dom zu Pistoja (1509, wohl schon durch die Söhne Andreas

ausgeführt). Frühere, z. T. von Verrocchio beeinflusste Madonnenreliefs von holdem Liebreiz im Chor von S. M. Nuova, im Museo dell' Opera, im Museo Nazionale (zwei; die der Bauhandwerker von 1475), im Museum zu Palermo usw.

Größere Altäre von ähnlichen Vorzügen in der Osservanza bei Siena, in der Mad. del Buonconsiglio zu Prato, im Stadthaus zu Gradara, in S. M. degli Angeli zu Assisi, in Santa Fiora (Mad. della Cintola), in der Collegiata zu Fojano (derselbe Gegenstand); die Büste Christi in der Sakristei von S. Croce zu Florenz und der Altar in der Mediceerkapelle daselbst, die Pietà über dem Eingange zum Monte di Pietà (bei S. Spirito) u. a. m.

Andrea hatte nicht weniger als fünf Söhne, die ihn in seiner künstlerischen Tätigkeit unterstützten und ihm folgten. Wie weit sie an seinen späteren Arbeiten beteiligt sind, und wie viele der jetzt als Werkstattarbeiten Andreas bezeichneten Werke diesen Söhnen (oder anderen uns nicht bekannten Gehilfen?) angehören, ist nach den ganz dürftigen Nachrichten über ihr Leben — abgesehen von Giovanni — nicht zu entscheiden. Doch erscheint es sehr wahrscheinlich, daß manche Arbeiten, die jetzt noch dem Andrea gegeben werden, wesentlich in dritten ausgeführt wurden; so verschiedene Altäre in Volterra, in Città di Castello, Barga usw.

*Girolamo* wurde durch Franz I. nach Frankreich gezogen, wohin ihm *Luca d. j.* folgte, nachdem er mit *Mattia* zusammen im Auftrage Rafaels den Fußboden in den Loggien und anderen Gemächern des Vatikans in glasierten Fliesen hergestellt hatte. Von beiden werden auch plastische Arbeiten erwähnt. Von *Luca* die bezeichnete Madonna zwischen den hh. Michael und Antonius (1499) im Appartamento Borgia des Vatikans, eine sehr geringe Arbeit. Der erst neuerdings bekannt gewordene *Fra Mattia della Robbia* fertigte urkundlich 1529 einen großen Altar mit der Krönung Mariä zwischen Heiligen in der Collegiata a Montecassiano (bei Macerata) und wahrscheinlich auch den Verkündigungsalter in S. M. del Soccorso zu Arcevia (nach 1530), sowie einen lebensgroßen Kruzifixus in S. M. delle Grazie ebendort. Er steht in diesen geringen Arbeiten dem Giovanni in seiner späten Zeit am nächsten. Der Dominikaner *Fra Ambrogio* (zweifelhaft ob ein Sohn des Andrea) fertigte 1504 für S. Spirito zu Siena eine Gruppe der Anbetung der Hirten in freier und bemalten (aber nicht glasierten) Tonfiguren, die in einer grottenartigen Nische aufgestellt sind; eine hinter den ähnlichen Gruppen Giovanni's und namentlich des Guido Mazzoni sehr zurückstehende Arbeit. Ebenda, tüchtiger und von herbem Naturalismus, Josef von Arimathia und Magdalena (im Gang an der Sakristei, von einer Pietà stammend), von einem bessern, wohl auch spätern Meister, als *Fra Ambrogio*.

Der eigentliche Repräsentant der jüngsten Richtung der Robbia-Schule ist *Giovanni della Robbia* (1469—1529?) An Zahl der Arbeiten seinem Vater nahe kommend, hat er anfangs ganz in dessen Art geschaffen, wie der schöne Brunnen von 1497 in der Sakristei von S. M. Novella beweist. Auch später hat er wohl die seinem betagten Vater zufließenden Aufträge vielfach ausgeführt. Giovanni erscheint als der Meister, der dieser letzten Entwicklungsphase ihren eigentlichen Charakter gibt, wenn auch keineswegs so ausschließlich wie Andrea der zweiten und Luca der ersten Periode dieser eigentümlichen Kunstgattung. Seine Werke sind meist reich bemalt, und ihre unruhige Wirkung wird noch vermehrt durch die regelmäßig ohne feinere architektonische Gliederung vermittelte Umrahmung von schweren bunten Frucht- und Blumengewinden. Auch ist die Glasur meist weit geringer als in der älteren Zeit (die Köpfe vielfach gar nicht glasiert). Die Figuren sind rundlich und in der Haltung meist steif und schwerfällig; die Gewandung ist motivlos, der Ausdruck unbelebt und im Gegensatze zu dem holden Liebreiz der Gestalten des Vaters eher herb oder gezwungen. Wo seine Arbeiten farblos sind, wirken sie durch ihre weiße Farbe flau und charakterlos.

Giovannis Hauptwerk ist der berühmte Fries über der Halle des Ospedale del Ceppo zu Pistoja (1514—25). Während die Rundreliefs (1525) in den Bogenzwickeln nur geringe Werkstattarbeiten sind, zeichnen sich die Reliefs des Frieses mit den Werken der Barmherzigkeit, hier von Ordensleuten ausgeübt, durch gute dramatische Erzählung in figurenreichen Szenen aus. In dieser späten und im Aufbau und naturalistischer Durchbildung schon weit hinter Lucas Arbeiten zurückstehenden Kompositionen kann man noch die Mäßigkeit in der Vielfarbigkeit, und zwar auf verschiedenen Stufen erkennen; Konsequenz der Färbung war ferner das Verzichten auf allen landschaftlichen und sonstigen perspektivischen Hintergrund, der ohne große Buntheit nicht wäre anzubringen gewesen<sup>1)</sup>. Überhaupt ist

1) Die besondere Beliebtheit, der sich die Robbiaskulpturen in den weitesten Kreisen erfreuen, veranlassen uns, in folgendem eine Übersicht über die namhafteren in Italien erhaltenen glasierten Tonbildwerke zu geben.

**Florenz**, Dom: Lünetten der Auferstehung (1448) u. der Himmelfahrt (1446) über den beiden Sakristelen; leuchterhaltende Engel in der südl. Sakristei (1448); sämtlich von *Luca*.

**Museo dell' Opera**: Lünette mit Gott-Vater zwischen zwei Engeln (nicht plastisch, das Gemälde eines Malers wie *Baldovinetti* in *Lucas* Werkstatt glasiert); Madonna mit 2 Engeln (*Andrea*, urk. 1489) und ein h. Zenobius zwischen 2 Engeln (1495, Werkstatt *Andreas*).

**SS. Apostoli**: Ciborium (*Giovanni*, früh).

**Badia**: Maria mit dem Kinde über dem Hauptportal (*Ben. Buglioni*).

**S. Barnaba**: Portallünette (*Giovanni*).

**S. Croce**: Freifiguren der hh. Franziskus und Bernhard in der Sakramentskap.; Tür-lünette, Büsten von 2 Heiligen und Altar mit Mad. zw. Heiligen (spät) sowie ein Madonnenrelief (nach *Verrocchio*), sämtlich in der Cap. Medici; Büste

diese Arbeit fast ebenso wichtig durch das, was die Künstler mit weisem Bedacht wegließen, als durch das, was sie gaben. Das italienische Relief ist rein von sich aus hier dem griechischen näher gekommen

- Christi in der Sakristei (*Andrea*); Altar mit Maria zw. Heiligen in der Capp. Pucci (*Giovanni*); Deckengewölbe mit den Evangelisten (*Luca*), Reliefs der Apostel (*Luca* und *Andrea*), Lünette mit Gott-Vater und Kassettendecke der Vorhalle (*Luca*) der Capp. Passi.
- S. Egidio (S. M. Nuova): Tabernakel mit der Madonna (*Andrea*).
- S. Gaetano: Portallünette mit der Madonna in der Unterkirche (*Luca*?).
- S. Jacopo di Ripoli: Lünette mit Maria zwischen den hh. Jakobus und Dominikus (*Giovanni*).
- S. Lucia de' Magnoli: Portallünette (*Giovanni*).
- S. Maria Novella: Sakristei-Brunnen, das Hauptwerk seiner Art (*Giovanni*, 1497); Altar mit Christus als Gärtner in den Klosterräumen (*Giovanni*).
- S. Maria Nuova (Gang zur Unterkirche): Pietà (*Giovanni*, 1494) bedeutend. (S. auch S. Egidio.)
- S. Miniato: Decke der Capp. del Crocifisso (*Luca*, 1448); Decke mit Medallions in der Capp. del Card. di Portogallo (*Luca*, 1461—1466); Kruzifixus im Chor (*Giovanni*?).
- Ognissanti: Portallünette mit der Krönung Mariä (*Giovanni*).
- Oratorio della Misericordia: Altar mit Maria u. Heiligen (*Andrea*).
- Orsanmichele: Vier Medallions mit Wappen im Oberstock (*Luca*).
- S. Simone: Kleines Tabernakel.
- Spedale degli Innocenti: Fries über der Halle (*Andrea*), Lünette mit der Verkündigung im Hofe (*Andrea*) und Madonnenrelief in der Kirche (*Luca*).
- Halle auf Piazza Novella: Fries und Lünette unter der Halle (*Andrea*).
- Reiches Tabernakel in Via Nazionale (1522, *Giovanni*).
- In Borgo S. Jacopo außen am Turme eines Palastes mehrere kleinere Robbiarbeiten, darunter eine schöne farbige Verkündigung (*Giovanni*).
- Im Museo Nazionale sind den glasierten Tonarbeiten zwei Säle eingeräumt. Besonders bemerkenswert die oben genannten Madonnenreliefs und Porträts von *Luca*, zwei Tabernakel mit der Madonna in Halbfig. von *Andrea*, großer Altar mit der Anbetung (1521), Christus am Kreuz, Klage um den Leichnam Christi, die Verkündigung, die Statue des h. Dominikus in reicher Nische, ein reich dekoriertes Gradino mit Statuetten von Heiligen, sowie kleine dekorative Arbeiten, sämtlich ganz farbige, von *Giovanni*; ein großes weißes Relief, Christus der Magdalena erscheinend, der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*), Christus als Gärtner, mehrere kleine Tabernakel mit Madonnen, mit der Anbetung des Kindes, Statuetten und Büsten von Heiligen u. a. m. aus der Werkstatt des *Andrea* und (vorwiegend) des *Giovanni*. Endlich zwei kleinere Madonnenreliefs aus dem früheren Museo di S. M. Nuova (auf einlge Zeit in den Uffizien ausgestellt); *Luca*.
- Akademie: Am Eingange die Lünetten mit der Madonna della Cintola und mit der Auferstehung, letztere bereits spät (*Andrea*?). Im Hofe der Akademie eine größere Zahl von Reliefköpfen (*Giovanni*, 1522).
- In der Certosa (vor Porta Romana): Lünette (nach *Ben. da Majano*) u. a. m.
- Im Collegio della Quietè (bei Carreggi): 3 große Lünetten mit Christus als Gärtner, zwei von *Giovanni*, die 3. aus S. Lucia in Via Sangallo nach *Busticis* Tonentwurf in der Robbiawerkstatt glasiert; der ungläubige Thomas (nach *Verrocchio*); Fries mit Seraphsköpfen zwischen Arabesken.
- Außerhalb Florenz ist namentlich die nächste Umgebung reich an Robbiarbeiten.
- Fiesole: über dem Portal des Domes die Statue des h. Romulus (1521, *Giovanni*), im Innern einzelne Statuetten; — im Oratorium des Seminars ein großer Altar mit Maria zwischen Heiligen (1520, *Giovanni*); — in S. Maria Primerana

als irgendwo mit Hilfe römischer Vorbilder. (Das letzte, siebente Relief rechts erst 1585 in bemaltem Ton als von *Fil. Paladini* ausgeführt; eine gute Arbeit in ihrer Art.)

- der Altar mit *Maria*, *Johannes* und *Magdalena* unter dem Kreuze (1442, *Atelier Lucas*); — in *S. Aniano* späterer Altar (*Giovanni*). —
- Impruneta**: Collegiata, die beiden Altarreliefs, das Kreuzigungsrelief, die Decken der beiden großen Baldachine und der Fries mit zwei Madonnenreliefs an einem derselben (sämtlich von *Luca*, um 1460).
- Poggio a Cajano**: Fries des Portikus mit antikrömischen Figurenszenen, nach Entwurf *Giulianos da Sangallo* (um 1485).
- Prato**: Die Portallünette des Domes (1489, *Andrea*); — das Gewölbe in *S. Maria delle Carceri* mit den Evangelisten in großen Medaillons, und schöner umlaufender Fries in der Kirche (*Andrea*, 1491); — in *S. Niccolò da Tolentino* der Sakristeibrunnen (1520, *Giovanni*), und eine Anbetung; — in *S. M. del Buonconsiglio* der Altar mit der *Madonna* zw. Heiligen, die Statuen der *hh. Paulus* und *Lucia* (*Andrea*), sowie die Portallünette.
- Pistoja**: Das kassettierte Gewölbe und die Portallünette in der Vorhalle des Domes (1506, *Andrea*); — Gruppe der Begegnung in *S. Giovanni fuor civitas* (*Luca*); — Fries und Medaillons an der Halle des Ceppo (1514—1525, *Giovanni*) und Lünette mit der Krönung *Mariä* über der Kapelle des Ceppo (*Buglioni*, 1510); — im Kapitelsaal von *S. Francesco* eine Auferstehung von *B. Buglioni* (1490); im Hofe des *Pal. Pretorio* zahlreiche Wappen.
- Empoli**: Zwei Medaillons mit der *Madonna* und *Gott-Vater* in dem kleinen Museum in der Collegiata; Altar mit der *Madonna* in der Praefektur (1496, *Andrea*).
- San Miniato al Tedesco**: Lünette mit der Verkündigung in *S. Jacopo* (*Giovanni*).
- S. Maria a Ripa**: Der Hochaltar (*Giovanni*) u. a. m. in *S. Francesco*.
- Lamporecchio**: Altar mit der Begegnung in *S. Stefano* (*Giovanni*).
- Cerreto-Guld**: In *S. Leonardo* das Taufbecken (Werkstatt des *Giovanni*, 1511, mit freien Kopien nach *Verrocchio* und *Ghirlandajo*).
- Fresolano, Memmenano, Galliano** (angeblich *Andrea*), **Badia Tedalda, Pescia, Lari** (*Giovanni*, 1524) u. a. kleine Orte Toskanas mit je einem oder mehreren Altären.
- Lucca**: *S. Frediano*, Verkündigung, fast stürmisch bewegt (*Giovanni?*).
- Barga** (in den Bergen von *Lucca*): Im Dom, Nonnenkloster u. Kapuzinerkirche verschiedene größere und kleinere Altäre (*Giovanni*), sowie ein Tabernakel (freie Nachbildung von dem des *Desiderio* in *S. Lorenzo*).
- Pisa**: *Camposanto*, Altar mit *Maria* in der *Glorie* nebst Heiligen (*Giovanni*, 1520), *Mad. m. Kind* in *Fruchtkranz* (*Andrea*), *Mad. m. Kind* in einer *Mandorla* von *Cherubsköpfen* (*Ben. Buglione*).
- Volterra**: *S. Girolamo* (vor der Stadt) mit zwei großen Altären, den *Sturz der Verdammten* (1501) und die *hh. Franziskus* und *Lucchesa* darstellend; — anderes im *Seminario* und an einem Gebäude neben *S. Michele*.
- Arezzo**: Dom, kleiner Altar mit *Himmelfahrt* (*Andrea*); Altäre mit der *Kreuzigung* (*Andrea*), der *Anbetung* (*Andrea*), der *Madonna* mit Heiligen (farbig, früher *Giovanni*); *Madonna* von zwei Heiligen verehrt (*Andrea*). — Altäre von *Andrea* in *S. Maria delle Grazie* und in *S. Maria del Grado*.
- Verona**: *Andreas* Altäre der Verkündigung, Kreuzigung, Anbetung, Gürtelspende und *Himmelfahrt Christi*. Andere Arbeiten aus der Werkstatt *Andreas*.
- Bibbiena**: *S. Lorenzo*, zwei Altäre: eine Grablegung (Werkstatt *Andreas*) und ein *Presepio* (*Giovanni*). *Mad. del Sasso*, *Täufer* u. *Christus* in der *Wüste*, polychrom, spät.
- Borgo San Sepolcro**: *Pal. Comunale*, *Tondo* der *Mad.* mit *Kind* von *Frucht-* u. *Cherubskranz* umschlossen (früher *Andrea*). Dom, ein *Sakramentstabernakel* u. 2 lebensgroße Heilige, polychrom (*Giovanni*). *S. Chiara* ein *Presepioaltar*.
- Castiglione Fiorentino**: Collegiata, großer Altar mit Verkündigung und *Himmelfahrt Mariä*, ein vorzügliches Werk *Giavannis*, namentlich im Ornamentalen fein; *St. Antonius* v. einer Nische umgeben (*Giovannis* Werkstatt). *Baptisterium*

Giovannis ernste, ja fast herbe Auffassung kommt am stärksten in verschiedenen (namenlosen) Gruppen der Beweinung Christi zur Geltung, die ein besonders bezeichnender, wenn auch wenig befriedigender Ausdruck der Richtung seines Freundes Savonarola sind: eine in S. Felice, zwei in S. Salvatore (verschiedene außerhalb Italiens; vgl. auch Mazzoni und Caradosso).

(neben der Collegiata) Tondi mit der Taufe Christi in Oberubskranz, verocchiesken Ausdrucks (*Giovanni*), und mit S. Michael über dem Drachen in Fruchtkrans (früher guter *Giovanni*).

**Aquila:** S. Bernardino, Altar mit der Auferstehung Christi und Krönung Mariä (*Andrea*).

**Siena:** In Sto. Spirito die Anbetung der Hirten (1504, *Ambrogio*); im Monastero di S. Niccolò vier kleinere Reliefs (sienesisch?); in der Osservanza großer Altar der Krönung Mariä (*Andrea*), Verkündigung in Freifiguren (*Atelier des Andrea*, mit sienesischem Anhauch) und große Pietägruppe (*Cossarelli*?).

**Santafiora** am Monte Amiata (Pieve): Großer Altar mit der Madonna della Cintola und eine Krönung Mariä mit den hh. Franziskus und Hieronymus; beide Altäre fast treue Wiederholungen der Altäre von *Andrea* in Verna und Assisi. Ebenda der Reliefschmuck der Kanzel und des Taufbeckens.

**San Savino:** Großer Altar mit der auf Wolken thronenden Maria, von vier Heiligen verehrt (um 1525, sienesisch?); die Statue des h. Antonius von Padua in reicher Nische (wohl *Giovanni*).

**Fojano**, im Valdichiana: In der Collegiata ein Altar mit der Madonna della Cintola (1502); — in S. Francesco vor der Stadt ein großer Altar mit Gott-Vater in Glorie und Heiligen, sowie verschiedenen Statuen; — in S. Domenico Altar mit der Himmelfahrt Christi.

**S. Lucchese** (über Poggibonsi): Reicher, farbiger Altar (*Giovanni*, 1514).

**Monte Oliveto:** Statuen des h. Bernhard und der sitzenden Maria.

**Montepulciano:** Größere Altäre in der Misericordia, Präfektur, Pal. Comunale und über einem Stadttore (*Andrea* und *Giovanni*).

**Perugia**, S. Pietro (Eingang zum Refektorium) Lavabo mit Christus und der Samaritanerin in der Lünette (*B. Buglione*).

**Radiofoani** und andere Orte am Monte Amiata: Verschiedenes.

Auch im alten Herzogtum Urbino (in Anghiari, Città di Castello) in Pesaro, Arcevia (*Giovanni*, 1513) wie in der Mark Ancona (in Gradara [*Andrea*] u. s. f.) und in der Umgegend von Perugia finden sich zerstreut einzelne Robbiaarbeiten; darunter in Urbino die Lünette an S. Domenico von *Luca* (1448).

**Assisi**, S. Maria degli Angeli: dreiteiliger Altar mit der Krönung Mariä und den hh. Hieronymus und Franziskus in Bußübung (*Andrea*).

**Rom**, Appart. Borgia (4. Saal): Öltabernakel (1515); Madonna zwischen den hh. Michael und Antonius, bez. *Lucas hoc opus fecit* 1499. Lünette mit einer knieenden Madonna vor der Krippe, Tondo mit dem Wappen Innocenz VIII. im Fruchtkrans (*Andrea*?) und Lünette mit einer Nachbildung von *Filippino Lippi* h. Bernardin in der Badia zu Florenz (Schule *Giovannis*).

**Bolsena**, S. Cristina: Zwei Altäre, von Leo X. als Kardinal gestiftet, und die edle liegende Figur der h. Christina (bemalt, aber unglasiert); spätere Arbeiten *Andreas*.

**Viterbo**, Mad. della Quercia: Drei Portallünetten (*Andrea*, 1508). — Porträtbüste und Lünettenrelief aus S. Giovanni im Museum (*Andrea*?, 1502).

**Genoa**, Pal. Bianco: Altar m. Krönung Mariä (früher *Giovanni*). S. M. del Castello (Kreuzgang, Decke): Madonnentondo nach *Luca* (S. 429, b).

**Venedig**, S. Giobbe: Decke mit Gott-Vater und den Evangelisten (*Lucas* Werkstatt).

**Neapel**, Montoliveto: Die Evangelistenmedallions der Capp. Origlia (*Andrea*).

**Modena**, Museo Estense: Die Evangelistenmedallions, Gestalten in ganzen Figuren (Werkstatt des *Andrea*).

In dieser letzten Zeit sehen wir die Schule der Robbia, zum Teil wohl aus Mangel an eigener künstlerischer Kraft, auch fremde Kunstwerke in mehr oder weniger freier Weise reproduzieren: so a findet sich im Collegio della Quietè bei Careggi *Verrocchios* Gruppe des ungläubigen Thomas in einem großen farblosen Relief wiedergegeben, und das mehrfach von demselben Meister wiederholte Motiv der Maria, die vor sich das Kind hält, ist in einem Tabernakel b der Kapelle Medici in S. Croce sowie in einem zweiten im städtischen Museum zu Prato nachgebildet. Eine Werkstattarbeit Verrocchios ist in einem Madonnenrelief im Museo Nazionale nachgebildet; c ein Relief des *B. da Majano* in einem Tondo ebenda (Mad. mit dem Kinde), sowie in einer Lünette mit dem h. Stephan zwischen zwei e Engeln in der Certosa, eine Madonna des *A. Rossellino* im Museo Nazionale u. s. f.

Daß die Schule von vornherein nicht verschmähete, gelegentlich auch die Arbeit eines guten Bekannten zu gläseren, zeigt die schon f um 1450 entstandene gemalte Lünette im Museo dell'Opera (Baldovinetti verwandt). Vasari erzählt uns, daß das Geheimnis der Bemalung und Glasur der Terrakotten nicht völlig in der Familie und Schule der Robbia bewahrt blieb; wie haben daher wohl einen Teil jener abweichenden Werke dritten, außerhalb der Familie und vielleicht auch außerhalb jeder Schulverbindung mit den Robbia stehenden Künstlern zuzuschreiben. Dahin gehören namentlich mehrere Altäre im Sienesischen, die deutlich den Charakter der Schule von Siena g tragen: in S. Chiara zu Monte Sansavino ein Altar mit Maria und Heiligen, reich bewegte Gestalten, von Vasari fälschlich dem Andrea Sansovino zugeschrieben (in der Art des Cozzarelli, um 1525); h in Siena selbst, im Kloster S. Niccolò, vier Reliefs geringerer Qualität, sowie ein besseres Tabernakel in einer der Straßen Sienas, u. a. m. — Der bekannteste unter diesen Künstlern war der Florentiner *Benedetto Buglioni* (1461—1521), dessen Portallünette über der Badia jedoch ganz von der Kunstweise Andrea della Robbias abhängig erscheint. Origineller die Madonna in der Mandorla in k Camposanto zu Pisa und eine Auferstehung in S. Francesco i zu Pistoja (1490). In S. Pietro zu Perugia (Eingang zum Refektorium) von ihm das Lavabo mit Christus und der Samaritanerin und (im Refektorium selbst) die Kanzel und drei Medaillons mit den m hh. Benedikt und Petrus und dem Chrisma. Im Universitätsmuseum zwei Halbfiguren Davids und Jessais, von einem Altar im Dom stammend. — Sein Schüler *Santi di Michele* gen. *Buglione* (1494 n bis 1576) hat vielleicht am Fries des Ceppo zu Pistoja mitgearbeitet, wo *Benedetto* die Porträtlünette mit der Krönung Mariä 1510 ausgeführt hat.



Die Kunstweise der Robbia war gewissermaßen auf die Familie beschränkt geblieben, wodurch sich neben der Eigentümlichkeit der Technik ihre etwa hundertjährige, im großen und ganzen wenig veränderte Dauer erklärt. Dieser Umstand sowohl wie der mehr dekorative Charakter der Arbeiten macht es begreiflich, daß ihr Einfluß verhältnismäßig gering blieb. Auch beherrschte der Einfluß *Donatello's* bereits die florentiner Kunst, und dieser wurde dadurch allmählich mehr oder weniger bestimmend für die gesamte italienische Kunst. Doch sind es auch hier nicht die eigentlichen Schüler, sondern die Nachfolger des Meisters, in denen sein Geist sich in frischer, eigenartiger Weise weiterbildet.

Als Gehilfe Donatello's bei den Statuen für den Campanile war *Giov. di Bartolo gen. Rosso* († nach 1451) tätig. Er fertigte mit ihm gemeinsam 1421 die groß gedachte Gruppe des Abraham und a Isaak und etwa gleichzeitig (1419—23) selbständig die Prophetenfigur des Obadja (Westseite, zuäußerst rechts), die der Kunstweise b dieser Epoche Donatello's eng verwandt ist. Auch die 1421 entstandenen Statuen zweier Erzväter (Josua und Moses?) an der Ostseite c des Campanile sind von ihm, die letztere mit Donatello gemeinsam gearbeitet (s. S. 417, g). — Das Grabmal Brenzoni († 1420) in S. d Fermo zu Verona, durch das Motiv der Auferstehung ausgezeichnet, und das Reiterdenkmal des Sarego in S. Anastasia zeigen den e Künstler noch im Charakter des Übergangsstils. — In Tolentino (Mark) ist von ihm das eine Mischung von Gotik und Renaissance zeigende Portal von S. Niccolò (1435); wie das vorige Werk bezeichnet: „Johannes Rubeus Florent“.

Ein anderer Genosse Donatello's, *Bernardo di Piero Ciuffagni* (1385—1456), hat fast nur Interesse, weil er gewürdigt wurde, in Konkurrenz mit den Ersten seiner Zeit eine außergewöhnliche Reihe von bedeutenden Aufträgen, namentlich von der florentiner Domopera zu erhalten. Der Einfluß dieser Künstler unterdrückte das mehr als bescheidene eigene Talent; dieser Mangel an jeder Originalität, verbunden mit einer empfindlichen Lieblosigkeit und Flüchtigkeit der Arbeit, lassen seine Arbeiten so unerfreulich erscheinen wie kaum andere gleichzeitige Bildwerke in Florenz. Er war Gehilfe Ghibertis bei dessen ersten Werken. Die Statue des h. Jacobus an Orsanmichele verrät trotz ihrer gotischen Befangenheit diesen Einfluß g Ghibertis, erscheint aber wie eine Karikatur desselben. Donatello's Vorbild charakterisiert die als dessen Jugendwerk ausgegebene Statue des sog. Josua im rechten Schiff des Doms. Seine Matthäus- h Statue (2. Kap. links in der Tribuna di S. Zanobi des Domes, i 1409—16) ist die geringste unter den sitzenden Kolossalfiguren der Evangelisten. Die Statue des Königs David im linken Schiff des k Domes und die des Jesaias gegenüber (irrtümlich Ezechiel benannt

und Nanni di Banco zugeschrieben; 1424—33), sind gleich flau und charakterlos. (Die Angabe, daß Ciuffagni an der Innendekoration von S. Francesco zu Rimini mitgearbeitet habe, widerspricht dem Charakter dieser Arbeiten.)

Auch *Piero di Niccolò Lamberti*, der seit 1420 mit seinem Vater in Venedig tätig ist, wo er an der Fassade von S. Marco, am Grabmal Tom. Mocenigo in S. Giov. e Paolo (1423) und an der Ausschmückung der Cà Doro (1434) arbeitet, gibt sich in allen seinen Werken, am unverkennbarsten in dem Strozzigrabmal (S. 181 unten), als Schüler Donatellos zu erkennen.

Ein Schüler Donatellos war ferner der Medailleur und Bronzebildner *Bertoldo di Giovanni* († 1491), der nach Vasari die Bronze tafeln der beiden Kanzeln in S. Lorenzo vollendete. Seine bekannteste Arbeit ist das Bronzerelief einer Schlacht zwischen nackten Reitern und Fußvolk, jetzt im Museo Nazionale, eine lebensvolle Komposition in Hochrelief (nach einem antiken Sarkophagrelief) von sauberster Durcharbeitung, wirkungsvoller Bewegung und einem seinem Meister fremdartigen Streben nach Schönheit der Formen. — Ebenda einige kleinere Bronzetafeln: eine Kreuzigung, ein Kinderbacchanal und eine Grablegung, durch stilvolle Behandlung des Flachreliefs ausgezeichnet, sowie die Statuette des Arion; im Museo Archeol. zu Venedig ein Bronzerelief mit der Erziehung Amors; im Museo Estense zu Modena die bronzene Statuette eines Herkules zu Pferde, bei Ch. Loeser in Florenz die eines „wildes Mannes“.

Als den bedeutendsten Mitarbeiter Donatellos in seiner mittleren Zeit lernten wir den Architekten *Michelozzo* (1396—1472, s. S. 418) kennen. Auch Ghiberti hatte den Jüngling zum Gehilfen bei seinem Matthäus herangezogen und bediente sich seiner bei der zweiten Bronzetür; und wie von Donatello, so wurde Michelozzo später auch von Luca della Robbia als der tüchtigste Bronze gießer in Florenz zu Hilfe gezogen. Aber auch als selbständiger Bildhauer nimmt er eine weit höhere Stellung ein, als man früher annahm. Als eigenhändige Arbeit ist die Hauptfigur des silbernen Dossale im Museo dell'Opera zu Florenz, der Täufer, bezeugt (1452). Sehr ver wandt, aber bedeutender ist die große Tonstatue im 2. Hofe neben der Annunziata. Urkundlich bezeugt ist auch die Terrakotta statuette des Giovannino im Museo Nazionale, für die Türe der Opera del Battistero gearbeitet. Die Bronzestatuette des Täufers ebendort steht der Weise Donatellos noch näher.

Was er seit 1425 gemeinschaftlich mit Donatello arbeitete, haben wir bereits kennen gelernt. An den Bronzearbeiten in Siena wie an der Kanzel in Prato scheint er als Gehilfe im wesentlichen nur Donatellos Entwürfe ausgeführt zu haben; anders ist es mit den drei

großen Grabmälern. Schon das Denkmal Papst Johans XXIII. a im Battistero (S. 418, e) zeigt in seinen plastischen Teilen, soweit sie in Marmor ausgeführt sind, einen für Donatello schwer begreiflichen Mangel an Bewegung und feinerer Belebung, wie eine für ihn ungewöhnliche Glätte. Da sich diese Eigenschaften in der von Vasari dem Michelozzo zugeschriebenen Relieffigur des Glaubens ganz in gleicher Weise vereinigt finden, so dürfen wir dem Künstler nicht nur das Architektonische, sondern auch einen wesentlichen Anteil an der Ausführung des Plastischen (den ganzen Sockel mit den drei Tugenden und den Cherubimfries darüber; die Madonna wohl von *Portigiani*) zuschreiben. In noch höherem Maße ist dasselbe bei dem Grabmal des Kardinals Rinaldo Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel († 1427) der Fall. Die Figuren haben hier noch mehr jenen ersten Charakter, jenen stummen Ausdruck, der ihnen zuweilen eine schlichte Größe verleiht, sie aber in der Regel eintönig und starr erscheinen läßt. Die Ausführung ist meist flüchtig. (Vgl. S. 418, d.) — Ähnlich ist auch das von ihm allein (s. S. 418, c) ausgeführte, jetzt in einzelnen Teilen in der Kirche zerstreute Grabmal des Bart. Aragazzi im Dom zu Montepulciano (beg. 1427, o voll. erst 1436). Auch hier haben die sauber gearbeiteten Einzelfiguren, wie die Reliefs, die dem Künstler eigene nüchterne Ruhe; eine fackelhaltende Figur hat dagegen fast Donatello'sche Größe der Auffassung. (Man beachte den befangenen Anschluß an griechische Vorbilder in den Relief.) — In Montepulciano ist von Michelozzo a auch die Fassade der Kirche S. Agostino mit der Portallunette in Ton: Maria zwischen zwei Heiligen in Halbfiguren. Nach solchen Arbeiten zu urteilen, dürfen dem Michelozzo auch verschiedene größere Madonnenreliefs zugeschrieben werden, von denen eine (Maria zwischen zwei Engeln, in bemaltem Ton) im Durchgang zum 2. Hofe des Spitals von S. M. Nuova noch am alten Platze ist. e (Über seine Arbeiten in Mailand u. a. dekorative Arbeiten vgl. S. 118, k, 144, f, 182, l u. fg.)

Den Einfluß Donatellos zeigen auch die Werke des Schülers und Adoptivsohns von Brunelleschi, *Andrea di Lazzaro Calvalcanti* gen. *Buggiano* (1412—62). Unter Brunelleschi's und Donatellos Aufsicht hatte er seit 1429 (wohl zusammen mit Pagno di Lapo) den Sarkophag des Giov. di Bicci de' Medici und den Altar in der Sakristei f von S. Lorenzo ausgeführt. Seinem Lehrer errichtete er 1446 das einfache Denkmal mit dessen lebensvoller Büste im Dom (die Totenmaske in der Opera). Ebendort sind von ihm die Marmorbrunnen h (1440 u. 1445) der beiden Sakristeien, an welchen feiste, völlig genreartig empfundene Putten, übertriebene Nachahmungen von Figuren Donatellos, das Wasser aus Schläuchen drücken, auf denen sie sitzen. — In Pescia ist von ihm das Tempietto in S. Francesco (1451, i

s. S. 122, c; irrtümlich ihm zugeschrieben die geringen Reliefs der  
 a Kanzel in S. M. Novella, s. S. 181, a). Die ihm bisher zugeteilten  
 b Marmorpanelee in Madonna della Spina zu Pisa (innen an  
 der Chorwand umlaufend) mit den derben und flüchtigen Darstellungen  
 der Tugenden in Relief (dat. 1461) sind Arbeiten des in seiner antiki-  
 sierenden Weise stark von Michelozzo beeinflussten *Andrea di Fr.*  
 o *Guardi* aus Florenz; von ihm auch das Grabmal Ricci im Cam-  
 d posanto und das Madonnenrelief über dem Querschiffsportal des  
 e Domes, sowie mehrere Reliefs der Madonna (Nr. 76 u. 77) und  
 f allegorischer Figuren (Nr. 81, 96, 102) im Camposanto (Nordwand),  
 g endlich drei Tabernakel im Chor von S. Catarina, S. Michele  
 h und im Museo civico (XII, Nr. 19).

Auf Vasaris Autorität hin hat man den *Agostino d'Antonio di Duccio* (geb. 1418, † nach 1481) zu der Familie der Robbia gezählt. Auch er ist vielmehr ein Nachfolger Donatellos von stark manie-rierter Eigenart.

Nach der Bezeichnung: *Augustinus de Florentia F. 1442*, ist eine Marmortafel mit vier kleinen flüchtigen und teilweise befangenen Re-  
 i liefs aus der Geschichte des h. Geminianus an der Fassade des Domes  
 k zu Modena auf ihn zurückzuführen, eine lebensvolle, aber ziem-  
 l ich rohe Jugendarbeit. (Die geringe Statue dieses Heiligen, von  
 der Apsis des linken Seitenschiffes ins Innere, l. Aufgang zum Chor,  
 versetzt, hat mit Duccio nichts gemein.) Als der Künstler 1446, wegen  
 Diebstahls angeklagt, aus Florenz nach Venedig flüchtete, gewann  
 m ihn L. B. Alberti für den Innenschmuck von S. Francesco in  
 Rimini, wo er 1454 noch beschäftigt war. Hier ist fast alles nach  
 seinen Entwürfen ausgeführt, zum Teil freilich von gewöhnlichen  
 n Handlangern. Das Grabmal der Vorfahren des Sigismondo und  
 die Einrahmungen von zwei Türen sind des Meisters selbst würdig;  
 o die Reliefs, mit denen die gotischen Pfeiler verdeckt sind, sind  
 mehr gegenständlich für die Behandlung der Allegorie und Mytho-  
 logie im Quattrocento als künstlerisch von Bedeutung. Noch ge-  
 p ringer sind die Freifiguren. — Im Museum zu Rimini das Medaillon-  
 porträt des Augustus. — In Rimini entstand gleichzeitig das tüch-  
 p tige Relief mit der Sibylle, die dem Kaiser Augustus auf der  
 q Reise entgegentritt; jetzt im Museo Archeologico zu Mail-  
 land. — Von Rimini übersiedelte Agostino 1457 nach Perugia.  
 Sein Hauptwerk daselbst ist die 1457—61 ausgeführte, ganz mit  
 r bildnerischem Schmuck bedeckte Fassade von S. Bernardino,  
 worin sich zwar ein ganz eigenartiger Künstler kund gibt, je-  
 doch nur eine Kraft zweiten Ranges. Schlanke, selbst hagere  
 Gestalten in fliegenden Gewändern mit überreichen parallelauf-  
 enden Falten, die Köpfe, namentlich die rundlichen Kinderköpfe der  
 Cherubim von frischem, selbst derbem Naturalismus, die jugend-

lichen Engelsgestalten, die die Glorie halten, in der der h. Bernhard schwebt, von schwärmerischem Ausdruck, die Einzelgestalten aber fast plump, die Kompositionen wenig bedeutend, die Dekoration zu schwerfällig, aber das Ganze von geschickter Anordnung, von glücklicher Verteilung des Flach- und Hochreliefs, und gerade hier in Perugia eine originelle, erfreuliche Erscheinung. — Der große Altar in S. Domenico ebenda (4. Altar rechts, 1459) ist teils in Stein, teils in unglasiertem, bemaltem Ton ausgeführt und dadurch von einer keineswegs glücklichen Wirkung; die Figuren sind plump und ohne Charakter. — Im Dom die fleißig durchgeführte Marmortafel der Pietà (1474, alte Bemalung und Vergoldung) schon von fast peruginesker Empfindung. — Von der 1475 ausgeführten Maestà della Volta sind noch einzelne Bruchstücke in der Sammlung der Universität erhalten. Dort auch die Halbfigur einer Madonna mit Kind (Terrakotta). (Vgl. S. 134, k, 135, a.)

Wohl während seiner späteren Tätigkeit in Florenz (1463—65) entstanden ein paar dort erhaltene Arbeiten: das Tabernakel im Refektorium von Ognissanti, das Stuckrelief der Madonna mit Engeln in der Villa Castello (Marmororiginal im Louvre aus Auvilliers) und die flache Relieftafel in Marmor mit der Madonna, die von Engeln bedient wird, im Museo dell' Opera, in künstlerischer Durchbildung wohl Duccios beste Arbeit.

Zur Ausführung von Donatellos Marmorarbeiten wurde auch der in Florenz, Siena und Bologna in den Quellen mehrfach genannte *Pagno di Lapo Portigiani* (1406—70) herangezogen (s. S. 155, a, 182, m, 418, e, 419, f und 421, o). Von ihm ist ein Madonnenrelief in der Opera des Domes zu Florenz, das unbedeutenden Naturalismus und bescheidenes Talent bekundet. Damit stimmen die figürlichen Skulpturen am Portal des 1. Kreuzgangs von S. Croce, dessen Architektur er wohl auch, nach einem Entwurf Michelozzos, ausführte.

Von den dekorativen Arbeiten des aus Donatellos Werkstatt hervorgegangenen *Simone di Nanni Ferrucci* (geb. 1402), den Vasari zu einem Bruder des Meisters stempelt, war weiter oben (S. 190, m u. 203, d—e) schon die Rede. Sonst hat sich von ihm nur noch das Holzkruzifix in S. Lorenzo (4. Kap. 1.) und der Marmorrahmen für Fra Angelicos großes Madonnenbild in den Uffizien erhalten, nach *Ghibertis* Entwurf 1433 ausgeführt (im Refettorio grande von S. Marco). An den Portalskulpturen (Heilige in den gotischen Nischen) von S. Giacomo in Vicovaro mag er mit den in Rom tätigen florentiner Genossen Filaretos Anteil gehabt haben.

Sehr viel näher steht dem Donatello eine Reihe von Madonnenreliefs, für die bisher kein Künstlername gefunden wurde. Von solchen sind in Italien noch erhalten: das merkwürdige große Mar-

a morrelief in der Capp. Medici in S. Croce, von auffallend häßlichen Formen und Zügen, aber von eigentümlicher Größe in der Auffassung; in der phantastisch-malerischen Dekoration unmittelbar unter Donatellos Einfluß: — ein ähnliches, noch feiner empfundenes Madonnenrelief über dem Seiteneingang des Domes von Siena (fälschlich *Michelozzo* zugeschrieben); — ein unbemaltes Tonrelief in einem c Tabernakel der Via Pietra Piana zu Florenz, u. a. m. Den meisten dieser Stücke liegen Entwürfe oder ähnliche eigenhändige Arbeiten Donatellos zugrunde. Einer der Künstler dieser Madonnen ist augenscheinlich der Schüler, welcher die Reliefs im Hof des Mediceerpalastes für Donatello ausführte.

Von Donatello beeinflusst erscheint auch das Figürliche an den a zwei großen reichen Altären im Dom zu Sarzana: dem Thomasaltar (r. Querschiff) von *Leon. Biccomanni* und seinem Neffen *Francesco* 1463—74, und dem etwa gleichzeitigen Konzeptionsaltar (l. Querschiff), vielleicht von *Ant. Maffiolo* aus Carrara, in unverstandenem gotischen Formengerüst.

Die Bildner der jüngeren Generation, die in Florenz während der zweiten Hälfte des Quattrocento tätig war, erstrebten auf der Grundlage von Donatellos frischem Naturalismus und seiner malerischen Behandlungsweise im fröhlichen Genusse des durch ihn gewonnenen Verständnisses nicht mehr, wie ihr großer Lehrmeister, in erster Reihe das Charakteristische und Gewaltige (terribile), gingen vielmehr auf Anmut und Schönheit aus. Einige von ihnen zählen zu den hervorragendsten Architekten und entwickeln ihre hohe Begabung vornehmlich auf dem Gebiete der dekorativen Plastik (s. oben S. 180 u. fg.).

Diese neue Richtung entsprach der Wendung, die gleichzeitig die Politik und das Leben in Florenz zu nehmen begann; an die Stelle großer öffentlicher Aufgaben trat mehr und mehr die Verherrlichung des Einzelnen durch die Herstellung reicher Privatkapellen und Grabdenkmale in den Kirchen wie durch die Ausschmückung der Paläste und Anfertigung von Bildnissen. Solche Aufgaben führten zur Anwendung der verschiedenartigsten Materiale, namentlich der beiden edelsten, des Marmors und der Bronze. Diesen beiden Stoffen und ihrer Natur entsprechend lassen sich zwei verschiedene Gruppen von Künstlern innerhalb der gemeinsamen Richtung unterscheiden: die Bronzekünstler und die Marmorbildner. Jene, mit *Verrocchio* und *Antonio del Pollaiuolo* an der Spitze, zeigen in der harten und spröden Bronze ein energisches, zuweilen selbst herbes Streben, verbunden mit ausgeprägter Vorliebe für technische Versuche und Vervollkommnungen, die sie ebenso auch als Goldschmiede und als Maler verfolgen; die Marmorbildner wissen in ihrem weichen Stoffe ihren Schöp-

fungen den Ausdruck höchsten Liebreizes und vollendeter Grazie in Bewegung und Form zu verleihen.

*Antonio del Pollaiuolo* (1429—98), der ältere von beiden, war — wie Verrocchio — von Haus aus Goldschmied und als solcher Schüler seines als Gehilfe an Ghibertis erster Pforte beschäftigten Vaters, in dessen Werkstatt er bis in sein dreißigstes Jahr blieb. Als Goldschmied war er der geschätzteste Künstler seiner Zeit; das Relief der Geburt des Johannes (1480) und besonders die köstlichen gravierten Kompositionen und Figürchen am Untersatz des Kreuzifixes am Silberaltar im Museo dell' Opera zu Florenz (seit 1476) rechtfertigen die Bewunderung seiner Zeitgenossen.

Florenz besitzt außerdem nur noch zwei plastische Arbeiten seiner Hand: die Tonbüste eines jungen, keck ausliegenden Kriegers in reichem Brustharnisch im Museo Nazionale und ebenda die kleine Bronzegruppe des Herakles, der den Kakus erwürgt, trefflich komponiert und vorzüglich geeignet, des Meisters anatomischen Kenntnisse zur Anschauung zu bringen. Ein paar Bronzestatuetten daneben (der Faustkämpfer Nr. 2584, einer der vier „*Ignudi di paura*“), freie Nachbildungen der Antike, die Pollaiolos Richtung zeigen. Eigenhändig ist dagegen die Bronzestatuetten eines David im Museum zu Neapel.

Die Hauptwerke Antonios fallen in seine letzte Lebenszeit und befinden sich in Rom, wo er sich seit 1489 dauernd aufhielt. Hier schuf er die beiden großen Bronzegrabmäler Sixtus' IV. und Innocenz' VIII. in St. Peter. Ersteres (von 1493 datiert, aber gleich nach dem Tode des Papstes 1484 begonnen) als Guß und in der Patina unübertroffen, ist ungeschickt in mäßiger Erhebung über dem Fußboden aufgestellt. Die obenauf gebettete Grabfigur ist als hart realistisches Bildnis von großem historischen Wert, die sehr unglücklich an den schiefen Flächen des Paradebette angebrachten Tugenden und Wissenschaften lassen mit ihrem Schwanken zwischen Relief und Statuette und mit ihren gesuchten Formen schon ahnen, auf welchen Pfaden die Skulptur hundert Jahre später wandeln würde. — Das Grabmal Innocenz' VIII. († 1492; errichtet von seinem Neffen Lor. Cibò, voll. 1497) ist jenem im Aufbau, wie im Figürlichen überlegen: der Papst, auf dem Throne sitzend, in der Linken die heilige Lanze, hat die Rechte segnend erhoben; als Wanddekoration zur Seite je zwei Kardinaltugenden in flachen Nischen und im Halbrund über ihm die drei theologischen Tugenden, reich bewegte, graziöse Gestalten von übertrieben schlanken Formen. Die jetzt darunter auf dem Paradebett ruhende Gestalt des Papstes war ursprünglich oberhalb, auf dem weit vorspringenden Gesims unter dem Halbrund angebracht, wie überhaupt das Denkmal weit niedriger aufgestellt gewesen sein muß und so erst perspektivisch die richtige Wirkung erzielen konnte.

Fast gleichalterig, in derselben Weise ausgebildet, gleichmäßig geschickt in allen Künsten und stets auf die Vervollkommnung der Technik bedacht, hat *Andrea di Michele di Francesco Cione*, gen. *Verrocchio* (1436—88), berechtigten Anspruch auf den Vorrang vor Pollaiuolo; nicht nur wegen seines hervorragenden Einflusses (zu seinen Schülern zählen Credi, Perugino und Leonardo), sondern auch wegen seiner mehr naturwahren, intimeren Auffassung, wegen seines hohen, ernstesten Strebens und seines eigenartigen Schönheitssinnes. Für dies Streben wie für seine mannigfachen Schöpfungen, unter denen sich sowohl einige der lieblichsten wie einige der großartigsten Werke der Renaissance befinden, gebührt Verrocchio die Palme unter den florentiner Künstlern der jüngeren Generation des Quattrocento und einer der ersten Plätze unter den Künstlern Italiens überhaupt.

Auch Verrocchio war, wie Pollaiuolo, Schüler eines Goldschmieds, des Giulio de' Verrocchi. Diesem Handwerk soll er in seiner Jugend vornehmlich obgelegen haben; das einzige erhaltene Werk der Art gehört freilich seiner spätern Zeit an. Wesentlich dieser Vorschule verdankt er seine Kunstfertigkeit als Bronzegießer und Ziseleur, wie die Sauberkeit seiner Arbeit in allen Materialien. (Schon 1461 wurde er von der Opera des Doms zu Orvieto zu einer Konkurrenz für ein Tabernakel mit Desiderio und Giuliano da Majano aufgefordert.) In der Skulptur gilt Donatello als sein Lehrer. In der Tat finden wir ihn während der letzten Jahre Donatellos in dessen Nähe beschäftigt: nach Cosimos Tode (1464) lieferte er die einfache Platte für dessen Grab in S. Lorenzo (vor dem Hochaltar, mit der Inschrift im Fußboden, von sehr schöner Zeichnung und prächtiger Färbung; die jetzige, eine genaue Replik der nach Vertreibung der Medici 1494 zerstörten ursprünglichen, erst 1532 hergestellt); nach dem Tode Donatellos führte er den originellen Marmorbrunnen hinter der Sakristei aus, und bis 1472 vollendete er das herrliche Grabdenkmal für Piero und Giovanni de' Medici ebenda (s. S. 184, f). Der Künstler blieb fortan in naher Beziehung zu Lorenzo Magnifico, in dessen Auftrage er jenes Monument ausführte. Von den von Lorenzo bei ihm bestellten Arbeiten sind zwei Bronzewerke noch erhalten: eine Brunnenfigur, der Knabe mit dem Delphin, der Wasser speit, jetzt auf dem Brunnen im Pal. Vecchio, trefflich naturalistisch durchgebildet, vorzüglich bewegt und von echter Kindlichkeit, und die Bronzestatue des jungen David, jetzt im Museo Nazionale (1476 im Pal. Vecchio aufgestellt, aber schon etwa zehn Jahre früher für Pal. Medici geschaffen). Donatello hat seinen Bronze-David ohne Zweifel heroischer aufgefaßt, und die naturalistische Behandlung beseelt ein eigentümlich großer Zug; vollendeter und liebreizender erscheint jedoch Verrocchios Schöpfung. Die schlanken, mageren Formen, selbst die eigentümlichen Propor-



tionen des zum Jüngling heranreifenden Knaben sind mit bewunderungswürdiger Naturwahrheit wiedergegeben; Stellung, Bewegung und Gewandung sind von vollendeter Grazie, und im Ausdruck des schönen Lockenkopfes mit seinem entzückenden Lächeln (Vorbild Leonardos) ist kindliche Siegesfreude mit mädchenhafter Schüchternheit gepaart. Auf gleicher Höhe stehen Guß und Ziselierung. Für Villa Careggi schuf Verrocchio außer dem Knaben mit dem Delphin auch das noch jetzt dort vorhandene große Lünettenrelief der Auferstehung (bemalte Terrakotta), leider stark beschädigt.

Im Museo Nazionale befinden sich die Marmorbüste einer jungen Frau mit einer Rose in der Hand und das Marmorrelief der Maria, die das auf einem Kissen stehende Kind vor sich hält. Wie dort die Bronze, so ist hier der Marmor trefflich behandelt, die Gestalten und die Gewandung sind aufs liebevollste studiert und durchgeführt, namentlich in der weiblichen Büste, die in italienischen Sammlungen nicht ihresgleichen hat. Man ist deshalb jetzt geneigt, die Ausführung des Modells dieser Büste dem jungen *Leonardo* in Verrocchios Werkstatt zuzuschreiben. Jenem Relief noch überlegen ist ein ähnliches Tonrelief ebenda, früher in S. M. Nuova: in der großen Auffassung, der breiten Behandlung, namentlich des bauschigen Gewandes, bekundet es die volle Frische der Meisterhand, die unmittelbar nach der Natur arbeitet. Auch die einfach vornehme Tonbüste eines jungen Mannes führt dort jetzt Verrocchios Namen.

Der nahen Beziehung zu Lorenzo de' Medici verdankte Verrocchio auch den Auftrag auf zwei Grabmonumente, die er etwa gleichzeitig ausführte, die aber leider beide unvollständig auf uns gekommen sind. Das eine arbeitete er im Auftrage des Giovanni Tornabuoni, eines nahen Verwandten und Geschäftsführers Lorenzos in Rom, für dessen 1477 verstorbene Gemahlin Francesca Pitti. Erhalten ist von diesem Monumente (einst in S. M. Novella) in Italien nur noch ein Marmorrelief im Museo Nazionale zu Florenz, das den Tod der Wöchnerin und die Überbringung des neugeborenen Kindes an den trauernden Gatten darstellt; in der Ausführung flüchtig und nicht eigenhändig (vielleicht von *Francesco di Simone*, vgl. S. 447 c. ff.), aber von klarer Anordnung und außerordentlich dramatischer Wirkung (Verrocchio benutzte als Vorbild einen antiken Alkestissarkophag). — Das gleichzeitige (1478—80) silberne Relief der Enthauptung Johannis am Dossale im Museo dell' Opera zu Florenz ist von ähnlicher Lebendigkeit.

Zu dem zweiten Grabmonument, dem des Kardinals Nic. Forteguerra († 1478) im Dom zu Pistoja, erhielt Verrocchio, mit dem der von den Verwandten des Verstorbenen begünstigte Piero Pollainolo konkurrierte, auf den zur Entscheidung angerufenen Urteilspruch des Lorenzo 1477 den Auftrag. Andere gleichzeitig

große Arbeiten verhinderten die Vollendung dieses Werkes und veranlaßten den Künstler, die Ausführung in die Hände von Schülern zu legen. Das Tonmodell (im South-Kensington-Museum) zeigt den ursprünglichen Entwurf: der Kardinal, im Gebet auf dem Sarkophag knieend, wird von der Gestalt des Glaubens nach oben gewiesen, wo Christus in der von vier Engeln getragenen Mandorla thront; rechts die Hoffnung, bittend zum Weltenrichter emporblickend; in der Mitte, hinter der Figur des knieenden Kardinals, die Liebe, aufwärts schwebend. Die Komposition ist reich, aber klar, die Auffassung völlig neu und ebenso groß als kühn. Ausgeführt ist (bis nach 1483) nach des Meisters Modell die ganze Rückwand, die in Relief von jugendlichen Engelgestalten getragene Mandorla mit Christus und darunter die Gestalten von Glaube, Liebe (von *Lorenzetto* nach 1511 ausgeführt und verpfuscht) und Hoffnung enthält; letztere von großer Schönheit. Der knieend dargestellte Kardinal (von *Lorenzetto* gemeißelt) ist bei der Umstellung und Zerstückelung des Monuments

- a in das Liceo Forteguerra (Saal nahe am Eingang) gekommen<sup>1</sup>).

- b Ein anderes, gleichzeitiges Werk, die Gruppe des Christus und Thomas an Orsanmichele zu Florenz, eine der wenigen Gruppen der Frührenaissance und eine der großartigsten der Renaissance überhaupt, stellte Verrocchio 1476—83 (schon 1465 hatte er den Auftrag dazu erhalten und war er daran tätig) für die von Donatello gefertigte reiche Marmornische her. Der Moment ist trefflich gewählt; Bewegung und Ausdruck in beiden Gestalten, in dem feierlich ernsten Christus und in dem jugendlich schönen Thomas, sprechen überzeugend wie in Tizians Zinsgroschen. Die überreiche Gewandung (zum Teil veranlaßt durch das dem Verrocchio eigentümliche Streben, schwere gefütterte Stoffe naturalistisch treu wiederzugeben) wirkt für den ersten Anblick entschieden störend; aber sieht sich der Beschauer allmählich hinein, so wird er staunen über das außerordentlich treue und liebevolle Studium bis in die kleinste Falte, bis in die reichen Säume der Gewänder, die nur noch durch die Durchbildung der Figuren übertroffen wird. In der technischen Behandlung zeigt sich Verrocchio auch hier als Meister.

- c Die letzte große Aufgabe, die Verrocchio gestellt wurde, an deren Vollendung ihn aber leider der Tod hinderte, war das Reiterdenkmal, das die Republik Venedig (nach älterer Sitte, die bis in das 17. Jahrh. beibehalten wurde) dem Condottiere Bartolommeo Colleoni († 1475) vor S. Giovanni e Paolo aus dessen reichem Vermächtnis errichten ließ. Verrocchio erhielt 1479 auf Grund einer Konkurrenz den Auftrag, fertigte 1481 das Modell, aber erst ein paar

\* 1) Aus Verrocchios Schule auch das reizvolle, von zwei jugendlichen Engeln gehaltene marmorne Stadtwappen im Pal. Comunale zu Pistoja (1491).

Jahre später scheint er an die Ausführung desselben gegangen zu sein. Er starb im September 1488 noch während der Vorbereitung zum Gusse; 1489 wurde *A. Leopardi* (s. unten) mit der Vollendung des Denkmals beauftragt, das 1493 auf seinem prächtigen Marmorsockel bereits aufgestellt war. Auch wie es jetzt vor uns steht, darf das Werk den Anspruch erheben, das großartigste Reitermonument der Welt genannt zu werden. Roß und Reiter sind niemals wieder so aus einem Guß gedacht, so individuell und so mächtig zugleich dargestellt worden. Die große, gewaltige Zeit des Quattrocento, die in den Condottieren eine ihrer eigenartigsten Erscheinungen darbietet, ist in keiner anderen Figur so überzeugend vergegenwärtigt.

Noch zu erwähnen sind zwei Bronzereliefs, die eine unverkennbare Verwandtschaft mit Jugendarbeiten *Leonardos* (Zeichnungen und ein die Wirkung der Eifersucht darstellendes, in Stucknachbildungen erhaltenes Relief) aufweisen, eine Kreuzabnahme im Carmine zu Venedig (aus Urbino stammend) mit dem Stifter Frederigo von Urbino und zwei Söhnen, in der Schönheit der Gestalten und ihrer Bewegungen, im packenden Ausdruck der Leidenschaft ein Meisterwerk (um 1474) und die fast gleich große nicht minder treffliche „Stäupung Christi“ im Universitätsmuseum zu Perugia (*V. Danti* zugeschrieben); an der Herstellung beider hatte vermutlich der junge Leonardo wesentlichen Anteil.

Ein Schüler Verrocchios ist (nach Vasari) *Francesco di Simone Ferrucci* aus Fiesole (1438–93), der in dem 1472 errichteten Epitaph Lemmo Balducci den Typus des Nischengrabes wiederholte (s. S. 181, p, heute nur noch in Resten — Basament, Festonfries und Reliefbildnis — an der inneren Fassade von S. M. Nuova erhalten), in dem Grabmal Tartagni († 1477) in S. Domenico zu Bologna a Desiderios Marzuppinigrab ungeschickt kopierte und Verrocchiosche Gestalten daran anbrachte. Sehr verwandt sind die nach 1485 bzw. 1489 errichteten Marmorgrabmäler des Gian Franc. Oliva e und der Marsibilia Trinci im früheren Konvent Monte Fiorentino bei Piandimeleto (Provinz Pesaro), wo die inschrifthaltenden Engel wieder dem Verrocchio entlehnt sind. Die Madonna im Abschluß kommt fast genau so an dem edlen Grabmal der Barbara Manfredi († 1466) in S. Biagio zu Forli<sup>1)</sup> und in einem Relief der Via Chiesa zu Florenz vor; wenig verändert in dem sehr schönen g Tabernakel aus Imola, jetzt im Besitz der Gräfin Grabenski in h Bologna. Vielleicht entstand bei dem Aufenthalt Ferruccis in den

1) Sollte etwa Simone damals auch die (leider sehr entstellte) Marmorbüste \* des Gatten der Barbara, des Piero Ordellafi, jetzt im Museum zu Forli, angefertigt haben? — Die wirkungsvolle Marmorbüste der angeblichen Isotta da Rimini im Camposanto zu Pisa mag hier mit genannt sein. \*\*

a Marken auch das Grabmal Sigism. Malatestas († 1468) in S. Francesco zu Rimini. Stilanalogien im Ornamente mit den Arbeiten in der Badia von Fiesole (s. S. 183 p u. ff.) machen seine Autorschaft dafür wahrscheinlich. — Eine Formverwandschaft mit gewissen Grabmälern in Rom (Nische über dem Sarkophag und geschweiften Giebel über Doppelpilastern) hat das Denkmal des Vianesio Albergati in S. Francesco zu Bologna. Auch das (durch Transport und Überarbeitung sehr entstellte) Grabmal Pietro Fiesco (jetzt P. Malvezzi) im Camposanto geht wohl auf Simone zurück.

d Das Marmorportal des Pal. Bevilacqua (1481) wurde schon oben erwähnt (S. 156, k). — Im Museo Nazionale zu Florenz ist die steinerne Basis mit Engeln, auf der ein Madonnenrelief des Andrea della Robbia angebracht ist, ein unbestrittenes Werk des Künstlers, ganz in Verrocchios Art (vgl. auch S. 445, g); ebenso die Replik des Verrocchioschen Madonnenreliefs (S. 445, d), aus Poggio Imperiale stammend. Ähnliches gilt von dem figurenreichen Ciborium f in S. Maria zu Monteluce (vor Perugia, 1483) und von dem größeren Ciborium von 1486 im Pal. Cavriani zu Mantua (aus der Kirche von Ostiglia). — Der unruhige Künstler scheint auch bis Venedig gekommen zu sein, wo die als florentiner Arbeit sofort h ins Auge fallende Kapelle in S. Giobbe (2. Kap. links vom Portal) samt dem Marmoraltar in der Dekoration wie in den Figuren seine Hand zu verraten scheint (nach 1471, eher vielleicht als die des Ant. Rossellino, dem man die Arbeit auch zugeschrieben hat; die Täuferstatuette ist wohl von Antonio, die beiden Mönchsgealten aber von einem Venezianer dazugearbeitet). — Endlich sei i noch auf eine Johannesbüste in der Pinakothek des Pal. Ducale zu Urbino, die ganz ausgesprochene Arbeit eines Verrocchioschülers, hingewiesen, die Simone angefertigt haben könnte.

Der als Schüler des Simone genannte *Angelo di Polo* (geb. 1470) erscheint in der Christusbüste aus bemaltem Ton im Liceo Forteguerria zu Pistoja als geistloser Handwerker.

Von anderen Schülern Verrocchios, die er als Bildhauer ausbildete (über Leonardo und G. Fr. Rustici später), ist uns bisher kaum etwas bekannt, obgleich in den Urkunden zahlreiche Werkstattgenossen genannt werden. Sein Einfluß auf seine Zeitgenossen und Nachfolger in Florenz war ein sehr nachhaltiger. Auch auf die Marmorbildner, als deren Haupt und Vorbild Desiderio gelten darf, wirkte er ein; sie hatten aber wohl in dem Architekten *Bernardo di Matteo Gamberelli*, gen. *Rossellino* (1409—64), ihren eigentlichen Lehrmeister. Rossellinos hervorragend architektonische Begabung zeigen auch seine Bildwerke. Seine Figuren sind in der Bewegung und im Ausdruck noch befangen, in den Formen und der Gewandung meist weich und selbst etwas voll; es fehlt ihnen noch die rechte Belebung. Da-

gegen besitzen sie aber einen wirkungsvollen Ernst, eine wie mühsam verhaltene Empfindung und inbrünstige Begeisterung, sowie namentlich in den schönen Köpfen eine feine naturalistische Behandlung des Fleisches. Alle diese Eigenschaften liegen im Keime schon in seinem Jugendwerk, der Lünnette mit der Madonna della Misericordia über dem Portal der Misericordia zu Arezzo (v. J. 1434, das Tonmodell dazu im Museo civico); sie zeigt beim Festhalten der nüchternen alten Komposition auch schon seine weiche, volle Formbehandlung. (Geringer die Statuen der hh. Gregor und Donatus in den Seitennischen; schön und voll Beseelung die der hh. Lorentino und Pergentino zu Seiten des Misericordiareliefs.) Die reich verzierte Marmortür im Pal. Publico zu Siena (Sala del Concistoro, von 1446, s. S. 182, i) ist auch durch ihren figürlichen Schmuck beachtenswert. Die Marmorgruppe der Verkündigung in der Misericordia zu Empoli (1447) ist von ernster Schönheit im Ausdruck und in der noch etwas befangenen Haltung.

Die Anordnung seiner Denkmale ist in der Erfindung, in den Verhältnissen wie im Aufbau neu und mannigfaltig. So in seinem Hauptwerk, dem Grabmal des florentiner Staatssekretärs Lionardo Bruni († 1444) in S. Croce zu Florenz, das als die vollendetste und beliebteste Form des Wandgrabes bis zum Ausgange der Frührenaissance in Florenz bestimmend blieb. Maria mit dem Kinde im Halbbrund, von zwei Engeln verehrt (fälschlich Verrocchio zugeschrieben), und zwei Genien mit dem Wappen oben auf dem Halbbrund sind noch ziemlich schwerfällig und leblos; vollendet schön ist dagegen der untere Teil des Aufbaues. Auch ist die Gestalt des Toten, Bernardos bedeutendste plastische Leistung, dem Marzuppini Desiderios durch ihre große und vornehme Bildung überlegen. — In dem als Relief behandelten Grabmal der Beata Villana in S. M. Novella (1451) ist ein schlichtes gotisches Motiv in geschmackvoller Weise verwertet: zwei jugendliche Engel ziehen den baldachinartigen Vorhang zur Seite, hinter dem auf dem Bahrtuche die verhüllte Gestalt der jungen Heiligen wie vom Schläfe umfangen daliegt. — Ähnlich gedacht ist das zierliche, jetzt leider zu hoch angebrachte Grabmal des Rechtsgelehrten Filippo Lazzari in S. Domenico zu Pistoja (1462 bestellt, nach Bernardos Tode wesentlich von seinem Bruder Antonio ausgeführt 1464—68; nur die Anordnung und vielleicht die Statue des Toten sind Bernardos Werk). — Über den von Bernardo im Grabmal Orlando de' Medici († 1455) geschaffenen Typus des Nischengrabes, sowie über seine dekorativen Arbeiten vgl. S. 182, b, h—k. — Als Produkte der Werkstatt, die der Meister (nachweislich seit 1456) mit seinen vier Brüdern gemeinschaftlich hielt, kennzeichnen sich: das Grabmal des B. Lorenzo da Ripafraffa († 1457) in S. Domenico zu Pistoja (nur in der

verstümmelten Umsetzung aus dem 17. Jahrh. erhalten), woran die Statue des Toten in ihrer edlen Anspruchslosigkeit den Stempel Bernardino trägt; dasjenige des Neri Capponi († 1457) in S. Spirito zu Florenz, woran das feine Reliefbildnis des Toten ihm angehören könnte; und endlich das Grabmal Gemignano Inghirami († 1460) im Kreuzgang von S. Francesco zu Prato, wo die Statue des Toten die Hand Antonios vermuten läßt.

*Desiderio da Settignano* (1428—64) gilt wohl mit Recht als ein Schüler Donatellos. Beide sollen gemeinsam den Fries an der Capp. Pazzi bei S. Croce geschaffen haben, eine Reihe von Engelsköpfen, die mit Donatellos Frische Desiderios Holdseligkeit verbinden, dem sie allein angehören. Seine Hauptwerke sind das Tabernakel der Sakramentskapelle in S. Lorenzo und das Grabmal Marzupini in S. Croce. (Über den dekorativen Wert beider s. unter Dekoration S. 183, 1 u. ff.) Das Christkind und die zwei in Verehrung ihm zugewandten Engel auf dem Gesimse des Tabernakels sind Kindergestalten, wie sie naiver und lebensvoller nicht zu denken sind. Von ähnlicher Trefflichkeit sind die schlanken Figuren von zwei älteren Chorknaben neben hohen Leuchtern, die zu den Seiten des Tabernakels stehen. In der Dekoration hat Desiderio wieder in reizvollster Weise seine köstlichen Cherubim angebracht. Nur das Relief der Pietà (irrtümlich dem Cinquecentisten Silvio Cosini zugeschrieben) zeigt die Grenze seiner Kunstweise wie der ganzen Richtung: die Formenbehandlung ist zu weichlich, und dem Gefühlsausdruck fehlt es an Haltung und Ernst. — Wie er das Pathos seines Meisters Donatello abschwächt und dessen charaktervolle Herbigkeit seinem lebendigen Schönheitssinn anzupassen sucht, zeigt die Holzstatue der Magdalena in S. Trinita (von *Ben. da Majano* vollendet).

Desiderios Hauptwerk ist das schon mehrfach erwähnte Grabmal Carlo Marzupini († 1455) in S. Croce. Gegenüber dem Grabmal seines Vorgängers Bruni aufgestellt, ist es in engem Anschlusse an diese Arbeit Rossellinos entworfen. Auch hier steht das Figürliche der Dekoration im Werte fast gleich: die Grabfigur auf dem reichen Paradebette ist von feiner Individualität; die beiden Wappenhalter am Sockel sind die anmutigsten Kindergestalten. Von besonderem Reiz sind aber die schlanken, jugendfrischen Jünglingsgestalten auf dem Gesims, die fröhlich hinausschreitend den von oben zu beiden Seiten des Grabmals herabfallenden Fruchtkranz tragen. Die Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln in der Lünette ist mit Rücksicht auf den dunklen, hohen Platz und auf das flache Relief, in dem sie gehalten ist, kräftig und scharf umrändert. (Auf dem Fußboden vor dem Grabmal die marmorne Grabplatte des Gregorio Marzupini, leider sehr abgetreten; im Mittelschiff unter

verschiedenen trefflichen Grabplatten noch eine zweite Arbeit Desiderios.)

Desiderios einzige durch Vasari bezeugte Büste, die der Marietta Strozzi, ist, leider arg verstümmelt, im Pal. Strozzi erhalten; sie zeigt eine auffallend herbe Auffassung bei vollendet naturalistischer Durchführung. Zwar unbeglaubigt, aber echt sind die Marmorbüsten eines jungen Mädchens und die Büste eines jungen hübschen Knaben im enganliegenden Schnürrock im Museo Nazionale.

Feine malerische Behandlung des Flachreliefs zeigt die berühmte Marmormadonna an der Ecke von Pal. Panciatici in Via Cavour, Pal. Medici gegenüber. — Auch das dem Donatello zugeschriebene Madonnenrelief der Galerie zu Turin ist vielmehr a von Desiderio, ebenso die eine Kinderbüste in der Chiesa dei Vanchettoni zu Florenz. (Ein altertümlicheres Madonnenrelief in Marmor, von einem Nachfolger Donatellos, an S. Giovannino degli Scolopi in Via Martelli.)

Bernardo Rossellino hatte vier Brüder, die Künstler waren; unter diesen überflügelte ihn als Bildhauer der jüngste, *Antonio Rossellino* (1427 bis um 1478). Schüler und Nachfolger des Bernardo, ist Antonio zugleich von Desiderio in glücklichster Weise beeinflusst. Leichte und reiche Gestaltungskraft verbinden sich bei ihm mit frischem Naturalismus, feinem Geschmack, ausgesprochenem Schönheitsgefühl, malerischer und vollendeter Bearbeitung des Marmors.

Zu seinem Hauptwerke, dem Grabmal des Kardinals Johann von Portugal († 1459) in S. Miniato, erhielt Antonio den Auftrag 1461. In einer flachen Nische steht frei auf hohem originellen Unterbau das Paradebett, auf dem die schöne Gestalt des jungen Kardinals mit heiterem Frieden im Antlitz ruht. Zwei nackte Putten, die zur Seite sitzen, halten die Zipfel des Bahrtuches. Über der Figur des Toten, auf Sockeln an der Rückwand kniet beiderseits ein jugendlicher Engel von entzückender Bildung, Krone und Palme in den Händen. Oben im Halbrund der Wand ein Medaillon mit dem Relief der Madonna, das zwei Engel schwebend tragen. Die Dekoration ebenso vorzüglich wie der figurliche Teil.

Eine Wiederholung dieses Grabmals für die 1470 verstorbene Gattin des Ant. Piccolomini, Maria d'Aragona, in der Kirche Montoliveto zu Neapel hat Antonio nicht vollendet. (Urkundlich war das Grabmal bei seinem Tode noch nicht fertig, die Ausführung im wesentlichen von *B. da Majano*.) Dagegen führte er selbst noch einen zweiten Auftrag für denselben Fürsten und dieselbe Kirche aus, den Altar der Capp. Piccolomini; in der Mitte das Relief mit der Anbetung der Hirten, berühmt durch einen Chor singender

Engel in den Wolken; zu den Seiten in den Nischen die Statuen von Johannes und Lukas; darüber die Brustbilder der beiden anderen Evangelisten; auf dem flach abschließenden Gesimse vier nackte Putten mit einer Guirlande. In der Unterhöhlung, der überreichen Gewandung, der wirkungsvollen Anwendung von Bohrlöchern, der perspektivischen Ansicht ist Antonio hier ebenso weit gegangen wie Ghiberti bei der zweiten Pforte des Battistero, allein ohne in gleichem Maße die einheitliche Wirkung zu stören.

Ein etwas derbes, aber lebensvolles Rundrelief mit der Anbetung der Hirten befindet sich im Museo Nazionale zu Florenz. Die Marmorstatue des kleinen, lebhaft ausschreitenden Johannes ebendort arbeitete Antonio 1477 für die Opera des Domes. Bedeutender als beide ist die Büste des Matteo Palmieri ebenda (1468); obgleich stark verwittert, gibt sie noch durch breite Anlage und große Auffassung den vollen Eindruck der energischen Persönlichkeit. Die Chiesa de' Vanchettoni enthält unter Donatellos Namen eine köstliche kleine Kinderbüste von der Hand des Künstlers. Ihm gehören auch die beiden Täuferbüsten im Pal. Martelli und im Museum zu Faenza. Auch das schöne Tonrelief der Madonna mit Kind, Johannes und zwei anbetenden Engeln im Museo Nazionale zu Florenz (aus dem Museo di S. M. Nuova) steht ihm näher als Ben. da Majano. In S. Croce am ersten Pfeiler das etwas nüchterne Relief der Madonna del latte (in ganzer Figur) über dem zierlichen, gleichfalls von ihm gearbeiteten Weihwasserbecken (vor 1478).

Während Antonio für Neapel tätig war, beteiligte er sich auch an einem Werke, das keineswegs zu den guten Erzeugnissen der Frührenaissance gehört, an der Kanzel im Mittelschiff des Doms zu Prato (1478). Antonios Anteil: drei kleine Reliefs mit der Himmelfahrt Mariä, der Steinigung des h. Stephan und der Klage um den Tod dieses Heiligen, ist weitaus das Beste an dem Werke und wenigstens von ansprechender Erfindung. — Ein kleines wenig bedeutendes Tabernakel aus Antonios Werkstatt in der Badia di Settimo vor Florenz.

Antonios schönste Einzelgestalt ist der lebensgroße h. Sebastian in der Pieve zu Empoli (1457). In den weichen, schönen Formen, dem edlen Kopfe, dessen ergreifender Blick fliehend nach oben gewendet ist, der unübertroffenen Durchführung und Politur des Marmors darf diese Statue überhaupt wohl als die vollendetste nackte Figur gelten, die von den Künstlern dieser Richtung geschaffen ist. Der reiche Holzaltar, worin die Statue steht (von *Cecco Bravo* aus Florenz), trägt auf dem Gesimse zwei knieende Engel, ähnlich denen in S. Miniato.

Das große Reliefporträt des Erzbischofs Donato de' Medici im Dom zu Pistoja (1475) ist für den Künstler auffallend weichlich.



Eine frühe Arbeit von Antonio ist der Sarkophag des h. Marcellinus im Museum zu Forlì (laut Inschrift v. 1458); freistehend, ringsum in Nischen die Tugenden und vier h. Mönche im Hochrelief; an dem Deckel schwebende Putten mit Inschrift und Wappen; oben auf die Statuetten der Verkündigung; noch sehr gehalten, sorgfältig durchgeführt und teilweise schon von großem Reiz. In der Romagna befindet sich noch eine zweite Arbeit des Künstlers, ein großes Madonnenrelief im Stadthause zu Solarolo. — Auch das Grabmal Lazzari in S. Domenico zu Pistoja, dessen Entwurf 1462 sein Bruder Bernardo geliefert hatte, wurde von Antonio ausgeführt und 1468 vollendet. Hier verdient namentlich das einfach schöne Relief Beachtung, das den Gelehrten vor seinen Schülern dozierend darstellt. — Am Grabmal des Lorenzo Roverella in S. Giorgio vor Ferrara (voll. 1475), dessen ganz römische Anordnung wie die plumpe Grabstatue dem *Ambrogio da Milano* (s. S. 204, d) gehören, gehen das Figürliche in und auf der Lünette und die Statuetten der Rückwand auf Antonios Werkstatt zurück (vgl. S. 448, g).

Ein von Antonio ganz abhängiger Künstler arbeitete u. a. die feine Marmoradonna im Flachrelief mit dem zur Mutter aufstrebenden Kinde im Museo Nazionale zu Florenz (1. Saal der Marmi).

Die Richtung, die Desiderio da Settignano begonnen und Antonio Rossellino fortgesetzt hatte, findet ihren Abschluß in *Benedetto da Majano* (1442–97). Anfangs bei seinem älteren Bruder Giuliano als Intarsiator beschäftigt (s. u. Dekoration S. 214, h, i), hat er in den letzten 25 Jahren seines Lebens vorzugsweise als Marmorbildner eine ebenso umfangreiche wie vielseitige Tätigkeit entwickelt. Die schönste Kanzel Italiens, das trefflichste Ciborium, verschiedene prächtige Wandaltäre und Nischengräber sind neben einer Reihe von Freiguren und Büsten noch heute von ihm erhalten. Sie sind fast sämtlich in Marmor ausgeführt. Seine früheste datierte Arbeit (von 1474) ist die auf das sorgsamste durchgeführte Büste des Pietro Mellini im Museo Nazionale, für den er die Kanzel in S. Croce schuf, deren dekorative Bedeutung bei der Architektur gewürdigt worden ist (S. 185, a). Die Reliefs zeigen lebendig entwickelte Szenen mit herrlichen Motiven (zum Teil auf der Dreiviertelansicht beruhend); die Statuetten in den Nischen zählen bei kleinem Maßstabe zu den vollendetsten dieser Zeit. Da jene 1474 ausgeführte Büste des Stifters diesen bereits sehr bejahrt darstellt, so fällt auch die Ausführung der Kanzel mutmaßlich in diese frühe Zeit, sicher nicht in die letzten Lebensjahre des Meisters, wie gewöhnlich angenommen wird. — Mellinis Wappen trägt auch das zierliche, figürlich reich geschmückte Tabernakel in der Badia zu Arezzo, das daher wohl gleichfalls schon aus dieser früheren Zeit ist.

Verwandt in der Behandlung und Auffassung des Figürlichen ist  
 a das noch früher entstandene Grabmonument des h. Savinus im  
 Dom zu Faenza (gestiftet durch Giovanna Manfredi 1468, neuer-  
 dings in seiner ursprünglichen Form wiederhergestellt). Der Sarko-  
 phag steht in flacher, oben rund abschließender Nische, über Doppel-  
 pilastern sich erhebend, die sechs Darstellungen aus dem Leben des  
 Heiligen in zwei Reihen flach gehaltener Reliefs einrahmen; oben-  
 auf die Statuetten der Maria und des Engels. Ähnlich wie bei den  
 Reliefs der Kanzel in S. Croce sind auch hier die Darstellungen  
 von großer Mannigfaltigkeit, die Behandlung noch feiner, die Em-  
 pfindung von keuscher Zartheit. — Von anderen Arbeiten in den  
 Marken, gleichfalls aus der Jugendzeit des Künstlers, schreibt schon  
 b Vasari dem Benedetto den Marmorbrunnen mit zwei Engeln in  
 c der Sakristei des Doms von Loreto zu. Auch die Marmortüre  
 daselbst hat Benedetto nach Angabe Giulianos ausgeführt, mit dessen  
 Tür in der Sala d'Udienza zu Florenz sie übereinstimmt. Ebenda  
 d die beiden glasierten Tonreliefs mit den Evangelisten über den  
 Sakristeitüren, nach Tonmodellen Benedettos hergestellt. (Zwei an-  
 dere in Stück sind nur Kopien von diesen.)

Neben dem S. 185, b genannten Ciborium (vor 1475) in S. Do-  
 menico zu Siena, dessen Sockel durch Medailonreliefs mit den  
 e Evangelisten geschmückt ist, befinden sich zwei holde Engelgestal-  
 ten, die, mit Leuchtern in den Armen, zu den Seiten knieen.

f Im Pal. Vecchio zu Florenz ist die geschmackvolle, als  
 Marmorarbeit vollendete Einrahmung der Tür der Sala de' Gigli mit  
 der aus einem antiken Porphyrtorso restaurierten Justitia (1480—81)  
 von Benedettos Hand. (Die einfachere der Sala dell' Udienza von  
 g Giuliano 1476—78, s. S. 185, e.) Zwei Kandelaber mit Engeln zur  
 Seite im Museo Nazionale standen ursprünglich auf den Ecken  
 des Türgesimses, wo jetzt Abgüsse danach aufgestellt sind; auf der  
 h Tür hatte auch die Johannesstatuette (ebenda) ursprünglich ihren  
 i Platz. — Eine Justitia im Cambio zu Perugia scheint das Ton-  
 k modell zu der ihr ähnlichen sitzenden Marmorfigur im Museo Na-  
 zionale, einer mäßigen Werkstattarbeit, zu sein.

Um 1480 vollendete Benedetto die von ihm und seinen Brüdern  
 l gestiftete Madonna dell' Ulivo, jetzt im Dom zu Prato. Die  
 Tonstatue der Maria ist eine liebliche Schöpfung Benedettos, das  
 Marmorrelief der Pietà am Sockel aber etwas schwächlich. Von den  
 m zugehörigen Engeln ist nur der eine im Museum zu Bergamo er-  
 halten. — Bald nach 1485 fällt auch die Ausführung des Grabmals  
 der Herzogin Maria von Aragon († 1470) in der Kirche Montoli-  
 veto zu Neapel (s. S. 451, i). Sämtliche Figuren verraten Bene-  
 dettos Hand; eigene Erfindung ist das kleine Auferstehungsrelief. —  
 o An demselben Orte (Capp. Mastrogiudici) arbeitete Benedetto

später, gleichfalls im Auftrage des Gatten der Maria, den Marmoraltar mit der Verkündigung; zu den Seiten die Statuen der beiden Johannes, am Sockel sechs kleine Reliefdarstellungen aus dem Leben Christi; als Gegenstück zu dem Altar Rossellinos ebenda komponiert (1489 voll.): die Gestalten noch von der dem Künstler eigentümlichen Lieblichkeit, der Engel von ungeschickt stürmischer Bewegung, die Gewandung gar zu reich und bauschig, das Relief von malerisch perspektivischer Behandlung. Von dem Benedetto in seinen letzten Lebensjahren übertragenen Skulpturenschmuck für die Porta Capuana zu Neapel hat sich nur die unfertige Krönung Ferdinands I. (Marmorrelief, früher als Krönung Kaiser Karls bez. und dem Anfang des 15. Jahrh. zugewiesen) im Museo Nazionale zu Florenz erhalten.

In seinen späteren Jahren fand Benedetto namentlich an Filippo Strozzi einen eifrigen Verehrer und Gönner. Noch in den achtziger Jahren entstand eine bemalte Tonbüste Filippos (jetzt in Berlin), wonach später die Marmorbüste (im Louvre) ausgeführt wurde; und im J. 1491 nach Filippos Tode das Grabmal in S. M. Novella: b der Sarkophag aus schwarzem Stein ruht auf Löwenfüßen, darüber in der niedrigen Nische auf dunkler Rückwand das von Engeln getragene und von einem Kranz von Cherubim eingerahmte Rundrelief der Madonna in weißem Marmor; die Köpfe holdselig und träumerisch (vgl. S. 182, g).

Die auf Anregung des Lorenzo de' Medici im Auftrage der Bürgerschaft von Florenz errichteten Ehrendenkmäler Giotto's und des Musikers Squarcialupo im Dome (1490) zeigen deren Büsten in schlicht eingerahmten Wandnischen.

In San Gimignano, wo er in den neunziger Jahren tätig war, hatte Benedetto bereits 1475 für die Collegiata ein Tabernakel und den trefflichen Marmoraltar der h. Fina gearbeitet, deren a Kapelle er nach dem Entwurf seines Bruders Giuliano seit 1468 ausbaute (s. S. 120, o). Der Altar hat eine dem Portugalgrabmal Rossellinos in S. Miniato ähnliche Anordnung. Der Hostienschrein über dem Altartisch wird von zwei Engelpaaren in Nischen zwischen reichornamentierten Pilastern flankiert; in dem Gebälk darüber Reliefs der Finalegende. Auf dem Gebälk ruht der Sarkophag der Heiligen, und über diesem schließt ein Rundrelief mit der Madonna zwischen schwebenden Engeln den von zurückgeschlagenen Vorhängen umrahmten Aufbau. — Etwas abweichend von diesem Schema ist der Altar des h. Bartolus, den Benedetto 1494 in S. Agostino aus- o führte. Die Vorhangnische ist beibehalten, dagegen ruht der Sarkophag mit seinem reliefgeschmückten Sockel unmittelbar auf der Mensa. Die Wand dahinter, von Pilastern mit Gebälk umrahmt, zeigt in Nischen die Statuen der drei theologischen Tugenden. In der Lünette darüber als

Rundrelief die Madonna mit dem segnenden Kinde, zu dem sich jederseits ein Engel anbetend neigt. (Hier, wie am Finaaltar, ist die alte Bemalung und Vergoldung erhalten.) Die Marmorbüste des Pietro Onofrio in der Collegiata (1498) ist eine unerfreuliche Arbeit der Werkstatt.

Zwei nicht ganz vollendete Arbeiten kamen durch Vermächtnis des Künstlers in die Misericordia zu Florenz: die Statuette eines h. Sebastian und die Statue der Maria mit dem Kinde.

Von zwei Arbeiten, die er in Holz ausführte, befindet sich die eine, die von Desiderio begonnene Statue der h. Magdalena, in S. Trinita, die andere, ein von Lorenzo Credi bemaltes Kruzifix, auf dem Hochaltar im Dom zu Florenz.

Der Werkstatt oder Künstlern in der Richtung Benedettos sind eine Anzahl Büsten zuzuweisen, die in Florenz vorkommen. So die Tonbüsten des h. Antonin in S. M. Novella (eine spätere Darstellung desselben), und die des Macchiavelli in der Società Colombaria u. a. m.

Der produktivste und gesuchteste Meister dieser Zeit und Richtung war *Mino (di Giovanni di Mino) da Fiesole* (1431—84). Die umfangreichen Aufträge verführten den Künstler bei seiner mehr oberflächlichen Begabung zu einer etwas handwerksmäßigen Ausübung seines Berufs. Durch den wenige Jahre älteren Desiderio vom Steinmetz zu künstlerischer Tätigkeit herangezogen, ist Mino im wesentlichen ein Nachfolger dieses Künstlers, dessen Richtung bei ihm jedoch, sobald der Gegenstand ihn nicht zwang, sich treu an die Natur zu halten, nur zu häufig in Manier ausartet. Wenn dennoch Mino auch heute noch vielfach als der eigentliche Repräsentant dieser Richtung angesehen wird, so verdankt er dies der Zahl und dem Umfang seiner Werke, der reichen zierlichen Dekoration und einer gewissen Naivetät, namentlich in seinen zahlreichen charaktervollen Büsten. In der großen Masse seiner Werke erscheint dagegen die Erfindung wenig originell. Ohne den feinen Geschmack seiner Zeitgenossen und häufig sich wiederholend, ist er in seinen Figuren meist eckig und unproportioniert, in der Dekoration oft trocken und nüchtern, in der Behandlung spitzig und selbst kleinlich und flüchtig. Die Eintönigkeit (namentlich im Faltenwurf) scheint durch ein oberflächliches Studium der Antike in Rom befördert zu sein, wie sie sich denn auch bei den gleichzeitigen römischen Bildnern, auf die Mino bei seinem wiederholten und jahrelangen Aufenthalte in Rom von entschiedenem Einflusse war, in noch stärkerer Weise findet.

Zu seinen frühesten und besten Werken gehören drei Marmorbüsten des Museo Nazionale: die des Piero de' Medici, den sie noch als kräftigen Mann in jüngeren Jahren darstellt (um 1454); die etwa gleichzeitige Büste seines jüngeren Bruders Giovanni († 1463)

im Harnisch und die kleinere des Rinaldo della Luna (1461). a  
Ebenda zwei flache Profilreliefs, das einer jungen Frau (mit der b  
Aufschrift ET IO DAL MINO O AVVTO EL LVME) und das des  
Kaisers Aurelius, sowie zwei kleine Tabernakel von geringer Be- c  
deutung. Ein drittes Porträtrelief, das des Kaisers Domitian, den d  
obigen analog, im Besitz von Ch. Loeser in Florenz.

Zu Minos frühen Arbeiten gehört auch die schöne Büste des  
Lionardo Salutati († 1466), Bischofs von Fiesole, die an dem vor  
1464 bestellten Grabmale im Dom von Fiesole angebracht ist. e  
In Erfindung, Aufbau und Dekoration hat Mino später kein monu-  
mentales Werk von gleicher Originalität und Frische geschaffen. —  
In derselben Kapelle befindet sich gegenüber ein Marmoraltar von f  
Minos Hand, gleichfalls von demselben Salutati gestiftet: auf drei-  
teilliger Wandfläche in der Mitte Maria knieend im Relief, das Kind  
verehrend, das in freier Figur vor ihr auf den Stufen des Altars  
sitzt und zu dem kleinen Johannes spricht; rechts und links, gleich-  
falls in flachen Nischen, die (kleineren) Relieffiguren der hh. Remigius  
und Leonhard, ersterer einen Krüppel heilend, der vor ihm auf den  
Stufen sitzt. Hier beginnt bereits in den verschiedenen Größen-  
verhältnissen der Figuren, in der Vermischung von Relief und Frei-  
figuren, in der Anordnung und in der schwächlichen Architektur die  
Manier des Künstlers sich geltend zu machen. — (Eine Büste Christi  
über dem Altar von unangenehem Naturalismus.) g

Im Auftrage des Diotalvi Neroni begann Mino 1464 die Aus-  
schmückung der Badia in Florenz: zunächst wohl den Wandaltar h  
(rechts am Eingange), für den er den Altar in Fiesole nur zu treu als  
Vorbild benutzte (voll. 1470). Sodann erhielt er den Auftrag zu einem  
Grabmal des Bernardo Giugni († 1466), das in dem rechten Quer- i  
schiffe der kleinen Kirche zur Aufstellung kam; und 1469—81 fertigte  
er das noch umfangreichere Monument des Grafen Hugo († 1006), k  
des Hauptwohlthäters der Badia, das den Abschluß des linken Quer-  
schiffes der Kirche bildet. Beide Denkmäler sind im wesentlichen nach  
dem Vorbilde jener Nischengräber der Kanzler Bruni und Marzupini  
in S. Croce angeordnet; einzelne Abweichungen sind keineswegs  
glücklich. In bezug auf die figürlichen Teile wie auf den architek-  
tonischen Aufbau und die Dekoration treten schon die oben gerügten  
Schwächen von Minos Manier mehr oder weniger stark hervor. Der  
Spätzeit Minos gehört auch das reichste seiner Tabernakel, das  
mit figürlichen Skulpturen sehr überladene in S. Ambrogio zu l  
Florenz (1481) an.

Ein ansprechendes Medaillonrelief der Madonna (aus der Badia)  
und ein ähnliches kleineres Relief besitzt das Museo Nazionale; m  
ein anderes derartiges Relief in der Pieve zu Empoli. Seine n  
beste Arbeit dieser Art in Italien ist wohl das Madonnenrelief in o

Via della Forca gegenüber Pal. Martelli in Florenz. Auch das  
 a Hospital des Laterans in Rom bewahrt ein ähnliches Werk.

b Das Ciborium im Battistero zu Volterra (1471), sowie ebenda  
 c im Dom zwei leuchterhaltende Engel, Überreste eines Marmoraltars,  
 sind geradezu roh; nicht viel besser sind die beiden Reliefs an der  
 d Kanzel im Dom zu Prato (1473), deren wenig glücklicher Aufbau  
 gleichfalls von Mino herrührt (s. S. 452, k). Sie zeigen aufs deut-  
 lichste, daß ihm für die monumentale Plastik die Begabung fehlte.

Außerhalb seiner Heimat entwickelte Mino namentlich in Rom  
 eine umfangreiche Tätigkeit. Die großen Aufgaben, die ihm hier  
 gestellt wurden, führte er regelmäßig mit andern Künstlern zusam-  
 men aus, was für die Gesamtwirkung meist nicht vorteilhaft und auf  
 Minos Eigenart nicht ohne dauernden Einfluß war. Schon 1454, dann  
 1463 und 1464 urkundlich dort tätig, wurde er nach 1471 von Kar-  
 dinal Marco Barbo mit der Anfertigung des Grabmals seines Onkels,  
 Papst Pauls II., beauftragt und von 1475—80 von Nepoten Papst  
 Sixtus' IV. beschäftigt. Schon Paul II. hatte den Künstler begün-  
 e stigt: das Marmorrelief mit dem Gekreuzigten zwischen Johannes  
 und Maria von einem Altar in der Peterskirche, jetzt in S. Balbina,  
 ließ er schon als Kardinal ausführen; es ist also schon vor 1464, viel-  
 leicht bei Minos erstem römischen Aufenthalt entstanden, wofür die  
 feinere naturalistische Auffassung und selbst eine gewisse Größe der  
 Komposition sprechen. Für Paul II. arbeitete Mino, außer seiner  
 f Büste im Pal. Venezia, auch das wenig bedeutende Tabernakel  
 g in S. Marco (nach 1464 oder erst 1468—69), mit dem jetzt die Reliefs  
 eines Altars verbunden sind, an dem die Lünette mit Gott-Vater  
 und das Relief zur Rechten Minos Hand verraten. Die Überreste des  
 h Paulsmonuments, das Mino, wie jenes Tabernakel, mit *Dalmata* zu-  
 sammen arbeitete, befinden sich jetzt zerstreut in den vatikan. Grot-  
 ten: die Grabfigur ist plump, ein Lünettenrelief des Jüngsten Ge-  
 richts stillos und fast roh; am günstigsten und echt im Charak-  
 1 ter Minos sind zwei Tugenden in Relief. Ein späteres Relief des  
 Jüngsten Gerichts über dem Grabmal des Bischofs Jacopo Piccolomini  
 († 1479) im Klosterhof von S. Agostino ist wenigstens lebendig gedacht.

Interessanter wegen seiner Dekoration ist das größere Tabernakel  
 k in S. M. in Trastevere, während die Überreste seines kolossalen  
 1 Ciboriums in S. M. Maggiore (1463; ein Madonnenrelief und zwei  
 m Apostel ebendorther beim Grafen Stroganoff) wieder recht manie-  
 riert und kleinlich sind. Für dieselbe Kirche arbeitete Mino auch  
 n die Reliefs mit Darstellungen aus dem Leben des h. Hieronymus,  
 jetzt im Museo artistico-industriale. — Am Portalgiebel von S.  
 o Giacomo degli Spagnuoli ist der Engel rechts eine bez. Arbeit  
 Minos vom J. 1464 (der linke von *Paolo Romano*). — Von den in  
 p den Grotte Vaticane aufbewahrten Überresten der Kanzel Pius' II.

(später für das Konfessionstabernakel Sixtus' IV. verwandt) lassen sich vier Apostel deutlich als Minos Arbeiten erkennen (1463). — Minos tüchtigstes Monument in Rom ist das Grabmal des Kard. Forteguerra in S. Cecilia († 1473, neuerdings wieder zusammengestellt); sowohl die Grabfigur auf dem reizvoll erfundenen Sarkophag wie das Relief der Madonna sind vorzüglich. Auch ein kleines Madonnenrelief in der Sakristei entspricht der Manier und Arbeit Minos. — Wie hier mit einem unbekanntem römischen Bildhauer, so arbeitete Mino mit *Andrea Bregno* (s. S. 472) zusammen das Grabmal des *Pietro Riario* († 1474, err. 1477) in S. Apostoli, dessen Entwurf wohl letzterem gebührt; von Minos Hand die Nischenfiguren der Pfeiler und das Madonnenrelief. Auch an dem von Bregno entworfenen Grabmal des *Crist. della Rovere* († 1477) in S. M. del Popolo ist das Madonnenrelief von Minos Hand; ebenso das am Grabmal *Ferrici* († 1478) im Hof der *Minerva* befindliche. — Eine anspruchslose, ganz eigene und in der Dekoration sehr reizvolle Arbeit, nach dem Vorbilde des Sarkophags vom Grabmal *Marzupini*, ist das Grabmal des jungen *Cecco Tornabuoni* († 1480) in der *Minerva*.

Von einem dem Mino und A. Rossellino verwandten, regelmäßig stark karikierenden unbekanntem Künstler (jetzt als *Meister der Marmoradonnen* bezeichnet) seien hier ein großes Steinrelief der Madonna im Museo Nazionale zu Florenz, sowie Marmorreliefs in S. Stefano a Ponte, in der Kirche des *Eremo sacro* zu Camaldoli (Casentino) und im Pal. del Comune zu Pistoja, ferner drei ähnliche Reliefs in der Akademie (1) und im Palast (2) zu Urbino, endlich eine Johannesbüste ebendort angeführt. — Der mittelmäßig begabte *Domenico Rosselli* aus Rovezzano (1439—97) schwankt unselbständig zwischen Einflüssen *Desiderios* und *Minos*: auf den ersteren weist der Taufstein in der Collegiata zu S. M. a Monte (bei Empoli), eine etwas timide, aber nicht ungraziöse Jugendarbeit (1468); der letztere macht sich vorwiegend in seinem Hauptwerke, der Ancona im Dom zu Fossombrone (1480) mit reichem figürlichen Schmucke geltend. Sonst ist dort nur noch die Madonna zwischen den hh. *Franziskus* und *Bernardinus* in der Portallünette von S. Francesco erhalten. (Über *Rossellis* Arbeiten in Urbino und Pesaro s. S. 124, g u. 204, d.)

*Luccas* hervorragendster Künstler, *Matteo Civitali* (1436—1501), ist der einzige Meister Toskanas, der außerhalb Florenz völlig in der Richtung der gleichzeitigen Florentiner arbeitete, in deren Schule er ohne Zweifel großgezogen wurde. An Originalität und frischer Auffassung keinem darunter gleich, übertrifft er Meister wie Mino in den meisten Fällen durch sorgsameres Naturstudium, fleißige Durch-

bildung und delikate Behandlung des Marmors; ja sein ausgesprochener Schönheitssinn rückt einige seiner Schöpfungen in die Reihe wenn auch nicht der bedeutendsten, so doch der anmutigsten Werke der Renaissance. Dies gilt besonders von dem Relief der Gestalt des Glaubens im Museo Nazionale zu Florenz, von schönen Formen und von inniger Empfindung; ähnlich die edle Christusbüste in Hochrelief ebenda (der Marmor von köstlichem Ton). Den höchsten Ausdruck jugendlicher Schönheit und inbrünstiger Andacht zeigen aber die beiden knieenden Engel (1473--76) neben dem Tabernakel der Sakramentskapelle im Dome zu Lucca, der klassischen Stätte für Matteos Wirksamkeit. Unter den figürlichen Bildwerken Matteos ist die Einzelfigur des h. Sebastian am Tempietto (1482--84) nur eine mäßige Leistung. Das Grabmal des Pietro a Noceto (1472), Sekretärs des Papstes Nicolaus V., nach dem Vorbilde der Grabmäler in S. Croce aufgebaut, ist im einzelnen etwas nüchtern und steht dem kleinen Denkmal des Domenico Bertini (1479) entschieden nach, dessen Auffassung als einfache, mit einem Halbrund abschließende Gedenktafel ebenso geschmackvoll wie eigenartig ist; die Büste in der Nische individuell. — Der umfangreiche Regulus-Altar (1484) vereinigt Grabmal und Altar, jedoch weniger glücklich, als wir es bei B. da Majano sehen. Der Aufbau ist zu schwer und überfüllt; weder die schöne Dekoration noch die fleißig durchgeführten Einzelfiguren (in Lebensgröße) kommen zur richtigen Geltung. Die liegende Grabfigur des Heiligen, darüber die thronende Madonna und unten in Nischen drei männliche Heilige sind keineswegs bedeutend in der Auffassung, aber in ihrer einfachen Natürlichkeit, geschmackvollen Drapierung und fleißigen Durchbildung wirken sie ähnlich wie etwa die Gestalten Ghirlandajos oder Peruginos.

Lucca besitzt außerdem von Civitali in S. Trinita ein Madonna-relief, die Madonna della Tosse (1480); in S. Romano (hinter dem Hochaltar leider ungünstig aufgestellt) das Grabmal des h. Romanus von 1490: die liegende Grabfigur, von weichen Formen und schönem Kopf, ein Ecce homo im Halbrund darüber; an Wahrheit der Empfindung eines der besten Werke des Meisters, Bemalung und Vergoldung trefflich erhalten. In der Pinacoteca verschiedene Arbeiten aus aufgehobenen Kirchen: ein Altar mit dem Marmorrelief der Verkündigung, eine Christusbüste und die liegende Grabfigur des San Silao.

Um 1491--92 folgte Matteo einem Rufe nach Genua, um dort die Johanneskapelle im Dom auszuschnitzen. Sechs von den Statuen dieser Kapelle: Adam, Eva, Jesaias, Elisabeth, Habakuk und Zacharias (voll. 1496), und die großen zwei Lünettenreliefs sind von seiner Hand. Neben Sansovino erscheint der Künstler entschieden zu seinem Vorteil; seine Figuren sind ebenso fein und an-



mutig in der Bewegung und Formenbehandlung, wie reich und schlicht in der Charakteristik.

Von Matteos Verwandten, *Vincenzo Civitali*, u. a. die lebensgroße Marmorstatue des h. Petrus im l. Schiff von S. Frediano zu Lucca (1506), von seinem Neffen *Masseo* das große Holzrelief Mariä Tod und Krönung ebendort (r. Querschiff); trockener und nüchterner als Matteos Arbeiten.

In Civitali und Andrea della Robbia hat die florentinisch-toskanische Frührenaissance ihre letzten Vertreter; bei einer Gruppe nur wenig jüngerer Bildhauer: *Ferrucci*, *Rovezzano* u. a. klingt allerdings in der spielenden Behandlung und Verwendung der Ornamentik die ältere Zeit noch aus, jedoch bei anderen Eigentümlichkeiten, die sie bereits in die Hochrenaissance verweisen.



Die Tätigkeit der florentiner Bildnerschule des Quattrocento umfaßt ganz Toskana und greift sogar darüber hinaus in alle Teile Italiens. Lokale Künstler schaffen daneben in mehr oder weniger starker Abhängigkeit an einzelnen Orten zuweilen recht tüchtige Werke, besonders dekorativer Natur; eine selbständige Schule hat jedoch in Toskana allein Siena aufzuweisen. Der gleichzeitigen Malerei weit überlegen, zeigt sie eine durch ein volles Jahrhundert der florentiner Plastik parallel laufende Entwicklung, die in ihrem ersten bahnbrechenden Meister, in *Jacopo della Quercia* (geb. 1374, † 1438), sogar einen der bedeutendsten Künstler Italiens aufzuweisen hat. Überblicken wir die gesamte Tätigkeit dieses Meisters und berücksichtigen wir die häufig noch halb gotisch geschwungenen Linien und den unruhigen Faltenwurf seiner Gewänder, sowie seine schwere und unklare, vielfach noch geradezu gotische Ornamentik, so gewinnen wir daraus nicht das Bild eines Künstlers des freien Renaissancestils, wie etwa Donatello, sondern eines Meisters des Übergangs, den Niccolò d'Arezzo und Nanni di Banco in Florenz entsprechend, wenn auch Quercia ihnen an Talent weit überlegen ist. Während sich aber bei jenen Künstlern der Fortschritt in der tüchtigen Durchbildung der Formen kund gibt, denen es nur noch an voller Beseelung fehlt, finden wir bei Quercia gerade das Umgekehrte: bei geringer Betonung, ja Vernachlässigung des Details und der Verhältnisse weiß er seine Gestalten in packender Weise zu beleben und seine Kompositionen mit fast stürmischer Bewegung zu erfüllen, ein Zug, der in Giov. Pisano zuerst hervortritt und schließlich in Michelangelo zur bewußten, vollendet künstlerischen Form gelangt. Quercia kennt kein seelisches Leben, das, mehr oder weniger vom Körper getrennt, wesentlich nur im Ausdruck des Gesichts zur Geltung käme; der Geist seiner dämonischen Gestalten betätigt sich mehr im Körper,

in der Bewegung, in der Tat. Daher gelingt ihm die Darstellung ruhig sinnender Einzelgestalten nur unvollkommen; seine wahre Größe zeigt sich erst in seinen stilvollen Reliefkompositionen.

Von seiner frühesten Tätigkeit ist nichts auf uns gekommen, weder die in Werg und Gips improvisierte Reiterstatue des Gian Tedesco († 1394), noch seine Konkurrenzarbeit für die Tür des Battistero in Florenz (1401). Den frühesten unter den erhaltenen Arbeiten des Künstlers begegnen wir in Lucca. Hier ist von seiner Hand <sup>a</sup> das Grabmal der Ilaria del Caretto, Gattin des Tyrannen Paolo Guinigi, im Dom (1406, s. S. 187, m). Auf einem noch gotisch profilierten Untersatz liegt die jugendliche Tote, eine Gestalt von großer Schönheit in Ausdruck, Anordnung und Gewandung; ringsum Reliefs mit nackten Kindern, die Gewinde von Blumen und Früchten tragen, <sup>b</sup> liebliche, aber in der Bewegung und Anatomie noch wenig durchgebildete Gestalten mit Anschluß an die Antike. Auch das Weihwasserbecken (im Querschiff r., das links später von anderer Hand <sup>c</sup> dazugearbeitet), die zwei Grabsteine des Federigo Trenta und seiner <sup>a</sup> Gemahlin in S. Frediano (1416), und namentlich der Marmoraltar der Familie Trenta ebendort (1413), lassen stark gotische Reminiszenzen erkennen (das Dekorative unter Beihilfe von *Franc. da Imola*). Die Reliefs der Predella dieses Altars mit den Martyrien, die 1422 hinzugefügt wurden, werden in klarer Komposition und dramatischem Leben kaum von Donatello übertroffen und haben schon Quercias wichtige Gestalten und bewegte Stellungen.

Im J. 1409 hatte er den Auftrag auf den Marmorbrunnen für <sup>o</sup> die Piazza del Campo in Siena, die Fonte Gaia erhalten, den er aber erst 1419 vollendete, da seine Tätigkeit in eigentümlicher Weise zwischen seiner Vaterstadt und Lucca und Bologna geteilt war. An Ort und Stelle befindet sich statt dessen jetzt nur eine moderne Kopie der marmornen Brunneneinfassung; die verwitterten Überreste des <sup>f</sup> Originals sind in der Opera des Domes aufgestellt: zwei Statuen der sogen. Acca Laurentia mit den kleinen Romulus und Remus, vier Relieffiguren der Kardinaltugenden, ein Madonnenrelief, zwei kleinere stehende geflügelte Gestalten und zwei Flachreliefs mit der Schöpfung Adams und der Austreibung aus dem Paradiese; sämtlich schon von der vollen Eigenart des Meisters und sehr bedeutend. — Seine zweite <sup>g</sup> Arbeit in Siena ist der große Taufbrunnen in S. Giovanni, der nach seinem Entwurfe (seit 1425) aufgebaut wurde (voll. 1432). *Pietro del Minella*, *Nanni di Lucca* und *Pagno di Lapo Portigiani* führten das Architektonische aus, Quercia das Figürliche. Von seiner Hand: die vier Reliefgestalten von Propheten, die Statuette des Johannes und das herrliche Bronzerelief der Ausweisung des Zacharias aus dem Tempel (in Auftrag gegeben 1417, gegossen erst 1430).

Nach der gleichen Richtung lernen wir Quercia am günstigsten

in Bologna kennen, wo er seit 1425 am Schmuck des Hauptportals von S. Petronio tätig war, und wo sämtliche Reliefs an den Schrägen und am Architrav wie zwei der Freifiguren in der Lünette seine Arbeit sind. Hier kommt seine reiche schöpferische Phantasie wie die Kraft und Lebendigkeit seiner Schilderung gleichmäßig zur Geltung; hier schafft er im kleinen die größten Kompositionen: stürmisch wie Donatello, klar wie Ghiberti. Außen an den Pilastern je fünf Geschichten der Genesis, am Architrav fünf Darstellungen aus der Kindheit Christi; an den Schrägen in gleichem malerischen Flachrelief die Propheten in kleinen Halbfiguren. Die liebeliche Madonna und der h. Petronius in der Lünette sind groß gehaltene Gestalten (der h. Ambrosius von Quercia wohl begonnen, von *Dom. Aimo* vollendet; die Propheten im Bogen gleichfalls später).

Ein charakteristisches Werk seiner letzten Zeit ist das Grabmal des Ant. Galeazzo Bentivogli in S. Giacomo Maggiore (ursprünglich für ein Mitglied der Familie Varj), nach dem Vorbilde der gotischen Professorengrabmäler Bolognas auf Kragsteinen an der Wand angebracht; unter dem Toten, mit häßlichen, sehr individuellen Zügen, das Relief einer Vorlesung voll reichster Charakteristik; ringsum Statuetten von ungleichem Wert, meist Werkstattarbeiten. — Im Museo Civico zwei zusammengehörige Reliefs mit der thronenden Maria (darüber im Spitzbogen drei sich umarmende Engel) und dem h. Michael (darüber eine Sibylle); sowie eine kleine Predella mit lebendig erzählter Geburtsszene.

Von einem namenlosen Nachfolger Quercias sind die tüchtigen Holzstatuen der Madonna und vier Heiliger im Chor von S. Martino zu Siena, von einem zweiten, weichlichem Nachfolger die der Madonna in der Chiesa della Pantera ebenda, letztere modern bemalt.

Neben Quercia, wenn auch sehr hinter ihm zurückstehend und von ihm abhängig, tritt gleichzeitig in Siena wenigstens eine Künstlerfamilie mit noch einiger Originalität hervor: *Turino di Sano* und seine Söhne, *Barna*, *Lorenzo* und *Giovanni di Turino*, letzterer († um 1454) die eigentlich künstlerische Kraft. Die bedeutendste gemeinsame Arbeit sind die beiden Bronzereliefs am Taufbrunnen von S. f Giovanni: Geburt und Predigt des Johannes (1417—27); individuell in den Gestalten, klar in der Komposition und teilweise recht lebensvoll. Von Giovanni allein rühren drei von den Bronzestatuetten g der Tugenden her, die zwischen den Reliefs angebracht sind, nämlich Tapferkeit, Gerechtigkeit und Weisheit, ganz unter Quercias Einfluß geschaffen, wie auch das Madonnenrelief am Sportello. Eine gemeinsame Arbeit (1429) ist die bronzene Wölfin vor dem Pal. h Pubblico, als Wappentier behandelt. Von Giovanni's Hand das zierliche kleine Weihwasserbecken in der Kapelle des Pal. i Pubblico, sowie ein einfacheres in der Sakristei des Doms. k

a Die fünf kleinen Marmorreliefs im r. Querschiff (1425, der h. Lukas von *Giov. Francesco da Imola* beg.) enthalten Darstellungen der Evangelisten und des h. Paulus zum Teil von größerer Auffassung und energischerer Bewegung. — (Die Kasette in der Osservanza nicht von ihm, sondern von *Francesco d'Antonio* [1460], der auch 1466 die Kasette für die Johanniskapelle im Dom arbeitete.)  
 c — Ein anderer von Quercia beeinflusster Zeitgenosse, *Goro di Neroccio*  
 d (geb. 1389), arbeitete die tüchtige Statuette der Liebe am Taufbrunnen.

Quercias künstlerische Richtung hätte, um einen fruchtbaren Boden zur Nachfolge zu finden, eine Kunsttätigkeit im großen erfordert, wie sie Siena bei seinen zerrütteten politischen und finanziellen Verhältnissen damals nicht mehr bieten konnte. Die dadurch veranlaßte Wirksamkeit im kleinen, die damit verbundene Zersplitterung der Tätigkeit eines und desselben Künstlers in allen Kunstfächern, sowie die Abgeschlossenheit Sienas erklären den Mangel einer großen, vielseitigen und originellen Richtung der sienesischen Skulptur der folgenden Zeit. Ohne die Größe und die Phantasie Quercias zu besitzen, haben mehrere seiner Nachfolger doch ein ernstes naturalistisches Streben und naive liebenswürdige Auffassung, womit sie ein fleißigeres Naturstudium und sorgfältigere, vielfach aber kleinliche Durchbildung des Details verbinden.

Der tüchtigste und rührigste Künstler dieser jüngeren Generation ist *Antonio Federighi* (bereits 1444 tätig, † 1490). Als Dekorator wurde er schon oben S. 188, q u. ff. gewürdigt. Seine freie Plastik zeichnet sich durch lebensfrische Fülle und Kraft aus; dabei besitzt er eine gewisse Breite in der Durchführung wie in der Auffassung, die seinen Zeitgenossen in diesem Grade fehlt. Aus der Zeit seiner Bauleitung am Dom zu Orvieto (1451—56) rührt die schlanke jugendliche  
 e Sibylle her (erster Pfeiler der l. Außenseite), von edler Haltung und eigentümlich weicher Behandlung des Nackten. Trefflich in  
 f ihrer Art sind sodann die drei Statuen an der Loggia de' Nobili zu Siena: S. Ansano, S. Savino und S. Vittore (1456—63), frische, keck dreinschauende Gestalten von energischer Haltung, in  
 g voller Gewandung. Aus seiner Werkstatt ist wohl der Taufstein im Dom (nach 1482), dessen Reliefs aus der Schöpfungsgeschichte in ihren  
 h plumpen Formen (neben seiner geringeren Begabung nach dieser Richtung) Spuren des Alters und in der Ausführung die Hände von Schülern bekunden. Auch die graffitierte Grabplatte des Bischofs Carlo Bartoli († 1444, nach *Pietro del Minellas* Entwurf) ebenda ist ohne  
 i Originalität und ohne die Frische seiner Einzelfiguren. Kräftig, aber  
 l derb und zu steif sind die Relieffiguren römischer Helden an der Marmorbank in der Loggia (rechts vom Eintretenden, 1464). Im Oratorium von S. Giovannino della Staffa ist in der Vor-

halle eine Tonstatue des Täufers, mit Sandalen und römischem Paludamentum über dem härenen Gewand, in ihrer ursprünglich guten Bemalung erhalten, ein kräftiges Werk, das den unzweifelhaften Stempel Federighis trägt. Auch der Moses von der Fonte degli Ebrei, jetzt im Museum der Domopera, ist viel eher von Federighi, als von Quercia, dem er früher zugeschrieben wurde. Ein nackter Bacchus im Pal. d'Elci, als Antike geltend, entspricht in Auffassung und Mache durchaus dem Ideal, das Federighi in seinen Nachbildungen der Antike verfolgte. Die leider sehr abgetretene Grabplatte des Ant. Bettini, Bischofs von Foligno († 1480) in S. Girolamo scheint gleichfalls von ihm zu sein. Dagegen ist die Tonstatue des h. Galganus in S. Cristoforo und ein Marmorrelief der säugenden Madonna im Vestibül des Klosters S. Francesco höchstens Schulgut (eine reduzierte Wiederholung über der Türe eines Albergo am Beginn der Via de' Rossi). Ein dem Federighi verwandter sienesischer Künstler fertigte 1447 den großen Aufsatz des Taufbrunnens mit den Propheten im Dom zu Massa Maritima.

Die Bank links in der Loggia de' Nobili mit den Kardinaltugenden ist von dem Gehilfen Donatellos in Padua, *Urbano da Cortona* (1426[?]-1504), der sich hier sowie in den Reliefs aus dem Marienleben im Dom, einer Verkündigung und eines Engels (Halbfigur) im Museo dell' Opera, der h. Katharina mit zwei Engeln über dem Eingang zu ihrem Oratorium (1465-74), in dem Grabmal Cristoforo Felici in S. Francesco (voll. 1486, voll unverdauter Donatelloremisnenzen!) in einem Madonnenrelief auf sechseckiger Platte im Pal. Saracini und einem Sakramentshäuschen im Monistero di S. Eugenio als nüchternen Steinmetz bekundet. Auch das Grabmal des Bischofs Baglione († 1451) im Dom zu Perugia in deutlichem Anschluß an Donatellos Cosciagrab geschaffen, gehört ihm an. Ebendort, im Museo dell' Università vier Reliefs Nr. 64, 65, 78 u. 79 (Bruchstücke von Grabmälern), und im Chiostro des Doms gleichfalls zwei Reliefs Nr. 23 u. 134 (Cherubim und Engel).

Federighi nahe verwandt ist *Neroccio di Bartolommeo Landi* (1447 bis 1500); namentlich in der Marmorstatue der h. Katharina (Johanniskapelle im Dom, 1487), einer kräftigen, vollen Gestalt von freier Haltung und lebensvollem Ausdruck. Die Holzstatue derselben Heiligen im untern Oratorium von S. Caterina (1465) hat u. mehr porträtartige leidende Züge und schlankere etwas verschwommene Formen. 1483 arbeitete Neroccio das Grabmal des Tommaso Piccolomini im Dome, mit der tüchtigen Figur des Verstorbenen. Die späteste bekannte Arbeit ist ein kleines, wenig bedeutendes Madonnenrelief über der Haupttür von Fonte giusta (1489). Seiner Eigenart am nächsten stehen die zwei (modern vergoldeten und bemalten) Holzstatuen der Verkündigung in der Chiesa del San-

tuccio, sowie die des h. Nicolaus von Bari in der Kirche der Regie  
 a. Scuole (Sakristei, Via del poggio), mit der tadellos erhaltenen, sehr  
 wirksamen und stilvollen alten Bemalung, — in seiner lebenswahren,  
 ungezwungenen Majestät wohl die schönste Einzelstatue der siene-  
 sischen Plastik. An künstlerischem Wert gibt ihr die empfindungs-  
 b. volle Tonfigur des trauernd dasitzenden Evang. Johannes im  
 Museum der Domopera kaum nach (vielleicht von *Cozzarelli*).

Das Gegenstück zu Neroccios h. Katharina in der Johanniskapelle  
 c. des Doms, der h. Ansanus, einen Krüppel heilend (voll. vor 1487),  
 rührt von der Hand des Erbauers dieses reizenden Raumes, von  
*Giovanni di Stefano Sassetta* her. Es ist ein Werk, das durch jugend-  
 liche Frische, feinen Naturalismus und edle Auffassung gleichmäßig  
 a. fesselt. Auch die leuchterhaltenden Bronzeengel zunächst dem  
 Tabernakel Vecchiettas im Dom (seit 1489) zeigen in den schlanken  
 Gestalten mit ihrem reichen Lockenhaar und ihren reizenden Köpfen  
 wie in ihrer äußerst sauberen Durchführung nichts mehr von Quer-  
 cias Einfluß. Über Sassettas dekorative Arbeiten s. S. 189, g.

Diese jüngere Richtung der sienesischen Renaissancekunst, die  
 höchste Sauberkeit der Ausführung mit größter Innigkeit des Aus-  
 drucks zu verbinden strebt, hat in *Lorenzo Vecchietta* (ca. 1412—80)  
 ihren Hauptvertreter. Der Gegensatz seiner Kunstweise gegen Quercias  
 Richtung macht sich erst in den letzten Jahrzehnten des Quattrocento  
 allgemein geltend. Ließ Quercia ein eingehendes Naturstudium, ein  
 genaues Durcharbeiten der Details, einen zarten, gemütvollen Aus-  
 druck vermissen, so ist es gerade diese Seite, die bei Vecchietta im  
 Anschluß an die alten Traditionen der sienesischen Kunst vor allem  
 hervortritt. Freilich wird er dabei, namentlich wenn das Motiv  
 dramatisch oder monumental ist, leicht schwächlich oder kariert.  
 Seine Anlage befähigte ihn besonders zur Bronzearbeit; in Bronze  
 ist daher auch die Mehrzahl seiner Werke ausgeführt. Das hervor-  
 e. ragendste darunter ist das Tabernakel auf dem Hochaltar im  
 Dome (s. S. 188, n), 1465—72 für das Spital gearbeitet, dem er  
 f. 1466 die Bronzestatue Christi zum Geschenk machte. Diese  
 Statue wie die Christusfigur auf dem Tabernakel sind Meisterwerke  
 in der naturalistischen Durchbildung der Details, deren übertriebene  
 Betonung die Figuren jedoch kleinlich erscheinen läßt. Ebenso fühl-  
 g. bar ist dieser Mangel an energischer Haltung bei den beiden Marmor-  
 statuen des Paulus (1458) und Petrus (1460) an der Loggia de'  
 Nobili, wo Federighis kräftige Gestalten in gefährlicher Nachbar-  
 h. schaft stehen. Tüchtiger ist das Marmorrelief mit dem Evang.  
 Johannes am Eingang der Liberia des Doms. Die bronzene Grab-  
 i. figur des Mariano Soccino im Museo Nazionale zu Florenz  
 zeigt ein treues, aber wenig bedeutendes Studium nach der Leiche,  
 wobei der Künstler jedoch jede abschreckende Wirkung zu ver-

meiden wußte. Im Dom zu Narni die bemalte hölzerne Kolossalstatue des h. Antonius (bez. und dat. 1475), eine zweite bez. Holzstatue, die Figur des h. Bernardin ebenda in S. Bernardino.

Die Richtung des Vecchietta fand ihre bedeutendsten Nachfolger in zwei jüngeren, namentlich als Architekten berühmten Künstlern, in *Francesco di Giorgio* und dessen Schüler *Giacomo Cozzarelli*, deren zarte und graziöse Figuren mit ihrem schwärmerischen, stummen Ausdruck den Gestalten auf den Bildern eines Fungai, Pacchierotto und Pacchia nah verwandt erscheinen.

*Francesco di Giorgios* (1439—1502) beste Arbeiten sind die beiden großen Bronzeengel seitwärts von Vecchiettas Tabernakel im Dom (1497), sowie die zwei Halbfiguren von leuchtertragenden Engeln an den Pfeilern neben dem Altar. In der Haltung graziös und schwungvoll, im Ausdruck träumerisch und lieblich, zeigen sie in der scharfen eckigen Behandlung der kleinen Falten und der Haare, in den stark geschwungenen Linien bereits das Vorbild für Beccafumis eigentümlichen Barockstil. Die 12 Medaillonreliefs an den Gewölben der *Osservanza* (um 1485) sind flüchtigere dekorative Arbeiten von ähnlicher Richtung (durch Übertüncung stark entstellt). — Auch den farbigen figurenreichen Terrakottaaltar der *Himmelfahrt Mariä* in der *Capp. del Diavolo* (Pal. Turco) schreibt man wohl mit Recht dem *Francesco di Giorgio* zu. Von einem angeblich durch ihn (nach 1458) ausgeführten Grabmal der Eltern Papst Pius' II. sind bloß die zwei Medaillonporträts in S. Francesco (Chor) erhalten.

*Giacomo Cozzarelli* (1453—1515) folgte der Richtung seines Meisters. Von seinen Bronzwerken sind erhalten zwei Sockel an den Chorpfeilern im Dom (die Engel darauf und an den Pfeilern im Schiff von *Beccafumi*), und die Fahnenhalter am Pal. del Magnifico (voll. 1508). — Mehrere Einzelfiguren: ein h. Sigismund in der Sakristei des Carmine, ein h. Nikolaus in S. Agostino, die hh. Katharina und Vincentius in S. Spirito und die Halbfigur der h. Katharina über einer Tür von S. Caterina, zeigen sämtlich jenen Zug schwärmerischer Innigkeit, jene weichen und schönen Formen, ohne geziert oder weichlich zu erscheinen. In dem reizenden, nach Cozzarellis Zeichnungen ausgeführten Hofe von S. Caterina zwei kleine Reliefs von gleicher Auffassung. — Die große Tongruppe der *Beweinung Christi* in der Sakristei der *Osservanza*, deren Umbau er seit 1485 leitete, zeigt einen Zug herber Größe, der dem Künstler sonst fremd ist. Ebenso das *Eccehomo* (Halbfigur) im Medaillon des Triumphbogens über dem Hochaltar in der *Concezione* (die Halbfiguren von Bischöfen in den zwei Medaillons der *Gewölbescheitel* des Langschiffs sind *Robbiawerke* eines Schülers).

Über *Lorenzo Marrina* s. S. 189, 1 u. ff.

In Rom hatte die Plastik um die Wende des Jahrhunderts in den Ausläufern der alten Cosmatenschule einen Anlauf genommen, der das Beste hoffen ließ. Eine großartigere Grabfigur wie die des Kard. <sup>a</sup> Stefaneschi († 1417) in S. M. in Trastevere vom *Magister Paulus* (bez.) hat Rom überhaupt nicht aufzuweisen; auch der Aufbau der Grabnische ist so vornehm in seiner Einfachheit, daß das vorgeschrittene Quattrocento darauf zurückgreift. Ein ganz ähnliches, gleichfalls bezeichnetes Werk ist das Grabmal Caraffa († 1405) <sup>b</sup> im Priorato di Malta und das der Brüder Anguillara († 1408) <sup>c</sup> in S. Francesco zu Capranica (bei Viterbo); bei ersterem fehlt die Grabnische, bei letzterem ist sie noch mittelalterlich mit vorhangziehenden Engeln und krönenden Heiligenstatuen gebildet. Ihm zugeschrieben wird (wohl mit Unrecht) das Grabmal des Kardinals <sup>d</sup> Adam († 1398) in S. Cecilia zu Rom. Dagegen dürfte die Statue Bonifaz' IX. († 1404) von dessen Grabmal (früher in St. Peter jetzt in <sup>e</sup> der Sakristei von S. Paolo fuori) ihm angehören; denn Stefaneschi war ein Günstling dieses Papstes. Verwandte Monumente, wie das des Kard. Ph. d'Alençon († 1397, mit dem Relief des Todes Mariä) <sup>f</sup> in S. M. in Trastevere, des Komturs Caracciolo († 1395) im <sup>g</sup> Piorato di Malta (altchristlicher Sarkophag mit der Statue des Verstorbenen als Deckel), des Kardinals Vulcani († 1403) in S. <sup>h</sup> Francesca Romana, kommen mehrfach vor (vgl. S. 474, b u. c). Allein frisches Leben vermochten diese Künstler der Plastik Roms nicht einzuhauchen; nach einem Zwischenraum von mehreren Jahrzehnten, aus dem fast jedes Zeugnis einer künstlerischen Tätigkeit fehlt, sind es fremde Bildhauer, denen in Rom wieder größere Arbeiten anvertraut wurden, sind es insbesondere, wie wir sahen, florentiner Künstler, von denen die besten Bildwerke des Quattrocento herrühren, wie denn auch von ihnen wesentlich die Anregung zu einer römischen Renaissanceplastik ausgeht. Unter ihrem Einflusse und unter dem Zufusse zahlreicher Bildhauer und Steinmetzen aus Oberitalien (der Comasken, deren plastischer Sinn und Wandertrieb in dieser Zeit noch einmal neu belebt wurde) entwickelt sich diese langsam etwa seit der Mitte des 15. Jahrh. und erhält sich ohne besonders individuelle Weiterbildung, bis um 1500, wieder von Florenz aus, durch Andrea Sansovino und Michelangelo eine neue Richtung hervorgerufen wird.

Im Jahre 1432 befand sich *Donatello* selbst in Rom (vgl. S. 420, a). Der Florentiner *Simone di Giovanni Ghini* (1407 bis nach <sup>1</sup> 1480) fertigte (1433?) die Bronzegrabplatte Papst Martins V. in der Kirche des Laterans, eine Gestalt von Individualität und fleißiger Ausführung, aus der allein wir jedoch ein scharfes Bild des Künstlers nicht gewinnen können. — Die ihm von Vasari zugeschriebene Teilnahme an den beiden Flügeln der Bronzetur



von St. Peter (1439—45) beruht sehr wahrscheinlich auf einem Irrtum, denn auf den verschiedenen Inschriften nennt sich nur *Ant. Filarete* (um 1400 bis um 1469); auch in der Inschrift der Rückseite, die Filaretos Gehilfen aufzählt (darunter *Varrone d'Agno* aus Florenz und *Pasquino da Montepulciano*), fehlt Simone. Mit den florentiner Bronzetüren hält diese Tür in keiner Hinsicht den Vergleich aus. Die kleineren Reliefs, mit Darstellungen aus der gleichzeitigen Papstgeschichte, und namentlich die großen Figuren im Flachrelief: oben Christus und Maria thronend, unten Paulus und Petrus, sind ungemein leblos und nüchtern — letztere wohl in absichtlichem Anschluß an byzantinische Vorbilder. Lebendiger und teilweise von naiver Erfindung sind die kleinen Szenen in dem schweren Rankenwerk. Filaretos Arbeit ist wohl auch der Markus über dem Portal von S. Marco, worin sich der archaische Zug a fast noch stärker geltend macht als in den Aposteln an der Bronzefür. Ein urkundlich bezeugtes Werk von ihm ist das Grabmal des Kardinals Ant. de Chiaves von Portugal († 1447) in S. Gio- b vanni in Laterano (am Ende des rechten Seitenschiffs), beim Umbau Borrominis zerstört und später in seiner jetzigen Gestalt zusammengefiickt. Von dem ursprünglichen Werke sind noch der Sarkophag mit dem Toten (nach der großen Ähnlichkeit mit *Isaias da Pisa* Eugensstatue [S. 470, a] wohl von diesem gemeißelt) und die sieben Tugenden erhalten, Gestalten, denen nicht bloß jede Belebung, sondern selbst alles Gefühl für richtige Form abgeht. Die beiden römisch befangenen und nüchternen Darstellungen auf den kleinen Bronzetüren in S. Pietro in Vincoli, die die c Ketten des Petrus verschließen, sind erst nach seinem Tode entstanden, haben aber auch mit *Caradosso*, dem sie jetzt zugeschrieben werden, nichts zu tun.

Entscheidender war die langjährige und umfassende Tätigkeit *Minos* (zwischen 1454 und 1480, s. S. 458). *Verrocchio* und *Pollaiuolo* kamen zu spät, um in Rom noch eine Wirkung hervorrufen zu können, wenn auch hier und da ein Anklang an die Meister in späteren römischen Arbeiten erkennbar ist<sup>1)</sup>. Andere Werke wurden auswärts bestellt, wie z. B. die jetzt *Rizzo*, früher A. Pollaiuolo zugeschriebene edle Bronzefigur des Bischofs Foscari in S. M. del a Popolo.

Die plastischen Arbeiten der römischen Schule aus den letzten Jahrzehnten des Quattrocento sind in ihrer großen Menge so ein-

1) *Verrocchios* Einfluß zeigt sich u. a. in den beiden Putten, die oben auf dem Bogen der Cap. Caraffa in der Minerva stehen; ähnlich in den wappenhaltenden Putten am Grabmal des Ferd. von Cordova in S. M. di Monserrato, wie in \* dem Altare in S. Cosmato (Trastevere), einst in S. M. del Popolo als Grabmal † Lorenzo Cibos († 1503) errichtet, jetzt nur der obere Teil ohne Sarkophag erhalten.

förmig und haben so wenig individuelle Merkmale, daß es schwer ist, selbst mit Hilfe von urkundlich oder durch Künstlerinschriften beglaubigten Werken die Urheber namenloser Arbeiten festzustellen. Ein besonderer Umstand, der bei der Bestimmung ihrer Meister vor allem festgehalten werden muß, ist die Tatsache, daß in Rom zwei und selbst mehr Künstler an einem Denkmal zusammen zu arbeiten pflegten, was sich vielleicht aus dem Wunsche nach rascherer Vollendung der Arbeit erklärt. Diese ausführenden Künstler waren, auch von den bereits genannten florentiner Meistern abgesehen, vorwiegend Fremde; doch bildeten sie infolge ihres langen Aufenthalts in Rom in Wechselwirkung mit den einheimischen Bildhauern einen eigentümlichen Stil aus, den wir als spezifisch römisch zu bezeichnen berechtigt sind. Charakteristisch ist für ihn: Mangel an Größe und Originalität, oberflächlicher Naturalismus, kleinliche und nüchterne Sauberkeit sowohl in der magern Pflanzenornamentik als auch in den zahlreichen kleinen Parallelfalten der Gewandung, womit ein etwas allgemeines Schönheitsgefühl sich verbindet. Befördert und z. T. ausgebildet wurden diese Eigentümlichkeiten unter dem Einflusse der meist sehr mittelmäßigen Überreste der Antike in Rom.

Der früheste dieser „römischen“ Künstler, gleichfalls ein Toskaner von Geburt, ist *Isaia da Pisa*, der nach Eugens IV. Tode 1447 berufen wurde, dessen Grab in der Peterskirche auszuführen a (jetzt in S. Salvatore in Lauro). Das Nischengrab mit der auffallend plumpen Figur des Toten ist nur von Interesse, weil sein Typus (s. S. 194, n) fast ein Jahrhundert hindurch festgehalten b wurde. Von 1455 bis 1458 war Isaia am Triumphbogen Alfonsos in Neapel beschäftigt (s. S. 197, b). Das zwischen 1450 und 1463 c gefertigte Grabmal der h. Monica in S. Agostino zu Rom ist bis auf die Grabfigur zerstört (Sarkophag später; vier Nischenfiguren in der Vorhalle am l. Kreuzschiff sollen auch dazu gehört haben). d Mit Paolo Romano zusammen war Isaia 1463 am Andreastabernakel in St. Peter (wovon Reste in den Grotten) tätig.

Unter den Römern von Geburt ist *Paolo (di Mariano di Tuccio) Taccone*, gen. *Romano* (um 1415 bis etwa 1470), der bekannteste. Mit Isaia zugleich in Neapel tätig, scheint er besonders für freie Figuren berühmt gewesen zu sein. Seine Kolo'ssalstatuen von e Petrus und Paulus (1461—62) im Gange zur Sakristei der Peterskirche, eine andere Paulusstatue auf Ponte S. Angelo (1463 bis 1464), sowie eine Statue des h. Andreas (1463) rechts vor f Ponte Molle, in einer (modernem) Ädicula aufgestellt, sind biedere, ernst gehaltene Gestalten, aber nüchtern, einförmig in ihrer Gewandung, ohne wahre Lebensfreude. Als durch Inschrift bezeugte gemeinsame Arbeit *Paolos* und *Minos* ist der Schmuck des g

Feldes über dem Portal von S. Giacomo degli Spagnuoli von a Interesse (der Putto links von Paolo, der rechts von Mino, 1464). Die Statue des h. Jakobus ebenda (Nebenraum l.) ist, wenn nicht b von Paolo selbst, doch aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Urkundlich war von ihm das Grabmal des Kard. Scarampi in S. Lorenzo in Damaso (1467). An dem jetzigen, laut Inschrift c 1505 aufgerichteten stammt die Figur des Toten — vielleicht etwas überarbeitet — von Paolo. Die jüngst aus der Villa Pius' IV. ins Appartamento Borgia übertragene Büste Pius' II., das früheste d Papstporträt der Renaissance, verrät auch am ehesten seine Hand. — Der Altar mit dem Relief des Gekreuzigten zwischen Petrus und Paulus von 1463 in S. M. di Monserrato ist eine charakteristische Schularbeit (das Relief mit den Heiligen darunter von einem Nachfolger *Andrea Sansovinos*). — Monumente aus Paolos Werkstatt und von Nachfolgern sind unter dem Mittelgut der römischen Grabmäler besonders zahlreich.

Ein gleichzeitig (um 1470—80) in Rom tätiger Künstler, *Giovanni Dalmata*, aus Traù in Dalmatien gebürtig, ist bisher nur aus der Aufschrift auf der Relieffigur der Hoffnung vom Grabmal Pauls II. in den Grotten beglaubigt. Die charakteristischen e Eigentümlichkeiten dieser Figur: eine in Rom seltene Lebendigkeit der Bewegung, bauschige Falten des knittrigen Gewandes, weiche Formen, mürrischer Ausdruck und ein unruhiges hohes Relief, lassen noch eine nicht unbeträchtliche Zahl von Arbeiten in Rom als Werke Dalmatas erkennen. Zunächst am Paulsgrabmal (neben *Mino* 1471—73) die Reliefs der Erschaffung Evas, der Auferstehung, des segnenden Gott-Vaters, der Apostel Markus und Matthäus, des von zwei Engeln gehaltenen sog. Chrisma des h. Bernardin und der Grabfigur. Wie diese, so sind auch die Reste des Grabmals Erolis g († 1479; von seiner Hand: Petrus und Paulus, segnender Christus, Grabfigur), sowie einzelne in ihrer Zugehörigkeit nicht nachweisbare Stücke (thronende Madonna mit zwei Engeln, Nr. 61, Halbfigur Gott-Vaters, Nr. 4, und Engelsglorie, Nr. 4, 13, 132, gemeinsam mit *Mino*, usw.) in den Grotten zerstreut. Am Grabmal Roverella h († 1476) in S. Clemente, an dem er mit *Andrea Bregno* zusammen arbeitete, sind der Gott-Vater, die thronende Madonna und die Engel Arbeiten des Dalmata; letztere besonders schwerfällig. — Reste einer gemeinsamen Arbeit mit *Mino* sind in dem Altar der i Sakristei von S. Marco verarbeitet (Relief mit dem Segen Jakobs, zwei Halbfiguren von Engeln, erst 1468). Fernere Arbeiten Dalmatas: eine Madonna und eine Pietà in S. Agostino (Vorhalle k am l. Kreuzschiff), das von zwei Putten gehaltene Wappen Pius' II. über einer Tür im Cortile del Maresciallo des Vatikan (1460), das Pauls II. am Hauptportal von Pal. Venezia (1464), eines der l

beiden von Putten gehaltenen Wappenschilder Sixtus' IV. am Sockel  
 a der Cancellata in der Sixtina (links vom Eingang, das rechts ist  
 von *Mino*), sowie ein Teil des Skulpturschmuckes an ihren Füllungs-  
 feldern, sodann das Wappen Alexanders VI. über der Tür von  
 b Saal 3 des Appartamento Borgia (Werkstatarbeit), endlich die  
 anbetenden Engelchen am Altar der Krypta des Tempietto in S.  
 c Pietro in Montorio sind ihm sicher zuzuschreiben. — Auch seine  
 d Beteiligung am Grabmal Tebaldi († 1466) in der Minerva neben  
*Andrea Bregno* (Heiliger links) ist wahrscheinlich (die Grabfigur, der  
 h. Jakobus [?] rechts und der Christus im Giebel). — In der Um-  
 gebung Roms hat Vicovaro an der Portalbekrönung (nach 1464)  
 e von S. Giacomo reichen figürlichen Schmuck von Dalmata auf-  
 f zuweisen. Im Dom zu Ancona ist das Grabmal des B. Girolamo  
 Gianelli (err. 1509) eine durch Tradition bezeugte Arbeit  
 Dalmatas, durchaus dem Typus des römischen Nischengrabes  
 nachgebildet.

Der eben erwähnte Bildhauer und Goldschmied *Andrea Bregno*  
 (geb. in Osteno am Luganersee 1421, † 1506 zu Rom) ist es, der  
 sowohl durch eigene vielseitige Tätigkeit, als durch zahlreiche Schü-  
 ler den Charakter der Skulptur Roms in der zweiten Hälfte des  
 Quattrocento wesentlich bestimmt. Der Künstler hat die für die  
 Lombarden charakteristischen, aber durch den Einfluß der Antike  
 und seiner Mitarbeiter in Rom in günstiger Weise gemilderten Eigen-  
 schaften: seine Gestalten sind schön, von edler Haltung, reichem  
 Faltenwurf und sauberer Durchführung; doch fehlt ihm der Sinn  
 für Größe und für architektonischen Aufbau, auch feineres Ver-  
 ständnis der Natur. In dem reichen, doch im Grunde schematisch-  
 g nüchternen Altar der Sakristei von S. M. del Popolo (1473 dat.)  
 tritt er zuerst mit einer Anordnung hervor, die er dann mit ge-  
 ringen Änderungen noch zweimal wiederholt: im Altar Piccolo-  
 h mini im Dom zu Siena (1481—85, die Engel verraten die Mit-  
 arbeit *L. Capponis*) mit dem umschließenden großen Nischenaufbau  
 (die Engel und Viktorien wohl von *Lor. Marrina* gearbeitet, der  
 übrige Statuenschmuck später durch Michelangelo, Torrigiano u. a.  
 ergänzt), und in dem künstlerisch minderwertigen Altartaber-  
 i nakel der Mad. della Quercia vor Viterbo (1490). — Bregnos  
 früheste datierte Arbeiten sind ein Madonnenaltar und ein Öl-  
 k tabernakel (1464) in der Kirche zu Osteno; sie zeigen schon  
 Motive seiner römischen Skulpturen, sind also wahrscheinlich von  
 dort aus gearbeitet. Namentlich drängen sich Analogien mit den  
 1 beiden Wandtabernakeln in S. M. del Popolo auf (s. S. 194, k).  
 — Des Meisters Haupttätigkeit war jedoch auf die Anfertigung  
 von Grabmälern gerichtet. Auf diesem Felde, wie überhaupt auf  
 dem Gebiete der dekorativen Skulptur, lernten wir ihn bereits

früher (S. 193—195) kennen. Wenn seine Autorschaft für das Petrusrelief des Kard. Cusa (s. S. 474, d) nicht völlig feststeht, seine Beteiligung am Tebaldigrab sich auf eine Figur beschränkt (s. S. 472, d), so ist er dagegen ohne Zweifel der Schöpfer des Grabmals Lebretto († 1465) in Araceli. Die beiden Nischenfiguren der hh. Michael und Franz sind die schönsten ihrer Art in Rom, während die Statue des Toten noch nicht an ähnliche Werke späteren Datums hinanreicht. An dem Grabmal Alanus († 1474) in S. Prassede (s. S. 195, g) weisen die Ornamente und die Statue alle seine Vorzüge auf; nur die zwei Tugenden von Schülerhand. Am Grabmal Roverella († 1476) in S. Clemente gehört ihm außer der Komposition und Ornamentik der Sarkophag mit dem Toten und darüber die Reliefgestalten der hh. Petrus und Paulus und des knieenden Kardinals — am Riariograb in SS. Apostoli (err. 1477) die gleichen Teile. Hier verrät das Donatorenrelief in der feinen Behandlung des Marmors den Einfluß seines Mitarbeiters *Mino* (vgl. S. 459, c). — Als Erzeugnis seiner Werkstatt verdient noch das Grabmal Sciafenato († 1497) im Hof von S. Agostino angemerkt zu werden.

Ein Landsmann des Andrea, der ihm sehr nahe steht und unter ihm in Rom arbeitete, ist *Luigi Capponi* aus Mailand. Urkundlich ist von ihm 1485 das Grabmal des Bischofs Brusati in S. Clemente ausgeführt: der Sarkophag mit Figur in flachem Relief über großer Inschriftplatte; auf den zierlichen Pilastern der Einrahmung steht ein Halbbogen, in dessen Lünette früher ein Gemälde sich befand. Aus späterer Zeit stammt ein Altar in S. M. della Consolazione (1496) mit dem Hochrelief des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes (jetzt im Hospital, der Rahmen dazu in der Sakristei), sowie das Madonnenrelief am Portal der Kirche. Nach dem gleichen Charakter sind ihm ein Relief, Johannes mit dem vor ihm knieenden Papst Leo I., im Battistero des Laterans und die Predella mit Reliefs am Gregorsaltar in S. Gregorio zuzuschreiben. Ihr Stifter Michele Bonsi hat wohl bald darauf das große Grabmal von Capponi errichten lassen, an dem die interessanten Büsten von ihm und seinem Bruder Antonio angebracht sind (1498, jetzt im Vorhof). Auf Grund dieser Arbeiten wird ihm auch das Grabmal des Lor. Colonna zugeschrieben (um 1485), dessen Überreste mit der Büste in der Vorhalle von SS. Apostoli (s. S. 196, e ff.). Spätere Arbeiten von ihm sind die Reliefstatuen Johannes d. Ev. und Jakobus von einem Altar Bregnos im Lateran (s. S. 193, p), die eine für ihn ungewöhnliche Beseelung zeigen (1492), und die Lünettenmadonna an Bregnos Savelligrab in Araceli (1498), mit der am Bonsigrab völlig übereinstimmend. (Über seine Ölbehälter vgl. S. 194, f—h.) Charakteristisch sind für ihn, bei der

im allgemeinen großen Verwandtschaft mit Andrea Bregno: guter Reliefstil, edle Gewandung mit reichen Parallelfalten, die nur beim Aufstoßen auf der Erde knitterig sind, Anschluß an die Antike sowohl in den etwas schweren Physiognomien mit ihrem reichen Lockenhaar, wie auch in der zierlichen, etwas dürrtigen Ornamentation mit leichten Fruchtgehängen, Vasen, Kandelabern und Lampen, sowie Muscheln als Abschluß des Aufbaues.

Unter den zahlreichen namenlosen Denkmälern heben wir wenigstens die Hauptwerke mit ausgeprägter künstlerischer Eigenart hervor. Wir nennen sie nach ihrer ungefähren Entstehungszeit.

Die vier halbnackten Tugenden an dem Grabmal Astorgio Agnese († 1451) im Hof der Minerva sind antiken Vorbildern entlehnt (vielleicht eine Jugendarbeit *Pasquino da Montepulciano*, da sie mit den Figuren des ihm zugeschriebenen Grabmals Pius' II. [S. 474, f] manche Stilanalogien zeigen). — Ein in seiner Art in Rom allein stehendes Monument ist das Grabmal des Condottiere Ant. Ridò von Padua († 1457) mit dessen Reiterrelief in S. Francesca Romana, noch recht unbeholfen; ein ähnliches Relief Rob. Malatestas († 1482) aus St. Peter, jetzt im Louvre; ein zweites, einen Orsini darstellend, in seiner alten Anordnung als Grabmal in der Praetur zu Monterotondo. — Einen tüchtigen Porträtbildhauer aus der Schule des Paolo Romano lernen wir in dem Petrusrelief mit dem knieenden Kardinal Cusa, in S. Pietro in Vincoli (1465), kennen. An dem etwas späteren Grabmal Coca (1477) in der Minerva, in Aufbau und Dekoration von gleicher Meisterschaft wie Bregnos Lebretto Grab, ist die Gestalt des Toten derjenigen des letztern entschieden überlegen. — Durch zwei große figurenreiche Reliefs besonders ausgezeichnet ist das weitläufige Grabmal Pius' II. († 1464) in S. Andrea della Valle, leider ungünstig hoch aufgestellt, als dessen Urheber gewöhnlich *Pasquino da Montepulciano* angegeben wird, obwohl die Reliefs mehr dem Charakter der Schule Paolo Romanos entsprechen. Danach wurde 1500 dem *Franc. di Giovanni* und *Bastiano di Francesco Ferrucci* aus Fiesole das gegenüberliegende Grabmal Pius' III. aufgetragen. — Von den Überresten des riesigen Konfessionstabernakels Sixtus' IV. in den Grotten lassen die Apostelstatuen verschiedene Hände (über *Mino* vgl. S. 458, o) erkennen; die großen, lebendig erzählten Reliefs aus der Geschichte von Petrus und Paulus, von der Hand eines unbekannt Römers, schließen sich deutlich an die Reliefs römischer Triumphbögen an.

Das letzte Viertel des Quattrocento erschöpft sich in geistloser Nachahmung und kleinlicher Ausführung der hergebrachten Typen und Ornamente. Nur wenig hebt sich durch reizvolle Anordnung und Empfindung aus der Unzahl von Mittelgut heraus. Wir nennen

das kräftige kleine Kreuzigungsrelief am Grabmal Rocca (1482) in der Sakristei von S. M. del Popolo, die zierlichen Altäre, die Guglielmo de' Pereris errichten ließ (vgl. S. 193, n u. ff.), und den Altar in S. M. della Pace (1490), urkundlich von *Pasquale da Caravaggio*. Wie handwerksmäßig in dieser Zeit die Künstler ihre Aufgaben erfaßten und wie schablonenhaft sie diese ausführten, erhellt aus der Tatsache, daß sie bald ihre Madonnenreliefs im Halbrund, bald die steifen Halbfiguren der anbetenden Engel zur Seite der Madonna, ebenso wie Aufbau und Dekoration der Grabmäler usw. fast knechtisch genau wiederholen oder gar von älteren Monumenten kopieren.

Erst gegen die Wende des Jahrhunderts macht sich ein neuer frischer Zug in der Plastik geltend, welcher, der damals herrschenden Vorliebe für umbrische Malerei entsprechend, einen eigentümlich empfindsamen Charakter trägt. Unter den Statuen ist das Hauptwerk dieser Art der h. Sebastian in der Minerva (3. Kap. 1.) einem guten Bilde Peruginos ebenbürtig, von Vasari als das Werk eines *Michele Marini* aus Fiesole (geb. 1459) bezeichnet<sup>1)</sup>. In derselben Kapelle ein ähnlich aufgefaßtes liebliches Flachrelief der Madonna. — Ein verwandter Zug zeigt sich auch in den gleichzeitigen, erst jetzt in Rom von der Lombardei her üblich gewordenen Porträtbüsten an Grabmälern (vgl. S. 196, e u. ff.). — Wohl von der Hand desselben Künstlers, der den S. 193, k angeführten Katharinenaltar in S. M. del Popolo schuf, sind ebenda die vier Tugenden am Grabmal Lod. Podocatharos († 1506). Vielleicht macht sich hier schon der Einfluß des *Andrea Sansovino* geltend, der in völlig zersetzender Weise sich u. a. im Grabmal Giov. de' Castro († 1506) ebenda kundgibt.



Was in Süditalien, auch in Neapel an selbständiger plastischer Kunst während des 15. Jahrh. sich bemerklich macht, ist nur von sehr geringem Werte. Alle hervorragenden Arbeiten: in der Chiesa di Monteoliveto, am Triumphbogen Alfons' I. (vgl. S. 197, b) wurden von fremden, besonders florentiner Künstlern ausgeführt und sind bei diesen besprochen. Als tüchtige Werke unbekannter (wohl auch fremder) Meister seien hier wenigstens ein Grabmal in S. Pietro Martire und ein anderes in S. Angelo a Nilo, offenbar von der Hand eines römischen Künstlers, genannt. Von den Arbeiten des Florentiners *Andrea* war bereits die Rede (S. 409, a).

1) Lediglich auf Grund der Notiz bei Vasari hat man neuerdings eine ganz unhaltbare Hypothese von der Urheberschaft Marinis an einer ganzen Reihe römischer Grabmäler aufgestellt.

Von *Francesco Laurana* (s. S. 477, k), der auch in Neapel am Arco d'Alfonso tätig war (S. 197, b), ist die Madonnenstatuette über dem Eingang des Kirchleins S. Barbara in Castel Nuovo (1474).  
 b (In einem Nebenraum derselben Kirche eine stilverwandte Arbeit.)  
 — Selbst für die für Neapel charakteristischen Presepiodarstellungen kommen anfänglich nur fremde Meister in Betracht: für  
 c das Presepio in S. Giovanni Carbonara (1478) *Pietro* und *Gior.*  
 d *Alemanni*, für das in S. Domenico maggiore (1507) *Pietro*  
 e *Belverte* von Bergamo. Erst das in S. M. del Porto ist von einem einheimischen Künstler, dem Schüler Belvertes *Giov. da Nola*  
 f (vor 1537) und das im Nonnenchor von S. Chiara von einem unbekanntem Neapolitaner.

Neben den Florentinern fehlten in der 2. Hälfte des 15. Jahrh. auch die wanderlustigen Lombarden (die Comasken) nicht; mußte doch die reiche und bunte Pracht ihrer Monumente die prunkstüchtigen Herrscher und Barone Neapels besonders befriedigen. Der Mailänder *Jacopo della Pila* schuf das Grabmal des Tomm.  
 g Brancaccio (1492) in S. Domenico zu Neapel und das Monument  
 h Piscicelli (1471) im Dom von Salerno, beide eine widerliche Verquickung von gotischer Anlage mit der Formensprache der Renaissance zeigend. Auch das Ciborium in S. Barbara  
 i zu Neapel (l. Chorwand) ist eine beglaubigte Arbeit von ihm  
 k (1481; Portal samt Lünette am gleichen Bau von dem Catalanen *Mattia Fortimany* S. 197, c). — Von *Tommaso Malvito* von Como besitzt Neapel noch zahlreiche Denkmäler: in der Capp. del  
 l Crocifisso zu S. Domenico das Grabmal des Mariano d'Alagno und seiner Gattin (1507), das in der unbeholfenen Zusammensetzung den feinen Dekorator der Domkrypta verleugnet; in der Kirche  
 m Montoliveto das ähnliche Grabmal des Juristen Ant. d'Alessandro und seiner Frau, sowie (im Chor) den prächtigen Sarkophag  
 n des Bischofs Paolo Vassalo (1500). Von ihm ist auch die  
 o knieende Statue des Kard. Oliviero Carafa in der auf dessen Kosten von Malvito und seiner Werkstatt 1497—1507 hergestellten prächtigen Krypta des Domes (s. S. 197, c). Sein Sohn *Giantomaso* ist  
 p der Schöpfer des (1603 umgesetzten) Doppelgrabes De Cuncto († 1516) in der von ihm 1517—24 erbauten Capp. S. Onofrio  
 q in S. M. delle Grazie, wie auch der von dem Altar der Kirche stammenden Madonnenstatue in der Sakristei.

In den Abruzzen ist eine klassische Stätte edler Renaissanceplastik das abgeschiedene und hochgelegene Städtchen Aquila, dank der Arbeiten des *Silvestro d'Aquila* (richtiger Silvestro di Giacomo da Sulmona, gen. Silvestro d'Ariscola): der Holzstatuen  
 r des h. Sebastian (von 1478) in S. M. del Soccorso und der Ma-



donna (1489) in der Kirche zu Ancarano. Zugeschrieben werden ihm: eine Tonmadonna in der Sakristei und die hh. Bernardin und Franziskus auf dem Hochaltar von S. Bernardino, sowie ein Relief der Madonna mit Kind in S. Marciano. (Seine Grabmäler s. unter Dekoration S. 191, i u. ff.) — Etwas früher kommen in den Abruzzen eigentümlicherweise gleichzeitig eine Reihe deutscher Bildhauer vor. (Über *Walter von Alemannien* s. o. S. 409, h u. i.) *Johann von Lübeck* schuf 1470 das Portal des Doms von Caradmanico und wahrscheinlich auch das des Doms von Guardiagrele. Der Deutsche *Nicolaus* nennt sich an einem Holzkruzifix im Dom zu Chiesi. (Vielleicht erklärt sich der nordische Zug in manchen Monumenten des *Baboccio* [s. S. 408, unten] aus Beziehungen zu solchen Künstlern.) — Die Blüte der Goldschmiedekunst, welche die Abruzzen schon im 14. Jahrh. aufzuweisen hatten, setzten verschiedene Künstler im Quattrocento fort; vor allem der von Ghiberti beeinflusste *Niccolò d'Andrea da Guardiagrele* († 1462: Ostensorium von 1413 in Francavilla a Mare, Prozessionskruzifix von 1451 im Lateran zu Rom, Paliotto im Dom zu Teramo, h von 1433—48); ferner *Pietro Vanini von Ascoli* (Silberstatue des h. Emidius im Dom zu Ascoli, von 1487) u. a. m.

In Sizilien zeigt namentlich Palermo eine der neapolitanischen verwandte Plastik, die auf der gleichzeitigen Tätigkeit von zwei fremden Künstlern beruht: *Francesco Laurana* und *Domenico Gagini*. Der Dalmatiner Laurana wird in den Jahren 1468—71 in Palermo erwähnt. Die Reliefs der Kirchenväter und Evangelisten in S. Francesco (1468) sind derb, energisch und malerisch. Seine Madonnenstatuen im Dom (1469) und im Museum, in S. Agostino zu Messina, im Dom S. Maria zu Monte San Giuliano (1469) und in S. Crocefisso zu Noto (1471) sind befangener und weicher, im Anschluß an die in Sizilien typischen Madonnen von halbfranzösischer Gotik. Ähnlichen Charakter haben die zart empfundenen (meist im Auslande befindlichen) Marmorbüsten, von denen das Museum zu Palermo die eines jungen Mädchens besitzt; eine herbere, steifere Büste der Gattin Federigos von Urbino im Museo Nazionale zu Florenz. — Seit 1476 hielt sich Laurana dauernd in Frankreich auf und starb in Avignon zwischen 1500 und 1502. — Ein paar Reliefporträts im Museum zu Palermo und in der Universität zu Messina erinnern an Lauranas Medaillen.

Der für die Plastik Siziliens bedeutungsvollste Künstler war *Domenico Gagini* (oder Gazini), der 1463 vorübergehend und 1465 dauernd nach Palermo übersiedelte (s. S. 197, b u. 205, a, erwähnt bis 1492). Auf ihn und mehr noch auf seinen Sohn *Antonello* (1478 bis 1536) wie auf ihre Werkstatt gehen die meisten Renaissancebild-

werke Palermos und manches andere in Sizilien zurück. Domenico großes Weihwasserbecken im Dom, die ebenda jetzt zerstreut aufgestellten Reliefs und Statuen des Hochaltars von Antonello, seine Madonnenstatue (bez.) in der Sakristei (1503), einige spätere im Museum (1516 und 1528), der h. Georg (1526) und das Monument der Cecilia Aprilis (1495) ebenda, die reichen, ganz nach lombardischen Vorbildern (im Dom zu Como) aufgebauten Altäre in S. Cita zu Palermo, im Dom von Monte S. Giuliano (1513), in S. M. Maggiore zu Nicosia (1510), die Verkündigung im Museum zu Monte S. Giuliano (1525), die Täuferstatuen in den ihm geweihten Kirchen an letzterm Orte und Castelvetro, sowie im Dom zu Messina, eine h. Katharina in ihrer Kirche zu Palermo und ein h. Jakobus im Museum zu Trapani sind seine namhafteren Werke. Eine Reihe meist handwerksmäßiger Arbeiten in Catania (Gesù und Dom), in Messina (Dom, Hieronymusrelief von Domenico), Syrakus (im Dom: Christus und die Apostel). Das von Engeln strotzende Sakramentshäuschen in der Unterkirche des Doms von Messina weist auf lombardisches Quattrocento, das Grabmal Belloardo ebendort (l. Seitenschiff, 1513) in seiner schwülen Ornamentik auf die Art *A. Fusinas*. Dagegen hat das Grabmal Acuña im Dom zu Catania († 1494) ganz spanischen Aufbau; die Skulpturen daran zeichnen sich durch saubere Marmorarbeit, Schönheit der Köpfe und weiche Formen, die figurenreichen Reliefs durch naive Erzählungsweise aus.



In Mittel- und Oberitalien geht die Anregung zur Renaissance-skulptur gleichfalls von Toskana, namentlich von *Donatello* aus; die Entwicklung schließt sich hier an die bereits besprochene mannigfache Tätigkeit toskanischer Meister in den Hauptorten an. Maßgebend wird namentlich der zehnjährige Aufenthalt Donatellos in Padua (1443—53), wo sich im Anschluß daran eine eigene, namentlich im Bronzeuß hervorragende Schule von Bildhauern ausbildet, die fast ein Jahrhundert blüht und ihren Einfluß weit über Padua geltend macht. Padua muß daher an erster Stelle genannt werden<sup>1)</sup>.

Einem von Donatellos toskanischen Gehilfen am Hochaltar des

1) Für den Stand der Skulptur in Padua vor Donatellos Anwesenheit sind die vier Lünettenreliefs, über den Eingangstüren zum oberen Saal des Pal. della Ragione von Interesse: kräftige, in Hochrelief gebildete Halbfiguren von Gelehrten <sup>\*\*</sup> Paduas; noch halb gotisch, obgleich nach 1420 entstanden. Ferner die Grabplatte des Abtes Lod. Barbo († 1443) im alten Chor von S. Giustina: der gotische Baldachin, unter dem er ruht, ist von einem tüpfigen Ebenries in Renaissance umzogen. † Endlich das Südportal der Eremitani (1442) mit seinen rohen Ranken und den Monatsbildern daran. Über das Grabmal Fulgoso im Santo s. S. 508).

Santo, *Giovanni da Pisa* († vor 1464 in Venedig), gehört das tönere, leider modern bronzefarben angestrichene Altarrelief der Kapelle S. Jacopo e Cristoforo in den Eremitani: Maria mit dem Kinde und sechs Heiligen, in der Predella die figurenreiche Anbetung der Könige, im Fries und auf dem Giebel spielende Putten; namentlich letztere so frei und frisch, wie die Arbeit keines andern Schülers. Hieraus läßt sich die starke Beteiligung Giovanni an Donatellos Bronzen im Santo deutlich erkennen. (Madonna, einige der Musikengel, Adler, Joh. d. Evang. und die wappenhaltenden Putten an der Basis des Gattamelata, Kirchenseite). — Giovanni gehören ferner an: das kleine Madonnenrelief (Stein) in den Eremitani (Vorraum der Sakristei) und dessen vergrößerte Stuckreplik (schlecht bemalt und umrahmt) in S. M. Mater Domini zu Venedig. Geringer die durch abscheuliche spätere Bemalung entstellte Madonna auf dem Altar in der Scuola del Santo. Dagegen hat die reizvolle halblebensgroße Madonnenstatue (Ton, weiß angestrichen) jetzt in der Sakristei der alten Kirche S. Giustina in Padua, nichts mit dem Meister zu tun.

Auch der Paduaner *Bartolommeo Bellano* (um 1430—98) war Donatellos Schüler. Obleich dem Giov. da Pisa nicht gewachsen, scheint er von Donatello besonders bevorzugt worden zu sein, da dieser ihn später sogar als Gehilfen bei der Herstellung seiner Kanzeln nach Florenz zog (s. S. 424 oben). Sein Ruf als Künstler, dem er eine Sendung an den Sultan (zusammen mit Gentile Bellini 1479) verdankte, und seine umfangreiche Tätigkeit in und außerhalb Paduas machten seinen Einfluß bedeutender, als man nach seinen Werken annehmen sollte. Ohne architektonischen Sinn, daher im Aufbau seiner Monumente meist stillos und in seinen Kompositionen verzettelt, ahmt er Donatello in der herben Bildung der Figuren und in dem krausen Faltenwurf nach, ohne seinen Gestalten die Wahrheit und Leidenschaftlichkeit geben zu können, welche die Gebilde seines Meisters auszeichnen.

Als ein Jugendwerk haben wir wahrscheinlich das Grabmal des Giov. de' Narni († 1455) im Santo anzusehen, an dem die Figur des Toten und die Engel unmittelbaren Anschluß an Donatello bekunden, während der Aufbau noch der traditionell gotische ist. Das Gegenstück, das Grabmal des Erasmo de' Narni, wohl gleichfalls von seiner Hand. Von Donatellos Madonnen beeinflusst ist ein Marmorrelief in der Sakristei der Eremitani (Maria das in einem Korbe vor ihr liegende Kind verehrend). Noch als junger Mann ging er nach Florenz, wo ihm wohl noch von Donatello selbst die Ausführung verschiedener Reliefs an der Kanzel in S. Lorenzo anvertraut wurde. Von dort wurde er 1466 nach Perugia berufen, um die (später eingeschmolzene) Kolossal-

statue Papst Pauls II. in Bronze zu herzustellen; ein Aufenthalt oder wenigstens eine Beschäftigung Bellanos in Rom ist dagegen nicht wahrscheinlich. Im J. 1469 war er bereits wieder in Padua und arbeitete an der großen Marmorwand in der Sakristei des Santo (voll. 1472, s. S. 228, h). Mit den Intarsiabildern des *Lor. Lendinara* (nach Squarciones Entwürfen, bei der Restauration ganz modernisiert) macht diese Wand weder einen monumentalen noch einen malerischen Eindruck. Auch sind die meisten Figuren flüchtige Werkstattarbeiten; nur in dem großen Lünettenrelief mit dem Eselswunder zeigt sich eine recht geschickte Benutzung der den gleichen Gegenstand behandelnden Komposition Donatellos. Etwa gleichzeitig wird auch das große in Marmor ausgeführte Grabmal des Ant. Royzelli († 1456) im Santo entstanden sein, aus dem das Studium der Florentiner, insbesondere des Desiderio, Alberti und Michelozzo mit offenbaren Nachahmungen herausguckt; die ungeschickte Häufung der Motive hebt dabei die Wirkung auf, statt sie zu verstärken. Zwei andere Grabmäler, das des Pietro Rocabonella und das der Brüder De Castro, gehören seiner letzten Zeit an. Das erstgenannte in S. Francesco (1492—98), von *Riccio* nach dem Tode Bellanos vollendet, ist jetzt geteilt aufgestellt: die großen Tafeln mit der thronenden Madonna zwischen dem h. Franz und Petrus Martyr und mit der Gestalt des Professors in seinem Studierzimmer, zur Seite Knaben als Schildhalter in Nischen, sind wohl die gefälligsten und am feinsten durchgebildeten Arbeiten des Meisters. (Die ähnliche [anonyme] große Bronzetafel in S. Stefano zu Venedig [vor 1499], die den Arzt Suriano mit Gattin knieend vor der Madonna darstellt, erscheint wie die nüchterne Nachbildung eines venezianischen Gemäldes der Bellinischule.) Besonders ungeschickt wirkt dagegen das Grabmal der Brüder De Castro in den Servi (1492) durch die Anordnung als Triptychon mit Predella, worin die lebensvollen derben Brustbilder der beiden Stifter. Der Spätzeit Bellanos mag das Holzrelief der Madonna in trono mit zwei Engeln von grandioser dekorativer Wirkung im Museo civico (aus der Scuola di Carità) angehören. Auch die zwei Evangelistenmedaillons im Santo (an der aus dem Presbyterium hinten in den Chorumgang führenden Tür) verraten am ehesten seine Hand. Daß figurenreiche Kompositionen am wenigsten seinem Talent entsprachen, beweisen seine zehn Bronzereliefs im Chor des Santo, mit Geschichten aus dem Alten Testament (1488). Sie zeigen deutlicher als irgend ein toskanisches Schulwerk, wohin man gelangen konnte, wenn man Donatellos Freiheiten nachahmte, ohne seinen Verstand und seine allbelebende Darstellungsgabe zu besitzen. Es sind ganz kindlich aufgeschichtete Historien mit zahllosen kleinen Figürchen in ganz hohem Relief. — Von verschiedenen Reliefdarstellungen der Be-

weinung Christi (in Ton und bemalt), deren Vorbilder Donatellos Kompositionen gleichen Inhalts waren, sind die bedeutendsten im Ausland; in S. Pietro zu Padua eine solche mit ganzen Figuren, a gemäßigt in Ausdruck und Bewegung. Der Werkstatt oder Richtung des Meisters sind die Portale von S. Francesco und S. Niccolò, b wie auch die Türe zuzuschreiben, die aus dem Chor von S. Giustina in die alten Klosterräume führt.

Bellanos Nachfolger bei verschiedenen Arbeiten war *Andrea Briosco* gen. *Riccio* (1470—1532). Seine Gestalten haben zuweilen eine etwas nüchterne Klassizität, und seine Kompositionen mit größeren Figuren sind leicht etwas lahm; aber reiche Phantasie, Geschmack und volle Beherrschung der Bronzetechnik befähigten ihn zu einer Ausbildung der Kleinplastik, in der der Künstler unübertroffen dasteht. Schon bei monumentalen Aufgaben, wie bei dem Grabmal des Ant. Trombetta im Santo (1522) mit trefflich belebter Bronzebüste, verrät er in der zierlichen, mosaikartigen Einrahmung den Kleinmeister, und mehr noch gilt dies von dem freistehenden Monumente Torriani in S. Fermo zu Verona (Bronze im Louvre). Ein toter Christus in S. Canziano zu Padua (v. J. 1530, Fragment einer Beweinung, zwei zugehörige Halbfiguren der Madonna und Magdalena, Ton, lebensgroß, bemalt, im Museo Civico) edel aber zu nüchtern und einfach für das Motiv. Die zwei Bronzereliefs im Chor des Santo, mit denen er den Zyklus h von Bellanos Arbeiten abschloß (1507), sind letzteren wesentlich überlegen. Ähnliche Bronzarbeiten besitzt das Archäolog. Museum i im Dogenpalast in Venedig in dem h. Martin, in vier figurenreichen Reliefs der Kreuzfindung und in einer Tür (früher an einem Tabernakel in den Servi zu Padua). — Sein berühmter bronzener Kandelaber im Chor des Santo (1507—16) leitet zu seinen k Leistungen auf dem Gebiete der Kleinkunst über. Im Figürlichen ist er dabei um so glücklicher, je mehr dies im dekorativen Sinne (Nereiden, Centauren usw.) verwendet ist (vgl. S. 200, c).

Bei jenen zahllosen kleinen Gebrauchsgegenständen, die *Riccio* und seine Nachfolger für kirchliche und private Bedürfnisse entwarfen: Leuchter, Lampen, Glocken, Vasen, Tintenfüßer, Kästchen, Altärchen usw., nimmt das Figürliche, namentlich im Relief den hervorragendsten Platz ein, ist aber der Bestimmung des Gegenstandes fast immer mit größtem Geschick untergeordnet. Diese kleinen Reliefkompositionen, die sog. Plaketten, sind vereinzelt noch in großer Anzahl vorhanden. Neben *Riccio* sind Künstler wie *Moderno*, *Antico*, *Caradosso* (?), *Valerio Belli* u. a. (zumeist Medailleure und Goldschmiede) in der gleichen Richtung tätig gewesen. Die reichsten Sammlungen solcher Plaketten in Italien besitzen das Museo Nazionale zu Florenz, Museo Correr und Museo

Archeol. des Dogenpalastes in Venedig, Museo Civico zu Brescia, Museo Nazionale zu Neapel, Museo Estense zu Modena, Museum zu Belluno. In denselben Sammlungen auch eine Reihe Bronzegefäße und Geräte, von denen die Plaketten häufig Bestandteile bildeten, sowie zahlreiche kleinere Bronzefiguren, meist antike Motive, welche dieselben Künstler meist mit großem Geschick anfertigten.

Gleichzeitig mit Riccio war *Giovanni Minelli de' Bardi* in hervorragender Weise tätig, anscheinend ausschließlich als Arbeiter in Marmor und Ton. Über seinen Anteil an der Fassade der Kapelle des Santo und seine dekorativen Arbeiten s. S. 199, i u. ff;

a Außerdem gehört ihm die Statue der h. Justina an ihrer  
 b Attika (1513, die äußerste links), sowie die des h. Felix (die  
 2. links) auf dem von ihm gemeinsam mit *Franc. di Cola* 1502 ge-  
 c fertigten Altar der Kapelle des Heiligen ebendort (s. S. 404, 1).  
 d Nach den urkundlich von ihm herrührenden Tonstatuen im  
 Museo Civico (Petrus, Johannes, Christus, lebensgroß, unbemalt)  
 dürfen ihm wohl die beiden in ihrer reichen Dekoration und alten  
 e Bemalung überaus wirkungsvollen Tonaltäre an der Eingangswand der Eremitani zugeschrieben werden: die Statuen des rechten von 1511 zeigen seine etwas unbestimmte, weiche Art, während die des linken dem energischen Stil der Lombardi (Altäre am Chor von S. Marco) näher stehen (der h. Bernardinus in der Mittelnische früher). Den gleichen Charakter trägt die zierliche Grabtafel des Calphurnius mit der Figur des lehrenden Professors  
 f im Hofe des Santo (err. 1513), wie die vorgenannten Arbeiten stark von Bellanos letzten Werken beeinflusst (auch seinem Sohne *Antonio* zugeschrieben, der 1510—16 am Hauptportal von S.  
 g Petronio in Bologna die Propheten an der Lünettenleibung in Nachahmung von Quercias Propheten arbeitete). Auch für das große bemalte Stuckrelief der Taufe Christi mit Engeln und  
 h zwei Propheten (3 m lang, 1,5 m hoch) in S. Giovanni Battista zu Bassano (Sakristei) kommt Minelli als Autor in Betracht. Ob  
 i ihm die liebliche Justinastatue (Ton, einst bemalt) auf dem Altar der alten Kirche der Heiligen zu Padua zuzuteilen ist? Jedenfalls gehört sie an den Ausgang des Quattrocento. Dagegen  
 k muten die 14 Tonstatuen männl. und weibl. Heiligen in der Capp. S. Prodocimo (bei S. Giustina), schlank von Formen, mannigfach in Motiven, wie frühe Arbeiten der Werkstatt *J. Sansovinos* an.

Von dem von seinen Zeitgenossen gefeierten *Severo da Ravenna* ist nur die bezeichnete Statue des Täufers (1500—1502, die zweite von links gezählt) an der Attika der Fassade der Kapelle des  
 1 Santo erhalten, eine herbe, dem Pietro Lombardi sehr nahestehende Figur. (Der h. Antonius und Daniel, 1533, die 3. und 5. dieser

Statuen sind von dem Venezianer *Jac. Colonna*, der h. Prosdocimus a von *Seb. da Lugano*). Vielleicht gehört ihm auch die Grabstatue b des Ritters Guidarello im Museum zu Ravenna. o

Von den Paduanern sind die Künstler Mantuas völlig abhängig. Die früher irrtümlich dem Sperandio zugeschriebene edle Bronzestatue Mantegnas über dessen Grabe in S. Andrea gilt a jetzt als ein Werk des in Mantua angesessenen *Gianmarco Cavalli* (geb. um 1450, gest. nach 1513). Eine ähnliche Arbeit ist die in Holz (wohl als Modell für Bronzegegüß) ausgeführte Halbfigur des Karmelitergenerals Spagnoli in der Bibliothek, eine lebensvolle o Gestalt; die Behandlung des Gewandes von großer Frische. Dem Meister ist auch das große Tonrelief der Grablegung in S. M. di f Castello zu Viadana (bei Sabionetta) zuzuteilen, eine Arbeit von großer Kraft der Modellierung und tiefem Ausdruck der Köpfe. Die energische Tonbüste des Franc. Gonzaga in der Bibliothek g ist in einer geringeren Kolossalbüste des Museo Patrio wieder- holt. Hier auch ein feines Flachrelief der Pietà (Stein, ganze Ge- i stalten) von einem Donatello Schüler, dem auch die drei Reliefplatten mit wappenhaltenden Engeln von der Balustrade vor S. Sebastiano, k jetzt ebenfalls im Museo Patrio, angehören (*Fancelli?*). Dem *Antico* (*P. J. Alari Bonaccorsi*, 1460—1528) sind vielleicht verschiedene Bronzestatuetten zuzuschreiben, die sich in etwas nüchterner Weise der Antike anschließen; so ein schießender Amor und eine Cybele l im Museo Nazionale zu Florenz, eine Kopie des Apolls vom m Belvedere im Dogenpalast u. a. (Über *Sperandio* s. S. 485, a u. ff.).

Ebenso abhängig von den Paduanern scheint, nach den geringen Überresten, die Plastik in Ferrara gewesen zu sein, das ja auch in der Malerei Padua als seine Lehrmeisterin anerkannte. Das Hauptwerk, die Bronzegruppe des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes und den hh. Georg und Mauritius im Dom, dem n Florentiner *Niccolò Baroncelli*. († 1453) in Auftrag gegeben, wurde nach dessen Tode von einem paduaner Nachfolger Donatellos, *Domenico di Paris*, ausgeführt (voll. 1468). Die etwas nüchternen Gestalten erscheinen völlig abhängig von den Bronzefiguren am Hochaltar des Santo. In seinen Stuckfiguren am Fries eines Zimmers im Pal. Schiffanoja (1467) zeigt sich Domenico ganz o im Banne der gleichzeitigen Maler Ferraras, insbesondere des Cosmè Tura. Nichts von florentinischem Realismus atmet die ungraziöse Madonna des *Cristof. da Firenze* (1427) über dem Portal des p Domes; ebensowenig die seinem Sohn *Cristof. d'Antonio* zugeschriebene Terrakottamadonna mit Kind ebendort (Sakristei- q gang). *Ant. Marescottis* Tonbüste des B. Giov. da Tossignano r († 1446) im Ospedale di S. Anna ist nicht ohne Charakter. s

Werke anonymer Künstler sind das Grabmal Borsos d'Este († 1471) <sup>a</sup> in der Certosa, ein Madonnenrelief hinter dem Hochaltar von <sup>b</sup> S. Domenico und das Hochrelief des Christus an der Säule <sup>c</sup> in S. Francesco (6. Kap. r.).

In Bologna war zunächst nicht der Einfluß des benachbarten Florenz, sondern infolge der langjährigen Tätigkeit Quercias der sienensische maßgebend. — Das Grabmal des Niccolò Fava († 1439) <sup>d</sup> im Chorumgang von S. Giacomo Maggiore ist ganz nach dem Vorbilde von Quercias Grabmal Bentivoglio ebenda gemacht.

Als Quercias Schüler gilt auch der hervorragendste Bildhauer Bolognas, *Niccolò d'Antonio dall'Arca* aus Bari († 1494), jedoch wohl mit Unrecht, da Niccolò anscheinend kein höheres Alter erreichte. Zweifellos verdankt er aber dem Vorbilde Quercias wirksame Anregung. Mehr noch als das dem Künstler zugeschriebene bemalte <sup>e</sup> Reiterrelief des Annibale Bentivoglio (1458) in S. Giacomo Maggiore zeigt dies das große in Ton ausgeführte Madonnenrelief (1478) an der Fassade des Pal. Municipale, eine breit behandelte Gestalt von reicher Gewandung. Gleichzeitig entstand die trotz unruhiger Faltengebung groß und malerisch wirkende Grabplatte <sup>f</sup> des Com. Garganelli († 1478) im Museo Civico (originell in Bronze und Stein zusammengearbeitet), die mit Wahrscheinlichkeit auf Niccolò zurückgeführt werden darf. Wenig bedeutend ist der Terrakottaadler am Portal von S. Giovanni a Monte (1473). <sup>g</sup>

Niccolò ist auch der Schöpfer einer wenig beachteten großen <sup>h</sup> Gruppe der Klage um den Leichnam in S. M. della Vita (bez., entstanden 1463), die wohl das Äußerste des Naturalismus bezeichnet, das im 15. Jahrh. für erlaubt galt<sup>1)</sup>. Wie die Frauen laut heulend oder in Zuckungen um den Leichnam stehen, in wildem Schmerz die Lenden schlagen oder im Begriff sind, auf den starr vor ihnen ausgebreiteten Toden sich zu werfen, das hat kein Bildhauer oder Maler der Renaissance mit solcher rücksichtslosen, vollendeten Wahrheit und brutalen Energie zum Ausdrucke gebracht oder zu bringen gewagt. Das Werk steht unter dem Einfluß der frühferraresischen Malerschule; ein Aufenthalt Niccolòs in Venedig von 1464 bis 68 brachte bei ihm den Umschwung zum Maßvollen, ja Lieblichen, den sein Hauptwerk offenbart, womit er sich an die gleichzeitigen florentiner Meister anreihet: der deckelartige Aufbau <sup>i</sup> der Arca in S. Domenico, von der er den ehrenden Beinamen erhielt (1469—73 bis auf einzelne Statuetten vollendet). Der berühmte Sarkophag des h. Dominicus mit seinen Bildwerken von Nic. Pisano und Fra Guglielmo stand damals noch auf Säulen und war mit einem einfachen Holzdeckel abgeschlossen; die Marmor- <sup>k</sup>

<sup>1)</sup> Eine stilähnliche Gruppe in der Chiesetta del Signor morto zu Reggio.



bedachung von Niccolò und der Sockel, den später Alfonso Lombardi hinzufügte, haben dieses Denkmal zu einem der schönsten und interessantesten Monumente der italienischen Plastik und ihrer verschiedensten Entwicklungsphasen gemacht. Schon der hohe Aufbau des Deckels ist ebenso originell (in seinen architektonischen Teilen mit einzelnen sonderbar spielenden und barocken Elementen) als reich und vollendet in der Dekoration; die von oben herabhängenden Fruchtkränze, von nackten Putten emporgehalten, haben in Sauberkeit der Arbeit kaum ihresgleichen. Die Statuetten ringsum: Gott-Vater auf der Spitze des Aufbaues, vier Propheten (in Sarazentracht), die Pietà und fünf Heilige<sup>1)</sup> auf der Basis des Deckels sind trefflich bewegte lebensvolle Gestalten, die der Künstler in das Kostüm der Zeit kleidete, aber doch als ideale Typen kecker Kriegerhelden, ernster Denker und begeisterter Prediger und Lehrer hinzustellen wußte; mannigfach bewegte und schön drapierte Charakterfiguren in reicher Gewandung. Die schwärmerische Bewunderung, die man der schönen jugendlichen Gestalt des knieenden Engels (links) in ihrem weiten Gewande von dickem Stoffe, dem reizvollen Köpfchen in seiner Fülle langer Locken, „so hold, wie es nur Leonardo zu bilden imstande gewesen wäre“, von jeher gezollt, als die Figur noch Michelangelos Namem führte, wird man ihr hoffentlich nicht entziehen, nachdem festgestellt worden ist, daß der mürrische, weit gleichgültigere Nachbar zur Rechten das echte Werk Michelangelos, jenes aber Niccolòs Arbeit ist.

Niccolò hatte keinen Schüler oder Nachfolger. Neben ihm finden wir in Bologna mehrere fremde Künstler beschäftigt: den Florentiner *Franc. di Simone* (vgl. S. 447, c u. ff.) und den Medailleur *Sperandio* aus Mantua (c. 1425 bis c. 1495). Von letzterem ist das Grabmal Papst Alexanders V. in S. Francesco (1482), das in den flüchtigen Tonreliefs der Tugenden und im Dekor ebensosehr paduanische Einflüsse verrät wie in der Madonna die Nachfolge Quercias, in den hh. Franciscus und Antonius Anlehnung an Niccolò dall' Arca. Die Dekoration des Portals der Corpus Domini-Kirche weist in ihrer überreichen Phantasie und zierlichen Ausführung auf den Kleinmeister. Die Kraft der Individualisierung, die seine Medaillen so vorteilhaft auszeichnet, kommt auch in seinen seltenen Büsten (meist im Ausland) zur Geltung. Bologna besitzt davon nur die weniger bedeutende Marmorbüste des Ant. Barbazzi († 1479) auf seinem Grabmal in S. Petronio (9. Kap. 1.). — Neuerdings ist ihm wohl mit Unrecht ein unbedeutendes Tonrelief der Verkündigung im Dom zu Faenza zugeteilt worden.

Was sonst gegen das Ende des Jahrhunderts in Bologna plastisch

1) S. Petronio u. S. Procolo wurden um 1494 von *Michelangelo*, Johannes d. T. von einem gewissen *Gir. de' Cortellini* (vor 1587) hinzugefügt.

geschaffen wurde, zeigt schon den Charakter der gleichzeitigen Malerei: einen wenig energischen Naturalismus mit einem der umbrischen Schule verwandten schwärmerisch-phantastischen Zuge, der sich zuweilen zur Gefühlsinnigkeit steigert, zuweilen aber schwächlich und barock oder plump wird. Charakteristisch ist zugleich die häufige Anwendung von Ton, wie sie auch die gleichzeitige Architektur des marmorarmen Bologna und der Nachbarstädte zeigt.

Bemalte Tongruppen, wie die in S. M. della Vita, sind hier sehr alter Brauch. Über dem Kruzifixus im Dom s. S. 376, oben; in einer der Nebenkirchen von S. Stefano (S. Trinità, 3. Kap. rechts) sieht man eine Anbetung der Weisen, etwa 14. Jahrh., mehrerer sog. heiliger Gräber nicht zu gedenken.

Der tüchtigste Künstler dieser Richtung (etwa dem Maler Lorenzo Costa entsprechend) ist *Vincenzo Onofri*. Von ihm ein (leider neu bemaltes) h. Grab, rechts neben dem Chor von S. Petronio in Mazzonis Art; ferner das farbige Relief im Chorumgang der Servi (1503): die Madonna mit St. Laurentius und St. Eustachius nebst zwei Engeln, im Halbrund, darüber die Pietà, eine seelenvolle Arbeit; auch die Büste des Philologen Beroaldo in S. Martino Maggiore (1504) ist lebendig und zart behandelt. Sein Hauptwerk, das Grabmal des Bischofs Cesare Nacci in S. Petronio (7. Kap. I), gehört wohl seiner früheren Zeit an (um 1480). Es zeigt in den ornamentalen Teilen wie in dem Relief der Kardinaltugenden und dem Puttenfries Phantasie und zierliche Ausführung; die bizarre Grabfigur wieder von guter Charakteristik. Einfacher ist das Form und Dekoration des Sarkophags treu wiederholende Grabmal des Juristen Antonio Busi († 1506), in der Madonna di Poggio bei Persiceto; gleichfalls in Ton, leider mit modernem Anstrich. — An Onofris Weise erinnert auch das Professorengrab des Pietro Canonici (1502) im Museo Civico, eines der jüngsten Grabmäler dieser Art, durch den reinen Renaissancestil den meisten älteren überlegen. — Fein und individuell ist das kleine Marmorrelief des Giovanni II. Bentivoglio in S. Giacomo Maggiore, irrtümlich Francia zugeschrieben (1497).

In dem benachbarten Modena wirkte *Guido Mazzoni*, gen. *Modanino* (1450—1518); seine Tätigkeit beschränkte sich fast ausschließlich auf Freigruppen jener h. Gräber, wie wir eben solche von Niccolò und von Onofri und früher andere in Florenz kennen gelernt haben (auch in der Lombardei kommen ähnliche vor, s. S. 494, b). Sie verbreiteten seinen Ruhm durch ganz Italien. Sein Vorgänger darin in Modena war *Lod. Castellano* († 1505), von dem der Chor von S. Antonio noch ein für den Dom 1456 gearbeitetes h. Grab enthält.

Mazzoni stellt, nach dem Vorgange des Nicc. dall' Arca, seine

bemalten, zum Teil lebensgroßen Tonfiguren wohl oder übel zu einer Gruppe zusammen. Diese Gruppen bedürfen natürlich einer geschlossenen Aufstellung in einer Nische; nimmt man sie auseinander, um sie frei aufzustellen (wie leider mit seiner Gruppe in der Kirche Monteoliveto zu Neapel, 1489—92 entstanden, geschehen ist), so wirken die einzelnen Figuren lächerlich und abschreckend zugleich. Hier in Neapel, wo der Künstler seit 1491 längere Zeit tätig war, ist wahrscheinlich auch die lebensvolle Bronzebüste des Königs Ferrante im Museo Nazionale von seiner Hand. — Sein Hauptwerk ist in S. Giovanni decollato zu Modena (1480): der Leichnam Christi auf dem Schoß seiner Mutter, von den Angehörigen beweint, in reicher Abstufung des Schmerzes und von packend wahrer realistischer Gestaltungskraft; die zum Teil spießbürgerlich aufgefaßten Figuren trefflich naturalistisch in der Körperbildung und in der Gewandung. — Eine andere Gruppe, in der Krypta des Domes (nach 1480), welche die von zwei knieenden Heiligen verehrte Madonna, daneben eine Dienstmagd mit zerrissenen Ärmeln darstellt, ist derber und teilweise bäuerisch genrehaft. Wenn man inne wird, wie volkstümlich solche Werke sind, so möchte man beinahe wünschen, daß die Skulptur noch einmal einen Versuch dieser Art wagen dürfte. — Eine frühe treffliche Gruppe der Pietà in der Minoritenkirche von Busseto bei Parma (um 1475). — Die Gruppe der Klage um den toten Christus in S. M. della Rosa zu Ferrara (1485) stimmt mit der Gruppe in S. Giovanni zu Modena auffallend überein; auch der grimassierende Schmerz wie der plastische Stil der übrigen Figuren ist ganz von derselben Art. (Eine eigentümlich klassische Ausbildung dieser Figurengruppen werden wir bei Mazzonis Nachfolger und Landsmann Begarelli kennen lernen.)

In Reggio d'Emilia war der in Padua und Rom unter Sansovinos Einfluß ausgebildete Bildhauer, Goldschmied und Architekt *Bartolommeo Spani* (1468 bis nach 1538) tätig. Von seinen Goldschmiedearbeiten ist nur noch die späteste, die rafaelisch lieblichen Silberbüsten der hh. Grisante und Daria im Dom daselbst übrig (1538). — Als tüchtigen Bildhauer erweisen ihn der etwas schwere Taufbrunnen im Dom (1494), die in Kupfer getriebene wirkungsvolle Madonna am Turm des Domes (1500), das einfach schöne Nischengrab Buonfranc. Arlotti († 1508) ebendort und das in üppigerer Hochrenaissance konzipierte des Fr. Molza im Dom von Modena (1516). — Ähnlich, nur einfacher und von auffallend gedrückten Verhältnissen das Monument Ruff. Gabloneta († 1527) in S. Prospero; endlich das des P. Valeri-Malaguzzi († 1498, err. erst um 1530) im Dom zu Reggio von schwülstigen Cinquecentoformen.

Vor der Plastik Venedigs müssen wir die der **Lombardei** betrachten, da diese, obgleich jünger als die venezianische, doch seit der Mitte des Quattrocento einen bedeutsamen Einfluß nicht nur auf Venedig, sondern durch die wandernden Comasken auch auf Rom, Süditalien und Sizilien ausübte. Ein selbständiger malerischer Realismus, nordisch-gotische Einwirkungen und Beeinflussung durch die in ganz Oberitalien verbreitete florentinische Übergangskunst sind die Elemente, woraus sich das Stilbild der lombardischen Plastik im Quattrocento zusammensetzt.

Ihre Entwicklung von der Spätgotik in einem langen Übergangsstadium zu selbständiger Frührenaissance spiegelt sich vor allem in dem überreichen Skulpturenschmuck des **Mailänder Domes**. Mit der heimischen Schulüberlieferung der Campionesen verbinden sich internationale, vorzugsweise aber deutsche Einflüsse, wie dies **a** u. a. die beiden Sakristei-Sopraporten im Innern zeigen (vgl. S. 401, i). Maßgebend für die dekorative Plastik ist hier am Ende des Trecento bezeichnenderweise ein Maler: *Giovannino de' Grassi*, **b** von dem in der südlichen Sakristei die Gruppe über dem Brunnen (Christus und die Samariterin) stammt, und der auch an dem Hochaltar in S. Eustorgio Anteil hat. Am Äußeren des Domes gehen **c** auf seinen Entwurf die reizvollen Tragfiguren an den Sakristei- und Querschiff-Fenstern zurück. — Diese Entwicklungsphase der lombardischen Plastik mit ihren deutschen Zügen entspricht etwa derjenigen des südlichen Dompoteles in Florenz. Dann tritt auch in Mailand das italienische Element selbständig hervor, besonders unter der langen Bauleitung des *Filippo degli Organi*, der die reizvolle Dekoration der Strebepfeiler entwarf. Der Hauptmeister ist auch jetzt wieder ein Maler: *Paolino da Montorfano*; die Hauptbildhauer neben ihm sind *Matteo Raverti* von 1398—1404, und **e** *Jacopino da Tradate* von 1401—25 am Dom tätig. Ihre Kunstweise zeigt sich vor allem an den sogenannten Giganten, den großen Statuen unterhalb der Wasserspeier (vom ersten Dachumgang aus meist bequem zu studieren), die auch als die größte Reihe **f** plastischer Genrefiguren von hohem Interesse sind. Es herrscht **g** hier ein malerischer Realismus. Eine authentische Arbeit Ravertis ist der h. Babila mit drei Martyrerknaben am östl. Pfeiler des nördl. Querschiffs. — Jacopino schuf die Statue Martins V. im Dom (1421), eine wenig belebte Gestalt mit individuellem Kopfe und nach der Natur studiertem, reichen Faltenwurf. Ein Werk von ihm **h** wahrscheinlich auch die Grabplatte Perinos de' Cameri († 1426) in Volpedo bei Tortona.

Wie lange die Tradition der Gotik fortwirkt, zeigt die noch **i** durchaus gotische Grabplatte des Erzbischofs Sforza († 1457) in S. M. Incoronata, ebenso zwei beglaubigte Arbeiten *Crist*.

*Luonis*: das Grabmal Birago (bez. und dat. 1455) in S. Marco a und das Verkündigungsrelief am Ospedale maggiore (1465, b über der Tür gegen den Naviglio). Gleichzeitig tritt nun die lombardische Plastik mit der des nördlichen florentiner Domportales in Parallele, nur daß ihr der antikisierende Zug fehlt. Den florentiner Einfluß vermittelte wahrscheinlich *Niccolo d'Arezzo* c selbst, dessen Stil die Figuren an der „Guglia“ Carelli (Eckpfeiler d der nördl. Sakristei, mit Propheten und Engeln geziert, 1403) und an dessen Sarkophag (r. Langschiffwand, 1408) nahe stehen. Diese florentiner Richtung zeigt sich auch in Castiglione d'Olona e (nicht an der Portallunette der Collegiata (1428), der Arbeit eines f Bildners von Tradates Richtung, sondern am Portal der Chiesa di Villa, an der Dekoration des Pal. Castiglione, am Castiglione- g grabmal in der Collegiata und am Taufbecken im Baptisterium) h und besonders in Venedig, am Dogenpalast (s. S. 405, p), wie i an S. Marco, wo seit 1419 *Nicc. d'Arezzo* (S. 406, c) und an der k Ca' Doro, wo *Matteo Raverti* (S. 93, a) mit andern Lombarden arbeitete. So werden die Errungenschaften der florentiner Kunst schon in der ersten Hälfte des Quattrocento auch durch die Lombardei getragen, um sich dann auf doppeltem Wege fortzupflanzen: durch das Vorbild der Arbeiten *Donatello*s in Padua und durch *Michelozzo*s Tätigkeit in Mailand (S. 118, k u. 144, f), neben der vielleicht noch Einflüsse der florentiner Tonbildner in Frage kommen.

Eine selbständige, vor und neben den Robbia tätige Gruppe von florentiner Tonbildnern (vgl. S. 413, b u. ff.) hat nämlich besonders in Oberitalien eine Reihe unter sich nah verwandter Skulpturen in unglasiertem Ton hinterlassen und dort das Eindringen der Renaissance mit vorbereitet. Die greifbarste Persönlichkeit (*Dello Delli?* oder *Giov. di Bartolo il Rosso?*) unter ihnen ist der *Meister der Pellegrinikapelle* in S. Anastasia in Verona, wo Reliefs aus dem Leben Christi, l in gebranntem Ton ausgeführt, die Wände der Kapelle vollständig bekleiden. Ähnlich ein reich gegliederter Altar im Dom von Mo- m dena. Bei noch mangelhafter Körperkenntnis und einer eigentümlich barock-gotischen Ornamentierung sind diese Skulpturen ausgezeichnet durch die Innigkeit der Empfindung. Das schönste Werk der ganzen Gattung ist das Grabmal des Beato Carissimo in den Frari zu Venedig (vgl. S. 502, f). Vielleicht steht auch der Engel- n reigen in der Portinarikapelle bei S. Eustorgio in Mailand o damit in Verbindung. (Vgl. S. 144, f.)

Ein nicht unwesentliches Element für die Ausbildung der Plastik des Quattrocento in der Lombardei war, wie gesagt, der Einfluß der benachbarten deutschen Skulptur. Dieser macht sich in dem reichen Aufbau der Altäre, in der Vorliebe für kleine Figuren, für die Ausführung in Holz, in der unruhigen Haltung und knitte-

rigen Gewandung geltend, während der Kern der nordischen Kunst die tief innerliche Auffassung, von den lombardischen Künstlern leicht in Geziertheit verkehrt wird.

Bei den ersten lombardischen Meistern, von denen wir Arbeiten kennen, den *Mantegazza* und *Gazini*, treten diese verschiedenen Einflüsse bereits in eigentümlicher Weise zutage. Ihr Hauptstreben geht auf einen lebendigen Gefühlsausdruck; daher sind sie in einzelnen Gestalten und wenig bewegten Darstellungen oft von beinahe inniger Empfindung, die allerdings, namentlich in späterer Zeit, leicht in Sentimentalität ausartet. Für bewegte Szenen wie für monumentale Gestalten reicht aber ihre Auffassung und oberflächliche Kenntnis der Natur nicht aus: der Eindruck der Leidenschaft bleibt nur bei dem ehrlichen naiven Streben der frühesten Meister noch erträglich, wird aber bald zur Karikatur. Die Statuen sind vielfach schwächlich und charakterlos, oft übermäßig schlank und hager, von überreichem, meist knitterigem und kleinlichem Faltenwurf. Eine liebevolle Durcharbeitung und ein Sichvertiefen in die Natur war schon durch die Art der Arbeit mehr oder weniger ausgeschlossen, da fast alle hervorragenden Bildhauer der Lombardei zugleich Architekten waren und als solche die dekorative Ausschmückung ihrer oft sehr umfänglichen Bauten als große Unternehmer leiteten und vergaben. Ihr vorwiegend plastischer Sinn verführte sie, die Fassaden ihrer Bauten mosaikartig aus den mannigfachsten plastischen Details zusammenzusetzen und die Wände des Innern mit den reichsten Skulpturen zu überdecken, die dadurch den monumentalen wie den eigentlich dekorativen Charakter einbüßen — wenigstens in der Nähe betrachtet, wo sich die Dekoration in eine Menge zahlloser Figürchen und Reliefs auflöst. Doch zeigt sich in diesen immerhin der naive, lebenswürdige Charakter der Künstler von seiner vorteilhaftesten Seite.

Bei diesen Eigentümlichkeiten ist es begreiflich, daß die einzelnen Meister unter sich weit weniger individuelle Verschiedenheit zeigen, als die gleichzeitigen toskanischen und selbst venezianischen Bildhauer, und daß das Hauptinteresse an ihren Werken in dem Gesamteindruck jener großen architektonischen Dekorations- und Prachtstücke liegt, die sie schufen: der Certosa von Pavia, dem Dom von Como, der Kapelle Colleoni in Bergamo und dem Dom von Mailand. Wir werden daher den architektonischen Schmuck dieser Bauten als Ganzes betrachten und nur eine kurze Charakteristik der Hauptmeister vorausschicken.

Die Brüder *Mantegazza*, *Antonio* († 1493) und den bedeutenderen *Cristoforo* († 1482), finden wir 1464 (wohl schon seit längerer Zeit) in der Certosa von Pavia und seit 1472 an deren Fassade, an den Sockelreliefs, mit *Omodeo* zusammen beschäftigt. Ihre Kunstweise ist ganz besonders herb und eckig, die Falten sind knittrig,

als wären die Stoffe von Papier (Relief der Beweinung Christi im Capitulo dei Conversi, eine Pietà in der inneren Lünette der aus dem Querschiff in den kleinen Kreuzgang führenden Tür, der die Pietà außen am Ospedale di S. Matteo in Pavia gleicht, das feine Lavabo in der Certosa [l. Kapelle links] und die Tür im Chiostro grande, die nach dem Park führt, mit dem Reliefporträt der zweiten Gattin Giangaleazzo Viscontis, Katharina).

Den Mantegazza verwandt ist auch der hervorragendste unter den lombardischen Bildnern, *Giovanni Antonio Omodeo* oder *Amadeo* von Pavia (1447—1522), der schon seit 1466 mit seinem Bruder *Protasio* neben den Mantegazza in der Certosa tätig war. Von 1470—76 war er für den Condottiere Bartolommeo Colleoni mit der Ausschmückung der von ihm errichteten Kapelle bei S. M. Maggiore in Bergamo beschäftigt. Der Bildschmuck an der Fassade ist zum Teil wohl aus dem Innern übertragen, das 1774 ganz umgestaltet wurde. Dies gilt vor allem von den Fragmenten und Tugendstatuen neben dem Eingang, dessen Ornamentik sich durch besondere Feinheit auszeichnet. Im übrigen sind besonders die Sockelreliefs mit den Geschichten der Genesis und den Taten des Herkules bemerkenswert. Die Büsten Cäsars und Trajans, die in Tabernakeln als Fenesteraufsätze dienen, sowie die in Medaillons angebrachten Köpfe des Augustus und Hadrian geben wenigstens einen Begriff von der damaligen Vergötterung des Altertums. An den beiden Grabmälern im Innern entschädigt der überreiche plastische Schmuck nicht genügend für den mangelhaften Aufbau. Das einfachere Denkmal der Medea († 1470) mit drei tüchtigen allegorischen Figuren ist bei leichter Anmut doch ernst aufgefaßt. Das Grabmal des Bart. Colleoni († 1475) ist weit reicher: vier auf Löwen ruhende Säulen tragen einen Schrein mit Passionsreliefs, von der fleißigen und saubern, aber im Ausdruck bis zur Grimasse übertriebenen Art der lombardischen Plastik. Von besonderem Reiz ist der Puttenfries<sup>1)</sup>. Die hölzerne Reiterstatue stammt von dem Nürnberger *Sixtus Siry* (1500); auch an Omodeos Marmorskulpturen waren Gehilfen beteiligt. In Auffassung und Stil nähern sich die fünf, auf der Basis des Denkmals teils sitzenden, teils stehenden Heldenstatuen schon seinen an die Kanzeln des Doms von Cremona übertragenen Reliefs von einem Märtyrergrab (1482; von demselben das Rundrelief eines Presepio im Museo archeologico zu Mailand, Nr. 107), sowie den einzelnen bezeichneten Reliefs in der Krypta des Doms (am Altar r. der h. Antonius und Hieronymus in der Wüste, 1484, und am Altar l. Christus an der

1) Der darüber befindliche Teil des Denkmals weicht von Omodeos ursprünglichem Entwurfe ab. Der zweite Sarkophag gehört kaum dorthin, und die heutige Aufstellung der Heldenstatuen sowie der Tugenden ist apokryph.

Säule u. Christus der Magdalena erscheinend). Dort von ihm auch das große Relief: St. Himerius Almosen verteilend (Altar links). Für die Entwicklung Omodeos sind ferner die Reliefs des ebenfalls von seinem ursprünglichen Entwurf abweichenden S. Lanfranco-Monumentes in S. Lanfranco bei Pavia (um 1500) wichtig<sup>1)</sup>. Schon früher (1491) hatte er dort in der Krypta von S. Michele am Grabmal Mart. Salimbeni das Lünettenrelief der von zwei Denatoren verehrten Jungfrau geschaffen. — Noch früher entstanden der Sakristeibrunnen im Carmine zu Pavia mit der Krönung Mariä (1466), die zwei Tondi der Verkündigung im Museo Archeologico zu Mailand, das Relief der Madonna mit dem h. Rochus aus dem Dom zu Pavia (jetzt im Vorsaal des Bischofspalastes, nicht vor 1478) und die zwei großen Reliefs der Anbetung und Flucht nach Ägypten im Museo d'Antichità zu Parma (s. S. 499, a u. l).

Von 1491—99 hatte Omodeo wieder die Oberleitung am Bau der Certosa. An dieser rührt zunächst die Außendekoration der zum kleinen Kreuzgang führenden Türe (1466) von seiner Hand her. Auch an dem überaus reichen Terrakottaschmuck dieses und des größeren Hofes war Omodeo beteiligt, vielleicht auch an dem Brunnenrelief im kleineren Hofe (Christus und die Samaritaner). Seit 1491 arbeitete er an der berühmten Fassade, die in ihren wesentlichsten Teilen, namentlich den reichsten Fenstern, sein Werk ist (s. S. 498, d). Im J. 1499 nach Mailand berufen, widmete er sich hier hauptsächlich dem Bau der Kuppel des Doms und der Dekoration des einen sie flankierenden Treppentürmchens.

Omodeos spätere Arbeiten zeichnet eine größere Lieblichkeit, eine bessere Durcharbeitung und feinere Kenntnis des Körpers aus; doch tritt zuweilen schon an die Stelle der alten energischen, wenn auch herben Auffassung eine gewisse Weichlichkeit und Flauheit. Dieser Art ist das kleine geschmackvolle Epitaph mit dem Relief des Branda Castiglione in S. M. delle Grazie zu Mailand (1495), das dem Omodeo sehr nahe steht, während das vortreffliche Relief des Presepio neben dem Eingang von S. Carlo ebendort stilistisch zwischen Omodeo und Rodari steht.

Diesem späteren Stil Omodeos sind die Arbeiten des *Ben. de' Brioschi* verwandt, der das Hauptportal der Certosa errichtete (s. S. 148, a). Geringer ist die bez. Madonna am Monument des Giangaleazzo Visconti. Von ihm rühren auch die zwei Reliefs an der Arca der hh. Petrus und Marcellinus in der Krypta des Doms zu

\* 1) Nah verwandt die aus S. Mauro jetzt in das Museo Civico zu Pavia gelangten Reliefs aus dem alten und neuen Testament. Eine andere Folge der gleichen Szenen ist an der Front der Certosa in den späteren Oberteil (oberhalb der Galerie) eingelassen. Im Klosterhof von S. Lanfranco zu Pavia wichtige Terrakottanrahmungen von Omodeo.



Cremona (1507) her. Der Werkstatt Brioscos möchte am ehesten auch das vielfigurige Pietàrelief im großen Saale des Monte di Pietà zu Mailand zuzuteilen sein; es stammt von dem 1523 errichteten Portal seines alten Sitzes. — Von *Giov. Pietro Rhaude* (da Rhò) sind die Statuen der hh. Petrus, Paulus, Marcellinus und Markus in Nischen über dem Rundfenster der Fassade des Doms zu Cremona, das bez. Relief des h. Hieronymus am Treppenaussatz von Casa Fassati daselbst (Contrada dritta S. Vincenzo), a sowie das reiche Portal am Pal. Comunale. — Von *Tom. Amici* und *F. Mabila di Mazo* ist der dürftige Altar des h. Nikolaus mit drei Heiligen in Nischen im Dom (bez. und dat. 1495).

An den reicheren lombardischen Denkmälern dieser Zeit ist stets eine Beteiligung verschiedener Hände vorauszusetzen. So an dem überaus prächtigen Grabmal des Giangaleazzo Visconti in der Certosa. An dem stattlichsten der Borromeo-Denkmäler in der Grabkapelle auf Isola Bella (dem Giov. Borromeos) sind sogar mehrere Stilweisen zu unterscheiden; der Unterbau mit den Ritterfiguren ist um 1450 für ein Heiligengrab gearbeitet (wohl von *Matteo Raverti*), während die Sarkophagreliefs aus der Schule des *Omodeo* (von *Giov. Ant. Piatti*?) stammen<sup>1)</sup>.

Einige Künstler, die gleichzeitig in Mailand tätig sind, haben vor diesen Meistern der Certosa und deren zahllosen Mitarbeitern eine energischere und feinere Auffassung der Natur und monumentaleren Sinn voraus, obgleich sie weit mehr im kleinen tätig sind. Für beides kam ihnen der Aufenthalt Leonardos und Bramantes in Mailand, wie ihre Tätigkeit außerhalb der Lombardei zustatten. *Cristoforo Foppa*, gen. *Caradosso* (geb. frühestens 1452, † 1527), einer der berühmtesten Goldschmiede und Medailleure seiner Zeit und als solcher jahrzehntelang am Hofe der Päpste beschäftigt, zeigt in seinen plastischen Arbeiten (wenn ihm diese Arbeiten mit Recht zugeschrieben werden können, die sehr verschieden von seinen beglaubigten Medaillen sind) eine den Florentinern verwandte Größe und einen gesunden Naturalismus. Als Jugendarbeit aus seinem ersten Aufenthalt in Rom (vor 1480) sind jüngst die beiden Darstellungen auf den kleinen Bronzetauren in S. Pietro in Vincoli (wie schon oben, S. 469, c, bemerkt) in Anspruch genommen worden; doch schwerlich mit Recht. Der ihm zugeschriebene Fries in Bramantes Taufkapelle von S. Satiro (um 1488), spielende und musizierende Putten im Relief, von großen Medaillons mit Charakterköpfen unterbrochen, erinnert in seiner Frische und Derbheit an ähnliche Darstellungen Donatellos. Die

1) Schwächer ist das Grabmal des Camillo Borromeo, an der Kapellenwand links mit dürftigen Schlachtenszenen. — Von *Piatti* eine bez. Statue Platos im Hof der Ambrosiana, 1478.

- a. Medaillonköpfe sind denen des Ospedale Maggiore überlegen.  
 b. Am nächsten stehen sie den Kaiserköpfen am Pal. Comunale von Brescia, Arbeiten des *Tamagnini* (die 6 Büsten der Rückfront) und des *Gasparo da Milano* (alle übrigen; s. u. Arch. S. 173, i) <sup>1</sup>. Die große Tongruppe der Beweinung Christi am Altar der  
 o. S. Ansbertokapelle neben dem Querschiff von S. Satiro in Mailand wird *Caradosso* ebenfalls, aber ohne hinreichenden Grund zugeschrieben. Sie zeigt eine dem G. Mazzoni verwandte Anordnung und Auffassung, aber mehr Geschmack und Energie.

*Tommaso da Cazzaniga* vollendete mit *Ben. Briosco* das von seinem Bruder *Francesco* 1486 begonnene Grab des Stefano Brivio († 1484) in S. Eustorgio und arbeitete mit letzterem das Familiengrab der Della Torre (1483) in S. M. delle Grazie. —  
 o. Fünf Reliefs aus der Jugendgeschichte Christi im Pal. Trivulzi stammen von dem durch Tommaso da Cazzaniga und B. Briosco gemeinsam gearbeiteten Grabmal Pier Visconti aus S. Marco. Ihren  
 f. Stilcharakter trägt auch das Grabmal Guido Castiglione († 1485) in der Chiesa di Villa zu Castiglione d'Olona. Das stilistisch mit den zwei Mailänder Grabmalern verwandte, einfachere Grabmal Decembrio (1483) im Vorhof von S. Ambrogio stammt zum  
 h. mindesten aus der Bottega der Cazzaniga. In ihre Umgebung gehören auch Arbeiten wie das Relief der Anbetung in der Sala Capitolare der Certosa von Pavia und die Porta del Lavabo ebenfalls dort, endlich die große Marmorancona mit fünf Szenen des Marienlebens in der Badia von Campomorto (zwischen Mailand und  
 m. Pavia). Ein Jugendwerk Cazzanigas ist vielleicht auch die Arca des h. Doninus in der Krypta des Domes von Borgo San Donnino.

Von *Andrea Fusina* (seit 1506 am Dombau, 1523 Campomaestro, † 1526) ist in Mailand das Monument Birago (1495) in S. M. della Passione, sowie das Grabmal des Batt. Bagaroto (1519),  
 o. jetzt im Museo Archeologico, beide von klarem, aber pomphaft reichem Aufbau und zierlicher Ornamentik. Im Charakter verwandt  
 p. ist das Wandgrab des Giov. Mauruzi Tolentino (1517) in S. M. Incoronata, die Grabmäler Giac. Medici († 1513) in S. Tommaso  
 r. zu Mailand, Varesi im Dom zu Monza (1521), Da Ponte im Dom zu Lodi, sowie ein reich ornamentierter, unbenannter Sarkophag  
 t. in der Domkrypta zu Cremona (von *G. B. Maglio* aus Cremona).  
 u. Das einfach schöne Epitaph Della Valle (1501) in S. M. delle Grazie zu Mailand steht Fusina nahe. — Außerdem schmückte  
 v. er den Kuppeltambour der Madonna zu Saronno mit Statuen.

1) Ähnliche Medaillonköpfe, wie am Hospital, befanden sich an dem Banco

\* Mediceo; mehrere davon sind in das Museo Archeologico gelangt, wie auch 3 Büsten von einem Palast in Corso Magenta, 29. Nah verwandt sind auch diejenigen

\*\* des Monte di Pietà in Cremona, sowie der beiden Höfe in der Certosa von Pavia.

*Cristoforo Solari*, gen. *il Gobbo*, Bruder des trefflichen Malers Andrea Solari und mit ihm (seit 1489) eine Zeitlang in Venedig tätig, machte sich seinen Namen durch das Grabmal der Beatrice d'Este, mit dem ihr Gemahl, Lodovico Moro, ihn 1497 beauftragte. Das Grabmal wurde leider zerstört; die beiden Grabfiguren der Beatrice und des Lodovico, die zu den edelsten Schöpfungen der lombardischen Plastik gehören, befinden sich jetzt im linken Querschiff der Certosa, ein Pietàrelief im Museo Archeologico zu Mailand. Ebendort die ergreifende Büste des gegeißelten Heilands. Solari's Arbeiten im Dom zu Mailand (1501—25: die vier Kirchenlehrer in den Kuppelzwickeln, 1501, Christus an der Säule in der Sakristei, Adam und andere Statuen am Äußeren) zeigen den ungünstigen Einfluß, den der kurze Aufenthalt in Rom auf die Naivität des Künstlers ausgeübt hatte. Seine Bildnisse nähern sich denen seines Bruders Andrea, z. B. das Relieffporträt im Pal. Trivulzi zu Mailand und die beiden Porträtmedaillons von Tom. und Giov. Bossi († 1492) im Museo Archeologico. — In diesem Zusammenhange seien auch zwei Grabmäler erwähnt, von denen jetzt nur noch Reste erhalten sind: die Grabplatte des Ambr. Griffi († 1493) in S. Pietro in Gessate (Kapelle des l. Querschiffs) mit der erschreckend naturalistisch gebildeten Gestalt des Toten in Hochrelief, sowie zwei zu dem Grabmal gehörende Medaillons mit den Bildnissen Griffis und des h. Ambrosius; ferner die Grabplatte der Beatrice Busca-Rusconi in S. Angelo (rechts vom Hochaltar an der Wand eingemauert, laut Inschrift 1499 gearbeitet) mit der liegenden Toten.

Mehr noch als die genannten Künstler war *Ambrogio da Milano* auswärts tätig; er ist sogar nur noch außerhalb der Lombardei in seinen Werken nachweisbar: in Venedig, wo er das Portal von S. Michele (1470) arbeitete und an der Dekoration von S. Giobbe und von S. M. dei Miracoli beteiligt war; ferner in Ferrara, Urbino, Fano und Spoleto (vgl. S. 192, c u. d, 204, c u. f u. 453, d und über seine Tätigkeit als Architekt S. 136, b u. c, 161, f u. 272, d).

Der jüngste und berühmteste unter diesen Künstlern, *Agostino Busti Serabaglio*, gen. *Bambaja* (ca. 1480—1548), wächst noch völlig aus der Frührenaissance heraus. Während der Einfluß der Hochrenaissance sich in seinen späteren Werken nur als Ausartung in völlige Manier kenntlich macht, geht er mit seinen besseren Arbeiten noch so sehr in den älteren Bahnen, daß er am richtigsten hier in Verbindung mit den verwandten, wenn auch älteren und ihm zum Teil entschieden überlegenen Künstlern betrachtet wird. In ihrer Frühzeit zierlich und voll naivem Reiz, namentlich in erzählenden Reliefs, wird seine Kunst später (zum Teil schon in den Reliefs am Grabmale des Gaston de Foix) zur Karikatur des lombardischen Stils;

die Figuren werden übertrieben elegant, süßlich und schwach oder gleichgültig, der Faltenwurf wird zu lauter zierlichen Pauffalten, die Reliefs sind zu vollständigen Gruppen ausgeartet, enthalten puppenhafte, schlecht proportionierte Figürchen. S. Ruf verdankt er vornehmlich dem Denkmal des Feldherrn Gaude Foix, wozu ihm Franz I. 1515 den Auftrag gab, das er nie ganz vollendete; ehemals im Kloster S. Marta zu Mailand, zum größeren Teil im Museo Archeologico, einzelnes in der Ambrosiana, in der Villa Busca (già Arconati, zu Castella bei Mailand), im Museum zu Turin und im Auslande. jugendliche Held liegt in ruhigem Schlaf, „fast fröhlich im Triumph über die errungenen Siege“ (Vasari) auf dem tuchbedeckten Sapphag; das ornamentale Detail, namentlich die Ordenskette, von staunlich minutiöser Ausführung. — Im Museo Archeologico befindet sich das anmutige Grabdenkmal des Lanzino Curzio (1513). An beiden Denkmälern arbeitete sein Schüler *Cristoforo Lombardo*, seit 1515 Dombaumeister, mit. — Außerdem besitzt Mailand von ihm zwei Medaillons mit der Verkündigung am Portal der Casa Porcia (Via de' Bigli), das Epitaph von Giov. Ant. und Angela Bossi S. M. Incoronata, von 1526 (I. Kap. I.) mit den Profilbildnissen der Ehegatten in Hochrelief, die Grabstatue des Kanonikus Tommaso in S. Fedele (Gang zur Sakristei), im Dom (r. Querschiff) ein Relief der Darstellung Mariä (1543) mit perspektivischem Hintergrund, und die Grabmäler des Kardinals Marino Caracciolo (Chorumgang) und des Giov. A. Vimercati (r. Seitenschiff), woran er von 1537 bis zu seinem Tode tätig war: kalte, nüchterne Arbeiten, wenn auch im Aufbau und in der Gesamtwirkung ruhiger als seine früheren Werke. — Auch am Bildschmuck der Front von S. Lorenzo in Lugano dürfte er beteiligt gewesen sein. Endlich wird auch das Grabmal des Merc. Bua in S. M. Maggiore zu Treviso mit allegorischen Reliefs als ein Werk Bustis in Anspruch genommen ursprünglich für Fr. Gaffurio († 1522) in Pavia gearbeitet, aber nicht vollendet.

Von seinem Birago-Monument (nach 1522) befinden sich die Hauptteile in der Grabkapelle der Borromeo auf Isola Bella. andere Fragmente in Mailand (Museo Archeologico: Geißelung Christi und drei andere Passionsreliefs aus Villa Belgiojoso, sowie zwei bez. Pilaster, und Ambrosiana: vier Passionsreliefs). Von einem Schüler Bustis sind die zwei Statuetten von Tugenden in S. Barnaba.

Es erübrigt hier noch die für die Lombardei so charakteristischen überreichen Prachtwerke des Skulpturenschmuckes im Innern und namentlich an den Fassaden einzelner Kirchen aufzuzählen.

Den plastischen Schmuck des Doms von Como lieferte vornehm-

lich der Vollender des Baues (1487—1526), *Tommaso Rodari*, umfangreiche figürliche und dekorative Arbeiten. Sein Anteil daran verrät ein nur mittelmäßiges Talent (vgl. S. 150, b). Von *Tommaso* und seinem Bruder *Jacopo* gemeinschaftlich sind die beiden Denkmäler des älteren und des jüngeren Plinius an der Fassade (das eine bezeichnet und datiert 1498), dekorativ merkwürdig weniger wegen der barock-reichen Kandelabersäulen, als wegen der Konsolen mit den nackten magern Tragfiguren, offenbar den Schlußsteinen römischer Triumphbogen nachgebildet; die sitzenden Statuen manieriert und doch nicht ohne eine gewisse Schönheit. Mit großer Naivität stellen die Reliefs den ältern Plinius dar, wie er zum brennenden Vesuv geht, den jüngern, wie er Briefe schreibt, vor Trajan plädiert usw. Die Putten mit Fruchtkränzen usw. zeigen dieselbe Verwandtschaft mit denen Donatellos und der paduanischen Malerschule, wie die meisten der genannten Dekorationswerke Oberitaliens. Ein bez. und dat. (1507—9) Werk der beiden Brüder ist sodann die Porta della Rana (nördliche Seitenpforte<sup>1)</sup>), auf das reichste überladen in der lombardischen Art jener Epoche. Viel einfacher und edler in der Dekoration ist die südliche Seitenpforte (1491), die auf den Einfluß, wo nicht auf einen Entwurf Bramantes schließen läßt. Sonst weisen im Innern noch die Altäre der h. Lucia (1492), Apollonia (1493) und des Täufers (1498) sowie die Hochreliefs der Tugenden unter den Orgeln auf die Hand der Rodari hin, am Äußern die Statuen an den Eckstrebe Pfeilern und den ersten Fenstern. Die übrigen zahlreichen Skulpturen an und in diesem prächtigen Gebäude sind von verschiedenem Werte. Am schönsten sind die Prophetenstatuen vor den Strebe Pfeilern des Langhauses, besonders aber auch die Statue des bei Catull genannten Comasker Dichters Caecilio außen am ersten Strebe Pfeiler rechts. Die Urnenträger unter dem Sims an den Strebe Pfeilern stehen z. T. an origineller Energie denen von S. Marco in Venedig nahe; andre zeigen schon spätere Formenbildung. Von Gehilfen ausgeführt sind die meisten Bildwerke an der Fassade: also die Statuen in den Nischen der Pilaster, über dem Hauptportal, in den Fenstergewandungen und weiter oben, sowie das Anbetungsrelief der Portallunette; ferner im Innern: die Apostel an den Pfeilern des Hauptschiffes, die beiden Seitenportale und mehrere Altäre, mittelgute Arbeiten in der Weise der Lombardi. — Eine authentische Arbeit der Rodari ist außerdem das Relief der Madonna mit Kind und zwei musizierenden Engeln in einem von zwei Putten gehaltenen

1) Wie dort über die römischen Kaiser, so darf man sich hier über Bacchanten, Kentauren, Herkules, Genius Imperatoris und anderes Heidentum (meist Nachbildungen von Plaketten des *Moderno* u. a.) nicht verwundern. Die Lünettengruppe enthält wenigstens Mariä Helmsuchung.

- a Kranze im Museo Archeologico zu Mailand, ein Werk ihrer
- b Schule die weibliche Büste ebendort sowie das dreiteilige Ciborium im Chor von S. Lorenzo zu Lugano.

An der Fassade von S. Lorenzo zu Lugano sind unten derber:  
 c Reliefhalbfiguren von Propheten, in den Friesen feine Medaillons mit Halbfiguren von Aposteln und Heiligen angebracht, diese zum Teil von einem ähnlichen süßen Ausdruck, wie die entsprechenden Figuren an S. M. de' Miracoli in Venedig. Die Arabeskenpfeiler der drei Portale (1517) sind zwar — zumal im Verhältnis zu ihrer baulichen Funktion — sehr überfüllt, auch z. T. nicht mehr rein in der Komposition, aber von der elegantesten Arbeit, schwingvoll und stark unterhöhlt, durchaus im Geist der Hochrenaissance, etwa von den Dekoratoren der Miracolifassade in Brescia geschaffen (vgl. S. 174, g u. 496, m).

Weitaus die bedeutendste Leistung der lombardischen Plastik ist a der Schmuck der Certosa bei Pavia, deren Inneres wie die Fassade eine geschichtliche Übersicht der ganzen lombardischen Skulptur bildet, weshalb spätere Teile hier gleich mit erwähnt werden mögen. Die Steinkapitälé und Konsolen der zwei Chiostri arbeiteten seit 1451 Übergangsmeister im Stil Filaretos und Guin. Solaris (S. 90, c.) am Terrakottaschmuck von kräftigstem Reichtum aller Formen waren seit 1464 neben *Rinaldo de Stauris* aus Cremona, *Crist. Luoni* u. a. auch seit 1466 *G. A. Omodeo* und *Crist. Mantegazza* tätig<sup>1)</sup>. Für die Fassade werden vom 15.—17. Jahrh. gegen 30 Bildhauer namhaft gemacht, worunter die beiden *Mantegazza*, die Brüder *Omodeo*, *Stef. da Sesto*, *Crist. Romano*, *Andrea Fusina* und *Tamagnino* für das 15., *Giac. della Porta*, *B. Briosco*, *Busti* und *Crist. Solari* für das 16. Jahrh. die wichtigsten sind. Die ganze lombardische Skulptur hatte hier ihren Herd und ihre Schule. Die Ausschmückung scheint vom Sockel aus und ohne von vornherein feststehenden Plan begonnen zu haben. Strengstilisierte Kaiserköpfe, Reliefs aus der Passionsgeschichte, untermischt mit mythologischen Darstellungen und figurenreichen Reliefs aus dem Leben Giangaleazzos, sowie reizende Engelköpfe am Hauptgesims zieren den reichen Sockel: die Seite l. vom Portal gehört *Omodeo* und seinen Gehilfen, unter denen sich *Ant. della Porta* unterscheiden läßt, — die Seite r. den beiden *Mantegazza*. An dem Portal arbeitete *Omodeo* die Reliefs des r. Sockels, *Stef. da Sesto* und *Biagio da Vairone* die zwei Streifen r. und l. mit Heiligen, alles übrige *Tamagnini* und namentlich *Benedetto Briosco* (1501—8). Unter den vollendeteren Figuren des Hauptgeschosses zeichnen sich zwei Frauengestalten in der Seitennische des ersten linken Pfeilers,

\* 1) Eine Vorstufe hiesu bildet die Dekoration am Chiostro della Pusterla (Priesterseminar) zu Pavia, 1461, während die Puttenmotive an den Arkaden des \*\* Klosterhofs von S. Lanfranco (1467) den besten Skulpturen d. Certosahöfe gleichstehen.

die Statuen des h. Bruno und des Giangaleazzo über dem Eingang, und Adam und Eva (von *A. Marini*) oben unter dem Giebel aus. Die Freiskulpturen meist ohne höheres Lebensgefühl und von allzu scharfer Behandlung der Gewänder, größtenteils nach 1550. — Im Innern der Kirche sind die zwei reichen Türumrahmungen im Querschiff mit den trefflichen Porträtbüsten für die dekorative Plastik der Schule höchst charakteristische Werke (1477): die Tür der Sagrestia vecchia von *Omodeo* (unterer Teil) und *Ben. Briosco* (oberer Teil mit den Büsten) und die der Stanza del Lavabo, bedeutender, von *Cazzaniga* (?) und *B. Briosco* (die Büsten). Am Denkmal des Giangaleazzo in reicher Frührenaissance (s. S. 493, g), hat *Cristoforo Romano* den hauptsächlichsten Anteil (1490—97); die Statue der Madonna, von altertümlichem Gepräge, fertigte *Benedetto Briosco*, die Zeichnung zum Sarkophag *Gal. Alessi* (1560), die Fama und Victoria auf demselben *Bern. de' Novi* aus Val d'Intelvi (1564). — Die Pietà am Antependium des Hochaltars im Mönchschor ist ein Werk des *Ambr. Volpi* aus Casalmonferrato, dem auch der Aufbau des Hochaltars samt Bronzetaabernakel (1567 bis 1580), wahrscheinlich auch der Priestersitz und der Evangelienambon, wie auch die reiche Tür im Lavabo und die Kanzel im Refektorium angehören. (Er ist auch der Schöpfer des Evasiusaltars im Dom seiner Vaterstadt (1563), wovon sechs Statuen und fünf Reliefs jetzt in der Sakristei aufbewahrt werden.) Geringer sind die beiden Marmortabernakel neben dem Hauptaltar, das linke von *Stefano da Sesto* und *Biagio da Vairone* (1511), das rechte von *Tamagnini* und *Pace Gazini* (1513). — In der Sagrestia nuova ein schönes Relief, Christus im Grabe stehend von Engeln unterstützt; in der Stanza del Lavabo das Lavabo von *Alb. Maffiolo* aus Carrara, an dem das Passionsrelief von *Omodeo*, die „Fußwaschung“ von einem Mantegazzaschüler gearbeitet ist. — (Im sog. Museo zahlreiche Skulpturfragmente und Zeichnungen.)

Die vorwiegend dekorative Plastik Genuas s. S. 205.

In den Städten der Terra ferma macht sich, je weiter nach Osten um so stärker neben dem lombardischen der venezianische Stil geltend.

In Brescia ist das Doppelportal am Carmine ein noch unbeholfenes Spezimen der Frührenaissance, während das von S. M. delle Grazie (ca. 1450) auch schon im Lünettenrelief ihre volle Grazie zeigt. Im Dome (3. Altar, rechts) ist der Marmorschrein der hh. Apollonio und Filastrio mit seinen Legendenreliefs und Statuetten ein sehr sorgfältiges, doch nicht gleichmäßig belebtes Werk der Zeit (1510) im Charakter des Brviograbmals in S. Eustorgio zu Mailand. Von derselben Hand das Presepiorelief am Hochaltar von S. Francesco. Überreich an dekorativem und

figürlichen Schmuck ist das spätere (1530), nach dem Muster von Riccios Torrianomonument in S. Fermo zu Verona aufgebaute Grabmal Crist. Martinengo im Museo Civico, dessen Ornamentik die Werkstatt *Stef. Lambertis* verrät, während die figürlichen Marmor-medallions, wohl die besten Skulpturen Brescias, am ehesten *Gasp. da Cairano* angehören (die Bronzereliefs datieren aus dem reifen Cinquecento). Von ihm wohl auch die beiden schönen Altarumrahmungen (Marmor) im r. Schiffe von S. Francesco. Gleichen Reichtum zeigt der wesentlich dekorative Skulpturenschmuck von o. S. M. de' Miracoli (seit 1480; s. S. 174, g).

In Verona tritt der Florentiner *Giov. di Bartolo* gen. *Rosso* (s. S. 437, a u. ff.) schon früh mit dem Grabmal Brenzoni (beg. nach 1424) in S. Fermo auf, dessen Wandgruppe der Auferstehung schön realistisch, doch nicht in Donatellos Manier, wie wir ihn in Florenz kennen lernen, sondern wie ein früher plastischer Pisanello belebt ist; der Sarkophag ist zum Grabe Christi umgedeutet, vor dem die schlafenden Wächter sehr gut und geschickt angebracht sind; ein Engel hält den Grabstein, andere die Leuchter, Putten mit vollen Locken ziehen den Vorhang. (Der Freskenschmuck: Verkündigung und zwei Knappen, eine bezeichnete Jugendarbeit des *Vittore Pisano*.) — Von gleicher Art ist das Reiterdenkmal des Cortesia Sarego (1424—29) im Chor von S. Anastasia. Vor und hinter dem Feldherrn stehen — nicht mehr auf gotischen Konsolen, sondern auf naturalistisch dargestellten Felsstufen — zwei geharnischte Knappen, die den Vorhang des Baldachins auf die Seite halten; der vordere zieht die Mütze vor dem Herrn; auf dem Gipfel des Baldachins ein Schildhalter. Dies durchaus profane Werk ist von einem barockgotischen Astwerk rings umrahmt; darüber folgen (in Fresko) Engel, Heilige und Legendenszenen. Auch alles Plastische ist bemalt. Den gleichzeitigen venezianischen Arbeiten ist dieses Denkmal an Energie und gesundem Naturalismus entschieden überlegen. — Aus derselben Zeit (um 1430—40) der plastische Schmuck der Capp. f Pellegrini in S. Anastasia (vgl. S. 489, l). — Als Spezimen der in Verona nicht selten vorkommenden Holzskulpturen (meist Reliefs der Pietà, des Eccehomo, der Grablegung) sei das bemalte g Eccehomorelief in S. Lorenzo (2. Hälfte des 15. Jahrh.) angeführt. Den Stil einer spätern Zeit, indes noch vielfach von gotischen Reminiszenzen durchsetzt, verkörpert u. a. das ergreifende h Pietàrelief in S. Fermo maggiore (1523, vorletzter Altar r.), — ein gemeißelter Mantegna.

In Verona trifft man außerdem eine Menge Giebelstatuen, hauptsächlich über den Renaissancealtären der älteren Kirchen, die den allgemeinen Schultypus in sehr abgebläfter Form wiedergeben. So die im Dom, in S. Anastasia u. a. a. O.; auch die über dem Portal



des bischöfl. Palastes, denen der Lombardi in Venedig sehr ähnlich (1502); die fünf berühmten Veroneser auf der Dachbalustrade des Pal. del Consiglio usw. Das Bedeutendste enthalten ein paar Altäre in S. Anastasia: der vierte links mit vier Statuen übereinander auf jeder Seite, von reinem und gutem Ausdruck; — und der erste links mit bemalten Statuen auf den Seiten und im Giebel, naturalistischer und befangener, aber voll Charakter und beseelt von Andacht; die drei Hauptstatuen des Altars selbst wohl von anderer Hand. Beide Altäre von wesentlich lombardischem Charakter. Die Unterwerfung Veronas unter Venedig machte dieser kurzen Blüte ein rasches Ende; doch fand die veroneser Kunst außerhalb der Heimat durch A. Rizzo in Venedig eine glückliche Entwicklung.

Auch in Vicenza zeigen die prächtigen Altarumrahmungen in den Kirchen (s. S. 210, c u. ff.) manchen, wenn auch nicht so reichen Statuens Schmuck, wie die Altäre Veronas. Im allgemeinen machen sich darin, wie in der gleichzeitigen Malerei Vicenzas, die Einflüsse der paduaner und venezianischen Schule in glücklicher Mischung geltend, und verleihen diesen Arbeiten mehr Charakter, als die gleichartigen veroneser besitzen. Als eines der anmutigsten Beispiele seien die Statuen der Madonna zwischen den hh. Cristoforus und Laurentius über dem hübschen Frührenaissanceportal des Findelhauses, Oratorio di S. Marcello genannt. Von herberem Charakter, im Figürlichen an Bellini, im Ornamentalen an Mantegna erinnernd, ist der Altarschrein im r. Querschiff von S. Lorenzo mit der Pietà zwischen den hh. Franz und Bernhard und einem Gott-Vater in Cherubsglorie in der Lünette (1474). Die den Altar krönenden Halbfiguren der Madonna zwischen St. Sebastian und St. Antonius, voller in den Formen und ganz venezianisch im Charakter, scheinen späteren Ursprungs zu sein.



Ähnlich, wie in Florenz und Siena, wächst in Venedig die Skulptur der Renaissance unmittelbar aus der gotischen Vorzeit heraus, die, wie wir sahen, gegen Ausgang des 14. und im Anfange des 15. Jahrh. eine blühende und achtenswerte, bereits stark auf die Renaissance hinarbeitende Plastik aufzuweisen hatte. Der Künstler, der hier voran genannt zu werden pflegt, ist *Bartolommeo Buon* oder *Bon* († zw. 1464 u. 67). Bei ihm wie bei den Massegne, bei den Lombardi und anderen Renaissancebildnern Venedigs ist häufig von einer Künstlerfamilie die Rede. Die Bestellungen übernahm das Haupt der Familie oder der Werkstatt; die verschiedenen, bei der Ausführung tätigen Hände, sind daher schwer zu unterscheiden. B. Buon nimmt nach seinem einzigen bezeichneten, mit seinem Vater *Giovanni* († vor 1443) ausgeführten Werke, dem plastischen Schmuck

- a der Porta della Carta des Dogenpalastes (beg. 1438, voll. 1444; an der inneren Seite nach dem Hofe zu, dem sog. Arco Foscari erst nach Buons Tode von andern Meistern ausgeführt), eine ähnliche Übergangsstellung ein, wie in Florenz etwa Niccolò d'Arezzo und wie Quercia in Siena. Gerade mit dem letzteren trifft er hier sowohl in den vier Tugenden als in den Engeln und Putten nahe zusammen. Mit dem mutwilligen Herumklettern, ja schon mit der Darstellung dieser nackten Kinder zwischen den gotischen Krabben ist die Renaissance offen ausgesprochen; von den Tugenden geben die Fortitudo und Temperantia herrliche Motive, die so ganz verschieden von Ghibertis Art und doch parallel mit ihr die Freiheit des neuen Stiles noch mit der Würde des gotischen verbinden. Von
- b der Porta della Carta stammt auch die Büste Foscaris im Museo
- c Archeologico. Für Udine schuf *Bartolommeo* 1448 die Madonna an der Ecke des Pal. Civico.

Diesen Skulpturen kaum verwandt sind die Figuren an der

d Fassade von S. M. dell' Orto; die Apostel erscheinen zu gering für den Meister; sie tragen z. T. noch das Gepräge der Massegenschule, z. T. scheinen es Arbeiten der an der Fassade von S. Marco seit 1420 tätigen Florentiner zu sein; Buons selbst würdig ist der h. Christophorus und die Verkündigung über der Tür. Später die Madonna mit Kind, Halbfigur außen über der Sakristeitür, mild und anmutig bewegt (fälschlich dem *G. de Sanctis* zugeschrieben, s. S. 404, k). Das Grabmal des Beato Carissimo (Pacífico Buon, um

f 1435), in den Frari mit dem großen, edel aufgefaßten Tonrelief der Taufe Christi hat nahe stilistische Beziehungen zum Brenzonidenkmal *Rossos* in S. Fermo zu Verona (s. S. 500, d). Das Pietàrelief am Äußern von S. M. del Soccorso ist unter bellineskem Einfluß entstanden.

Etwa gegen die Mitte des Quattrocento mag der echt venezianische

h Marmoraltar in S. Pantaleone (Kap. links am Chor) entstanden sein; die untersetzten Heiligengestalten und das dem *Marino Cedrino* (1460, vgl. S. 159, b) zugeschriebene Relief der Grablegung entsprechen etwa den Gemälden Ant. Vivarinis.

Das früher dem Rizzo beigemessene Grabmal des unglücklichen

i Dogen Francesco Foscari († 1457) im Chor der Frari, ist vielmehr eine tüchtige Arbeit im Charakter des B. Buon und mit Anklängen an das Grabmal des Tom. Mocenigo aufgebaut. Der Anschluß an die gotischen Dogengräber ist auch in der gotischen Dekoration unverkennbar. Die Figuren von lieblichem Ausdruck und fleißiger Durchbildung. Die Urheber sind wahrscheinlich die auch am Dogenpalast beschäftigten Brüder *Paolo* und *Antonio Bregno da Como*.

Schon lange vor diesen Werken Buons und seiner Zeitgenossen entstand ein Denkmal, das beweist, wie auch in Venedig die Befreiung

von der alten Tradition durch unmittelbare Berührung mit der toskanischen Kunst erfolgte. *Piero di Niccolò* von Florenz und *Giov. di Martino* aus Fiesole sind durch Namensinschrift als die Schöpfer des Dogengrabes Tom. Mocenigo († 1423) in S. Giovanni e Paolo beglaubigt (vgl. S. 406, c u. 438). In diesem gemeinsamen Werke, das sich im Aufbau wie in der noch halbgotischen Dekoration wohl absichtlich an die venezianischen Vorbilder anschließt, tritt die Überlegenheit und der Vorsprung, den die toskanische Schule vor dem übrigen Italien voraus hatte, klar hervor; es sind Nanni di Bancos und Donatellos frühere Werke: die Apostel von Orsanmichele, die in den Heiligen, und die Figuren am Grabmal Johannis XXIII. im Battistero, die in den Tugenden als Vorbilder sich erkennen lassen. — Ein diesem nahe verwandtes Werk wahrscheinlich derselben Bildner ist das Grabmal Rafael Fulgoso († 1427) im Santo zu Padua. Die inschrifthaltenden Putten sind die Brüder derjenigen am Strozzigrab in S. Trinita zu Florenz; die Tugenden entsprechen mit ihren gedrungnen Verhältnissen und den Gewandmotiven jenen des Moceniggrabmals. — Die Inschrift an einem der Kapitäle des Dogenpalastes neben der Porta della Carta weist auch hier auf die Hand zweier Florentiner hin, und da diese Inschrift sich gerade unter der Gruppe von Salomos Urteil befindet, so hat man auch dieses mit Recht gepriesene Werk den genannten Künstlern zugewiesen (s. S. 406, c). Derartige Werke und die bald darauf folgende langjährige Tätigkeit Donatellos in Padua wie sein wahrscheinliches Auftreten in Venedig selbst konnten auf die dortige Kunstrichtung nicht ohne Einfluß bleiben.

Donatellos Kunst kam nach Venedig durch *Bartolommeo Bellano* (vgl. oben S. 479 u. ff.). Seine Tätigkeit hier muß eine häufigere und umfangreiche gewesen sein. Als Venedig ihn mit Gentile Bellini an den Hof des Großtürken sandte, galt er vermutlich als der Meister der Plastik im Gebiete der Republik. Der Charakter seiner Arbeiten hat soviel mit dem der frühen Werke des Ant. Rizzo und des Pietro Lombardi gemein, daß sein Einfluß auch auf diese ihm überlegenen Bildhauer wahrscheinlich ist. Sein Einfluß tritt auch bei *Andrea Vicentino* zutage, der 1479 die groß gehaltenen Halbfiguren der Propheten an den Marmorschranken im Hauptschiff der Frari ausführte (noch mit gotisch-malerischer Ornamentik).

Der erste Künstler, der uns als voller Meister der Renaissance entgegentritt, ist *Antonio Rizzo*<sup>1)</sup> (geb. um 1430 zu Verona, arbeitete 1465—67 an den Chiostris der Certosa von Pavia, seit 1467 in Venedig, von dort flüchtig wegen Betrugs 1498, bald darauf in Fuligno gest.). Rizzo ist uns durch ein bezeichnetes Werk eine wirklich

1) Rizzo, Riccio, Brisoco heißt Krauskopf, daher oft vorkommender Beiname.

greifbare und zwar sehr originelle Künstlergestalt, ausgezeichnet gegenüber sämtlichen Venezianern durch Energie der Auffassung und tüchtigen Naturalismus. Die Verwechslung des häufig vorkommenden Namens, die Zuschreibung seiner Werke an einen als Künstler gar nicht bekannten Antonio Dentone und der Mangel an urkundlichen Nachrichten über seine Tätigkeit waren die Ursache, daß der Meister in seiner Bedeutung bis vor kurzem nicht erkannt worden ist.

- Von altersher ihm zugeschrieben wird das durch seinen gewaltigen
- a. Aufbau hervorragende Dogengrabmal Nicc. Tron († 1473) in S. M. de' Frari (linke Chorwand), in der Dekoration wie im Figürlichen schon vollkommene Renaissance, die Gestalten von großem Reiz und bei aller Einfachheit und Naivetät von jener Tüchtigkeit und sauberen Durchbildung, die fortan die Werke der Frührenaissance in Venedig auszeichnen. So haben wir an den beiden Tugenden an den Seiten des ernstesten Standbildes auch die ersten vollständigen Typen jener fleißigen, zierlichen und angenehmen Gewandstatuen, wie sie sich in den nächsten Jahrzehnten an zahlreichen Grabmälern wiederholen. Das Grabmal darf im Entwurf dem Rizzo allein zugeschrieben werden, in der Ausführung scheint außer den genannten drei großen unteren Figuren noch der Sarkophag mit der edlen Gestalt des Toten und den Statuetten der drei Kardinaltugenden eigenhändig zu sein.

- Durch Nameninschrift beglaubigt ist sodann eine der Statuen am
- b. Arco Foscari gegenüber der Treppe zum Dogenpalast, die Eva durch welche ein Schluß auf das Gegenstück und eine Reihe anderer Figuren daselbst möglich ist. Die Statuen von Adam und Eva (wohl bereits 1464 in Arbeit) sind schon gegenständlich sehr bemerkenswert. Die Frührenaissance, selbst die florentinische, hat nur ausnahmsweise die Darstellung des nackten Körpers zum Vorwurf für Statuen gemacht, und auch dann fast ausschließlich bei Kinderstatuen. Um so beachtenswerter sind daher diese beiden Bildwerke des Rizzo, künstlerisch die hervorragendsten Leistungen der venezianischen Plastik, die in der tüchtigen Durchbildung der Körper seine oben genannten Arbeiten entschieden übertreffen; namentlich der aufwärts blickende Adam, der im Hinblick auf die schwingvolle Bewegung und die ergreifende Gebärde tiefer Reue nicht nur in Venedig einzig dasteht, sondern auch zwischen den besten toskanischen Werken der Zeit bestehen würde. Eva, in halb befangener, halb gezielter Stellung und Miene, erinnert in ihrem höchst achtungswerten, aber wenig ansprechenden Naturalismus auffallend an die Eva des Genter Altarbildes der Brüder van Eyck.

- Auf die gleiche Hand weist auch die (irrtümlich dem Lorenzo Bregno zugeschriebene) Statue eines Schildhalters an der Lang-
- c. seite des Arco Foscari (Mars?) neben dem Adam links; in voll-

ständig antiker Rüstung, von ähnlicher Haltung und gleichen Vorzügen, jedoch etwas herber und gleichgültiger. (Man beachte auch die Übereinstimmung der Nischen und Sockel dieser drei Statuen.) Auch die meisten übrigen Statuen an dem Arco Foscari gehören der gleichen Werkstatt an. — Diesen Figuren in Energie der Auffassung nahe, wenn auch handwerksmäßiger in der Behandlung, steht die Gruppe des vor der h. Helena knieenden Vittore Capello († 1467); der Altar, dessen Lünette das Grabmal ursprünglich füllte, samt der Gruppe ist jetzt wieder aufgerichtet als Portal an S. Apollinare). Wahrscheinlich sind auch die Überreste des Monumentes Giov. Emo († 1483, vornehme Statue jetzt im Museum zu Vicenza) und das zerstörte Grabmal des Orsato Giustiniani († 1464), dessen Sarkophag in Aufbau und Dekoration genau mit dem des Tron-Monuments übereinstimmte, Arbeiten von Rizzo. Eine der weiblichen Statuetten (Fides) dieses Denkmals ist im Magazin des Dogenpalastes erhalten, eine köstliche zarte Jungfrauengestalt in feiner Bewegung und reicher Gewandung. Dieser Figur gemäß werden auch die figürlichen Skulpturen (schwebende Viktorien und Knaben am Wappen Barbarigo) an den Podestarkaden der Riestreppe, wie auch die Architektur der Treppe für Werke Ant. Rizzos aus seiner letzten Zeit erklärt.

Ähnlichen Charakter wie Rizzos große Einzelfiguren hat die großartig lebensvolle Bronzebüste eines Jünglings im Museo Correr, mit offenem Hals und Perücke, einem Bildnis Antonellos verwandt, sowie die bronzene Grabfigur des Kardinals P. Foscari († 1485) in S. M. del Popolo zu Rom. (Beide Arbeiten sind auch als Jugendwerke des *Riccio* in Anspruch genommen, jedoch mit Unrecht, da sie vor seiner Zeit entstanden.) Die vorzüglichen bronzenen Glockenhänse („Mori“) auf dem Uhrturm (1498 voll.), hünenhafte Gestalten wie die wandernden Bergmasken in der Schweiz, stehen auch wohl Rizzos Adam näher als Pietro Lombardis Figuren. Dasselbe gilt für die eleganteste Gestalt unter den vielen schönen Wappenhaltern in Venedig, den jungen Pagen am alten Pal. Civran auf Campo del Carmine.

Denselben flachen Reliefstil, wie ihn die meisten Darstellungen an den Grabmälern des Rizzo wie des P. Lombardi, namentlich die übliche Präsentation des Vorstorbenen vor der Madonna im Halbrund zeigen, finden wir an verschiedenartigen, zum Teil sehr reizvollen Arbeiten von unbekanntem Künstlern. Ein Altarvorsatz in S. Trovaso, der in flacher medaillenartiger, an den Rändern ganz wenig unterhöhlter Arbeit Engelkinder mit den Passionsinstrumenten und seitwärts musizierende Engel darstellt, ist von naiver Anmut in den Köpfen und Gebärden und zeigt Verkürzungen von raffiniertem Geschick. Der gleichen Richtung gehören auch die Statuen Christi

und der hh. Petrus und Hieronymus auf dem Giebel von S. M. della Visitazione (Zattere) an, sind aber von größerer, bloß dekorativer Ausführung; ebenso die Gruppe des Engels mit dem kleinen Tobias über dem Hauptportal von S. Angelo Raffaello, und (viel geringer) die Altartafel mit dem Presepiorelief in der Mitte im Seminario (Kap. hinter dem Oratorium). Nicht so übertrieben flache Behandlung zeigt ein treffliches großes Relief der Sala degli Scarlatti des Dogenpalastes: zwei Heilige empfehlen den knien- den Dogen Leonardo Loredan und den Patriarchen der thronenden Madonna; es ist die Seele Giovanni Bellinis in Marmor; das Christus- kind schreitet über der Mutter Knie den Männern freundlich entgegen. Die feinste Arbeit dieser Art sind die Engel zur Seite einer Tabernakeltür im Museo Archeologico zu Mailand. Von dem Meister derselben ist auch der (aus der Capp. del Rosario stammende) betende Engel auf dem Altar des r. Querschiffs in S. Giovanni e Paolo zu Venedig.

Ganz für sich stehen zwei Holzskulpturen in S. Giovanni in Bragora von dem Deutschen Lardo (Leonardo), die aber durchaus italienischen Stilcharakter tragen: das große Kruzifix (1491, über der Sakristeitür) und die liegende Figur des h. Giovanni Elemosinario (1495, hinter Gestühl verborgen) in einst bemaltem, jetzt vergoldetem Hochrelief. —

*Lorenzo Bregno* († 1524), dem irrtümlich die Schildhalter des A. Rizzo an der Riesentreppe (S. 505, e) zugeschrieben wurden, zeigt sich an dem Grabmal des Admirals Ben. Pesaro († 1503, auch *Ant. Minello* war daran beteiligt) in den Frari im Aufbau wie in der Dekoration als ein jüngerer, bereits in die Hochrenaissance einlenkender Meister; in dem etwas gedrungenen, klassisch angehauchten nackten Neptun (der Mars zur Rechten ist von *Baccio del Montelupo*) ist er dem *Ant. Lombardi* verwandt. Damit stimmt die ziemlich leblose, dem Lorenzo zugeschriebene Statue des Feldherrn D. Naldo († 1510) auf dessen Grabe in S. Giovanni e Paolo, wie die beiden Frauenfiguren am Grabmal Vendramin ebenda (s. S. 511, a) überein. Auch der Altar Trevisan in S. M. Mater Domini trägt seinen Charakter (voll. 1510 von *Minello*). Urkundlich sind von *Lorenzo* und seinem Bruder *Battista Bregno* die jetzt im Dom von Treviso zerstreuten Marmorarbeiten aus der von A. Lombardi erbauten (s. S. 167, h) Sakramentskapelle (Evangelisten- medaillons der Decke, Statuen der hh. Petrus und Paulus, sowie zweier Engel, auferstandener Christus, vier Reliefs mit betenden Engeln, 1504—14; vielleicht auch das bisher dem A. Lombardi zugeteilte Heimsuchungsrelief). Auch die Statue des h. Sebastian ebendort (1. Pfeiler l.) aus S. Margherita (1515) ist Lorenzos Werk; ihm nahe steht die Madonna mit Kind (3. Pf. l.).

Bald nach Antonio Rizzo oder schon gleichzeitig mit ihm trat *Pietro Solari*, bekannt unter dem Namen *Pietro Lombardi*, (um 1435 bis 1515) auf, der mit seinen Söhnen, *Antonio* und *Tullio*, eine von den letzteren fortgeführte große Werkstatt hielt, die in Venedig und Umgegend fast siebenzig Jahre hindurch die hervorragendste plastische wie dekorative und architektonische Tätigkeit ausübte. Die Zahl der bezeichneten und sonst beglaubigten Denkmale aller Art ist groß genug, um von jedem dieser Künstler ein klares Bild zu gewinnen.

Wann Pietro oder ob er überhaupt aus der Lombardei zugewandert sei, ist nicht bekannt, noch weniger, daß Werke von ihm im Lombardischen vorhanden sind. Doch zeigt seine Kunstweise, namentlich in den schlanken Gestalten, den scharfen, knittrigen Falten, dem flachen Reliefstil so mannigfache Verwandtschaft mit der bald nach der Mitte des Jahrhunderts unter dem Einflusse von Donatellos Werken in Padua sich ausbildenden Plastik der Lombardei, daß wir wohl mit Recht hier seine Lehrstätte suchen. Indes dürfen Bellano und Rizzo als die für ihn vorbildlichen Meister gelten.

Bezeichnet mit dem Namen *Pietros* sind nur einige kleinere Werke: Zwei Statuen, die hh. Hieronymus und Paulus in S. Stefano, lebensvolle und energische Gestalten von etwas herber Charakteristik und scharfer, aber fein verstandener Gewandung, denen auch der h. Nikolaus von Bari dazwischen entspricht; ferner (mit der Jahreszahl 1482) das Relief in Dantes Mausoleum zu Ravenna: Dante vor seinem Schreibpult sitzend; ganz flach im Relief, von feinem Ausdruck, geschmackvoller Anordnung und sauberer Durchführung, in einer hübschen Einrahmung aus farbigen Steinen. Die gleichfalls bezeichneten Basen der Säulen auf Piazza Vittorio Emanuele ebendort, von 1483, enthalten sehr unbedeutende und flüchtige kleine Reliefs; offenbar Werkstattarbeiten. — Den gleichen Charakter wie die Heiligen in S. Stefano zeigen die beiden (bald nach 1464 begonnenen) Altäre mit Heiligen vor dem Chor der Markuskirche, neuerdings wohl irrtümlich dem *Antonio Rizzo* zugewiesen. Eine beglaubigte frühe und sehr sorgfältige, als dekoratives Prachtstück ausgezeichnete Arbeit ist sodann der Chor von S. Giobbe mit den Halbfiguren der Evangelisten und Propheten in Relief, den Engeln darunter und der Verkündigungsgruppe; wohl schon vor 1471 auf Kosten des Dogen Crist. Moro begonnen. Auch die Figuren an der Fassade zeigen Pietros Eigenart. Sehr nahe steht ihm die Statuette des h. Markus am Altar der Kleinen Sakristei in S. Giorgio Maggiore (ihr Gegenstück, der h. Georg, erinnert an *A. Rizzo*); beides sehr gute Arbeiten.

Als Hauptwerk unter den Grabmälern schließt sich diesen Arbeiten das urkundlich beglaubigte, schon 1481 vollendete große

a Dogengrab P. Mocenigo († 1476) in S. Giovanni e Paolo an mit lauter Helden, die den Sarg tragen oder in Seitennischen stehen, mit Putten, die aus Engeln zu kriegerischen Pagen geworden sind, mit Trophäen und Herkulestaten in Relief; das Christliche beschränkt sich auf ein oberes Flachrelief, die Frauen am Grabe, und auf kleine Giebelstatuen des Erlösers und zweier Engel. Die Kriegergestalten sind zumal von ungesuchter, mannigfacher Bewegung und Charakteristik.

Nach diesem Monument lassen sich auch zwei frühere Dogen- b denkmäler in S. Giovanni e Paolo auf Pietro zurückführen; das des Dogen Pasquale Malipiero († 1462, wohl etwas später errichtet) mit einem noch ganz gotischen Motiv in dem steinernen Thron- himmel (die Figuren der Tugenden denen der „Verkündigung“ in o S. Giobbe verwandt) und das Grabmal des Niccolò Marcello († 1474), im Aufbau eines der eigenartigsten und glücklichsten. Es zeigt in seinem Figurenschmuck engen Anschluß an Rizzos Gestalten am Trondenkmal. — Ein anderer Grabtypus: der Sarkophag auf reicher Basis, das Standbild des Verstorbenen zwischen Pagen tragend, das Ganze oval eingerahmt, geht ebenfalls auf Pietro zurück. Das früheste, etwas trockene Denkmal dieser Art ist das des Jacopo a Marcello in den Frari (1484). In gleicher Art ist das 1485—88 urkundlich von Pietro mit seinen Söhnen ausgeführte Grabmal o des Bischofs Giov. Zanetti († 1486) im Dom zu Treviso, das be- f sonders schöne Grabmal Agost. Onigo († 1490) in S. Niccolò g ebendort und das des M. Trevisan († 1500) in den Frari zu V- nedig mit starkbewegter Statue in voller Rüstung. Das Grabmal h des Dogen Giov. Mocenigo († 1485) in S. Giovanni e Paolo war bei Pietro bestellt, ist aber im wesentlichen von *Tullio* und *Antonio* i gegen Ende des 15. Jahrh. ausgeführt. — Auch das Monument Nic- k Franco († 1499) im Dom zu Treviso möchte den Lombardi an- gehören, wogegen die ihnen zugeschriebene Grabplatte des Lod. l Marcello († 1524) in S. Gaetano ebenda 1505 von *Ant. Maria da Milano* gearbeitet wurde. Von der 1485—1506 durch Pietro für m den Hochaltar des Domes zu Treviso ausgeführten Arca der hh. Theonisto, Tabra und Tabrata ist nur noch die Vorderseite mit den Relieffiguren derselben in Pilasterumrahmung erhalten.

Von einzelnen Arbeiten Pietros sind die vorzüglichsten beiden n Kriegerstatuen am Pal. Persico dell' Ambasciatore als eigen- händige Werke der besten Zeit, und das Relief über dem Ein- o gange zum Kloster S. Stefano als frühe Arbeit Pietros hervor- zuheben. Dieses und eine andere tüchtige Türlünette, der h. p Markus den Schuster heilend, auf Campo S. Tomà (1479) sind wegen der vollständigen Bemalung noch von besonderem Interesse.

Wie bei den vorgenannten großen Monumenten aus dem letzten



Viertel des 15. Jahrh., so werden bei den späteren Denkmälern des P. Lombardi, wo Urkunden erhalten sind, neben Pietro dessen Söhne ausdrücklich mitgenannt. Aber auch aus den Arbeiten ist ersichtlich, daß Antonio († 1516) und sein Bruder Tullio Lombardi († 1532) die Ausführung mehr und mehr in die Hand nahmen. Drei der hervorragendsten architektonischen Denkmäler Venedigs verdanken den Lombardi ihren reichen plastischen Schmuck: die Kirche S. M. dei Miracoli, die Fassade der Scuola di S. Marco und das Denkmal A. Vendramin in S. Giovanni e Paolo. Ferner führten sie hier, von kleineren Arbeiten abgesehen, die Dekoration der Kap. Giustiniani in S. Francesco della Vigna, der Kap. Gussoni in S. Lio und des Chors von S. Stefano aus.

Den Auftrag zum Bau von S. M. de' Miracoli erhielt Pietro 1481; Ende 1489 war die schmucke Kirche vollendet. In den schönen Halbfiguren auf der Choralustrade, den Basen mit Sirenen u. a. vertrat sich *Antonio* und *Tullio*; auf Pietro und Tullio weisen namentlich die Entwürfe zu den Außenfiguren, auf Tullio ein unfertiges Relief mit dem Abendmahl. — Das liebenswürdige Madonnenrelief über dem Portal ist von *Zuan Zorzi Lascaris*, gen. *Pyrgoteles* († 1531). Ihr Motiv wiederholt die Madonna im Giebel des Grabmals Ben. Pesaro in den Frari. Ihm gehören auch die Reliefs der Madonna und der hh. Gallus und Mauritius an der ehemaligen Scuola degli Albanesi bei S. Maurizio (1498), sowie im Santo zu Padua die S. 199, i verzeichnete h. Justina.

In der Capp. Giustiniani in S. Francesco della Vigna ist der reiche Schmuck der Wände wie der Altar zwar nicht des künstlerischen Wertes halber, aber wegen seiner Vollständigkeit ein Hauptwerk der Schule der Lombardi. Der Altar nebst Predella und Vorsatz, sowie der Relieffries mit der Geschichte Christi sind zierliche, aber etwas form- und geistlose Arbeiten, die in ihrem erzählenden Vortrage an Bilder von S. Croce gemahnen; nur die Evangelisten sind von *Antonio* und *Tullio*, die Propheten wohl von *Pietro*. Von gleichem Stil ist der Altar im Oratorium des Seminario mit dem Täufer und den hh. Hieronymus und Lorenzo Giustiniani (im Aufsatz gemalte Halbfiguren). — Der Marmorbekleidung und dem figürlichen Schmuck der Giustinianikapelle verwandt sind die Chorwände von S. Stefano (1475), mit Unrecht dem Medailleur *Vittore Gambello*, gen. *Camelio* († 1537), zugeschrieben, vielmehr aus der Werkstatt des *Pietro Lombardi*. Auch die Statuen auf den östlichen Marmorschranken in den Frari gelten mit Unrecht für Arbeiten *Camelios*, mit dessen energischen Bronzereliefs (Kämpfende vom Grabmal seines Bruders *Briamonte*) im Museo Archeologico sie gar nichts gemein haben.

Durch die Söhne des Pietro Lombardi und durch ihren Alters-

genossen Alessandro Leopardi wird eine neue Entwicklung der venezianischen Plastik eingeleitet. Sie beruht im wesentlichen auf einem erneuten und besonders eingehenden Studium der Antike, eine Erscheinung, die ganz im Gegensatz steht zu der Entwicklung der Quattrocentoplastik im übrigen Italien, insbesondere in Florenz. Auch ist die Quelle, aus der diese Künstler schöpfen, eine ganz andere als die, woran die Meister der Protorenaissance und die der Frührenaissance anfänglich studiert und sich begeistert hatten; nämlich nicht, oder wenigstens nicht in erster Reihe die römische, sondern die griechische Plastik. Mehr als einer der venezianischen Künstler wird wohl (gleich Squarcione) Gelegenheit gefunden haben, die Überreste griechischer Kunst in ihrer Heimat, in dem Venedig untertänigen Griechenland und auf den griechischen Inseln kennen zu lernen<sup>1)</sup>; jedenfalls kamen von dort zahlreiche Skulpturen nach Venedig. Die allgemeine Begeisterung für die Kunst des Altertums, die sich in Venedig schon seit Squarcione und den Buon, namentlich stark aber in Pietro Lombardi zeigt, gestaltet sich in dieser jüngeren Künstlergeneration zu einem wirklichen Eingehen auf die eigentümlichen Vorzüge der echt griechischen Skulptur, das über das gelegentliche Entlehnen antiker Motive oder Gestalten hinausgeht. Die Art ihres Hochreliefs, die Verteilung der Figuren, die ruhige Haltung, die Faltengebung deuten auf die Benutzung attischer Grabreliefs als Vorbilder. Auch die Statuen erscheinen in ihrer Haltung von römischen und griechischen Gewandfiguren beeinflusst. Aber mit diesem Studium der Antike verbindet sich ein nur oberflächliches Eingehen in die Natur; und infolge einer empfindsamen und nicht selten sogar schwächlichen Auffassungsweise fehlt den Figuren dieser Künstler die rechte plastische Erscheinung, während ihnen andererseits auch die malerische Wirkung der aus ähnlichem Geiste hervorgegangenen gleichzeitigen Gemälde der venezianischen Schule abgeht. Daß drei Jahrhunderte später Canova auf demselben Boden eine dieser Kunstrichtung vielfach verwandte Kunst ausbildete, beruht gewiß auf einem Grundzug des venezianischen Charakters.

Die drei als Hauptrepräsentanten dieser Richtung genannten Künstler, die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardi* und *Alessandro Leopardi* († 1522/23), haben an verschiedenen der großartigsten Monumente dieser Zeit zusammen gearbeitet. Den Ruhm dafür hat mit Unrecht Leopardi allein geerntet. Die neuere Forschung hat vielmehr festgestellt, daß Leopardi hauptsächlich nur als Architekt und Dekorator beteiligt war. Dies gilt vor allem für das schönste aller Dogen-

1) Von der Tätigkeit venezianischer Künstler des Quattrocento wird der Reisende in verschiedenen Städten Dalmatiens, namentlich in Sebenico, Traù und Ragusa angenehm überrascht. Die Grabkapelle des Giov. Torlonia († 1454) im Dom zu Traù wäre selbst in Italien ein hervorragendes Denkmal in seiner Art.

gräber, das des Andrea Vendramin († 1478, voll. nach 1493) im Chor von S. Giovanni e Paolo. Verglichen mit den übrigen Gräbern der Lombardi, ist schon die Einteilung besser, ohne jene allzu gleichartigen Wiederholungen; die unteren Figuren — drei Genien mit Leuchtern hinter dem Sarkophag, zwei Helden in Seitennischen und zwei jugendliche Wappenhalter (jetzt im Berliner Museum, ersetzt durch zwei nüchterne weibliche Figuren von *Lor. Bregno*) — haben die nötige freie Luft über sich; oben folgen nur Reliefs verschiedenen Grades, stets ihrem Platz angemessen, und eine leichte Giebelverzierung, Sirenen, die ein Medaillon mit dem Christuskinde halten; auch unten, an dem herrlich verzierten Sockel sind die Engel mit der Schrifttafel und die beiden Putten auf Meerwundern in Relief gebildet. Dieser Sinn des Maßes und der Abstufung wirkt allein schon sehr wohltuend; das Verdienst hat man dem Leopardi angerechnet, aber es ist wahrscheinlich, daß auch die Architektur Pietro und seinen Söhnen angehört. Der figürliche Schmuck verrieth die Hände von *Antonio* und *Tullio Lombardi*, namentlich die Tugenden am Sarkophag, in denen eine edle, freie Bildung und Mannigfaltigkeit der Bewegung auffällt, womit sich, wie in den meisten anderen Gestalten, eine wunderbare Lieblichkeit und Milde der reichgelockten jugendlichen Köpfe verbindet. Auch die beiden Krieger gehören zu den schönsten Gestalten der venezianischen Kunst.

*Leopardi*s bekanntestes Werk sind die drei überaus glücklich komponierten Flaggenhalter auf dem Markusplatze (1500—05). Das Figürliche zeugt von großem Schönheitsinn und von geschickter Benutzung antiker Vorbilder (Umzüge von Meerwesen).

Eine gemeinsame Arbeit ist dagegen wieder der Schmuck der Kapelle Zeno in S. Marco. Es handelt sich um eine der prachtvollsten Grabstätten der Renaissance, die des Kardinals Giov. Batt. Zeno (1504—19 ausgeführt). Den Auftrag dazu erhielten Leopardi und Antonio Lombardi gemeinsam 1504. Leopardi trat aber schon 1505 zurück, kann also nur am Entwurf beteiligt gewesen sein. Der Sarkophag selbst mit den sechs Tugenden ist (wegen Abwesenheit Antonios, der von 1506—16 in Ferrara beschäftigt war) von *Paolo Savin* ausgeführt, der auch das Auferstehungsrelief am Altar und die Bronzestatuen des Petrus und Johannes d. T. fertigte; tüchtige Köpfe, die die unvollkommene Stellung einigermassen gut machen. — Das Relief des Thronhimmels (Gott-Vater mit Engeln) ist von *Antonio*; ebenso die berühmte Madonna della Scarpa (1515), dieser reine Gedanke der goldenen Zeit Giov. Bellinis; vorzüglich schön das auf ihrem rechten Knie sitzende Kind, das sich zum Segnen anschickt. Den Guß führte *Pietro Giovanni delle Campane* aus, der sich auch allein (am Sockel der Madonna) bezeichnet hat; die Ziselierung des Grabmals ist auffallend vernachlässigt. Alle Marmortheile wurden von *Tullio Lombardi* gefertigt.

An dem Colleonenidenkmal vor S. Giovanni e Paolo war *Leopardi* nur beim Abschluß des Werkes beteiligt; seine Arbeit sind (1491—93) der herrliche Marmorsockel mit dem feinen Waffenfries aus Bronze, der Guß und die Ziselierung des Standbildes, an dem sämtliche Verzierungen spezifisch venezianische sind. An Verocchios Modell hat Leopardi dagegen nichts geändert (s. S. 447, a).

Noch schärfer ausgeprägt als in Leopardi tritt der Einfluß der griechischen Antike in *Antonio Lombardi* (geb. um 1462, gest. in Ferrara 1516) hervor. Sein einziges bezeichnetes Werk (1505 voll.) das glücklich komponierte Relief in der Capp. del Santo zu Padua, das Wunder des Kindes darstellend, das der h. Antonius zum Sprechen bringt, ist infolge der klassischen Gemessenheit und Ruhe seiner Figuren von etwas kalter Schönheit. — Arbeiten des Antonio sind auch die jetzt neben dem Grabmal Lod. Trevisan aufgestellten Statuen des h. Thomas von Aquino und Petrus Martyr in S. Giovanni e Paolo, von edler schlichter Haltung, die letztere von *Paolo Stella* aus Mailand vollendet. — Das Archäologische Museum des Dogenpalastes besitzt ein Hochrelief der Portia, das zu den besten Arbeiten Antonios gehört. Die drei Bronzen der Himmelfahrt Mariä ebendort, früher am Grabmal Barbarigo in S. M. della Carità, sind besonders lebendige Arbeiten der jüngeren Lombardi, wohl des Antonio. (Wohl ein Jugendwerk ist die schöne Madonnenstatue in S. Niccolò zu Treviso, 2. Kap. r. vom Chor). Der *Evangelist Lukas* in S. Giobbe (1. Kap. l.) ist eine schöne Arbeit der Lombardischule, im klassischen Gewande ganz nach Art des Antonio.

*Tullio Lombardi* (geb. um 1460, † 1532), am meisten beschäftigt, aber vorwiegend dekorativ begabt, zeigt namentlich in seinen späteren figürlichen Werken eine eigentümlich manierierte Ausartung der Schule: feine, gleichsam gekämmte Falten, unnütze Zierlichkeit der Haare, konventionelle Stellungen, Leblosigkeit und Einförmigkeit der Handlung, die in bewegten Szenen zur Karikatur wird, während seine ruhigen Gestalten und dekorativen Arbeiten, namentlich solange er mit dem Vater und Bruder zusammenarbeitet, zuweilen zu den besten in Venedig zählen.

Von Tullio allein sind vier knieende Engel in S. Martino, von 1484, nebst dem Wandaltar, den sie tragen (wohl später), schön gedacht, mit andächtigen und anmutigen Köpfen. Nicht viel später wird das Relief in S. Giovanni Crisostomo entstanden sein: Mariä Krönung inmitten der Apostel. Die Köpfe, zumal der Hauptpersonen, zeigen eine klassische Ruhe, die jedoch dem bewegten Motive nicht recht entspricht. — Im Archäolog. Museum des Dogenpalastes das bez. Doppelporträt eines jungen Ehepaares in Hochrelief (nach antikem Vorbilde). Im Oratorium des Seminario patriarcale ein Sakramentstabernakel (aus S. Niccolò)

mit zwei knieenden weiblichen Heiligen, ein sehr graziöses Jugendwerk, ferner die Reliefhalbfigur Gottvaters und die Hochreliefs der hh. Katharina und Cäcilia (Halbfiguren) mehr in der klassizistischen Art *Antonios*. In der Sakristei der Salute ein charakteristisches Pietàrelief, die freie Replik eines zweiten, noch dem Vater Pietro in Auftrag gegebenen, in der Capp. Gussoni von S. Lio.

Von den untern Skulpturen der Scuola di S. Marco kommen die zwei ziemlich befangenen Löwen weniger in Betracht als die zwei Taten des h. Markus, bei denen sich Tullios Studium griechischer Reliefs recht deutlich zeigt (Behandlung der hinten stehenden Personen), womit freilich die perspektivisch gegebene Halle, die den Raum darstellt, wunderbar kontrastiert. Die Statuen bis zum Dach zeigen den Charakter der Werkstatt Pietros. (Die Lünette mit dem h. Markus inmitten der Bruderschaft, irrtümlich dem B. Buon zugeschrieben, ist in Anordnung, reicher Charakteristik und tüchtiger, naturwahrer Durchbildung der Körper und der Gewandung eine der hervorragendsten Leistungen der Renaissance in Venedig, jedoch unvenezianisch und wohl eher, auch nach der Einrahmung im Fruchtkranz, von einem florentiner Meister.)

Am Schmuck der Kap. des h. Antonius im Santo zu Padua beteiligte sich Tullio mit zwei Reliefs: Antonius heilt das Bein eines Jünglings, und der Heilige findet in der Leiche des Geizhalses einen Stein an der Stelle des Herzens (1501 und 1505 bestellt, aber erst 1525 abgeliefert); namentlich das letztere mit den oben gerügten Unarten des alternden Künstlers behaftet. — Ein paar tüchtige Köpfe in der Sakristei von S. Stefano und eine Reliefbüste des h. Sebastian im Nebeneingange von SS. Apostoli. In der Sakristei der Frari das schöne kleine Magdalenenabernakel. Auch die Gruppe über einem seiner späteren Grabmäler, dem des Pietro Bernardo in den Frari (innere Fassadenwand), ist wohl von Tullio, wenn auch erst nach seinem Tode vollendet (S. 209, i). Das Relief einer Madonna mit Kind (Halbfigur) in S. M. Maggiore zu Treviso stammt aus der Zeit, als er dort das Querschiff baute (1530); das Grabmal Matteo Bellati im Dom zu Feltre (bez. u. dat. 1528) ganz im Charakter kühler Hochrenaissance.

Als unbestimmbar seien unter den tüchtigeren Arbeiten dieser Zeit noch genannt die vergoldete Madonna am Uhrturm (um 1500) und das Grabmal des Arztes Suriano in S. Stefano (im m Aufbau einen Typus der römischen Gräber wiederholend, 1488—93). Ferner das Madonnenrelief mit zwei Schildhaltern im Dogenpalast (Loggia); auch das Relief der h. Martha mit anbetenden Nonnen in S. Angelo Raffaele (1506, vom Portal der Kirche S. Marta; die Köpfe von blödem Ausdruck); beide haben nichts von P. Lombardis Naturalismus. Das Monument Bonzi († 1508) q

in S. Giovanni e Paolo (l. Seitenschiff) zeigt schon den Schritt in die volle Hochrenaissance bei einer den jüngeren Lombardi entlehnten Anordnung.

Von den wenig zahlreichen plastischen Porträts dieser Zeit sind vielleicht ein paar tüchtige Flachreliefs im Seminar und im Museo Correr von *Pietro Lombardi*. Die dem Rizzo zugeschriebene Marmorbüste (des Carlo Zeno?) im Museo Correr, ist für ihn zu gering; bedeutender die Bronzebüste des Arztes Pietro Benevides und die Marmorbüste eines Mannes mit über die Schulter geschlagenem Mantel (als Pfarrer von S. Gemignano bezeichnet. † 1523) im Museo Archeologico. Die Marmorbüste unten im Monument des Ben. Brugnolo in den Frari erscheint zu deutlich als Nachbildung der Totenmaske.

In den Marken (wie an der gegenüberliegenden dalmatinischen Küste) bekundet sich seit dem Ende des 15. Jahrh. deutlich die auf politischen Beziehungen gegründete Einwirkung von Venedig neben älteren florentinischen Einflüssen. — In Ravenna trifft man außer den oben genannten Arbeiten des *Pietro Lombardi*, der nach 1482 für oder in Ravenna selbst beschäftigt war, verschiedene Arbeiten aus dessen Werkstatt oder von Nachfolgern Pietros und andern Venezianern. So, um einige Beispiele zu nennen, das schöne Nischengrab am Ende des linken Schiffs von S. Francesco, von einem gewissen *Tommaso Flamberto* (1509), und die Grabfigur des Ritters *Guidarello* im Museum (vgl. S. 483, c, von *Severo da Ravenna*?). — Im Dom von Cesena stehen zwei Altäre in Beziehung zu Antonio und Tullio Lombardo: der eine stellt den h. Bernhard inmitten der hh. Eustachius und Christophorus dar, der zweite gegenüber, feiner und altertümlicher, den auferstandenen Christus zwischen den beiden Johannes, über denen Engel; zu den Seiten knieen die Donatoren Camillo und Carlo Verardo. — In Faenza ist etwas später ein lokaler Bildhauer tätig, *Pietro Bariloto*, von dem im Dom das zierliche Grabmal des Africano Severoli († 1522), sowie das spätere und plumpere Grab des Giovanbatt. Bosi († 1542) herrührt; den Monumenten eines Rovezzano verwandt.

Der plastische Schmuck an der Loggia de' Mercanti (s. S. 94, b), sowie an den sonderbar gemischten Übergangsfassaden von S. Francesco und S. Agostino in Ancona, teilweise von *Giorgio di Sebenico*, ist von geringem künstlerischen Wert. Eigentümlich ist den Gestalten die Unruhe und Hast in der Bewegung. (Die Figuren und Renaissanceeinrahmung am Portal von S. Agostino wurden erst 1493 von zwei sonst nicht bekannten Lombarden hinzugefügt.)



Wenn die großen Bildhauer der Hochrenaissance (des Cinquecento) bei weitem nicht die großen Maler dieser Zeit aufwiegen, wenn sie nicht halten, was das 14. und 15. Jahrh. in der Skulptur versprach, so lag die Schuld nicht bloß an ihnen.

Die unsichtbaren Schranken, die zunächst die kirchliche Skulptur umgeben und ihr nie gestatten, das zu werden, was die griechische Tempelskulptur war, sind schon oben mehrfach angedeutet worden. An ihre Seite trat jetzt allerdings eine profane und eine halbkirchliche allegorische Skulptur. Allein dieser fehlte die innere Notwendigkeit; sie war und blieb ein ästhetisches Belieben der Gebildeten jener Zeit, nicht eine notwendige Äußerung eines allverbreiteten mythologischen Bewußtseins.

Die Skulptur wird im 16. Jahrh. allerdings in gewissen Beziehungen eine freiere Kunst, als sie je gewesen war. Nehmen wir z. B. die Grabmäler als Maßstab des Verhaltens der beiden Künste an, so herrscht in der gotischen Zeit die Architektur völlig vor; das Bildwerk scheint um des Baugerüstes willen da zu sein. Zur Zeit der Frührenaissance ist es statt der Architektur schon eher nur die Dekoration, die als Nische, als Triumphbogen die Skulpturen einfaßt; wohl ist sie um der letztern willen vorhanden, und dennoch gehört die Gesamtwirkung noch wesentlich dem dekorativen, nicht dem plastischen Gebiet an. Dieser glückliche Zusammenhang mit der Architektur nimmt jetzt einen ganz anderen Charakter an; die beiden Künste brauchen einander fortwährend; allein die Skulptur ist nicht mehr das Kind vom Hause, sondern sie scheint bei der Architektur zur Miete zu wohnen; man überläßt ihr Nischen und Balustraden, damit mag sie anfangen, was sie will, wenn sie nur die Baulinien nicht auffallend stört. Wo sie kann, richtet sie sogar das Gebäude nach ihren Bedingungen ein. Ganze bisher mehr architektonische Partien, Altäre, Grabmäler usw. werden ihr jetzt oft ausschließlich überlassen.

Sie ist ferner freier in ihren Mitteln: die Lebensgröße ihrer Gestalten, im 15. Jahrh. eher Ausnahme als Regel, genügt jetzt nicht mehr; das Halbkolossale wird das Normale, und das ganz Riesenhafte kommt nicht selten vor.

Sie ist endlich freier im Typus. Die biblischen Statuen werden noch einmal nach plastischen Bedürfnissen umstilisiert und auch die mythologischen nichts weniger als genau den entsprechenden antiken Bildungen nachgeahmt. Die Allegorie geht vollends geradezu in das Unbedingte und Schrankenlose.

Diese viele Freiheit mußte nun aufgewogen werden durch die freiwillige Beschränkung, die der hohe plastische Stil sich selber auf-

erlegt, durch Größe innerhalb der Gesetzlichkeit. Der Geist des 15. Jahrh. in der Skulptur war vor allem auf das Wirkliche und Lebendige gerichtet gewesen, das er bald liebenswürdig, bald ungestüm, oft mit feinsten Beobachtung der obersten Stilgesetze, oft fessellos zur Darstellung brachte. Dieses Wirkliche und Lebendige sollte nun in ein Hohes und Schönes verklärt werden.

Hier trat das Altertum noch einmal begeisternd ein. Ganz anders als zur Zeit Donatellos und seiner paduaner Schüler, die der Antike ihren dekorativen Schein als Hülle für ihre eigenen Gedanken abnahmen, erforschten jetzt einige Meister das Gesetzmäßige der alten Plastik. Es war jedoch nur ein kurzer Augenblick; nur sehr wenige taten es ernstlich, und auch die schufen nur vereinzelt Werke von absolutem Werte; bald überwog äußerliche manierierte Nachahmung nach den Werken dieser Meister selbst, wobei sowohl das Altertum, wie das bisher eifrig gepflegte Studium des Nackten halb vergessen wurden.—Nichtsdestoweniger blieben von der empfangenen Anregung einige kenntliche Züge zurück: die Absicht auf großartige Behandlung des Nackten und die Vereinfachung der Zutaten, hauptsächlich der Gewandung. (Innerhalb der einfachen Draperie hielten sich freilich die vielen und überflüssigen Faltenmotive mit Hartnäckigkeit). Sodann beginnt mit Andrea Sansovino, wie wir sehen werden, die ebenfalls dem Altertum entnommene bewußte Handhabung des Gegensatzes der einzelnen Teile der Gestalt, das Hervortreten der linken gegen die rechten, der obern gegen die untern und umgekehrt für die entgegengesetzten Seiten. Dieser sog. Kontraposto wird allerdings bei den meisten nur zu bald der einzige Gehalt des Werkes. Endlich bleiben zahlreiche vereinzelt Aneignungen aus antiken Werken nicht aus. Was uns in den manierten Werken anstößig erscheint, ist weniger das Antikisieren an sich, womit man noch immer ein Thorwaldsen sein kann, sondern dessen unechte Verquickung mit fremden Intentionen.

Am übelsten ging es dabei dem Relief. Die große Masse der vorhandenen antiken Reliefs, nämlich die spätromischen Sarkophage, schienen jede Überladung zu rechtfertigen. Schon das 15. Jahrh. hatte die Sache häufig so verstanden, war aber noch bedeutend weiter gegangen als die spätesten Römer und hatte, wie wir sahen, Gemälde mit reichem und tiefem Hintergrund in Marmor und Erz übersetzt. Dies behielt die Skulptur jetzt mit wenigen Ausnahmen bei, nur ohne die Naivität des 15. Jahrh., in anspruchsvollern und bald ganz öden Formen. Wie das Relief erzählen muß, welches seine notwendigen Schranken sind, davon hatte schon etwa von 1530 an kaum jemand noch ein rechtes Gefühl. Eine Masse von Talent und von äußern Mitteln geht von da an für mehr als volle 200 Jahre an einer ganz falschen Richtung verloren.



Wie als Maler müßte *Leonardo da Vinci* (1452—1519) auch als Bildhauer allen Cinquecentisten voran stehen. Wir wissen nicht nur aus seinen Briefen, daß er sich jeder Art der plastischen Technik rühmt, er verbrachte auch einen großen Teil seiner künstlerischen Tätigkeit auf der Zurichtung von ein paar Monumenten, die schließlich nicht zustande kamen oder zerstört wurden. Bei dem außerordentlichen Einfluß, den Leonardo auch als Plastiker auf seine Zeitgenossen ausübte, sei wenigstens das, was wir darüber wissen, hier kurz erwähnt.

In Verrocchios Werkstatt (bis nach 1476, vielleicht bis 1480) war Leonardo schon mit neunzehn Jahren 1471 imstande, selbstständig ein großes Bronzegefäß (für das Kloster von Montoliveto) zu gießen und zu ziselieren. Die Frage, wie weit er an Verrocchios plastischen Arbeiten dieser Zeit beteiligt war, ist noch eine offene; wahrscheinlich arbeitete er damals die trefflichen Bronzereliefs im Carmine zu Venedig und im Universitätsmuseum zu Perugia (vgl. S. 445, d und 447, a u. b).

Eine monumentale plastische Aufgabe war es dann, der Leonardo Ende 1481 seine Berufung nach Mailand durch Lodovico il Moro verdankte; Lodovico wollte ein ehernes Reitermonument seines großen Vorfahren Francesco von ihm errichten lassen. Der Künstler fertigte, wie die neueste Forschung erwiesen hat, zwei wesentlich verschiedene Modelle. Das erste zeigte den Reiter auf hoch aufbäumendem Pferde, im Begriff mit dem Streitkolben einen Feind zu vernichten, der mit dem Schilde sich deckend unter den Vorderfüßen des Pferdes hockte (eine Bronzestatuetten dieses Kriegers im Pal. Trivulzio in Mailand, Skizzen zum Monument in Windsor und kleine Nachbildungen an verschiedenen Orten). Nachdem Lodovico dies Modell 1489 definitiv verworfen hatte, entschloß sich Leonardo zur Formung eines neuen Modells, bei dem (das Pferd schreitend mit leicht gesenktem Kopf) die Gußschwierigkeiten vermieden, dafür aber Roß und Reiter ganz kolossal gebildet werden sollten. Das Modell, in ungeheuren Dimensionen aus Tonerde modelliert, erregte die höchste Bewunderung der Zeitgenossen; 1499 wurde es von den in Mailand eingerückten Franzosen verstümmelt, einige Jahre später wird es zuletzt erwähnt. (Außer zahlreichen Skizzen in Windsor gibt eine Rötelskizze des Codex atlanticus in der Ambrosiana einen Begriff von der Komposition.)

Auch von einem zweiten Reiterdenkmal hat uns die neueste Forschung in Leonardos Manuskripten Nachricht gegeben: von der Reiterstatue des Besiegers Lod. Sforzas, des Marschalls Gian Giacomo Trivulzio, die er, mit dem reichen Grabmal als Unterbau, errichten sollte. (Zahlreiche Skizzen in Windsor und Leonardos genaue Kostenaufstellung sind erhalten; vielleicht ist auch eine aus

dem Besitz Cristoforis stammende Reiterstatuette des Marschalls  
 a im Museo Archeol. zu Mailand eine flüchtige Nachbildung eines  
 keinen Modells von Leonardo.) Auch in der Heimat, gleich nach  
 seiner Rückkehr Anfang 1501, wurde ihm ein plastischer Auftrag  
 zu einem Neptunsbrunnen vor dem Palazzo Vecchio aus Duccios  
 kolossalem Marmorblock erteilt, den bald darauf Michelangelo zu  
 seinem David verwandte. (Große Zeichnung zum Brunnen in Windsor:  
 Ammanatis Brunnen geht auf diesen Entwurf zurück.) Auch war  
 er seinem Schüler *Rustici* später bei der Ausführung der Bronze-  
 gruppen am Battistero behilflich (vgl. S. 521, r). — Darauf be-  
 schränkt sich, was wir jetzt von der plastischen Tätigkeit des  
 größten Genius, den Italien hervorgebracht hat, wissen. Wie er  
 auf die gleichzeitige Plastik in Florenz und Oberitalien einwirkte,  
 ist danach nicht einmal annähernd festzustellen.

Der erste und beliebteste der Bildhauer dieser Zeit ist *Andrea*  
 (*Contucci da Monte Sansovino* (1460—1529). Trotz der milden,  
 schönen Empfindungsweise, mit der er begabt war, macht sich bei  
 ihm, auch bei seinen besten Werken, schon die starke Einbuße  
 geltend, die die Skulptur der Hochrenaissance einer allgemeinen,  
 wenig lebendigen Schönheit zuliebe erleidet: der Mangel an In-  
 dividualität und Charakter und daher auch an Mannigfaltigkeit  
 und Originalität.

Gleich sein frühestes Werk (nach Vasari), ein bemalter Terrakotta-  
 b Altar in S. Chiara zu Monte San Savino, beweist dies deutlich.  
 Die Statuen der Heiligen in den Nischen und die schwebenden Engel  
 darüber zeigen ein feines Schönheitsgefühl in Auffassung der Formen  
 und Gewandung, aber es fehlt ihnen an Charakter und Haltung;  
 auch ist die Anordnung nüchtern.

c Dies gilt im höheren Maße von der Sakramentsnische in S.  
 Spirito zu Florenz, die Andrea noch vor seiner achtjährigen Über-  
 siedlung nach Portugal (1491) vollendete. Die krönenden Engel sind  
 fast dieselben; die Anordnung ist eine sehr verwandte, aber unruhigere,  
 kleinliche, wie überhaupt die Dekoration als Ganzes. Dieser sind  
 die plastischen Teile, die Statuetten und die kleinen Reliefs der  
 Predella, die Lünetten u. s. f. wohl absichtlich untergeordnet, aber  
 auch entschieden zum Opfer gefallen, wenn auch einzelne schöne  
 Figuren und Motive sich darunter finden. Eine zwar nicht origi-  
 nelle, aber in Verhältnissen und Ornamentik gute Jugendarbeit  
 d ist auch das kleine Ciborium in S. Margherita a Montisci  
 e bei Florenz. — Ein verwandtes Werk, das Taufbecken im Bat-  
 tistero zu Volterra (bez. und datiert 1502), ist dagegen so  
 gering, zumal in den Reliefs der Taufe und der vier Kardi-  
 naltugenden, daß die Ausführung Gehilfen zugeschrieben wer-  
 den muß.

Seine beiden Hauptwerke, die seinen Ruhm begründet haben und ihm für immer eine hohe Stelle unter den Bildhauern der Renaissance sichern, sind die beiden Prälatergräber Girol. Basso und Ascanio Sforza im Chor von S. M. del Popolo (das eine beg. 1505, das andere 1507). Sie folgen in der Anordnung noch dem Einrahmungssystem des 15. Jahrh. Die allegorischen Figuren stehen noch halblebensgroß in ihren Nischen; ihre Schönheit ist jene mehr allgemeine, der Antike bewußt entlehnte, die hier zuerst und wohl mit am solidesten auftritt. Die beiden jugendlichen Präläten sind sehr edel im Schlummer liegend gebildet (vielleicht unter dem Einfluß der alten etruskischen Grabfiguren); aber das auf den Arm gestützte Haupt widerspricht dem Gedanken des Schlummers, und die dadurch hervorgerufene Bewegung und Belebung der Gestalt widerspricht zugleich dem Aufbau des Grabmals. Der Hauptwert liegt jedenfalls in der Dekoration. — Das Grabmal des Pietro de' Vincenti (1504), im Eingang von Araceli, erscheint wie eine Vorarbeit zu diesen Gräbern; die Grabstatue wie das Rundrelief der Madonna und die Allegorien zu dessen Seiten sind schöne Versuche eines noch nicht ganz geläuterten Strebens, das erst in jenen Meisterwerken seine Erfüllung fand. — Dagegen kann das Grabmal Armellini, 1524, im rechten Querschiff von S. M. in Trastevere, höchstens als tüchtiges Schulwerk gelten.

In der letzten Zeit seines Aufenthaltes in Rom, im Jahre 1512, entstand die Gruppe der h. Anna und Maria mit dem Kinde in S. Agostino, die Stiftung eines deutschen Protonotars, Johann Coricius. In allzu deutlicher Anlehnung an Leonardos berühmten Karton des gleichen Gegenstandes, ist die Charakteristik eine wenig glückliche: Anna, eine Alte mit tiefgefurchten Zügen (was Leonardo so glücklich vermied), erscheint in Marmor fast widerwärtig; und Maria ist von jener leblosen Schönheit, die das Vorbild für Lorenzetto und so manchen andern Künstler der nächsten Zeit wurde. — Aus derselben Zeit stammt auch die Gruppe der Madonna, von zwei nackten Jünglingen (den Seelen der Abgeschiedenen) angebetet, über dem Hauptportal von S. M. dell' Anima, die mit Andreas Art viel Verwandtes hat.

Glücklicher war Andrea, wo er in unmittelbarer Beziehung zur älteren florentiner Kunst stand. Die Gruppe der Taufe Christi über dem Ostportal des Baptisteriums zu Florenz (1502 in Auftrag gegeben, vollendet von *Vinc. Danti*, der manierierte Engel erst von *Spinazzi* im 18. Jahrh. hinzugefügt) ist nicht nur von hoher Schönheit in beiden Gestalten, sie ist wahrhaft groß und monumental gedacht. Von ähnlichen Vorzügen sind in der Johanneskapelle des Doms von Genua die Statuen des Täufers und der Madonna (1503); jene noch etwas herb im Ausdruck aber schön in Stellung und

Motiv, die Jungfrau schon mit akademischen Anklängen, das Kind naiv bewegt und wiederum mit kenntlichem lionardesken Anklang. Von 1513 bis zu seinem Tode 1529 war Andrea wohl ausschließlich mit den Entwürfen und teilweise auch mit der Ausführung des plastischen Marmorschmuckes der von *Bramante* in ihrer architektonischen Form 1510 entworfenen Santa Casa im Dome zu Loreto beschäftigt. Trotz des reichen Materials, des schönen Aufbaues und der mannigfachen schönen Motive, namentlich in den von Andrea selbst ausgeführten Figuren und Reliefs (dem Propheten Jeremias, der Verkündigung und dem Presepio; außerdem noch von ihm begonnen die Geburt, Anbetung, Trauung und der Tod Mariä), steht auch dieses Werk nach seinem künstlerischen Werte kaum höher als der Marmorschmuck der Kapelle im Santo zu Padua. Für die Verkennung des Stils in den fast frei gearbeiteten Reliefs, die Entlehnung der Motive, ja ganzer Gestalten und Kompositionen von den Malereien Rafaels und Michelangelos (namentlich von der Decke der Sistina) kann der allgemeine Schönheitssinn, der in manchen Teilen hervortritt, nicht entschädigen. — Neben und unter Andrea arbeiteten *Tribolo*, *Bandinelli*, *R. da Montelupo*, *Fr. da Sangallo*, *Dom. Aimo*, *Girol. Lombardo*, *Gugl. della Porta*, *Simone Mosca* und *Cioli* an dem umfangreichen Werke.

An Sansovino reihen sich ein paar wenig jüngere Florentiner, die jedoch noch stärker in den Traditionen des Quattrocento befangen und in dieser Richtung, namentlich bei einzelnen dekorativen Arbeiten, dem Sansovino zuweilen überlegen sind, während ihre freien Bildwerke weder die Naivetät und den feinen Naturalismus der vorausgegangenen Zeit, noch den Schönheitssinn des Andrea bekunden.

Dahin gehört zunächst der bekannte Architekt *Giuliano da Sangallo* (1445—1516). Seine beiden Grabmäler in der Capp. Sasseti in S. Trinita zu Florenz (zw. 1485 u. 1491), die reichsten des S. 182 behandelten Nischengrabbtypus, sind interessant durch Anwendung verschiedenfarbigen Marmors und wegen der Verwertung antiker (Sarkophag- und anderer) Motive in den zierlichst gearbeiteten und ornamentierten Reliefs der Nischenumrahmung. An dem großen Kamin im Pal. Gondi (um 1498) beginnt dagegen die Dekoration z. T. schon in die Schwüle der Spätzeit umzuschlagen. Viel besser der nach Giulianos Modell 1512 ausgeführte Hochaltar der Madonna delle Carceri in Prato. Ein frühes Werk ist der hölzerne Kruzifixus in dem Oratorium hinter dem Madonnen-tabernakel in der Annunziata zu Florenz (1482). Von seinem jüngeren Bruder *Antonio* stammt ein ähnliches Werk im Vestibül der Capp. dei pittori ebendort (1514).

*Andrea Ferrucci* aus Fiesole (1465—1526) und *Benedetto da Rovezzano* (1476—1556) sind namentlich wegen ihrer schönen de-

korativen Arbeiten von Interesse (s. S. 185, k u. ff.). Als Bildhauer sind beide wenig bedeutend, mögen sie nun kleine Reliefs ausführen, wie Rovezzano die mit Unrecht so berühmten Reliefs vom Grabmal des h. Johann Gualbert (1507—13, Überreste jetzt im Museo Nazionale zu Florenz), und Ferrucci die Reliefs am Taufbrunnen im Dom von Pistoja, oder mögen sie lebensgroße Gestalten schaffen wie den h. Andreas (von Ferrucci 1512) und den Evang. Johannes (von Rovezzano 1513) im Dom zu Florenz, die beide schon akademisch befangen erscheinen. Am vorteilhaftesten zeigt sich Ferrucci in den schlicht aufgefassen, geschmackvoll angeordneten Büsten des Marsilio Ficino im Dom (1522) und des Marcello Adriani († 1521) in S. Francesco al Monte. Für S. Felicita (4. Kap. r.) und S. M. Primerana in Fiesole schuf er mittelmäßige Holzkruzifixe; im linken Querschiff des Doms zu Fiesole ein Altar mit den hh. Matteo und Romolo. — Geringer noch ist das Plastische am Grabmal Ant. Strozzi († 1524) in S. M. Novella, das von Ferruccis Schülern Silvio Cosini (1495—1540) und Maso Boscoli (1503—74) ausgeführt wurde. Von ersterem das Grabmal Minerbetti ebendort und dasjenige Raffaels da Volterra in S. Lino zu Volterra. Von einem andern Schüler Ferruccis, Cicilia aus Neapel, ist die Grabplatte des Priors L. Tornabuoni (1515) in S. Jacopo in campo Corbolini zu Florenz, mit der die äußerste Grenze des Naturalismus streifenden Reliefgestalt und dem überreichen Intarsiafries. Boscoli schuf für S. M. di Monserrato zu Rom (1. Kap. l.) die Marmormadonna selbdritt, schon michelangelesk.

Bedeutender und wesentlich auf die große Plastik gerichtet ist das Streben zweier Zeitgenossen, die uns besonders aus Bronzewerken bekannt sind. Baccio da Montelupo (1469—1535) ist der Urheber der Bronzestatue des Evangelisten Johannes an Orsanmichele (1515), die sich den älteren Arbeiten, obgleich schon etwas gesucht, noch leidlich anreihet, und der Holzkruzifixe im Refektorium von S. Marco und am Hochaltar von S. Lorenzo, beide noch vom Realismus des Quattrocento beseelt. Klassisch nüchterner ist dagegen seine Marsstatue am Grabmal Pesaro in den Frari zu Venedig (1506). — Ihn überragt bei weitem der Schüler Leonardos Giov. Franc. Rustici (1474—1554) in seiner Bronzegruppe der Predigt des Täufers über der Nordtür des Baptisteriums (1506 bis 1508). Es lebt in der Gruppe noch ein Funken jenes Geistes des Hochbedeutenden, den er wohl der Beihilfe Leonardos verdankt. Sonst von ihm nur erhalten die Lünette Christus als Gärtner (in der Robbiawerkstatt einfarbig glasiert), ein schönes dem Sansovino nahestehendes Werk, aus S. Lucia ins Collegio della Quietè übertragen (s. S. 433 Anm.), sowie der 1510 für die Calimalazunft gegossene Bronzekandelaber im Museo Nazionale.

Diese an Zahl geringen Arbeiten repräsentieren uns in der Skulptur fast einzig jenen Geist maßvoller Schönheit, den in der Malerei vorzüglich Rafael vertritt. Auch gleichen ihnen am meisten die Skulpturwerke, die *Rafael* unter seiner Aufsicht, hauptsächlich durch *Lorenzetto*, ausführen ließ. Nach Rafaels Skizze entstand die *Jonasstatue* in der von ihm entworfenen Capp. Chigi in S. M. del Popolo zu Rom; eine keineswegs vollkommene körperliche Bildung, aber in der Gebärde von wunderbarem Ausdruck des wiedergewonnenen jugendlichen Lebens, das wie vom Schlaf erwacht. (Der Fischrachen ist geschickt und bescheiden angegeben; im Kopf des Jonas eine Annäherung an die Züge des Antinous.) Auch das Bronzerelief am Hochaltar ebenda, Christus und die Samariterin darstellend, ist Rafaels Erfindung, bei der einzelne Gestalten eines antiken Reliefs benutzt worden sind. Der geistlose Prophet *Elias* gegenüber ist dagegen *Lorenzettos* eigene Erfindung. Nicht besser ist seine *Madonnenstatue* auf dem Altar im Pantheon. der Rafaels Grab hinter sich birgt, sowie der h. Petrus am Eingang der Engelsbrücke, im Anschluß an das ältere Gegenstück des Paolo Taccone. (Über seine Arbeit am Grabmal Forteguerra in Pistoja s. S. 446, a.)

Auch *Giulio Romano* hat sich als Bildhauer versucht; er entwarf das Grabmal des Baldassare Castiglione in der durch ihre sonderbaren Wachsporträtbilder bekannten Wallfahrtskirche S. M. delle Grazie vor Mantua.

Ein anderer Römer, *Gian Cristoforo Romano* (um 1465—1512), als Goldschmied und Medailleur für die Höfe von Mantua und Ferrara wie für Julius II. viel beschäftigt, steht mehr als alle Genannten in den Traditionen des Quattrocento. (Über das Mausoleum des Giangaleazzo Visconti in der Certosa zu Pavia s. S. 499, b.) In Mantua ist von ihm die schöne mit figürlichen Medaillons geschmückte Tür im Gemache Isabellas im Pal. Ducale (1500); in S. M. delle Grazie bei Mantua das Epitaph für Girol. Stanga (1498) von köstlicher Eleganz und Einfachheit, und das unter seinem Einfluß gearbeitete Grabmal Bern. Corradi (1498). Von gleichem Typus ist das Grabmal Treccchi in S. Vincenzo zu Cremona 1502, eine eigenhändige Arbeit Cristoforos, durch zierliche Dekoration ausgezeichnet.



Der Zeit nach müßte schon hier Michelangelo genannt werden. Allein bei der historischen Stellung, die er gegenüber der ganzen spätern Skulptur einnimmt, ist es notwendig, zuerst die Künstler zu besprechen, die, obwohl meist jünger als er, noch nicht oder noch wenig von seinem Stil berührt wurden. Sie haben teils die Rich-

tungen des 15. Jahrh. in ihrem bunten Reichtum aufgebraucht, teils auch sich der freieren aber allgemeinen Schönheit Sansovinos genähert, aber sich der von der römischen Malerschule ausgehenden Entartung nicht entziehen können.

Zunächst ein paar Florentiner. (Den *Bandinelli* versparen wir auf die Michelangelisten, zu denen er wider Willen gehört.) *Tribolo* (eigentlich *Niccolò Pericoli*, 1485—1550) war anfänglich Schüler des unten zu nennenden Jacopo Sansovino, allein in einer Zeit, da dieser noch seinem Lehrer Andrea im Stil näher stand als seiner eigenen spätern Manier; zudem muß Tribolo von Anfang an auch Andreas Werke gekannt haben und später, infolge seiner Mitarbeit an der Santa Casa von Loreto nach dessen Entwürfen, von dem Stil Andreas durchdrungen worden sein. Seine früheste Arbeit wird das Marmorbild des Apostels Jakobus, links in einer Seitennische des Chores im a Dom zu Florenz sein. Alsdann bekam Tribolo (um 1525) die Seitentüren der Fassade von S. Petronio in Bologna zu verzieren. b Von ihm sind an beiden die Propheten, Sibyllen und Engel in der Schrägung der Pforte und des Bogens, sodann die sämtlichen Pilasterreliefs an der Tür rechts (Geschichten Josephs), und von denen der Tür links das erste, dritte und vierte des linken Pilasters (Geschichten des Moses). In dem kleinen Maßstabe dieser zahlreichen Gegenstände ist ein besonders reiner und maßvoller Stil entwickelt; ebenso zählen die Propheten und Sibyllen, trotz starker Entlehnung aus der Sistina, zu den reinsten und reizendsten Einzelfiguren dieser Zeit. Das große Relief von Mariä Himmelfahrt in S. Petronio (11. Kap. rechts, c 1526) geringer und nicht frei vom Einflusse Michelangelos.

Von einem trefflichen ungenannten Meister, der aber dem Tribolo offenbar sehr nahe stand, ist das 1525 errichtete Grab der Familie Cereoli in S. Petronio (innen links vom Hauptportal), und vielleicht a auch die Madonna ebenda in der 6. Kap. rechts gearbeitet. e

Als Tribolos Hauptwerk in Rom gilt das Grabmal Papst Hadrians VI. (1529) im Chor von S. M. dell' Anima (rechts), im f ganzen nicht von glücklicher Anordnung (diese von *Peruzzi*) und auch im einzelnen unplastisch überfüllt. Übrigens ist Tribolos Anteil vielleicht auf die allegorischen Figuren zu beschränken; die liegende Statue ist von *Michelangelo Sanese*.

Die spätere Tätigkeit Tribolos betraf zum Teil Dekorationen des Augenblickes, für die er ein besonderes Talent besaß; auch wurde er eines der baulichen Faktotum Cosimos I. (s. S. 301, e, 361, e u. f). Für ihn fertigte er verschiedene (auch plastische) Arbeiten in der Villa Castello unweit Florenz (s. S. 184, i).

In diese Reihe gehört auch *Benvenuto Cellini* (1500—72), der durch seine eigene Lebensbeschreibung eine größere Bedeutung gewonnen hat als durch seine Werke. Von seinem dekorativen Verdienst g

war schon S. 230 die Rede; hier handelt er sich um seine Bildwerke in denen die Eigentümlichkeiten des Goldschmiedes meist in mehr oder weniger empfindlicher Weise zur Geltung kommen. Von größerem Umfang und selbständiger Bedeutung ist zunächst der eherne Perseus in der Loggia de' Lanzi in Florenz. Das Motiv ist bei aller Wunderlichkeit (man sehe die Verschränkung der Medusenleiche) doch nicht nur energisch, sondern auch in den Linien bedeutend, so daß man die Mängel der an sich sehr fleißigen Einzelbehandlung, z. B. die Dürtigkeit des Rumpfes im Verhältnis zu den Extremitäten, darob übersehen mag. Die reiche Basis verrät den Goldschmied; die Statuetten daran sind idealistisch maniert in der Art der römischen Schule; das Relief ist rein malerisch, wie die Wirkung des Ganzen.

b Im Museo Nazionale außer zwei trefflichen Modellen zum Perseus die kolossale Bronzestatuette Cosimos I., gesucht in Schmuck und Haltung und, für die Größe, kleinlich in der Durchführung. Eben-  
 o dort die kleine Bronze des auf dem Adler reitenden Ganymed.  
 — Seine Restaurationen antiker Werke, z. B. an dem Ganymed  
 a (in demselben Museum), sehen sehr geziert aus. Weit besser die früher dem Michelangelo zugeschriebene Restauration des Bacchus  
 o mit dem hockenden Satyr im Gange der Uffizien, die vielleicht eine frühe Arbeit Cellinis ist.

Auch das Werk eines Ungenannten, der bronzene Bacchus, der jenseits des Ponte Vecchio in Florenz in einer Brunnennische steht, erinnert sehr an Cellini. Mit Schale und Traube in den Händen vorwärts stürmend und überhaupt energisch belebt, ist er doch nur für den Anblick von links berechnet und stößt ab durch vulgäre, gesucht herkulische Bildung. Man vergleiche ihn z. B. mit dem Bacchus Jac. Sansovinos, der ein ähnliches Motiv viel schöner gibt.

Von einem Zeitgenossen des Cellini, der, wie dieser als Medailleur und Stempelschneider berühmt, sich namentlich als Bronzegießer auszeichnete, von dem in Mailand tätigen Leone Leoni aus Arezzo (1509—92), sowie von dessen Sohn Pompeo († 1610), der ganz in seiner Art arbeitete, befinden sich die meisten Bronzestaturen und Büsten, die sich durch lebensvolle Individualität und vornehme Haltung auszeichnen, in Spanien und England. Das Grabmal Medici im Dom zu Mailand, mit seinen Bronzefiguren in reicher Marmordekoration, wie die noch bedeutendere sitzende Bronzefigur des h Vinc. Gonzaga in Sabionetta, sowie die stehende des Ferd. Gonzaga in Guastalla und die reiche Marmorbüste Philipps II. beim k March. Trivulzi in Mailand geben ein deutliches Bild seiner Kunst.

Francesco da Sangallo (1494—1576), Sohn des Giuliano, ist einer der weniger bedeutenden Nachfolger A. Sansovinos, unter dem er in Loreto mit beschäftigt war. Seine Altargruppe in Orsan-



michele zu Florenz (1526), denselben Gegenstand wie die seines Meisters in S. Agostino zu Rom behandelnd, zeigt seine gänzliche Inferiorität: die beiden sitzenden Frauen stoßen das Kind auf ihren Knien empor. Am Grabmal des Prälaten Angelo Marzi-Medici in der Annunziata (1546), am Eingang der Rotunde, ist die ruhende Figur von fast widerwärtiger Wirkung. Die Grabstatue des Bischofs von Cortona, Leon Bonafede († 1545), im Kapitelsaal der Certosa vor Porta Romana, bewegt sich an der Grenze eines künstlerisch erlaubten Naturalismus. — Von gleicher Art auch die Porträtstatue des Paolo Giovio (1560) im Klosterhof von S. Lorenzo und die Reliefköpfe des h. Rochus (bez. 1542) und der Madonna (bez. 1575) in S. M. Primerana zu Fiesole.

*Vincenzo Danti* (1530—76) erscheint in der Bronze-Gruppe der Enthauptung des Täufers über der Südtür des Baptisteriums in Florenz stilistisch halbiert. Einer schönen Inspiration aus den Werken Sansovinos gehört der knieende Johannes an; der Henker dagegen und das zuschauende Weib sehen den Gedanken und Formen der römischen Malerschule nur zu ähnlich. — Die sitzende Statue Papst Julius' III. beim Dom von Perugia gehört ebenfalls der letztern Art an. — In Giardino Boboli vorn rechts am Eingang die sonderbare Allegorie: Sieg der Redlichkeit über den Betrug. — Im Museo Nazionale das treffliche Bronzerelief der Schlangenanbetung, ganz unter Michelangelos Einfluß entstanden.



In Oberitalien hält ein Künstler den bisher genannten das Gleichgewicht und ist den meisten sogar überlegen: *Antonio Begarelli* von Modena (c. 1479—1565). Seine Vorgänger sind Alf. Lombardi (S. 528) und Mazzoni (S. 486), der durch seine bieder-realistischen Tongruppen weniger eine neue Gattung geschaffen, als eine mißachtete Gattung gewissermaßen zu Ehren gebracht hatte, so daß sie für Modena eine anerkannte Spezialität ausmachte. Begarelli wurde nicht durch die Bekanntschaft mit dem Altertum, sondern durch eine unverkennbar nahe Beziehung zu Correggio und durch die allgemeine Kunsthöhe der Zeit emporgehoben. Seine Einzelformen sind so schön, frei und reich wie die A. Sansovinos, denen sie doch nicht gleichen.

Sein Prinzip war ein rein malerisches; er arbeitete seine lebensgroßen Tongruppen nicht für freie Aufstellung, sondern für ganz bestimmte Nischen und Kapellen, d. h. als Bilder. An die Stelle des streng geschlossenen Baues der Gruppe tritt eine rein malerische Anordnung für einen Gesichtspunkt. Allein innerhalb dieser Schranken hätte er wenigstens so streng bleiben müssen, wie die strengere Malerei es muß; statt dessen überließ er sich bei einem großen Schönheits-

sinn doch sehr dem naturalistischen Schick und Wurf, dem bloßen Streben nach Lebendigkeit und Wirklichkeit. Sein Gefühl selbst für bloß malerische Linien ist so wenig entwickelt wie das Correggios. Seine Körperbildungen sind meist gering, die Haltung, sobald sie nicht in einem bestimmten Moment aufgeht, unentschieden und unsicher, so daß er in den zur freien isolierten Aufstellung bestimmten Statuen häufig weniger genügt als manche, die sonst tief unter ihm stehen.

- a Vielleicht sein frühestes Werk ist die Madonna im Museo Civico in Modena, wie ein plastischer Dosso Dossi erscheinend; b gleichfalls früh (1524) die Gruppe der Beweinung Christi in S. Agostino (I. Altar r.). Hier ist er noch am meisten von Mazzonis Gruppe in S. Giovanni (S. 487, c) abhängig, sowohl in der strengeren Anordnung und Gewandung als auch in dem ersten Ausdruck. — c Vielleicht folgt zunächst (1531—37) das große Hauptwerk in S. Francesco (Kap. links vom Chor): die Kreuzabnahme: vier Personen, symmetrisch auf zwei Leitern geordnet, senken den Leichnam nieder; unten die ohnmächtige Maria, von drei Frauen gehalten und umgeben, Johannes d. T., Hieronymus, Franziskus und Antonius von Padua zu beiden Seiten. Daß gerade der Moment der physischen Anstrengung symmetrisch dargestellt ist, wirkt nicht glücklich; dafür ist die Gruppe der Frauen malerisch vortrefflich und im Ausdruck des Jammers edel und ergreifend zugleich, die Köpfe grandios. Der Künstler ist aber auch aller andern Mittel des Ausdrucks völlig Herr; die Hände sind mit der größten Leichtigkeit schön und sprechend angeordnet, das Liegen der Maria, das Knien des Franziskus, das Überbeugen der hinten stehenden Frau zeigen eine vollendete Meisterschaft. In der Gewandung aber verrät sich das selbst malerisch Ungenügende dieses Naturalismus, der nicht erkennt, daß die Gewandung in der Kunst etwas anderes ist als im Leben, nämlich ein wertvolles Mittel zur Verdeutlichung der Gestalt und Bewegung, das zudem in der Plastik sehr bestimmten Gesetzen unterliegt. So drängt sich an dieser Stelle viel Müßiges und Unnützes vor; schon beginnen Mantelenden und Schleier zu flattern, als wehte von Neapel her bereits der Berninische Scirocco hinein.

Doch ein ganz reifes und herrliches Werk kann diese Schatten- d seiten vergessen machen. In S. Pietro (Kap. rechts vom Chor) ist wieder eine „Klage um den toten Christus“ (1544—46) von nur vier Figuren; Nikodemus hebt den liegenden Leichnam etwas empor, Johannes hält die davor knieende Mutter. Als Bild vollkommen, in der Behandlung des Details einfach und großartig, erreicht diese Gruppe die reine Höhe der vollendeten Meisterwerke des 16. Jahrh. — In derselben Kirche ist die Altargruppe des rechten Querschiffes (vier Heilige, oben in den Wolken Madonna mit Engeln) von Begarelli 1553 angefangen, von seinem Neffen *Lodovico* vollendet; einzelnes wie die

Ekstase des Petrus, die Schönheit des Kopfes der Maria und des Kindes ist auch hier von großem Werte. Dagegen zeigen die sechs lebensgroßen Statuen (1532), welche frei im Hauptschiff stehen, die gänzliche Unfähigkeit des Künstlers, eine ruhige Gestalt plastisch zu stellen. — Ebenso verhält es sich mit den vier Statuen im Querschiff von S. Giovanni in Parma, von 1561, die im Detail jene sechs übertreffen und zu den besten Werken der Epoche gehören. Wie unentschieden ist Leib und Haltung dieses Evangelisten Johannes, dieser Madonna! wie vergnüglich charakterisiert Begarelli die weiten, hängenden Ärmel des h. Benedikt! wie läßt er den Schleier der Madonna flattern! Aber auch welche Schönheit in den Köpfen und in der Kindergestalt des Täufers Johannes, der seine Mutter begleitet! — Ähnlich die 31 Statuen und die Kapellendekoration in S. Benedetto di Polizzone bei Mantua, von 1541 und 1559.

Die späteste Zeit Begarellis glaube ich (abgesehen von jenem Altar des Querbaues in S. Pietro) zu erkennen in der großen Gruppe von S. Domenico zu Modena (Durchgang aus der Kirche in die untere Halle des Akademiegebäudes). Es ist die Szene von Martha und Maria; diese vor Christus knieend, jene samt zwei Mägden rechts, zwei Jünger links. Unverkennbar ist es der Geist der römischen Malerschule, der auf den Künstler einwirkte, wie schon die Draperien beweisen; auch macht sich (z. B. in der Martha, die auch als Einzelstatue gut ist) der Gegensatz der entsprechenden Teile des Körpers auf bewußtere Weise geltend. Die Köpfe sind meist noch von naiver Schönheit. (Ein kleines Presepio Begarellis im Dom, unter dem 4. Altar links, in der Regel verschlossen.) In S. Crocifisso zu Carpi (l. Chorwand) ein ovales Terrakottarelieff der Madonna das Kind säugend, in einem Kranze von Seraphim, eines seiner naivsten Werke. — Vasari sagt uns, daß Begarelli seine Figuren so bemalte, daß sie wie Marmor erschienen; man sieht noch hier und da, wie der Künstler sie polierte, um den marmorartigen Eindruck hervorzubringen.

Die meisten oberitalienischen Skulptoren jener Zeit suchen, im Gegensatz zu diesem entschlossenen Realisten, ihre heimische Befangenheit durch den von Florenz und Rom ausgehenden Idealismus aufzubessern. Welche von ihnen die Werke A. Sansovinos<sup>1)</sup> und die noch einflußreicheren Deckengemälde der Sixtinischen Kapelle gekannt haben, ist im einzelnen nicht immer leicht anzugeben; bei mehreren sind diese Einwirkungen ganz deutlich nachweisbar; Michelangelo wirkte schon lange als Maler auf die Skulptur, ehe

1) Von A. Sansovino erscheint u. a. *Cristoforo Stoporone* abhängig, der in Modena 1517 das Monument des G. Sadoletto, jetzt im Museo Lapidario, und in S. Francesco zu Ferrara (l. Kapp. l.) das Hochrelief Christus in Gethsemane und die Verkündigung am Grabmal Massa (1521) ausführte.

seine plastischen Hauptwerke zustande kamen. — Im dritten Jahrzehnt muß dann namentlich die Anwesenheit des Tribolo in Bologna und des Jacopo Sansovino in Venedig der römisch-toskanischen Richtung den Sieg verschafft haben.

Vielleicht der bedeutendste dieser Reihe nächst Begarelli war der Ferrarese *Alfonso Lombardi* (1497—1537, geb. in Lucca), der hauptsächlich in Bologna arbeitete. Auch er hatte den Vorteil, daß er realistisch begann, sogar mit ähnlichen Aufgaben wie Begarelli. Ein frühes Werk, worin er diesem sehr nahe steht, sind die (jetzt neu bemalten) Halbfiguren Christi und der Apostel in den beiden Querarmen des Domes von Ferrara (1524). Der Künstler erscheint hier bei großer lebendiger Schönheit in einzelnen Gestalten noch mehr naturalistisch gebunden durch die Präzedentien seiner Schule; er verrät sich z. B. als Schulgenossen eines Lorenzo Costa schon durch die großen Hände, und als tüchtigen Anfänger durch die zierliche und exakte Arbeit. — Ebendasselbst in S. Giovanni das Reliefbrustbild einer Madonna und in S. Domenico (4. Kap. links) die Büste des h. Hyazinthus, ohne Zweifel das naturalistische Porträt irgend eines ausdrucksvollen Mönchskopfes. (Die bemalte Tongruppe des von seinen Angehörigen beweineten Christusleichnams, in der Krypta von S. Pietro zu Bologna, mit vorzüglichen Köpfen ist nicht von A. Lombardi, sondern eine ältere Arbeit von 1504<sup>1)</sup>.) — Später, und zwar zuletzt unter dem Einfluß Tribolos, nähert er sich dem Maße idealer Bildung, das Andrea Sansovino dieser ganzen Schule vorgezeichnet hatte. Er wagte sich an undankbare Aufgaben, wie z. B. den kolossalen sitzenden Herkules (von Ton) im obern Vorsaal des Pal. Comunale (1520), der in den Verhältnissen immerhin beträchtlich besser, in der Stellung ungesuchter ist als alles, was Bandinelli und Ammanati hinterlassen haben. (Stark restauriert.) — Die größte Zahl seiner Arbeiter finden sich an S. Petronio; noch im Anschluß an die ältere lombardische Plastik: die Statuen (englischer Gruß mit Gott-Vater und Sündenfall) an der Innenseite des rechten und linken Seitenportals der Fassade; — freier und sehr tüchtig: die Lünettengruppe der Auferstehung Christi (1526), außen am linken Seitenportal (wenn Christus sich auf einen sitzenden Wächter zu stützen scheint, so hat der Künstler dies wohl nur getan, um sich in einem reichern

\* 1) Aus derselben Zeit enthält der Wallfahrtsort Varallo in der Cappella del Sacro Monte und auch in einigen der dortigen Stationskapellen lebensgroße farbige Freigruppen, angegeben und wohl auch ausgeführt von dem Maler *Gaudenzio Ferrari*; die darin dargestellten Vorgänge der Passion sind gleichsam fortgesetzt und erklärt durch Fresken an den Wänden. — Demselben Künstler werden ähnliche farbige Tongruppen im Baptisterium zu Novara zugeschrieben, mit Unrecht, da sie aus dem 17. und Anfang des 19. Jahrh. herrühren.

Linienproblem zu versuchen); ferner drei von den Reliefs der Geschichte Mosis am rechten Pilaster desselben Portals, in offenbarem und glücklichem Wettstreit mit Tribolo (S. 523, b) entworfen sowohl als ausgeführt. — Mehr malerisch als plastisch, aber köstlich wie die besten jener Miniaturgeschichten der gleichzeitigen ferraresischen Malerschule erscheinen die drei Reliefs am Untersatz der Arca in S. Domenico, eine der delikatesten Arbeiten dieser Gattung (1532).

Von 1525 stammen die überlebensgroßen Terrakottastatuen der vier Schutzheiligen Bolognas in den Pilasternischen der Turmhalle am Pal. del Podestà. Eine ungleiche, zum Teil sehr tüchtige Arbeit sind die Medaillonköpfe am Pal. Bolognini, Nr. 77. — Das Grabmal Ramazzotti in S. Michele in Bosco (1525—26), eines jener oberitalischen Soldatengräber, die den Geharnischten schlummernd und über ihm die Madonna darstellen, lehnt sich im Aufbau noch an die Frührenaissance an.

In Alfonso's früherer Zeit (1519) entstand die überlebensgroße, figurenreiche Tongruppe im Oratorium bei S. M. della Vita. Nicht ohne Mühe erkennt man darin eine Darstellung des Todes Mariä; ringsum die Apostel, vorn am Boden die nackte Figur eines Widersachers; ein eifriger Apostel will eben ein schweres Buch auf ihn werfen, wird aber von dem in der Mitte erscheinenden Christus zurückgehalten<sup>1</sup>). Sonst ist die Gruppe merkwürdig durch ihren Gegensatz zu denen des Begarelli, sie macht Anspruch auf plastische, nicht bloß malerische Anordnung, und ihre Einzelformen sind durchaus mehr ideal und allgemein (sowohl Köpfe als Gewandung), aber die Anordnung ist konfus, die Handlung lahm.

Die Tonbüsten der Apostel im Chor von S. Giovanni in Monte sind als Einzelgestalten zu bewegt und ohne feinere Individualität. (Die beiden Evangelisten erst von *Ubaldo Farina*, 1716.) In Faenza (Gymnasium) die Terrakottastatuen einer sitzenden Madonna und der beiden Johannes, zu einer Gruppe zusammengeordnet. Alfonso's Spätzeit entstammen die Mediceerbüsten (Leo X., Clemens VII. u. a.) im Quartiere di Leone X. des Pal. Vecchio zu Florenz.

Eine Mitstrebende des Alfonso in Bologna, ohne Zweifel zuletzt ebenfalls unter Tribolos Einfluß, war die ihrer Zeit sehr gefeierte *Properzia de' Rossi* († 1530); von ihr u. a. die zwei Engel neben Tribolos Relief der Himmelfahrt Mariä in S. Petronio (11. Kap. rechts).

Von den übrigen Bildhauern Oberitaliens ist noch der als Dekorator bekannte *Giov. Franc. da Grado* wegen seiner den Einfluß A. San-

1) Der gleiche wunderliche Zug kommt auch auf A. Sansovinos Relief des Todes Mariä in Loreto vor und ist ein Motiv aus der Schrift „De transitu virginis“, die dem Bischof Melito (2. Jahrh.) zugeschrieben wurde, jetzt aber für beträchtlich neuer gilt.

- a sovinos bekundenden Feldherrngräber in der *Steccata* zu Parma anzuführen. (Eckkapellen: Grab des Guido da Correggio; nüchternes Grab des Sforzino Sforza, 1529; vielleicht auch das des Beltrando Rossi, 1527, reich und in seiner Art sehr gelungen.) Die Helden, die auf ihren Sarkophagen stehen oder schlafend lehnen, sind in Detail meist genügend, wenn auch wenig belebt. Es ist die Art, in der auch wohl dem Giovanni da Nola ein leidlicher Wurf gelang.
- b (Von demselben da Grado könnte wohl auch die Statue des Agapitus über dem Altar rechts in der Krypta des Doms herrühren. — Von sonstigen Parmesanern nennen sich drei Brüder *Gonzata* mit der Jahreszahl 1508 an den vier Bronzestatuen von Aposteln über der hintern Balustrade des Domchors; magere, unsicher gestellte, a im Detail zu sorgfältige Figuren. (Das dahinter aufgestellte Marmor-tabernakel ist eine Arbeit des 15. Jahrh., im Aufbau römischer Monumenten ähnlich, im Figürlichen fast ferraresisch; die Statuetten zu seiten des Sakramentsbehälters von *Alb. Maffiolo* [1491]). Mit Begarelli haben weder da Grado noch die Gonzaten etwas gemein.

Wie in der lombardischen Plastik namentlich durch die spätern Werke des *Agostino Busti* die Hochrenaissance sich in übermäßiger Geziertheit und Charakterlosigkeit geltend zu machen beginnt, ist oben schon erwähnt. Wie sie auf derselben Bahn weiter-schreitet, zeigen manche der zahllosen Statuen am und im Dom zu Mailand; wir nennen nur die Statue des geschundenen h. Bartholomäus (1562) von dem am Dombau 1541—60 beschäftigten *Marco Agrate*. Der Kunstgeist der zweiten Hälfte des Jahrh. kehrt uns in dieser steifen Bravourarbeit seine widerlichste Seite zu. Ein anderes Werk von ihm ist das Grabmal G. del Conte in S. Lorenzo (Capp. di S. Ippolito, 1556—59).

Doch es ist Zeit, auf den bedeutendsten Schüler des Andrea Sansovino zu kommen, auf *Jacopo Tatti* aus Florenz (1486—1570), der von seiner nahen und vertrauten Beziehung zu dem großen Meister insgemein *Jacopo Sansovino* genannt wird. Allerdings lernen wir ihn vorwiegend durch Werke aus der zweiten Hälfte seines langen Lebens kennen, da er als eine der ersten künstlerischen Großmächte Venedigs (s. unter Architektur) eine große Anzahl baulicher und plastischer Werke schuf und eine beträchtliche Schule um sich hatte.

- g Seine früheren Arbeiten finden wir in Florenz: die Statue des Apostels Jakobus d. ä. im Dom (voll. 1513), vollkommen lebendig und von schöner Bildung, aber gesucht in der Stellung;
- h wenig später vermutlich entstand der Bacchus im Museo Nazionale. Jubelnd schreitet er aus, die Schale hoch aufhebend und anlachend, in der andern Hand eine Traube, an der ein kleiner

Panisk nascht. In lebendiger Durchbildung der Einzelform ist Michelangelos Bacchus dem Jacopos weit überlegen; wer möchte aber nicht viel lieber die Arbeit Jacopos erdacht haben als die Michelangelos? — ich spreche von Unbeteiligten, denn die Künstler werden für letztern stimmen, weil sie mit seinen Mitteln etwas anderes anzufangen gedächten.

Aus seiner römischen Zeit (1520—26) ist die sitzende Statue der Madonna in S. Agostino zu Rom vorhanden (1521), eine Arbeit, in der er dem Andrea sehr nahe steht, mit regem Schönheitssinn, aber noch ohne rechtes Lebensgefühl, wie auch die nahe Gruppe Andreas. Aus derselben Zeit stammt auch die Madonna in der Portallünette von S. M. in Augusta, die sich durch Haltung, Faltengebung, Gesichtstypus als seine (nicht Andreas) Arbeit kennzeichnet; ferner die überlebensgroße Statue des h. Jakobus in S. M. di Monserrato (3. Kap. l.), ein ziemlich unglückliches Werk, und der h. Antonius in S. Petronio zu Bologna (9. Kap. rechts). Auch die einfache Grabplatte des Kard. Leonardo Grosso-Rovere († 1520) in S. Pietro in Vincoli zu Rom ist sein Werk.

In seinen venezianischen Arbeiten (seit 1527) erscheint Jacopo sehr ungleich; einzelnes ist unbegreiflich schwach, anderes verrät eine tüchtige selbständige Weiterbildung des vom Lehrer Überkommenen, und zwar unter dem Einflusse der gleichzeitigen Maler Venedigs glücklicherweise nach der malerischen Seite. Zwar neigt sich Jacopo meist ebenso in das Allgemeine, wie die meisten Nachfolger Andreas, allein er ist weniger befangen von den Manieren der römischen Malerschule, auch nicht wesentlich von der Einwirkung Michelangelos; er war deshalb imstande, nebst seiner Schule in Venedig eine Art Nachblüte der großen Kunstzeit aufrecht zu halten, die, wenn auch weit geringer, mit der letzten Blüte der Malerei (in P. Veronese, Tintoretto usw.) parallel geht und Jahrzehnte über seinen Tod hinaus dauert.

Bei ihm wie bei den Schülern sind nicht die Linien, überhaupt nicht das Bewußtsein der höhern plastischen Gesetze die starke Seite; ihre Größe liegt, wie bei den Malern, in einer gewissen freien Lebensfülle, die über den Naturalismus des Details hinaus ist; sie liegt in der Darstellung einer ruhigen, in sich selbst (ohne erzwungen interessante Motive) bedeutenden Existenz. Ihre Arbeiten können von sehr unstatuarischer Anlage und doch im Stil ergreifend sein: von allen Zeitgenossen sind diese Venezianer am wenigsten konventionell in der Ausführung und am wenigsten affektiert in der Anlage. Hierin liegt wenigstens ein großes negatives Verdienst Sansovinos; er ist der unbefangenste unter den Meistern der Zeit von 1530—70.

Sein schönstes Werk in Venedig dürfte die Statue der Hoffnung am Dogengrab Venier († 1556) in S. Salvatore sein. Die

plastisch vortreffliche, leichte Haltung, die nicht ideale, aber venezianische Schönheit des Kopfes, der ruhig gefaßte Ausdruck läßt gewisse Spielereien in Haarputz und Gewandung wohl vergessen (Thorwaldsen ist bei einer der allegorischen Statuen am Grabmal Pius' VIII. auf ein ganz ähnliches Motiv geraten). Aber wie viel geringer ist das Gegenstück, die Caritas, mit ihren hart manierten Putten! (Das Lünettenrelief von anderer Hand.) — Im Dom zu Verona wird ihm das Grabmal Nicesola zugeschrieben, mit einer im Motiv sehr anmutigen Madonna.

Von mythologischen Gegenständen enthielt die Loggetta vor dem Markusturm das Beste (um 1540). Die Bronzestatuen des Friedens, des Apoll, Merkur und der Pallas sind zwar, die erstgenannte ausgenommen, im Motiv etwas gesucht, aber von schöner Bildung, namentlich was die Köpfe (zumal des Merkur und der Pallas) betrifft. Von gleichem Werte sind dann einzelne der kleinen Reliefdarstellungen am Sockel, die zu den so seltenen naiven Kunstwerken mythologischen Inhaltes gehören, namentlich die Darstellung von Phrixos und Helle. (Die obern Reliefs und die Figuren in den Bogenfüllungen gelten als Schülerarbeit. — Alle diese Bildwerke werden jetzt aus den Überbleibseln vom Zusammenbruch des Turms wieder zusammengesetzt.)

Übrigens ist Jacopo auch sonst im Relief am glücklichsten, wenn es sich um einzeln eingerahmte Figuren handelt. Man findet hinter dem Chor von S. Marco die berühmte kleine Bronzetür, die in die Sakristei führt und den Meister zwanzig Jahre lang beschäftigt haben soll; ihre beiden größern Reliefs (Christi Tod und Auferstehung) können bei vielem Geist doch im Stil z. B. nicht neben Tribolo aufkommen, während die Einzelfiguren der Propheten in den horizontalen und senkrechten Einfassungen völlig genügen und zum Teil von hoher Vortrefflichkeit sind. — Ebenso fehlt es den sechs bronzenen Reliefs mit den Wundern des h. Markus zwar nicht an geistvollem und energischem Ausdruck der Tatsachen wohl aber an dem wahren Maß, das diese Gattung beherrschen muß. — An dem Altar im Hintergrunde des Chores ist das Sakramentstürchen mit dem von Engeln umschwebten Erlöser wiederum eine nicht alltägliche Komposition; man wird aber vielleicht die beiden einzelnen marmornen Engel auf den Seiten vorziehen. Eine freie Wiederholung danach ist das Bronzetaabernakelchen des von Engeln mit den Leidenswerkzeugen umfalterten Heilands im Museo Nazionale zu Florenz.

Derselbe Chor enthält auch noch die einzige Arbeit, in der Sansovino dem übermächtigen Einfluß Michelangelos einen kenntlichen Tribut bezahlt hat, nämlich die sitzenden Bronzestatuetten der vier Evangelisten auf dem Geländer zunächst vor dem Hoch-



altar. (Die vier Kirchenlehrer sind von einem Spättern hinzugearbeitet.) Man wird ohne Schwierigkeit den Moses Michelangelos als ihr Vorbild erkennen, aber auch gestehen, daß sie von allen Nachahmungen die freiesten und eigentümlichsten sind.

Im Dogenpalast empfängt uns Sansovino mit den beiden Kolossalstatuen des Mars und Neptun, von denen die Riestreppe ihren Namen hat. Ihre unschöne Stellung, zumal beim Anblick von vorn, fällt schneller in die Augen, als ihre guten Eigenschaften, die erst dem ganz klar werden, der sie in Gedanken mit den gleichzeitigen Trivialitäten eines Bandinelli vergleicht. Sie sind vor allem noch anspruchslos und mit Überzeugung geschaffen, ohne gewaltsame Motive und erborgte Muskulatur; es sind noch echte, unmittelbare Werke der Renaissance, eigene, wenn auch nicht vollkommene Idealtypen eines schöpfungsfähigen Künstlers, der selbst mangelhafte Motive durch großartige Behandlung zu heben wußte.

Ein anderes bedeutendes Werk war die tönerner vergoldete Madonna im Innern der Loggetta; sie ermutigt den unten hingeschmiegtten kleinen Johannes durch Streicheln seines Haares, sich dem segnenden Christuskinde zu nähern. Verkleistert, bestäubt, verstümmelt und von jeher etwas maniert in den Formen, ist die Gruppe doch immer von einem liebenswürdigen Gedanken belebt. Als tüchtiges monumental aufgefaßtes Porträt ist die eiserne sitzende Statue des Gelehrten Thomas von Ravenna, über dem Portal von S. Giuliano (1554), etwa mit Tintoretto in Parallele zu setzen.

Der kleine sitzende Johannes über dem Taufbecken in den Frari (Kap. S. Pietro, I.) vom J. 1554, unplastisch komponiert, aber fleißig und von zartem Gemütsausdruck, erscheint wie eine Reminiszenz seiner römischen Zeit.

Über die Reliefs im Santo zu Padua s. u. S. 539.

Wen Sansovino von der ältern venezianischen Schule noch in Tätigkeit antraf, wissen wir nicht genauer; es scheint eher, daß seine Anstellung mit dem Auslöschten jener zusammenhing. Es mögen um 1530 auch andere Schüler des Andrea Sansovino in Venedig gelebt haben; von einem solchen sind wohl die drei Reliefs der Verkündigung, Anbetung der Hirten und Anbetung der Könige in der kleinen sechseckigen Capp. Emiliana bei S. Michele. Bei einer nicht besonders geschickten Anordnung (so daß man z. B. nicht an Tribolo denken kann) gehören sie zum holdsten und süßesten, was Venedig in Marmor aus dieser Zeit darbietet. Urkundlich war dort neben dem Architekten Gugl. Bergamasco der Bildhauer *Giov. Ant. Aprile* von Carona 1527—43 tätig (seinen Bruder Ant. Maria haben wir S. 205, c kennen gelernt), und sind die fraglichen Werke wohl von seiner Hand, da er sich auch

in andern Arbeiten (Grabmal Ruiz in Toledo, 1525 in Genua gearbeitet) von Andrea Sansovino abhängig zeigt. Die Statue der h. Magdalena in S. Giovanni e Paolo (1. Kapelle r. vom Chor), ursprünglich für den von Guglielmo 1523 ausgeführten Altar della Scala in S. M. de' Servi (jetzt in S. Giovanni e Paolo, a. S. 209, d. gearbeitet, würde mit ihrer reichen und süßen Schönheit, selbst mit ihrem bauschigen und doch nicht plastischen Gewande zu diesen Arbeiten wohl passen, ist aber ein Werk des *Bartolo di Francesco* von Bergamo. (Die übrigen Skulpturen des betreffenden Altars zum Teil gute Schularbeit der *Lombardi*.)

Jedenfalls gewann Jacopo Sansovino einen Einfluß, der alle übrigen in Schatten stellte und fast ausschließlich um ihn eine Schule versammelte.

Bei einem Bau von so großem plastischen Reichtum wie die Bibliotheca ergab sich, scheint es, die Sache von selbst; ausdrücklich werden *Tommaso Lombardo*, *Girolamo Lombardo*, *Danese Cattaneo* und *Alessandro Vittoria* als ausführende Schüler genannt. Ich glaube, diejenigen Skulpturen, die noch unter unmittelbarer Aufsicht und Teilnahme des Meisters zustande kamen, finden sich hauptsächlich an der Schmalseite gegen die Riva und etwa an dem ersten Drittel der Seite gegen die Piazzetta. Hier haben die Reliefs in den Bogen, die Flußgötter in den Füllungen des untern, die Göttinnen in denen des obern Geschosses die schönste und kräftigste Bildung. (Bei den Flußgöttern ist anzuerkennen, daß sie von den entsprechenden bronzefarbenen Figuren in der Sistina fast ganz unabhängig erscheinen.) Die beiden Karyatiden, die die Tür tragen, sind von *Vittoria*. — Von den Reliefs in den Bogen sind auch wieder die Felder mit einzelnen Figuren die glücklichsten.

Zwei frühe Schüler Sansovinos scheinen *Tiziano Minio* von Padua (1517—52; vgl. S. 200, d) und *Desiderio* von Florenz gewesen zu sein, die den ehernen Deckel des Taufbeckens in S. Marco 1546 verfertigten. Die erzählenden Reliefs sind in der Komposition vom Besten der ganzen Schule, den Meister selbst nicht ausgenommen. (Die Statue des Täufers später, 1565 von *Franc. Segala*. — (Minios Statuen zweier h. Bischöfe im Santo zu Padua sind seit der Aufrichtung des neuen Hochaltars wieder sichtbar.)

Am nächsten steht der Weise des Meisters der Bildner der Halbfiguren der Madonna und des aus dem Grab erstehenden Christus in der Sakristei von S. M. dei Miracoli (1539, aus den Servi stammend, vielleicht von *Girol. Lombardo*); sodann der Venezianer *Jacopo Colonna* (gen. *Fantoni*, † jung nach 1539) in seinen wenigen erhaltenen Werken: außer den S. 483, a angeführten Statuen im Santo zu Padua der h. Laurentius in S. Salvatore zu Venedig (Pendant des h. Hieronymus von *D. Cattaneo*, S. 535, k).

der nackte Christus mit den Wundmalen in der Akademie (aus S. Croce della Giudecca) und der Figurenschmuck der Gartenhäuser am Pal. Giustiniani zu Padua (1524; von andern dem *Giov. Dentone* zugeschrieben).

Von *Thomas* aus Lugano, bekannt unter dem Namen *Tommaso Lombardo*, sollen eine Anzahl von Statuen auf dem Dache der Biblioteca gearbeitet sein. Das einzige bezeichnete Werk (1547), eine Madonna mit dem Kinde in S. Sebastiano, kennzeichnet ihn als geringen Nachahmer des Jacopo Sansovino; ebenso eine wahrscheinlich von ihm gearbeitete Madonna (von 1536) in der Kapelle des Dogenpalastes.

*Danese Cattaneo* (1509—73) wird außer Sansovino auch andere Florentiner gekannt haben; wenigstens sind die Statuen am Dogengrab Lion. Loredan (1572) in S. Giovanni e Paolo bei einer gewissen äußerlichen Süßigkeit von demselben unvenezianischen Geist der Lüge und Affektion beseelt, der die Arbeiten eines Ammanati beherrscht. (Dieser war selbst eine Zeitlang Sansovinos Schüler, s. S. 557.) — Weniger maniert die Statuen am ersten Altar rechts in S. Anastasia zu Verona (Gian Fregoso, 1565) und das Grabmal Andrea Badoers († 1566) in S. Giovanni Evang. in Venedig; am besten seine Büsten: die Bembo's (1547) und A. Contarinis (1555) auf ihren Grabmälern im Santo zu Padua und jene Laz. Buonamicos im Museum zu Bassano (ein Gipsabguß auf dem Grabmal im 2. Klosterhof des Santo). Von Einzelstatuen gehören ihm an: der nackte Apollo auf der Weltkugel am Brunnen im Hofe der Zecca, der h. Hieronymus in S. Salvatore (unter der Orgel) zu Venedig, endlich das Standbild Gir. Fracastoro's († 1553) am Pal. del Consiglio zu Verona (Schwibbogen an der linken Ecke).

Unter allen Nachfolgern aber ist der Veroneser *Girolamo Campagna* (geb. um 1550, Schüler des Danese Cattaneo) der bedeutendste und überhaupt einer von den sehr wenigen Bildhauern, die noch nach der Mitte des 16. Jahrh. eine gewisse naive Liebenswürdigkeit beibehielten. — In S. Giuliano zu Venedig (Kap. links vom Chor) sieht man sein Hochrelief des toten Christus mit zwei Engeln; die Linien sind nicht mustergültig, die Gewandung schon etwas maniert, aber Ausdruck und Bildung sehr edel und schön. — In S. Giorgio Maggiore ist die bronzene Hochaltargruppe von ihm; die vier Evangelisten tragen halbknieend eine große Weltkugel, auf der der Erlöser steht. Eher als Evangelisten hätten dämonische Naturmächte, Engel u. dgl. für diese Stellung gepaßt; auch kann die lebendige Behandlung und die würdige Bildung der Köpfe nicht ganz vergessen machen, daß es dem Künstler etwas

zu sehr um plastisch interessante Motive des Tragens zu tun war; aber der Salvator ist einfach und edel.

Seine einzeln stehenden Statuen muß man nie streng nach den Linien, sondern nach dem Ausdruck und nach dem Lebensgefühl beurteilen, wie dies von den gleichzeitigen venezianischen Malern in noch viel weiterm Sinne gilt. Seine Bronzestatuen des h. Markus und des h. Franziskus, die nach dem Gekreuzigten emporschauen (auf dem Hochaltar del Redentore), sind innerhalb dieser Grenzen vortrefflich, zumal der so schön und schmerzlich begeisterte Markus; in dem Gekreuzigten bemerkt man bei einer guten und gemäßigten (weder allzu mager noch häßlichen) Bildung eine etwas zu starke Andeutung des schon eingetretenen Todes durch das Vorhängen der linken Schulter<sup>1)</sup>. — Neben dem Hochaltar von S. Tommaso: die Statuen des Petrus und Thomas, mit würdigen Köpfen; in der Sakristei von S. M. de' Miracoli: St. Franziskus (vielleicht ein Jugendwerk) und St. Clara; in S. Giacomo di Rialto: die Bronzestatue des h. Antonius Abbas (Altar der l. Seitenwand); in den Frari: die Bronzestatuetten der Unschuld mit dem Lamm über dem Weihbecken (r. vom Eingang, 1592) und des h. Antonius (1593).

Campagnas Madonnenstatuen genügen weniger; ihre Haltung und Kopfbildung erinnert zu sehr an Paolo Veronese, als daß sie ein hohes Dasein ausdrücken könnten. An der in S. Salvatore (2. Altar r.) sitzt das Kind hübsch leicht auf den Händen der Mutter, und auch die beiden Putten, die sich unten an ihrem Kleide halten, sind glücklich hinzugeordnet; dagegen erscheint die in S. Giorgio Maggiore (2. Altar l.) durchaus wie ein spätes und schwaches Werk. Eine hübsche, aber wenig beglaubigte Madonna in der Abbazia (7. Kap. hinter der Sakristei).

Von dem Lieblingsgegenstand der venezianischen Skulptur, dem h. Sebastian, hat Campagna am Hochaltar von S. Lorenzo wenigstens eine gute Darstellung geliefert, mit dem Ausdruck des Schmerzes ohne Affektation.

Wie tüchtig er sonstige Aktfiguren zu behandeln wußte, zeigt der kolossale Atlant oder Cyklop im untern Gang der Zecca. Das höchst affektierte Gegenstück des *Tiziano Aspetti* spricht am lautesten zu Campagnas gunsten. — Im Dogenpalast stehen auf dem Kamin der Sala del Collegio seine hübschen und lebendigen Statuetten des Merkur und Herkules. (Geringer die drei Statuen über der einen Tür der Sala delle quattro porte.)

In der Scuola di S. Rocco ist bei der Statue des h. Rochus (untere Halle) das unerläßliche Vorzeigen der Schenkelwunde glücklich als dasjenige Wendungsmotiv benutzt, um das die damalige

<sup>1)</sup> Die kleinen Statuetten dieses Altars sind späte, aber für den Berninischen Stil recht glückliche Schöpfungen des Bolognesen *Massa*, von 1679.

Skulptur so oft in Verlegenheit ist. Im obern Saal sind die Statuen neben dem Altar (Johannes d. T. und wiederum ein h. Sebastian) a von geringerem Interesse als die beiden (unvollendeten) sitzenden Propheten an den Ecken der Balustrade; hier wirkt Michelangelo ein, aber nicht durch den Moses, sondern durch die Figuren der Sistina. Die beiden Bronzestatuen des Hochaltars in S. Stefano b werden vielleicht mit Unrecht dem Campagna zugeschrieben; die beiden marmornen Statuen in S. Giovanni e Paolo (hinten am c Altartabernakel der Capp. del Rosario) scheinen fast in Mißmut über die ungünstige Aufstellung geschaffen. Auch die h. Justina über a dem Torgiebel des Arsenal's scheint ein geringeres Werk zu sein.

Von Porträtstatuen Campagnas ist ein Jugendwerk, der Doge Loredan († 1572) auf dessen Grab im Chor von S. Giovanni e Paolo, erhalten, und eine treffliche Grabfigur seiner reifsten Zeit, der schlummernde Doge Cicogna († 1595), in der Jesuitenkirche f links vom Chor.

Von wem ist endlich der schöne Christuskopf in S. Pantag Leone (I. Kap. l.)? Von den Spättern war wohl nur Campagna fähig, die edelste Inspiration eines Giov. Bellini und Tizian noch so in sich aufzunehmen. (Vielleicht von *Crist. Solari*.)

Endlich möchte wohl die Verkündigung (in zwei aus der Wand vortretenden Bronzefiguren) am Pal. del Consiglio zu h Verona ein schönes frühes Werk des Meisters sein, etwa aus der Zeit des Reliefs von S. Giuliano; Gabriel gleicht den Engeln des letztern, und die Madonna, obwohl zur Vermeidung der Profilsilhouette etwas sonderbar gewendet, ist die schönste weibliche Figur, die Campagna gebildet haben mag. Mit ihr verglichen ist die Madonna (bez. 1582) am Domplatz zu Verona (aus Casa i dei Mercanti stammend) ein etwas mürrisches Werk.

Am stärksten repräsentiert von allen Schülern Sansovinos ist *Alessandro Vittoria* (1525—1608), der, dem Campagna nahe verwandt, mit noch größerer Leichtigkeit produzierte und sich mit den Hauptmotiven meist keine große Mühe machte, während Campagna wenigstens gerne plastisch rein gestaltet hätte. Sein angenehmstes Werk ist wohl sein eigenes Grabmal in S. Zaccaria, eine vortreffliche Büste zwischen den Allegorien der Scultura und Architettura, oben im Giebel eine Ruhmesgöttin, echt venezianische Figuren. Auch die Prophetenstatue über der Haupttür ist schön und i würdig. In S. M. Zobenigo das Grabmal Giulio Contarini mit dessen vortrefflicher Büste; über dem Hauptportal der Frari die Christusstatue (1581). — Sein bester bewegter Akt ist der h. Sebastian in S. Salvatore (als Gegenstück eines geringen h. n Rochus), seine sorgfältigste Anatomiefigur der h. Hieronymus o in den Frari. Auch die h. Katharina und Daniel auf dem p

Löwen, in S. Giuliano, sind wenigstens resolut behandelt. Geringer und schon sehr maniert: die Arbeiten im Dogenpalast (Sala dell' Anticollegio, Türgiebel), an der Biblioteca (die zwei Karyatiden der Tür), in S. Giovanni e Paolo (Altar und Grabmal des Edward Windsor, die hh. Justina und Dominicus am Altar der von ihm erbauten Capp. del Rosario, die Statue des h. Hieronymus am Eingang links), in der Abbazia (zwei große Apostelstatuen), in S. Giorgio Maggiore, in S. Francesco della Vigna u. a. a. O. Auch an dem sehr überfüllten Grabmal Contarini (1555) im Santo zu Padua sind die Figuren der Fama, der zwei Sklaven links und der allegorischen Gestalt über ihnen von ihm. — Am tüchtigsten, etwa dem Tintoretto parallel, zeigt sich der Künstler in seinen Büsten. In Venedig noch vorhanden: die Tonbüsten von J. Sansovino, Apoll. Massa, Pietro u. Carlo Zeno im Seminario, von Tizian in der Akademie, von Tom. Rangone und Seb. Venier im Museo Correr, von M. Antonio Grimani in S. Sebastiano, die Marmorbüsten von Gasparo und Tommaso Contarini in der Madonna dell' Orto, die der Brüder Dom. und Fr. Duodo in der Akademie, sowie eine Bronzestatuette des Sebastiano Venier im Museo Archeologico.

Ein leidlicher Nachahmer des Vittoria, *Franc. Terilli*, hat die Statuetten von Christus und Johannes über den beiden Weihbecken des Redentore mit vielem Fleiß gearbeitet.

*Tiziano Aspetti* (1565—1607) steht um eine große Stufe niedriger und nähert sich den schlimmsten Manieren der florentinischen Schule. Sein Moses und Paulus, große Erzbilder, verunzieren Palladios Fassade von S. Francesco della Vigna, seine beiden Engel den Altar der ersten Kapelle links. Sein schlechter Atlant in der Biblioteca wurde schon erwähnt; etwas besser sind die Tragfiguren des Kamins in der Sala dell' Anticollegio des Dogenpalastes; zwei Bronzestatuette im Museo Archeologico. Im Santo zu Padua ist mit Ausnahme der Christusfigur auf dem l. Weihbecken (1580) lauter geringe Arbeit von Aspetti in großer Menge vorhanden.

Den Ausgang der Schule macht *Giulio dal Moro*, schwächerer, aber gewissenhafter als Aspetti. Das Genießbarste von ihm sind wohl die Skulpturen der einen Tür der Sala delle quattro porte im Dogenpalast und die drei Altarstatuen in S. Stefano (Kap. rechts im Chor). Seine großen Statuen der hh. Laurentius und Hieronymus am Grabmal Priuli in S. Salvatore (nach dem ersten Altar links) sind sehr maniert, und ebenso die mehrfach vorkommenden Statuen des Auferstandenen, wovon z. B. eine in derselben Kirche (nach dem ersten Altar rechts).

Es braucht kaum wiederholt zu werden, daß auch diese Schule, wo ihr Ideales nicht genügt, den Blick durch eine Menge vortrefflicher Porträtbüsten entschädigt; sie holt damit einigermaßen ein, was das 15. Jahrh. in Venedig Florenz gegenüber versäumt hatte. Die Auffassung ist bisweilen fast so großartig frei wie in den tizianischen Bildnissen. Künstlernamen werden dabei seltener genannt als bei den Statuen heiligen oder allegorischen Inhaltes. Doch ist *Vittoria* leicht herauszuerkennen und den übrigen Künstlern überlegen.

Mit dem 17. Jahrh. tritt in der venezianischen Skulptur eine vollkommene Erschlaffung ein. Was von da bis zum Eindringen des berninischen Stiles geschaffen wurde, ist kaum des Ansehens wert, und auch dieser Stil hat im Gegensatze zu den achtbaren Leistungen der gleichzeitigen Malerei von seinen besseren Schöpfungen fast nichts in Venedig hinterlassen.

Zum Schluß muß hier im Zusammenhang von den neun großen Reliefs die Rede sein, die die Wände der Antoniuskapelle im Santo zu Padua bedecken. Die Aufgabe war eine der ungünstigsten, die sich denken ließ: mit Ausnahme der ersten Reliefs lauter Wunder, d. h. sinnliche Wirkungen aus einer plastisch unsichtbaren Ursache, nämlich dem Machtwort, dem Dasein, dem Gebet, höchstens dem Gestus des Heiligen. Für die andächtige Menge, die diese Stätte besucht und die Stirn an die Rückseite des Heiligensarges zu drücken pflegt, ist allerdings über diesen Kausalzusammenhang kein Zweifel vorhanden; sie verstand und versteht diese Reliefs, die für sie geschaffen sind, vollkommen, würde aber vielleicht doch bemalte Tongruppen in der Art Mazzonis (s. S. 487, a u. ff.) noch sprechender finden, als den idealen Stil, durch den die Künstler mit namenloser Anstrengung diese Historien zu veredeln suchten. Daß und wie sich plastisch diese schwierige Aufgabe lösen ließ, zeigen die Bronzereliefs Donatellos ebendort.

Die Ausführung der Arbeiten war, trotz des sehr verwandten Charakters, eine sehr allmähliche; etwa acht Jahrzehnte gingen darüber hin. Den ersten Auftrag erhielten (um 1500) die Brüder *Antonio* und *Tullio Lombardo* als anerkannte Häupter der venezianischen Skulptur; Antonio vollendete sein Relief (das neunte) bereits 1505; Tullio lieferte die seinigten (das sechste und siebente), die ihm 1501 bestellt wurden, erst 1525 ab. Sie sind, namentlich das sechste, weit aus die besten Leistungen der ganzen Folge (s. S. 512, b, 513, f). — Etwa gleichzeitig erhielt der Paduaner *Ant. Minello de' Bardi* (s. S. 482, g, 506, i) Auftrag zum ersten Relief, der Aufnahme des Heiligen in den Orden, das 1512 vollendet war — sehr wenig zur Zufriedenheit der Auftraggeber, obgleich es die Richtung der beginnenden Hochrenaissance in einer gemäßigten und charakteristischen Weise

- a zeigt. Derselbe Künstler nahm später (1520) die fünfte Darstellung in Arbeit, die Erweckung des jungen Parrasio, die jedoch *Jacopo Sansovino* zur Vollendung übertragen wurde (1528); es hat einen dem obengenannten sehr verwandten Charakter. Bald nach Vollendung dieser Arbeit (1534) erhielt Jacopo auch einen selbständigen Auftrag (1536), die Wiedererweckung der Selbstmörderin (viertes Relief), welche Aufgabe ursprünglich dem damals eben verstorbenen Tullio Lombardo zugedacht war; Jacopo ließ 27 Jahre bis zur Vollendung vergehen, und was er leistete, gehört dennoch zum Manieriertesten, ja Geistlosesten der ganzen Folge. Zwei Paduaner erhielten etwa gleichzeitig Aufträge: *Giov. Dentone*, Schüler c des Cristoforo Solari, 1524 zu der Darstellung der Tötung der Gattin, dem zweiten Relief der Folge; und *Giannaria* gen. *Mosca*<sup>1)</sup> d 1520 zu der achten Darstellung, dem Wunder mit dem Glase, dessen Vollendung er jedoch 1530 bei seiner Übersiedelung nach Polen an *Paolo Stella* aus Mailand abgab. — Das letzte noch fehlende e Relief, das dritte in der Reihe (Erweckung des toten Jünglings), wurde erst 1573 in Auftrag gegeben und zwar an *Girol. Campagna*, der es schon 1577 vollendet hatte; seine Arbeit übertrifft das benachbarte Relief des Sansovino bei weitem.

Alles zusammengekommen ist die Reihenfolge durch eine größere Einheit des Stiles, der Erzählungsweise und Detailbehandlung verbunden, als man bei einer Hervorbringung so vieler und aus so verschiedenen Zeiten erwarten sollte. Wenn sie auch an absolutem Kunstwert hinter den Reliefs des Donatello, die den gleichen Gegenstand ebenda darstellen, weit zurückstehen, so sind sie doch — ähnlich wie die florentinisch-römische Schule in der Santa Casa in Loreto — für die venezianische Bildnerschule der Hochrenaissance ein Denkmal der höchsten Anstrengung in der Gattung des erzählenden Reliefs, das schon als solches beachtenswert bleibt.



Neapel, dessen Schicksale gerade zu Anfang des 16. Jahrh. sehr bewegt waren, verdankt auch jetzt seine wenigen wirklich hervorragenden Skulpturen meist ausländischen Kräften. — Den stärksten Sonnenblick der rafaélischen Zeit glaube ich hier zu erkennen in f einem bescheidenen Grabmal der Capp. Carafa in S. Domenico Maggiore (rechts vom Hauptportal, 1513). Über dem Sarkophag zu beiden Seiten eines Profilvermedaillons des Verstorbenen sitzen zwei klagende Frauen, die Andrea Sansovinos würdig wären. — Den

1) Von ihm auch das Bronzerelief der Enthauptung des Täufers (1516) in \* der Sacristia de' Prebendali im Dom zu Padua: nur zwei Figuren, aber von ganz \*\* großem Zug. Geringer die zwei h. Krieger am Hochaltar von S. Spirito zu Venedig, allzu süß im Ausdruck.



schönen frühern Arbeiten Michelangelos nähert sich eine Statue der a Madonna als Schützerin der Seelen im Fegfeuer, in S. Giovanni a Carbonara.

Die Werke der einheimischen Schule, die um diese Zeit mit *Giovanni Merliano da Nola*, einem Schüler des Bergamasken Pietro Belverte (s. S. 476, d, angeblich 1478—1558) zu Kräften kam, haben einen wesentlich dekorativen Wert (s. S. 197). Giovanni selbst zeigt weder ein tiefes, durchgehendes Lebensgefühl (so naturalistisch er auch sein kann) noch ein durchgebildetes Bewußtsein von den Grenzen und Gesetzen seiner Kunst; allein die allgemeine Höhe hebt auch ihn oft über das Gewöhnliche, und zumal die Versuche in stets neuen Motiven geben seinen Grabmälern einen originellen Anschein. Seine besten Schüler sind *Giov. Dom. d'Auria* und *Anni- bale Caccavello* († um 1570), die häufig zusammen arbeiteten. Von letzterem die Grabmäler Acciapaccia in S. Caterina a Formello b (1552), Somma in S. Giov. a Carbonara, Pisanello im r. Quer- e schiff von S. Lorenzo (1560—63), Folliero, ebendort im Chor- a umgang, Rota-Capece in S. Dom. Maggiore (Seiteneingang, 1563), e Palmieri ebendort (1568, 4. Kapp. r.), Lautrec und Pietro Navarro in S. M. Nuova (1550) und das Grabmal Alf. Basurto in S. r Giacomo degli Spagnuoli (1558); ein Relief der Madonna, g die sich gegen die Seelen im Fegfeuer herabneigt, im Museo Cam- pano zu Capua. — Von *Dom. d'Auria* ist das Assuntarelief i am Hochaltar von S. Giov. a Carbonara.

Als Denkmal der ganzen Schule kann die runde Kap. der Carac- cio di Vico in S. Giovanni a Carbonara (l. vom Chor) gelten, k voll von Statuen und Reliefs, seit 1516; noch 1547 arbeitet *Giov. da Nola* mit seinen beiden ebengenannten Schülern daran (von *Caccavello* ist das Relief der Darstellung am Altar); daß ein Spanier *Pietro della Plata* die (vielleicht beste) Figur des Galeazzo Carac- ciolo gearbeitet habe, ist eine willkürliche Annahme. Ein anderes großes Werk der Schule ist das Grabmal des Vizekönigs Pietro l di Toledo, hinten im Chor von S. Giacomo degli Spagnuoli; als Ganzes dem Grabmal Franz' I. in S. Denis, und zwar nicht glücklich nachgebildet, in der Ausführung reich und sorgfältig; der Statthalter und seine Gemahlin knien auf einem ungeheuren Sarkophag hinter Betpulten; auf den Ecken des noch größern, pein- lich dekorierten Untersatzes stehen vier allegorische Figuren. — Von den Grabmälern *Giov. da Nola* in S. Severino ist das eines m Knaben, Andrea Cicara (1530), zunächst vor der Sakristei, am schönsten gedacht; die drei der vergifteten Brüder Sanseverino (1539 bis 1545) in der Kap. rechts vom Chor, wunderlich einförmig, indem alle drei fast in gleicher Stellung auf ihren Sarkophagen sitzen. — Für Giul. da Majanos Porta Capuana fertigte er (1535) die meisten n

a Statuen. In S. M. del Porto ein Presepio (Terrakotta) von ihm.  
 b — Als das beste Relief des Meisters gilt eine Grablegung in  
 c S. M. delle Grazie (in der 1. Kap. l.). Von seinen Altären sind  
 d hervorzuheben: in S. Domenico (7. Kap. l.) der Madonnenaltar  
 e von 1536, maßvoll im Aufbau, die Jungfrau in Bewegung und Aus-  
 f druck eine der trefflichsten Schöpfungen Nolas; und der Johannes-  
 altar (4. Kap. l.) mit der charakteristischen Täufergestalt. Ein zwei-  
 f ter Johannesaltar in Montoliveto (6. Kap. l.) mit einem Pietä-  
 relief im Sockel, angeblich sein Erstlingswerk. Sein Altar von 1536  
 g und der seines Rivalen *Girolamo da Santa Croce* (1502—37) ebenda  
 h (zu beiden Seiten der Tür) sind im Stil kaum zu unterscheiden. Von  
 h letzterem das große Relief des ungläubigen Thomas in S. M. delle  
 i Grazie. Die lebendige Medaillon-Porträtbüste des Galeazzo Pan-  
 dono und eine anmutige Madonna darüber v. 1514 in S. Domenico  
 sind irrtümlich dem Giov. da Nola zugeschrieben worden. Auch das  
 k reizvolle Grabmal der Antonia Gaudino (1530) in S. Chiara  
 möchte ihm kaum angehören. — Schularbeiten u. a. in S. Dome-  
 nico Maggiore (3. Kap. l.), ein für die damalige Allegorik bezeich-  
 nendes Grab eines gewissen Rota, dem, da er in Rom und Florenz  
 Beamter gewesen, Arno und Tiber Lorbeerkränze reichen müssen.

l Von dem in Rom als Dekorator tätigen *Giulio Mazzoni* aus Pia-  
 m cenza bewahrt die Capp. Piccolomini in Monteoliveto einen bez.  
 Cruzifixus mit Maria, Johannes und Magdalena (c. 1550) von  
 gewöhnlichster Konzeption und auffallend ungeschlachten Formen.

Durchgängig das Beste sind, wie in so manchen Schulen, wo das  
 Ideale nicht rein und ohne Affektation zu Tage dringen konnte, die  
 Bildnisse der Mausoleen, sowohl Büsten als auch Statuen. Neapel  
 besitzt daran einen reichen Schatz auch aus dieser Zeit; ein Marmor-  
 volk von Kriegerern und Staatsmännern, wie vielleicht nur Venedig ein  
 zweites aufweist.



Wir gelangen zu dem großen Genius, in dessen Hand Tod und  
 Leben der Skulptur gegeben war, zu *Michelangelo Buonarroti* (1475 bis  
 1564). Er sagte von sich selbst einmal, er sei kein Maler, ein anderes  
 Mal, die Baukunst sei nicht seine Sache, dagegen bekannte er sich  
 zu allen Zeiten als Bildhauer und nannte die Skulptur (wenigstens im  
 Vergleich mit der Malerei) die erste Kunst: „Es war ihm nur dann  
 wohl, wenn er den Meißel in den Händen hatte.“

Seine Anstrengungen, dieses fest erkannten Berufes Herr zu wer-  
 den, waren ungeheuer. Es ist keine bloße Phrase, wenn behauptet  
 wird, er habe zwölf Jahre auf das Studium der Anatomie verwandt;  
 seine Werke zeigen ein Ringen und Streben wie die keines andern  
 nach immer größerer schöpferischer Freiheit.

Das Museo Buonarroti zu Florenz, das von dem jüngern, als Dichter berühmten Michelangelo B. dem Andenken und den Reliquien des großen Oheims geweiht wurde, besitzt die beiden gesicherten Jugendarbeiten des etwa siebzehnjährigen Künstlers. Das eine zeigt ein Relief: „Herkules um Dejanira gegen die Centauren kämpfend“, d. h. ein Handgemenge nackter Figuren, unter denen auch Centauren vorkommen. Obwohl im Geiste der überreichen römischen Reliefs gedacht, enthält es doch Motive von griechischer Art und Lebendigkeit, Wendungen von Körpern, die den bedeutendsten momentanen Ausdruck mit der schönsten Form verbinden; daß in dem Menschenknäuel vor der mittlern Figur das Maß überschritten wird, geschieht doch nicht auf Kosten der Deutlichkeit und läßt sich durch die Jugend des Künstlers entschuldigen. — Vielleicht noch früher ist das Flachrelief einer säugenden Madonna im Profil (ebendort); eine der ersten Arbeiten, die aus dem Realismus des vorgeschrittenen Quattrocento ganz entschieden hinausgehen in den idealen Stil, und zwar mit deutlicher Anlehnung an Donatellos Werke. Keine Spur von der porträtartigen Individualität in allen Werken seiner unmittelbaren Vorgänger.

Seiner frühesten Zeit (1494) gehört auch seine Teilnahme an der Arca di S. Domenico in der Kirche dieses Heiligen zu Bologna an. Von ihm ist hier der knieende Engel mit dem Kandelaber (rechts vom Beschauer), eine fleißige, charakteristische Arbeit, die aber neben dem köstlichen Gegenstück des Niccolò dell' Arca, das so lange als Michelangelos Arbeit galt, die Frische und Naivetät der Frührenaissance vermissen läßt. Die Statuette des jugendlichen h. Proculus an der Rückseite (zerbrochen und 1572 von P. Clementi zusammengefügt) ist noch befangen und stark unter Donatellos Einfluß. Die Statuette des h. Petronius, in Haltung und Gewandung beiden überlegen, verrät das Studium Quercias, dem sich der Künstler verwandt fühlte. (S. oben S. 461.)

Die Reihe von jugendlichen Göttergestalten, die der junge Künstler am Ende des Quattrocento unter dem Einfluß und in einer gewissen Anlehnung an antike Statuen schafft, begann mit einer direkten Nachahmung der Antike, mit dem schlafenden Cupido (1496), den man im Museo Archeologico zu Turin hat entdecken wollen; er kam als antik in den Handel. — Von dem ausruhenden Herkules (seit dem 17. Jahrh. in Frankreich verschollen), soll eine Herkulesfigur, mit einem Knaben hinter sich, im Giardino Boboli (Hemicycle) eine dekorative Nachbildung sein.

Wie sich Michelangelo den Bacchus, unabhängig von der Antike, dachte, zeigt der bekannte 1497 für A. Galli in Rom gearbeitete trunks Bacchus im Museo Nazionale. Mit dem antiken Dionysos-Ideal, wie wir es jetzt, dank den seither ausgegrabenen Resten

- und den Forschungen der Archäologie kennen, darf man diesen Bacchus nicht ohne Ungerechtigkeit vergleichen; er ist hervorgebracht unter der Voraussetzung, einen trunkenen Jüngling darstellen zu müssen, daher mit einem burllesken Anflug, mit starren Augen, lallendem Munde, vortretendem Bauch: das Resultat der fleißigsten Naturstudien, und doch, abgesehen vom Gegenstand, schon durch die bizarre Stellung schwer genießbar, zumal von links her gesehen. — (Etwas früher entstand der jugendliche Johannes im Berliner Museum, trotz dem biblischen Motiv noch unter dem Einfluß dieser antikisierenden Richtung; wie ein Nachahmer dies Motiv erfaßte, zeigt die Statue eines sitzenden, von Michelangelos Figur stark abhängigen jugendlichen Johannes im Hof des Museo Nazionale. Gleichfalls für A. Galli gearbeitet ist der Cupido, wohl richtiger Apollo, im South Kensington-Museum. Abgüsse von beiden, wie von den meisten Bildwerken Michelangelos außerhalb Florenz, in der Akademie. —
- o Der tote Adonis des Museo Nazionale wäre als Werk Michelangelos schwer zu datieren. Der stark von Michelangelo beeinflusste Künstler hat alles getan, um die Statue plastisch interessant zu machen; der Körper beginnt auf der rechten Seite liegend und wendet sich nachher mehr nach links; unter den gekreuzten Füßen liegt der Eber, dessen Zahn dem Jüngling die tödtliche Schenkelwunde beigebracht hat. Der Kopf ist unerfreulich in der Verzerrung des Todes; der Körper zeigt ein unangenehmes Streben nach Bravour.)

- Während sich für diese Statuen meist antike Vorbilder nachweisen lassen, die Michelangelo die Anregung zu diesen Schöpfungen gegeben haben mögen, ist in den gleichzeitigen biblischen Motiven der Einfluß der großen Meister aus dem Anfange des Quattrocento, Donatellos und Quercias, unverkennbar. So, abgesehen von seinen Arbeiten an der Arca in S. Domenico zu Bologna (s. oben), in der
- d Gruppe der Pietà in St. Peter zu Rom (1499). Dieser Gegenstand war bisher unzählige Male gemeißelt und gemalt worden, oft mit sehr tiefem und innigem Ausdruck, nur liegt insgemein der Leichnam Christi so auf den Knien der Madonna, daß das Auge sich abwenden möchte. Hier zuerst in der ganzen neuern Skulptur kann wieder von einer Gruppe im höchsten Sinne die Rede sein; der Leichnam ist überaus edel gelegt und bildet mit Gestalt und Bewegung der ganz bekleideten Madonna das wunderbarste Ganze. Die Formen sind anatomisch noch nicht ganz durchgebildet, die Köpfe aber von einer reinen Schönheit, wie sie Michelangelo später nie wieder erreicht hat. (Mehrfach in Marmor und Erz kopiert. — Etwas früher die ganz verwandte Madonna in Notre Dame zu Brügge.)
  - e Zwischen 1501 und 1505 entstanden sodann fünf Statuetten für den Piccolomini-Altar neben dem Eingang zur Libreria im Dom zu Siena: die hh. Petrus, Jakobus, Pius, Gregorius und Franziskus (letzterer von Torre-

*giani*, die zwei vorhergehenden nur als absichtliche Anlehnung an die Vorbilder Bregnos erklärlich). Unter allen Arbeiten des Künstlers gehören sie wohl zu denen, die seine Eigenart am wenigsten scharf ausdrücken. — In diese Zeit fällt auch das runde Relief der Maria mit dem auf ihr Buch lehnenen Kinde, hinten der kleine Johannes, im Museo Nazionale zu Florenz; wundervoll in diesen Raum komponiert und, soweit die Arbeit vollendet ist, edel und leicht belebt. (Ähnlich und noch vollendeter das verwandte Relief in der Royal Academy zu London.) — Endlich wird dieser frühern Zeit (1504—6) auch die angefangene Matthäusstatue im Hof der Akademie in Florenz zugeteilt; sie zeigt auf das merkwürdigste, wie Michelangelo arbeitete; ungeduldig möchte er das (gequält großartige) Lebensmotiv, das für ihn fertig im Marmorblocke steckt, daraus befreien; aber irgend ein Umstand kommt dazwischen und die Arbeit bleibt liegen.

Die letzte plastische Arbeit des Künstlers, die noch ganz im Geiste dieser Werke geschaffen ist, ist der weltberühmte kolossale David in der Akademie in Florenz (1501—3, ursprünglich vor Pal. Vecchio). Der Künstler war hier auf einen Marmorblock angewiesen, aus dem schon ein früherer Bildhauer (Ag. di Duccio) eine Kolossalfigur zu meißeln begonnen hatte; dabei beging er einen Fehler, den der Beschauer im Gedanken wieder gut machen kann: er glaubte nämlich David ganz jung darstellen zu müssen und nahm einen Knaben zum Modell, dessen Formen er kolossal bildete. Nun lassen sich aber nur erwachsene Personen passend vergrößern (I. S. 94 Anm.), wenigstens bei isolierter Aufstellung, denn in Gesellschaft anderer Kolosse kann auch das kolossale Kind seine berechnete Stelle finden. Zwei treffliche Wachsmodelle, Studien zum David im Museo Buonarroti, zeigen diesen als kräftigen Jüngling und verdienen insofern den Vorzug vor der Statue.

Mit dem David schließt die Reihe der plastischen Jugendarbeiten Michelangelos ab. In ihnen ist, trotz aller Verschiedenheit von der Antike, doch einer ihrer ersten Grundsätze, die gleichmäßige Belebung und Durchbildung der menschlichen Gestalt, getreu beobachtet; die Statuen erscheinen wesentlich um ihres schönen Körpers willen geschaffen. Die malerische Tätigkeit des Künstlers in der Sixtina, während der jede plastische Beschäftigung ruhte, hat auch auf seine plastische Auffassung einen hervorragenden, geradezu umgestaltenden Einfluß ausgeübt. Wie uns Michelangelo fortan entgegentritt, am Grabmal Julius' II. wie an den Mediceergräbern, so ist er im allgemeinen beurteilt worden. Hier zeigt er sich stärker als je ein Künstler von dem Drange bewegt, alle denkbaren und mit den höhern Stilgesetzen vereinbaren Momente der lebendigen, vorzüglich der nackten Menschengestalt aus sich heraus zu schaffen. Er ist in dieser Beziehung das gerade Gegenteil der Alten, die ihre Motive lang-

sam reiften und ein halbes Jahrtausend hindurch nachbildeten; er sucht stets neue Möglichkeiten zu erschöpfen und kann deshalb der moderne Künstler in vorzugsweisem Sinne heißen. Seine Phantasie ist nicht gehütet und eingeschränkt durch einen altehrwürdigen Mythos; seine wenigen biblischen Figuren gestaltet er rein nach künstlerischer Inspiration, und seine Allegorien erfindet er mit erstaunlicher Keckheit. Das Lebensmotiv, das ihn beschäftigt, hat oft mit dem geschichtlichen Charakter, den es beseelen soll, gar keine innere Berührung — selbst in den Propheten und Sibyllen der Sixtina nicht immer.

Und welcher Art ist das Leben, das er darstellt? Es sind in ihm zwei streitende Geister; der eine möchte durch rastlose anatomische Studien alle Ursachen und Äußerungen der menschlichen Form und Bewegung ergründen und der Statue die vollkommenste Wirklichkeit verleihen; der andere aber sucht das Übermenschliche auf und findet es — nicht mehr in einem reinen und erhabenen Ausdruck des Kopfes und der Gebärde, wie einzelne frühere Künstler — sondern in befremdlichen Stellungen und Bewegungen und in einer partiellen Ausbildung gewisser Körperformen in das Gewaltige. Manche seiner Gestalten geben auf den ersten Eindruck nicht ein erhöhtes Menschliches, sondern ein gedämpftes Ungeheures. Bei näherer Betrachtung sinkt aber dieses Übernatürliche oft nur zum Unwahrscheinlichen zusammen.

Sonach wird den Werken Michelangelos fast durchgängig eine Vorbedingung jedes erquickenden Eindrucks fehlen: die Unabsichtlichkeit. Überall präsentiert sich das Motiv als solches, nicht als passendster Ausdruck eines gegebenen Inhaltes. Dies ist vorzugsweise der Fall bei Rafael, der den Sinn mit dem höchsten Interesse an der Sache und das Auge mit innigstem Wohlgefallen erfüllt, lange ehe man nur an die Mittel denkt, durch die er sein Ziel erreicht hat. Aber die ungeheure Gestaltungskraft, die in Michelangelo waltete, gibt selbst seinen gesuchtesten und unwahrsten Schöpfungen einen ewigen Wert. Das Maß, mit dem Michelangelo gemessen werden muß, liegt nicht in der Antike, auch nicht in der Kunst des Quattrocento, sondern in ihm selber. Seine Darstellungsmittel gehören alle dem höchsten Gebiet der Kunst an; da sucht man vergebens nach einzelnen Niedlichen und Lieblichen, nach seelenruhiger Eleganz und buhlerischem Reiz; er gibt eine grandiose Flächenbehandlung als Detail und große plastische Kontraste, gewaltige Bewegungen als Motive. Seine Gestalten kosten ihn einen viel zu heftigen innern Kampf, als daß er damit gegen den Beschauer gefällig erscheinen möchte.

Damit hängt denn auch ihre unfertige Beschaffenheit eng zusammen. Er arbeitete gewiß selten ein Tonmodell von der Größe aus, die das Marmorwerk haben sollte; der sog. Puntensetzer be-

kam bei ihm wenig zu tun; eigenhändig, im ersten Eifer, hieb er selbst das Werk aus dem Rohen. Mehrmals hat er sich dabei notorisch „verhauen“, oder der Marmor zeigte Fehler und er ließ deshalb die Arbeit unfertig liegen. Oft aber blieb sie auch wohl unvollendet, weil jener innere Kampf zu Ende war und das Werk kein Interesse mehr für den Künstler hatte. (Ob etwa gelegentlich auch ein Trotz gegen mißliebige Besteller mit unterlief?)

Wer nun von der Kunst vor allem das sinnlich Schöne verlangt, den wird dieser Prometheus mit seinen aus der Traumwelt der (oft äußersten) Möglichkeiten gegriffenen Gestalten nie zufrieden stellen. Eine holde Jugend, ein süßer Liebreiz konnte gar nicht das ausdrücken helfen, was er ausdrücken wollte. Seine Ideale der Form können nie die unserigen werden; wer möchte z. B. bei seinen meisten weiblichen Figuren wünschen, daß sie lebendig würden? (Die Ausnahmen, wie z. B. die Delphica in der Sixtina, gehören freilich zum Herrlichsten.) Gewisse Teile und Verhältnisse bildet er fast durchgängig nicht normal (die Länge des Oberleibes, den Hals, die Stirn und die Augenknochen, das Kinn usw.), andere fast durchgängig herkulisch (Nacken und Schultern). Das Befremdliche liegt also nicht bloß in der Stellung, sondern auch in der Bildung selbst. Der Beschauer darf und soll es ausscheiden von dem echt Gewaltigen.

Die Zeit des Künstlers freilich wurde von dem Guten und von dem Bösen, das in ihm lag, ohne Unterschied ergriffen; er imponierte ihr auf dämonische Weise. Über ihm vergaß sie binnen zwanzig Jahren Rafael vollständig. Die Künstler selber abstrahierten aus dem, was bei Michelangelo die Äußerung eines inneren Kampfes war, die Theorie der Bravour und brauchten seine Mittel ohne seine Gedanken (s. unten). Die Besteller, unter der Herrschaft einer Bildung, die ohnehin jede Allegorie guthieß, ließen sich von Michelangelo das Unerhörte auf diesem Gebiete gefallen und bemerkten nicht, daß er bloß Anlaß zur Schöpfung bewegter Gestalten suchte.

Die beiden Hauptwerke Michelangelos aus dieser Zeit, seine berühmtesten Skulpturen, nach denen man ihn bisher fast ausschließlich beurteilt hat, sind das Juliusdenkmal und die Mediceergräber. Von dem 1505 zuerst entworfenen, aber erst nach einem zweiten wesentlich umgestalteten Entwurfe von 1512—13 mit Eifer in Angriff genommenen Grabmal Julius' II. für die Peterskirche ist eine alte Kopie eines Teils der flüchtigen Originalzeichnung (im Besitz des berliner Kupferstichkabinetts) in der Sammlung der Handzeichnungen in den Uffizien aufbewahrt. Ein hoher Bau in länglichem Viereck sollte an seinen drei freien Wänden im Unterbau nackte gefesselte Gestalten (die wiedererworbenen Provinzen) und Viktorien, oben sitzende Kolossalstatuen (darunter Moses und Paulus) enthalten; in der Mitte auf hohem Sarkophag die knieende Figur des

Papstes zwischen zwei Engeln; daneben zwei allegorische Gestalten und zuoberst die Madonna.

Leider machte der Befehl Leos X., die Fassade von S. Lorenzo auszuführen, nachdem bereits 1516 ein neuer Kontrakt den Umfang des Denkmals wesentlich eingeschränkt hatte, noch in demselben Jahre der Tätigkeit des Künstlers an dem Werke ein Ende. Trotz verschiedener Anläufe kam das Denkmal erst vierzig Jahre nach dem ersten Auftrag (1545) in der Form zustande, wie es jetzt in S. Pietro in Vincoli steht. Es ist kein Freibau, sondern nur ein barocker Wandbau daraus geworden; die obern Figuren sind von den Schülern nach dem Entwurf des Meisters hinzugearbeitet und zwar nicht glücklich; bei dem armen Papst, der sich zwischen zwei Pfeilern strecken muß, so gut es geht, ist auch die Anordnung unverzeihlich. Unten aber stehen die für das ursprüngliche Projekt eigenhändig gearbeitete Statue des Moses (beg. nach 1513, in Arbeit 1518) und die erst nach dem letzten Kontrakt von 1542 ausgemachten Statuen der Rahel und Lea; letztere wiederum als Symbole des beschaulichen und des tätigen Lebens, nach einer schon in der Theologie des Mittelalters vorkommenden, an sich absurden Typik. — Moses scheint in dem Moment dargestellt, da er die Verehrung des goldenen Kalbes erblickt und aufspringen will. Es lebt in seiner Gestalt die Vorbereitung zu einer gewaltigen Bewegung, wie man sie von der physischen Macht, mit der er ausgestattet ist, nur mit Zittern erwarten mag. Seine Arme und Hände sind von einer insofern wirklich übermenschlichen Bildung, als sie das charakteristische Leben dieser Teile auf eine Weise gesteigert sehen lassen, die in der Wirklichkeit nicht so vorkommt. Alles bloß Künstlerische wird an dieser Figur als vollkommen anerkannt, die plastischen Gegensätze der Teile, die Behandlung alles Einzelnen. Aber der Kopf will weder nach der Schädelform, noch nach der Physiognomie genügen, und mit dem herrlich behandelten Bart, dem die alte Kunst nichts Ähnliches an die Seite zu stellen hat, werden doch gar zu viel Umstände gemacht; der berühmte linke Arm hat im Grunde nichts anderes zu tun, als diesen Bart an den Leib zu drücken. — Rahel, das beschauliche Leben, ist im Motiv ganz sinnlos; sie hat soeben auf dem Schemel nach rechts gebetet und wendet sich plötzlich, noch immer betend, nach links; zudem scheint ihr linker Arm schon oben verhauen. Das Detail sonst trefflich. — Lea, das tätige Leben, mit dem Spiegel in der Hand, zeigt in der Draperie unnütze und bizarre Motive und unschöne Verhältnisse der untern Teile. Die Köpfe haben wohl etwas Grandios-Neutrales, Unpersönliches, das die Seele wie ein Klang aus der ältern griechischen Kunst berührt, aber auch eine gewisse Kälte. Außer diesen drei Statuen sind uns noch eine Anzahl mehr oder



weniger unfertiger Statuen und Gruppen erhalten, die für das Juliusdenkmal bestimmt waren, aber schließlich, um die Aufstellung desselben nicht ganz unmöglich zu machen, davon ausgeschlossen wurden. Das Trefflichste sind die beiden „Sklaven“ im Louvre, die offenbar Stücke aus der Reihe jener Gefesselten sind. Vier (nur teilweise aus dem Rohen gearbeitete und beträchtlich größere) Statuen in einer Grotte des Gartens Boboli zu Florenz (vom Eingange links) <sup>a</sup> sind höchst lebensvolle, großartig gedachte Akte des Lehnens und Tragens. Endlich eine Gruppe, betitelt „der Sieg“ im Museo Nazionale; ein Sieger auf einem (unvollendeten) Besiegten knieend und das während des Kampfes nach hinten gestreifte Gewand wieder hervorziehend, mit einer nur notdürftig motivierten Wendung und Bewegung.

Wir kehren wieder in seine frühere römische Epoche zurück und nennen zunächst den Christus im Querschiff von S. M. sopra Minerva zu Rom (1514 in Auftrag gegeben, 1521 von dritter Hand vollendet). Es ist eines seiner lebenswürdigsten Werke; Kreuz und Rohr sind zu der nackten Gestalt geschickt geordnet, der Oberleib eines der schönsten Motive der neueren Kunst; der sanfte Ausdruck und die Bildung des Kopfes mag so wenig dem Höchsten genügen, als irgend ein Christus, und doch wird man diesen milden Blick des „Siegens über den Tod“ auf die Gemeinde der Gläubigen schön und tiefgeföhlt nennen müssen. — Wohl aus etwas späterer Zeit: die nur aus dem Rohen gehauene und in diesem Zustand viel versprechende Statue eines Jünglings, im Museo Nazionale zu Florenz; wahrscheinlich die 1529 für Valori bestimmte Statue, nach Vasari ein Apoll, der mit der Linken über die Schulter greift, um einen Pfeil aus dem Köcher zu holen, in Wahrheit aber ein David, wie das abbozzierte Haupt Goliaths zu seinen Füßen beweist.

Im Jahre 1521 nahm sodann die Arbeit an den Statuen der weltberühmten Mediceischen Kapelle (oder Sagrestia Nuova) bei S. Lorenzo ihren Anfang, für die sich der Künstler schon seit 1519 mit den Plänen trug. Bald darauf infolge der politischen Ereignisse unterbrochen, wurde die Arbeit 1524 wieder aufgenommen, geriet aber mehr und mehr ins Stocken. Was vollendet war, erhielt vor 1545 die jetzige Aufstellung. Selten hat ein Künstler freier über Ort und Aufstellung verfügen können (s. S. 299, a). Die Denkmäler wirken deshalb in diesem Raume ganz vorzüglich, schon wenn man sie nur als Ergänzung und Resultat der Architektur betrachtet. Um die Figuren groß erscheinen zu lassen, hat der Künstler sie in eine aus kleinen Gliedern gebildete bauliche Dekoration eingerahmt, deren Detail freilich nicht zu rühmen ist. Die Aufgabe selbst enthielt eine starke Aufforderung zu allgemeinen Allegorien; es handelte sich um die Gräber zweier ziemlich nichtswürdiger

mediceischer Sprößlinge, für die Michelangelo am allerwenigsten sich begeistern konnte (ursprünglich auch um die Gräber des Cosimo und Lorenzo Magnifico; eine Zeitlang wurden auch die Monumente der beiden Mediceerpäpste mit in den Plan hineingezogen). Unter den Nischen mit den sitzenden Statuen brachte er die Sarkophage an und auf deren rund abschüssigen Deckeln die weltberühmten Figuren des Tages und der Nacht (bei Giuliano Medici-Nemours), der Morgen- und Abenddämmerung (bei Lorenzo Medici, Herzog von Urbino). Kein Mensch hat je ergründen können, was sie hier (abgesehen von ihrer künstlerischen Wirkung) bedeuten sollen, wenn man sich nicht mit der ganz blassen Allegorie auf das Hinschwinden der Zeit zufrieden geben will. Vielleicht hätte Clemens VII. als Besteller lieber ein paar trauernde Tugenden am Grabe seiner Verwandten Wache halten lassen — der Künstler aber suchte geflissentlich das Allgemeinste und Neutralste auf. Wie dem sei, diese Allegorien sind nicht einmal bezeichnend gebildet, was denn auch, mit Ausnahme der Nacht, eine reine Unmöglichkeit gewesen wäre. Die Nacht ist wenigstens ein nacktes, schlafendes Weib; man darf aber fragen: ob wohl jemals ein Mensch in dieser Stellung habe schlafen können? sie und ihr Gefährte, der Tag, lehnen nämlich mit dem rechten Ellbogen über dem linken Schenkel. Sie ist die ausgeführteste nackte weibliche Idealfigur Michelangelos; der Tag, mit unvollendetem Kopf, kann vielleicht als sein vorzüglichstes Spezimen herkulischer Bildung gelten. Als Motive aber sind gewiß die beiden Dämmerungen edler und glücklicher, namentlich der Mann sehr schön und lebendig gewendet; das Weib (die sog. Aurora) ebenfalls mehr ungesucht großartig als die Nacht, wunderbar in den Linien, auch mit einem viel schönern und lebendigeren Kopf, der indessen noch immer etwas Maskenhaftes behält.

In diesen vier Statuen hat der Meister seine kühnsten Gedanken über Grenzen und Zweck seiner Kunst offenbart; er hat frei von allen sachlichen Beziehungen, nicht gebunden durch irgend eine von außen verlangte Charakteristik, den Gegenstand und seine Ausführung geschaffen. Das plastische Prinzip, das ihn leitete, ist der bis auf das äußerste durchgeführte Gegensatz der sich entsprechenden Körperteile, auf Kosten der Ruhe und selbst der Wahrscheinlichkeit. Mit seiner Stilbestimmtheit gehandhabt, brachte dieses Prinzip das großartige Unikum hervor, das wir hier vor uns sehen. Für die Nachfolger war es die gerade Bahn zum Verderben.

Die Statue des Giuliano ist nicht ganz ungezwungen; wohin wendet er seinen langen Hals und seine falschen Augen? Ganz vortrefflich ist aber die Partie der Hände, des Feldherrnstabes und der Kniee. Lorenzo, bekannt unter dem Namen „il Pensiero“, unvergleichlich geheimnisvoll durch die Beschattung des Gesichtes

mit Helm, Hand und Tuch, hat doch in der Stellung seines rechten Armes etwas Unfreies. Die Arbeit ist von größtem Werte. — Auch mit diesen beiden Statuen tat Michelangelo keinen Schritt in das Historisch-Charakteristische, das seiner Seele widerstrebt haben muß; sie sind vielmehr in seinen Stil vollkommen eingetaucht und können als ebenso frei gewählte Motive gelten, wie alles übrige.

Der kaum aus dem Rohen gearbeiteten Madonna (1532) lag ursprünglich wohl ein außerordentlich schöner plastischer Gedanke zugrunde; es fehlte vielleicht nicht viel, so wäre sie die einzig treffliche ganz frei sitzende Madonna geworden (indem fast alle andern nur auf den Anblick von vorn berechnet sind). Allein durch einen Fehler des Marmors oder ein „Verhauen“ des Künstlers kam der rechte Arm nicht so zustande, wie er beabsichtigt gewesen sein muß, und wurde dann hinten so angegeben, wie man ihn jetzt sieht. Vermutlich hatte dann das übrige mit zu leiden, und wurde deshalb nur andeutungsweise und dürftig vollendet. Ein unruhigeres Kind hat freilich die ganze Kunst nicht gebildet, als dieser kleine Christus ist; auf dem linken Knie der Mutter vorwärts sitzend, wendet er sich sehr künstlich rückwärts um, greift mit seinem linken Ärmchen an die linke Schulter der Mutter und sucht mit dem rechten ihre Brust.

(Die zwei hh. Cosmas und Damian sind Schülerarbeiten, vielleicht nach kleinen Modellen des Meisters, der letztere von *Raff. da Montelupo*, 1542.)

Endlich sorgte Michelangelo eigenhändig für sein Grabmal; es sollte wieder eine Pietà sein. Damals begann er wahrscheinlich das Werk, das jetzt im Hof des Pal. Rondanini zu Rom (am Corso) a steht. Er hat den Wert einer monolithen Arbeit überschätzt und dem Marmor, der nicht reichte, das Unmögliche zugemutet, um Figuren herauszubringen, die sich der Lebensgröße wenigstens nähern. — Später arbeitete er (der Sage nach aus einem Kapitäl der Konstantinbasilika, das ihm Papst Paul III. geschenkt) die Gruppe der Kreuzabnahme, die jetzt im Dom von Florenz, unter der Kuppel, aufgestellt ist. Beide Werke (namentlich die letzterwähnte umfangreichere Gruppe) haben, trotz des Gewaltigen und Gezwungenen in einzelnen Teilen, in der Erfindung und im Ausdruck viel Schönes.

Als eine ganz späte Arbeit gilt, wohl mit Unrecht, auch die angefangene Büste des sog. Brutus im Museo Nazionale, angeblich nach einer antiken Gemme, wahrscheinlich aber ein freigeschaffenes Charakterbild und ein Gegenstand, der dem trotzigen Sinne des Meisters nahe lag. Physiognomisch abstoßend und dabei grandios behandelt. — Das eigene Bildnis Michelangelos, ein Bronzekopf, im Konservatorenpalast des Kapitols (5. Zimmer) gilt mit Unrecht als seine Arbeit. Vorzüglicher ist der treffliche Bronzekopf im Museo Archeologico zu Mailand, der den Meister e

noch jünger darstellt und jedenfalls die Arbeit eines guten Schülers sein muß. (Gleichzeitige Wiederholungen in Oxford und im Louvre.)

Der Beschauer wird merkwürdig gestimmt gegen einen Künstler, dessen Größe ihm durchgängig imponiert und dessen Empfindungsweise doch so gänzlich von der seinigen abweicht. Die fruchtbringendste Seite, von der aus man Michelangelo betrachten kann, bleibt doch wohl die historische. Er war ein großartiges Schicksal für die Kunst; in seinen Werken und ihrem Erfolge liegen wesentliche Aufschlüsse über das Wesen des modernen Geistes offen ausgesprochen. Die Signatur der drei letzten Jahrhunderte, die Subjektivität, tritt hier in Gestalt eines absolut schrankenlosen Schaffens auf. Und zwar nicht unfreiwillig und unbewußt, wie sonst in so vielen großen Geistesregungen des 16. Jahrh., sondern mit gewaltiger Absicht. Es scheint, als ob Michelangelo von der die Welt postulierenden und schaffenden Kunst beinahe so systematisch gedacht habe, wie einzelne Philosophen von dem weltschaffenden Ich.



Er hinterließ die Skulptur erschüttert und umgestaltet. Keiner seiner Kunstgenossen hat so fest gestanden, daß er nicht durch Michelangelo desorientiert worden wäre — in welcher Weise, haben wir schon angedeutet. Aber die äußere Stellung der Skulptur hatte sich durch ihn ungemein gehoben; man wollte jetzt wenigstens von ihr das Große und Bedeutende und traute ihr alles zu.

Die Gehilfen des Meisters haben, seit sie das waren, kaum a mehr einen eigentümlichen Wert. Wir nennen zuerst *Fra Giov. Angelo Montorsoli* (1507—63), der den Michelangelo schon von dessen früheren Werken, zumal von der Sixtina an begleitet und nachahmt, dabei aber auch Einwirkungen von Andrea Sansovino und von den Lombarden her verrät und dies alles mit einer gewissen dekorativen Seelenruhe zu einem nicht unangenehmen Ganzen verschmelzt. Von der Mitarbeit in der Mediceischen Kapelle an, wo er den h. Cosmas ausarbeitete, wird er ausschließlich Michelangelist.

Von Andrea Doria nach Genua berufen, mußte er als Architekt und Bildhauer dasselbe leisten, wie Perin del Vaga als Maler; die in den Künsten durch politische Leiden arg zurückgekommene b Stadt bedurfte auswärtiger Kräfte. Die Kirche S. Matteo, das Familienheiligtum der Doria, ist ein ganzes Museum seiner Skulpturen<sup>1)</sup>. Manches davon zeigt, daß er sich half, wie er konnte: in den sitzenden Relieffiguren der beiden Kanzeln, in den vier Evan-

1) Im anstoßenden Kreuzgang sind die Überreste der 1797 demolierten Statuen \* des Andrea und Giov. Andrea Doria, von den Jahren 1528 (?) und 1577, aufgestellt. Die erstere ist ein vortreffliches Werk von *Montorsolis* Hand, die letztere eine schon manierierte Nachahmung der ersteren.

gelisten der Chorwände ist mehr als eine Reminiszenz aus der Sixtina zu bemerken; von den Freiskulpturen hinten im Chor ist die Pietà, was die Lage des Leichnams betrifft, nach der Michelangelos in St. Peter kopiert, was zu der peruginesken Madonna nicht recht paßt; die vier übrigen Statuen (Propheten) haben beinahe die Art des Guglielmo della Porta und der damaligen Lombarden. Die reiche Stuckierung der Kuppel und des Chores (von Gehilfen ausgeführt), die beiden Altäre des Querschiffes (mit den vielleicht von andern Händen gefertigten Reliefs über den Altären), die Reliefs von Tritonen und gefangenen Türken unter den Kanzeln und das Denkmal des Andrea Doria in der Krypta vollenden diesen in seiner Art einzigen plastischen Schmuck, dessengleichen selten einem Künstler anvertraut worden ist. Montorsoli hatte bei seiner mäßigen Begabung ganz recht, daß er sich nicht durch das gleichzeitige glänzende Beispiel der Mediceischen Kapelle irre machen ließ. Auf diese Weise hat die Nachwelt etwas Genießbares erhalten.

Eine späte Arbeit Montorsolis ist dann der 1561 vollendete Hauptaltar in den Servi zu Bologna. Die drei Statuen der Nischen, der Auferstandene mit Maria und Johannes, zeigen noch eine schöne sansovinische Inspiration; die (ungeschickterweise viel größer gebildeten) Statuen über den beiden Seitentüren und unten an den Seiten des Altares, sowie die sämtlichen Skulpturen der Rückseite mehr das Öde und Allgemeine der römischen Schule. An der Rückseite u. a. das Porträt des Stifters Giulio Bovi. — Viel früher (1536) arbeitete Montorsoli die Statuen des Moses, David und Paulus in der Cappella de' Pittori bei der Annunziata in Florenz. (Die ebendort befindlichen sitzenden Statuen sind von verschiedenen nach den gemalten Propheten der Sixtinischen Kapelle in Ton modelliert; ein Zeugnis mehr für deren Einfluß auf die ganze Skulptur, die noch heute daraus Belehrung schöpfen kann.)

An dem von dem Dichter selbst entworfenen Grabmal Sannazaros in S. M. del Parto zu Neapel (1537) sind die sitzenden Statuen des Appoll und der Minerva (in David und Judith travestiert) von Montorsolis Hand, der Rest von *Santacroce*.

Von 1547—51 arbeitete Montorsoli den kolossalen Brunnen auf dem Domplatz zu Messina, eine überladen reiche Composition von Nymphen, Flußgöttern, Tieren, mythologischen Reliefs usw., aus schwarzem und weißem Marmor. — Der Brunnen am Hafen ebenda mit der Kolossalstatue des Neptun zwischen Scylla und Charybdis ist von 1557.

Ein anderer Schüler Michelangelos, *Raffaele da Montelupo* (1505 bis 1567), Sohn des oben (S. 521) genannten Baccio, arbeitete nach des Meisters Modellen in der Mediceischen Kapelle den h. Damian

(1542) und oben am Grabmal Julius' II. die Statuen des Propheten und der Sibylle (S. 548, a u. 551, a). Von seinen unabhängigen Werken sind die tüchtige und einfache Grabstatue des Kardinals Rossi (in der Vorhalle von S. Felicita in Florenz), das Grabmal Bald. Turinis († 1540) im Dom von Pescia (eine michelangelische Mißgeburt), ein Marmorkruzifix im Dom zu Orvieto und ein Madonnenrelief im linken Querschiff von S. Michele zu Lucca (1522) zu nennen: dieses noch in direktem Anschluß an das Quattrocento, aber ohne dessen Naivetät und lebensvollen Naturalismus. (Über andere Arbeiten in Loreto und Rom s. oben S. 520 und unten S. 556, l.)

*Guglielmo della Porta* (geb. vor 1516, † 1577) könnte nach seiner frühern und spätern Tätigkeit auf zwei verschiedene Stellen dieser Übersicht verteilt werden, wenn nicht auf der spätern Zeit, da er den Michelangelo nachahmte, der beträchtlich stärkere Akzent läge. Seine frühern Sachen, die den lombardischen Stil am Anfang des 16. Jahrh. repräsentieren, mit einem kleinen Anklang an A. Sansovino, sind besonders zahlreich in Cremona vorhanden. Zum Teil noch tüchtig: die Propheten in Relief an den Säulenbasen des Tabernakels der Johanneskapelle im Dom; — höchst fleißig, überladen und von gesuchter Belebung in Draperie und Fleisch: die sieben Statuen am Altar des linken Querschiffs ebenda; nur die mittlere, ein sitzender Christus, mit höherer Weihe; — fast roh: die Gruppe Christi und des h. Thomas an der Vorhalle von S. Tommaso. — Später, nach 1551, entstand unter dem sehr nahen Einfluß Michelangelos das Grabmal Pauls III. im Chor von St. Peter. Die gewonnene Stilsfreiheit ist vortrefflich benutzt in der sitzenden Bronzestatue des Papstes, die Guglielmos volles Eigentum ist; lebenswahr und doch heroisch erhöht. Die beiden auf dem Sarkophag lehrenden Frauen, angeordnet wie die vier Tageszeiten auf den Gräbern von S. Lorenzo, sind diesen an Bedeutung der plastischen Linien nicht zu vergleichen, allein Guglielmo übertraf den Meister wenigstens von der einen Seite, wo ihm leicht beizukommen war, von seiten der sinnlichen Schönheit. Seine „Gerechtigkeit“ ist zwar darob etwas lüstern und absichtlich ausgefallen; die betagte „Klugheit“ hat mehr von Michelangelo. — Im großen Saal des Pal. Farnese findet man zwei ähnliche Statuen, die wie erste, weniger geratene Proben derselben Aufgabe aussehen, jedoch zu demselben Grabmal gehörten und erst bei dessen Versetzung an die jetzige Stelle 1628 davon weggenommen wurden.

Von dem Architekten *Giacomo della Porta* (mit den Bildhauern dieses Namens nicht verwandt) sind die Grabmäler der von ihm erbauten Kap. Aldobrandini in der Minerva wenigstens entworfen; in der Ausführung erinnern sie an Guglielmo.

Unter den Lombarden, die von Michelangelo die Richtung ihres Stiles empfangen, ist nächst Gugl. della Porta der Enkel des *Bart. Spani* (s. S. 487, g u. ff.) *Prospero Clementi* (um 1500—84) nicht unbedeutend. Er war hauptsächlich in seiner Vaterstadt Reggio tätig. Im Dom daselbst (Kap. rechts vom Chor) ist das Grabmal des Bischofs Ugo Rangoni sein Hauptwerk (1561—67); sowohl die sitzende Statue als auch die beiden Putten am Sarkophag und die zwei kleinen Reliefs (Tugenden) an der Basis verraten den Einfluß Michelangelos, ja schon den des Gugl. della Porta; allein es ist ein solider Rest von Naivetät übrig geblieben, der weder arge Manier, noch falsches Pathos aufkommen läßt. Nur das Architektonische daran ist unglücklich. Ebendort das absurd (als kolossales Stundenglas) gebildete Grabdenkmal des Cher. Sforzano (1560, links vom Eingang) mit den drei vorzüglich schönen Statuetten des Auferstandenen und zweier Tugenden. Sie verbinden die Art der römischen Schule mit einer noch fast sansovinischen Milde und Mäßigung. (Viel geringer und wohl von anderer Hand das Grab Malaguzzi, 1583, gegenüber.) An der Fassade sind Adam und Eva den beiden Dämmerungen der Mediceerkapelle nachgebildet, die hh. Grisanto und Daria zu seiten des Mittelportals zu derselben Zeit entstanden (1552—57). — Am Pal. Reale zu Modena, beim Portal, die Statuen des Lepidus und des Herkules, letztere ungeschlecht muskulös. — In der Krypta des Domes von Parma ist das Grab des Rechtsgelehrten Bern. Prati († 1542) mit zwei sitzenden Klageweibern (hinten, rechts) das früheste beglaubigte und zugleich eines seiner besten Werke. Ebendort das Grabmal des Bischofs Bern. degli Uberti (1544—48). — In S. Andrea zu Mantua das Grabmal Andreasi (1549—51).

Das Grab des Meisters, von 1588, im Dom von Reggio (1. Kap. links) ist mit seiner schönen Büste von seinem Schüler *Bacchione* geschmückt. — Den Auslauf seiner Schule bezeichnen die Statuen im Querschiff an der Fassade daselbst.



Wenn man sich jedoch in Kürze überzeugen will, welche zwingende Gewalt Michelangelo als Bildhauer über sein Jahrhundert und das folgende ausübte, so genügt schon ein Blick auf die florentinische Skulptur nach ihm. Sie ist besonders belehrend, weil die mediceischen Großherzoge auch die profane, mythologische und monumentale Seite der Kunst mehr pflegten, als dies sonst irgendwo in Italien geschah, ohne daß doch die kirchlichen Aufgebah deshalb aufgehört hätten.

Wir haben bis hierher einen florentinischen Künstler verspart, der als Michelangelos unedler Nebenbuhler auftrat und doch in

seinen meisten Werken ihn gerade von der bedenklichen Seite nachahmte: *Baccio Bandinelli* (1493—1560). Er ist ein sonderbares Gemisch aus angeborenem Talent, Reminiszenzen der ältern Schule und einer falschen Genialität, die bis ins Gewissenlose und Rohe geht. — Das beste, wo er ganz ausreichte, sind die Relieffiguren

- a von Aposteln, Propheten usw. an den Chorschranken unter der Kuppel des Domes zu Florenz (um 1550); hier sind einige Figuren sehr schön gedacht und stehen trefflich im Raum, alle sind einfach behandelt. — Dagegen zeigt die bekannte Gruppe des
- b Herkules und Cacus auf Piazza della Signoria (1530—34), was er an Michelangelo bewundern mußte, und wie er ihn mißverstand. Er glaubte ihm die mächtigen Formen absehen zu können und machte ihm auch die Kontraste nach, so gut er konnte; aber ohne alles Liniengefühl und ohne eine Spur dramatischen Gedankens, wozu doch der Gegenstand genügsame Mittel an die Hand gab; es ist eines der gleichgültigsten Skulpturwerke auf der Welt. —
- c Adam und Eva im Museo Nazionale (1551) sind wenigstens einfache Akte, Adam sogar wieder mehr naturalistisch. Ebendort sieben Bronzestatuetten antiker Götter nach seinen Modellen gegossen, sowie zwei kleine Bronzebüsten. Die Bildnisstatuen im
- d Pal. Vecchio haben in den Köpfen etwas von der grandiosen Fassung, die auch den gemalten Porträts sonst schon manierierten Zeit eigen ist, sind aber im Körpermotiv meist gering. (Die Gruppe der Krönung Karls V. offenbar von zwei verschiedenen Künstlern.)
- e — Das Relief am Sockel des Denkmals des Giovanni de' Medici auf dem Platze vor S. Lorenzo (1540) ist von einer für jene Zeit schlichten Plastik, was auch von der Statue gilt.
- f — Ein Bacchus<sup>1)</sup> im Pal. Pitti (Vestibül des ersten Stockes) ist im Gedanken die geringste unter den Bacchusstatuen der damaligen Künstler. Die beiden Gruppen des toten Christus (mit Johannes in
- g S. Croce, 1549, und mit Nikodemus in der Annunziata, 1555<sup>2)</sup>), von ganz leeren Formen und von der schlechtesten Komposition; der Hauptmriß ein rechtwinkliges Dreieck auf der längern Kathete liegend. Ganz kümmerlich ist der sitzende Gott-Vater, im ersten
- h Klosterhof von S. Croce (1549), ausgefallen; als das Beste erscheint die nach Michelangelo kopierte Hand mit dem Buch. — Etwas
- i besser der Petrus im Dom (Eingang zum Chor links). — Ganz mittelmäßig: die Nebenfiguren an den Grabmälern Leos X.
- k und Clemens' VII. im Chor der Minerva zu Rom (1535); die
- l ebenfalls unbedeutenden sitzenden Porträtstatuen sind von *Raff. da Montelupo* (Leo X.) und *Nanni di Baccio Bigio* (Clemens VII.), einem andern kümmerlichen Rivalen Michelangelos ausgeführt.

1) Laut Vasari aus einem mißratenen Adam zum Bacchus umgestaltet.

2) Letztere von seinem natürlichen Sohn *Clemente* angefangen.



Baccios Schüler *Giovanni dall' Opera (Bandini)* hatte Anteil an den Reliefs im Dom und fertigte die Altarreliefs in der Kapelle a Gaddi in S. M. Novella (Querschiff links, hinten), die die darzustellenden Tatsachen durch tüchtig präsentierte Nebenfiguren in Vergessenheit bringen. — An dem von *Vasari* komponierten Grabmal Michelangelos in S. Croce ist die Figur der Baukunst c von ihm, eine recht gute Arbeit; die Skulptur fertigte *Cioli*, die Malerei, mit der Statuette in der Hand, *Stoldo Lorenzi*. Das ganze Denkmal ist, beiläufig gesagt, eines der wenigen, wo die Allegorie völlig in ihrem Rechte ist und deutlich von selber spricht, indem sie ein notorisches Verhältnis ausdrückt. Die Allegorien z. B. gerade der meisten übrigen Monumente von S. Croce sind entweder nur durch einen weiten Verstandesumweg zu erkennen oder ganz müßig. — (Von Lorenzi sind auch die Madonna und der Engel Gabriel d in S. M. della Spina zu Pisa [1563], flau und gezwungen, und die für ihre Zeit, nach 1572, außergewöhnlich naiven Statuen Adams und Evas, sowie das minder gelungene Verkündigungsrelief an der Fassade von S. M. presso S. Celso in Mailand. f Die übrigen Bildwerke an dem Grabmal sind von *Annib. Fontana* [1540—87], der auch die *Assunta* am Hochaltar schuf.)

Weiter zehrt von Michelangelo der als Baumeister so bedeutende *Bartolommeo Ammanati* (1511—92, anfangs Schüler des Jacopo Sansovino), von dem der Brunnen auf Piazza della Signoria in Florenz (1571, unter schlechter Benutzung eines Entwurfs von Leonardo da Vinci) herrührt. Der Neptun ist ein unglücklicher Akt, ohne Sinn und Handlung, die Tritonen, die ihm als Tronco dienen, undeutlich; das Postament würde man ohne die (für diese Last doch gar zu kleinen) Seepferde nicht für ein Räderschiff halten. Von den unten herumsitzenden Bronzefiguren sind die mit möglichster Absicht auf leichtes Schweben gestalteten Satyrn und Pane allein erträglich, übrigens zum Teil den Kranzträgern an der Decke der Sixtina nachgebildet; hier sind ihre Attituden müßig. — (Ganz gering die Gipsstatuen im Baptisterium.) — Im linken Querschiff von S. Pietro in Montorio zu Rom sind die Grabmäler zweier Verwandten des Papstes Julius III. samt den beiden Nischenfiguren der Religion und Gerechtigkeit von Ammanati (nach 1550); zwischen der manierierten Nachahmung des Michelangelo schimmern doch einige schönere Züge durch. — Ebenso verhält es sich mit dem Mausoleum der Verwandten Gregors XIII. im Camposanto zu Pisa. — Einige frühere Arbeiten Ammanatis finden sich in Padua. So der Gigant im Hof des Pal. Aremberg (1544). Das Grabmal k des Juristen Mario Mantova Benavides in den *Eremitani* (links) ist im Stil der allegorischen Figuren ganz der prahlerischen Absicht würdig, mit der es gesetzt wurde. (Unten Wissenschaft und Ermüdung, zu bei-

den Seiten des Professors Ehre und Ruhm, oben drei Genien, deren mittlerer die Unsterblichkeit bedeutet; bei Lebzeiten errichtet 1546.)

Unleugbar höher steht der in Florenz vollauf beschäftigte vlämische Bildhauer *Giovanni da Bologna*, eigentlich *Jean Boulogne* aus Douay (1529—1608). Das Gesetz des Kontrastes, das bei Michelangelo oft so quälerisch durchgeführt wird, muß sich bei ihm mit einer Formenschönheit vertragen, die allerdings keine gar tiefe Wurzel hat und sich meist mit Allgemeinheiten begnügt. Daneben aber hat Giovanni einen sehr entwickelten Sinn für bedeutende, hochwirksame Gesamtumrisse; seine Statuen und vorzüglich seine Gruppen stehen prächtig in der freien Luft und bleiben, so kühn sie auch hinausgreifen, doch immer statisch möglich und wahrscheinlich; er will nicht, wie Bernini bisweilen, das Unglaubliche darstellen. Der eigentliche, meist sehr energische Inhalt berührt uns trotz aller Brauerv der Linien und des Baues innerlich weniger, schon weil die Formenbildung eine zu allgemeine ist und das Lebensgefühl sich doch nur auf das Motiv beschränkt.

An dem schön gedachten Brunnen vor dem Pal. Comunale zu <sup>a</sup> Bologna (1563—67) soll zwar der Entwurf des Ganzen von dem Palermitaner Maler *Tommaso Lauretti* und nur das Plastische von Giovanni herrühren. Allein es scheint, als hätte dieser schon beim Entwurf sein Wort mitgeredet. Man bemerkt schon ganz seine Art, durch Einziehung nach unten, durch kühne luftige Stellung der Figuren zu wirken; das Verhältnis des Ornamentes zum Figürlichen verrät den vollendeten Dekorator. Vom einzelnen sind die manierten Putten mit den Delphinen gut bewegt; der Neptun ist, bei ziemlich allgemeiner herkulischer Bildung, doch in den Linien wirkungsvoll.

Am vollkommensten befriedigt die kolossale Gruppe des Oceanus und der drei großen Stromgötter auf dem Brunnen der Insel <sup>b</sup> im Garten Boboli (1576), eine möblierende Prachtdekoration ersten Ranges, scheinbar leicht schwebend durch das Einziehen der die Urnen umschlingenden Beine der Flußgötter an dem schlanken Pfeiler in der Mitte der Schale. Von größtem Reiz der Brunnen mit der <sup>c</sup> Badenden ebenda in der Grotticella (1585), und die Badende auf <sup>d</sup> einem Brunnen in der Villa Petraja. — Die weltberühmte Gruppe <sup>e</sup> des Raubes der Sabinerinnen (Loggia de' Lanzi, 1583), deutlich und interessant für alle Gesichtspunkte, ebenfalls kühn und doch sicher auf dünner, mehrmals eingezogener Unterpartie sich emporgipfelnd, die Einzelbildung aber von störender Willkür. Eine frühere <sup>f</sup> kleinere Arbeit, der Raub einer Sabinerin, in manchem abweichend, befindet sich unter den Bronzen im Museum zu Neapel. — <sup>g</sup> Herkules und Nessus in den Loggia de' Lanzi (1599) als Gruppe gut gebaut und dramatisch lebendig, aber in den Formen

gleichgültig. — Die nicht minder berühmte Gruppe „Virtù e Vizio“ a im Museo Nazionale (1602) ist ein Gegenstück zu Michelangelos „Sieg“ und eine zugestandene Allegorie, während bei letzterem die Allegorie nicht mehr näher bekannt und jedenfalls nur ein Vorwand gewesen ist. Ein merkwürdiger Beleg dafür, wie wenig diese Gattung von Gegenständen eine gesunde Mythologie ersetzen kann, zumal wenn der Meister das Ziel seiner Kunst nur in äußerer Tat, nur in kühner Bewegung und starken Linien zu finden imstande ist. Wie zu erwarten stand, hat die Tugend das Laster durch irgend welche Mittel gebändigt und kniet ihm nun auf dem Rücken. Der „Überfluß“ (Copia), auf der höchsten Terrasse des Gartens Boboli, ist b ein höchst manieriertes Werk, übrigens von G. da Bologna nur begonnen. (Die Kolossalstatue des Appennin in dem verfallenen Garten von Pratolino wird Giovanni gleichfalls zugeschrieben.) c

Der berühmte, durch die Luft springend gedachte Merkur im Museo Nazionale (mit dem einen Fuß auf einem — ehernen — Windstoß ruhend, 1564) ist eine vortreffliche Arbeit. Eine in der Bewegung noch glücklichere kleine Merkurstatue führte er um 1578 aus; ein Exemplar davon gleichfalls im Museo Nazionale, ein e anderes im Museum zu Neapel. Von den sechs Bronzestatuetten f von Göttern und Göttinnen im Museo Nazionale gehören nur g die kauernde Venus (bez.), eine zweite sich abtrocknende, die Venus Urania und ihr Pendant, der Apollo ihm, die übrigen dem *Elia h Candido*, der an den gewundenen Stellungen und der üppigeren Fülle seiner Figuren leicht kenntlich ist.

Von kirchlichen Aufgaben sind die Statuen des Altares links vom Chor des Domes zu Luca ungefähr das Beste. — Der bronzene i Lukas an Orsanmichele (1601) steht dagegen hinter allen Statuen k dieser Kirche durch falsche Bravour zurück.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrh. sind die Bildnisse das Genießbarste (weil frei von dem falschen Ideal und dem Pathos der historischen und symbolischen Aufgaben); dies gilt auch für die Porträtstatuen und Büsten des Giovanni da Bologna. An der Reiterstatue Cosimos I. auf der Piazza della Signoria (1594) wird man das l Pferd maniert finden, edel und leicht ist die Haltung des Fürsten, zumal die Wendung des Kopfes; es war die Zeit des noblen Reitens! Das Monument als Ganzes ist zu schwerfällig. — Die ungleich geringere Reiterfigur Ferdinands I. auf Piazza dell' Annunziata ist ein m Werk aus dem Greisenalter des Künstlers, von *Tacca* vollendet. — Was nach seinen Entwürfen von *Francavilla* in dieser Art ausgeführt wurde, ist rohe Dekoration, so die marmorne Statue Cosimos I. auf n Piazza de' Cavalieri in Pisa, und die Ferdinands I. am Lung- o arno daselbst. Der Großherzog hebt die gesunkene Pisa mit ihren beiden Putten nicht empor, sondern hindert sie nur an weiterem Sinken.

In der Behandlung des Reliefs teilte Giovanni die malerischen Vorurteile seiner Zeit, war aber innerhalb derselben sehr ungleich. Auf derselben Piazza della Signoria ist beisammen sein bestes Werk, die in den Motiven für ihn vorzüglich reine, wenn auch unplastische Basis des Sabinerinnenraubes, und vielleicht sein aller schlechtestes, die Basis des Cosimo I. — Als Bilder beurteilt, werden die Reliefs hinter dem Chor der Annunziata zu Florenz (der Gruftkapelle des Meisters) zum Teil geistvoll und trefflich erzählt erscheinen, wenn auch in manierten Formen; als Reliefs sind sie stillos, so gemäßigt sie neben spätern Arbeiten sein mögen. Das schon im 15. Jahrh. vorkommende Auswärtsbengen des Oberkörpers der Figuren, der Untersicht und der Überfüllung zuliebe, ist in der Annunziata besonders auffallend. Eine Anzahl Reliefs (und Statuen) von einem demolierten Grabmal Grimaldi finden sich im Festsaal der Universität zu Genua. An den Reliefs der Türen des Domes zu Pisa hatte Bologna keinen Anteil: die Modelle dazu lieferten *Caccini, Tacca, Francavilla* u. a., den Guß besorgte 1596—1602 *P. Domenico Portigiani* und nach seinem Tode bis 1606 *Ang. Serani*. Hier war das Vorbild Ghibertis (auch in dekorativer Beziehung) noch zu übermächtig.

Giovanni ist besonders interessant in einzelnen dekorativen Skulptursachen. Seit dem Absterben der echten Renaissanceverzierung war ein Ersatz des Vegetabilischen und Architektonischen durch Masken, Fratzen, Monstra usw. eingetreten, und diese hat keiner so trefflich gebildet wie er. Die wasserspeienden Ungeheuer an dem Bassin um die Insel des Gartens Boboli, der kleine bronzene Teufel als Fackelhalter im Museo Nazionale (früher am Palazzo Vecchietti) geben genugsames Zeugnis von seinem schwungvollen Humor in diesen zum Teil geffiessentlich manierten Formen. Sein Schüler *Pietro Tacca* (c. 1577—1640), von dem sonst auch die tüchtige bronzene Reiterstatue Ferdinands I. am Hafen von Livorno herrührt, schuf in jenem Fratzenstil die ebenfalls trefflichen bronzenen Brunnenfiguren auf Piazza dell' Annunziata zu Florenz, die trefflich bewegten Drachen als Stützen der Fenstergitter am Pal. Novellucci in Prato, sowie einige ähnliche Arbeiten im Museo Nazionale (namentlich die zwei kleinen Bronzepferde, das eine mit Reiterfigur, Modelle für die Statue Ludwigs XIII.; die Vögel von *Giov. da Bologna*). In diesem Geiste sind auch die beiden sog. Harpyien am Portal von Pal. Fenzi (Via S. Gallo Nr. 10) von *Curradi* gearbeitet. Die römische Schule, Bernini nicht ausgenommen, offenbart selten eine scherzhafte Seite dieser Art. Als sehr glückliche dekorative Gesamtkomposition mag bei diesem Anlaß auch der Brunnen in dem großen Hofe des Pal. Pitti, von Giovanni's Schüler *Susini*, genannt werden (von dem auch das eiserne Kruzifix im Chor von

SS. Michele e Gaetano herrührt; ein bloßer Akt). — Tüchtige a Wappeneinfassungen dieser, wie der früheren Zeit sind in Florenz besonders häufig. — Originell: die Büsten am Pal. Altoviti, b Borgo degli Albizzi Nr. 18 oder „de' Visacci“ (Fratzen), berühmte Florentiner darstellend, von 1570.

Von *Taddeo Landini* († 1594), einem florentinischen Zeitgenossen des Giov. da Bologna, rührt unter den Statuen der vier Jahreszeiten am Ponte della Trinita der „Winter“ her; eine tüchtige Arbeit, c aber recht bezeichnend für die müßige Gliederschaustellung jener Schule; wenn den Alten so friert, warum nimmt er seinen Mantel nicht besser um? — Allein derselbe Künstler schuf auch die Fontana delle Tartarughe auf dem nach ihr benannten Platze in Rom (1585), die ohne Frage das liebenswürdigste plastische Werk dieser ganzen Richtung ist. Nirgends wohl ist das Architektonische so glücklich in leichten lebenden Figuren ausgedrückt, als hier in den vier sitzenden Jünglingen, die die Schildkröten an den Rand der oberen Schale (wie um sie zu trinken) emporheben und dabei eine ganz durchsichtige Gruppe bilden. Was man von einer zugrunde liegenden Zeichnung *Rafaels* sagt, ist nicht erwiesen, eher könnte von einer Angabe des Baumeisters *Giacomo della Porta* die Rede sein, wenn nicht gerade die florentinische, von Giov. da Bologna ausgehende Inspiration sich so deutlich kundgäbe. Als bescheidene Parallele vergl. man die Lampe im Dom von Pisa mit den vier stützenden Genien, die echt florentinisch gedacht ist (1585 nach einem Modelle *Battista Lorenzis* ausgeführt).

Ein anderer Nachfolger des Giov. da Bologna, *Pietro Francavilla* (*Francheville*) aus Cambray (1548 bis ca. 1618), fertigte u. a. die Statuen in der Kap. Niccolini in S. Croce (am Ende des linken Querschiffs), maniert aber doch nicht ohne einen gewissen oberflächlichen Reiz. Nur Mittelgut sind die sechs Statuen im Dom von Genua, Kap. rechts vom Chor. Was er nach den Angaben des Meisters ausführte (Statuen in der Chorkapelle der Annunziata h in Florenz usw.), ist meist schlechte Arbeit und selbst durch die Motive des Meisters nur selten interessant; eine Ausnahme zum Bessern machen einige von den sechs Statuen in der Kap. S. Antonio zu S. Marco. Die höchst manierten Reliefs und bronzenen Engel von *Dom. Partigiani*, der auch die Statue des Heiligen nach einem Modell Bolognas goß (in der Sakristei).

Weiter gehört hierher *Giov. Batt. Caccini*, der seit 1600 die Balustrade und das Tabernakel unter der Kuppel von S. Spirito erbaute und eigenhändig mit den Statuen der Engel und der vier Heiligen versah; letztere, beträchtlich besser, repräsentieren das kecke Linienprinzip des Giov. Bologna in nicht unedler Weise. Anderes im Chor der Annunziata; in Pisa vgl. S. 560, d, u. a. a. O. 1

Die Reliefs der Schule entsprechen insgesamt dem Schlechtesten des Giovanni; sie wären schon als Bilder gering und sind mit ihrer zerstreuten Komposition und ihren manierierten Formen als plastische Arbeiten kaum anzusehen. (*Taccas* d. jüng. Relief am Altar von S. Stefano e Cecilia; *Nigettis* Silberrelief am Altar der Madonnenkapelle in der Annunziata, u. dgl. m.) Man kann nichts Stilleres finden, als die Nischenreliefs an den beiden Enden des Querschiffes im Dom von Pisa; die Freigruppen darüber sind wieder beträchtlich besser, Werke des Florentiners *Francesco Mosca* († nach 1603), von dessen Vater *Simone* sich mehrere, u. a. eine Anbetung der Könige, am Altar r. vom Chor im Dom von Orvieto befindet. — Von dem etwas älteren *Vincenzo del Rossi* aus Fiesole sind die schwülstigen Skulpturen der zweiten Kapelle rechts in S. M. della Pace zu Rom; *Simone Mosca* arbeitete hier die Ornamente.

Die wahre Sinnesweise der Schule zeigt sich weniger in den kirchlichen als in den profanen Werken, an denen Florenz für diese Zeit ungleich reicher ist, als irgend eine andere Stadt. Selbst das höchst Kolossale, für das man hier von jeher Geschmack gehabt, ist nicht bloß durch den „Appennin“, sondern auch durch den (lächerlichen) Polyphem im Garten des Pal. Orloff (früher Strozzi-Ridolfi, Via della Scala Nr. 89) vertreten. Sonst sind es fast lauter Gruppen des Kampfes, zu denen der antike „Herakles und Antäus“ (I. S. 145, a) die stärkste Anregung mag gegeben haben. Der genannte *Vincenzo del Rossi* versah den großen Saal des Pal. Vecchio mit einer ganzen Reihe von Herkuleskämpfen, die nebeneinander trotz aller Bravour und Leidenschaft den Eindruck der vollkommensten Langenweile hervorbringen. Desselben Rossi Liebesgruppe „Paris und Helena“, im Hintergrund einer Grotte des Gartens Boboli, wo sich die vier Atlanten Michelangelos befinden, ist als Arbeit nicht zu verachten, aber im Motiv gemein.<sup>1)</sup> Wie weit man in der Allegorie ging, beweisen die Statuen des *Novelli*, *Pierratti* u. a. in der Grotte hinten am großen Hofe des Pal. Pitti, „die Gesetzgebung, der Eifer, die Herrschaft, die Milde“; Moses, dessen Eigenschaften dies sein sollen, steht (von Porphyrgemeißelt) in der Mitte. — Wie weit man aber vom wirklichen Altertum trotz aller klassischen Gegenstände entfernt war, zeigen die beiden lächerlichen Statuen des Jupiter und Janus von *Francavilla*, in der untern Halle des Pal. Bianco zu Genua (Via Garibaldi No. 18). Nach den großen Köpfen, kümmerlichen Leibern, forcierten Gewändern und

\* 1) Von *Rossi* ist auch der *Matthäus* im Dom (rechts unter dem Eingang zum Kuppelraum), die manierierteste aller dort befindlichen Apostelstatuen. Der *Thomas* (Eingang zum linken Querschiff, links) ist kaum besser.

prahlerisch michelangelesken Händen zu urteilen, glaubt man einen echten Bandinelli vor sich zu haben.

Neben diesen etwas hohlen und müßigen Schanstellungen, die immerhin ihre Stelle in Nischen oder im Freien wirksam ausfüllen, meldet sich — außer jenen dekorativen Fratzen — bald auch eine eigentliche Genreskulptur von halb pastoralem, halb possenhaftem Charakter; Figuren von Jacques Callot als Statuen ausgeführt u. dgl. (Garten Boboli usw.). Die künstlerische Nichtigkeit dieser Produktionen verbietet uns jede nähere Betrachtung. Sie haben übrigens eine Nachfolge gefunden, die noch jetzt nicht erloschen ist.

In Rom macht sich in den ersten Jahrzehnten nach Michelangelos Tode nicht eine schwülstige Ausbeutung seiner Ideen, sondern eher eine tiefe Ermattung geltend. Außer den paar Florentinern sind es vereinzelte, wenig namhafte Meister, die die Altargruppen und die Grabstatuen dieser Zeit fertigten. So *Giov. Batt. della Porta* (1542—97, Neffe Guglielmos), von dem in S. Pudenziana (hinten links) die Gruppe der Schlüsselverleihung gearbeitet ist; — *Giov. Batt. Cotignola*, von dem sich derselbe Gegenstand sehr ähnlich behandelt findet in S. Agostino (4. Kap. rechts); — die beiden *Casignola*, von denen die thronende Statue Pauls IV. über dessen Sarkophag in der Minerva (Kap. Caraffa) gearbeitet ist, mit a tüchtig individuellem Kopfe, sonst gesucht und ungeschickt. Die Papstgräber sind überhaupt um diese Zeit ein interessanter Gradmesser für die kirchliche Intention sowohl als auch für das künstlerische Können. Mit dem Grabe Pauls III. hört die große Freikomposition von einer Porträtstatue und zweien oder mehreren allegorischen Figuren für längere Zeit auf; die tatenreichen Päpste der Gegenreformation müssen wieder in einer Detaillierzählung gefeiert werden, die wie zur Zeit der Renaissance nur durch eine Zusammenstellung vieler Reliefs zu erreichen ist; große Architekturen geben den Rahmen dazu her; eine mittlere Nische enthält das sitzende oder knieende Standbild des Papstes. Dieser Art sind die riesigen Denkmäler Pius' V. und Sixtus' V., Clemens' VIII. und Pauls V. in den beiden Prachtkapellen von S. M. Maggiore. Die Tendenz, die hier e wieder über die Kunst die Oberhand hat, brachte es bis zur sauberen, sorgfältigen Darstellung des Vielen; in künstlerischer Beziehung sind diese kostbaren Werke so nichtig, daß wir die Urheber gar nicht zu nennen brauchen. (Einiges Gute am Grabmal Pius' V.) — Ein vorzugsweise erzählendes Grabmal von etwas besserer Art ist das Gregors XI. von *Olivieri* (1585) in S. Francesca Romana (mit einem f nach den alten Kaiserbullen komponierten Prospekt Roms); dagegen zeigt das eines Herzogs von Cleve im Chor der Anima, von dem g Niederländer *Egidio di Riviere*, wiederum nichts als eine gewisse

Meißelgeschicklichkeit. — Mit dem Denkmal Urbans VIII. von *Bernini* kehrt dann jene Freikomposition wieder, aber in einem andern Sinne umgestaltet.

Die parallel stehende *genuesische* Skulptur der Zeit von etwa 1560—1680 hängt noch teilweise von den Vorbildern des *Civitali* und verschiedener *Lombarden* ab (vgl. S. 552 u. 554), doch unter starker indirekter Einwirkung *Michelangelos*. (Zwei Künstlerfamilien <sup>a</sup> des Namens *Carlone*; ihre Sachen in S. Ambrogio, S. Annunziata, <sup>b</sup> S. Siro, S. Pietro in Banchi und überall; zugleich die Tätigkeit *Francavillas* S. 561, g u. 562, l.) Ob irgend etwas selbständig Bedeutendes vorkommt, weiß ich nicht zu entscheiden, bezweifle es aber. *Luca Cambiaso*, der sich auch einmal in der Skulptur versuchte, <sup>c</sup> hat in seiner *Fides* (Dom, Kap. links vom Chor) das gerade nicht erreicht, was seine Bilder so anziehend macht, deren beste zur Vergleichung daneben stehen.





Bis gegen das Jahr 1680 hin hatte die Skulptur die Lebenskräfte des Stiles, der mit Andrea Sansovino begonnen, vollständig aufgezehrt. Sie hatte versucht, in wahrhaft plastischem Sinne zu bilden; aus den toten Manieren der römischen Malerschule hatten sich einzelne Bessere von Zeit zu Zeit immer zu einem reinern und wahren Darstellungsprinzip hindurchgekämpft; die eigentliche Grundlage der Plastik, die abgeschlossene Darstellung der menschlichen Gestalt nach bestimmten Gesetzen des Gleichgewichts und der Gegensätze schien gesichert. Zu einem reinen und überzeugenden Eindruck aber hatte diese Kunst es im letzten halben Jahrhundert (etwa 1580—1680) doch nicht mehr gebracht. Theils ist des Trübenden zu viel darin (die genannten römischen Manieren, die alten und neuen naturalistischen Einwirkungen, die verlockenden Kühnheiten des Michelangelo, die Prinziplosigkeit der Gewandung) theils fehlt es an durchgreifenden Künstlerindividualitäten, an wirklichen frischen Kräften, indem damals die besten alle der Malerei sich zuwandten. Weshalb taten sie dies? Weil der Kunstgeist der Zeit sich überhaupt nur in der Malerei mit ganzer Fülle aussprechen konnte.

Einige Dezennien hindurch hat nun die Malerei einen neuen, die Skulptur noch den alten Stil. Endlich entschließt sie sich, der Malerei (deren Vorgängerin sie sonst ist) nachzufolgen, deren Auffassungsweise ganz zu der ihrigen zu machen. Das Relief ist schon seit dem 15. Jahrh. ein Anhängsel der Malerei; die Freiskulptur war vor diesem Schicksal einstweilen bewahrt worden; jetzt unterlag auch sie. — Welches der Geist dieser Malerei war, der fortan auch in den Skulpturen lebt, wird unten im Zusammenhang zu schildern sein. In der Malerei können wir ihm seine Größe und Berechtigung zugestehen; in der Skulptur gehen die wichtigsten Grundgesetze der Gattung darob verloren, und es entsteht kein größeres, namentlich kein ideales Werk mehr, das nicht einen schweren Widersinn enthielte. Nicht ohne Schmerz sehen wir ganz ungeheure Mittel und einzelne sehr große Talente auf die Skulptur verwendet, die die folgenden anderthalb Jahrhunderte hindurch (1680—1780) über Italien und von da aus über die ganze Welt herrschte. Ihr Sieg war schnell und unwiderstehlich, wie überall, wo in der Kunstgeschichte etwas Entschiedenes das Unentschiedene beseitigt.

Übergehen dürften wir sie aber hier doch nicht. Ihre subjektiven Kräfte waren — im Gegensatz zur nächst vorhergehenden Periode — ungemein groß, ihre Tätigkeit von der Art, daß sie mehr Denkmäler in Italien hinterlassen hat, als die Gesamtsumme alles Frühern, das Altertum mitgerechnet, ausmacht. Sie hat ferner einen sehr be-

stimmten dekorativen Wert im Verhältnis zur Baukunst und zur Anordnung großer Ensembles, und endlich gibt sie gewisse Sachen so ganz vortrefflich, daß man ihr auch für den Rest einige Nachsicht gönnt. (S. unter Barockarchitektur, S. 328.)

Der Mann des Schicksals war bekanntlich *Lorenzo Bernini* von Neapel (1598—1680), der als Baumeister und Bildhauer, als Günstling Urbans VIII. und vieler folgender Päpste eine fürstliche Stellung genoß und in seinen spätern Jahren ohne Frage als der größte Künstler seiner Zeit galt. Er überschattet denn auch alle folgenden dergestalt, daß es überflüssig ist, ihren Stilnuancen näher nachzugehen; wo sie bedeutend sind, sind sie es innerhalb seines Stiles.

Nur ein paar Zeitgenossen, die noch Anklänge der frühern Schule auf bedeutsame Weise mit der berninischen Richtung vereinigen, sind hier vorläufig zu nennen: *Alessandro Algardi* (1598—1654) und der Niederländer *Frans Duquesnoy*, gen. *Franc. Fiammingo* (1594—1644). Ferner ist schon hier auf das starke französische Kontingent in diesem Heerlager aufmerksam zu machen, auf die *Legros*, *Monnot*, *Teudon*, *Houdon* usw., vor allem auf *Pierre Puget* (1622—94), von dem man wohl sagen könnte, er sei berninischer als Bernini selbst gewesen. Wie Ludwig XIV. in Person, ebenso waren auch die französischen Künstler für den „erlauchten“ Meister eingenommen; auffallend ist trotzdem, daß sie in Italien selbst so stark beschäftigt wurden und um 1700 in Rom beinahe das Übergewicht hatten. Wir wollen nun versuchen, die Grundzüge der ganzen Darstellungsweise festzustellen. Bei diesem Anlaß können die besonders wichtigen oder belehrenden Werke mit Namen angeführt werden.

Die zwingende Gewalt, die die Skulptur mit sich fortriß, war der seit etwa 1580 siegreich durchgedrungene Stil der Malerei, der auf den Manierismus der Zeit von 1530 an gefolgt war. Er zeigt zwei Haupt-eigenschaften, die sich durchdringen und gegenseitig bedingen: 1) den Naturalismus der Formen und der Auffassung des Geschehenden, edler in der bolognesischen, gemeiner in der neapolitanischen Schule ausgeprägt; 2) die Anwendung des Affektes um jeden Preis. Die Maler verfahren naturalistisch, um eindringlich zu sein, und am Affekt erfreut sie wiederum nur die möglichst wirkliche Ausdrucksweise. Dieses Wirkliche, weil es zugleich so wirksam war, eignete sich jetzt auch die Skulptur an. Ihr Verhältnis zur Antike war fortan kein innigeres als z. B. dasjenige, das wir bei Guido und Guercino finden, die Entlehnung einzelner weniger Formen. Bernini persönlich empfand den Wert der Antike recht gut und erkannte z. B. in dem verstümmelten Pasquino die goldene Zeit der griechischen Kunst, allein als Künstler drängte er nach einer ganz andern Seite hin.

Es versteht sich nun von selbst, daß er und seine Schule die Aufgaben am besten löste, bei denen der Naturalismus im (wenn auch nicht unbedingten) Rechte ist. Hierher gehört das Porträt. Schon in den vorhergehenden Perioden eines echten und halb-falschen Idealismus war die Büste durchgängig gut, ja bald die beste Leistung dieser Kunst gewesen, und dies Verhältnis dauerte nun in glänzender Weise fort. Die Gräber und einzelne Paläste von Rom, Neapel, Florenz, Venedig enthalten noch immer eine Reihe von guten und einzelnen trefflichen Büsten dieser Art, die den Porträts von Van Dyck bis Rigaud als würdige Parallele zur Seite stehen. Sie geben die Charaktere nicht idealisiert, aber in freier, großartiger Weise wieder, wie es nur eine mit den größten idealen Aufgaben vertraute Skulptur kann. Wir dürfen von dieses Reichthums willen den Kunstfreund seiner eigenen Entdeckungsgabe überlassen. Im Santo zu Padua, in S. Domenico zu Neapel, im Lateran und in der Minerva zu Rom wird er sein Genüge finden. In der Halle hinter S. M. di Monserrato ebenda suche man die Grabbüste eines spanischen Juristen Petrus Montoya († 1630), eine edle leidende Physiognomie von trefflichster Behandlung. Treffliche Büsten *Berninis*: Kard. Scipio Borghese in der Akademie zu Venedig und Costanza Buonarelli im Museo Nazionale zu Florenz.

Außerdem genügt der Naturalismus noch am ehesten in der Darstellung des Kindes (zumal des italienischen), in dessen Wesen alle mögliche Schönheit nur unbewußt als Natur vorhanden ist, und dessen Affekte so einfach sind, daß man sie nicht wohl durch Pathos verderben kann (was einzelne Künstler dennoch versucht haben). *Algardi* und *Duquesnoy* genossen zu ihrer Zeit einen gerechten Ruhm für ihre oft ganz naiven und schönen Kinderfiguren. (Von diesem ein paar Köpfe an den Grabmälern der zwei hintersten Pfeiler in S. M. dell' Anima zu Rom.) Von ihren Nachfolgern läßt sich nicht mehr so viel Gutes sagen; die Putten wurden in so besinnungsloser Masse dekorativ verbraucht, daß die Kunst es damit allmählich leicht nahm. Und doch wird man selbst unter den zu Tausenden improvisierten Stückfiguren dieser Art sehr viele wahre und schöne Motive finden, die nur unter der manierierter und sorglosen Einzelbildung zugrunde gehen.

Selbst einzelne Idealköpfe der Schule haben einen Wert, der sie doch immer mit guten bolognesischen Gemälden in eine Reihe stellt. Das 17. Jahrh. hatte wohl im ganzen einen andern Begriff von Schönheit als wir und legte namentlich den Akzent des Liebreizes auf eine andre Stelle, wovon mehr bei Anlaß der Malerei; allein deshalb werden wir doch z. B. gewissen Köpfen *Algardis* (wie im rechten Querschiff von S. Carlo zu Genua) oder der Statue der *Matthildis* von *Bernini* (in St. Peter) eine dauernde Schönheit nicht

ganz abstreiten dürfen. Hie und da ist die Einwirkung der (damals noch in Rom befindlichen und vielstudierten) Niobetöchter nicht zu verkennen. Anderes ist mehr national-italienisch. Selbst ohne höhern geistigen Adel nehmen sich doch manche Madonnenköpfe, frei behandelt und zwanglos gestellt, wie sie sind, recht gut aus. So z. B. mehrere Assunten des *Filippo Parodi* († 1702) auf genuesischen Hochaltären. Im ganzen ist freilich die ideale Form etwas geistesleer.

Die sog. Charakterköpfe folgen ganz der Art der damaligen Maler, und zwar nicht der bessern. *Bernini* selber steht dem *Pietro da Cortona* viel näher als etwa dem *Guercino*; seine männlichen Individuen sind von jenem gemein-heroischen Ausdruck, der in der Malerei erst seit der Epoche der gänzlichen Verflachung (1650) herrschend wurde. An seinem Konstantin (an der *Scala Regia* im Vatikan) hat man den Durchschnitt dessen, was er für einen würdigen Typus des Mannes und des Pferdes hielt; sein Pluto (*Museo Buoncompagni* in Rom) ist in der Kopfbildung ein Exzeß der cortonistischen Richtung.

Auch seine Behandlung der menschlichen Gestalt im allgemeinen ist mit Recht verrufen, schon abgesehen von der Stellung. Jugendlichen und idealen Körpern gab er ein weiches Fett, das allen wahren Bau unsichtbar macht und durch glänzende Politur vollends widerlich wird. Die Art, wie Plutos Finger in das Fleisch der *Proserpina* hineintauchen (*Museo Buoncompagni*), ist auf jede andere Wirkung berechnet als auf die künstlerische. Seine Jugendarbeit, a Apoll und Daphne (*Villa Borghese*, oberer Saal) ist bei aller Charakterlosigkeit doch leidlicher, weil sie noch nicht üppig ist. Spätere haben, dem Geschmack ihrer Besteller zuliebe, nach dieser Richtung hin auf jede Weise raffiniert.

Den heroischen und Charakterfiguren gab *Bernini* eine prahlische Muskulatur, die sich mit der *Michelangelo*s zu wetteifern anschickt, gleichwohl aber nicht den Ausdruck wahrer elastischer Kraft hervorbringt, sondern aufgedunsenen Bälgen gleichsieht. Dies kommt zum Teil wieder von der unglücklichen Politur her (Pluto, s. S. 568, b). Bei den nicht von ihm selbst ausgeführten Statuen o der großen Stromgötter (Hauptbrunnen auf *Piazza Navona*) hängt der so viel günstigere Eindruck offenbar mit der anspruchslosern Beschaffenheit der Oberflächen des Nackten zusammen. Und f wo die Aufgabe ihm wahrhaft gemäß war, wie z. B. der *Triton* der *Piazza Barberini*, bei dem jene üble Prätension auf Eleganz ohnedies wegfiel, da genügt *Bernini* völlig. Er hat vielleicht überhaupt nichts besseres geschaffen als diese halbburleske Dekorationsfigur, die mit Schale und Untersatz ein so prächtig belebtes Ganzes bildet. Wie so oft in der neueren italienischen Kunst wirken gerade

die Mittel im rein naturalistischen und komischen Gebiet vortrefflich, die im idealen alles verderben.

Andere Bildhauer waren auch in der Muskulatur wahrer und naturalistischer, in der Epidermis mürber, aber deshalb nicht viel erquicklicher. Eine große Schaustellung anatomischen Könnens ist z. B. *Pugets* h. Sebastian in der S. M. di Carignano zu Genua; der Heilige muß sich vor Qual krümmen, damit der Künstler das Unerhörte von Formen an ihm entwickeln könne. Freilich weit die meisten Berninesken waren zu sehr bloße Dekoratoren, um sich auf eine so ernstliche Virtuosität einzulassen.

Die Gewandung ist vollends eine wahrhaft traurige Seite dieses Stiles. Es bleibt ein Rätsel, daß Bernini zu Rom, in der täglichen Gegenwart der schönsten Gewandstatuen des Altertums sich so verirrte. Allerdings konnten ihm Togafiguren und Museen nicht unbedingt zum Vorbild dienen, weil er lauter bewegte, affektvolle Motive bearbeitete, die in den ihm bekannten Antiken fast nur durch nackte Figuren repräsentiert waren; allein auch seine Aufgaben zugegeben, hätte er die Gewandung anders stilisieren müssen. Er komponiert diese nämlich ganz nach malerischen Massen und gibt ihren hohen, plastischen Wert als Verdeutlichung des Körpermotivs völlig preis.

In Porträtstatuen, wo der Affekt wegfiel und die Amtstracht eine bestimmte Charakteristik der Stoffe verlangte, hat dieser Stil Treffliches aufzuweisen. Seit *Berninis* Papststatuen (Denkmäler Urbans VIII. und Alexanders VII.) in St. Peter legte sich die Skulptur mit einem wahren Stolz darauf, den schwerbrüchigen Purpur des gestickten Palliums, die feinfaltige Alba, die Glanzstoffe der Ärmel, der Tunika usw. in ihren Kontrasten darstellen. Von den Statuen Papst Urbans ist die am Grabe (im Chor von St. Peter) durch besonders niedliche Einzelpartien dieser Art, durchbrochene Manschetten und Säume usw., die im großen Saal des Konservatorenpalasts dagegen durch kecke Effektberechnung auf die Ferne merkwürdig. Auch die Kardinalstracht wurde bisweilen gut und würdig behandelt (Lateran, Kap. Corsini). Fürsten, Krieger und Staatsmänner sind wenigstens im Durchschnitt besser als Engel und Heilige, wo sie nicht durch antike (und dann schlecht ideale) Tracht und heftige Bewegungen in Nachteil geraten, wie z. B. die meisten Reiterstatuen. Von den letztern, soweit sie dem berninischen Stil angehören, reicht keine an Schlüters Großen Kurfürsten auf der langen Brücke in Berlin. *Francesco Mocchi* († 1646), der etwa die Grenzscheide zwischen dem bisherigen und dem berninischen Stil bezeichnet, hat in Roß und Reiter die äußerste Affektation hineinzulegen gewußt. (Bronzedenkmäler des Alessandro und des Ranuccio Farnese auf der Piazza de' Cavalli in Piacenza.) — An Grabmälern in den Kirchen findet man zahlreiche Halbfiguren, in denen das lange Haar, der Kragen, die Amtstracht

bisweilen mit dem ausdrucksvollen Kopf ein schönes Ganzes ausmachen.

Die ideale Tracht aber verschlingt den Körper in ihren weiten fliegenden Massen und flatternden Enden, von denen das Auge recht gut weiß, daß sie faktisch zentnerschwer sind. Die Politur, womit Bernini und viele seiner Nachfolger das ideale Gewand, zumal himmlischer Personen, glaubten auszeichnen zu müssen, verderbt dasselbe vollends. Es gewinnt ein Ansehen, als wäre es — man erlaube die Vergleichung — mit dem Löffel in Mandelgallert gegraben. Tonfiguren sind deshalb oft leidlicher als marmorne; am besten die Tonmodelle.

Bisweilen wurde aber auf ganz besondere Art mit der Gewandung gekünstelt. Eine der unvermeidlichen Sehenswürdigkeiten Neapels sind die drei von allen Neapolitanern (und auch von vielen Fremden) auf das höchste bewunderten Statuen in der Cappella di San Severo (S. M. della Pietà de' Sangri); sämtlich um die Mitte des 18. Jahrh. gearbeitet. Von *Gius. Sammartino* (1720—93) ist der ganz verhüllte tote Christus, eine Gestalt, die zwar kein höheres Interesse hat, als das Durchscheinen möglichst vieler Körperformen durch ein feines Linnen, doch wird der Beschauer weiter nicht gestört. Von *Corradini* († 1752) ist die ganz verhüllte sog. Pudicitia, mit der es schon viel mißlicher aussieht; ein Weib von ziemlich gemeinen Formen, die sich vermöge der künstlichen Durchsichtigkeit der Hülle weit widriger aufdrängen, als wenn die Person wirklich nackt gebildet wäre. Von den Genuesen *Queirolo* aber ist die Gruppe „il Disinganno, die Befreiung von Irrtum“ (nicht Enttäuschung), ein Mann (Porträt des Raimondo di Sangro) macht sich aus einem großmächtigen Stricknetze frei mit Hilfe eines höchst abgeschmackt herbeischwebenden Genius. Welche Marter an diesen Arbeiten auch die meißelgewandteste Virtuosenhand ausstehen mußte, weiß nur ein Bildhauer ganz zu würdigen. Und bei all der Illusion ist der geistige Gehalt null, die Formgebung gering und selbst elend. Die Kapelle ist noch mit andern Arbeiten dieser Zeit angefüllt. Wer von da unmittelbar zur *Incoronata* geht, kann mit doppeltem Erstaunen sich überzeugen, mit wie wenigem das Höchste sich zur Erscheinung bringen läßt.

Übrigens sind dieses seltene Ausnahmen. Der Barockstil liebt viel zu sehr das massenhafte und in seinem Sinn glänzende Improvisieren, um sich häufig eine solche Mühe zu machen.

Welches war nun der Affekt, dem zuliebe Bernini die ewigen Gesetze der Drapierung so bereitwillig preisgab? Bei Anlaß der Malerei wird davon umständlicher gehandelt werden; denn bei dieser ging ja die Skulptur jetzt in die Schule. Genug, daß nunmehr ein

falsches dramatisches Leben in die Skulptur fährt, daß sie mit der Darstellung des bloßen Seins nicht mehr zufrieden ist und um jeden Preis ein Tun darstellen will; nur so glaubt sie etwas zu bedeuten. Die heftige Bewegung wird, je weniger tiefere, innere Notwendigkeit sie hat, desto absichtlicher in dem Gewande expliziert. Ging man aber so weit, so war auch die plastische Komposition überhaupt nicht mehr zu retten. Die so schwer errungene Einsicht in die formalen Bedingungen, unter welchen allein die Statue schön sein kann, das Bewußtsein des architektonischen Gesetzes, welches diese stoffgebundene Gattung allein beschützt und beseelt — dies ging für anderthalb Jahrhunderte verloren.

Schon für alle Einzelstatuen (geschweige denn für Gruppen) wird nun irgend ein Moment angenommen, der ihre Bewegung begründen soll. Bisweilen gab es freie Themata, die aus keinem andern Grunde gewählt wurden. So *Berninis* schleudernder David (Villa Borghese), a der die größte äußere Spannung einer gemeinen jugendlichen Natur ausdrückt. Aber welcher Moment sollte in die zahllosen Kirchenstatuen, in all die Engel und Heiligen gelegt werden, die auf Balustraden, in Fassadennischen, in Nebennischen der Altäre u. a. a. O. zu stehen kamen? Die Aufgabe war keine geringe! Bernini hatte z. B. mittelbar oder unmittelbar für die 162 Heiligen zu sorgen, die auf den Kolonnaden vor St. Peter stehen, und ähnliche, wenn b auch minder ausgedehnte Reihenfolgen kamen bei der Auszierung von Gebäuden nicht selten in Arbeit.

Die Skulptur ging nun auch hier der Malerei getreulich nach und nahm ihr den ekstatisch gesteigerten, durch Gebärden versinnlichten Gefühlsausdruck ab. Dieser ist an sich gar wohl darstellbar und könnte mit großer Schönheit und Reinheit gegeben werden. Allein wenn er zur Regel wird und bald den einzigen Inhalt und Gehalt auszumachen droht, so ist er der Skulptur gefährlicher als der Malerei, die durch Farbe und Umgebung viel mehr Abwechslung und neue Motivierung hineinbringen und das Auge beständig von neuem täuschen kann.

Mit einer Art von resoluter Verzweiflung geht die Skulptur an ihr Tagewerk. Sie sucht mit aller Anstrengung nach Nebengedanken; sie gibt dem Heiligen einen Putto bei, mit dem er Konversation machen kann; sie läßt den Apostel heftig in seinem vorgestützten Buche blättern (lehrreiche Apostelreihe von *Monnot*, *Legros* u. a. in den Pfeilernischen des Laterans); *Mocchis* h. Veronica (in St. Peter) o läuft eilig mit ihrem Schweißstuch; *Berninis* Engel auf der Engelsbrücke kokettieren ganz zärtlich mit den Marterinstrumenten (der mit der Kreuzinschrift von Bernini eigenhändig ausgeführt) u. dgl. m. — Im allgemeinen aber sind und bleiben es einige wenige Motive, die sich besonders häufig nur versteckt wiederholen. Da macht sich

z. B. ein inspiriertes Auffahren, wie aus einem Traum, bemerklich  
 a (*Berninis* Statuen in S. M. del Popolo, Kap. Chigi; in der Cap-  
 b pella del Voto des Domes von Siena usw.) oder ein eifriges Be-  
 c teuern und Schwören (*Berninis* Longin in St. Peter, auch mehrere  
 der Ordensstifter in den Nischen der Hauptpfeiler daselbst; unter  
 diesen ist der h. Ignatius Loyola, von *Giuseppe Busconi*, einem der  
 spätesten dieser Richtung [† 1828], durch tiefem Ausdruck und ge-  
 diegenere Ausführung ausgezeichnet; ganz unverzeihlich schlecht der  
 d Beato Alessandro Sauli von *Puget*, in S. M. di Carignano zu  
 Genua u. a. m.). Es ist noch ein Glück für den Künstler, wenn er  
 e seinen Heiligen als begeisterten Prediger darstellen kann (St. Peter).  
 Sonst findet sich namentlich ein schwärmerisches Hinsinken und Hin-  
 knien, teils mit gesenktem Haupt (*Legros*, S. Aloys Gonzaga, im  
 f rechten Querschiff von S. Ignazio zu Rom), teils mit einem solchen  
 Blick nach oben, daß man wenig mehr als Kinnbacken und Nasen-  
 spitze bemerkt. (Eine Hauptstatue dieser Gattung, der silberne St.  
 g Ignatius von *Legros*, im linken Querschiff al Gesù, ist nur noch  
 durch eine kupferversilberte Nachbildung vertreten.) Der St. An-  
 h dreas des *Duquesnoy*, in St. Peter, der es beim bloßen sehnsüch-  
 tigen Blick und Handgestus bewenden läßt, ist ohnedies auch durch  
 Mäßigung der Form ein besseres Werk.

Höchst widrig ist dann die Vermischung dieses ekstatischen Aus-  
 druckes mit einem je nach Umständen gräßlichen körperlichen  
 Leiden. Die große Lieblingsaufgabe, St. Sebastian, der nackt und  
 i dennoch ein Heiliger ist, wurde jetzt von *Puget* (S. M. di Carignano  
 zu Genua, s. oben) in einer Weise gelöst, die des rücksichtslosen  
 Naturalismus jener Zeit ganz würdig war. Hatten bisher Maler und  
 Bildhauer das körperliche Leiden des Heiligen entweder weggelassen  
 (indem sie den bloß gebundenen, noch nicht durchschossenen ab-  
 bildeten) oder doch würdig dargestellt, so windet sich hier St. Se-  
 bastian wie ein Wurm vor Schmerzen. Das stärkste aber bietet  
 (ebenda) ein anderer Franzose, *Claude David*, in seinem St. Bartholo-  
 mäus; man sieht den nackten, bejahrten Athleten an einen Baum-  
 stamm gebunden, halb knieend, halb aufspringend mit schon halb-  
 geschundener Brust; ein heranschwebender Engel zieht das hängende  
 Stück Haut an sich und macht den Beschauer in naseweiser Art auf  
 das Leiden des Heiligen aufmerksam.

Also lauter sehnsüchtige Devotion und Passivität, mit Güte oder  
 Gewalt in das Momentane und Dramatische übersetzt — dies ist der  
 Inhalt der kirchlichen Einzelstatuen. Ein weiteres pikant gemeintes  
 Interesse verlieh ihnen z. B. *Bernini* gern durch allzu große Bil-  
 dung im Verhältnis zur Kleinheit der Nische (die erwähnten Statuen  
 k im Dom von Siena); die Ausgleichung liegt in gebückter, sonder-  
 bar sprungbereiter Stellung u. dgl. Zu diesem gezwungen Momen-



tanen, vermeintlich Dramatischen gehört ganz konsequent auch die Bildung der Attribute in demselben Verhältnis zur wirklichen Größe wie die Figuren. Das frühere Mittelalter hatte dem h. Laurentius nur ein kleines Röstlein, der h. Katharina ein Rädlein in die Hand gegeben; jetzt weiß man von einer solchen andeutenden, symbolischen Darstellungsweise nichts mehr; da es sich um eine Situation handelt, an deren Gegenwärtigkeit der Beschauer glauben soll, muß Laurentius einen mannslangen Rost, Katharina ein Wagenrad mitbekommen; so viel gehört notwendig mit zur Illusion.

Indes gibt es ein paar Heiligenfiguren, in denen statt der so oft unechten Ekstase eine ruhige, sogar innig andächtige Stimmung ausgedrückt ist. So in der vielleicht besten Statue des 17. Jahrh., der h. Susanna des *Duquesnoy* in S. M. di Loreto zu Rom; sie deutet a mit der Linken auf die Palme, die sie in der Rechten hält, und blickt sanft nieder. Ohne den bessern Antiken irgendwie ebenbürtig zu sein, hätte dieses Werk doch genügen sollen, um alle Zeitgenossen auf ihren Irrwegen zu beschämen. Oder *Houdons* h. Bruno (um 1760, S. M. b degli Angeli in Rom, Eingang ins Hauptschiff); hier ist im Gegensatz zu dem sonst üblichen unwahren Auffahren jene demütige, innige Kartäuserdevotion ganz einfach dargestellt, die schon durch die Maler Stanzoni und Le Sueur einen unvergänglich schönen Ausdruck gefunden hatte. Berninis h. Bibiana in S. Bibiana zu Rom soll c wenigstens einen Anflug von ähnlichem einfachen Ernst haben.

Sodann gibt es eine Anzahl Martyrien ohne Pathos, in denen nicht mehr das Leiden, sondern der ruhige Augenblick des Todes dargestellt ist. Was man auch von solchen Gegenständen — namentlich wenn sie plastisch, ohne irgend ein sachliches Gegengewicht, vorgetragen werden — denken möge, immerhin sind die hierher gehörenden liegenden Statuen *Berninis* zu seinen besten Werken zu zählen. So die selige Lodovica Albertoni (in S. Francesco a ripa d zu Rom, hinten links) und der nach seinem Modell von *Giorgini* ausgeführte h. Sebastian (in S. Sebastiano, links). Endlich in S. e Cecilia in Trastevere zu Rom (unter dem Hochaltar) die schöne, f in der Art ihres Liegens rührende h. Cäcilia des *Stefano Maderna* (1576—1636). Die Tradition ist, daß der Leichnam der Heiligen wirklich in dieser Stellung aufgefunden wurde. (Andere Werke des sympathischen Meisters sind u. a.: der h. Ephrem r. am Eingang g der Kap. Pauls V. in S. M. Maggiore, zwei Reliefs ebenda, die h Petrusstatue über dem Hauptportal des Pal. Quirinale, der h. Karl Borromeus in S. Lorenzo in Damaso [l. Pfeiler r.], k Friede und Gerechtigkeit am Hochaltar von S. M. della Pace.) l

Es wird dem Reisenden auffallen, daß kaum irgendwo in Italien der Barockstil der kirchlichen Plastik eine so vorzügliche architektonisch-dekorative Arbeit geliefert hat, als *Lorenzo Mattioli* in seinen

neunundsiebzig Kolossalstatuen an der katholischen Hofkirche zu Dresden (seit 1748). Obwohl sie nach Zeichnungen des Malers *Stefano Torelli* ausgeführt sind, ist gerade das oben geschilderte bernineske Prinzip der Gewandung in ihnen glücklich vermieden.

Von der Bildung einzelner Gestalten gehen wir über zu den Gruppen, deren mehrere bereits beiläufig genannt worden sind. Eine Kunstepoche, die so großen Wert auf das Momentane und Dramatische legte und in allen Künsten so sehr auf Pomp und Pracht ausging, mußte eine entschiedene Vorliebe für große Marmorgruppen haben. Da ihr aber die höheren Liniengesetze gleichgültig waren neben dem Ausdruck der Wirklichkeit und des Momentes, so mußten in der Regel verfehlte Werke zum Vorschein kommen.

In den Profangruppen wird das Kapitel der mythischen Einführungsszenen umständlich behandelt; Bernini gab schon in seiner frühen Gruppe „Apoll und Daphne“ (S. 568, d) jenes Übermaß des Momentanen, womit jene Zeit glücklich zu machen war; außerdem gehört sein Pluto (S. 568, b) hierher. Mit der Zeit gerieten solche Aufgaben in die Hände von Gartensteinmetzen und fielen dann bisweilen so lächerlich aus, daß man das Anstößige völlig vergißt. Irgend etwas von dem plastischen Ernste des Sabinerrinnenraubes von Giov. da Bologna wird man im 17. und 18. Jahrh. vergebens suchen.

Von den Brunnengruppen ist zum Teil schon die Rede gewesen (S. 568, e u. f). In der auf Piazza Navona strebt *Bernini* nach dem Ausdruck elementarer Naturgewalten in Michelangelos Sinne; allein statt eines bloßen gewaltigen Seins kann er auch hier sein Pathos nicht unterdrücken, ein Nachteil, den die einfach tüchtige Detailarbeit nicht wieder gut machen kann. Hier lernt man Giov. da Bolognas Brunnen im Garten Boboli (S. 558, b u. 560, e) schätzen, der einen streng architektonischen Sinn in plastischen Gestalten ausdrückt und keines irrationalen Elementes bedarf, wie in Berninis Werk der mit unsäglichlicher Schlaueit arrangierte Naturfels ist.

Ebenso muß man die Prachtgräber dieser Zeit mit ihrer Art von Gruppenbildung kennen, um Michelangelos Gräber in der Sakristei von S. Lorenzo ganz zu würdigen. *Bernini* selber begann die neue Reihe mit dem Grabmal Urbans VIII. im Chor von St. Peter, und endete mit dem Alexanders VII. (über einer Tür seitwärts vom linken Querschiff); der Typus des erstgenannten herrscht dann weiter in den Grabmälern Leos XI. (von *Algardi*), Innocenz' XI. (von *Monnot*), Gregors XIII. (erst lange nach dessen Tode errichtet, 1728, von *Camillo Rusconi*, das beste der Reihe) und Benedikts XIV. (von *Pietro c Bracci*), wozu noch das Benedikts XIII. in der Minerva (ebenfalls

von *Bracci*) und das Clemens' XII. im Lateran (Kap. Corsini) zu rechnen sind.

Durchgängig das Beste oder Leidlichste sind natürlich die über den Särgen thronenden, stehenden oder knieenden Porträtstatuen der Päpste, zumal bei Bernini selbst. Im übrigen aber wird die Nische, in der der Sarkophag steht, nur als eine Art Schaubühne behandelt, auf der etwas vorgehen muß. Noch Gugli. della Porta hatte seine „Klugheit“ und „Gerechtigkeit“ ruhig auf dem Sarkophag Pauls III. lagern lassen, allerdings nicht mehr so unbekümmert um den Beschauer wie Michelangelos Tag und Nacht und Dämmerungen. (Die Grabtypen der Zwischenzeit s. unter Dekoration.) Seit Bernini aber müssen die zwei allegorischen Frauen eine dramatische Szene aufführen; ihre Stelle ist deshalb nicht mehr auf dem Sarkophag, sondern zu beiden Seiten, wo sie stehend oder sitzend (und dann auffahrend) ihrem Affekt freien Lauf lassen können. Der Inhalt dieses Affektes soll meist Trauer und Jammer, Bewunderung, verehrende Ekstase um den Verstorbenen sein, was denn jeder Bildhauer auf seine Weise zu variieren sucht. — Die kirchliche Dezenz verlangte jetzt eine vollständige Bekleidung, so daß an diesen Gräbern in St. Peter die ausgesuchtesten damaligen Draperiemotive zu finden sind. Die Bravour im Nackten entschädigte sich durch beigegebene Putten. Daneben bringt schon Bernini — wenn ich nicht irre zum erstenmal seit dem Mittelalter — die scheußliche Allegorie des Todes in Gestalt eines Skelettes vor; am Grabmal Urbans VIII. schreibt es auf einem marmornen Zettel die Grabschrift zu Ende; am Monument Alexanders VII. hebt es die kolossale Draperie von gelb und braun geflecktem Marmor empor, unter der sich die Tür befindet. Leider fand gerade diese „Idee“ sehr eifrige Nachbeter.

Bei Anlaß dieses Extremes ist von den Allegorien einiges zu sagen, weil sie gerade für die Sepulkralskulptur als wesentlichste Gedankenquelle betrachtet wurden: auch an Altären spielen sie oft die erste Rolle. Die Prachtgräber und Altäre Italiens sind ebenso voll von verzweifelten Versuchen, dieses Element interessant zu machen, wie eine gewisse Gattung der damaligen Poesie. Über die Stelle der Allegorie in der Kunst überhaupt haben wir hier nicht zu entscheiden. Ihre Unentbehrlichkeit in allen nicht-polytheistischen Zeitaltern und die Möglichkeit schöner und erhabener Behandlung zugeben, fragt es sich nur, weshalb sie uns bei den Berninesken so ganz besonders ungenießbar erscheint.

Diese Gedankenwesen, geboren von der Abstraktion, haben eben ein zartes Leben. Selber Prädikate, sind sie wesentlich prädikatlos und vollends tatlos. Der Künstler darf sie zwar als Individuen darstellen, die das empfinden, was sie vorstellen, allein er muß diese

Empfindung nur wie einen Klang durch die ruhige Gestalt hindurchtönen lassen. Statt dessen zieht die Barockskulptur sie unbedenklich in das momentane Tun und in einen Affekt hinein, der sich durch die heftigsten Bewegungen und Gebärden zu äußern pflegt. Nun ist es schon an und für sich nichts Schönes um Idealfiguren dieses Stiles; wenn sie aber auffahren, springen, einander an den Kleidern zerren, aufeinander losschlagen, so wirkt dies unfehlbar lächerlich. Alles Handeln und zumal alles gemeinschaftliche Handeln ist den allegorischen Gestalten untersagt; die Kunst muß sich zufrieden geben, wenn sie ihnen nur ein wahres Sein verleihen kann.

Gleichzeitig mit Bernini dichtete Calderon seine *Autos sacramentales*, wo fast lauter allegorische Personen handeln, und die doch den Leser (um nicht zu viel zu sagen) ergreifen. Aber der Leser steht dabei unter der Rückwirkung desjenigen starken spanischen Glaubens und derjenigen alten Gewöhnung an die Allegorie, die schon dem großen Dichter entgegenkam und ihm die zweifellose Sicherheit gab, deren er in dieser Gattung bedurfte, und die uns für den Augenblick völlig mitreißt, während wir bei den Berninesken das ästhetische Belieben, die Wählerei recht wohl ahnen. Sodann sind es Dramen, d. h. Reihen fortschreitender Handlungen, nicht einzelne in den Marmor gebannte Momente. Endlich steht es der Phantasie des Lesers frei, die allegorischen Personen des Dichters mit der edelsten Form zu bekleiden, während die Skulptur dem Beschauer aufdringt, was sie vorrätig hat. — Ebenso empfindet man bei Rubens meist eine ähnliche, zum Glauben zwingende Gewalt der Allegorie wie bei Calderon.

Welcher Art die Handlungen der allegorischen Gruppen bisweilen sind, ist am glorreichsten zu belegen mit den Gruppen von <sup>a</sup> *Legros* und *Teudon* links und rechts von dem Ignatiusaltar im Gesù zu Rom: die Religion stürzt die Ketzerei, und der Glaube stürzt die Abgötterei; die besiegte Partei ist jedesmal durch zwei Personen repräsentiert. Was an dieser Stelle erlaubt war, galt dann weit und breit als klassisch und fand Nachahmer in Menge. Einem besonders komischen Übelstand unterliegen dabei die weiblichen Allegorien des Bösen. Aus Neigung zum Begreiflichen bildete man sie als häßliche Weiber, und zwar, wie sich bei den Berninesken von selbst versteht, in Affekt und Bewegung, im Niederstürzen, <sup>b</sup> Fliehen usw. Auf dem figurenreichen Hochaltar der Salute in Venedig (von *Justus le Court*) sieht man neben der Madonna u. a. eine fliehende „Zwietracht“, von einem Engel mit einer Fackel verfolgt, das häßlichste alte Weib in bauschig flatterndem Gewande. Nicht umsonst hatte schon der alte Giotto (Padua, Fresken der Arena) die Reihe der Laster, wo es anging, durch männliche Figuren (den Ungerechten, den Toren) unterbrochen. Und dann kann

überhaupt nur ein reiner Stil wahrhaft großartige Allegorien des Bösen schaffen.

Alein auch die ruhigern, einzeln stehenden Allegorien unterliegen zunächst der manierierten Bildung alles Idealen. Unter zahllosen Beispielen heben wir die Statuen im Chor von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz hervor, weil sie mit besondern Luxus gearbeitet sind: *Montanis* Religion und Unschuld, und *Spinazzis* Reue und Glaube; der letztere eine von den beliebten verschleierte Figuren in der Art der oben (S. 570, a) genannten. Während sich aber hier wenigstens die Bedeutung der einzelnen Figuren, wenn auch mit Mühe, erraten läßt, tritt in vielen andern Fällen ein absurder vermeintlicher Tiefsinn dazwischen, der mit weit hergeholtten pedantischen Anspielungen im Geschmack der damaligen Erudition die Allegorien vollends unkenntlich macht und sich damit zu brüten scheint, daß eben nicht der erste beste erkenne, wovon die Rede sei. Man suche z. B. aus den acht lächerlich manierierten Statuen klug zu werden, mit denen *Michele Ongaro* die kostbare Kapelle Vendramin in S. Pietro di Castello zu Venedig verziert hat! b (Ende des 1. Querschiffes.) Mit allen Attributen wird man die Bezüge des 17. Jahrh. erst recht nicht erraten. — Ein anderer Mißbrauch, der alle Teilnahme für diese allegorischen Gebilde von vorn herein stört, ist deren oben gerügte Verschwendung für dekorative Zwecke, zumal in einer ganz ungehörigen Stärke des Reliefs, die beinahe der Freiskulptur gleichkommt. Denselben Schwindel, den man im Namen der Bogenfüllungstugenden empfindet, fühlt man dann auch für die eigentlichen Statuen, die auf den Gesimsen von Altartabernakeln stehen, oder vollends für jene Fides, Caritas usw., die nebst Putten und Engeln auf den gebrochenen Giebelschnecken der Altäre in Pozzos Geschmack (s. S. 346 u. ff.) höchst gefährlich balancierend sitzen. (Ein Beispiel von vielen in S. Petronio zu Bologna, 2. Kap. links.) Was uns besorgt macht, ist der Naturalismus ihrer Darstellung und die seiltänzerische Präention auf ein wirkliches Sitzen, Stehen, Lehnen an einer halbsbrechenden Stelle. Für eine Statue des 14. Jahrh., mit ihrem einfachen idealen Stil, ist dem Auge niemals bange, so hoch und dünn auch das Spitztürmchen sein mag, auf dem sie steht.

Doch wir müssen noch einmal zu den Grabmälern zurückkehren. Die Nachtreter haben Bernini weit überboten, sowohl in der plastischen als in der poetischen Rücksichtslosigkeit. Als sie einmal, wie bei Anlaß der Altargruppe weiter zu erörtern ist, die Gattungen der Freiskulptur und des Hochreliefs zu einer Zwitterstufe, der Wandskulptur (*sit venia verbo*) vermengt hatten, war schlechterdings alles möglich. Bei der totalen Verwilderung des Stiles rivalisierte man jetzt fast nur noch in „Ideen“, d. h. in Einfällen und, wer seine Geschick-

lichkeit zeigen wollte, in naturalistischem Detail. Hier halten weinende Putten ein Bildnismedaillon; dort beugt sich ein Prälat über sein Betpult hervor; ein verhülltes Gerippe öffnet den Sarg; abwärts purzelnde Laster werden von einer Inschrifttafel erdrückt, über der oben ein fader Posaunenengel mit einem Medaillon schwebt; für alle Arten von Raumabstufung müssen marmorne Wolken herhalten, die aus der Wand hervorquellen, oder es flattern große marmorne Draperien rings herum, für deren Brüche und Bauschen die Motivierung erst zu erraten ist. Statt aller Denkmäler dieser Art nennen wir nur das der **a** Maria Sobieska im linken Seitenschiff von St. Peter, als eines der prächtigsten und sorgfältigsten (von *Pietro Bracci*). — In Florenz ist die unter *Foggini's* Leitung dekorierte (1692 vollendete) Kap. Feroni **b** in der Annunziata (die zweite links) ein wahres Prachtstück berninesker Allegorie und Formenbildung. Als Grabkapelle des (in Amsterdam als Kaufmann reich gewordenen, später in Florenz als Senator festgehaltenen) Francesco Feroni hätte sie nur eines Sarkophages bedurft; der Symmetrie zuliebe wurden es zweie; auf dem einen sitzen die Treue (mit dem großen bronzenen Bildnismedaillon) und die Schifffahrt, auf dem andern die Abundantia maritima und der „Gedanke“, ein nackter Alter mit Büchern; über den Särgen stehen dort St. Franziskus, hier St. Dominikus; unter dem Kuppelrand schweben Engel, in der Kuppel Putten. Und über dies alles ist doch ein Stil ausgegossen, und der Beschauer läßt sich wenigstens einen Augenblick täuschen, als gehöre es zusammen. (Das Altarbild von *Carlo Lotti*.)

In Venedig behielten die Dogengräber von der vorhergehenden Epoche her die Form großer Wandarchitektur von zwei Ordnungen bei, nur daß sie in noch viel kolossalerem Maßstabe ausgeführt wurden. Das Figürliche konzentriert sich hier nicht zu einer allegorischen Sarkophaggruppe, sondern verteilt sich in einzeln aufgestellte Statuen vor und zwischen den Säulen, in Reliefs an den Postamenten usw. Ganze Kirchenwände (am liebsten die Frontwand) werden von diesen zum Teil ganz abscheulichen Dekorationen in Beschlag genommen. Unverzeihlich bleibt es zumal, daß die Besteller, was sie an der Architektur ausgaben, an den armen Schluckern sparten, die die Skulpturen in Verding nahmen, so daß die elendesten Arbeiten des berninischen Stiles sich gerade in den venezianischen Kirchen finden **c** müssen. Eine Ausnahme macht etwa das Mausoleum Valier im rechten Seitenschiff von S. Giovanni e Paolo, wofür man wenigstens einen der bessern Berninesken, *Baratta*, nebst andern geringern in Anspruch nahm. (Oben u. a. eine Dogaressa in vollem Kostüm um 1700.) — Wie weit das Verlangen geht, überall recht begreiflich und wirklich zu sein, zeigt auf erheiternde Weise das im linken Seitenschiff der **d** Frari befindliche Grabmal eines Dogen Pesaro († 1669). Vier Mohren tragen als Atlanten das Hauptgesimse; ihre Stellung schien nicht ge-

nügend, um sie als Besiegte und Galeotten darzustellen; der Künstler, ein gewisser *Melchior Barthel* (aus Sachsen), gab ihnen zerrissene Hosen von weißem Marmor, durch dessen Lücken die schwarzmar-mornen Knie hervorgucken; er hatte aber auch genug Mitleid für sie und Nachsicht für den Beschauer, um zwischen ihren Nacken und den Sims dicke Kissen zu schieben; das Tragen täte ihnen sonst zu wehe.

Von den Altargruppen sind zuerst die freistehenden zu betrachten. Die beste, die mir vorgekommen ist, befindet sich in der Krypta unter der Kapelle der Corsini im Lateran zu Rom; es ist eine Pietà von *Bernini* (nach andern von *Montauti*). Die delikate Behandlung des Marmors macht sich in einigen Künsteleien absichtlich bemerkbar, sonst ist an der Gruppe nur die durchaus malerische (und in diesem Sinne gute) Komposition zu tadeln; im übrigen ist es ein ziemlich reines Werk von schönem, innerlichem Ausdruck ohne alles falsche Pathos; im Gedankenwert den besten Darstellungen dieses Gegenstandes aus der Schule der Caracci wohl gleichzustellen. Wie Bernini am gehörigen Ort seinen Stil zu bändigen und zu veredeln wußte, zeigt auch der Christusleibnam in der Krypta des Domes von Capua.

Allein dies waren Werke für geschlossene Räume mit besonderer Bestimmung. Was sollte auf die Hochaltäre der Kirchen zu stehen kommen? Nicht jeder war so naiv wie *Algardi*, der für den Hauptaltar von S. Paolo zu Bologna eine Enthauptung Johannis in zwei kolossalen Figuren arbeitete; statt des Martyriums sucht man vielmehr durchgängig eine Glorie an diese feierlichste Stelle der Kirche zu bringen. Die höchste Glorie, die die Kunst ihren Gestalten hätte verleihen können, eine großartige, echt ideale Bildung mit reinem und erhabenem Ausdruck — diese zu schaffen, war das Jahrhundert nicht mehr angetan; der Inhalt des Altarwerkes mußte ein anderer sein. Vor allem mußte der pathetische und ekstatische Ausdruck, den man an allen Teilen der Kirche, in allen Nischenfiguren und Nebenstatuen der Seitenaltäre auf hundert Weisen variiert hatte, in der Altarskulptur konsequenterweise seinen Höhepunkt erreichen, indem man die Ekstase zu einer Verklärung zu steigern suchte. Hier beginnt die Notwendigkeit der Zutaten; die betreffende Hauptfigur, die man am liebsten ganz frei schweben ließe, schmachtet sehnsüchtig auf Wolken empor, die dann weiter zur Anbringung von Engeln und Putten benutzt werden. Als aber einmal die Marmorwolke als Ausdruck eines überirdischen Raumes und Daseins anerkannt war, wurde alles möglich. Es ist ergötzlich, den Wolkenstudien der damaligen Skulptoren nachzuforschen; in ihrem redlichen Naturalismus scheinen sie — allerdings irrigerweise — nach dem Qualm von brennendem feuchten Maisstroh u. dgl. modelliert zu

haben. Die Altäre italienischer Kirchen sind nun sehr reich an kostbaren Schwebegruppen dieser Art. Es ist hauptsächlich die von Engeln gen Himmel getragene Assunta, wie sie etwa Guido Reni aufgefaßt hatte, mit gekreuzten oder ausgestreckten Armen und im letztern Falle sogar oft eher deklamatorisch als ekstatisch; oder auch der Kirchenheilige in einer Engelglorie. In Genua z. B. kam es so weit, daß fast kein Hauptaltar mehr ohne eine solche Gruppe blieb. Man sieht dergleichen von *Puget* auf dem Hauptaltar der Kirche des *Albergo de' Poveri*, von *Domenico* und *Filippo Parodi* und andern auf den Altären von S. M. di Castello, S. Pancrazio, S. Carlo usw. Das Auge hält sie von weitem für Phantasieornamente und kann sie erst in der Nähe entziffern. Die halbe Illusion, die sie erreichen, steht im widerlichsten Mißverhältnis zu der ganzen Illusion, nach der die Deckenfresken streben; oft bilden sie eine dunkle Silhouette gegen einen lichten Chor; außerdem steht ihre Proportion in gar keiner Beziehung zu den Proportionen aller andern Bildwerke der Kirche; sie hätten eigentlich höchst kolossal gebildet werden müssen. Seien wir gleichwohl dankbar, daß dies nicht geschehen ist. — Eine unterste Stufe der Ausartung bezeichnet nach dieser Seite *Ticciatis* Altargruppe im Baptisterium von Florenz (1732). Von den für schwebend geltenden Engeln trägt der eine die Wolke, auf der Johannes d. T. kniet; der andere stützt sie mit dem Rücken; ein Stück Wolke quillt bis über den Sockel herunter. Auf gemeinere Weise ließ sich das Übersinnliche nicht versinnlichen, selbst abgesehen von der süßlich unwahren Formenbildung. Auf dem Hochaltar der Jesuitenkirche zu Venedig sieht man Christus und Gott-Vater sehr künstlich balancierend auf der von Engeln mit sehr wirklicher Anstrengung getragenen Weltkugel sitzen; es wäre nun gar zu einfach gewesen, die Engel auf dem Boden stehen zu lassen — sie schweben auf Marmorwolken.

Bei solchen Exzessen mußten die Klügern auf den Gedanken kommen, daß es besser wäre, die freistehende Gruppe ganz aufzugeben, als ihre Gesetze noch länger mit Füßen zu treten. Und nun wird endlich das rein malerische Prinzip zugestanden in vielen Altargruppen, die nicht mehr frei hinter oder über dem Altar stehen, sondern in einer Nische dergestalt angebracht sind, daß sie ohne dieselbe nicht denkbar wären. Sie sind nämlich ganz als Gemälde komponiert, selbst ohne Zusammenhang der Figuren, mit Preisgebung aller plastischen Gesetze. Von den Wänden der Nische aus schweben z. B. Wolken in verschiedenen Distanzen her, auf denen zerstreut Madonna, Engel, St. Augustin und St. Monica in Ekstase sitzen, kauern, knien usw. (Altar des rechten Querschiffes in S. M. della Consolazione in Genua, von *Schiaffino* um 1718). Aus den hun-



dert andern Gruppen dieser Wandskulptur heben wir nur noch zwei in Rom befindliche besonders hervor: die Wohltätigkeit des h. Augustin (Altar des linken Querschiffes in S. Agostino), von dem Malteser *Melchiorre Gafa* — wegen der fleißigen Arbeit und eines Restes von Naivetät — und die berühmte Verzückung der h. Teresa (im linken Querschiff von S. M. della Vittoria), von *Bernini*. In hysterischer Ohnmacht, mit gebrochenem Blick, auf einer Wolkenmasse liegend, streckt die Heilige ihre Glieder von sich, während ein lüsterner Engel mit dem Pfeil (d. h. dem Sinnbild der göttlichen Liebe) auf sie zielt. Hier vergißt man freilich alle bloßen Stilfragen über der empörenden Degradation des Übernatürlichen.

Da überall die Absicht auf Illusion mitspielt, so scheut sich auch die Skulptur so wenig als die dekorierende Malerei (s. S. 346), ihre Gestalten bei Gelegenheit weit aus den Rahmen heraustreten zu lassen, überhaupt keine architektonische Fassung mehr anzuerkennen. Es genügt, auf *Berninis* Catedra (hinten im Chor von St. Peter) zu verweisen, die unten als Freigruppe der vier Kirchenlehrer anfängt, um oben als Wanddekoration um ein Ovalfenster (Engelscharen zwischen Wolken und Strahlen verteilt) zu schließen. Es ist das rohste Werk des Meisters, eine bloße Dekoration und Improvisation; er hätte wenigstens nicht zum Vergleich mit der danebenstehenden solidern Arbeit seiner eigenen frühern Zeit, dem Denkmal Urbans VIII., so unvorsichtig auffordern sollen.

Endlich erkennt der Naturalismus der berninesken Plastik seine eigenen Konsequenzen offen an. Wenn einmal die Darstellung eines möglichst aufregenden Wirklichen das höchste Ziel des Bildhauers sein soll, so gebe er die letzten akademischen Vorurteile über Linien, über Gruppenbildung u. dgl. auf und arbeite ganz auf dieses Wirkliche hin, d. h. er füge die Farbe hinzu. Schon die Antike und mehr noch das Mittelalter, dann die realistischen florentiner Bildner des 15. Jahrh., die Robbia, vorzüglich Guido Mazzoni, waren hierin ziemlich weit gegangen; überdies wird das bemalte Bildwerk eine Verständlichkeit für sich haben und eine Popularität genießen, um die man es zu wenig beneidet.

Und es entstanden wieder zahllose bemalte Heiligenfiguren von Holz, Stuck und Stein, wobei der Einfluß der buntfarbigen spanischen Plastik mitwirkte (daher namentlich in Neapel, Sizilien und Genua). Wer sich von Bildhauern irgend etwas dünkte, wollte allerdings mit dieser Gattung nichts zu tun haben; die akademische Kunst schloß kein Verhältnis mehr mit ihr; sie mied die Verwandtschaft und Konkurrenz mit jenen periodisch neu draapierten Wachspuppen, die z. B. in Glaskasten auf den Altären neapolitanischer Kirchen prangen. Allein bisweilen verspinnt sich

doch ein schönes Talent in die bemalte Skulptur und leistet darin Vorzügliches. In Genua lebte um das Jahr 1700 ein Künstler dieser Art, *Maragliano*, dessen Arbeiten ungleich erfreulicher sind als die meisten Papstgräber in St. Peter. Man überließ ihm meist eine ganze, etwa besonders von oben beleuchtete Nische über dem Altar, in der er seine Figuren ohne den Anspruch auf eine plastische Gruppe, vielmehr bloß malerisch ordnete. Mit der Farbe hatte er auch dazu das Recht, während jene Marmorbildner, die ihre Nischengruppen ähnlich gestalteten, ein wüstes Zwitterwesen hervorbrachten. — Gegen das unheimlich Illusionäre der Wachsbilder schützte ihn die plastische und in seinem Sinn ideale Gewandung. Sein Material ist, wie ich glaube, bloß Holz (bei größern Figuren von zusammengetieteten Blöcken), ohne Nachhilfe von Stuck.

Diese Arbeiten sind gleichsam eine höhere Gattung der Präsepien, die in Italien noch gegenwärtig um die Zeit des Dreikönigtages in den Kirchen (im kleinen auch in Privathäusern) aufgestellt werden; nur hier mehr künstlerisch abgeschlossen und mit einem bedeutenden Talent, mit Fleiß und Liebe durchgeführt. *Maragliano* ist bisweilen wahr, schön und ausdrucksvoll, wie ich mich nicht erinnere, irgend einen seiner Fachgenossen gefunden zu haben. Seine Gattung paßte hauptsächlich gut für Kapuzinerkirchen, die den reichern Schmuck schon durch die vorgeschriebenen hölzernen Rahmen, Gitter usw. ausschließen. Seine besten Altargruppen zu Genua: S. Annunziata, Querschiff links; — S. Stefano, im Anbau; S. M. della Pace: im Chor eine große Assunta mit den hh. Franz und Bernardin, in der 2. Kap. rechts der h. Franz, der die Wundmale erhält, außerdem im linken Querschiff und in der 2. Kap. links (in der 3. Kap. rechts eine Gruppe desselben Stiles von *Pasquale Navone*); — in Madonna delle Vigne, Kap. links neben dem Chor: ein Kreuzifix und die in ihrer Art vortrefflichen Statuen der Maria und des Johannes; — Kapuzinerkirche, Querschiff rechts.

Nicht umsonst kam z. B. *Legros* in der Statue des h. Stanislas Kostka (in einer Kapelle des Noviziates S. Andrea zu Rom) auf die (allerdings fehlgegriffene) Zusammensetzung aus verschiedenen Marmorarten zurück. Wie, wenn man einmal zur Probe versuchte, berninische Skulpturen zu bemalen? ob sie nicht gewinnen würden?

Die Gattung starb auch später nie ganz aus; für kleine Genrefiguren von Wachsmasse und von Ton wird sie vollends immer fort-dauern. Es ist bekannt, welche trefflichen Arbeiten in diesem Fache Mexiko liefert (Kostümbilder und heilige Gegenstände); aber auch Sizilien hat bis auf unsere Zeit wahre Künstler dieser Art, wie *Matera* und *B. Palermo* gehabt.

Was kann das Relief in dieser Periode bedeuten? Schon seit dem 15. Jahrh. vielfach seines einzig wahren Stilprinzipes beraubt und zum Gemälde in Marmor oder Erz herabgesetzt, muß es jetzt, mit der manieriert-naturalistischen Auffassung und Formbehandlung der Berninesken, doppelt im Nachteil sein. Überdies kann man fragen, was eigentlich noch Relief heißen dürfe, seitdem die Gruppenskulptur zu einer Wand- und Nischendekoration geworden? seitdem ganze Kapellenwände mit Szenen von stark ausladenden lebensgroßen Stückfiguren bedeckt werden? Man nennt z. B. *Algardi's* Attila (St. Peter, Kap. Leos des Großen) „das größte Relief der neuern Kunst“; es sollte eher eine Wandgruppe heißen. Übrigens ist *Algardi's*, beiläufig gesagt, immer eines Blickes wert, weil er das Detail gewissenhafter behandelt und einen Rest naiven Schönheits-sinnes übrig hat.

Nächst ihm ist der Bolognese *Giuseppe Mazza* insoweit einer der bessern im Relief, als die bolognesische Malerschule in der Komposition die meisten übrigen Maler überragt. Außer zahlreichen Arbeiten in der Kirche seiner Vaterstadt hat er in S. Giovanni e Paolo zu Venedig (letzte Kap. des rechten Seitenschiffes) in sechs großen Bronzereliefs das Leben des h. Dominikus geschildert; nimmt man die obern zwei Dritteile mit den Glorien weg, so bleiben ganz tüchtige Kompositionen übrig, zumal die mit dem Tode des Heiligen. Dagegen gibt es von *Mazza* Arbeiten in mehreren Kirchen seiner Vaterstadt, die nicht besser sind als anderes aus dieser Zeit.

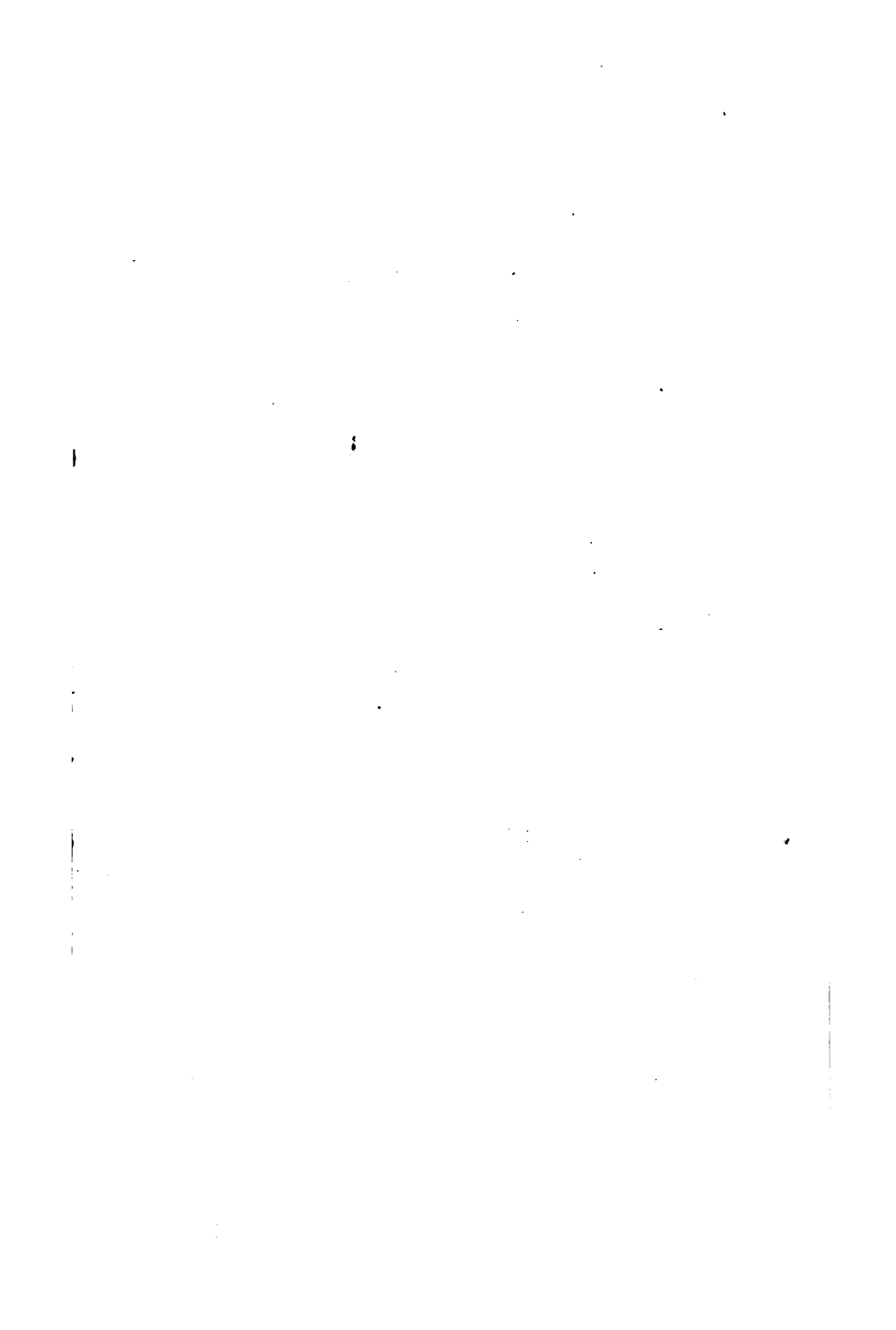
Für Florenz sind am ehesten zu nennen die drei großen Altarreliefs des *Foggini* in der Kap. Corsini im Carmine (Querschiff links). Süßliche Engelchen schieben die Wolken, auf denen der verhimmelte Heilige kniet; in dem Schlachtreief springen die Besiegten links aus dem Rahmen heraus; überall bemerkt man Reminiscenzen aus Gemälden. Und dabei sind es doch von den tüchtigsten Arbeiten der ganzen Richtung. — In Rom gewährt St. Peter (außer den genannten Reliefs *Algardi's*) noch in einer Anzahl kleinerer Sarkophagreliefs an den Grabmälern und in Berninis Reliefs über dem Hauptportal eine Übersicht derjenigen Geschmacksvariationen, die dann für die übrige Welt maßgebend wurden. — Die Reliefs über den Apostelstatuen im Lateran sind von *Algardi* und seinen Zeitgenossen entworfen.

Um die Mitte des 18. Jahrh. beginnt der Stil sich etwas zu bessern; während die Auffassung im ganzen noch dieselbe bleibt, hören die schlimmsten Exzesse des Naturalismus und der davon abgeleiteten Manier allmählich auf. Das Raffinieren auf Illusion, welches noch kurz vorher (S. 569 u. 579) seine Triumphe über die besiegte Schwierigkeit gefeiert, macht einer ruhigern, kalten Eleganz

Platz. Von diesen Zeitgenossen eines Rafael Mengs sind natürlich nur wenige zu einigem Namen gelangt, weil ihnen die wahre Originalität fehlte. (In Genua sind mir mehrere Arbeiten des *Niccolò Traverso* z. B. im Chor des Angelo Custode aufgefallen.)

Das Verdienst *Canovas* (1757—1822) lag darin, daß er nicht bloß im einzelnen anders stilisierte als die Vorgänger, sondern die ganze Aufgabe neu im Sinne der ewigen Gesetze seiner Kunst aufzufassen suchte. Sein Denkmal Clemens' XIV. (im linken Seitenschiff von SS. Apostoli zu Rom) war eine Revolution nicht bloß für die Skulptur. Wie gering man immer vom absoluten Wert seiner Arbeiten denken möge, kunsthistorisch ist er der Markstein einer neuen Zeit, wie etwa *David* im engeren Kreise für die Malerei.

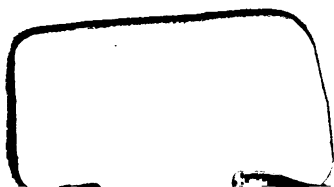
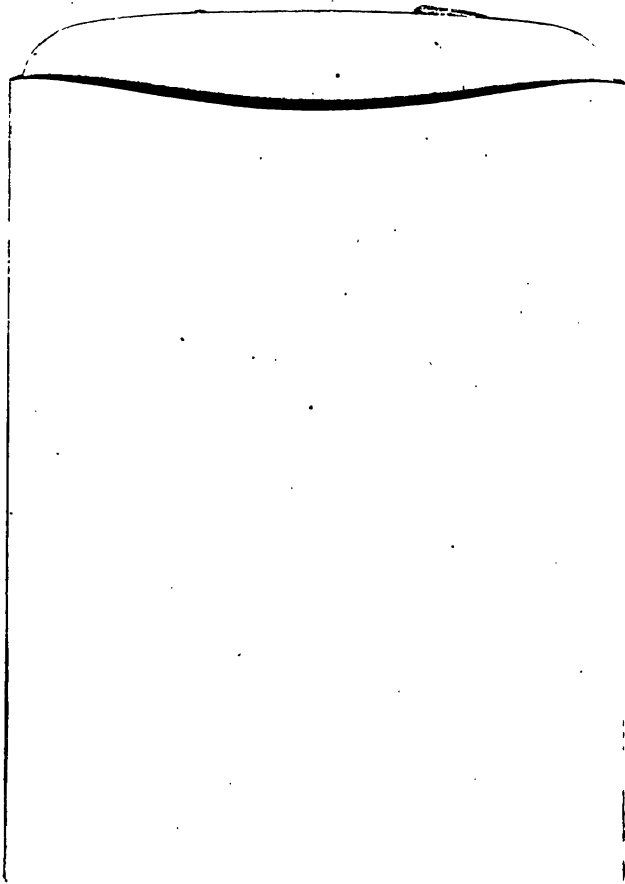




89054771399



89054771399



89054771399



b89054771399a

