



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.

NA  
520  
F7  
v.1

UC-NRLF



B 3 789 993

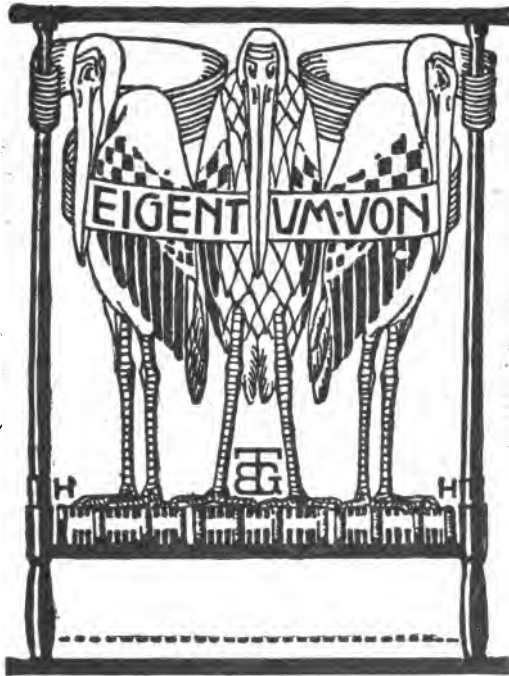
... und Geisteswelt  
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

P. Frankl  
Die  
Renaissancearchitektur  
in Italien

I



Verlag von B. G. Teubner in Leipzig



Ein vollständiges Verzeichnis der Sammlung „Aus Natur  
und Geisteswelt“ befindet sich am Schluß dieses Bandes.

## Die Sammlung

# „Aus Natur und Geisteswelt“

verdankt ihr Entstehen dem Wunsche, an der Erfüllung einer bedeutenden sozialen Aufgabe mitzuwirken. Sie soll an ihrem Teil der unserer Kultur aus der Scheidung in Kasten drohenden Gefahr entgegen helfen, soll dem Gelehrten es ermöglichen, sich an weitere Kreise zu wenden, und dem materiell arbeitenden Menschen Gelegenheit bieten, mit den geistigen Errungenschaften in Fühlung zu bleiben. Der Gefahr, der Halbbildung zu dienen, begegnet sie, indem sie nicht in der Vorführung einer Fülle von Lehrstoff und Lehrfägen oder etwa gar unerwiesenen Hypothesen ihre Aufgabe sucht, sondern darin, dem Leser Verständnis dafür zu vermitteln, wie die moderne Wissenschaft es erreicht hat, über wichtige Fragen von allgemeinstem Interesse Licht zu verbreiten, und ihn dadurch zu einem selbständigen Urteil über den Grad der Zuverlässigkeit jener Antworten zu befähigen.

Es ist gewiß durchaus unmöglich und unnötig, daß alle Welt sich mit geschichtlichen, naturwissenschaftlichen und philosophischen Studien befaße. Es kommt nur darauf an, daß jeder an einem Punkte die Freiheit und Selbständigkeit des geistigen Lebens gewinnt. In diesem Sinne bieten die einzelnen, in sich abgeschlossenen Schriften eine Einführung in die einzelnen Gebiete in voller Anschaulichkeit und lebendiger Frische.

In den Dienst dieser mit der Sammlung verfolgten Aufgaben haben sich denn auch in dankenswertester Weise von Anfang an die besten Namen gestellt. Andererseits hat dem der Erfolg entsprochen, so daß viele der Bändchen bereits in neuen Auflagen vorliegen. Damit sie stets auf die Höhe der Forschung gebracht werden können, sind die Bändchen nicht wie die anderer Sammlungen stereotypiert, sondern werden — was freilich die Aufwendungen sehr wesentlich erhöht — bei jeder Auflage durchaus neu bearbeitet und völlig neu gesetzt.

So sind denn die schmuken, gehaltvollen Bände durchaus geeignet, die Freude am Buche zu wecken und daran zu gewöhnen, einen kleinen Betrag, den man für Erfüllung körperlicher Bedürfnisse nicht anzusehen pflegt, auch für die Befriedigung geistiger anzuwenden. Durch den billigen Preis ermöglichen sie es tatsächlich jedem, auch dem wenig Begüterten, sich eine kleine Bibliothek zu schaffen, die das für ihn Wertvollste „Aus Natur und Geisteswelt“ vereinigt.

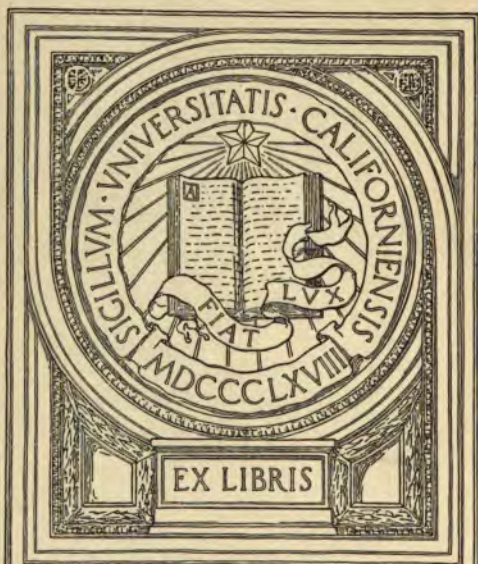
Die meist reich illustrierten Bändchen sind  
in sich abgeschlossen und einzeln käuflich.

**Ausführlicher illustrierter Katalog unentgeltlich.**

Leipzig.

**B. G. Teubner.**

GIFT OF  
Carnegie Corporation



EX LIBRIS

Art Seminar



Aus Natur und Geisteswelt  
Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher Darstellungen

381. Bändchen

# Die Renaissancearchitektur in Italien

Von

Paul Frankl

I

Mit 12 Tafeln und  
27 Textabbildungen



UNIV. OF  
CALIFORNIA

Druck und Verlag von B. G. Teubner in Leipzig 1912

NF1520

F. 7

v. 1

Ant

W. M. R. 22



## Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Einleitung . . . . .	1
I. Filippo Brunelleschi . . . . .	2
II. Alberti und Laurana . . . . .	26
III. Die Zersplitterung des Stiles . . . . .	48
IV. Bramante, Spavento und Raffael . . . . .	62

Gift of  
Congress Corporation  
to Art Dept.  
( )

TO YOU

LIBRARY

Copyright 1912 by B. G. Teubner in Leipzig.

Alle Rechte, einschließlich des Übersetzungsrechts, vorbehalten.



## Einleitung.

Mitten im Bereich der gotischen Architektur baute Brunelleschi 1419 das Sintelhaus in Florenz in Formen, die vom Gewohnten weit abwichen. Niemand konnte diesem neuartigen Versuch ansehen, daß der Geist, der dahinter steckte, fortbauern und so erstarken werde, daß in diesem Geiste zu bauen das Gewohnte, einzig Denkbare werden sollte im ganzen Bereich der einstigen Gotik. Ja, diese neue Baukunst, die Renaissance hat in ihren abgeleiteten Stilen, dem Barock, Rokoko, Klassizismus, der Neorenaissance weit über die enge Welt der mittelalterlichen katholischen Völker hinaus im Gefolge der westeuropäischen Kultur ganz Amerika in Besitz genommen, und in den Städten Rußlands, des Bal-kans, in afrikanischen, ostasiatischen, australischen Städten finden wir in Bahnhöfen, Banken, Theatern in der fremdartigsten Umgebung häufig genug ein spätes Fortklingen jener italienischen Renaissance. Um diesen weltbeherrschenden Stil, der uns überall begegnet, zu verstehen, muß man sich mit den Anfängen vertraut machen, mit der Renaissance im engeren Sinne, der italienischen Baukunst des 15. und 16. Jahrhunderts. Vertiefen wir uns aber in diese Welt, so erkennen wir bald, daß diese Epoche nicht nur durch ihre historische Bedeutung Interesse für uns hat; sie ist uns noch heute unmittelbar wertvoll, weil sie eine Reihe von künstlerischen Wünschen erfüllte, die seither wach geblieben sind, aber nirgends so reine und ursprüngliche Befriedigung fanden wie damals in Italien.

Diese künstlerischen Wünsche traten aber nicht von Anfang an in reifster Bewußtheit und allseitiger Vollendung auf, sie hatten ihr Erwachen und Großwerden. In Brunelleschis Programm: die gute Baukunst der Alten wiederzuerwecken, lag, durch die Art, wie er es zu verwirklichen begann, ein Ideenreichtum keimhaft eingeschlossen, der über das nächste Bedürfnis der Generation und Nation hinaus für Hunderte von Bauten ausreichte. Brunelleschi selbst konnte nicht die Tragweite seines Beginnens absehen. Es gehörten viele Meister dazu, langsam die Konsequenzen zu ziehen, die Möglichkeiten des Stiles auszuschöpfen. Der Stil in diesem Sinne liegt jenseits von der persönlichen Note jedes Meisters; die einzelne Lösung ist zwar völlig durchtränkt von der Eigenart des einzelnen Künstlers, aber die Lösung ist eben

nur eine neben vielen anderen, die alle zusammen in einem dunkel geahnten Ideal eingeschlossen liegen, das erst eine spätere Zeit nachträglich klar sieht und formuliert. — Uns kommt es hier auf beides an. Wir wollen dies langsame Ausbilden aller Fähigkeiten des Stiles in der chronologischen Folge des Reisens betrachten und sowohl das Persönliche des einzelnen Werkes und Künstlers, wie das Allgemeine des Stilideals zu erfassen suchen. Es kommt dabei weniger darauf an, eine einfache Formel für das zu finden, was diese Renaissancearchitektur war, als vielmehr ihre Geschichte, ihr Werden mit intensiver Teilnahme mitzuerleben.

Chronologisch ist die Renaissance begrenzt durch den vorangehenden und den nachfolgenden Stil. Sie mußte sich durchsetzen gegen die Gotik, die neben dem Neuen weiter bestand, und in die sie schrittweise umbildend eindrang. Und so wie die Gotik fortbauerte neben der sich entfaltenden und ausbreitenden Renaissance, so lebte diese weiter, als der Barock schon aufgetaucht war, sich breit machte und zum neuen Ideal geworden war. Wollen wir das Leben der Renaissance völlig kennen lernen, so müssen wir über das Aufkommen des Barock hinaus verfolgen, wie die alten Ideentreife fortbauern, beeinflusst von neuen und langsam von ihnen durchsetzt und zuletzt verdrängt, als die alte Lebenskraft erschöpft war. So werden wir ihr Schicksal beobachten von Brunelleschis ersten Bauten an bis zu den letzten des Palladio.

## I. Filippo Brunelleschi (1377—1446).

Filippo Brunelleschi wurde in Florenz geboren.

Das mittelalterliche Stadtbild, in dem Brunelleschi aufwuchs, die Stadt von schmalen, hohen Familienburgen, gedrängt in finsternen Gassen, ein Ausdruck dauernden Mißtrauens, häufiger Straßentumulte, ist seit Brunelleschis Bautätigkeit langsam gewichen, und in unserer Vorstellung vom heutigen Florenz lebt nur das Lichte, Freundliche geräumiger Hallen und Plätze, das Vornehme bequemer Paläste, überwiegt die Erinnerung an Renaissanceeindrücke so sehr, daß wir die großen gotischen Monumentalbauten, die stehen blieben, als alles um sie herum sich verwandelte, fast vergessen. Die Italiener haben über die Gotik den Stab gebrochen, und wir Nordländer, eine andere Art Gotik gewöhnt, sind gegen die italienische besonders kritisch; zu oft entsteht das Gefühl eines Mißverstehens, Mißbrauchens. Aber gerade Florenz hatte Meister von so starker, schöpferischer Kraft, daß ihre

Werte, wie damals, auch heute unmittelbar wirken: aus der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts der Bargello (1255), die drei großen Kirchen S. Maria Novella (1278), S. Croce (1294), der Dom S. Maria del Fiore (1296) und der Palazzo vecchio (1298), aus dem 14. Jahrhundert Or San Michele (1336) und die Loggia dei Lanzi (1376).

Auf Brunelleschi müssen diese Bauten einen starken unvergeßbaren Eindruck gemacht haben. In seinen Bauten hat die Tradition nachgewirkt. Ohne das Vorbild des Palazzo vecchio, seine rauhe Außenseite, seine einfache geschlossene Gesamtform ist der Palazzo Pitti kaum zu denken. Und doch, im ganzen stand Brunelleschi zur Tradition ablehnend, ja feindlich.

Er war der Sohn eines charakterfesten, unbestechlichen Notars, den die Republik mehrmals mit diplomatischen Geschäften betraute, die ihn einmal als Gesandten nach Wien an den Hof Kaiser Karls IV. führten. Der angesehenere Politiker, den sein Notariat in alle möglichen Streitigkeiten und Lebenslagen seiner rührigen Mitbürger, den seine unparteiische Anwaltschaft für Söldnerführer in die Finanzverhältnisse und Unternehmungen der italienischen Staaten tief hineinschauen ließ, muß einen ungewöhnlich weiten Blick, große Welt- und Menschenkenntnis besessen haben. Der Sohn, der, selbst zur Übernahme der väterlichen Praxis bestimmt, humanistisch erzogen wurde, bekam so die volle Bildung, die damals die höchste geistige Schicht seines Volkes verband. Der Humanismus gehörte zur selbstverständlichen Atmosphäre des väterlichen Hauses. Er lernte die lateinische Sprache, hatte den Weg offen zu den antiken Autoren und nahm mit der Bildung der Humanisten die Ideale dieser Kreise in sich auf, die Sehnsucht nach der großen Zeit seiner „Ahnen“, der weltbeherrschenden Römer, den Haß gegen alles Fremde, gegen die Barbaren, die in ihrer Roheit die römische Kultur vernichtet hatten. Und so haßte er auch die Kunst dieser Barbaren. Mochten S. Croce, der Palazzo vecchio, die Loggia dei Lanzi eindrucksvoll sein, sie schienen ihm doch fremd und — gemessen an den unklaren Bildern, die sich die Humanisten vom Glanz des alten Rom machten — kunstlos, kunstwidrig. Dem Notarschüler, der Dante auswendig rezitierte, der Petrarca und Boccaccio verehrte und studierte, war die Ablehr von der Gotik eine patriotische Angelegenheit. Von den philologisch geschulten, literarisch, poetisch, politisch tätigen Humanisten aber unterschied er sich dadurch, daß er die Wiederherstellung der Antike aus sprachlich-literarischem Gebiet übertrug auf das der Architektur, daß er Ernst machte damit, energisch nach einem Ersatz der Gotik zu suchen, der zum Ideal der Humanisten besser stimmte.

Wir wissen nicht, wann Brunelleschi die Notariatskarriere abbrach — wohl früh, noch zu Lebzeiten, vielleicht wider Willen des Vaters, wir wissen, daß er nicht gleich als Architekt, sondern als Bildhauer anfang; wir wissen, daß er volle 40 Jahre alt war, als er seinen ersten bedeutenden Bau begann. Wie alle anderen Künstler machte er eine Lehrzeit durch, wahrscheinlich bei einem Goldschmied, lernte zeichnen, modellieren, gravieren, meißeln, malen; erwarb sich aber daneben eine für seine Zeit hohe mathematische Bildung und fand im industriereichen und kriegerischen Florenz viel Gelegenheit, Industrie- und Kriegsmaschinen gründlich kennen zu lernen. So reifte er zum Gelehrten, Ingenieur und Künstler in einer Person.

Mit der ersten künstlerischen Leistung erlebte er aber einen Mißerfolg. Für das alte Baptisterium der Stadt, einen achteckigen Zentralbau, hatte schon 1336 Andrea Pisano die ehernen, reliefgeschmückten Flügel der einen Türe geschaffen, die beiden anderen Türen blieben provisorisch geschlossen, bis sich 1401 die Stadträte entschlossen, auch diese ähnlich prunkvoll zu vollenden. An der Konkurrenz, die ausgeschrieben war, beteiligte sich auch Brunelleschi; aber sein Probestück wurde von dem Ghibertis übertroffen. Schon technisch war Ghibertis Relief überlegen; es war aus einem Stück gegossen, das Brunelleschis aus einzelnen Stücken zusammengeschweißt. Und daß ihm auch künstlerisch mit dem Urteil kein Unrecht geschah, können wir heute noch an den erhaltenen Stücken nachprüfen. Für uns aber ist besonders wichtig, daß dies Relief noch durchaus gotischer, der damaligen Florentiner Tradition angehört. Literarische Studien allein genügten eben nicht für eine Loslösung von der Gotik.

Getränkt und verärgert verließ er Florenz. Es kann sein, daß er beschloß, das, was ihm zum vollkommenen Bildhauer fehlte, durch das Studium antiker Bildwerke sich zu erarbeiten. Gerade damals, 1401, kam der Bildhauer Nanni d'Arezzo von Rom zurück, voll von den Eindrücken antiker Ruinen und Statuen. Seine Erzählungen mögen Brunelleschis Sehnsucht den Weg nach Rom gewiesen haben. Dort soll er jahrelang gelebt, als Goldschmied und Uhrmacher sein Brot verdient haben. Seine freie Zeit aber gehörte ganz dem Studium der Trümmer Roms.

In Rom erst erfolgte der Umschwung, sein Interesse wandte sich von der Plastik ab, der Baukunst zu. Mit einem bloßen Ansehen, Bestaunen, flüchtigem Nachstizzieren war es nicht getan. Wollte er selbst Ähnliches schaffen, so mußte er die Reste, so weit sie irgend zugänglich waren, genau vermessen, die Grundrisse der ganzen Gebäude und

die Grundrisse einzelner Teile, wie Kapitäle, Giebsunterzichten zeichnen und im gleichen Maßstab die Höhen d. h. die Aufrisse, Ansichten der Gebäude und aller ihrer Einzelheiten, er mußte herabgestürzte und verschüttete Stücke freilegen, Fundamente ausgraben, mußte aber zu Hause diese Einzelaufnahmen zusammenstellen, das unvollständig Erhaltene rekonstruieren, sich ganz in den Geist dieser Bauten versetzen und beobachten, wie die dekorativen Glieder, wie das rein Ornamentale in bewußter Sparsamkeit auf bestimmte Stellen ausdrucksvoll konzentriert ist. So lernte er, der mit Meißel, Spaten und Stift wie ein moderner Archäologe arbeitete, die Antike kennen, die antiken Ordnungen und Gebäudegattungen unterscheiden, und schuf in seinen Studienmappen die erste primitive Bauformlehre der römischen Baukunst.

In seiner Gründlichkeit konnte er sich aber auch damit nicht zufrieden geben, er verlangte danach, den bildmäßigen Eindruck der von ihm rekonstruierten Thermen, Theater sich anschaulich zu machen, und kam ganz konsequent dazu, aus seinen Grundrissen und Aufrissen auf einer angenommenen aber festen Bildebene für einen angenommenen aber festgehaltenen Standpunkt (Augpunkt) geometrisch das perspektivische Bild zu konstruieren. Er entdeckte die Perspektive.

Das Zeichnen der Außen- oder Innenansicht einer Architektur war so zur wissenschaftlichen Aufgabe mit eindeutiger Lösung geworden. Aufgeregt durch seine Entdeckung, ganz erfüllt davon, daß man die Natur nun wiedergeben könne „so wie sie ist“, suchte er andere davon zu überzeugen. In Florenz, wo er sich zeitweise aufhielt, stellte er auf den Straßen solche konstruierte Perspektiven auf, die er ihrer Silhouette nach ausschnitt und die von bestimmtem Standpunkt gesehen sich mit dem dargestellten Gebäude deckten (z. B. dem Baptisterium). Dies war für die Florentiner überzeugend. Ghiberti lernte die neue Kunst und ebenso Masaccio, von dessen perspektivisch richtigen Bildern die Renaissanceepoche in der Malerei datiert.

Für Brunelleschi aber bedeutete die Perspektive, daß er sich die Wirkung seiner Entwürfe klarmachen konnte, noch ehe er an die umständliche Arbeit eines Baumodells ging.

Die technischen Kenntnisse, die er brauchte, lernte er teilweise von den Römerbauten, aus deren geborstenen und herabgestürzten Gewölben bei einigem Nachdenken der Herstellungsprozeß sich gut herauslesen ließ. Den Anschluß an die zeitgenössische Bautechnik fand er bei kleineren Bauten, die er für Verwandte ausführte, sowie bei einem geringfügigen Umbau am Palazzo vecchio. Jedenfalls galt er 1417, als er wieder ganz in die Heimat zurückkehrte, als Sachmann in architektoni-

sehen Fragen und wurde zu den wiederaufgenommenen Konferenzen wegen Einwölbung der noch fehlenden Domkuppel sofort zugezogen. Sehr bald zeigte sich, daß seine Anschauungen über den Wölbprozeß unter allen, die geäußert wurden, die klarsten waren. Sein Gutachten zu lesen, ist auch heute noch ein Genuß, sachlich, knapp und doch ganz anschaulich. Aber er stieß auf großen Widerstand, und selbst, wenn man abzuziehen sucht, was die Legende um diesen mit südländischem Temperament geführten Streit gedichtet hat, bleibt genug übrig, was Brunelleschi das Leben in diesem Jahre sauer gemacht hat.

In diesen Kämpfen mußte ihm gelegen kommen, daß er an neuen Bauaufträgen seine Kunst zeigen und weiter bilden konnte. 1419 be- traute ihn die Stadt mit dem Bau eines Findelhauses. Dies Ospedale degli Innocenti ist der erste Bau der Renaissance. Es ist ein Zu- fall, daß der erste Bau ein Profanbau war, aber es ist doch für den ganzen Stil charakteristisch, der von Anfang an kein spezifisch kirchlicher war im Gegensatz zum altchristlichen und den mittelalterlichen Stilen. Dagegen ist der humane Zweck des Gebäudes echt christlich, wenn auch in dieser monumentalen Fürsorge für die unehelich Geborenen wieder ein nicht kirchlicher Beigeschmack steckt, höchst charakteristisch für jene ersten Renaissancegenerationen, denen Herkunft und Sippenzugehörig- keit fast gleichgültig schienen, denen nur die Tüchtigkeit, der eigenste Wert der Persönlichkeit galt. So war der Zweck des Gebäudes eine neuartige Caritas, die Formen sollten aber möglichst antik sein.

Die Fassade (Taf. I), ein Erdgeschoß und ein Obergeschoß, ist neun Achsen breit.<sup>1)</sup> Eine Freitreppe von neun Stufen führt in der ganzen (ursprünglichen) Gebäudebreite zu dem Erdgeschoß empor, das sich als Querhalle in neun Bogen gastlich und mit einem schon verschwenderischen Raumgefühl öffnet. Zu den Wickelkindern, die hier die Stufen heraufgetragen wurden, steht diese monumentale Halle in keinem Ver- hältnis. Die neun Halbkreisbogen ruhen auf stämmigen, etwas dick- köpfigen Säulen. Von den Kapitälern schwingen sich Gurtbogen gegen die Rückwand der Halle, wo sie von kapitälartig geformten Konsolen aufgenommen werden. So entstehen neun isoliert empfundene Kompar- timente, jedes mit einem eigenen Kugeltappengewölbe gedeckt, das wie ein aufgeblähtes Segel sich über die vier hohen Halbkreise jeder dieser quadratischen Räume spannt, und jedes dieser Quadrate als streng gesondertes Individuum erscheinen läßt, im vollen Gegensatz zu den

1) Gegen 1600 um je einen Bogen rechts und links von der Halle und 1819 um je ein weiteres Feld erweitert, so daß die heutige Fassade 13 Achsen breit ist.

mittelalterlichen Kreuzgewölben, deren Kappen die benachbarten Räume eher verbinden als trennen.

Durchschreitet man das Tor in der Mitte der Hallenrückwand, so kommt man durch einen kurzen Korridor in eine zweite Halle, die den quadratischen Hof rings umgibt (Abb. 1). Diese Halle ist von Kreuzgewölben gedeckt, der Raum erscheint daher nicht aus einzelnen quadratischen Räumen zusammengesetzt, sondern umgekehrt zunächst als ein zusammenhängender Korridor und erst nachträglich in einzelne quadratische Räume zerlegt. Brunelleschi bediente sich beider Arten. Gegen den Hofraum öffnet sich die Umgangshalle in Bogen auf Säulen. In den Wänden führen Türen nach den Sälen und Zimmern, die völlig symmetrisch angeordnet sind, und ebenso streng liegen die Türen in den Mittelachsen der Kreuzgewölbe und symmetrisch zu den Mittelachsen der Säle — von außen und von innen ist alles „geordnet“, nichts soll dem Zufall überlassen bleiben, überall soll das Gefühl wohlüberlegter Absicht, völliger Bewußtheit des Handelns herrschen.

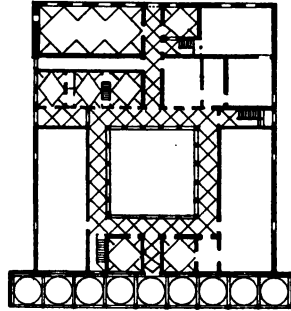


Abb. 1.  
Sindelhaus, Florenz, 1419.

Die Treppen sind einfach und unbetont; im Obergeschoß breiten sich die Zimmer über die unteren Hallen aus, so daß im Hof und gegen den Platz das Obergeschoß sich in einer Fensterwand über den Säulenbogen ausdrückt.

So ist die erste Fassadenlösung der Renaissance: unten Säulenbogenreihe, oben die ungegliederte Fensterwand. Die Säulenbogenreihe wird an den Ecken von je einem Pilaster eingefasst, auf diesem Pilaster ruht ein Architrav, der über sämtliche Bogen hinstreift. So entstehen Zwickel zwischen Architrav und Bogen, in die Kreismedaillons eingespannt sind<sup>1)</sup>; über dem Architrav folgen Fries und Gesims, sie bilden die Fensterbrüstung, denn die Fenster stehen über der Bogenmitte auf dem Gesims auf. Ihr rechteckiges Format, ihr Rahmen und ihre Giebel sind antiken Vorbildern nachgebildet, wie die Säulen, und die Bogenarchivolte<sup>2)</sup>, die Pilaster und das Gesimsprofil. Den obersten Abschluß der Fensterwand bildet ein kleines Gesims, das im stark schattenden,

1) Später gefüllt mit Robbias Wickelfinderreliefs. Während diese Zutat dem Geist des Bauwerkes entsprach, wirkt störend das moderne Dachstuhlwerk und die barocke Büste in der Fassadenmitte.

2) Archivolte = das breite Band, das den Bogen in der Vorderfläche umsäumt.

weit vorspringenden Sparrendach fast verschwindet. Die antiken Formen sind ungemein frei behandelt, besonders das Gebälk, das so breit gezogen ist. Die Komposition als Ganzes ist keine Kopie antiker Vorbilder.

Während am Sindelhaus sehr langsam weitergebaut wurde, bot sich Brunelleschi 1420 eine neue Gelegenheit, seine Ideale zu verwirklichen. Die alte Kirche S. Lorenzo, 390 gegründet, war für die Gemeinde des anwachsenden Stadtteiles zu klein geworden; ihr Prior Dolfini begann nach eigenem Entwurf einen Neubau, und baute zuerst den Chor, den er genau nach dem Schema der gotischen Kirchenchöre von Florenz (S. Maria novella, S. Croce) als Flucht quadratischer Räume anlegte, eine mittlere große Chorkapelle und beiderseits je zwei kleinere quadratische Nebenchöre (oder Kapellen). Eine Reihe reicher Familien, die im Sprengel wohnten, nahmen die Baukosten auf sich, darunter war auch die Familie Medici, die durch ausgedehnte Kredit- und Bankgeschäfte zu außergewöhnlichem Reichtum gekommen war. Giovanni Averardo de Medici veranlaßte nun die Zuziehung Brunelleschis, dem zunächst der Bau einer Sakristei aufgetragen wurde, aber bald darauf übergab man ihm die Fortsetzung des ganzen Kirchenneubaues. Bei beiden Unternehmungen war Brunelleschi durch Dolfinis Chor behindert, aber er fand sich ab und konnte im übrigen ungestört seine künstlerischen Überzeugungen durchführen.

Die Sakristei von S. Lorenzo 1420 (Abb. 2), ist ein geräumiger, etwa 11 m weiter quadratischer Raum, den eine Kuppel deckt; im Westen öffnet sich die Wand gegen den Chor, einen bedeutend kleineren, quadratischen, ebenfalls überkuppelten Raum. Die Sakristei besteht also aus zwei verschieden großen Zentralbauten, die auf gemeinsamer Mittelachse aneinandergereiht sind, der kleine niedrige Raum ist dem großen hohen stark untergeordnet, jeder ist deutlich für sich empfunden. In diesem Verfahren, jeden Raum als Sonderexistenz, als isolierte Einheit zu bilden, ist ein Hauptcharakterzug von Brunelleschis Kunstwollen ausgeprägt: der Wille zu Klarheit.



Abb. 2.  
Lorenzo-  
sakristei.

Die Kanten beider Räume, auch die Ecken, mit denen der kleine an den großen stößt, sind durch korinthische Pilaster markiert, die ein dreiteiliges Gebälk tragen (Taf. I). Man nennt ein solches von vertikalen Stützen getragenes Gebälk eine Ordnung. Dieser althergebrachte Ausdruck Ordnung ist ganz wörtlich zu nehmen; die regelmäßige oder rhythmische Wiederkehr der Stützen bringt Ordnung in den Bau. Wohl haben manche Generationen die Stützenordnungen dekorativ angewandt, aber von vornherein haben sie einen tectonischen Sinn. In



der Sakristei von S. Lorenzo betont die Ordnung alle wichtigen Raumtanten, sie fixiert eindeutig die Raumauffassung, sie entspricht vollkommen den Gelenken des Menschenleibes, sie wirkt im Sinne desselben Willens zur Klarheit, in welchem die Isolierung der Räume entstand.

Das Gebälk dieser Ordnung, bestehend aus einem dreistreifigen Architrav, einem mit Engeltöpfen decorierten Fries und einem niedrigen Gesims, geht in einem horizontalem Zuge um beide Räume herum und bezeichnet „den Kämpfer“, d. h. die Stelle, wo von den vertikalen Richtungen die Bogen abgehen. Räumlich betrachtet, d. h. wenn man, statt nur die Wandfläche zu sehen, den Raum zwischen ihnen auffaßt, bezeichnet die horizontale Kämpferlinie (das Gebälk) die horizontale Kämpferebene, die den unteren, nur von vertikalen Wänden umschlossenen Raum von der nächst höheren Raumschicht trennt (über der dann erst die Kuppel folgt). Dieser Spielraum (der die Vermittlung zwischen Fußraum und Deckraum übernimmt), wird teilweise von vertikalen Wänden gebildet, den Fortsetzungen der vertikalen Wände unten, teilweise von den sogenannten Pendentifs, dreieckigen gewölbten Zwischelflächen, durch die der Übergang zur kreisrunden Kuppel ermöglicht wird. Dies durchaus einfache Raumgebilde, das schon die Byzantiner gebraucht haben, bleibt ein wesentlicher Bestandteil der Renaissancegewölbe; es ist gut, sich diese Form ein für allemal anschaulich zu machen. Seine vertikalen Wände sind halbkreisförmig begrenzt als „Schildwände“ gebildet, die Zwickel, die zwischen je zwei Schildwänden gespannt sind, sind Stücke einer Kugelfläche, deren Radius gleich der halben Diagonale des quadratischen Raumes ist. Der ausführende Maurer braucht nur ein Lineal oder eine Latte von der Länge der halben Diagonale in der Mitte der Kämpferebene drehbar zu befestigen, dann zeigt ihm der andere Endpunkt die Krümmung für jede horizontale Ziegelschicht an. Denkt man sich horizontale Schnittebenen der Reihe nach durch diesen Raum gelegt, etwa durch jede Ziegelschicht, so ist die unterste Schnittfigur in der Höhe der Kämpferlinie ein Quadrat — die oberste, welche die höchsten Stellen der Schildbogen berührt ein Kreis. Dazwischen wechselt die Schnittfigur stetig, es sind achteckige Figuren, deren vier Diagonalseiten wachsende Kreisbogenstücke sind, die zuletzt, zu je einem Viertelkreis gewachsen, sich zum vollen Kreis vereinen, während die vier anderen Seiten des Achtecks geradlinig sind und entsprechend abnehmen, bis sie zuletzt verschwinden. Dieser Übergangsraum, Pendentifraum wird in der Folge wegen dieses charakteristischen Wechsels der Schnittfiguren von Quadrat über Achteck zum Kreis kurz als „Wechselraum“ bezeichnet (Abb. 3a).

Über dem Wechselraum schließt die Kuppel. Will man die Bezeichnung Kuppel für jene Deckenräume aufsparen, die durch bloße Rotation gebildet werden, so darf man hier nicht von Kuppel reden. Es ist ein sogenanntes Melonengewölbe, d. h. auf dem Kreis, der durch den Wechselraum erreicht ist, sind in gleichen Abständen 12 bogenförmige Rippen aufgestellt, die sich im höchsten Punkt zusammenschließen. 12 kleine halbkreisförmige Schildbogen verbinden die Fußpunkte der Rippen und geben den seitlichen Abschluß. Dies Skelett ist nun nach

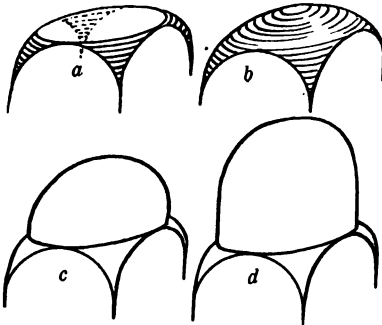


Abb. 3. a Wechselraum, b Kugeltappe, c Wechselraum mit Halbkreiskuppel, d Wechselraum, Tambour und Kuppel.

oben hin durch einzelne Gewölbetappen geschlossen, die sich zwischen je zwei Rippen spannen. Es entsteht tatsächlich eine Gesamtform, ähnlich einer quer durchschnittenen Melone. Man sieht leicht ein, daß diese Konstruktion eine Übertragung des gotischen Kreuzgewölbes auf die Kreisform ist. Diese gotische Denkweise ist erklärlich bei einem Manne, der Tag und Nacht an die Einwölbung der Domkuppel dachte.

Merkwürdiger für einen Brunelleschi ist die Zwölfzahl der Gewölbetappen, denn sie findet in der Organisation des unteren Raumes keine Vorbereitung. Wohl wird der Deckraum vom unteren dadurch stark isoliert, und so scheint das für die nebeneinander liegenden Räume eingehaltene Prinzip des Isolierens auch hier durchgeführt; aber während dort zwei Einheiten getrennt sind, ist hier eine Einheit zerrissen. Diese Anarchie der Form hat erst eine spätere Generation als störend empfunden und vermieden. Für die nächste Zeit blieb die Sakristei so vorbildlich, daß auch dieses Rudiment der Gotik unbesehen wiederholt wurde.

Viel einfacher ist das Gewölbe des Chörcbens. Die Flächenkrümmung der Pendentifs setzt sich ungebrochen fort als „Kugeltappe“ (Abb. 3b); Wechselraum und Deckraum gehen hier ohne Trennung ineinander über, eine Raumform, die ebenfalls die ganze Renaissancezeit hindurch lebendig blieb. Die Öffnung des Chores gegen den Hauptraum erscheint kräftig gerahmt durch die Pilasterordnung und die Archivolte des Bogens. Dieser Bogen steht konzentrisch zu dem Schildbogen des Hauptraumes, der auf demselben Gebälk über den Ed-

pilastern aufruhrt. Diese „konzentrische Doppelarkade“ kommt uns selbstverständlich vor, mußte aber erst einmal gefunden werden. Dadurch, daß die Spannweite der Öffnung breiter ist als die seitlich geschlossen bleibenden Felder, entsteht ein Rhythmus, den man kurz als Rhythmus  $b a b$  bezeichnen kann, wenn man mit  $a$  den breiten Abstand meint.

Den Willen zu klarer Sonderung erkennt man in der Beleuchtungsart ebenfalls wieder. Der Chor ist dunkel gelassen und setzt sich so sehr entschieden vom hellen Hauptraum ab, der in den Schildwänden des Westtraktes breit umrahmte rundbogige Fenster, in den Schildwänden des Melonengewölbes kreisrunde Fenster hat. Alle tektonischen Glieder, die Ordnung, die Fensterrahmen, die Gewölberippen sind von dunklem Stein und lösen sich mit dem überall wiederkehrenden Klarheitsdrang deutlich vom neutralen weißen Puß der Mauerflächen los.

Ganz ungetrübt blieb Brunelleschi's Freude an diesem Bau nicht. Donatello, der größte Plastiker der jüngeren Florentiner Generation, dessen Werkstatt die lange Reihe von Engelstöpfen in Medaillonrahmen für den Fries lieferte, schuf selbst die beiden Türen, die rechts und links vom Chor in Nebenräume führen, die ersten klassisch gerahmten Türen mit freien Säulen, Gebälk und antikem Giebel. Brunelleschi empfand diese in seiner Abwesenheit hergestellten Türrahmen als völlig unharmonisch. Ihr Relief, d. h. der Grad ihres Vorstehens vor die Fläche, ordnet sich auch gar nicht dem Relief der übrigen Gliederung unter. Brunelleschi profilierte ungemein zurückhaltend, flächenhaft und tritt bei seinen Fensterrahmen der gotischen Tradition folgend hinter die Wandfläche zurück<sup>1)</sup>. Donatello scheute die Disharmonie nicht und wagte durch sein energisches Vorgehen vor die Fläche einen entscheidenden Fortschritt.

Die Eingangstüre zur Sakristei, diesen Türen gegenüber, aus der Mitte verschoben, mit schräger Wandung versehen, erinnert daran, daß Brunelleschi mit dem Chor Dolfinis zu rechnen hatte.

Als Brunelleschi den Kirchenbau von S. Lorenzo übernahm, ragten die Mauern dieses Chores schon in die Höhe, seine eigene Sakristei war im Bau und auf der anderen Seite stand der Rest der alten Lorenzokirche, der noch nicht abgebrochen war. Die Form dieser altchristlichen Basilika wurde für die neue Kirche bestimmend; die altchristliche Baukunst galt nicht als barbarisch, mit ihren antiken oder der Antike nachgebildeten Säulen schien sie noch zur guten Baukunst zu gehören, und so ist der Eindruck dieser Neuschöpfung von S. Lorenzo

1) Entgegen den Fenstern des Sindelhäufes.

für den ersten Blick mit den altchristlichen Basiliken nahe verwandt. Es ist ein langgestreckter dreischiffiger Bau mit Querschiff und einem Kranz von Kapellen ringsum (Abb. 4), das Mittelschiff doppelt so breit wie die Seitenschiffe, überragt diese „basilikal“ und erhält in den Obermauern über den Pultdächern der Seitenschiffe die Beleuchtung durch große Fenster.

Man macht sich den Organismus des ganzen Raumgebildes am raschesten klar, wenn man von den einzelnen Kompartimenten der

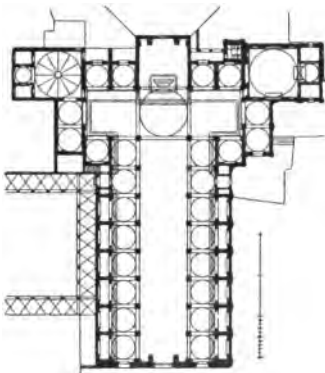


Abb. 4.

S. Lorenzo, Florenz, Grundriß, 1420.

Seitenschiffe ausgeht. Es sind quadratische Räume, wie der Chor der Sakristei mit Kuppelkappen gedeckt und fortlaufend aneinander gereiht: eine Kette von gleichartigen Zentralbauten auf gemeinsamer Mittelachse. Die Raumkanten sind auf der äußeren Längswand durch Pilaster markiert, die ein gerades Gebälk tragen; darüber folgt der Schilbbogen. Gegen das Mittelschiff zu sind die Raumkanten durch Säulen markiert, die entsprechend dem Schilbbogen einen Bogen tragen: den „Artadenbogen“. Quer herüber schwingen sich zwei gleiche Bogen als Gurtbogen. Damit

alle diese vier Bogen in gleicher Höhe ihr Auflager finden und die Säulenhöhe trotzdem der Pilasterhöhe entsprechen, mußte konsequent über den Säulen ein Gebälkstück folgen, das dem Gebälk der Wandreihe entspricht.

Das Mittelschiff ist doppelt so breit wie das Seitenschiff, es entsprechen also den 8 Quadraträumen der Seitenschiffe 4 Quadrate im Mittelschiff von doppelt so großer Seitenlänge<sup>1)</sup>. Das Querschiff ist ebenso breit wie das Mittelschiff, so entsteht eine quadratische Vierung<sup>2)</sup>. Das Hauptmaß dieser Vierung aber übernahm Brunelleschi von der ebenfalls quadratischen mittleren Chorkapelle Dolfinis. Von hier ging sein Entwurf tatsächlich aus, von diesem Maß sind die anderen bestimmt. Diese Addition aus gleich großen Quadraten, beziehungsweise aus solchen von halb so großer Seitenlänge nennt man im Gewölbebau der romanischen Epoche „gebundenes System“. Dort lag die logische Nötigung

1) Es sind fast Quadrate.

2) Der Raum, wo sich Langhaus und Querhaus durchdringen.

dazu in der Gewölbekonstruktion. Die altchristliche Basilika brauchte diese Gebundenheit nicht, da sie flache Decken benutzte statt quadratischer Kreuzgewölbe. Obwohl auch Brunelleschi keine Kreuzgewölbe anordnete, das Mittelschiff sogar flach deckte, übernahm er doch diese Gebundenheit, weil er darin den Ausdruck von Notwendigkeit, den Gegensatz zur Willkür sah. Die ganze Raumform ergibt sich nicht durch beliebige Teilung eines Zusammenhängenden, sondern durch Addition getrennter Individuen, ebenso wie die Halle des Findelhauses. In jedem Kompartiment der Seitenschiffe und in der überkuppelten Dierung liegt eine konzentrierende Kraft, die den Beschauer aufhält, sammelt, beruhigt, die nicht vorwärts drängt wie es die flache Decke, das Tonnengewölbe oder die ineinander überführenden Kreuzgewölbe tun. Die Tendenz ist, daß sich dem Beschauer nicht das Streben nach dem Entfernten mitteile, sondern das Wohlgefühl an der nächsten Umgebung. Brunelleschi stand zu stark unter dem Einfluß der altchristlichen Basilika, als daß er sich hätte zu der Konsequenz durcharbeiten können, auch alle großen Quadrate, nicht nur die Dierung, sondern die vier Kreuzarme mit einzelnen Kuppeln zu decken. Erst eine spätere Generation zog diese Konsequenz und bildete den Langbau, indem sie lauter Zentralbauten reihenweise zusammenschob.



Abb. 5.  
S. Lorenzo, Florenz,  
Langhausystem und  
Dierung.

Auf die Zeitgenossen machte den größten Eindruck die Gliederung der Mittelschiffwand (Abb. 5). Über den Gebälkstücken der schlanken korinthischen Säulen spannen sich die Halbkreisbogen, umrandet von antik profilierter Archivolte. Die höchsten Punkte dieser Archivolten tangiert ein breites, horizontales Gebälk, das am Ende des Mittelschiffes von Kapitälern gestützt wird, außerdem über jeder Säule, also in der Mitte der Bogenzwickel, durch Konjolen. Über dieser unteren streng gegliederten Partie der von Kapitälern und Gebälk umklammerten Säulenbogenreihe folgt die ungliederte Fensterwand, knapp unter der flachen Decke von einem schwachen Gesims abgeschlossen. Die Fenster rundbogig, langgestreckt und breit umrandet, wie die der Sakristei, stehen frei in der Fläche, aber genau über den Mittellinien der unteren Bogen, d. h. die Achsen gehen durch. So ist der Aufbau des Mittelschiffes prinzipiell gleich der Fassade des Findelhauses, nur in den Proportionen schlanker, in allem strenger bis auf die Fenster, die hier mehr von mittelalterlicher Art des Zurückprofilierens hinter die Fläche bewahrt haben. Der Vergleich

ergibt ferner als wesentlichen Unterschied, daß hier auf den Säulen Gebälkstüde ruhen. Es ist klar, daß diese Gebälkstüde nur die Konsequenz der Pilasterordnung der Seitenschiffe sind. Hätte Brunelleschi an der Seitenschiffwand sich zu Konsolen entschlossen wie im Findelhaus, so wären die Gebälkstüde unterblieben.

Die Beleuchtung ist so durchgeführt, daß die rechteckigen Kapellen dunkel bleiben, die Seitenschiffe schwaches, das Mittelschiff sehr helles Licht bekommt, sie ist nach der Raumgröße abgestuft.

Die Klarheit der Disposition und die Helligkeit sind nun durch die Straffheit aller Einzelformen noch besonders modifiziert zu fröhlicher Lebendigkeit der Gesamtstimmung. Die Säulen tragen ihre Last mit Leichtigkeit, mit einer jugendlichen elastischen Kraft. Alles Drückende wie alles Zerrende ist vermieden. Die sparsame Ornamentik — teils antik, teils Florentiner Tradition entnommen, teils frei erfunden — trägt zu diesem Eindruck des Leichtes, gesund harmonischen bei und schützt vor dem trockener Leere und Armseligkeit. Die Stimmung dieses Kirchenraumes ist die ungetrübt sonnigen freudigen Lebens, die Stimmung naiver Daseinsfreude, der die Welt nicht sündhaft ist, die keiner Erlösung bedarf<sup>1)</sup>.

Saft gleichzeitig mit dem Bau von S. Lorenzo begann die Wölbung der Domkuppel. Innerhalb einer Geschichte der Renaissance ist nicht viel davon zu sagen. Es war die Leistung eines Mannes, den Patriotismus und persönliche Ruhmsucht trieben, das Unerreichbare zu erreichen, der den klaren Verstand hatte, die Konstruktion eines solchen Riesenwertes auszudenken, der die Energie hatte, auszuhalten und alle Schwierigkeiten, die die tote Masse des Materials wie die lebendige Masse seiner Mitbürger ihm entgegenstellten, zu überwinden. Die Idee der Kuppel selbst, eines achteckigen spitzbogigen Klostergewölbes, ist gotisch und schon von Arnolfo di Cambio im ersten Entwurf, wenn auch niedriger, beabsichtigt. Auch den Tambour fand Brunelleschi vor, als er zur Arbeit kam, an Renaissance details ist wenig bei dieser Arbeit zu geben gewesen.

1425 beauftragte die Guelfenpartei Brunelleschi, den bereits 1418

1) Die Ausführung von S. Lorenzo ging sehr langsam. Die Gelder fehlten, politische Wirren lenkten zeitweilig die Interessen vollständig ab. Erst 1429 war die Sakristei fertig. 1442 übernahmen die Medici die Kosten des Ausbaues und erhoben S. Lorenzo zu ihrer Grabeskirche. Erst in die letzten Lebensjahre Brunelleschis fällt die Dekoration. Querschiff und Dierung waren bei seinem Tode unvollendet, die Dierungskuppel blieb das Schmerzenskind seines Nachfolgers Ciaccheri. Die Kassettierung der Flachbede und die Verlegung des Fußbodens beschloffen den Innenausbau 1469, also lange nach Brunelleschis Tode. Die Fassade ist bis heute Rohbau geblieben.

begonnenen Palazzo di Parte Guelfa fortzusetzen. Er setzte auf das schon vorhandene Erdgeschloß ein Hauptgeschloß in übermenschlicher Höhendimension. Im Saal selbst, der fast das ganze Stockwerk einnehmen sollte, und an den Fassadenreihen legte er Pilaster an. Aber die Pilaster der Fassade bekamen nie ihre Kapitäle, der Bau blieb aus politischen Gründen bald stehen.

Brunelleschi hatte so nebeneinander für eine ganze Reihe von Bauunternehmungen zu sorgen. Die Ausführung des Findelhauses dauerte bis gegen 1430, und obwohl ein anderer die Bauleitung führte, oder gerade deshalb hatte Brunelleschi immer wieder darum zu sorgen; es kamen grobe Fehler vor, die zu Streit und Ärger führten; S. Lorenzo, die Sakristei, die Domkuppel kamen nur schleppend voran, für den Kuppelbau hatte er neuen Intrigen diplomatisch zu begegnen; neue Maschinen waren zu erfinden, ein Transportschiff zur Marmorherbeischaffung ließ er sich patentieren. Als Kriegsbaumeister wurde er aberufen, für geistliche und weltliche Spiele wurden Theatermaschinen von ihm verlangt. Seine architektonische Begabung mußte ruhen und fand erst 1430 eine neue Aufgabe: den Bau der Pazzikapelle.

Aber das Weiterleben des neuen Stiles war nicht mehr an den einen Mann gebunden. Schon vor 1430 nahmen ihn andere auf; vor allem Michelozzo. Dieser Künstler, der als Sohn eines aus Burgund eingewanderten Schneiders 1396 in Florenz geboren war, arbeitete seit früher Jugend mit dürftigem Gehalt als Stempelschneider in der städtischen Münze. Diese Anstellung nährte ihn schlecht, ließ ihm aber freie Zeit genug, nebenher in Ghibertis Werkstatt sich als Erzgießer zu verdienen. Seit 1425 assoziierte er sich mit Donatello, übernahm als sparsamer, bürgerlich veranlagter Mensch die kaufmännische Leitung, für die Donatello gar keinen Sinn hatte, führte den Erzguß in dessen Werkstatt ein, erwies sich rasch als tüchtiger Marmorbildhauer und als ein Künstler mit klarerem tektonischem Empfinden, als es Donatello besaß. So fiel bei den gemeinsamen Unternehmungen die Komposition und Detaillierung des Rahmenwerks Michelozzo zu: 1425 bei dem Grabmal für Papst Johann XXIII. (Coscia) im Baptisterium zu Florenz und 1427 bei dem Grabmal für Kardinal Brancacci in S. Angelo a Nilo in Neapel. Mit letzterem überschritt die Renaissance die Grenze ihrer Vaterstadt, blieb aber in der Fremde für lange eine Arität.

Das eigentliche Grabdenkmal des Brancacci (Taf. II) bildet der Sarkophag, auf dem die Figur des Toten ausgestreckt liegt, den Sarkophag tragen drei frontale Figuren auf ihren Schultern. Zu Füßen und Häupten des Toten stehen zwei allegorische Gestalten. Hinter dieser

plastischen Gesamtgruppe stehen vier Pilaster mit geradem Gebälk. Dicht vor den Capilastern freie rahmende Rundsäulen, über denen das Gebälk entsprechend vortritt, „sich verkröpft“, sie tragen den Bogen, auf dessen Archivolte das Gesims horizontal aufliegt, getragen an den Ecken von je einem zierlichen Pilasterpaar, das die Achse der unteren Säulen fortsetzt, die Fußpunkte des Bogens aber unschön verdeckt. —

Den Abschluß bildet ein gotischer gebrochener Giebel. Trotz dieses Rudimentes wirkt der Aufbau völlig im Geiste Brunelleschis, der die Pilasterpärchen über der unteren Ordnung als berechnete Lösung akzeptierte für den Fall, daß eine niedrige Ordnung über eine hohe zu stehen kommt. Er benützte sie 1430 beim Entwurf der Kapelle, die im Hof von S. Croce in Florenz von der Familie Pazzi errichtet wurde (Abb. 6).

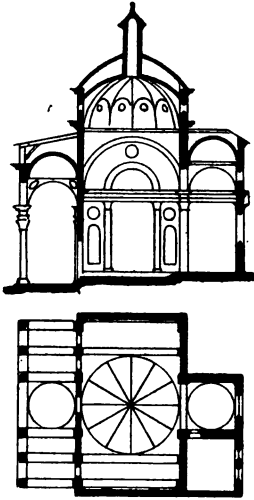


Abb. 6.

Capella Pazzi, Florenz, 1430.

Der Kern dieser Kapelle wiederholt genau die Raumform der Sakristei von S. Lorenzo. Diesen Kern erweitern seitlich kurze Querarme, und vor die Front legt sich quer eine Vorhalle. — Wie in der Sakristei ist der Chor deutlich abgechnürt, die konzentrische Doppelarkade erzeugt den Rhythmus  $ba b$ . Die Querarme sind aber nicht abgechnürt; ohne einspringende Ecke schließen sie sich in der vollen Breite des Hauptraumes an, und da ihre Tiefe den Abstand  $b$  wiederholt,

entsteht auf Chor- und Eingangswand der Rhythmus  $bbabb$ . Nun mußte sich die Unklarheit rächen, daß die Querarme nicht abgechnürt sind, den äußeren Achsen  $b$  entspricht oben das Tonnengewölbe der Querarme, den inneren Achsen  $b$  der Wechselraum der Mitte. Eine spätere Generation brachte die im Sinne des Stiles liegende Korrektur.

Die konzentrische Doppelarkade ist auch auf den Wänden der Querarme wiederholt, so daß das Auge den einmal erfaßten Rhythmus immer wieder trifft. Konsequenter ist der Rhythmus  $bbabb$  auf die Vorhalle übertragen. Die Felder  $b$  deckt einheitlich ein Tonnengewölbe, das in der Mitte auf der Achse  $a$  durch einen Wechselraum unterbrochen wird, auf dem eine Halbkreiskuppel sitzt. Diese kleine Kuppel ohne Laterne über dem Wechselraum sich wölbend ist die erste



vollgültige Renaissancekuppel, frei von jeder gotischen Reminiscenz, eine reine Halbtugel (vgl. Abb. 3c).

Die Fassade ergab sich wie von selbst (Taf. II). Die Quertonne, die auf der Rückwand der Vorhalle auf dem Gebälk einer Pilasterordnung ruht, ist vorne von dem einer entsprechenden Säulenordnung gestützt, der Wechselraum öffnet sich als breiter Bogen und da er mit einer Archivolte umsäumt ist, ein Gebälk diese tangiert, das selbst von Pilasterpärchen getragen wird, die auf den Achsen der unteren Säulen stehen, so wiederholt das Mittelmotiv der Fassade die Rahmentomposition des Brancaccidentmals von Michelozzo; in den Achsen b wiederholen sich die Pilasterpärchen, zwischen ihnen breiten sich rechteckige Felder, durch Kreuze geteilt, sie bilden die Sargmauer, die den Rücken des Tonnengewölbes maskiert. Der obere Abschluß der Fassade fehlt; ein provisorisches Pultdach deckt die Vorhalle ab. Ob Brunelleschi hier eine Balustrade oder gebrochene gotische Giebel ansetzen wollte wie auf dem Brancaccigrab oder einen einzigen flachen Giebel ist unbekannt. Letzteres sehr wohl möglich.

Hinter der Fassade steigt die Außenansicht des Melonengewölbes auf. Wie in der Sattriste erscheinen die Schilbbogen als zylindrische Tambourflächen mit Kreisfenstern, darauf erhebt sich das kegelförmige Dach mit schlanker Mittellaterne<sup>1)</sup>. Das Gewölbe kommt als solches nicht zum Ausdruck.

Die Lichtheit des Inneren, das durch langgestreckte Rundbogenfenster auf den Achsen b von der Vorhalle her, durch ein rechteckiges Fenster im Chor, durch Kreisfenster in der Kuppel beleuchtet wird, der klare Kontrast des dunkeln farbigen tektonischen Gerüstes und der hellen weißen Mauerfläche, die Luftigkeit des tektonischen Gerüstes und die Zartheit des Reliefs erzeugen denselben heiteren Gesamteindruck wie die älteren Bauten Brunelleschis, gesteigert zu einer gewissen Festlichkeit durch eine reichlichere Dekoration.

Die Pilasterpärchen des Brancaccigrabes wiederholte Lucca della Robbia, neben Donatello der beste Plastiker des damaligen Florenz, bei seinem ersten selbständigen Werk, der Sängertribüne für den Dom 1431<sup>2)</sup>. Michelozzo selbst wiederholte sie an der Brüstung der Außenanzel am Dom zu Pistoja.

Donatello, der 1433 die Herstellung einer zweiten Sängertribüne für den Dom übernahm und ihre Brüstung mit ausgelassenen

1) Diese ist vermauert, die geschwungene Dachlinie ist ebenfalls bei einer Renovierung entstanden.

2) Heute ersetzt durch plumpe einfache Zwergpilaster.

tanzenden Putten schmückte, teilte diesen Fries durch keinerlei Stützen, sondern stellte frei davor kleine Rundsäulen im Abstand babab... (Taf. II). Sie stehen auf einem durchaus unantik profilierten Sockel, den Sockel tragen Konsole, die nur mit freiester Anlehnung an antike Formen gebildet sind, und statt eines Gebälkes tragen sie eine Hohlkehle, die mit stehenden Akanthusblättern und Hentelvasen rhythmisch dekoriert ist. Auch die übrigen Profile und Teile sind durchwegs mit Dekoration bedeckt. Donatello bekannte sich damit in sehr bedingter Weise zu Brunelleschis neuem Stil. Die strenge Tektonik kam ihm zu pedantisch vor, als Bildhauer, als Bildner der beweglichen Menschengestalt, lag ihm der Ausdruck des Willkürlichen näher als der starrer Notwendigkeit. Aber es war nicht so sehr ein Gegensatz von Plastik und Architektur als der von frei und gebunden, von nachgiebig und streng. Wohl scheint es, daß die Strenge sich leichter mit der abstrakt geometrischen Grundtendenz der Architektur paart, die Freiheit leichter mit der Naturalistik der Plastik, aber diese Paarung ist weder die einzig mögliche noch die einzig berechnigte. In beiden Künsten können sich beide Tendenzen, die eben Ausdruck gegensätzlicher Menschheitscharaktere sind, aussprechen, und es kommt nur darauf an, daß diese zwei verschiedenen Welten jede in ihrer Art harmonisch wirken. Dem schaffenden Künstler kommt seine Welt als die einzig berechnigte vor. Der objektive Historiker muß seinen persönlichen Geschmack als Parteiache zurückhalten und jede Partei mit gleicher Aufmerksamkeit betrachten, er kann nicht Donatello schulmeisterhaft an Brunelleschi messen.

An Michelozzo, den Mann der strengen Richtung, trat in eben dieser Zeit der große Auftrag heran, für Cosimo Medici einen Palast zu bauen, der der Machtstellung des Bauherrn und den neuen Bedürfnissen, in weiten, regelmässigen, hellen Räumen zu leben, entsprach. Es entstand der erste Renaissancepalast, die Grundlage einer langen höchst konsequenten Entwicklung.<sup>1)</sup>

Das System der Hoffassaden ist teilweise aus dem Hof des Finkelhauses weiterentwickelt (Taf. III). — Ein Erdgeschos, zwei Obergeschosse. Im Erdgeschos Säulenbogenshalle, darüber die ungliederte Fensterwand (die Brüstung durchgezogen) ganz oben eine Säulenhalle

1) Der Palazzo Medici ist der ältere Teil des jetzigen Palazzo Riccardi. Die Familie Riccardi besitzt den Palast seit 1659 und erweiterte ihn stark, doch so im Geiste des alten Teiles, daß man die Grenze von Alt und Neu nicht merkt. Den alten Teil findet man leicht aus dem Grundriß heraus: der Hof lag in der Mitte, seine Achse war die ursprüngliche Symmetrieachse.

mit geradem Gebälk und Sparrendach. Die kräftigen Säulen des Erdgeschosses haben aus demselben Grund wie die des Sindelhauses keine Gebälkstüde, breite Archivolten umranden die Bogen, auf denen das horizontale Gesims aufliegt, das sicher und ruhig das Erdgeschöß von dem breiten Brüstungstreifen des Obergeschosses trennt. Die Fenster, die fest auf dem Sohlbantgesims stehen, sind langgestreckt, rundbogig, mit einem profilierten Rahmen umzogen, ein Mittelsäulchen teilt die Öffnung und trägt zwei kleine Halbkreisbogen, die in der Kämpferhöhe des Fensters auch seitlich durch Halbsäulen gestützt werden. Ein Füllungskreis tangiert den Hauptbogen des Fensters von innen, die kleinen Halbkreise von außen. Die Profile sind antik, die Idee ist gotisch, die alte Maßwerkform. Allerdings fließen die Kreise nicht nach gotischer Art ineinander, sondern sie bleiben völlig isoliert, genau wie die Medaillons am Sindelhaus. Die Form der Mittelsäule ist antik, ihr Effekt ist völlig gotisch, sie negiert die Öffnung als solche, betont den kontinuierlichen Flächenzusammenhang der Mauer, zwingt den Blick weiter zu gleiten. Wir sind gewöhnt, in Gemälden die Mitte mit Menschen erfüllt zu sehen, ebenso sind wir gewöhnt, in der Architektur die Mitte für den Menschen reserviert leer zu sehen; ja die Raumaufse, die Mittellinie jeder Öffnung ist der ideelle Aufenthaltort des Menschen, der von hier aus alle Symmetrie, alles Gleichmaß, allen Rhythmus empfindet. Das Mittelsäulchen, daß den Menschen verdrängt, daß die Architektur als ein ohne den Bewohner Fertiges darstellt, hat einen tieferen Sinn, beruht auf einer Empfindung, die der entgegengesetzt ist, die Brunelleschi die Fenster von S. Lorenzo, vom Sindelhaus und der Pazzikapelle schaffen ließ. Sie ist durchaus der gotischen Tradition entnommen (in der freilich die hohe Lage der Kirchenfenster ihre Zweiteilung besonders bedingte); aber wenn man weiter darauf achtet, so findet man, daß die Mittelsäule — allgemeiner gesagt die Teilung in zwei, vier usw. in eine gerade Achsenzahl —, keine Spezialität Michelozzos bleibt, sondern die Regel ist im ganzen 15. Jahrhundert, erst im 16. Jahrhundert weicht die Zweiteiligkeit der Dreiteiligkeit, die Komposition nach gerader der nach ungerader Achsenzahl und dann erst erhält der von Brunelleschi bereits angeschlagene Rhythmus b a b eine führende Rolle in der Entwicklung. Man muß die gerade Achsenzahl, das Auftreffen eines Pfeilers, einer Säule auf die Mittellinien als gotisches Rudiment betrachten, trotzdem muß man die Bauten, an denen dies vorkommt, zur Renaissance zählen, sobald die Renaissanceformen überwiegen. Dies ist entschieden der Fall im Hof des Palazzo Medici, weniger entschieden in seiner Fassade (Taf. III).

Erdgeschloß und beide Obergeschosse wirken als breite horizontale Streifen, getrennt durch relativ schmale Gesimse in der Höhe der Fensterbänke, zu oberst abgeschlossen durch ein mächtiges Konsolengesims. Im Erdgeschloß sind die einzelnen Werksteine rauß gelassen (Rustica), die Stoß- und Lagerfugen tief eingeschnitten; die starken Schattenstriche der vertikalen Stoßfugen sitzen ganz unregelmäßig übereinander. Im Obergeschloß sind die Fugen ebenso behandelt, aber flacher und jeder Stein gleichmäßig geglättet. Im obersten Geschloß sind die Fugen sauber verputzt, die Fläche erscheint völlig glatt. So stuft sich die optische Wirkung der Geschosse nach oben ab, von größter Rauhgigkeit zu völliger Glätte, von kriegerischer Abwehr zu Friedlichkeit und größerer Leichtigkeit.

Im Erdgeschloß wirkten ursprünglich nur große Rundbogentore, von breiten Profilbändern eingefast, dazwischen bleiben die rahmenlosen, ins Mauerwerk eingeschnittenen rechteckigen Fenster unbetont, fast unbemerkt<sup>1)</sup>. In den Obergeschossen stehen in gleichmäßigen Abständen nebeneinander und genau übereinander Fenster von derselben Form wie im Hof. Daß sie regelmäßig stehen, daß sie alle gleich sind und daß sie übereinander stehen, das heißt die Achsen durchgezogen sind, ist Renaissanceempfinden, ebenso sicher das weit auf Konsolen vorspringende Hauptgesims den Renaissanceeindruck der Fassade.

Aber ihr Gesamteindruck ist der gegenteilige von dem des Hofes oder dem des Inneren von S. Lorenzo. Es fehlt der Drang nach absoluter Klarheit, nach dem beruhigenden Addieren getrennter Individuen. Die drei Stockwerktreife wirken als kontinuierliche Flächen, ihre Ecken sind unbetont, sie reizen die Phantasie zur Fortsetzung ins Unendliche, sie ließen sich beliebig weit fortsetzen und wurden tatsächlich fortgesetzt ohne jede Störung des Eindrucks. Es liegt hier der Gegensatz zugrunde von Stütze und Wand, von in sich geschlossenem Körper und ausbreitungsfähiger Ebene; der architektonische Körper, die Stütze, wirkt als Individuum, die durch Intervalle getrennten Individuen: die Stützenreihe (Säulen-, Pilasterordnung) wirkt als eine übersichtliche Endlichkeit, die kontinuierliche ungegliederte Ebene wirkt als Unfertiges, oder Ergänzungsbedürftiges, sie weist ins Unendliche. Und beides wieder sind Gegensätze, die gleichberechtigt sind, sind Gegensätze innerhalb der Architektur selbst, wenn auch sich zeigen sollte, daß diese Tendenz zum Unendlichen sich leichter mit der Malerei paart, die Tendenz zum Endlichen leichter mit der Plastik. Aber auch diese Paarungen sind weder die einzig möglichen noch die einzig berechtigten.

1) Ein Teil der Tore wurde später vermauert und mit reich umrahmten Rechteckfenstern nach Michelangelos Zeichnung versehen.

Die Architektur jedenfalls kann so gut das Befriedigtsein in der Endlichkeit wie das unbefriedigte Sehnen nach dem Unendlichen ausdrücken; und beides sind gleichberechtigte Arten, sich zur Welt zu verhalten. Auch hier heißt es, partellos die Existenz dieser verschiedenen Weltanschauungen und Menschheitscharaktere, partellos ihren Ausdruck in der Kunst hinnehmen. Dann erst öffnen sich die Augen für den Reichtum, der in der Renaissanceepoche liegt. Denn dieser polare Gegensatz von endlich und unendlich verband sich oder kreuzte sich mit jenem anderen von streng und frei, und das wurde die eine Quelle der immer uner schöpflicher scheinenden Kombinationsfähigkeit und Vielgestaltigkeit der Renaissancearchitektur.

1434 begann Brunelleschi die Kapelle S. Maria degli Angeli in Florenz und stellte im selben Jahre das Modell für S. Spirito fest, die Kirche, die dann 1436 begonnen wurde.

S. Maria degli Angeli (Abb. 7) sollte der erste konsequente Zentralbau der Renaissance werden, ein achteckiger überkuppelter Hauptraum mit acht quadratischen Nebenräumen, von denen jeder seitlich durch Halbkreisnischen erweitert ist, so daß sich je zwei solcher Nischen mit dem Rücken berühren. Hier waren die Nischen durch Türen durchbrochen, so daß ein Umgehen möglich war von Nische Kapelle Nische, zu Nische Kapelle Nische usw. Diese Umgangsmöglichkeit war aber räumlich unbetont, die Nischen lehnen sich den Rücken, jeder Raum ist wieder als strenge Einheit empfunden. — Außen ein Sechzehneck mit Nischen auf jeder zweiten Seite; an den Ecken Pilaster, welche die Kanten des Sechzehnecks frei lassen (wie am Palazzo di Parte Guelfa)<sup>1)</sup>.

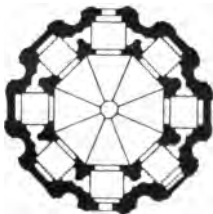


Abb. 7. S. Maria degli Angeli, Florenz, 1434.

Wie hier den Zentralbau, so dachte er bei S. Spirito seinen Langbaugedanken zu Ende. Das Langhaus unterscheidet sich nur unwesentlich von dem in S. Lorenzo: die äußeren Kapellen sind hier halbkreisförmige Nischen, das Langhaus ist um ein Joeh verlängert. Bei der Chorseite war Brunelleschi hier unbeengt, er wiederholte die Seitenschiffkompartimente rings um die Querflügel und den Chorarm, und da auch hier jedem großen Quadrat zwei kleine entsprechen, so mußte auf die Mittelachsen der Kreuzflügel je eine Säule treffen — das Prinzip von Michelozzos Fenstersäulchen auf den Kirchenraum über-

1) Kaum über die Fundamente gebracht, blieb der Bau liegen, weil die Stadt die ihr anvertrauten Stiftungsgelder für Kriege verbraucht hatte.

tragen. Konsequent mußte die Zweifachigkeit auch auf der Eingangsseite durchgeführt werden, ein Pilaster auf die Mitte kommen und die Portale rechts und links davon liegen, so daß die Fassade mit den zwei kleineren Portalen der Seitenschiffe vier Portale gehabt hätte. Aber Brunelleschi hinterließ keinen ausführlichen Entwurf für die Hauptfassade, und als sie viel später in den 80er Jahren zur Ausführung kam, spaltete sich das kunstverständige Florenz in zwei Parteien. Nach heftigen Debatten siegte die Dreiportalösung, der Mittelpilaster wurde laßiert; noch eine Generation später hätte die Vierportalösung keinen einzigen Anwalt mehr gefunden. Brunelleschis Gefühl wird man aber wohl nachempfinden können. Dadurch, daß die drei Kreuzarme sich nicht in der Mitte öffnen, ist der Beschauer energisch auf die Vierung zurückgewiesen, und folgerichtig dient nicht der Chorarm als Altarraum, der Altar steht mitten unter der flachen Vierungstuppel.

Brunelleschi hat von diesem Bau nur die Fundamente erlebt. Acht Jahre nach seinem Tode wurde die erste Säule aufgerichtet, Details, Profile, Decoration besorgten untergeordnete Bauleute, ihre frostigen Formen geben im Ganzen die Kompositionsidee des Meisters, nicht seine Empfindung wieder. Man muß in der Phantasie S. Spiritos konsequente Komposition mit S. Lorenzos liebevoller Ausführung verbinden, um sich das vollkommene Bild von Brunelleschis Wünschen vorzustellen.

1435 wurde die neue Baukunst nach Arezzo übertragen, wo das Baugeschäft des Rossellino die Vollendung eines Bruderschaftsgebäudes übernahm und auf das gotische Erdgeschloß ein Renaissanceobergeschloß setzte. Es war ein kluger Geschäftsmann, der mit der Mode ging. Gleichzeitig baute Michelozzo die bescheidenen lebenswürdigen Höfe des Klosters von S. Marco in Florenz, der Stil der Lebensfreude mußte sich hier dem asketischen Charakter des Bettelordens anpassen.

1436 vollendete Donatello sein Verkündigungsrelief, das jetzt in S. Croce in Florenz angebracht ist. Das Rahmenwerk setzt sich in freiester Weise aus antiken Reminiscenzen zusammen. Der Sockel ist nischenartig unterhöhlt, die Pilaster sind dünn, ihr Gebälk schwer, die Basen sind aus Voluten gebildet, die Kapitäle mit Masken besetzt, den Fries füllt eine Art Eierstab, jedes Glied ist ohne Rücksicht auf seine mechanische Funktion geformt und mit Decoration überschüttet. Donatello setzte fort, was er an der Sängertribüne begonnen hatte: die untektionische, freie Richtung.

So hatte Brunelleschi die Genugtuung, Schule zu machen, wenn auch teilweise anders, als er sich wünschen mochte. 1436 erlebte er aber den größten Triumph seines Lebens: die Domtuppel wurde vollendet,

und er begann, sich mit dem Entwurf der Laterne zu befassen. Die Kuppel wurde von Papst Eugen IV. geweiht, und Brunelleschi erfuhr die Ehrung der Mächtigen der Erde. Unter allen Huldigungen muß ihm aber die größte die gewesen sein, die ein Sekretär des Papstes abgefaßt hatte, jene oft zitierten Widmungsworte, die Albertis kleine Schrift über die Malerei eröffnen, das erste Lehrbuch der Perspektive. Leon Battista Alberti, ein Edelmann, von Abstammung Florentiner, doch in der Verbannung geboren (1404), ein Humanist, weit herumgekommen im Dienste des Papstes, Jurist, Philologe, Philosoph, Mathematiker, ein allseitig gebildeter Vollmensch, der sich auch in allen Künsten betätigte, als Schriftsteller, Dichter, Maler, Musiker, der seit 1432 in Rom die Baureste der Antike vermessen hatte, wie einst Brunelleschi selbst, und sich schon damals als Sachmann in der Architektur fühlen mochte, war unter allen Zeitgenossen derjenige, der am nächsten an Brunelleschis Genie heranreichte, der am besten die Größe seiner Leistungen würdigen konnte.

Auf der Höhe des Erfolges soll es Brunelleschi nochmals vergönnt gewesen sein, einen ganz großen Auftrag zu erhalten: den Bau des Palazzo Pitti. (Taf. III.) Lucca Pitti, der reich gewordene Kaufmann, der die Medici ökonomisch und politisch ruinieren wollte und tatsächlich schon zu siegen schien, fiel schließlich durch die diplomatische Geschicklichkeit der Medici und eigene Charakterlosigkeit in völlige Bedeutungslosigkeit zurück. Sein Palast sollte sein Denkmal, das Denkmal seines Sieges über die Medici und Florenz werden, er sollte so groß werden, daß man in seinem Hofe den größten Florentiner Palast sollte aufstellen können. Der Hof blieb nach hinten offen, die Rückfassade bekam er erst ein Jahrhundert später (1558 durch Ammanati), der Palast im ganzen wurde zwar schließlich fertig, aber wesentlich anders, als ihn Pitti sich gedacht hatte. Die Vorderfront wurde im Laufe der Jahrhunderte stark verlängert, so daß der ursprüngliche Eindruck sich verschoben hat. Die jetzige Länge der Fassade, das Umarmen des ansteigenden Platzes durch die niedrigen vortretenden Seitenflügel, das Übertagen der Mitte, sind das Werk des 17. und 18. Jahrhunderts, denen eine Fassade um so monumentaler schien, je länger sie war, auf je größere Entfernung sie den Weg versperrte.

Vom alten Bau stammen nur die mittleren sieben Achsen. Es war ein Bau ohne betonte Mitte, ohne betonte Ecken, ohne die abgestufte Silhouette — einfach ein prismatischer Block.

Über dem Erdgeschoß zwei einander gleiche Obergeschoße, alles in den größten Dimensionen, jedes Stockwerk an 12 m hoch. Die ganze

Fassade als Rüstta gelassen, die einzelnen Quadern von erdrückender Schwere. So sehr man aber die Anstrengung fühlt, die es kostete, die Wand aufzutürmen, so sehr fühlt man, daß der Geist herr blieb über die Masse. Die große Unregelmäßigkeit der Rüstta ist sehr überlegt — das unregelmäßige Netz der Fugenlinien, die als tiefe Schattenstriche wirken, macht aus dem erdrückenden Fassadenkörper die Fassadenfläche, die ein Streben nach endloser Fortsetzung in sich trägt — dem ja auch hier die Nachwelt sich tatsächlich nicht entziehen konnte, bis durch die symmetrische Silhouette Konzentration und Beruhigung hereingebracht war — in gewissem Sinn eine Abschwächung des ursprünglich Gewollten, die Konzeßion an ein entgegengesetztes Kunstempfinden. Im Erdgeschoß öffnen sich riesige Tore<sup>1)</sup> auf der zweiten, vierten, sechsten Achse, durch riesige Keilsteinbogen vor der Zermalmung geschützt. Dazwischen stehen unbetonte rechteckige Fenster. Sämtliche Fenster der Obergeschosse sind als ebensolche Tore gebildet, sie öffnen sich gegen Balkone, die auf relativ kleinen Stützwerkesimsen schwach vortretend über die ganze Breite der Fassade durchgeführt sind. Ihre Brüstung, die der normalmenschlichen Brüstungshöhe entspricht, bilden dicht gestellte jonische Säulchen, wie sie gleichzeitig 1441 im inneren Umgang der Domkuppel als Brüstung auftreten, vorher schon in der Capella Pazzi (als Vorhallenabschluß); eine gleiche Brüstung steht jetzt sinnlos über dem Hauptgesims, vielleicht war ursprünglich ein stark schattendes Sparrendach beabsichtigt. Die Balkontore blieben ohne Michelozzos Mittelsäulchen, aber Pilaster in der Fensterleibung lassen darauf schließen, daß Mittelsäulen auch hier beabsichtigt waren, daß sie einen Architrav und dieser erst die Maßwerkbogen aufnehmen sollte, wie es Alberti nachher am Palazzo Rucellai ausgeführt hat.

Michelozzo war Brunelleschi gefolgt, jetzt folgte Brunelleschi dem Michelozzo, steigerte aber dessen Fassadenkomposition zum Ausdruck höchster Macht und Gewalttätigkeit. Die Fassade ist absolut schmucklos, absolut eintönig, absolut selbstbewußt. Hat Brunelleschi wirklich diesen Bau gemacht, der so anders wirkt als seine anderen Bauten, so hat auch er die beiden Richtungen in seiner Brust vereint, das Streben nach organischer Klarheit, nach dem Glücksgefühl harmonischer Endlichkeit und das entgegengesetzte Streben nach ungegliederter flächenhafter Ausbreitung, welche die Phantasie reizt, die Sehnsucht nach dem Unendlichen weckt, die den Einzelnen, Endlichen zu erdrücken sucht<sup>2)</sup>.

1) Später vermauert und durch Fenster ersetzt, ein Schicksal ähnlich dem des Palazzo Medici.

2) Die Tradition, daß Brunelleschi den Pittipalast entworfen hat, ist



In den letzten Lebensjahre des Meisters fällt der Bau des Palazzo Quaratesi in Florenz. Das Erdgeschoß hat eine zahme Rustika, die Obergeschoße sind verpußt. Brunelleschi kehrte nochmals zum Sarteren, Liebenswürdigeren zurück. Der Greis konnte noch immer so empfinden wie damals, als er die Pazzikapelle mit jener jünglinghaften Straffheit und Keuschheit entwarf. Die Pazzikapelle konnte er ja nie aus den Augen verlieren, der Bau kam so namenlos langsam voran, daß es unserer nervösen Zeit unbegreiflich scheint. Die Fassade ist nie fertig geworden, das Mißlingen der Pazzierverschwörung bestiegelte 1478 ihr Schicksal. So hat man 48 Jahre an dem kleinen Werk gearbeitet, ohne es zu vollenden; was aber daran geschah, atmet besondere Liebe. Der Innenraum war erst 1443 fertig geworden, als der Pittitoloß im Bau war, und Brunelleschi mußte sich mit der Dekoration der Kapelle beschäftigen, die er im wesentlichen dem Lucca della Robbia überließ, dessen glasierte, in hellen Farben leuchtende Tonreliefs streng tettonisch verteilt zu dem Glücksgefühl dieser Architektur so vorzüglich passen<sup>1</sup>).

Mit Lucca konnte er besser arbeiten als mit seinem alten Freund Donatello, der damals mit seiner ganzen Werkstatt nach Padua wanderte und so die neue Kunstichtung nach Oberitalien trug, wo seine freie unstrenge Art eine Generation später überströmende Nachfolge finden sollte. Der greise Brunelleschi erlebte noch, daß nach längeren Streitigkeiten sein Modell für die Laterne der Domsäule angenommen wurde, im Detail war diese Bekrönung des gotischen Wertes antifizierend, aber doch als Strebewerk der Gotik angepaßt. 1446 starb er, fast 70-jährig. Er konnte mit dem Bewußtsein sterben, erreicht zu haben, was die Sehnsucht seiner Jugendwünsche war: die Wiederkehr der guten Baukunst. Die strenge Tettonik seiner Werke, der Klarheitsdrang seines Schaffens konnte jetzt nicht mehr untergehen, mußte ihn überleben, sein Geist mußte weiterwirken.

Aber Filippo Brunelleschi war Florentiner. In Florenz war er geboren, hier hat er gewirkt. So viel er von Rom gelernt hat, seine Bauten blieben florentinisch, setzten die Traditionen seiner Vaterstadt fort. Sollte seine Kunst allgemeingültig werden, so mußte sie von dieser Schranke frei werden, den Lokalcharakter abstreifen. Das war die Arbeit der folgenden Generationen.

---

nicht sicher und wird angezweifelt. Stilistisch fügt er sich besser in die Biographie Michelozzos als in die Brunelleschis.

1) In derselben Zeit begann auch die Dekoration von S. Lorenzo.

## II. Alberti und Laurana.

Als Brunelleschi starb, war Alberti bereits ein Mann von 42 Jahren. Gebaut hatte er bis dahin nichts, aber mit einem unstillbaren Verlangen nach Können und Wissen in sich aufgenommen, was seine Zeit an Wissenschaften und Künsten bot. Er repräsentierte diese Zeit. Als unehelicher, aber voll anerkannter Sohn eines Florentiner Adligen in der Verbannung geboren (in Genua 1404), kam er früh durch ganz Italien, studierte, obwohl er von Armut und Not schwer bedrängt war, in Bologna die Rechte, wandte sich danach der Mathematik und den Naturwissenschaften zu. Durch Beziehungen zum Papst gelang es, daß die Verbannung der Familie Alberti aufgehoben wurde. So kam er nach Florenz und in persönlichen Verkehr mit Brunelleschi, Donatello, den Medici, dem ganzen Kreis Florentiner Künstler, Gelehrter und schöngestiger Großaufleute (so auch mit Rucellai). Als Platoniker nahm er teil an den Sitzungen der platonischen Akademie. Als Poet veranstaltete er einen poetischen Wettkampf im Dom; als Literat entfaltete er eine ungemein reiche Tätigkeit, schrieb Traktate über die verschiedensten Themen, darunter auch über Malerei, Perspektive, Skulptur, die ersten theoretischen Schriften für die bildenden Künste. Als Abreviatore der päpstlichen Kanzlei war er im Gefolge der in Italien umherreisenden Päpste und erlebte aus nächster Nähe die politischen Entscheidungen jener Jahre. In Alberti war der Renaissance Mensch mit dem Renaissancearchitekten in einer Person vereinigt. Er mußte nicht nach außen horchen, was seine Zeit forderte; nicht von seinen Bauherren brauchte er zu erfragen, was sich für den Palazzo eines Nobile, eines Fürsten, was sich für ein Gotteshaus schide. Im Gegenteil, er selbst sagte seinen Bauherren, wie sie bauen sollten, wie sie ihrer Lebensstellung nach zu wohnen hätten. Selbst blieb er zwar immer in einer abhängigen Lebensstellung, aber er empfand wie ein Fürst, verkehrte mit Fürsten freundschaftlich, ganz als ihresgleichen. Und so schuf er aus innerstem Gefühl heraus die vorbildlichen Bauten für dies Fürstengeschlecht, eine durchaus adelige Architektur, die sich vornehm und ruhig abhebt von allem Alltäglichen und Gemeinen. Neben seinen Bauten erscheint der Palazzo Pitti wie der Ausdruck eines Emporkömmlings, der seine unfeinen Manieren noch nicht abgestreift hat, dem das Besondere seiner Stellung noch gar nicht selbstverständlich geworden ist.

So erscheinen Brunelleschi und Michelozzo in manchen ihrer Bauten um einen Grad bürgerlicher als Alberti, der aber sonst vollständig als

ihr Schüler, als Fortsetzer ihrer Ideen auftritt. Gleich seine zwei ersten Bauten, Palazzo Rucellai und S. Francesco in Rimini, die kurz nach Brunelleschi's Tode entstanden, brachten die Fassadenkomposition stark vorwärts im Profanbau und Sakralbau.

Der Palazzo Rucellai (Abb. 8), 1446 begonnen, hat vielleicht im Entwurf noch Brunelleschi vorgelegen. Die Pilasterordnung an der Fassade, die Brunelleschi am Findelhaus schüchtern, an den Langseiten von S. Lorenzo energisch und an Pal. di Parte Guelfa schon im Obergeschoß einer Palastfassade angewandt hatte, wurde hier für alle drei Geschosse durchgeführt, die konsequente Fortbildung von Brunelleschi's Versuch, die „Wand“ zu ersetzen durch die „gegliederte Wand“.

Der Palazzo Rucellai hat ein Erdgeschoß und zwei Obergeschosse. Kleine Gesimse (die auch hier wie im Pal. Medici nicht den stockwerktrennenden Decken des Innern, sondern den Fenstersohlbänken entsprechen) grenzen die Stockwerkstreifen gegeneinander ab.

Sieben Achsen in jedem Geschosse, alle in gleichem Abstand voneinander — die Achsen gehen durch, d. h. die Öffnungen stehen alle lotrecht übereinander. Diese Anordnung der wichtigsten Linien sichert von vornherein die strenge Regelmäßigkeit des Ganzen. In beiden Obergeschossen stehen auf jeder Achse die Fenster; zweiteilig wie die Michelozzos, bereichert, „verbessert“ im Sinne der Antike durch einen Architrav der unter den Maßwerkbogen eingeschoben ist (wie dies für Pal. Pitti bereits vorgesehen war). Den Hauptbogen des Fensters bilden große Keilsteine, der rechteckige Teil ist ungerahmt — aus der Rustika einfach ausgespart. Die Gesimse, auf denen die Fenster stehen, sind dreiteilige Gebälke, getragen von Pilastern, die im nächst unteren Geschosse mitten zwischen den Fenstern stehen. Die unterste Ordnung steht auf einem schwach vorstehenden Sockel, unter dem ein unterster bankartig vorstehender die Fassade vom Boden abhebt.

Die zweite Ordnung steht in einem Niveau mit den Fenstern direkt auf dem Gebälke der ersten — ohne Sockel oder Piedestale, ebenso die dritte auf der zweiten; ganz oben schließt ein mächtiges Konsolengesims die Fassade überzeugend ab.

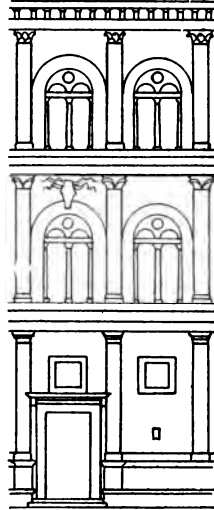


Abb. 8. Palazzo Rucellai, Florenz, 1446.

Die Ordnungen sind in ihren Einzelformen verschieden, die unterste ist toscanisch, die nächste komposit, die oberste korinthisch<sup>1)</sup>. Alberti stufte die Fassade nach oben ab so gut wie Michelozzo, aber mit völlig anderem Mittel, feiner, leiser und — im Sinne der Antike (Taf. V).

Die Pilaster sind glatt, die Wand rustiziert, die Rustika äußerst gemäßig. Am meisten von dieser rustizierten Wandfläche bleibt im Erdgeschoß sichtbar, die Komposition muß hier schon wegen der Türen eine andere sein als in den Obergeschossen. Den hohen Sockel durchschneiden auf der dritten und sechsten Achse von links her gezählt rechteckige Türen. Den breiten Rahmen krönt friesartig ein Blätterwulst und darüber ein schmales Gesims (auf zwei niedrigen Konsolen). Direkt auf diesem Gesims steht ein quadratisches Fenster, mit vorprofilierem Rahmen rings umrandet. Eben solche Fenster wiederholen sich in gleicher Höhe und Größe in allen Erdgeschoßachsen, ganz kleine unbetonte Fenster sitzen unten in den türlosen Achsen. Es sind also alle Öffnungen im Erdgeschoß viereckig, die Rundbogenlinie ist für die Obergeschosse allein bestimmt. Die Decoration, die an den Palästen Brunelleschis und Michelozzos fast völlig fehlte, ist äußerst sparsam: außer den Blätterwulsten der Portale tritt sie auf an den Zwickeln des Fenstermauerwerks, an den Friesen der Ordnungen; schließlich sind im ersten Obergeschoß Wappenschilder mit Flatterbändern über dem dritten und sechsten Fenster, den Keilsteinbogen überschneidend, angeheftet.

Diese Fenster und ebenso das dritte und sechste Fenster im zweiten Obergeschoße sind leise betont, die Keilsteinbogen sind hier etwas breiter, da die Achsen den unteren Türen entsprechend ein wenig breiter sind. Damit ist eine schüchterne Betonung in den Obergeschossen gegeben, die den Rhythmus der Erdgeschoßportale wiederholt  $b \acute{b} \acute{a} b \acute{b} \acute{a} b$ . Die Verzahnung rechts beweist, daß der Bau unfertig geblieben ist und entweder um eine weitere Achse zu  $b \acute{b} \acute{a} b \acute{b} \acute{a} b \acute{b}$  zu ergänzen ist, oder durch weitere vier Achsen zu einer Dreiportalkomposition. Bei der ersten Annahme trifft ein Pfeiler auf die Fassadenmitte, bei der zweiten eine Öffnung. Palazzo Pitti und Palazzo Medici waren dreiportalig. Aber

1) Man unterscheidet in der Renaissance wie in der Antike fünf Ordnungen: die dorische, jonische, korinthische, toscanische und komposite; sie unterscheiden sich durch den Grad von Schlantheit und durch die besonderen Einzelformen, — Kapitäl und Fries haben die auffälligsten Verschiedenheiten. Die fünf Ordnungen sind selbst nur schulmäßige Paradigmen, von denen es in Wirklichkeit unzählige Varianten gibt; die Renaissance war im 15. Jahrhundert unermüdlich, solche zu erfinden, erst im späten 16. Jahrhundert wurden diese Schulparadigmen zu einer bindenden Norm, welche die Phantasie unterband und auf andere Wege wies.

die Zweifachigkeit ist für jene Zeit sonst so charakteristisch, daß auch eine Zweiportalergänzung Wahrscheinlichkeit hat.

Ganz in Brunelleschi's Geschmack sind alle Architekturglieder zart profiliert und flach gehalten, nur das Hauptgesims mit einer Konsole tritt stark vor. Die ganze Fassade wirkt selbstbeherrscht, zurückhaltend, züchtig. Die fast gleichmäßige Achsenweite gibt das Gefühl, daß das Schöne beliebig oft nebeneinander wiederholt werden kann, ohne langweilig zu werden. Im ganzen wirkt noch wie an der Medici- und Pittiffassade das Gefühl für die Fläche, gegeben durch die zarte Profilierung, durch die gleichmäßige, zur Fortsetzung anregende Reihung, durch die Mittelsäulchen der oberen Fenster, durch die rudimentäre Rustica, aber geschwächt sowohl durch die Existenz der Ordnung — die Capilaster machen den Versuch, die Geschößstreifen seitlich zu schließen —, wie durch die leise Betonung der dritten und sechsten Achse: die Akzente konzentrieren nach der Mitte. So liegt hier die Entwicklung darin, daß die Fläche als solche bekämpft wird, daß ein Gefühl für Mittenbetonung in der Fassadentomposition erwacht oder sich vorbereitet, das bis dahin im Profanbau fehlte. — Der Hof bot nichts Neues. Ob er auf Albertis Entwurf hin entstand, ist ungewiß.

1447 begann der Umbau von S. Francesco in Rimini (Taf. IV) für Sigismondo Malatesta, den Stadttyrannen von Rimini, der sich als echter Renaissancefürst mit einem Hofstaat von Humanisten, Künstlern, Gelehrten umgab und seine Grabeskirche zum Denkmal seines Ruhmes gestalten wollte. Eine gotische mittelmäßige Bettelordenkirche in einen glanzvollen Renaissancebau umzuwandeln, war von vornherein eine verlorene Sache. Alberti tat sein möglichstes. Es scheint, daß er es war, der die Joche der Seitenschiffe durch Mauern trennte und so aus dem dreischiffigen Innenraum einen einschiffigen mit isolierten Kapellen machte. Den Chor wollte er abtragen und an seine Stelle eine Rotunde in der Art des römischen Pantheon in der Breite aller drei Schiffe legen. Diese Absicht, die nie verwirklicht wurde, ist durch eine Denkmünze überliefert.<sup>1)</sup> Die Ausschmückung des Langhausinneren besorgte liebenswürdig und naiv in den neuen Formen, so weit er sie verstand und so weit sie sich mit den vorhandenen Achsenteilungen vertrugen, der Bildhauer Agostino di Duccio, ein Schüler Donatello's, der im ganzen die laze naive Dekorationsweise seines Lehrers erbt.

Nach Albertis Entwurf entstanden die Fassaden, die den mittelalterlichen Kern vorn und seitlich ummanteln. Die Front wurde nur teil-

1) Der jetzige Chor stammt aus dem 18. Jahrhundert.

weise fertig. Alberti benutzte hier die einfachsten Elemente, die aus dem antiken Formenvorrat bisher noch nicht wieder verwandt waren, die Pfeilerbogenreihe und die Pfeilerbogen mit vorgestellter Halbsäulenordnung, als handelte es sich darum, schulmeisterlich den begonnenen Kurs antiker Formenlehre zu komplettieren, ehe man weitergehen konnte.

In den siebenachsfgen Seitenfassaden stehen über einem durchgehenden Sockel in gleichförmiger Reihe massige quadratische Pfeiler, über deren Kämpfergesims sich Bogen schwingen. Im tiefen Schatten dieser Bogen stehen große Sarkophage, die Gräber der berühmten Männer, die Sigismondo Malatesta umgeben hatten und nun noch im Tode den Ruhm ihres Herrn erhöhen sollten. Dieser Bestimmung der Fassade als Gräberreihe entspricht die Massigkeit, der Ernst, die Schmutzlosigkeit. Die Pfeiler sind so breit, daß die von ihnen beiderseits abgehenden Archivolten sich nicht berühren. In den breiten Zwickeln schweben kleine leere Medaillons, hoch darüber folgt das schwere dreiteilige Gebälk.

Der Hauptfassade ist das gleiche System zugrunde gelegt, sie ist dreiachsig im Rhythmus  $b \ a \ b$ , die Achsen sind hier viel weiter auseinander gezogen — die Pfeiler breiter, die Bogen breiter und höher, der Mittelbogen ist dabei noch größer als die zwei seitlichen, seine Archivolte berührt das Gebälk, das von der Seitenfassade her in gleicher Höhe und Form herübergezogen ist, wie unten auch der Sockel, so daß in der Ansicht über Eck der Eindruck des organischen Zusammengehörens beider Fassaden gesichert ist. Auf dem durchgehenden Sockel stehen in der Vorderfront auf jeder Pfeilermittle Halbsäulen, die das Gebälk stützen, leere Medaillons schmücken die Zwickel zwischen Bogen und Säulen. Das unvollendete Obergeschloß der Fassade kann man sich aus dem erhaltenen Ansatze und der erwähnten Denkmünze rekonstruieren: der basilikal überragende Mittelteil sollte von einem Segmentgiebel gekrönt werden, der auf Pilastern ruht. Diese Pilaster sind über den Säulen der unteren Ordnung begonnen worden. Die dreieckigen Fronten der Seitenschiffdächer sollten durch bogenförmig ansteigende Giebel mastiert werden und durch ihre Form das Auge zur Mittelpartie hinaufleiten. Dekoration im Sinne von rein plastischem Detail ist wieder äußerst sparsam verwendet, das streng Geometrische überwiegt weitaus. Aber gerade diesem strengen Meister warf die Nachwelt vor, die ganze Fassade sei nur dekorativ. Dieser Tadel ist nicht berechtigt. So wie die Seitenfassade als Reihe getrennter Gräbernisse wohl begründet ist, so war auch die Hauptfassade als Reihe von drei tiefen Nischen gedacht — die vermauerten Seitenbogen sollten die Gräber des Sigismondo und seiner Isotta aufnehmen. Streng genommen hätte Alberti niemals

einer gotischen Kirche eine Renaissancefassade vorsehen dürfen, wenn er aber vor der Aufgabe stand, so konnte er als überzeugter Schüler Brunelleschis keine andere Fassade bilden als eine, die wenigstens einem möglichen Renaissanceinnenraum entsprach, dessen klar abgesetzte Raumkompartimente sich nach außen hin ausprägen. Was dekorative Verwendung von Ordnungen heißt, kann man im Innern an Duccios Leistungen lernen. Ihm sind die Pilaster ein Element, ebenbürtig jedem anderen Einfall seiner plastischen Phantasie.

Albertis Stolz war das Festhalten einer Proportion für die verschieden großen Bogen; der Mittelbogen ist breiter, aber dann auch entsprechend höher als die seitlichen Bogen, die absoluten Maße sind verschieden, aber die Proportionen bleiben sich doch gleich. Die so entstehenden Figuren nennt man in der elementaren Geometrie „ähnliche Figuren“. Durch ähnliche Figuren entsteht jener Eindruck von engster Zusammengehörigkeit und innerster Verwandtschaft, ja Notwendigkeit und Unverrückbarkeit des Ganzen, die verschieden großen, jedoch ähnlichen Glieder werden Glieder eines einheitlichen Organismus, den ein Geist beseelt. Alberti meinte dies, wenn er von einer „Musik der Verhältnisse“ sprach.

Während diese Bauten ausgeführt wurden, schrieb Alberti: *de re aedificatoria libri decem*; 1452 konnte er es vollendet dem Papst Nicolaus V. zu lesen geben. In diesem Buch schloß er seine theoretischen Architekturstudien ab. Er schrieb, weil ihm — einer echten Schriftsteller-natur — die Dinge nicht eher völlig klar schienen, als bis er sie schriftlich fixiert hatte, er schrieb wohl in erster Linie für sich, dann aber auch um andere zu belehren, um andere für die Richtung Brunelleschis zu gewinnen, um selbst als Architekturtheoretiker den Ruhm seines antiken Vorbilds Vitruv zu teilen. — An Vitruv schließt sich das Buch im Titel wie in der ganzen Disposition an, bietet aber so viel Neues, so viel persönliche Überzeugungen, daß die Analogie zur Mischung von Eigenem und Antikem in der gleichzeitigen Baukunst eine vollständige ist. Das Manuskript kam in der ersten Zeit nur wenigen zu Gesicht und hat deshalb geringen praktischen Einfluß auf die anderen Architekten gehabt<sup>1)</sup>; auf diese wirkten mehr die genauen Aufnahmen antiker Bauten und Bauglieder, die er den ausführenden Unterarchitekten und Bauunternehmern (Rossellino, Pietrasante u. a.) gab, und ihnen so den Weg zu selbständigem Studium der Ruinen wies. — Viel mehr als auf die Architekten wirkte die Schrift auf die Bauherren; vor allem

1) Gedruckt wurde es erst 1485.

auf den Papst Nicolaus V. selbst, in dessen Baupläne plötzlich ein völlig neuer Gesichtspunkt kam: der Vatikan und die alte Peterkirche, die bisher renoviert wurden, sollten nun in der großartigsten Weise neugebaut werden. Das Wenige was man über diese beabsichtigten, durch den Tod des Papstes vereitelten Neubau weiß, stimmt völlig zu den in Albertis zehn Büchern vorgetragenen Theorien, so daß man annimmt, nur Alberti könne den Entwurf gefertigt haben, der sicher das erstemal zeigte, wie ein ganzer Stadtteil in Brunelleschis Geist durchzuführen sei, wie man eine große Aufgabe anzupacken habe, nicht ein zufälliges Aneinanderstückeln von einzelnen Bautakten, das immer wieder ein Nachtragen gestattete, sondern im Gegenteil ein Plan, der alles voraus bedenkt, dann aber keine Erweiterung mehr verträgt.

Albertis praktische und theoretische Arbeiten waren Etappen einer inneren Entwicklung des Stiles, gleichzeitig setzte aber die Ausbreitung des Stiles in noch rein gotische Gebiete Italiens ein, Fortschritte des Stiles mehr äußerlicher Art.

Michelozzo überlebte Brunelleschi um mehr als ein Vierteljahrhundert, fand aber nie wieder Gelegenheit, ganz große Probleme zu lösen. Gleichzeitig mit Albertis Umbau von S. Francesco in Rimini verwandelte er die Florentiner S. S. Annunziata durch Einziehen trennender Wände aus einem dreischiffigen Raum in einen einschiffigen mit isolierten Kapellen. — Bei dem Aufbau und der Dekoration eines Tabernakels, das Pietro de Medici für die Annunziatakirche stiftete, suchte er strenger als bisher sich ausschließlich antiker Elemente zu bedienen. Dagegen waren die luftigen Säulenbogen des Vorhofs dieser Kirche wieder echt florentinisch.

Klassisch antikisierendes Detail zu bilden fiel leichter, wo man in der Nähe antiker Trümmer entwarf: 1448 umrahmte Pietro da Milano, der erste Nichtflorentiner der Renaissancearchitektur, ein Portal an S. Domenico in Urbino.

1451 entstand in Ferrara der Turm des Domes, der erste Turm in Renaissanceformen. In vier Geschossen tragen Eckpfeiler viermal die breiten Gebälke; paarweise rundbogige Blendnischen gliedern die Wände. Die Zweifachigkeit ist hier fast übertrieben empfunden, da die benachbarten Bogen nicht auf gemeinsamer Mittelsäule ruhen, sondern jeder seine besondere Säule hat. Es ist, als wäre die Mittelsäule in zwei Säulen gespalten, damit nur ja über die Zugehörigkeit zu jedem Bogen keine Unklarheit aufkommt. So entstehen „geuppelte Säulen“, entsprechend den gekuppelten Pilastern Michelozzos, man sollte sie aber nicht gekuppelt nennen, das Gegenteil ist ja gewollt.



Nach Bologna kam der neue Stil 1453 durch den Florentiner Steinmetz Pagno di Lapo Portigiani beim Bau des Palazzo Bolognini. Die Fassadenkomposition blieb zwar die dort übliche, auch manches gotische Detail wurde übernommen (gotische Kielbögen), aber wenigstens einige Säulentapitäle machten eine Konzession an die neue Richtung.

In Pistoja baute man das Ospedale del Ceppo nach dem Muster von Brunelleschis Ospedale degli Innocenti, aber sechsachsig, so daß eine Säule auf der Mitte steht. Dasselbe bewährte Säulenbogenschema — doch ohne die Fensterwand darüber — wurde 1453 auch in den Höfen der Certosa di Pavia angewandt und damit die Renaissance in die Lombardei eingeführt, gerade an dem Bau, der später das Hauptdenkmal der spezifisch lombardischen Renaissance geworden ist.

Die Certosa<sup>1)</sup> schon 1396 durch Giangaleazzo Visconti, den Beherrscher von Mailand, gegründet, war damals mitten im Bau. Man hatte mit dem Dringendsten, den Mönchswohnungen, begonnen, um 1450 sich Chor und Querschiff zugewendet, welche Formen erhielten, die man weder gotisch noch romanisch nennen kann. Konstruktiv ist das Innere der Kirche mit seinen sechsseitigen Kreuzgewölben fraglos gotisch — aber der Spitzbogen ist möglichst vermieden; im Äußeren fehlt das gotische Strebewerk, Rundbogenarkaden geben statt dessen eine so ausgesprochene Horizontalbetonung, daß das Bauwerk einen durchaus romanischen Eindruck macht und nur chronologisch in die gotische Epoche sich einordnet. Der Übergang zur Renaissance war daher hier kein so entschlossener Bruch mit der Tradition wie in Florenz. Wie man sich aber des Kontrastes nicht ebenso bewußt werden konnte, nahm man es mit der Wiederbelebung der Antike auch nicht ebenso ernst wie in Toskana. 1453 akzeptierte man — als Guiniforte Solari die Bauleitung erhielt — für die Kreuzganghöfe das neue Schema: auf Brüstungsmauern Säulenbogen mit tangierendem Gebälk auf den breiten Archivolten und tangierende Medaillons in den Zwickeln. Aber für Archivolten, Gebälk, Medaillons und Zwickel war eine Terrakottadeforation vorgesehen, die später den Eindruck einer strengen Komposition fast aufhob. (Taf. IV.)

1455 entstand ein neues Renaissancewerk in Neapel. Alfons I. ließ als Denkmal der Eroberung Neapels am Eingang seiner Burg einen Triumphbogen bauen, den wahrscheinlich jener Pietro da Milano entwarf, der erst als Steinmetz für Donatello, dann selbständig in Sulmona gearbeitet hatte. Zwischen zwei mittelalterliche Rundtürme eingeklemmt, ist das Gesamtformat durchaus gotisch, ein schmal-

1) Kloster des Karthäuserordens.

brüstiger hoher Streifen; durch Teilung in drei Geschosse sollte dies Format für den Geschmack der Renaissance annehmbar gemacht werden — aber auch so ging es nicht glatt bei Anwendung antiker Proportionen, und man schob über dem Untergeschoß eine breite Attika ein, d. h. einen bekronenden belastenden Mauerkloß, wie er an den antiken Triumphtoren vorgebildet war. Die Form des Erdgeschosses mit Säulenpaaren auf gemeinsamen Sockeln und darüber sich verkröpfendem Gebälk haben rein antike Formen. Die Wiederholung desselben Triumphbogenmotivs, aber als Blendnische und in gedrückter Proportion, die Teilung des obersten Geschosses in vier Nischen zwischen Pilastern, so daß wieder ein Pilaster auf die Mitte kommt, und der Abschluß mit einem Segmentgiebel machen den Aufschwung zur klassischen Reinheit wieder zunichte.<sup>1)</sup>

In Rom dagegen baute der Venezianer Kardinal Pietro Barbo, der nachmalige Papst Paul II., 1455 seinen Palazzo Venezia noch durchaus gotisch. Ähnlich wie beim Palazzo Medici ist auch hier der Hof ausgeprägte Renaissance, er entstand erst 1466, die Fassade aber ist noch mittelalterlich, so mittelalterlich, als hätte der Palazzo Rucellai noch nicht existiert; Rustica fehlt — man benutzte nämlich die zubehaltenen Quadern des alten Kolosseums und verpußte die Außenfläche — die einheitlich glatte Pughfläche erzeugt den Eindruck unbegrenzter Ausbreitungsfähigkeit im höchsten Maß. Schwache Sohlbantgestimse trennen Erdgeschloß, erstes und zweites Obergeschloß. Oben springt ein echt mittelalterliches stark schattendes Hauptgesims vor: es sind dichtfolgende kleine Bogen auf steilen Konsolen, darüber Brüstung und Sinnen, die übliche Endigung von Festungsbauten. Die Differenzierung der drei Geschloßstreifen besteht hier im Abnehmen ihrer Höhe und im Wechsel der Fensterformen. Die Fenster im Erdgeschloß sind rundbogig und ohne Mittelsäule, die im Obergeschloß sind rechteckig mit breitem Rahmen und Gesims, geteilt durch ein steinernes Fensterkreuz, das die Mittelachse vorstellt<sup>2)</sup>, die Fenster im obersten Geschloß viel kleiner und ohne Fensterkreuz, sonst ähnlich denen im Hauptgeschloß. Die Fensterachsen stehen zwar überall genau übereinander, aber ihr Abstand ist kein regelmäßiger.<sup>3)</sup> Der ungeheure ungliederte abwei-

1) Dekorative Plastik war hier sehr am Platze und wurde reichlich verwendet, besonders an der Attika ist der Triumphzug selbst breit geschildert. Die Plastik ordnet sich aber der Architektur unter.

2) In dieser heute erhaltenen Form ein Ergebnis vom Umbau i. J. 1466; die ursprünglichen Fenster waren spitzbogig.

3) Ob diese Unregelmäßigkeiten durchweg durch spätere Veränderungen entstanden, ist ungewiß.

sende Block, ernst und erdrückend mit solchen absolut flächigen Fassaden und der malerischen Zadenlinie des Gesimses als oberes Ende (Ende, nicht Abschluß!), wirkt mittelalterlich trotz der später eingefügten Renaissanceprofile an den Fenstern und wenig betonten Portalen. — So blieb die ewige Stadt, die sich kaum von den Schrecken der avignonnesischen Zeit und des Schismas erholt hatte, noch immer völlig unberührt von der Bewegung, die aus ihren eigenen Ruinen erwachsen war; erst 11 Jahre später, als der Hof desselben Palastes gebaut wurde, zog die Renaissance auch hier ein.

Mehr Sehnsucht nach Renaissancebauten hatte man in Mailand. 1455 wurde das Gebäude der Mediceischen Filialbank vollendet, ein Geschenk des Sforza an den Medici. Den Entwurf lieferte Micheleozzo. Nur eine unzuverlässige Fassadenstizze und das Portal im Original sind erhalten, sie zeigen beide, daß die Mailänder die Florentiner Entwürfe nicht unverändert ließen, die gotische Tradition war auch hier zu ausgeprägt. Herzog Sforza berief aber, um den neuen Stil heimisch zu machen, einen Florentiner in seinen ständigen Dienst. Dieser Averulino Filarete hatte 1445 in Rom die großen Türflügel von St. Peter modelliert und gegossen — dieselben, die noch heute die neue Peterskirche schließen. Seit 1451 fungierte er als Ingenieur für Francesco Sforza, und 1457 übertrug ihm dieser: Entwurf und Bau eines neuen Krankenhauses, des Ospedale maggiore. Filarete behielt die oberste Bauleitung nur bis 1461. Die Eifersucht seiner Mailänder Kollegen machte ihm die Stellung schwer, zuletzt unmöglich. Das enorme Unternehmen ging in die Hände des Mailänders Solari über, Filaretos Entwurf wurde ins Mailändische übersetzt und langsam ausgeführt. (Ganz vollendet erst 1801.) Das Resultat dieser Umarbeitung war ein Mischstil. Renaissancefäulenbogen umfassen im Erdgeschoß gotisch spitze Fenster, deren Rahmen mit entzündenden Terrakotten, die Zwickelmedaillons mit Porträtköpfen geschmückt sind (die Porträts antiken Gemmen entlehnt).

Als Filaretos praktische Tätigkeit völlig unterbunden war, verlegte er sich auf die Schriftstellerei; wie Alberti unternahm er es, die Architektur theoretisch zu lehren; er suchte aber den spröden Stoff den Lesern dadurch mundgerecht zu machen, daß er ihn in einen kleinen Roman einflocht, und so mag sein weitschweifiges Buch auf Ungebildete gerade durch diese Geschmacklosigkeit besser gewirkt haben. In diesem etwa 1460—1464 verfaßten Traktat überlieferte er auch seinen ursprünglichen Entwurf für das große Krankenhaus, das vom bestehenden schon durch die stark gliedernden Türme abweicht. Das Interessanteste ist

die Kirche, die er im großen Mittelhof als freistehenden Zentralbau mit Kuppel, vier gleich langen Kreuzarmen und vier Ecktürmen errichten wollte (Abb. 9), deutlich unter dem Eindruck von S. Lorenzo, der byzantinischen Kirche Mailands, die ebenso wie auf Filarete, später auf Leonardo da Vinci und Bramante vorbildlich wirkte.



Abb. 9. Filaretos Entwurf für das Mailänder Hospital, 1457.

Ein Zentralbau ähnlich wie sich ihn Filarete gedacht hatte, kam 1459 in Mantua zur Ausführung. Alberti entwarf hier für Lodovico Gonzaga die Kirche S. Sebastiano. Der Bau wurde hastig begonnen, dann sehr langsam fortgesetzt, unsolide ausgeführt und ist heute eine Ruine. S. Sebastiano in Mantua ist der erste Sakralbau der italienischen Renaissance über griechischem Kreuz (Abb. 10). Vom griechischen Kreuz der späteren Zeit unterschieden durch das Abschnüren der vier Arme: sie sind schmaler als der quadratische Mittelraum. Wieder schmaler als die Arme sind die Apsiden, die sich an drei dieser Arme anschließen, an den vierten stößt die Vorhalle, über deren Aussehen wir nichts Sicheres wissen. Vielleicht war es die erste antike Tempelfront des christlichen Kirchenbaues. Von den projektierten Türmen wurde nur einer begonnen.

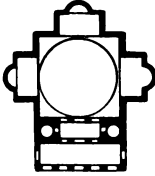


Abb. 10.  
S. Sebastiano,  
Mantua, 1459.

Das benachbarte Venedig verhielt sich wie Rom gegen die neue Baukunst noch spröde. In Venedig erhielt das Arsenal 1460 ein neues Portal mit streng antiker Säulenordnung. Aber diese Säulen bekamen gotische Kapitäle, wie man es von S. Marco her gewohnt war, wo man seit jeher den erhandelten antiken Säulenschäften mittelalterliche Kapitäle anstücte. Aber das ganze Experiment blieb vereinzelt. Erst 20 Jahre später bekehrten sich die Venezianer. — Dagegen bestellte sich der Humanist Aneas Silvius Piccolomini (der nachmalige Papst Pius II.) eine Renaissancelieferung im großen Stil, er ließ von Bernardo Rossellino in dem kleinen Landstädtchen Pienza (drei

Stunden westlich von Montepulciano) einen ganzen Platz umbauen. Hier wirkten wahrscheinlich Erinnerungen an Albertis Vatikanprojekt nach. Der Platz ist trapezförmig, seine Schmalwand schließt die Domfassade, die gegenüberliegende Langseite bilden das Rathaus und einige Privatgebäude, die Schrägseiten der Palazzo Piccolomini und das erzbischöfliche Palais. Daß hier nichts wahrhaft Großes entstand, lag zum Teil am Dilettantismus des Bauherrn, zum Teil am Architekten selbst. Palazzo Piccolomini ist an seinen Fassaden die verwässerte und in Details unverstandene Wiederholung des Palazzo Rucellai, an den Hoffassaden kehrt das System des Palazzo-Venezia-Hofes in Rom wieder.<sup>1)</sup> Der Palastr des Erzbischofs ist eine Wiederholung der Außenfassade des Palazzo Venezia in Rom, nur mit Weglassung des Hauptgesimses. Origineller ist das Rathaus. Vierachsig, zweigeschossig; unten Säulenhallen, oben glatte Fensterwand, die Brüstung durchgezogen. Die Rundbogensäulen in der üblichen Form Michelozzis. Das Ganze asymmetrisch, da die vierte Achse als Turm ausgebildet ist (mit gotischer Zinnen-Endigung). Originell ist auch die Domfassade, nur beruht diese Originalität auf der Ratlosigkeit des Architekten. Entsprechend den drei Schiffen des Inneren teilen Eisenen (nicht Pilaster, wie es die Zeit verlangte) die Fassade in drei Teile. Nicht entsprechend dem Inneren, ist die Fassade durch ein Teilungsgesims zweigeschossig gebildet, denn nach nordischem Vorbild, das auch in der echt deutschspätgotischen Chorbildung erkennbar ist, — ist das Innere als Halle mit gleich hohen Schiffen gebildet (ohne Emporen). Das dünne Teilungsgesims wird von Säulen getragen und trägt selbst wieder Säulen, die Blendbogen tragen gedrückte Segmentbogen, statt ähnliche Proportionen in Albertis Sinne zu bringen: Bogen, die schiefwinklig direkt auf die Kapitäl aufstoßen. Die Eisenen und die benachbarten Säulchen wirken fast wie eine romanische Reminiszenz, und da sie von großen gemeinsamen Sockeln aufsteigen, so faßt man sie zusammen auf — aber oben verästeln sich die Bezüge. — Ein so unselbständiger und, wo er selbständig vorgeht, ungeschickter Architekt war eine Seltenheit in jener Generation.

In Siena fand Pius II. weit geschicktere Architekten. Benedetto da Majano baute dort den Palazzo Piccolomini und gleichzeitig den Palazzo Spannocchi. Albertis Pilasterordnung vom Rucellaipalast ist hier nicht akzeptiert, die Fassaden gehen völlig auf den Medicipalast zurück, aber im Detail ist alles viel eleganter. Dieselbe Schwenkung

1) Ist dieser Hof vor dem des Palazzo Venezia ausgeführt, so kann doch kein Zweifel sein, daß der Entwurf älter ist, der Rossellino als ausführendem Werkmeister Albertis längst zur Verfügung stand.

zum zierlich Eleganten (Stuherhaften) kann man am Hof des Palazzo Quaratesi in Florenz wahrnehmen, der in der Komposition völlig an Brunelleschis Entwurf festhielt, im Detail aber das Herbe vermied. Auch Federighi in Siena fügte sich dieser Mode. Die Loggia del Papa, die Pius II. bauen ließ: auf überschlanen Säulen spannen sich drei Bogen, auf die eine Attika aufgelegt ist, so ausgewogen, daß der Eindruck zierlichen Balancierens entsteht. Aber Federighi ist durchaus ernst zu nehmen. Ganz im Gegensatz zu Rosselino gelang ihm die Lösung der Kirchenfassade, freilich für den einfachsten Fall, den einschiffigen Raum, S. Caterina in Siena 1464. An den Ecken Pilaster, über ihrem Gebälk der antike Giebel, unten in der Mitte die rechteckige Türe selbst in Pilasterordnung eingeschlossen, über dem Türgebälk ein Entlastungsbogen mit einem Relief gefüllt.

Was diese kleine Lösung heißt, wird einem klar, wenn man sieht, daß in Mailand gleichzeitig 1464 eine große Kirche S. M. delle Grazie vollständig gotisch begonnen wird, als wäre nichts vorgefallen in Italien. Aber die Renaissance sah doch schon zu fest in der Lombardei, um von den konservativen älteren Bauleuten, die sie ignorierten, unterbunden werden zu können. Im selben Jahre 1464 begann die Dekoration der Höfe der Certosa di Pavia. (Taf. IV.) Das Renaissance-system war gegeben. Jetzt wurde es bedeckt mit den Plastiken des Mantegazza und Omodeo; Terrakotten- und Marmorwerke in kleinem, oft in allerkleinstem Maßstab reihen sich aneinander. Reliefs und Rundplastik, figürliche und ornamentale — und beides verschlungen. Köpfe, Büsten in Medaillons nach antiken Münzen und Gemmen, naturalistische Pflanzenverschlungenen, Tierfiguren usw., das ganze Repertoire, das sich seit Ghibertis Florentiner Türflügeln, bei Donatello, Duccio und anderen Plastikern, aber auch bei den Malern aufgesammelt hatte. Es handelt sich nicht so sehr darum, die grenzenlose Phantasiefülle zu bewundern, noch weniger dies Gefühl der Bewunderung einzuschränken durch den Nachweis der Vorbilder und Vorarbeit. Es handelt sich darum, daß man einsieht, daß hier der leitende Künstler im höchsten Maß (noch stärker als etwa Duccio im Innern von S. Francesco in Rimini oder an der Fassade von S. Bernardino in Perugia) den Eindruck des Uner-schöpflichen zu erzeugen sich vornahm.

Man erkennt dies Kunstwollen am besten, wenn man es mit seinem Gegenteil vergleicht. Fast gleichzeitig mit den so grenzenlos geschwähigen Höfen der schweigenden Karthäuser entstand bei Florenz (1463 bis 1466) die Badia di Siesole. Die Kirche hat zwar nicht die strenge Gebundenheit, die man aus Brunelleschis Schule erwarten möchte, nicht

alle tektonisch wichtigen Linien sind durch tektonische Mittel betont, aber die Dekoration ist doch von den wenigen tektonischen Gliedern durchaus beherrscht. So wie die Kirche, so wirken die Höfe dieses Klosters, verglichen mit den Certosa di Pavia, zahlreicherlich, sie atmen die lautlose Weltabgeschiedenheit eines zufriedenen, abgeklärten Gemütes (Taf. V). Und doch existiert selbst in der Badia di Siesole Dekoration. Und Dekoration an sich ist wohl verträglich mit einer strengen Architektur. Brunelleschi's und Robbias Dekoration der Pazzikapelle zeigen das, und spätere Stilstufen lassen es noch klarer erkennen. Aber schon hier können wir den entscheidenden Gegensatz dieser zwei Spielarten desselben Stiles analysierend erkennen.

Nicht, daß Dekoration angebracht ist, nicht, daß hier viel, dort wenig angebracht ist, ist das Entscheidende, sondern wie sie angebracht ist. Bei Brunelleschi wohl konzentriert und eingezäunt, bei Omodeo überschwemmend. Dort wird der Blick auf wenige Punkte konzentriert, auf Punkte, die für die Auffassung des Raumgebildes von entscheidender Wichtigkeit sind, hier wird der Blick über alles gleichmäßig hinweggeleitet, ohne Betonung des organisch Wichtigen. Im Gegenteil, es soll alles gleich wichtig scheinen. Schönheit soll zu Schönheit weiter locken, und doch lockt auch die erste zurück, so pendelt man hin und her, man möchte alles zugleich erfassen, erfährt es nur nacheinander und wird nie fertig. So leidet man unter dem Gefühl, daß man in einem Zwiel erdrückt wird, in dem der Klarordnende Geist nicht waltet, eine Beunruhigung entspringt und eine Sehnsucht, aus diesem Zwiel von Schönheiten herauszukommen; aber mit einem Mal setzt erlösend das Gefühl ein, daß es ja gar nicht so ernst genommen werden will, man geht eben hin und her, lässig, sieht dies an, jenes, man nascht, nippt, und freut sich in behaglicher Sorglosigkeit. Sorglosigkeit liegt auch in Brunelleschi's Bauten. Aber es ist eine andere Art. Es ist die Sorglosigkeit in einem Kosmos, in einem überall beherrschten, beruhigten, organisierten einigen Bereich. Mit einem einzigen Blick erfährt man hier alles, man steht still, steht wunschlos, und wenn der Blick sich liebevoll ins einzelne versenkt, so fühlt er im einzelnen das Ganze mit, dem es dient. Dieser Gegensatz, der irgendwie mit dem sich berührt, der in den Namen Brunelleschi-Donatello eingeschlossen liegt, wächst sich mit der Entwicklung des Stiles zu immer größerer Schärfe aus und ist, je weiter wir vorwärts schreiten, immer schärfer und leichter zu erkennen. Aber zunächst ist die klare Erkenntnis noch ziemlich erschwert, da auch noch wesentlich andere künstlerische, gegensätzliche Tendenzen parallel gehen oder sich kreuzen und damit das Bild des Stilverlaufs verwirren.

Als die Certosahöfe dekoriert wurden, bekam auch der Palazzo Venezia in Rom unter Papst Paul II. seine Hoffassade, — genau dieselbe wie der Hof des Palazzo Piccolomini in Pienza. Und nach demselben System erhielt 1465 die Hauskirche des Palastes Venezia: S. Marco in Rom eine zweigeschossige dreiachsige Vorhalle im völligen Gleichmaß a a a, die getreue Kopie des Fassadensystems des römischen Kolosseums<sup>1)</sup> (Abb. 11). Pfeilerbogen mit vorgestellter Halbsäulenordnung, die Gebälke tangieren die Schlüsselsteine der Bogenarchivolten, darüber die Brüstung des Obergeschosses — ihr entsprechend



Abb. 11.

Vorhalle von S. Marco, Rom 1455 und 1465.

darüber die Brüstung des Obergeschosses — ihr entsprechend Piedestale für die Halbsäulen, sonst das gleiche System wie unten, nur schlankere Proportion (korinthische Ordnung über der dorisch-tostanischen). Diese strenge und antikisierende Fassade ist höchstwahrscheinlich von Alberti entworfen, sie ist rein tektonisch. In abstrakten, einfach geometrischen Formen sind Klarheit der Gliederung, Selbstsicherheit, völlige Ausgewogenheit gegeben, ohne daß irgendwo der Eindruck entstehen kann, daß irgendein Organ gequetscht oder verkümmert ist, alles kann sich weiten, ohne doch zu zerfließen, es trägt sich selbst in freier Selbstbestimmung. Und all das

überträgt sich auf den Beschauer, ohne ihn zu erregen. Hier ist die Gegentendenz gegen die der Certosahöfe noch viel krasser, aber hier liegt nicht der Gegensatz von Dekorationsweisen vor. Denn hier fehlt Dekoration ganz, d. h. Plastik und Malerei fehlen, es ist die eine Kunst für sich, die Architektur rein und losgelöst von den anderen Künften.

Aber es gibt andere, ebenfalls reine Architektur, die wieder in Gegensatz zu dieser Vorhalle von S. Marco steht. 1465 baute Luciano da

1) Die Proportionen allerdings sind geändert. Das Erdgeschloß der Halle schon 1455 gebaut, das Obergeschloß 1465, dieses ist jetzt vermauert. Kurz vorher, 1463, baute man am Vatikan die Benediktionsloggia in fast demselben System, doch mit zwei Obergeschossen. Wahrscheinlich lagen auch hier Entwürfe Albertis vor. Diese Loggia wich späteren Neubauten.



Laurana, ein aus Istrien gebürtiger Architekt, über dessen Lebensgang nur wenig bekannt ist, den Palazzo Prefetizzio in Pesaro.<sup>1)</sup> Ein Erdgeschöß und ein Obergeschöß, das Erdgeschöß eine Bogenhalle auf quadratischen, aus Rustikaquadern aufgebauten Pfeilern; über den Archivolten — ohne sie zu berühren, das Gurtgesims. Das Obergeschöß glatt verputzt, ohne jede Gliederung. Die Fensterbank durchgezogen, zu oberst ein Hauptgesims; also horizontale Streifen. Das Erdgeschöß hat sechs Achsen: in der Mitte steht ein Pfeiler, das Obergeschöß hat fünf Achsen: in der Mitte steht ein Fenster. Damit ist nach dem Prinzip mittelalterlichen Profanbaus jedes Geschöß unabhängig von anderen eingeteilt, als Horizontalstreifen für sich. Unten die Stützenreihe, oben die ungliederte Fensterwand war auch das Kompositionsschema Brunelleschi's (Sindelhäus), aber hier ist das Durchziehen der Achsen vermieden. Und trotzdem kann von mittelalterlichen Formen noch weniger die Rede sein als bei Brunelleschi. Die Fenster sind rechteckig und von Pilastern und Gebälk umrahmt, wie es bisher nur bei Türen eingeführt war.<sup>2)</sup> Diese Fenster gehen über die Albertis hinaus. Nur ein tektonisches Element: der Giebel, ist durch Detonation ersetzt. Statt der antiken Giebel schweben frei in den Flächen Wappenschilder über den Fenstern, gehalten von freischwebenden Putten. Alles übrige ist rein tektonisch und doch im Gegensatz zur Vorhalle von S. Marco in Rom. Wie das Durchziehen der Achsen der Ausdruck von Notwendigkeit oder bewußter Selbstbestimmung ist, so ist das willkürliche Verteilen der Achsen in jedem Geschöß der Ausdruck der Freiheit, der Lässigkeit, der Unbekümmertheit. Es liegt hier nicht der äußerste Fall von Willkür vor, da ja jedes Geschöß in sich symmetrisch behandelt und die Mitte beidemale berücksichtigt ist, wenn auch in gegensätzlicher Weise — oben Öffnung, unten Pfeiler.

Laurana baute 1467 für Herzog Federigho da Montefeltre den Palast in Urbino.

Die malerische Unregelmäßigkeit der Außenansicht ist wohl zum Teil durch das Terrain und die allmähliche Entstehung unter verschiedenen Baumeistern zu erklären. Es waren vielleicht auch mittelalterliche Fundamente wieder zu verwenden. Von Laurana angeordnet und bewußt gewollt ist aber sicher die Anlage von Hallen in Obergeschößen, mit lebhaftem Schattenkontrast gegen die völlig ungliederte Fläche der

1) Abbildung in P. Schubring, Urbino (Stätten der Kultur Bd. 22), Seite 47.

2) Der Balkon in der Mitte ist modern.

Außenfronten<sup>1)</sup>, ferner die schachbrettförmige Verteilung der Tore und Fenster gegen die Piazza Vittore Emanuele, die Anlage zweier runder mittelalterlich wirkenden Treppentürme als Flankierung mehrerer übereinander angebrachter balkonartiger Loggien, die das Gebäude mit der Landschaft in Beziehung setzen (Taf. VI). Und dieser Meister des scheinbar Regellosen schuf im Hof eine ganz strenge Architektur, die als Muster klassischer Formgebung berühmt wurde (Taf. VI).

Diese Klassizität beruht aber genau genommen mehr in der antikisierenden Bildung aller Details, — die Komposition als solche steht noch ganz im Bereich von Brunelleschis und Albertis Ideen. Unten die Säulenhalle mit tangierendem Gebälk, seitlich abgeschlossen durch die Kapitälaster, darauf mit Einhaltung der Achsen eine durch Pilaster gegliederte Fensterwand. In den Ecken daher neben dem Pilaster, der dem unteren entspricht, ein Viertel-Pilaster als Rücklage.<sup>2)</sup> Die Pilaster stehen ohne Sockel, die Fensteröffnung ohne zwischengeschobene Brüstung direkt auf dem Gebälk der anderen Bogenreihen — gegen Albertis Vorhalle von S. Marco ein Rückschritt in der Reihe der strengen Schöpfungen. Die Kapitälaster lassen die eigentliche Ecke, die Raumkante frei, so daß diese vier Hoffassaden einzeln zusammengeschoßen scheinen, das Streben nach strenger Isolierung übertönte hier sogar das primäre Gefühl für die Einheit des Hofraumes. Der Gesamteindruck wird dadurch gefärbt, daß dieser Hofraum nach oben hin sich stufenweise ausweitet. Denn über jedem Obergeschoß folgt ein Pultdach, das sich an ein Halbgeschoß legt, das selbst wieder mit Pultdach versehen ist, das an ein zweites höher liegendes Halbgeschoß anliegt. Diese rücksteigenden Stufen sind für das Auge reizvoll, für das Raumgefühl ausweitend, befreiend. (Solche Stufen spielen auch in den Certosa-Höfen eine große Rolle.)

Im ganzen ist Lauranas künstlerische Leistung viel schwerer zu analysieren als die Albertis, es mischen sich verschiedene Tendenzen in ihm, und zwar nicht nur in seiner Person, so daß sie etwa an verschiedenen Werken getrennt zum Ausdruck kämen, sondern in ein und demselben Bau. Alberti selbst erreichte etwa gleichzeitig eine ähnliche Klassizität des Details an dem heiligen Grab in der Capella Rucellai in Florenz, 1467. Aber bei Laurana verbindet sich die delikate Detailbehandlung bald mit strenger, bald mit sehr freier Kompositions-

1) Ein rustikaähnlicher Plattenbelag war für die Fronten beabsichtigt.

2) Dieser zurücktretende Viertelpilaster entspricht den übrigen Pilastern des Obergeschoßes, so daß genau genommen der Kapitälaster eine Vorlage bildet, er springt vor, und daher springt auch das Gebälk darüber vor, „es verkröpft sich“.

weise der Fassaden und Gebäudegruppierung. Er ist absolut kein Pedant, ist gar nicht einseitig in seiner künstlerischen Überzeugung. Er schafft Werke von einer gewissen Unbekümmertheit und gerät mehr aus Zufall auch auf das Strengere. Er sucht es nicht mit Ausschließlichkeit, es stellt sich ihm ungerufen ein, mitten unter dem Freien, und so wechselt Anspannung und Erholung.

Bramante schreibt man den Bau der Kirche S. Bernardino in Urbino von 1469 zu. Gewisse Intorrektheiten verbieten, an Laurana selbst zu denken. Die Raumform: ein tonnengewölbter einschiffiger Langbau, in der Mitte von einem Kuppelraum unterbrochen und ihm entsprechend seitlich um Halbkreisapsiden erweitert, ist im wesentlichen eine Übertragung der Vorhalle der Pazzikapelle ins Große, mit Änderung der Orientierung und mit Erweiterung durch zwei Seitenapsiden, die wie ein Querschiff wirken. Wesentlich abweichend ist auch, daß das Tonnengewölbe, das nach der Kuppel folgt, viel niedriger liegt. Das Tonnengewölbe hatte seit der Pazzikapelle da und dort Verwendung gefunden; Alberti benutzte es in der kleinen Capelle Ruccellai in S. Pancrazio in Florenz 1461, Michelozzo am Tabernakel von S. Miniato bei Florenz 1464, und nach dem Bau in S. Bernardino in Urbino folgt, mächtiger als alle bisherigen, das Tonnengewölbe von S. Andrea in Mantua 1470. Er ist der letzte große Kirchenbau Albertis, denn sein Anteil an der St. Annunziata in Florenz bezieht sich nur auf die Gestaltung des Chores. Sein Entwurf zum Annunziatachor, der irgendwie ältere Fundamente Michelozzos berücksichtigte, ist sein letzter Gruß an das Pantheon, das er schon in Rimini als Kirchenchor einführen wollte. Erst nach seinem Tode kam dieser Florentiner Chorbau zur Ausführung.

Ebenso lag ein großer Teil der Ausführung von S. Andrea in den Händen seiner Nachfolger. Die Lichtführung und die Dekoration sind heute anders, als sie Alberti gewollt hatte. Über der Dierung des kreuzförmigen einschiffigen Baues errichtete Juvara 1732 eine hohe Kuppel auf lichtdurchströmtem Tambour. Diese Lichtfülle fälscht jetzt den ursprünglich gewollten Eindruck. Alberti hat auch hier höchst wahrscheinlich keinen Tambour projektiert, der damals als ganz vereinzelte Erscheinung im kleinen in der Kapelle Portinari in Mailand 1462 aufgetreten war, aber trotz des Florentiner Doms sich nicht einbürgerte. Auch S. Bernardino in Urbino hat keinen Tambour. Albertis S. Andrea ist ein großer einschiffiger Langbau (Abb. 12). Die dunkle kassettierte Tonne setzt sich hinter der Dierung im Chorarm in gleicher Höhe fort, und seitlich strahlen ebensolche Arme rechts und links

von der Dierung ab. Schiff und Querarme begleiten kleinere Nebenräume, Kapellen, die aber selbst wieder verschieden groß und sehr verschieden geformt sind. Die kleineren völlig geschlossenen quadratischen und überkuppelten Kapellen sind nur mit einer Türe zum Schiff geöffnet, die großen mit Quertonnen versehenen öffnen sich in voller Breite gegen das Schiff. So entsteht eine rhythmische Reihe von Räumen  $b a b a b$ , die untereinander in keiner direkten Verbindung stehen, die echteste Renaissance-isolierung. Man muß stets in den Hauptraum zurück, empfindet jeden Raum als geschlossene Einheit.

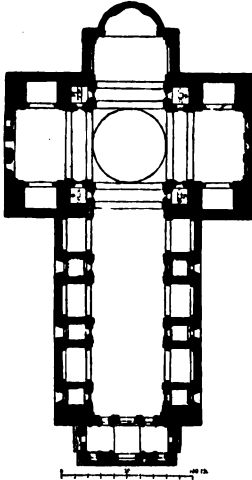


Abb. 12. S. Andrea, Mantua, Grundriß, 1470.

Über die Archivolten der großen Kapellenbogen streicht das Gebälk, das die Tonne aufnimmt (Abb. 13). Dies Gebälk ist gestützt von Pilastern, die nun notwendig den rhythmischen Wechsel der Räume in der Fläche wiedergeben, die Türen der kleinen Räume liegen daher im Intervall  $b$  und tief unter dem durchgezogenen Kämpfer der großen Bogen. Die fast quadratische Fläche, die über dieser horizontalen zwischen den

Pilastern bleibt, schmückt ein Kreismedaillon. In antiken Triumphbogen lag eine gewisse Anregung zu dieser rhythmischen Anordnung, die aber

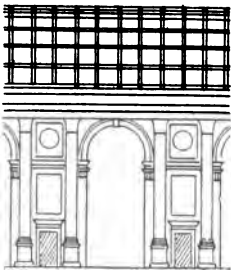


Abb. 13. S. Andrea, Mantua, Langhausystem, 1470.

hier nicht einfach aus drei Gliedern besteht, sondern den fortlaufenden Rhythmus gibt, wie ihn schon Donatello an seiner Sängertribüne benutzte, und die hier als Folge eines räumlichen Rhythmus auftritt. Der Gesamteindruck ist trotz dieser rhythmischen Beweglichkeit ein sehr ernster. Unter diesem alles beherrschenden Tonnengewölbe kann man nicht mehr bei aller Andacht fröhlich sein, wie in Brunelleschis Kirchen. Man steht unter einer höheren Macht, eingeschüchtert durch das Außerordentliche. Und dieser Eindruck wäre noch stärker, wenn Beleuchtung und Dekoration in Albertis Art vorhanden wären.

Dor die Fassade ist eine Vorhalle gesetzt (Taf. VI), so daß die Vorder-

ansicht in ihren architektonischen Linien von der Innengestaltung genau so emanzipiert ist wie etwa die Pazzikapelle. Seiner theoretischen Überzeugung gemäß ist diese Fassade eingeschossig, wenigstens im architektonischen Sinne, denn die großen Pilaster fassen die Seitentore und die Fenster darüber zu einem Geschoß zusammen. Dies ist der Sinn des Ausdrucks „große Ordnung“. Die vier Pilaster im Rhythmus *b a b* — in *a* öffnet sich die große tonnengebdeckte Vorhalle als Bogen — tragen das Gebälk, über dem ein antiken Tempeln nachehrender Giebel folgt. Darüber steht nochmals eine kleinere Tonne, die bis heute unverständlich ist und wahrscheinlich nicht Albertis Intentionen entspricht.

1472 starb Alberti in Rom.

Im selben Jahre starb Michelozzo in Florenz. Nach seiner großen Tat, dem Mediceer Palast, hat der Erzgießer, Bildhauer und Architekt Michelozzo nichts ganz Großes mehr geleistet. Er diente der neuen Kunst durch allerhand kleine, stets fein empfundene Werke und durch die Übertragung nach Mailand, an der er neben Filarete stark beteiligt war. Aber gegenüber der Größe Albertis verschwindet er. Alberti war ein Denker gewesen, hatte in Begriffe und Worte, hatte in ein System gebracht, was Brunelleschi mehr instinktiv gewollt hatte. Ihm gelang eine Verwissenschaftlichung der Baukunst, und daher beginnt diese Kunst von seinen Schriften an bis zu einem gewissen Grad lehrbar zu werden.

Als Platoniker war ihm die Mathematik ein höchstes und die geometrisch faßbare Klarheit ein Hauptgrundsatz seiner Kunst. Von dieser Seite her sah er die Antike als Ideal an. Das Ruhen in sich, die absolute Harmonie, die Besonnenheit ließen sich durch „ähnliche Figuren“, durch Regelmäßigkeit, durch sparsame Decoration, durch Überwiegen der starren Tektonik zum Ausdruck bringen. Sie sollten eine Ahnung geben von einer höchsten Notwendigkeit, von einem Absoluten, vom ewig Seienden. So ist sein Ziel, eine allgemein gültige Architektur zu schaffen, eine höchste Erfüllung, neben der es keine zweite gleichberechtigte gibt.

Aber seine höchstpersönliche Auffassung ließ sich nicht ausschalten. Der Vergleich von S. Andrea mit der Kathedrale von Saenza (Abb. 14), die Giuliano da Majano 1474 begann, bringt dies zum Bewußtsein. Hier ist das Basilikaschema Brunelleschis zu Ende gedacht. Die Seiten-

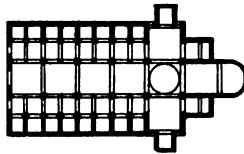


Abb. 14.

Kathedrale, Saenza, 1474.

schiffe wie dort eine Kette von acht kleinen Zentralräumen. Das doppelt so breite Mittelschiff eine entsprechende Kette von vier großen Zentralräumen. An der Ecke dieser Mittelschiffquadrate stehen Pfeiler mit Pilasterornlagen, und die Halbierung für die Seitenschiffquadrate geschieht durch Säulen, die entsprechend niedriger sich mitten zwischen diese Pilaster stellen. So beherrscht die Zweifachigkeit den ganzen Bau. Die Durchblende in die Seitenschiffe machen den Raum sehr luftig, die schlanken Pilaster, die dünnen Architrave lassen alles zierlich erscheinen. Dagegen ist der dreifache Rhythmus von S. Andrea gehaltvoller, und das Vorherrschen der breiten undurchbrochenen Pfeiler, die geschlossene Tonne geben dem ganzen Bau mehr Gewicht. Trotz dieser Gegensätzlichkeit von spielerischer Eleganz bei Majano und innerer Würde bei Alberti vereint beide das Suchen nach Notwendigkeit und Strenge.

Im Sinne dieser Strenge weiter zu schaffen, war aber durchaus nicht jedermanns Sache. Leichtlebige Menschen suchten statt Notwendigkeit Laune, statt eines kühlen Ewigwältigen eine warme Lebendigkeit, ein momentan Liebenswertes. Es erträgt nicht jeder Mensch dauernd das Erhabene, er braucht Erholung. Und dafür sorgten viele. Eine der heitersten Schöpfungen dieser Richtung ist der Palazzo del Consiglio in Verona (Taf. VII). 1476—1493 angeblich von Fra Giocondo gebaut, einem theoretisierenden gelehrten Mönch, dem man dies gar nicht zutrauen möchte. Unten Halle, oben gegliederte Fensterwand. Unten acht Achsen, oben vier. Unten Säulenbogen mit Pilastern an den Ecken und auch einem Pilaster in der Mitte. So entstehen zwei Gruppen von je vier Bogen, statt daß entsprechend der oberen Pilasterteilung vier Gruppen zu je zwei Bogen gebildet wären. Statt der fehlenden Pilaster sind nur Pilastertapitäl als Konsolen angebracht. So hängt das Kapital frei über dem Säulenkaptäl. Die Fenster sind mit Mittelsäulchen versehen, so daß diese sekundären Glieder den unteren Säulen entsprechen. Analysiert man weiter, so findet man noch mehr, was Alberti nicht gutgeheißnen hätte. Aber man würde bei einem Umzeichnen in den strengen Stil dem Gebäude sein Bestes rauben: seine Sorglosigkeit, die ja freilich oberflächlich ist als die innere Selbstsicherheit eines Brunelleschi und Alberti, aber eben als vollkommener Ausdruck einer Seite des Menschlichen gleiches Recht hat. Die Kunststrichtungen sind für den Historiker gleichberechtigt; die Kunst sucht den sinnlichen Ausdruck einer persönlichen Innenwelt zu schaffen, mit der Verschiedenheit dieser Innenwelten wechselt die Kunst, und der Maßstab für ihren Wert ist die Intensität des einheitlichen Ausdruckes jeder dieser Welten für sich. Ob jene vielen Einzelwelten, ob die zugrunde

liegenden Menschheitscharaktere und Lebensideale gleichwertig sind, ist zunächst nicht zu diskutieren.

1479 starb auch Laurana, der letzte Große der älteren Architekten-generation; aber sein Geist, das Strenge und Freie zu verbinden, lebte in seinem Schüler Bramante weiter. Schon 1477 war dieser nach Oberitalien gegangen, fand zuerst Beschäftigung als Freskenmaler in Bergamo; dann kam er, wohl durch die nahen verwandtschaftlichen Beziehungen, die zwischen den Herzögen von Urbino und denen zu Mailand bestanden, in den Dienst des mailändischen Hofes. Das erste sicher von ihm in Mailand entworfene und geleitete Bauwerk ist die Sakristei von S. Satiro (Abb. 15).

Es ist ein Zentralbau, klein, nicht einmal 7 m breit; ein regulär achteckiger zweigeschossiger Raum mit Klostergewölbe.<sup>1)</sup> Im Untergeschoß weitet sich der Raum in allen acht Seiten, im Obergeschoß öffnet sich eine Bogenreihe auf einen Umgang (der eng und kaum benutzbar ist). Die Nischen unten sind alle mit Rundbogen gedeckt, aber ihre Grundrißform wechselt: in den Diagonalseiten Halbkreisnischen, in den



Abb. 15. Sakristei von S. Satiro, Mailand, 1471.

vier Hauptseiten flach-rechteckige, so entsteht hier der Rhythmus  $b a b \dots$  im Kreis herum. Aber es ist kein entschiedener Rhythmus breiter und schmaler Intervalle, nur ein Wechsel von flach und vertieft, eckig und rund. Ganz gleichmäßig fassen Archivolten diese Nischen ein, das Kämpfergesimse geht gleichmäßig durch auf den Pfeilern, durchschossen von Pilastern, die in die Raumkanten hineingeknickt sind. Über dem Gebälk, das diese Pilaster tragen, folgt regelrecht die Brüstungszone, auf der wieder in den Ecken Pilaster stehen, deren Gebälk das Klostergewölbe trägt. Diese obere Ordnung umrahmt je zwei Bogen, so steht also je ein Pfeiler über der Mitte der unteren Nischenbogen, und der nur schwach angeschlagene Rhythmus des Untergeschoßes  $b a b a b \dots$  wird übertönt von der Zweifachigkeit oben. — Alle tektonisch wichtigen Linien

1) D. h. achteckiger Kuppel, wie die Kuppel des Florentiner Doms.

sind eindeutig durchgeführt, das Piedestal der oberen Pilaster ist deutlich gegen die Brüstung abgesetzt, die Brüstung selbst ist in Capfeiler, oberes Rahmenglied und Füllung zerlegt, und so ist jedes Glied, jede Grenze an jedem Glied gelenkmäßig empfunden. Jede Funktion ist ablesbar, und eine reiche Decoration, die als sekundäre Zutat sich unterordnet, drückt diese Funktionen des Füllens oder Umfassens, des Entlastet- oder Belastetseins, des flächigen Sichausbreitens, des Ausprießens an Stelle des Kraftüberschusses nochmals freier aus. Diese Ornamente in Stuck und Terrakotta, Marmor und Bronze, für die Bramante die vorzüglich geschulten oberitalienischen Plastiker zur Verfügung hatte, sind im einzelnen überströmend von Phantasie und Schönheit der plastischen Ausführung. Ihr Sinn, ob Pflanzen oder Delphine, Sirenen, Putten, und ihr Relief, ob flachtes oder volle Rundplastik, sind wohl überlegt immer in den Dienst der tektonischen Funktion gestellt, die das geschmückte Glied erfüllt. So strömen hier Strenge und Liebenswürdigeit, Besonnenheit und Wärme der Empfindung, Mathematik und Phantasie, Notwendigkeit und Zufall zu einer für unvereinbar gehaltenen Harmonie zusammen.

### III. Die Zersplitterung des Stiles.

1480 eroberte der Stil endgültig Venedig und Bologna, Städte, in denen bis dahin die gotische Tradition fast ausschließlich die Architektur beherrscht hatte. In Venedig hatte schon Michelozzo für die Medici eine Bibliothek in einfachen Renaissanceformen gebaut; sie ist früh zugrunde gegangen. Dann dauerte es ein Vierteljahrhundert, bis das Arsenalportal gebaut wurde. Neun Jahre darnach entstand die Friedhofskirche S. Michele, 1469, einer der liebenswertesten Bauten der Epoche, eine dreischiffige Säulenbasilika mit flachen Kassettierten Decken. Die Fassade ist in Florentiner Art rustiziert. Neben Florentiner Einflüssen findet sich viel Unflorentinisches: die Proportionen, die Stellung der Mittelschiffenster statt über den Bogenmitten über den Säulen, der Abschluß der Fassade mit Bogengiebeln, wie sie an S. Marco zu sehen waren.<sup>1)</sup> Der Bau fand wieder keine Nachfolge. Solange die Renaissance von Florenz her kam, mit dem Venedig dauernd Krieg führte, verhielten sich die Venezianer verständnislos gegen sie. Die Renaissance-

1) Wie sie auch Alberti für S. Francesco in Rimini projektierte, vielleicht selbst auch von S. Marco her beeinflusst, er war ja mehrmals längere Zeit in Venedig.



Architektur war ursprünglich eine florentinische Lokalkunst; erst auf Brunelleschi allein beschränkt, dann auf ihn, Michelozzo, Donatello und Robbia, die allmählich Elemente dieser vielseitig anwendbaren Architektur in die toskanischen Landstädte — gelegentlich weiter nach auswärts übertrugen. Langsam gelangten die architektonischen Elemente als Altarraahmen, Grabmalrahmen, Bilderrahmen, als Bildhintergründe und dekorative Schöpfungen aller Art in die Hände von Bildhauern und Malern. So ging die Ausbreitung der Renaissancearchitektur häufig nicht durch Architekten wie Alberti, Majano usw. vor sich, sondern auf einem Umweg. In Venedig war die Architektur noch lange gotisch, als in den Skizzen des Jacopo Bellini, den Malereien Mantegnas die Renaissance den Venezianern bereits entgegentrat, und zuletzt sind es lombardische Bildhauer Pietro Lombardo und seine Söhne, die durch Grabmäler und kleine dekorative Architekturdetails die Venezianer an die neue Kunst gewöhnten. — Toscana ist die Heimat der Renaissance, die Lombardei ist bis 1453 Ausland, Venedig bis 1480 Ausland. — Die Art, wie die Renaissancearchitektur nach Venedig eindringt, von der Lombardei her und nicht von Toscana selbst, und daß sie eindringt nicht durch Architekten als neue Architektur, sondern durch Maler und Bildhauer als neue Dekorationsart, ist typisch für die ganze weitere Geschichte der Ausbreitung der Renaissancearchitektur in die entfernteren Länder: Deutschland und Frankreich, wo sich etwa 30 und 40 Jahre später dasselbe wiederholte; nur bildete dann Venedig selbst wieder ein neues Ausstrahlungszentrum, und die besondere, durch die lokale Tradition bestimmte Art, in der Venedig den ursprünglich fremden Stil aufgefaßt und umgearbeitet hatte, wurde vorbildlich für die nächsten Nachbarn, die wieder ein Stück weiter ab vom Ursprungsland der Bewegung wohnten. Schon die Mailänder hatten Renaissance und Gotik gemischt (z. B. am Ospedale maggiore). Ihnen war die Renaissance keine plötzliche Änderung der Grammatik, sondern eine massenweise Bereicherung des Vokabulars durch neue Fremdwörter. Venedig nahm nun von vornherein die Renaissance als Mailänder Gemenge und sagte mit diesen ihm neuen Worten seine eignen uralten Empfindungen von malerischer Schönheit und märchenhafter Pracht, die beide in Venedig lebendig bleiben müssen, solange die Lagunen bestehen und S. Marco, die byzantinische Kirche.

1480 wurde an mehreren Stellen Venedigs gleichzeitig mit Renaissancebauten begonnen; es entstand der kleine Palazzo Guffoni, es bekam der Markusplatz die „alten“ Procurazien, eine endlos lange, eiförmige Platzwand — unten Säulenbogen in doppeltem Tempo —

und, um ein wundertätiges Madonnenbild, das bis dahin im Freien gestanden, unter ein würdiges Dach zu bringen, bestellte man bei Combari den Entwurf für ein Gotteshaus: das ist die S. Maria dei Miracoli, der Inbegriff der frühen venezianischen Renaissance.

Das einschiffige Langhaus (Taf. VII), 10 m breit, 25 m lang, ist mit einem hölzernen Tonnengewölbe gedeckt. Diese Tonne bestimmt gleichzeitig die äußere Dachform (wie dies auch in Dalmatien damals an Renaissancekirchen vorkam). Die Ostwand öffnet sich gegen den quadratischen, mit reiner Renaissancekuppel bedeckten Chor; gegenüber ist über der Eingangstüre eine Empore aus Holz eingebaut, bestimmt für die Nonnen, die das Wunderbild besonders zu kultivieren hatten. Diese Raumbildung ist weder fortschrittlich noch genial, die Empore an sich renaissancewidrig, bei Nonnentkirchen aber unvermeidlich. Der ganze Raum ist klein, unmonumental mit seinem Holzgewölbe, dann führte der Platzmangel im Herzen der enggedrängten Stadt, in welcher Baugrund kostbar war, zu ungewöhnlichen Auskunfts Mitteln: der Chor liegt etwa 2 m höher als das Schiff; sein Fußboden erstreckt sich in den Langhausraum hinein, so daß eine Art Terrasse entsteht, die selbst wieder durchschnitten ist von der geraden Treppe, die mitten auf den Altar zuführt; an den Ecken der Terrasse, dicht an die Mauer gedrängt, geht die Brüstungsbalustrade in die Kanzelbrüstungen über; unter diesen befinden sich Türen, und diese führen in die Sakristei. Das gibt nun die Erklärung: Nur um diese Sakristei auf dem engen Grundstück unterzubringen, ist das umständliche, allem florentinischen Empfinden so widersprechende Raumgebilde geschaffen. (Die Nonnenempore hat keine Treppe, jetzt ist sie nur auf einer Leiter zu erreichen, einst führte, strenger Klausurregel entsprechend, eine Brücke über den Kanal direkt vom Kloster herüber.)

Die Langhauswände sind im Innern ungegliedert. Von den je fünf Rundbogenfenstern sind die Ecken ganz knapp an die Ecken gerückt — als fehlte auch hier der Platz, aber diese Erklärung wäre falsch. Man erkennt den Grund für diese Anomalie in der Außenansicht. Sie ist, dem Innenraum widersprechend — vielleicht der Nonnenempore zuliebe —, zweigeschossig, durch Pilaster gegliedert, unten Pilaster mit geradem Gebälk, oben Pilaster, die ohne Gebälkvermittlung Bogen tragen. Zum Entsetzen aller Theoretiker sind die unteren Pilaster korinthisch, die oberen ionisch, statt umgekehrt. Die Bogen, die weder Hallen noch Nischen bilden, sind rein dekorativ; trotzdem herrscht im Äußeren eine gewisse Regelmäßigkeit, die Achsen gehen durch, die Intervalle sind gleich, die Fenster stehen in der oberen Reihe auf der ersten, dritten usw.

ungeraden Achse, und ihr Rundbogen steht wenigstens jedesmal in der Mitte, wenn er auch nicht konzentrisch mit den Bogen der Pflasterreihe verläuft. Nun ist aber die senkrecht auf die Langseite anstoßende Chorwand dicker als der Capilaster breit ist. Daher erscheint das Fenster nur außen regelrecht ausgeteilt, innen aber an die Ecke geschoben. Eine wohlüberlegte strenge Renaissanceeinteilung muß deshalb von innen ausgehen, muß die Wandstärken mit berücksichtigen, wie dies schon Brunelleschi beim Fintelhäusentwurf erkannt hatte, und kommt schon auf diesem Weg notwendig zur Verstärkung der Eckstützen. Geschieht dies nicht, so entsteht für den Anblick der Ecke von innen her der Eindruck von Unüberlegtheit und Ungenauigkeit, von naiver Nonchalance, man wendet sich ärgerlich ab von dem Baumeister, der in kindischer Art seinen Beruf nicht ernst genommen hat — für den Anblick der Ecken von außen her ergibt sich aber der Eindruck von Schwächlichkeit.

Aber Lombardi scheint dies geradezu gewollt zu haben. Über den Bogen der oberen Pflasterreihe streicht ein Gebälk, ohne doch auf ihnen aufzuliegen, es schwebt. An den Ecken scheint es völlig ungesichert, da hier zwei halbe Swidel an der Kante zusammenstoßen und der zu erwartende Capilaster fehlt. Statt dessen sind hier Figürchen angebracht, die Stelle, an der man die größte Kraftentfaltung erwartet, charakterisierte Lombardi durch Reliefs als entlastet. (Er konnte sich dafür auf die Ecken des gotischen Dogenpalastes berufen.) Dieselbe Freude am Untektonischen kann man aber, einmal aufmerksam geworden, überall konsequent herrschend finden. Die ungegliederte Innenwand ist mit polierten Marmorplatten vertäfelt, die von andersfarbigen Marmorstreifen flach umrandet sind, so daß jede einzeln wirkt, ihre Achsenteilung zwischen den Fenstern ist aber eine andere als die der Partie darunter. Die Tonne oben ist an ihrer Fußlinie von kleinen Stichtappen durchbrochen, die nicht etwa der Fenster wegen angebracht sind, 11 Stichtappen über den 5 tief darunter liegenden Fenstern. Die mittellste Stichtappe trifft nicht in die Mitte der Wand. Ein Gesims streicht über den Stichtappen auf der Tonnenfläche hin, deren Kassettierung sich wieder nicht um die Achsenteilung der Stichtappen kümmert<sup>1)</sup>, so ist die Tonne und ihr Fuß voneinander unabhängig gemacht, die Tonne scheint zu schweben. Auch die Art, wie der Chor sich öffnet, widerspricht tektonischem Empfinden; die Kämpferlinie des Gewölbes ist auf die Querwand hinüber verlängert und schneidet zufällig in das Kapital des Chorpilasters, über dem dann ein dreiteiliges Gebälk die

1) Die Kassettierung allerdings erst 1524 ausgeführt.

Kämpferlinie des Chorbogens so hoch hebt, daß dieser an die Tonne stößt, als wäre die konzentrische Doppelarkade nicht längst schon von Brunelleschi gefunden worden.

Analysiert man die Hauptfassade (Taf. VII) mit ihrem Rhythmus  $b\ b\ a\ b\ b$ , dem Verlegenheitsforbogen im oberen Feld  $a$ , dem Segmentbogengiebel des Portals, der in das Obergeschöß hineinschneidet, den Figürchen der Bogenzwickel, der Verteilung der Fenster und Türen in Schachbrettform, der bunten Marmormusterung, der Verteilung der Fenster und Medaillons im Halbkreisgiebel nach Art fliegender Bälle eines Jongleurs, so muß man zulezt, statt sich mit tabelndem Urteil abzuwenden, sagen, Lombardi muß etwas Untektonisches, etwas dem Eindruck nach Schwankendes, Zufälliges gewollt haben. Betrachtet man schließlich die Chorpartie, so sieht man die Verschiebung der Fenster aus den Mittellinien nur noch als eine Kleinigkeit an, der asymmetrische eine Turm beherrscht die Silhouette. Die Chorkuppel und die kleinere Turmkuppel seitlich darunter erinnern an die Freude der Byzantiner am Nebeneinander von Kuppeln, die jede für sich von überall her gleich aussehen, zusammen aber bei jedem Standpunkt anders wirken. Das perspektivische Bild ist das Reizvolle. Nicht dem die Kräfteverteilung nachfühlenden Sinn, nicht dem Gleichgewichtssinn will das Gebäude wohl tun, sondern dem Auge schmeicheln, das sich am perspektivischen Bild allein schon freut. Und wenn sich dies Bild im Wasser des engen Kanals in ähnlichen und doch etwas anderen Farben spiegelt, und wenn durch die vorbeiziehenden Gondeln das Spiegelbild in Zittern gerät, zerreißt und wieder zur Ruhe zurückpendelt, wenn die Sonnenreflexe über die glatt polierten Marmorflächen spielen, da schweigt die Sehnsucht, ja die Erinnerung an die fest auf dem Boden in klarer, harter Luft stehenden Bauten von Florenz. In Florenz sind die tektonischen Bauten schön, in Venedig die malerischen.

Malerisch! Das ist nun die volle Steigerung dessen, was an den Außenseiten des Herzogspalastes von Urbino als etwas Neues innerhalb der Renaissance aufgetreten war. Es ist nicht identisch etwa mit dem Geiste der Certosahöfe. Das Verworrene kann malerisch sein, neigt zum Malerischen mehr als das klar Geordnete. Aber malerisch ist in erster Linie die spezifische Wirkung rein optischer Mittel, das *Nur sich tbare*, das *Unstafbare*: die Farbigeit, die mit jedem Standpunktwechsel wechselnde Beleuchtung, wechselnde Silhouette und Perspektive, wechselnde Reflexlichter und Reflexschatten. Daß diese Tendenz zum Malerischen sich leicht paart mit der Vorliebe für alles Wechselnde, werdende, Unbestimmte überhaupt, ist zu erraten, aber diese Paarung ist weder die einzig mög-

liche, noch die einzig berechnete. Es ist auch die Paarung des Malerischen und Tektonischen möglich, nur war sie in jener Generation noch kein Problem; vorläufig verband sich die malerische Tendenz nicht mit dem Geist Albertis, sondern mit dem freien Lauranas oder gar Omodeos, sie verband sich auch leicht mit jenem Streben nach unbegrenzter flächiger Ausbreitung, das in den Fassaden Medici und Pitti liegt (weil das Flächige eine physiologisch bedingte notwendige Eigenschaft des einäugigen Sehens und des Fernsehens ist, und weil das Unbegrenzbare des Bildes wieder eine selbstverständliche Folge der Flächigkeit des optischen Eindruckes ist). Daß das Untektonische in Venedig die besondere Nuance des Unsicheren, Schwankenden annahm, paßt gut zu den schaukelnden Gondeln der Lagunen; das Festgegründete der Florentiner Bauten war aber hier schon deshalb unmöglich, weil man dem morastigen Baugrund, der stets durch Pfahlrostkonstruktionen verstärkt werden mußte, nicht beliebig viel zumuten konnte.

In Bologna ergab sich aus Florentiner und Mailänder Vorbildern eine Umgestaltung der einheimischen Backsteingotik in eine unstrenge, mit vorzüglicher Terrakottadeforation ausgestattete Backsteinrenaissance. Palazzo Bevilacqua, 1480, hat in seiner Haussteinrustika am meisten Florentinisches, aber die Rustika ist ins spielerisch Elegante abgeschwächt, an den Fassadenenden stehen schwache Pilaster, sie stützen dort das Sohlbantgesims, das aber sonst an der langen Fassade ungestützt ist und so auch hier die dünnen Stützen nicht brauchte. Auch in der Verteilung der Portale, in der Bildung des Balkons liegt Freiheit, Gesetzmäßigkeit. So wirkt die Fassade nur innerhalb von Bologna trostlos, und besonders zum Hof des Palastes bildet sie einen starken Kontrast. Lustige Säulenbogenhallen umgeben ihn in beiden Geschossen ringsum — oben in doppeltem Tempo, ohne Brüstungszone; die reizvolle Terrakottenkonstruktion im Fries setzt ihre Akzente unbefümmert um die Bogenmitten. Diese Terrakotten behalten durch ihren in der Technik bedingten kleinen Maßstab immer etwas Gotisches, auch wenn sie formal frei von Gotik sind.

Die Fassade des kleinen Oratorio di Spirito Santo, 1481, ist das Hauptwerk bolognesischer Kirchenkunst dieser Phase, Palazzo Savarotta der Profankunst. Beide ganz in Backstein. Der Palast unten mit der für Bologna charakteristischen Straßenhalle, sechs Pfeilerbogen, also der Hauseingang exzentrisch, oben rundbogige Fenster mit Mittelsäule und Renaissancemaßwerk, Pilaster mit Bogen als Rahmen, im zweiten Obergeschoß kleine Rundbogenfenster über den Fenstern und in den Pfeilerachsen. — —

Je mehr Städte die Renaissance annahmen, um so größer wurde die Zahl der Meister, um so bunter das Gesamtbild des Stiles. Eine steigende Baulust schuf in Ober- und Mittelitalien in den zwei letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts eine weit größere Menge von Renaissancekirchen und profanbauten, als die vorausgehenden sechs Jahrzehnte zusammen. Trotzdem gehe ich über diese Zeit rasch hinweg, denn sie brachte keine spezifisch neuen Probleme, sie brachte die alten in entwickelteren Lösungen. So ist das Sichverzweigen des Stiles in immer unversöhnlicher scheinende Gegensätze das wesentliche Ereignis für seine Entwicklung in jenen letzten Jahrzehnten des Quattrocento. Dieses sein Schicksal zu erkennen, genügt es, wenige Bauten zu verstehen, in denen die Gegensätzlichkeit der künstlerischen Tendenzen sich in voller Verschärfung darstellt.

1. In Venedig baute Lombardi zusammen mit Conducci im selben Geist wie die Miracolikirche 1485 die Scuola de S. Marco (Taf. VII), das Vereinshaus einer kirchlichen Bruderschaft. Im Erdgeschosß ist der saalartige Flur bestimmt für die Aufstellung der Vereinsmitglieder vor festlichen Zügen und Prozessionen. Große Säle befanden sich auch im Obergeschosß (jetzt Krankenhaus). Im Gegensatz zur Einfachheit der inneren Raumeinteilung ist die Fassade schwer übersichtlich. Unsymmetrisch setzt sie sich aus zwei Partien zusammen, der linke Teil ragt höher, drei Halbkreisgiebel nebeneinander geben die Wirkung eines einzigen Dreieckgiebels, mit stark aufgelöster Silhouette; der rechte Teil mit drei kleinen fast gleich hohen, auf gleicher Fußlinie aufstehenden Halbkreisgiebeln, gibt den Eindruck einer stark ausgefranst horizontalen Attika, der linke Teil hat eine betonte breitere Mittelachse, also  $b \acute{a} b$ , der rechte eine betonte, aber  $s \acute{m} a l e r e$  Mittelachse, die Differenz von  $s \acute{m} a l$  und  $b r e i t$  ist hier allerdings minimal. Die ganze Fassade kann man sich mit dem Schema  $b \acute{a} b \acute{a} \beta a$  klarmachen. Die sechs Achsen haben zwei Geschosse, in beiden: Pilasterordnungen, die regelrecht zusammenstimmen. Die Öffnungen: Tor und Fenster, stehen in jeder Partie schachbrettartig verteilt, so daß im Obergeschosß der dritten und vierten Achse Fenster nebeneinander zu stehen kommen, und da die Rahmenformen der Tore und der Fenster für beide Partien verschieden geformt sind, gerät man in Zweifel, ob die nebeneinanderstehenden, jedoch verschieden geformten Fenster zum selben Gebäude gehören, ob man nicht vielmehr zwei Fassaden nebeneinander vor sich hat. Unter den Fenstern in den geschlossenen Feldern des Erdgeschosses sind aus farbigem, poliertem Marmor paarweise rechts und links von den Portalen symmetrische, illusionistische Reliefs gebildet, deren je gemeinsamer Augpunkt in den Por-

talen liegt. Im Obergeschoß sind die Selber über den Türen flächig, mit Marmor getäfelt. Achtet man schließlich auf die sehr reiche Dekoration im Fries und zum Überfluß in der Kapitälzone darunter, in den Portallunetten und über ihrem Gesims, auf die dekorativ verwendeten Pilaster in den Giebeln des linken Teils, auf die höchstbewegte Abschlußlinie, die mit ihren Rundgiebeln, Engelstatuen und Flammentöpfen den Eindruck unruhigen Emporfladerns erzeugt, so kann man das Ergebnis formulieren: im ganzen eine satte lachende Pracht und Lässigkeit; es ist das Haus von Leuten, die glücklich im sinnlichen Genuß diese Art Glückseligkeit auch dort ausdrücken, wo sie sich zu ersten Dingen im Namen der christlichen Caritas versammeln. Lombardi kombinierte hier die venezianisch-malerische mit der mailändisch-dekorativen Tendenz; die malerische, die durch die Asymmetrie der ganzen Haltung von vornherein eine Unruhe hinstellt, ein Unfertiges, das die Phantasie anregt, symmetrisch oder sonstwie zu ergänzen, die mit bunten, polierten Marmorplatten mit einer fladernden Silhouette mit illusionistischen Reliefs das Auge beschäftigt; die dekorative unstrenge Tendenz, die in ihrem zügellosen Bedürfnis nach überquellendem Reichtum ihre kleinen plastischen Gebilde häuft und durch Betonung des Unwichtigen oder gleichmäßige Überschiebung des Wichtigen die Strenge des zugrunde gelegten tettonischen Gerüstes stellenweise aufhebt, umdeutet zu analoger Wirkung mit den unstrengen Elementen: Einschneiden der Portallunette in das Obergeschoß und Unterbrechung der Sockelzone an dieser Stelle, Mangel strenger Verbindung der Fensterrahmen und Pilasterordnung<sup>1)</sup> usw.

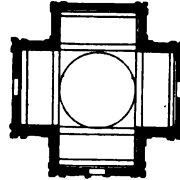


Abb. 16.  
S. Maria delle Carceri,  
Prato, 1485.

2. Um dieselbe Zeit baute für Lorenzo Medici Giuliano da Sangallo die Villa Poggio a Cajano bei Florenz. Spätere Bewohner haben viel daran geändert, aber erhalten ist das monumentale Tonnengewölbe eines Saales und die Eingangshalle in Form eines antiken Tempelportikus. Für eine Villa sind das überraschend monumentale Formen. Der Portikus eine viel wörtlichere Wiedergabe der Antike als bisher jemand unternommen hatte. (Unantif ist freilich, daß diese Säulenreihe, statt frei vorzustehen, in der Wand stecken bleibt.)

Ebenfalls für Lorenzo Medici baute derselbe Giuliano da Sangallo 1485 die Kirche S. Maria delle Carceri in Prato (Abb. 16). Vier

1) Die schmucklose Seitenfassade ist strenger, aber hier schweben die Fensterrahmen unbestimmt innerhalb der Pilasterordnung.

gleich lange Kreuzarme strahlen von dem quadratischen Mittelraum aus, den eine Melonentuppel deckt, wie in der Pazzikapelle. Die Kreuzarme haben die gleiche Breite wie der Hauptraum, Sangallo emanzipierte sich von der Abschnürung, die Alberti beim Zentralbau über dem griechischen Kreuz noch für nötig fand. Die Bevorzugung des Zentralbaues, der in sich ruhenden Raumgruppe, ist im Wesen der strengen

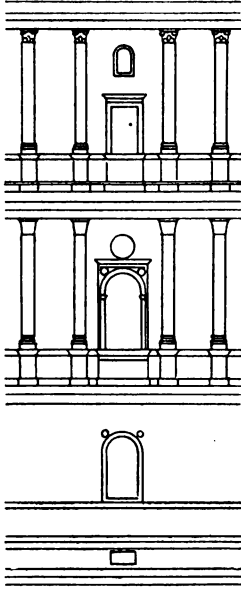


Abb. 17. Cancellaria, Rom, Salsadentstem, 1486.

Richtung begründet; natürlich konnte aber auch ein Langbau streng tectonisch durchgebildet werden. S. Maria delle Grazie al Calcinajo bei Cortona, aus demselben Jahre 1485, von Francesco di Giorgio entworfen, ist der Beweis dafür. Mit der Kirche S. Bernardino in Urbino, die Francesco di Giorgio sehr wohl kannte, da er in Urbino als Dekorateur am Herzogspalast beschäftigt war, hat diese Kirche das Tonnengewölbe, die Vierungstuppel, den geraden Chorschluss gemeinsam; mit Sangallos Carcerikirche verglichen, erscheint sie aus einem ganz ähnlichen Zentralbau durch nachträgliche Verlängerung des westlichen Kreuzarmes entstanden. Und diese Bevorzugung des Zentralbaues kann man auch in der Kirche S. Lorenzo in Damaso in Rom bestätigt finden, hier handelt es sich um den Umbau einer altchristlichen Kirche. Das Tonnengewölbe ist mitten unterbrochen von einer Flachkuppel, die das Langhaus konzentriert und der Längsrichtung des Raumes entgegenarbeitet.

Der Umbau dieser Kirche ging im Anschluß an den Neubau eines Palastes vor sich, den Kardinal Rafael Riario sich errichten ließ, die Kirche war die eingebaute, eines Kardinals würdige, Haustapelle. Später wurde der Palast zur päpstlichen Kanzlei umgewandelt, seither ist er nur unter dem Namen Cancellaria bekannt; der unbekannte Architekt dieses Palastes ist ein überzeugter Anhänger Albertis, die Neigung zum Zentralbau beim Umbau von S. Lorenzo in Damaso ist also auch hier aus einer tiefer begründeten Verwandtschaft von Strenge und Zentralbau zu deuten.

Die Cancellaria wurde 1486 begonnen. Zwei Obergeschosse über



dem Erdgeschoss (Abb. 17).<sup>1)</sup> Die Hauptfassade, 14 Achsen lang, hat durchwegs eine zarte Rustika (wie Palazzo Rucellai), das Erdgeschoss wirkt als Sockel der ganzen Fassade, ohne Pilasterordnung; die Rundbogenfenster, dünn umrandet, stehen auf einem gemeinsamen Gesims auf, das den Eindruck horizontalen Lagerns verstärken hilft; ganz unten das glatt gelassene Kellergeschoss als unterstes Sockelglied. Ein Architrav und Gesims schließen dies Sockelgeschoss ab, darüber folgt eine glatt gelassene Brüstungszone, auf der die Pilaster und die Fenster aufstehen. Über dem Pilastergebälk folgt die glatte Brüstungszone des zweiten Obergeschosses, das wieder die Pilaster und Fensterwände trägt; die Fenster sind hier kleiner und einfacher geformt, über ihnen folgen unbetont ganz kleine Fenster eines Dachgeschosses für Dienerrzimmer. Ein Konsolgesims, nicht zu schwer für die obere Ordnung und doch stark genug, um die Fassade zu beherrschen, schließt in ruhiger Horizontale ab. In den Sockelzonen sind den Fenstern und Pilastern entsprechend vorspringende Piedestale gebildet, so daß im Gegensatz zu der Einheit des Sockelgeschosses hier ein Vielgliedriges aufgebaut ist, dessen Glieder einzeln zu erfassen sind, klar gegeneinander „gelenkig“ abgesetzt und klar in ihren Funktionen. Die Vielgliedrigkeit ist noch erhöht durch die Verdoppelung der Pilaster; zwischen je zwei Pilastern aber ist das Intervall so groß, daß die Pilasterpaare zu je einem Fenster zu gehören scheinen, d. h. es ist als je eine Gruppe: Pilaster, Fenster, Pilaster aufzufassen, und diese Gruppen scheinen als Einheiten gleichmäßig aneinandergeriht. Aber es ist auch die andere Auffassung möglich: Doppelpilaster, Fenster, usw., eine rhythmische Reihe alternierender Elemente, mit betonten Fensterachsen, unbetonten Pfeilerachsen, ihre Grenzen bestimmt durch die Pilaster. Es entsteht in neuer Form der alte Rhythmus  $b \acute{a} b \acute{a} b \acute{a} b \dots$ . Die Mehrdeutigkeit scheint aber aufgehoben durch die Etablierungen; hier treten die Gruppen: Doppelpilaster, Fenster, Doppelpilaster als eine dritte Möglichkeit der Zusammenfassung als Risalite<sup>2)</sup> vor. Zwei Selber  $b$  stoßen zusammen, und es ergibt sich folgendes Schema:

$b \acute{a} b \quad b \acute{a} b \acute{a} b \acute{a} b \dots \dots \dots b \acute{a} b \acute{a} b \quad b \acute{a} b$   
 1        2 3 4                                        12 13    14

d. h. die Achsen 2—13 bilden eine in unendliche Verlängerung weisende Reihe, die Achse 1 und 14 bilden in sich ruhende Gruppen, und deshalb schließen sie ab, sie weisen nicht über sich hinaus.

1) In der schematischen Abb. 17 ist die Rustika der größeren Klarheit zuliebe weggelassen.

2) Risalit: Vorsprung eines ganzen Fassadenstückes vor die übrige Fassade.

Die klare Tektonik, die Gelenkigkeit aller Glieder, die Deutlichkeit ihrer Funktionen als tätige — stützende und abschließend schützende —, die Existenz von seitlich abschließenden Gruppen, die Möglichkeit, überall Gruppen sehen zu können, dazu die Rhythmität, die stets etwas lebendig Organisches hat, alles wirkt zusammen zu dem Eindruck einer organischen Einheit, eines gelenkig Lebendigen. Es ist kein Wunder, daß das Prinzip der ähnlichen Figuren sämtliche Abmessungen beherrscht und daß diese allesbestimmende Proportion die ruhigste von allen: der Goldene Schnitt ist. — Der diese Fassade entwarf, könnte hinterlassene Studien Albertis besessen haben, er war jedenfalls in Albertis nächster Nähe groß geworden, im Sinne Albertis suchte er das ewig Seiende mit dem rhythmisch Wechselnden in tektonischen Formen zu vereinen, das Ruhige zu geben, aber das angespannte Ruhige, d. h. Ruhe ohne jeden Beigeschmack von Untätigkeit, Schläffheit, Müdigkeit. Es ist eine elastische harmonische Kraftverteilung auf alle Glieder ausgebreitet, selbstbeherrscht durch einen lebendigen, wachen Geist.<sup>1)</sup>

Das ist die antikisierende Richtung, die Brunelleschis erste Anregungen am reinsten fortsetzt, die Bauformen schafft, die der Kultur der Humanisten am nächsten verwandt sind, soweit dieser Humanismus selbst in Begeisterung für die verlorene Antike bestand. Der Meister der Cancelleria benutzte Details der Porta Borsari in Verona, seine Gesamtkomposition war aber durchaus modern, war florentinisch, die Antike wirkt ihrem Geist nach, sie durchtränkt das Ganze mit organisch-rhythmischem Leben, ohne das freie, zeitgemäße Schaffen zu hemmen oder zu schädigen. Sangallo dagegen suchte sich schon enger an die Antike anzulehnen, als er die antike Tempelfassade als fertiges Gebilde in seinen Villenentwurf einfügte. So lag es nahe, daß diese antikisierende Richtung einen antiquarisch gelehrten Zug annehmen konnte, der früher oder später sich konsequent weiter entwickelnd zur unfruchtbaren lehr- und lernbaren Nachahmung der Antike führen mußte.

3. In Brescia begann 1488 der Bau von S. Maria dei Miracoli (Abb. 18)<sup>2)</sup>. Eine fast quadratische Gesamtform von drei Schiffen, drei Jochen, also neun Einzelräumen. Der Mittelraum ist aber nicht,

1) Die Fassade ist nicht frei von Rudimenten, die diesem Gesamtstreben widersprechen: die Rustika, die Medaillonteller über den Fenstern mit ihrer in gotischer Art vertieften Rahmung, das Fehlen einer Betonung der Fassade mitte, da die Achsenzahl gerade ist. — Die Kapitälzone scheint bemalt gewesen zu sein.

2) In Abb. 18 sind die Kuppeln durch Kreise, die Tonnengewölbe durch ihre in den Grundriß umgeklappten halbkreisförmigen Schildbögen angegeben, man erkennt daraus auch die Richtung jeder Tonne.

wie man erwartet, mit einer Kuppel gedeckt, sondern mit einer Längs-  
tonne, an diesen Raum stoßen die vier Kreuzarme, diese sind statt mit  
Tonnen mit Kuppeln gedeckt, und die vier Eckräume statt mit Kuppeln  
mit Quertonnen. In der Mittelachse aber öffnet sich die Chorapsis,  
so daß wir es sicher nicht mit einem unfertigen Ge-  
bilde zu tun haben, der Chor zeigt deutlich, was  
als Mittelraum gelten soll. Jakob Burckhardt hat  
dafür den anschaulichen Ausdruck Zentrifugalbau  
gebraucht. Es ist auch fast wie ein Witz, wie ein  
Soppen des Beschauers. Aber die reiche Decoration  
beweist, daß es dem Architekten ganz ernst war,  
daß er eben keine in sich ruhende Raumgruppe  
wollte, sondern eine Raumreihung, welche die  
Phantasie zur Fortsetzung anregt, ohne ihr Ruhe  
zu gönnen. Diese Tendenz wird begleitet von aus-  
gesprochenem Suchen nach untektionischen Stützen-  
formen: kandelaberartige Säulen, die weich zu zer-  
fließen drohen, — und begleitet von einer wuchern-  
den Decoration, die den Blick aufs einzelne, kleine, Nebensächliche lenkt.

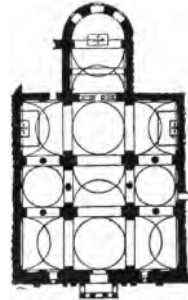


Abb. 18. S. M. del Mi-  
racoli, Brescia, 1488.

1489 begann Majano den Bau des Palazzo Strozzi in Flo-  
renz (Taf. IX), nach seinen Palastbauten in Siena (Palazzo Piccolo-  
mini und Spannocchi um 1460) die vollkommenste Stufe in jener Reihe,  
die mit Palazzo Medici begonnen hatte. Ganz Rustika, ohne Eckbetonung,  
trostig, den Beschauer erdrückend, die Phantasie nicht beruhigend, sondern  
aufreizend, die von horizontalen Sohlbantgesimsen abgegrenzten Stod-  
werkstreifen zu je neun Achsen ganz monoton, ohne Rhythmus und  
schmucklos, in den Fenstern das Mittelsäulchen mit Maßwerkbogen.  
Die Rustika wird nach oben hin leichter, und gegen die älteren Bauten  
scheint jeder Stein statt formlos zu lasten, kraftvoll gespannt. So bringt  
die Kirche in Brescia und dieser Palast in Florenz die Tendenz nach  
dem Ruhelosen, nach Werden, Gären, Übersichhinausstreben ins Grenzen-  
lose, das Gegenteil von Albertis Ziel, zu vollkommenem Ausdruck —  
dort gepaart mit untektionisch zerfließenden Formen und überschießendem  
Reichtum der Decoration, hier gepaart mit tektonischem Ernst, und einem  
Übermaß von aufgespeicherter Kraft, die den Eindruck des Drohens  
erzeugt.

4. 1491 begann man die Fassade der Certosa di Pavia mit pla-  
stischer Decoration zu überdecken (Taf. VIII). Wer sich die Mühe nimmt,  
das System dieser Fassade, die Verteilung der Stützen und Öffnungen  
genau zu beschreiben, wird erkennen, daß sie sehr viel Mittelalterliches

enthält, wie die übrigen Fassaden derselben Kirche auch, aber auf alle Fälle wollten die leitenden Bildhauerarchitekten Mantegazza und Omodeo jede Gliederung, die sie etwa vorfanden, übertönen durch die gleichmäßige unbekümmerte Aneinanderreihung ihrer Reliefs und Statuetten. Hunderte von Figürchen sind hier gemeißelt worden, endlich konnten die lombardischen Bildhauer schaffen und schaffen ohne Ende, wie es ihre unerschöpfliche Phantasie, ihre nimmermüde Arbeitsfreude nur jemals wünschen konnte (Taf. X). Wie einst Duccio, der Schüler Donatellos, im Innern von S. Francesco in Rimini und an der Fassade von S. Bernardino in Perugia sich sein Arbeitsfeld aufgeteilt hatte in viele kleine Felder und Nischen, für die er als kluger Geschäftsmann sowohl wie als schaffensfroher Bildhauer für Jahre hinaus in seiner Werkstatt zu tun hatte, so war es auch hier. Wohl war ein Fortschritt in der technischen Virtuosität, ein Fortschritt in der Behandlung von Akt und Saltenwurf möglich, ein Fortschritt in den eigentlich plastischen Problemen; aber für die Architektur war diese ganze Richtung hoffnungslos stationär. Es blieb immer dieselbe Unübersichtlichkeit; der Besucher der Certosa, dessen Auge sich entzückt und liebevoll in all die kleinen Schönheiten versenkt, wird zuletzt müde von dem Zuwiel der Eindrücke, mit denen er nicht fertig wird. Wohl geben sie den Ausdruck sorgloser Fröhlichkeit, aber allzu sorgloser. Sie überraschen für den Augenblick durch ihren Reichtum, aber sie sind ohne tiefe Nachhaltigkeit.

Die dekorative Tendenz, die sich so leicht mit der malerischen und mit der ruhelosen paart, die wir an der Scuola di San Marco und sonst in Venedig, die wir an der Miracolikirche in Brescia und in ganz Oberitalien und Bologna finden, die auch das Kirchengesamte, die Grabmäler, Kanzeln, Altäre usw. an sich riß und in jeglichem Material schwelgte, in der Certosafassade aber das größte Feld und auch die höchste Vollendung fand, sie war das Erbe Donatellos, sie war eine Angelegenheit von Bildhauern, die im Detail von der Antike lernten, im Sujet und im rein plastischen Formverständnis, die aber fast in der Art der nordischen Spätgotiker die Figürchen und Ornamente zusammenpreßten und so verwirrten, daß alles wie vollgestopft ist von bewegtem Leben, und einem der Atem vergeht. Es ist deshalb sehr begreiflich, daß die nordischen Spätgotiker, die damals als Wanderburschen über die Alpen herüber nach Oberitalien kamen, in einem Jahrzehnt, da die Certosafassade entstand und so viel andere ähnliche Werke, gerade an diese mit ihren ersten Versuchen anknüpften, die italienische Renaissance, diese neue Kunst, in ihren Skizzenbüchern nach ihrer nordischen Heimat zu übertragen. Diese Unzahl von Details beliebig kombinieren, beliebig

nebeneinander anbringen, das war ja gar nicht so schwer, man mußte sich nur ein paar von den Elementen richtig abzeichnen.

Aber war das noch eigentlich Renaissance?

1496 entstand in Rom Palazzo Giraud (Taf. IX), fast eine Wiederholung der Cancelleria, aber auf 7 Achsen beschränkt, mit Betonung der Mitte durch ein Portal<sup>1)</sup>, die Ecken ohne Risalite.

Wo war nun die eigentliche Renaissance um 1500 zu finden? In der Certosafront, oder in der Front des Palazzo Giraud? Wenn man einem Unvoreingenommenen die Abbildungen der eben besprochenen Bauten nebeneinander legt: Palazzo Giraud, Certosafront, Palazzo Strozzi, Scuola di San Marco, so würde er nicht erraten, daß an ihnen allen im selben Jahrzehnt, im selben Land gebaut wurde, und er würde nicht den Vorschlag machen, alle unter demselben Begriff Renaissance zu subsummieren. Und doch ist das alles: Renaissance. Glieder der gleichen Familie, ein gemeinsamer Stammbaum hält sie zusammen, wenn auch durch die Hineinheiraten, richtiger die Hinausheiraten die Gesichter immer unähnlicher werden. Die Wurzel des Stammes ist florentinisch, dann kam lombardische, venezianische, bolognesische Art dazu und gab neuartige Mischprodukte, führte frisches Blut zu, Ideen und Möglichkeiten, die Florenz aus sich allein heraus nicht besaß. Jetzt waren Mailand und Venedig nicht mehr Ausland, es waren brüderliche Provinzen eines großen Reiches, in dem alle denkbaren Kombinationen nebeneinander mit gleichem Bürgerrecht sich entfalten durften. Die Buntheit der Mischungen entstand naiv, nicht nach der bewußten Tabelle eines Rechenmeisters, aber wenn wir in dieser Fülle den Faden nicht verlieren wollen, bleibt uns nichts übrig, als nachträglich die einzelnen Tendenzen möglichst klar herauszuschälen und dann die Tabelle der möglichen Kombinationen nachträglich aufzustellen, um zu erkennen, ob die Zeit auch aus den wenigen treibenden Ideen alles gemacht hat, was sich machen ließ. Dann werden wir gerecht sein gegen die weniger Glücklichen, die geboren waren, mit ihrer Wärme, ihrer schweifenden Phantasie, ihrem Feingefühl im Detail unermessliche Mengen von Dekorationen zu schaffen. Wir mögen sie nicht missen neben den Meistern, die das Malerische kultivierten und neben den Großgefinnten, die den Palazzo Strozzi und die Cancelleria schufen.

1) Der Portalrahmen bedeutend später.

## IV. Bramante, Spavento, Raffael.

Bramantes kunsthistorische Bedeutung besteht darin, daß er die getrennten Arme, in die sich der Strom zu verlaufen schien, in ein gemeinsames vertieftes Becken sammelte; er hatte von allen genannten architektonischen Tendenzen etwas, versuchte sie nacheinander und nebeneinander, und so verlor sich in der Einheit seiner Persönlichkeit allmählich die Schroffheit ihrer Gegensätze. — Als die Sakristei von S. Satiro mit ihrer Dekoration etwa 1478 fertig war, befaßte sich Bramante sehr eingehend mit dem Entwurf einer Kuppel für den Mailänder Dom und vertrat dabei den Standpunkt, man müsse das gotische Werk auch gotisch beenden. Dann hatte er die Kirche von S. M. presso S. Satiro zu vollenden und schuf, soweit es die Rücksicht auf die alten Fundamente und die beengenden Straßenzüge zuließen, strenge tektonische Fassaden und Details. An Stelle der Chorapsis aber, für die kein Platz vorhanden war, schuf er eine Reliefperspektive, die eine Apsis vor-täuscht, vor der nun der zelebrierende Priester überlebensgroß erscheint. Es war die für einen Maler typische Nichtachtung der Wirklichkeit. Bramante war ja anfangs ausschließlich Maler gewesen, damals, als er den Scheinchor machte, war er Maler und Architekt zugleich und erst in seiner letzten Lebensperiode war er ausschließlich Architekt.

In und bei Mailand hat Bramante im letzten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts etwa ein Duzend größere Bauten ausgeführt, der bedeutendste war der Chor von S. M. delle Grazie (Abb. 19). Diese Kirche war 1464 von konservativen Mailänder Baumeistern gotisch begonnen<sup>1)</sup> und 1490 auch gotisch vollendet worden. Zwei Jahre nach der feierlichen Einweihung war Lodovico il Moro, dessen Hofmaler ein Leonardo da Vinci war, ein so überzeugter Anhänger der Renaissance geworden, daß er das kaum Vollendete wieder abtragen ließ. Der Ersatz des Chores glückte, das Langhaus ist nach Lodovicos tragischem Ende in seiner gotischen Form bis heute stehengeblieben, und wir wissen nicht, wie Bramante sich das neue Langhaus dachte; vielleicht war eine Art länglicher Zentralbau beabsichtigt durch symmetrische Wiederholung des Chorarms vor dem Kuppelraum. Jedenfalls wirkt der jetzige Chorbau als Zentralanlage; es ist eine Ableitung aus Albertis S. Sebastiano (in Mantua)

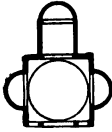


Abb. 19.  
S. Maria delle  
Grazie, Mailand, Chor, 1492.

1) Vgl. oben S. 38.

in größerem Maßstab und mit Reduktion der Seitenarme auf bloße Apsiden, die aber nicht die volle Breite des Kuppelraums haben; so entsteht im Aufriß die konzentrische Doppelarkade. Am zylindrischen Tambour des Mittelarmes befinden sich außen Erzedren, wie am Florentiner Dom. Dagegen ist der Baufstein außen, die Aufteilung der schon durch das Absetzen des Chorarmes und der Apsiden vielgliederigen Außenansicht in viele Horizontalstreifen, die selbst wieder durch Eisenen<sup>1)</sup> und Pilaster in Einzelfelder zerfallen, lombardisch; lombardisch ist auch die reiche Dekoration mit kleinen Terrastöten, und oben die Umgangsgalerie um den Kuppeltambour.

Die Analyse lehrt, daß Bramante die Florentiner Bauten Brunelleschis, die Bauten Albertis in Mantua so gut kannte wie die seines Lehrers Laurana in Urbino, daß er aber ebenso sehr sich an dem Reichtum, der Feinheit der lombardischen Bildhauer freute; wir wissen ferner, daß er die Renaissancebauten in Como, Pavia, wie die Certosa von Pavia genau kannte, ihre Entstehung mit Teilnahme miterlebte. Wenn er dann von jeder Seite etwas nahm, so geschah das kaum aus einer bewußten Wahl, sondern aus einer umfassenden Sympathie heraus, er verschmolz alles in seinem persönlichen Lebensgefühl zu einer Einheit. Das Feingefühl für alles Detail, das er von Laurana übernommen hatte, war wohl vereinbar mit dem Sinn für das Einfach-Große, das er an Brunelleschis und Albertis Bauten, das er ja auch an Lauranas Bauten sah. Und wenn auch er, wie seine Generation, im Detail das Graziöse, im Profil, im Relief seiner Bauglieder das Zarte liebte, das, was ohne tiefe Schatten sich mehr zeichnerisch geltend macht, so scheint doch im Vergleich zu seiner selbstsicheren Frische und jugendlich elastisch weichen Saftigkeit Albertis Detail nun mit einem Mal mager und schüchtern, und neben seiner Fähigkeit, auch dem Großen eine natürliche Leichtigkeit zu geben, erscheint das Große bei Alberti schwerfällig (S. Andrea). Der innere Adel Bramantescher Bauten ist wieder ein Grad innerlicher und selbstverständlicher und daher noch bescheidener, noch ausschließlicher nur den Gleichgesinnten, Eingeweihten sichtbar.

Die Wärme, das Seelenvolle von Bramantes Baukunst fühlt man bei einem Vergleich seines kleinen Kreuzgangs bei S. M. delle Grazie in Mailand mit dem Hof des Palazzo Strozzi in Florenz. Nach Majanos Tod setzte Cronaca diesen Palast fort, es fehlte außer dem Kranzgesims noch der Hof. Er wiederholte das alte bewährte Hofschema (3 : 5 Achsen, Säulenbogenhalle, Pfeilerbogenhalle, zu oberst

1) Eisenen: pilasterartige vertikale Streifen, doch ohne Kapital und Fuß.

Säulenhalle mit geradem Gebälk) in festeren, kräftigeren Formen, streng und vornehm, aber von jener Dornehmheit, die anerzogen ist und deshalb konventionell wirkt.

Bramante verließ Mailand 1499, als dort für seine künstlerische Tätigkeit nichts mehr zu hoffen war. Lodovico il Moro hatte erst die Regentschaft für einen minderjährigen Neffen geführt, dann suchte er nach dessen Tode den Sohn des Neffen zu verdrängen und rief den König von Frankreich ins Land in der Hoffnung, auf diesem Wege sein Ziel zu erreichen. Die Franzosen besetzten Mailand, Lodovico geriet nach

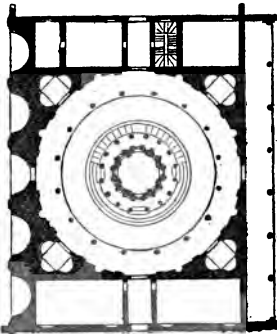


Abb. 20. S. Pietro, Tempietto neben S. Pietro in Montorio, Rom, 1500.

tumultuarischen Zeiten zuletzt in Gefangenschaft. Damals floh der ganze humanistisch-künstlerische Hofstaat, Luca Pacioli, Leonardo da Vinci, auch Bramante.

Der 55jährige Bramante reiste nach Rom in der Hoffnung, beim Papste Beschäftigung zu finden. Alexander VI. (Borgia) ließ ihn dekorative Fresken malen und Brunnen renovieren. Nach der Arbeitsüberbürdung in Mailand war er plötzlich in die Lage eines unbekanntem Künstlers zurückversetzt, der auch kleine Aufträge übernehmen muß, um sich erst einzuführen. Doch schon 1500 bekam er von anderer Seite, von Ferdinand von Aragonien, einen kleinen Auftrag, den Bau einer

freistehenden Kapelle bei S. Pietro in Montorio auf dem rechten Tiberufer. Dieser 1502 beendete kleine Rundbau, der Tempietto di S. Pietro (Abb. 20) zeigt, daß die Antike in Rom auf Bramante neu eingewirkt hatte. Bei einem eingehenden Studium der Ruinen erwachte in Bramante der Geist strenger Tektonik ebenso wie früher in Brunelleschi und Alberti. Der Innenraum: ein Zylinder (etwas über  $4\frac{1}{2}$  m Durchmesser) in der Proportion des Goldenen Schnittes, durch das Gebälk einer Pilasterordnung in zwei Teile geteilt, darauf eine Kuppel in reinem Halbkreis, so daß die klassische Raumteilung in drei horizontale Raumschichten entsteht. Die acht Pilaster erzeugen den zylindrischen Rhythmus  $b a b a \dots$ . Von den acht Achsen, die so entstehen, öffnen sich die vier breiten  $a$  in Rundnischen — in einer der Altar, gegenüber das Portal —, in den Diagonalachsen  $b$  stehen schmale Fenster und darüber kleine für Statuen bestimmte Nischen. Die Außenansicht: der inneren Pilasterordnung (der unteren Raumschicht) entspricht außen ein ring-



förmiger Umgang, in dem eine der Kreisströmung folgende Treppe in die Krypta hinunterführt, die flache Decke des Umganges ist von 16 toscanischen Säulen getragen, über dem dorischen Triglyphengebälk steht eine krönende Brüstung, so daß ein oberer Umgang entsteht (der aber unzugänglich ist). So ragt der zylindrische Baukörper über den Umgang empor. Die Breite des Umganges ist keine willkürliche, sie ist so gewählt, daß der untere Säulentrang und der überragende Zylinderteil dieselbe Gesamtproportion bekommen. Das Detail des überragenden Teils ist im Gegensatz zu dem des unteren nicht antikisierend: rechteckige und runde Nischen (ohne Statuen) wechseln rhythmisch, voneinander getrennt durch Eisen, auf denen ein Architrav und ein Gesims mit knapp ausladenden Konsolen ruht, lombardische Elemente, naïv mit klassischen vereinigt<sup>1)</sup>. Um diesen reinen Zentralbau wollte Bramante eine kreisförmige Gasse herumführen, umgrenzt von einer Ringhalle, deren flache Decke wieder von 16 Säulen getragen sein sollte, die radial den Umgangssäulen entsprochen hätten. Es sollte der Zentralbau auch noch in seine Umgebung herrschend hinausstrahlen. Der Zwang zum Umkreisen, das fast unzugänglich Isolierte, ablehnend Exklusive des reinen Zentralbaues wäre damit zu höchstem Ausdruck gekommen, völlig im Geiste der Antike, aus der Bramante den Peripteros übernahm — peripterale antike Rundtempel stehen heute noch in Rom aufrecht — ganz im Gegensatz zu den gastlich umfangenden, zum Eintreten einladenden Vorhöfen und Fassaden der altchristlichen und der mittelalterlichen Kirchen, denen die Tiefenrichtung, die lange Linie zum Altar der Lebensnerv ist. Hier im Tempietto ist es keine Linie, sondern ein Punkt, der Mittelpunkt der Krypta, wo der Apostel Petrus römischer Tradition nach zu Tode gemartert wurde. Ein Mittelpunkt, um den sich alles herumschließt wie Schalen um den Kern — zonenweise, jede Zone isoliert, in sich geschlossen: der runde Innenraum, der Umgang, der zweite Umgang unter freiem Himmel, schon nicht mehr zum Gebäude gehörig, und der dritte Umgang, ein Gebäude für sich, wie ein Echo aus der Umwelt. — Diese äußere Ummantelung ist Projekt geblieben.<sup>2)</sup> Zu dem Tempietto aber, soweit er fertig geworden war, pilgerten die

1) Die Dekoration der Krypta erfolgte erst 1628, auch die Kuppelbetörung und das Wappen, das in barocker Art das Hauptgesims überschneidet, sind späte Zutaten.

2) In Abb. 20 sieht man im Grundriß in der Mitte den Tempietto mit der Ringhalle, den drei Stufen ringsum (und der Treppe zur Krypta); dann die umgebauete Halle um den Hof. Die fünf Nischen links gehören zum Innenraum der anstoßenden Kirche S. Pietro in Montorio, die Säle gehören zum Kloster.

Künstler und nahmen ihn mit dem Maßstab auf, wie man sonst nur die klassischen Ruinen nachzeichnete. (Taf. XI.)

Bramante selbst war aber durchaus kein eingeschworener Klassiker. 1504 baute er den Klosterhof von S. Maria della Pace (Abb. 21).

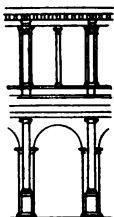


Abb. 21.  
Hof des Klosters  
S. M. della Pace,  
Rom, 1504.

Hallen umgeben den quadratischen Hof ringsum, im Erdgeschoss Pfeilerbogen mit vorgelegter ionischer Pilasterordnung auf Postamenten, — die Bogen ohne Archivolten! — Im Obergeschoss auf der niedrigen Brüstungszone abwechselnd Pfeiler und Säulen mit einem geraden Gebälk, dessen Konsolen — ähnlich denen des Tempietto geformt — doch über den breiteren Pfeilern paarweise zusammengedrängt sind, statt daß die Reihe durchgehends gleichmäßig durchläufe. Die Pfeiler sind als Pilasterbündel behandelt, eine Weiterentwicklung aus den Vorbildungen des Hofes in Urbino. Die Pilasterbündel stehen über den unteren Pfeilern, die Säulen über den

Bogenmitten. Dies doppelte Tempo oben ist prinzipiell daselbe, das Bramante 25 Jahre vorher in der Sacristei von S. Satiro anschlug, daselbe, das im ganzen 15. Jahrhundert in ganz Italien so beliebt war. Es war an sich nichts Ungewöhnliches, und doch ist es

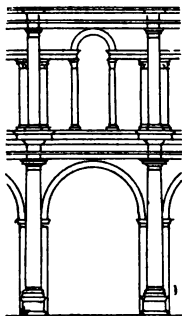


Abb. 22. S. Maurizio,  
Mailand, Langhaus-  
system, 1503.

gerade diese Stellung der Säulen über den Bogenmitten, auf die man immer als besonders unklassisch hinweist, mehr noch als auf den Mangel eigener Piedestale für diese Säulen. Es gab eine andere Lösung als diese, wenn man oben kleinere Intervalle wollte als unten, nämlich den dreiteiligen Rhythmus  $bab$  statt des zweiteiligen einzuführen. So versuhr Dolcebuono beim Bau der Langhauswände von S. Maurizio in Mailand (Abb. 22); über jedem der unteren Bogen steht oben das sogenannte Palladiomotiv:  $bab$ , die Dreiteilung durch Säulen, die über  $b$  ein Gebälk tragen, das aber die Mitte  $a$  für einen Halbkreisbogen freiläßt. Dolcebuono war ein Schüler Bramantes; was der Schüler konnte, das kannte wohl der

Lehrer auch. Offenbar fand Bramante die Mittelsäule über dem Bogen schöner. Man hat aber immer wieder versucht, die „Fehler“, die im Klosterhof der Pacekirche vorkommen, auf die ausführenden Bauleute zu schieben und Bramante damit zu entschuldigen, daß er seit 1504 am Entwurf für S. Peter arbeitete. Alle solche Versuche sind nichts als

ein Zurückprojizieren eines späteren Stadiums in die früheren Entwicklungsstufen. Bramante war kein einseitiger Starrtopf, für den es nur einen höchsten Stil gab, er ließ sich von seinem flexibeln Instinkt treiben, war darin der echte Schüler Lauranas und das Gegenteil von Albertis einseitigem Charakter.

Seit 1504 beschäftigte sich Bramante im Auftrage des Papstes Julius II. mit den Entwürfen für einen Neubau des Vatikans und der zugehörigen Kirche St. Peter.

Die alte Peterskirche war eine große fünfschiffige Säulenbasilika mit Querschiff und Apsis. Neben den im Mittelalter entstehenden großen gotischen Domen Italiens (Siena, Bologna, Mailand, Florenz usw.) konnte sie sich immer noch sehen lassen, sie war ehrwürdig durch die veralteten Bauformen; neben dem Ideal der neuen Generation aber war sie altmodisch, eine Riesenscheune, dazu noch mit Grabmälern und Einbauten überfüllt und durch ihr hohes Alter so baufällig, daß der Einsturz drohte. Diese alte Basilika hat für Bramantes Entwurf keinen Einfluß gehabt. Auf Brunelleschi noch hatte die basilikale Form der älteren Lorenzokirche für den Neuentwurf bestimmend gewirkt, Bramante stand radikal auf ganz selbständiger Kunstüberzeugung. Der Baufälligkeit wegen war schon unter Nikolaus V. der Neubau eine beschlossene Sache. Was in Albertis Zeit, vielleicht von Alberti selbst, entworfen war, wissen wir nicht — ob bei seiner Verehrung für das Pantheon ein Zentralbau? Das Chorfundament wurde von Ronellino begonnen; aus ihm läßt sich jedoch nichts weiteres schließen, weshalb man nicht sagen kann, ob dieser ältere Entwurf auf Bramante in irgendeinem Sinn gewirkt hat. Jedenfalls stand für ihn fest, daß der neue St. Peter ein Zentralbau werden müsse.

Der Zentralbau war die Raumform, die am meisten der strengen antikisierenden Richtung entsprach, der Langbau behielt immer Verwandtschaft mit den Fassaden Medici, Pitti, Strozzi, die der Phantasie Spielraum lassen, auch er ist ewig unfertig, wenigstens nach einer Seite hin kann man ihn sich beliebig verlängert denken, und dagegen mußte das Zerlegen in streng isolierte Kompartimente nichts, auch nicht das Zerlegen in eine Reihe rhythmisch wechselnder Kompartimente. Er bleibt eine Raumreihe, die hinausweist auf ein fernes Ziel, ein Stüd der Welt, nicht eine Welt für sich, ein Sehnen und Versprechen, keine Erfüllung in der lebendigen Gegenwart. So war der Langbau der fast ausnahmslose Typus der christlichen Kirche in gotischer Zeit, er entsprach nicht nur der Liturgie, sondern ebenso der katholischen Religiosität, der Sehnsucht nach Gnade, der Abwendung von der sündigen Gegenwart,

dem Glauben an ein entferntes höheres außerweltliches Ziel. Aber die Humanisten fühlten sich bereits in der Gegenwart selig, selig nicht im christlichen, sondern in einem vollblütigen, antik-griechischen Sinn, sie verlangten auch in der Architektur die fertige Erfüllung, das In sich ruhende, In sich befriedigte, und das bot in stärkstem Maße der Zentralbau: die Raumgruppe. Die Zentralbauten der vorgotischen Zeit waren Taufhäuser, Grabbauten, keine eigentlichen Gemeindefkirchen, in denen die Messe gelesen werden sollte, die Zentralbauten des ostchristlichen Bereiches dagegen wurden für die Liturgie durch Angliederung eines östlichen Chores, also Bevorzugung der Längsachse, umgestimmt. Der reine Zentralbau aber forderte die Verlegung des Altares in den räumlichen Mittelpunkt, sollten räumlicher und geistiger Mittelpunkt nicht auseinanderfallen. Die Liturgie vertrug aber diese Lage schlecht, die Gemeinde soll nicht rings um den Altar herumstehen, der Altar soll nach Osten geschoben sein, er soll nicht Mittelpunkt, sondern Endpunkt der Anlage sein.

In dem besonderen Fall von St. Peter kam hinzu, daß es tatsächlich eine Grabkirche war, daß das Grab des hl. Petrus unter dem Altar der alten Basilika, also am Ende des Bauplatzes lag und daß daher ein Zentralbau, der den ganzen geweihten Grund der alten Peterskirche bedecken und dabei sein Zentrum im Grabe des Apostels haben wollte, fast doppelt so lang werden mußte wie die alte Kirche. Die Länge der alten Basilika wurde der Radius der neuen, und das überstieg selbst die riesigen Absichten eines Julius II. Es fanden sich im Kardinalskollegium, das so wie so gegen Julius gestimmt war, in beteiligten und unbeteiligten Kreisen genug Männer, die diese Konsequenz als Mittel benutzten, um das Zustandekommen eines reinen Zentralbaues zu vereiteln. Die Pietät gegen den geweihten Grund, der ganz zu überbauen war, wurde vorgeschützt, um einen Langbau durchzusetzen, wie er der christlichen Liturgie angemessen war. So standen sich zwei Weltanschauungen gegenüber: die konservative Langhauspartei, kirchlich-katholisch empfindend, und die neuschöpferische Zentralbaupartei, antik-humanistisch empfindend.

Die Voraussetzung dieser ganzen Frage war die Existenz von Bramantes Zentralbauentwurf; als er sich später selbst mit Langhauslösungen abgeben mußte, blieb es charakteristisch für seine ursprüngliche Überzeugung, daß auch diese Entwürfe immer vom Zentralbau ausgingen, daß er unter möglichster Schonung eines zentralen Eindrucks der Chorpartie ein Langhaus angliederte, ohne umgekehrt von einer Langhausidee auszugehen. — Die Zentralbauideen Bramantes knüpfen

an das errungene Gut der Vorläufer an, bringen aber eine so plötzliche Steigerung, daß man die Zwischenglieder in unausgeführten Entwürfen oder Skizzen anderer Meister suchen muß. In Oberitalien wurden im Anschluß an Bramantes Sakristei von S. Satiro und den Chorbau von S. M. delle Grazie in Mailand eine große Zahl von kleinen und großen Zentralbauten ausgeführt, auch mehrere Maler brachten in den Hintergründen ihrer Bilder Zentralbauten, Perugino, Pinturicchio, am bekanntesten ist der auf Raffaels Sposalizio (in der Brera) von 1504, viel bedeutender der in einem Fresco Signorellis im Dom von Orvieto mit vier säulengestützten Portiken als Armen eines geschlossenen quadratischen Baukörpers, aus dem ein Zylinder mit Kuppel ragt, etwa 1505 gemalt. Das schien alles Einzelversuche, die zu erfinden vom Grad der Phantasie und dem guten Glück abhing. Aber es ließen sich, war einmal das Prinzip erfaßt, die Möglichkeiten des Zentralbaues ganz systematisch so vollständig übersehen, daß man sicher sein durfte, alle innerhalb der Renaissance überhaupt denkbaren zu kennen, man hatte dann nicht zu erfinden, sondern auszuwählen. Eine solche systematische Leistung traut man am ehesten Leonardo da Vinci zu. Seine Entwürfe zu Zentralbauten finden sich zwar ordnungslos in seinen Manuskripten verstreut, doch es ist höchst wahrscheinlich, daß er den rein geometrischen Zusammenhang kannte und eine systematische Reihe von Entwürfen für seine Vorlesungen sich zusammen gestellt hatte. Er ging aus vom einfachen Kreis, Quadrat, regulären Achteck, bereicherte als nächsthöhere Stufe diese Grundformen mit einem Kranz von gleichgroßen Nischen (ähnlich Albertis Chorraum der Annunziata), erweiterte dies Schema durch vier gleich lange Kreuzarme, die nun selbst wieder ihre isolierten Nischen erhalten konnten (wie Albertis S. Sebastiano), diese Nischen konnten rechteckig sein und dann wieder runde Nischen bekommen usw., die Nischen konnten einander gleichen oder rhythmisch verschieden sein. Schließlich konnten in den Ecken zwischen den Kreuzarmen auf den Diagonalen des ganzen Systems neue Zentren gebildet werden, so daß um das zentral geordnete Hauptsystem vier ebenfalls zentral geordnete kleinere Nebensysteme entstanden. Leonardo dachte sich solche Nebenzentren als vier Vestibüle, oder setzte Türme an diese Stelle, so daß die Außenansicht sich der von S. Lorenzo in Mailand näherte. So war das Entwerfen von Zentralbauten in der Hauptsache durch eine einfache Überlegung eine geometrische Aufgabe geworden, ein Geduldspiel, ein stufenweises Kombinieren, zu dem nicht allzuviel Phantasie gehörte.

Leonardo fand nie Gelegenheit, als ausübender Architekt aufzutreten, aber er stellte sich mit gutem Recht allen lebenden Architekten an tech-

nischem Können und künstlerischer Fähigkeit gleich. Tiefer und vielseitiger veranlagt, als selbst ein Alberti, gingen seine Interessen nach allen Richtungen, die in seiner Zeit gangbar waren, seine schöpferische Kraft aber wandte sich mehr zu den Naturwissenschaften und zur Malerei und Plastik, während die Albertis mehr zur Philosophie, Literatur und Architektur ging. Leonardos architektonische Ideen blieben in den Manuskripten vergraben; aber diese kleinen Skizzen wirkten

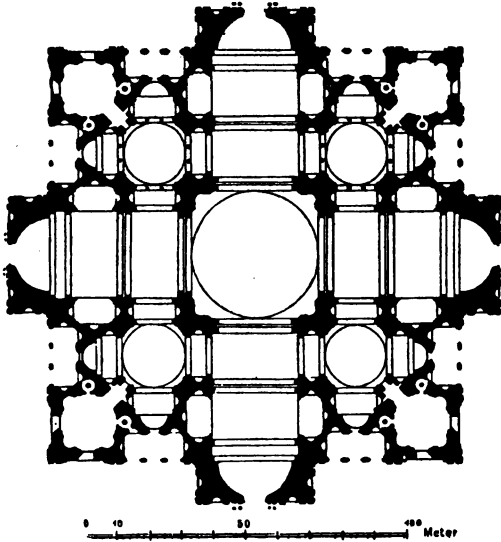


Abb. 23. S. Pietro in Dattano, Rom, 1506.

doch; Bramante hat sie sicher gekannt. Er war neben Leonardo der bedeutendste Mensch und Künstler in Mailand, sie konnten sich täglich sehen, waren befreundet; Leonardo spricht von Bramantes Bauten in seinen Manuskripten. Als Bramante von der Absicht Julius II. hörte, St. Peter neu zu bauen, da war er durch Leonardos Schule gereift, dem Papst das höchste anzubieten, wozu die Epoche überhaupt befähigt war.

Die Grundlage für Bramantes ersten Entwurf zu St. Peter ist Leonardos Idee, eine Kuppelkirche mit vier gleichlangen Armen so groß zu bilden, daß in den Ecken zwischen je zwei Kreuzarmen Platz bleibt für je eine kleinere Zentralanlage, so groß, daß ein Zentralbau sozusagen zweiter Ordnung entstand (Abb. 23). Während die vier Nebenzentren bei Leonardo Vestibüle waren, sind es hier vier Kapellen — Kapellen freilich von der Größe einer großen Kirche — jedenfalls nicht Vestibüle, sondern Kirchenräume mit Altären, auf denen die Messe zu lesen war. In diese Nebenzentren gelangt man aus einem der Kreuzarme des Hauptsystems und aus ihnen gelangt man wieder weiter in den nächsten Kreuzarm, so daß ein vollständiges Umgehen des mittelfsten Kuppelraumes möglich ist. Umgängen und ineinander überleitenden Raum-

reihungen sind aber seit Brunelleschi sämtliche Architekten aus dem Wege gegangen, sie schufen isolierte Räume, bei Zentralbauten also einen stark betonten Hauptraum, von ihm ausstrahlend einzelne Nebenräume, einzelne „Arme“, die wieder ihre Finger haben konnten: Nebenräume zweiter Zone, die ohne gegenseitige Verbindung blieben; so bildete jede Zone eine radiale Ausstrahlung, keinen peripherischen Ring im Innenraum. Erst im Äußeren faßte nach antiken Vorbild Bramante beim Templetto die ganze Einheit durch einen Ring zusammen.<sup>1)</sup> Es ist also die Vorliebe für das Isolierte, gelenkig Gegliederte, was zur Vermeidung des Umgangs und der umgangartigen Emporen im Inneren, dagegen zur Ausbildung dieses Umgangs in Art des antiken Peripteros im Äußeren führte. Beim Zentralbau „zweiter Ordnung“ war auch innen ein Umkreisen möglich, aber ein gewöhnlicher Umgang ist es doch nicht; die Höhendimensionen wechseln, sie sinken in den Durchgängen, steigen in den Nebentümpeln und werden weit überboten von den Höhen der Hauptkreuzarme, dazu wechselt die Wölbrichtung so unterschieden in diesen Raumgliedern, daß es nie zu dem Gefühl kommen kann, daß man im Kreise um das Hauptzentrum getrieben wird, die Nebenzentren haben die Kraft zu sammeln, festzuhalten. Und diese Nebenzentralbauten sind eigentlich völlig voneinander isoliert, denn man muß immer erst in den Hauptzentralbau zurück, um das nächste Nebenzentrum betreten zu können, — Säulen mitten in den Zugängen sollten die Trennung noch schärfer akzentuieren — sie hängen durchaus nicht kontinuierlich zusammen, sie bilden mit dem Hauptzentrum eine rhythmische Gruppe rhythmischer Gruppen.

Die Nebenzentralbauten füllten nicht die ganzen Quadrate zwischen den Kreuzarmen aus, in den Diagonalen folgen aber quadratische Türme und zwischen Turm und Kreuzarmen liegt vor jeder Außenseite der Nebenzentren ein dreieckiger Portikus<sup>2)</sup>, so daß sich nach außen hin der ganze Bau zu einem ungeheuren quadratischen Massiv zusammenschließt, aus dem nur die großen Apsiden der Hauptkreuzarme vorspringen, und den nach oben die alles beherrschende Kuppel überragt, begleitet von den vier Ecktürmen. — Als die Kardinäle die Forderung stellten, daß der Neubau auch die Stelle der einstigen Eingangstüre überdecken müßte, legte Bramante um die großen Apsiden Halbkreislänge als eine Art Nebenschiffe herum, die selbst wieder durch Schlüßnischen an beiden Enden isoliert sind; aber auch so wurde die Eingangsstelle der alten Basilika noch nicht erreicht, es mußte vor den Ostarm eine

1) Schon bei Alberti theoretisch vorbereitet.

2) Portikus: Vorhalle, die sich mit Säulenstellung öffnet.

breite vielsäulige Vorhalle treten, die nun gleichzeitig den Vorteil bot, daß eine Seite sich von den drei anderen als Eingangsseite und Hauptfassade deutlich unterschied, freilich war damit die Reinheit der Zentralform nach außen hin getrübt. (Abb. 24.) Diese Vorhalle war so geformt, daß sie die runde Apsis völlig verschleierte, man sollte in der Tiefe der Halle durch die Mitteltüre in die Apsis eintreten. Ähnlich sollten aber auch die Seitenapsiden innen konkav sein, nach außen statt konvex eben erscheinen. So hatte es schon im Prinzip der erste Entwurf vorgesehen, und die Umgänge der Apsiden hatten die Nebenfunktion, als Vermittlungsraum zu wirken, der die Plötzlichkeit des Übergangs in das völlig geschlossene Innere mildert. — In den Mittelachsen des Hauptkreuzes erwartet man ja naturgemäß die Haupteingänge, aber dann keine Apsiden, sondern gerade Abschlußwände; so wäre das Ganze ein Raum sich durchkreuzender Richtungen geworden, ein Durchhaus, wie die „Halle“ auf Raffaels Schule von Athen. Und so erwartet man, sobald man in den Mittelraum gelangt ist, im Gegenteil, daß die vier Hauptarme völlig geschlossen, daher nischenartig als runde Apsiden ohne Mittel-tore gebildet sind. Dann konnte man neben den nach außen ablehnend konvergierenden Apsiden durch die Portiken in die Nebenzenträlräume eintreten, die Überraschung einer außerordentlichen Steigerung des Raumeindrucks erleben, und ohne Ausgänge zu sehen, im Mittelraum bleiben, einsam, beruhigt, und doch im Zustand höchst gesteigerten Lebens.

Die seitliche Lage der Eingänge entspricht vollständig dem Geiste des Zentralbaues, deshalb war schon Brunelleschis Verstellen der Mittellinien durch Säulen im Chor von S. Spirito zu verteidigen. Aber es liegt hierin gleichzeitig die Kritik — wenn man will, die Tragik des reinen Zentralbaues im christlichen Kirchenbau. Ganz zu Ende gedacht, läßt er niemand in sich hinein, niemand aus sich heraus, der Mensch kann sich nur auf Nebenwegen herein suchen, er ist ganz Nebensache geworden, ein bewundernder Zuschauer, ein Gast, der wohl für eine kurze Zeit sich hineinversetzen kann in ein rhythmisches Ruhensisch, das aber auf die Dauer ein völlig übermenschliches Gefühl, eine Unabhängigkeit von dem, was außen liegt, eine göttliche Vollkommenheit voraussetzt, so daß er für ein Wohnhaus einer antiken Gottheit geeigneter erscheint als für das Haus, in dem die Christenheit sich versammelt, um die Messe zu feiern.

Es gibt noch eine Skizze von Bramantes Hand, die nochmals weit über alle vorhergegangenen Pläne hinausgeht; die Kreuzarme sind um ein Joß verlängert, springen also über das Quadrat, das durch die Ecktürme bestimmt ist, heraus. So war es möglich, Seiteneingänge zu



schaffen, durch die man direkt in die Kreuzarme, direkt in das Haupt-  
 nstern eintreten konnte, und die Umgänge durften jetzt wieder fort-

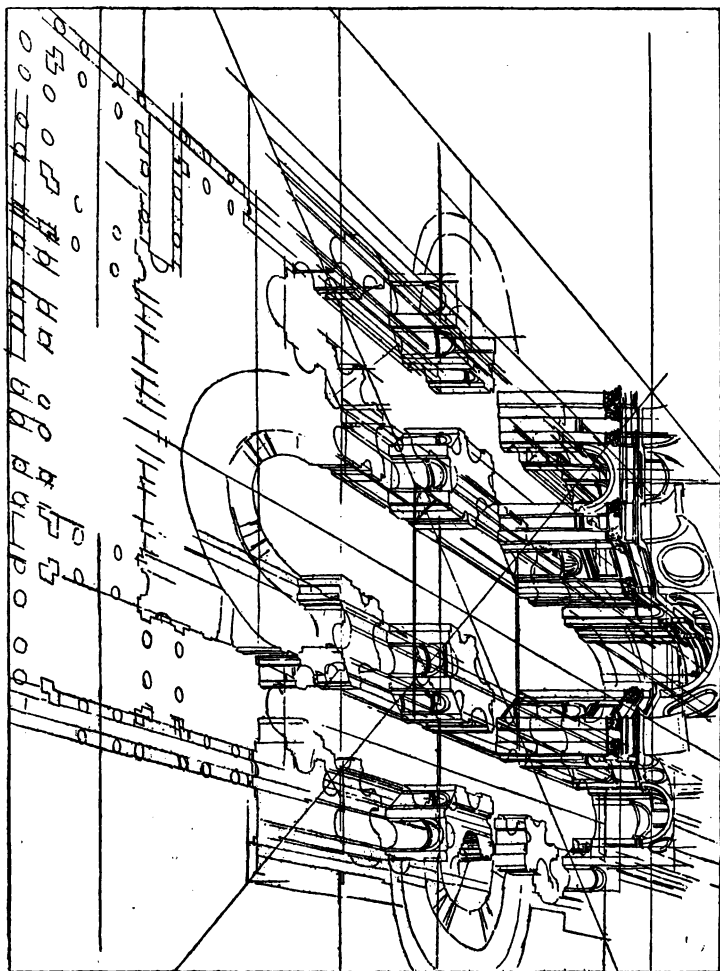


Abb. 24. S. Pietro Bramantes, Prospektive des entworfenen Entwurfes.

fallen. In dieser Skizze hat Bramante auch angedeutet, daß er sich genau  
 wie für den Tempietto auch hier einen Umgang unter freiem Himmel  
 rings um den Zentralbau dachte, umschlossen von Gebäuden und Hallen,

die alle großen Vor- und Rücksprünge begleiteten, eine Antwort der Umwelt auf die überwältigende Kraft des Mittelpunktes. — Der zusammenfassende Peripteros aber war oben dem Tambour zugeordnet, als Kranz freier Rundsäulen mit geradem Gebälk, über dem sieghaft und in absoluter Ruhe und Herrlichkeit die Kuppel ragen sollte, deren Laterne als letzte freie Bekrönung die Gestalt des Tempietto wiederholte, noch einmal ein kleiner enger Ring, ehe sich die Decke über dem Grabe des Apostels schließt.

Wie S. Lorenzo in Mailand mit seinen ineinanderfließenden Räumen, Umgang und Empore der vollkommenste Zentralbau der ostchristlichen Baukunst war, so wäre dieser St. Peter in Rom der vollkommenste Zentralbau der westchristlichen Baukunst geworden, abgesehen freilich von der Unchristlichkeit seines Grundempfindens. In die Außenansicht aber nahm Bramante die vier Ecktürme von S. Lorenzo auf, und solche Türme sind ein stark malerisches Element. Ein Rundbau mit Ecktürmen gibt eine stets wechselnde Silhouette, reizvolle Deckungen, Überschnidungen, er sieht nicht mehr von allen Seiten gleich aus, wie der Tempietto.

Und Bramante hat auch jetzt auf der Höhe strengsten tektonischen antikisierenden Schaffens durchaus nicht auf das Malerische verzichtet wollen. 1506, als der Grundstein zu St. Peter unter den größten Feierlichkeiten gelegt wurde — als gleichzeitig nach Bramantes Plan der Belvederehof und der Damasushof des Vatikan begonnen wurden — ließ Julius II. von Bramante auch den Palazzo di San Biagio beginnen. Heute stehen von diesem Bau, der liegen blieb, nur vereinzelte ungeheure Quadern, eingeschlossen in Häuser, die auf dem toten Bauplatz gebaut wurden, deren Besitzern das Fortschaffen der Blöcke zu kostspielig war. Aus einem Grundriß und einer Denkmünze wissen wir, was beabsichtigt war. Vier hohe Türme an den Ecken, ein fünfter noch höherer in der Mitte der Hauptfront, alle fünf aus Rustikaquadern von drohendem Ernst, bekrönt von echt mittelalterlichen Machicouli und Zinnen. Die Fassadenteile zwischen den Türmen dagegen glatt, und im Obergeschoß durch Halbsäulen mit Bogen gegliedert, Elemente entgegengesetzter Tendenz in kontrastierender Wirkung zu einer höheren Einheit verbunden.

Das Jahr 1506 brachte noch ein anderes Meisterwerk: Spaventos San Salvatore in Venedig, das in der Reihe der Langbauten dieselbe Entwicklungsstufe bedeutet, wie der St. Peterentwurf in der Reihe der Zentralbauten. Bramantes unfreiwillige Entwurfstudien für ein eventuell anzubauendes Langhaus sind fünfschiffig, das Mittelschiff mit einer Tonne gedeckt, in dessen Mitte eine Flachkuppel die Längs-

richtung retardiert. S. Salvatore dagegen ist ein reiner Langbau, eine Reihe rhythmischer Raumgruppen, wie St. Peter eine Gruppe rhythmischer Gruppen ist. Im Grundriß der dreischiffigen Basilika (Abb. 25) wechseln Quadrate und Rechtecke, das Mittelschiff beginnt mit einem quergestellten Rechteck, die Seitenschiffe mit je einem Quadrat, das der Schmalseite des Rechtecks entspricht. So wechseln die Raumgrößen und Raumformen rhythmisch, ob man durch eines der Schiffe in der Längsrichtung blickt, oder durch eines der Joche in der Querrichtung. Die kleinen Quadrate der Seitenschiffe, die großen Quadrate des Mittelschiffes sind mit Kuppeln überdeckt, — die Rechtecke der Seitenschiffe mit Quertonnen, die des Mittelschiffes mit Längstonnen. Die freistehenden dünnen Pfeiler geben Überschneidungen, wechselnde perspektivisch reizvolle Bilder, das Ganze ist malerisch, aber, mit der byzantinischen Kirche S. Marco verglichen, geräumiger, nüchterner, es fehlt das Geheimnisvolle, es fehlen

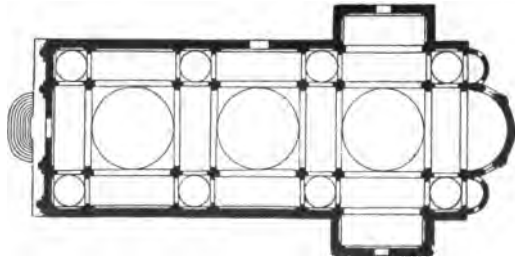


Abb. 25. S. Salvatore, Venedig, Grundriß und Innenrißtem, 1506.

die Emporen und Brücken. Die Kirche ist trotz der sofort erkennbaren Anlehnung an den Grundriß von S. Marco doch ein echtes Renaissance-wert, die konsequente Übertragung des Schemas der Kathedrale von Faenza in das Rhythmische. Trotzdem die Tonnen mit ihren wechselnden Richtungen weiter und seitab locken, bilden die Kuppeln immer wieder ruhige Haltepunkte, es ist kein zerfahrenes Hin und Her, sondern

wie ein rhythmischer Reigen. Und nicht wie in S. Marco ist alles auf malerische Marmorvertäfelung und Mosaikenschemud angelegt, sondern die gliedernden Stützen sind streng tektonisch.

Aber bei diesen dünnen Stützen wird uns etwas Neues an Bramantes Bauten bewußt, Spaventos Detail ist noch das elegante, zeichnerisch schattenlose der älteren Generation, Bramante war indessen zu einem kraftvollen Relief gekommen, alle Magerkeit ist verschwunden, die Glieder sind geschwellt, sie strotzen von gesunder Fülle. So baute sich



Abb. 26. Palaz330 Bramante, Rom (nach Palladios Zeichnung) um 1508.

Bramante sein eigenes Haus (Abb. 26). Als Greis war er mit einem Mal ein reicher Mann geworden, er konnte sich in der Nähe der Peterkirche ein Grundstück kaufen und zeigen, wie er sich ein Wohnhaus dachte für den größten Baumeister der Welt. — Nur 5 Achsen breit. Ein Obergeschoß über den aus derber Rustika bestehenden Pfeilerbogen des Parterres (die Rustika aus betonartigem Gufmauerwert hergestellt). Oben eine Gliederung durch dorische Halbsäulenpaare mit dorischen Triglyphengebälk — die

ernste Ordnung, die Bramante seit der Ankunft in Rom fast ausschließlich benutzte. Die Fenster als Fenstertüren mit dünnen Rahmen und Spitzgiebeln; eine Balustrade unten vor jedem Fenster, in ihrer Höhe den Säulensockeln entsprechend, mit denen zusammen sie die Brüstungszone bilden, verglichen mit der flachzeichnerischen der Cancelleria, saftig quellend, aus lauter vollen Körpern zusammengesetzt.

Diesen kleinen Palaft erbte Raffael und bewohnte ihn seit 1514. Später wurde er aus unbekanntem Gründen abgetragen. Nur aus Zeichnungen<sup>1)</sup> kennen wir ihn. — Der Vatikan ist verbaut worden bis zur

1) Von Palladio und anderen.

Unkenntlichkeit, Palazzo di S. Biagio blieb in den Fundamenten liegen, von St. Peter erlebte Bramante nur die Errichtung der vier Kuppel Pfeiler und ihrer Gurtbogen, deren rhythmische Kassetierung — die dem rhythmischen Grundriß von S. Salvatore entspricht — er noch selbst leitete. Die Pfeiler selbst verschwanden als Kern in der späteren Ummantelung, ihre Proportion, selbst ihre Höhe wurde durch die Erhöhung des Fußbodens um 3 m wesentlich gestört. So kam, als Bramante 1514 starb, auf die Nachwelt von seinen reifsten Werken nichts als die Zeichnungen, die seine Schüler erbten und studierten.

Der größte dieser Schüler war Raffael von Urbino. Wie Bramante war er unter dem Eindruck von Lauranas Herzogspalast aufgewachsen, wie Bramante war er anfangs ausschließlich Maler. In seinen Gemälden finden sich schon früh architektonische Hintergründe, die eine lebhafteste Beschäftigung mit der Baukunst beweisen, besonders Zentralbauten spielen hier eine große Rolle: 1504 im Hintergrund der Spozalizio, 1508 im Hintergrund der Schule von Athen. 1509 dann baute er die kleine Kirche S. Eligio degli Orefici in Rom, einen Zentralbau in der Art von Giuliano da Sangallos Carcerikirche in Prato, aber unter dem Einfluß von Bramantes Nebenzentren im Petersentwurf, von allen Reminiscenzen älterer Bauformen befreit, mit reiner Halbkreistuppel auf dem lichteinlassenden Tambour und mit einer Apsis für den Altar erweitert. Aber seine architektonische Wirksamkeit diente vorwiegend dem Profanbau. 1509 begann er die Villa des Bankier Chigi, die nach späteren Besitzern mehr unter dem Namen der Farnesina bekannt ist. Sieben zu neun Achsen, Erdgeschosß und Obergeschosß durchwegs durch Pilasterordnungen auf Sockeln gegliedert, die Sockelzone als Brüstungszone durchgezogen, in der Hauptsache viel Anlehnung an die Cancelleria (ohne den Rhythmus). Auf der Gartenseite treten die fünf mittleren Achsen um die Tiefe von zwei Achsen zurück, so daß hier zweiflügelige Flügel an beiden Enden entstehen. Das Erdgeschosß des zurückliegenden Teiles öffnet sich zwischen den Pilastern in Bogen gegen den Garten.<sup>1)</sup> Diese offene Speisehalle in der Fassade zwischen den weit vorspringenden Flügeln ist das Neue der Komposition, ein Rechnen mit starken kühlen Schatten.

Als dann Bramante gestorben war, Raffael sein Nachfolger als Baumeister von St. Peter wurde, und er Bramantes Haus bewohnte, da zeigte er sich ganz abhängig von Bramante; der Palazzo Vidoni-Caffarelli in Rom 1515 unterscheidet sich im Obergeschosß nur un-

1) Jetzt mit Glasfenstern geschlossen.

wesentlich von dem des Palazzo Bramante. Im Erdgeschoß wechseln Rundbogentore (Vertausfläden) mit rechteckigen Fenstern in Rahmen mit Spitzgiebeln.<sup>1)</sup> 1516 entwarf er den Palazzo Pandolfini in Florenz (Taf. XII). Die Puzflächen sind ohne Gliederung. Rustika tritt auf. Schachbrettwechsel ist vorhanden durch den Wechsel runder und spitzer Fenstergiebel in beiden Geschoßen. Zwischen den Fenstern sind Rechtecke in die Fläche eingetieft — aber alle diese Elemente der unstrengen Richtung sind streng behandelt, durch eine umfassende Gesetzmäßigkeit gebändigt. Jedes Fenster ist als Individuum isoliert, im Erdgeschoß stehen sie auf eigenen Sockeln und Pilasterrahmen, im Obergeschoß sind sie von Halbsäulen gerahmt, deren Gebälk bandartig durchgezogen ist, so daß etwas Ähnliches entsteht wie eine gegliederte Wand, obwohl die „Wand“ als Fläche herrschend bleibt; die Balkone, die wie am Palazzo Bramante nicht über das Band vortreten, welches das Erdgeschoß abschließt, gehen nicht wie bei Palazzo Pitti über die ganze Fassade fort, sondern stehen vor jedem Fenster getrennt, schaffen einzelne Einheiten. Die Rustika, die sonst bei den Rustikafassaden keine Eckabschlüsse gestattet, ist hier geradezu als Eckabschluß verwendet, sie besteht aus einer einzigen vertikalen Reihe von Ecksteinen, je ein großer mit einem kleinen wechselnd; sie bilden ähnliche Figuren, ihre Proportion ist die der Balkone, kehrt in den Fenstersockeln unten wieder, das Gesamtrechteck der Fassade hätte, fertiggestellt, dieselbe Proportion gehabt. Und vertauscht man Höhe mit Breite, so bekommt man die Proportion der Fenster und ihrer Rahmen, der Säulensockel und der Rechteckfelder zwischen den Fenstern.

Daß Raffael damals für Florenz beschäftigt war, hängt wahrscheinlich damit zusammen, daß der Nachfolger Julius II., Papst Leo X., ein Mediceer, sich entschloß, der Mediceischen Hauskirche S. Lorenzo endlich eine Fassade zu geben. Verschiedene Künstler legten Entwürfe vor, wahrscheinlich auch Raffael als päpstlicher Architekt. Da drängte sich Michelangelo Buonarroti dazwischen und erreichte tatsächlich, daß ihm die ganze Arbeit übergeben wurde. 1517 begann er die Fundamente zu legen, aber durch eine unglückliche Kette von Umständen blieb der Bau liegen, noch ehe er über den Boden gekommen war. So steht die düstere häßliche Backsteinwand in Florenz heute noch genau so unfertig, wie Brunelleschi sie hinterlassen hat. Über Michelangelos Absicht sind wir ungefähr unterrichtet. Er hat in der Hauptsache zwei Entwürfe gemacht. Der erste Plan mit einer Abtreppe der Fassade, dem Bassi-

1) Die Fassade wurde später wesentlich verbreitert und ein zweites Obergeschoß darauf gebaut.

italen Querschnitt entsprechend. Zwei Ordnungen übereinander; sieben Achsen, schmale und breite rhythmisch wechselnd, so daß in den drei breiten die Türen standen, aber der Rhythmus war nicht der alte  $b a b a b a b$ , sondern die Mittelgruppe gehört als Mitte des Ganzen stärker zusammen, es entsteht ein Rhythmus, der sich  $\beta a b a b a \beta$  schreiben ließe. Die Fassade war empfunden wie ein Zentralbau mit einer ausschließlich herrschenden Mitte und Nebenzentren, ihr gliederndes Gerüst war durchaus streng tektonisch gebildet. Michelangelo, bis dahin nie architektonisch tätig, tritt hier als vollkommener Baukünstler auf, ohne Lehrer — aber nicht ganz ohne eine Vorarbeit, denn er kannte die Fassadenentwürfe, die sein alter Freund Giuliano da Sangallo für S. Lorenzo gemacht hatte, von denen eine diesem Rhythmus nahekam. Michelangelo war aber so Bildhauer mit ganzer Seele, daß er genau so wie Duccio oder Omodeo die Fassadenfläche in erster Linie als großes Feld seiner plastischen Tätigkeit ansah, von jenen unterschied er sich freilich: nicht nur durch die Größe seines Bildhauergenies, sondern dadurch, daß er ein streng tektonisches Gerüst schuf, seine Statuen und Reliefs diesem Gerüst unterordnete und ihren Maßstab steigerte, womit der letzte Rest gotischer Kleinlichkeit schwand. Freilich unterdrückte er das Fenster im Obergeschoß, und in Unerfättlichkeit nach großen Feldern für noch mehr Reliefs und Statuen machte er jenen zweiten Entwurf, bei dem er die Wand über die Seitenschiffe hinaus zum vollen Rechteck ergänzte, nur der Mittelgiebel hätte über dies Rechteck hinausgeragt. Man möchte fast glauben, daß er auch die Rückseiten der frei in der Luft stehenden Mauerteile mit Figuren erfüllt hätte.

Mehr Glück wie er hatte Raffael, der gleichzeitig die Villa Madama bei Rom nach seinem Entwurf entstehen sah. Ein kreisrunder Hof bildete das Zentrum der Anlage; Rundsäulen, die fast in vollem Rund, also mit starkschattenden Hinterschneidungen vortreten, gliedern die gekrümmte Fläche. Zwischen ihnen stehen Nischen, die selbst mit kleineren Säulen von gleichstarkem Relief gerahmt sind. So trat hier zum erstenmal die kontave Fläche, bisher auf Innenräume (wie im Pantheon) beschränkt, als Hofassade auf — es war nur eine Frage der Zeit, wann man die kontave Fläche mit so starkem Relief auch auf die Außenseiten übertragen werde. Hinter diesem Hof auf höherem Niveau des ansteigenden Hügels ragt ein Flügel der Villa auf mit ebener Fassade, dies Hintereinander einer in sich geschlossenen Zylinderfläche und einer Ebene, der malerische Wechsel von krumm und eben, von endlich und unendlich reizte Raffael, den Maler, den Nachfolger Lauranas. Im Detail finden sich weiche Formen (der gebauchte Fries) neben geradantig festen. An

schwellender Fülle, Gelenkigkeit der Glieder erkennt man den Nachfolger Bramantes. Die Gesamtanlage, die sich dem Hügel ungezwungen anpaßt, geht über alle älteren Villenanlagen hinaus in der Einheit von Architektur und Garten. Fern von allem Lärm, fern von den Verpflichtungen der Stadt, aber auch frei von den Sorgen der Landwirtschaft konnte man sich hier in den Vestibülen und Hallen ergehen, an dem schönsten Grotesken erfreuen, im wohlgeordneten Garten, in Grotten, an Teichen sich erholen. Es war ein vollendeter Ausdruck genußvoll müßigen Daseins, frei von Verstimmung, Mühen und Kämpfen. — Diese schönste von allen Renaissancevillen wurde 1527 von den Söldnertruppen in Brand gesteckt und ist eine Ruine.

Die Höhenlinie, die mit den Kirchenräumen Bramantes und Spaventos, mit den Fassadenideen Michelangelos und Raffaels erreicht war, gab einen rapiden Vorsprung, den die anderen Architekten jenes Jahrzehnts nicht sofort einholen konnten. 1517 baute Formigine in Bologna den Palazzo Santuzzi (Taf. XI). Die getupelten Halbsäulen von Bramantes Haus gliedern hier Obergeschos und Erdgeschos. Die Fassadenfläche selbst ist von Backstein; die Ordnungen von Haustein. Die Rustika, wie sie Raffael vorgebildet hatte, aus rhythmisch wechselnden hohen und niedrigen Schichten gebildet, ist nicht an die Ecken gesetzt, sondern bildet unbarmherzig ein Netz von Fugen auf den Säulenordnungen selbst (wie ein Rossellino Albertis Vorbild mißverstehend seine Rustika über die Pilaster in Pienza fortgehen ließ). Es wirkt dies rhythmische Netz wie nachträglich in die schwerfällige Unterlage eingerigt.

1517 baute Bartolomeo Buon in Venedig die Scuola di San Rocco. In der inneren Raumeinteilung ist sie ähnlich der Scuola di S. Marco. Der Zweck war ja ziemlich derselbe. Unten ein großer Saal durch Säulen mit geradem Gebälk in drei Schiffe geteilt, darüber ein ungeteilter Hauptsaal; die Treppe und ebenso das Vestibül als besondere Trakte seitlich angeschoben. Die Fassade (Taf. XII) ergab sich daraus wieder asymmetrisch, da der Wand des Saaltrattes drei Achsen *ba*, dem anstoßenden Vestibül zwei Achsen *bb* entsprechen. Sie liegen alle in einer gemeinsamen Frontebene ohne Rücksprung, haben die gleiche Höhe und Gliederung, nur hat der Vestibülteil ein schwächeres Relief: Pilaster statt der Vollsäulen. Der obere horizontale Abschluß, statt der venezianischen Rundgiebel, scheint eine Konzession an die in Rom übliche Strenge, die schon vorbildlich zu werden anfang für alle Provinzen. Auch die Zunahme des Fassadenreliefs: Vollsäulen als Gliederung, Vollsäulen als Fensterrahmen, und eine größere Schwere aller Glieder ist römisch und charakterisiert den chronologischen Abstand von



der Scuola di S. Marco. Aber die Maßwertfenster mit den Mittelsäulen im Erdgeschöß, die Mittelsäule in anderer Form in den oberen Fenstern, gar zwei solche nebeneinander im Fenster über dem Hauptportal als Mittenbetonung, sind mit der Assymmetrie des Ganzen, dem farbigen Marmor, der sehr reichen Dekoration durchaus untrömisch, echt venezianisch.

Näher den großen Geistern als Formigine und Buon stand Antonio da Sangallo, der 1518 in Montepulciano die Kirche S. Biagio baute. Wie einst sein Bruder Giuliano die Carcerkirche, so schuf auch Antonio einen Zentralbau über griechischem Kreuz. Aber der Sinn für Monumentalität hatte sich geändert. Neben der würdigen, gewichtig ersinnlichen Schwere sieht die ältere Kirche leicht aus, wie ein Spielzeug. Massiger und auch klassischer zeichnete Sangallo die ganze Gliederung als Raffael seine kleine Eligiokirche, die mit der Biagiokirche in der Raumform nahe verwandt ist. Sangallo benutzte in slavischer Treue die dorische Ordnung der antiken Basilika Aemilia in Rom mit ihrer Kuppelung von Pfeiler und Säule.

1519 hat Raffael noch einen Palast gebaut, Palazzo Aquila in Rom. Er stand in der Nähe der Peterkirche und mußte beim Bau der Kolonnaden Berninis abgetragen werden. Nach Zeichnungen kennt man Grundriß und Fassade. Die Fassade wird nach altem Prinzip nach oben leichter durch ein schrittweises Flachwerden des Reliefs (Abb. 27). Im Erdgeschöß dorische Halbsäulenordnung vor Pfeilerbogen (in den Bogen wieder Vertausladen), das erste Obergeschöß ist eine Wiederholung von dem des Palazzo Pandolfini, nur sind statt der vertieften Rechtecke hier zwischen den Fenstern runde Nischen eingehöhlt, vor denen auf vortretenden Postamenten Statuen stehen, die daher das volle Relief des Erdgeschößes im Obergeschöß wiederholen, das sonst flacher und leichter ist. Die Statuen gehören als Bekrönung zu den Säulen unten, und so greifen beide Geschößes wie Zahnstangen ineinander. Über den Fenstern des Hauptgeschößes folgen Mezzaninfenster, zwischen denen flache Girlanden mit Masken und Flatterbändern hängen. Das oberste Geschöß hat flachgerahmte einfach rechteckige Fenster und zwischen ihnen breite vertiefte Rechteckfelder. Ein Konsolenhauptgesims schließt horizontal ab, auf ihm steht in der ganzen Länge eine Balustrade. So ist das Erdgeschöß streng tektonisch gegliedert und von starkem Relief, im Hauptgeschöß wird die Gliederung von der Fläche übertönt, die Stützen dienen nur als Fensterrahmen, das Mezzanin darüber ist dekorativ behandelt, das zweite Obergeschöß ganz flächig. Der Rhythmus a b a . . . ist einfacher als an der Cancelleria), durch die

Stellung der Statuen auf den Pfeilerachsen zwischen den Fenstern erreicht. Die Mitte der fünf gleichbehandelten Achsen ist betont. Eine leise Endigung an den Ecken entsteht durch den Ersatz der Statuen durch Kandelaber.

So war diese Fassade mit Motiven gesättigt wie keine zuvor, und diese Fülle war zu vollständiger Harmonie geeinigt. Raffael war in



Abb. 27. Palazzo Agulla, Rom, 1519.

dieser Harmonie von Freiheit und Strenge der Nachfolger Lauranas, nur war der Reichtum an künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten größer geworden, ihre harmonische Einigung daher rauschender. Und wie er über Laurana hinausging im Reichtum der Akkorde, so über Bramante in dem Lebensgefühl seiner Details. Über die saftig schwere Fülle und den Ernst Bramantes hinaus wurde Raffael nun wieder leichter, das Außergewöhnliche war schon selbstverständlich geworden, und so tritt

an die Stelle der Würde die Anmut, das Geschmeidige. Raffaels Profanbauten sind frei von Prokerei und Koketterie, sie sind von einer Noblesse, die sich selbst genug ist, ohne Hochmut, ohne das Bedürfnis, gesehen, bewundert zu werden, zu imponieren, sie entspricht vollständig dem Ideal vom vollkommenen Hofmann, das jener Gesellschaft vorschwebte, für die er baute, der er selbst angehörte. Und eben weil Raffael größtenteils Profanbauten schuf, nicht wie Bramante Sakralbauten, so wurde seine Architektur der vollkommenste Ausdruck dieser profanen Generation, dieser Vornehmen, die sich geben konnten, als wäre der ganze innere Reichtum ihrer komplizierten Kultur etwas Einfaches, Natürliches, ja Selbstverständliches.

1520 starb Raffael, 37 Jahre alt, mitten im vollen Schaffen. Es war wie ein Unrecht, das der ganzen Welt geschah. Keiner war da, ihn zu ersetzen, die Harmonie, die in der Zeit lag, wie er es konnte, in sichtbare Formen zu bringen. Nach ihm gehen die künstlerischen Tendenzen wieder getrennte Wege.

Was Brunelleschi fern und nebelhaft als Möglichkeit geahnt hatte — eine lebensfrische Baukunst im Geiste der Antike — eine Wiederbelebung — nein, eine Fortsetzung der Antike in der lebendigen Gegenwart, das schien erreicht durch Bramantes St. Peter, Spaventos S. Salvatore, Michelangelos Lorenzo-Sassade, Raffaels Madama und Palazzo Aquila, erreicht, nahegerückt zum Greifen. Uns sind diese Dinge wieder weit weg. Denn nur Spaventos venezianische Kirche ist vollendet worden und erhalten, und sie gehört genau genommen nicht vollgültig neben die anderen Bauten. Als Langbau bildete sie nicht den Ausdruck des Sehnsens der Epoche; es war nur hier der überkommene Langbau im Sinne des Stils im höchsten Maß umgearbeitet. Das Lebensgefühl seiner Details aber war rückständig auf Zierlichkeit, Eleganz abgetönt. So ist die Zeit der inneren Größe und Tiefe uns schwerer zugänglich als die Zeit des Ringens und Probierens. Man kann nicht sagen, geh hin und sieh es dir an, man muß sagen: müh dich ab, das ewig Verlorene durch gelehrte Arbeit halbwegs wieder erstehen zu lassen im Geiste.

## Quellennachweis der Abbildungen.

- Nach Edizione inalterabile: Taf. Ia, IIIc, Abb. 15.  
Nach Photographie von Minari: Taf. Ib, II, III, IVa, V, VI, VII, VIII b, IX, X, XI, XII.  
Nach Durm, Die Baukunst der Renaissance in Italien. Stuttgart 1903: Abb. 4, 9, 23.  
Nach Photographie von Brogi: Taf. IIc, IVb.  
Nach Photographie von Naja: Taf. VIIIa.  
Nach J. Burdhardt, Geschichte der Renaissance in Italien. Dritte Auflage. Stuttgart 1891: Abb. 11, 12, 18, 20, 25.  
Nach H. v. Geymüller, Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom. Wien 1876: Abb. 24.  
Nach H. v. Geymüller, Raffaello studiato come architetto. Milano 1884: Abb. 26, 27.



Uffizienhaus, Florenz, Fassade, 1419.



Sakristei von S. Lorenzo, Florenz, 1420.

Tafel II.



Brancaccientmal, Neapel, 1427.



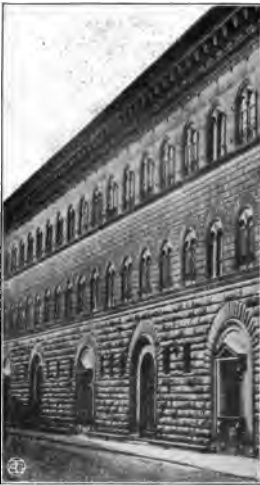
Capella Pazzi, Florenz, Fassade, 1430.



Sängertribüne des Donatello, Florenz, 1433.



Palazzo Medici, Florenz, Hof, um 1436.



Palazzo Medici, Florenz, Fassade, um 1436.



Palazzo Pitti, Florenz, Fassade, 1441.

Tafel IV.

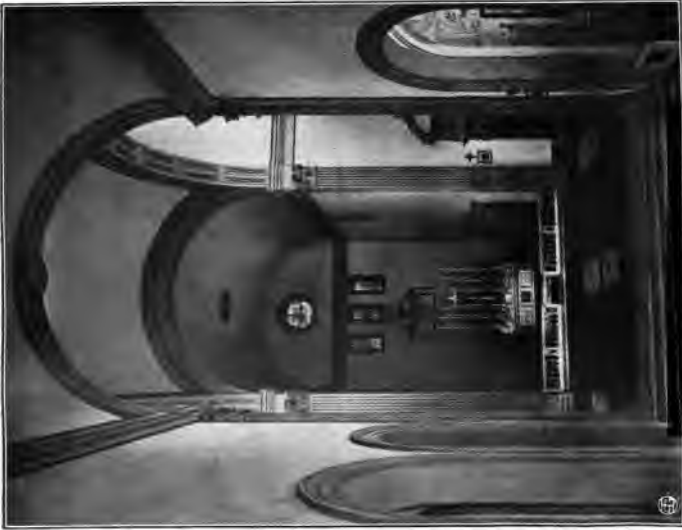


S. Francesco, Rimini, Fassade, 1446.

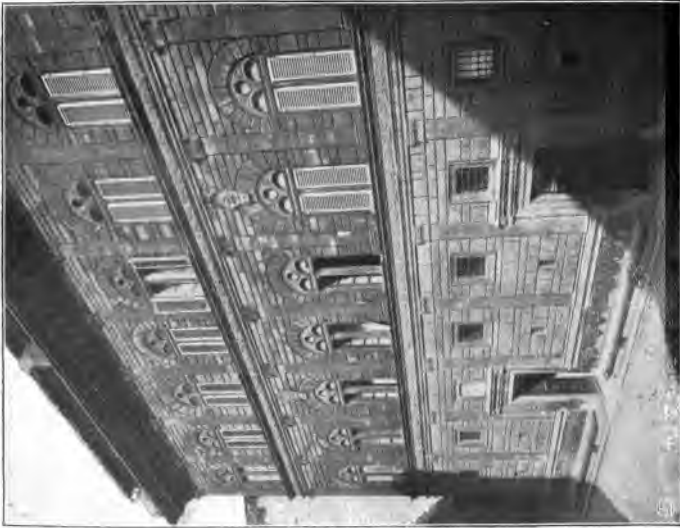


Bogendetail aus dem Certosahof, Bavia, 1464.





Kirche der Badia, Fiesole, 1463.



Palazzo Strozzi, Florenz, Fassade, 1446.

**Tafel VI.**



**Palazzo ducale, Urbino,  
Teil des Äußeren, 1467.**



**S. Andrea, Mantua, Fassade, 1470.**



**Palazzo ducale, Urbino, Hof, 1467.**



Loggia del Consiglio, Verona, 1476.



S. Maria dei Miracoli, Venedig,  
Zinnerz, 1480.



S. Maria dei Miracoli, Venedig,  
Fassade, 1480.

**Tafel VIII.**



**Scuola di S. Marco, Venedig, Fassade, 1485.**



**Kirche der Certosa di Pavia. Fassade. 1491.**

Tafel IX.



Palazzo  
Strozzi,  
Florenz,  
Fassade,  
1489.

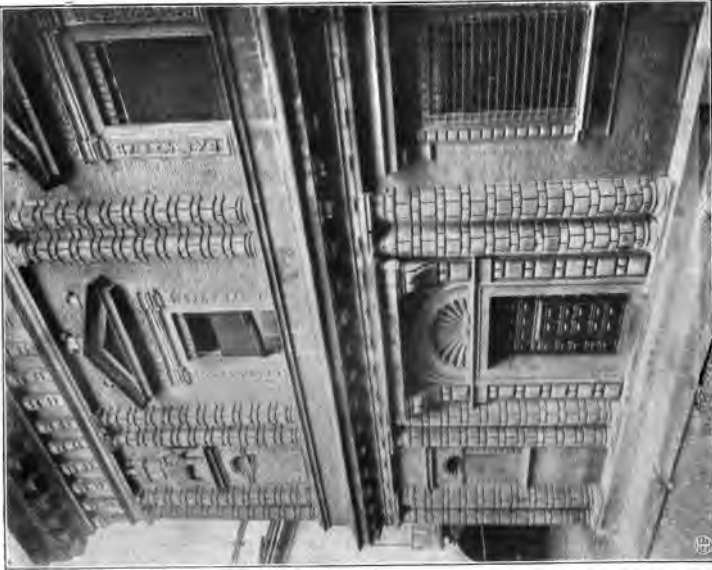


Palazzo Giraud, Rom, Fassade, 1496.





Fenster der Certosafront, 1491 ff.



Palazzo Santucci, Bologna, 1517.



Tempietto di San Pietro, Rom, 1500.

Tafel XII.



Palazzo Pandolfini, Florenz, Fassade, 1516.



Scuola di S. Rocco, Venedig, Fassade, 1517.



Verlag von B.G. Teubner in Leipzig und Berlin

# Die Renaissance in Florenz und Rom

Von Professor Dr. Carl Brandi

3. Auflage. Geh. M. 5.—, in Leinwand geb. M. 6.—

„Liebenswürdiger, anmutiger und lebensvoller als in diesem Buche könnte das Wiedererwachen der Geister aus den erstarrten Formen des Mittelalters zu einer zweiten Jugend, ihr unwiderstehlicher Zauber, ihre unvergängliche Schönheit schwerlich dargestellt werden. Der Verfasser, von Fach Historiker, zeichnet mit sicherer Hand den politischen und sittesgeschichtlichen Hintergrund der Zeit; aber keine der mächtigen, aus den mannigfachen Impulsen entsprungene Strömungen, die sich in ihr zu reiner Harmonie vereinten, ist ihm fremd und mit gleicher Beherrschung des Stoffes charakterisiert er die schöpferischen Kräfte wie in Kirche, Staat und Gesellschaft, so in Wissenschaft, Dichtung und bildender Kunst.“ (Dtsch. Rundsch.)

„... Meisterhaft sind die Erscheinungen von Politik, Gelehrsamkeit, Dichtung, bildender Kunst zum klaren Entwicklungsbilde geordnet, mit großem Takte die Persönlichkeiten gezeichnet, aus freier Distanz die Ideen der Zeit betrachtet. Die Ausstattung des kleinen Buches entspricht durchaus dem gewählten Inhalte; sie dürfte zum Geschmackvollsten der neueren deutschen Typographie gehören.“ (Histor. Jahrb.)

# Elementargesetze der bildenden Kunst

Grundlagen der praktischen Ästhetik von  
Professor Dr. Hans Cornelius

2., vermehrte Auflage. Mit 245 Abbildungen im Text und 13 Tafeln.  
Geh. M. 7.—, in Leinwand geb. M. 8.—

„Es gibt kein Buch, in dem die elementarsten Gesetze künstlerischer Raumgestaltung so klar und anschaulich dargelegt, so überzeugend aus der einfachen Forderung einer Befriedigung des Auges abgeleitet wären. Wir haben hier zum ersten Male eine zusammenfassende, an zahlreichen einfachen Beispielen erläuterte Darstellung der wesentlichsten Bedingungen erhalten, von denen namentlich die plastische Gestaltung in Architektur, Plastik und Kunstgewerbe allemal abhängt. Die Ausstattung des Buches selbst ist ein schönes Beispiel für eine derartige praktische Anwendung... Nicht nur die Klarheit und Systematik der Darstellung überhaupt, sondern auch die Fülle neuer Bemerkungen und treffender Beobachtungen ist geradezu überraschend. Ungewöhnlich groß ist die Zahl der Abbildungen, von denen der größte Teil Beispiele aus der angewandten Kunst bietet.“

(Zeitschrift für Ästhetik.)

„... Das Werk ist unzweifelhaft in hohem Maße geeignet, zur Klärung kunstphilosophischer Probleme beizutragen, daher der sorgsamsten Beachtung, des eifrigsten Studiums würdig. Die Untersuchungen des geistvollen Denkers sind überall von hohem Werte, weil er selbst da, wo er fehlgeht, durch die unwillkürliche, für die Leser zugleich mit der Erkenntnis seines Irrtums gegebene Hinweisung auf den richtigen Weg die Wissenschaft fördert, und für Kreise schließlich, die überhaupt kein philosophisch-ästhetisches Interesse haben, dabei aber auch der Kunst ferne stehen, bietet die Schrift eine solche Fülle interessanter Belehrung, daß man den großen äußeren Erfolg, die in kurzer Zeit notwendig gewordene zweite Auflage auch unter diesem Gesichtspunkte völlig begreift.“

(Deutsche Literaturzeitung.)

**Die Natur in der Kunst.** Studien eines Naturforschers zur Geschichte der Malerei. Von Prof. Dr. Felix Rosen. Mit 120 Abbildungen nach Zeichnungen von E. Süß und Photographien des Verfassers. In Leinw. geb. . . . . M. 12.—

„...Felix Rosen hat eine äußerst interessante Darstellung der gesamten italienischen Trecento und Quattrocento wie der altniederländischen Kunst unter dem Gesichtspunkte der Naturschilderung gegeben. Wie die Mächte des zugehenden Lebens der Erde begriffen und wiedergegeben sind, wie die Erfassung der natürlichen Formen der Landschaft, Wege, Felsen, Blumen, Bäume immer bestimmter wird, wie das Gefühl der Einheit alles Lebendigen wächst und auch der Mensch nicht mehr eine Ausnahme, sondern ein Teil dieses bewegten Naturlebens wird — das sind Rosens Hauptgesichtspunkte.“ (Deutsche Zeitschr. für das gesamte Leben d. Gegenwart.)

**Psychologie der Kunst.** Eine Darstellung ihrer Grundzüge. Von R. Müller-Freienfels. In 2 Bdn. Bd. I: Die Psychologie des Kunstgenießens und des Kunstschaffens. Bd. II: Die Formen des Kunstwerks und die Psychologie der Wertung. Geh. je M. 4.40. In 1 Bd. in Leinw. geb. . . . . M. 10.—

Dieses Werk behandelt die Fragen der Kunsttheorie vom Standpunkte der modernen Psychologie und — soweit es zugänglich ist — der Psychophysiologie. Es kommt ihm vor allem auf eine möglichst exakte Beschreibung der Tatsachen in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit an. Es ist also nicht beabsichtigt, ein ästhetisches Gesetzbuch zu liefern, nicht Regeln und Forderung aufzustellen, sondern Verständnis der Tatsachen zu geben. Darum ist mehr als anderswo die ganze Mannigfaltigkeit und Kompliziertheit des ästhetischen Lebens herangezogen worden, und es sind vor allem auch die individuellen Verschiedenheiten eingehend behandelt. Stärker als je sonst ist der Zusammenhang mit den übrigen Lebensgebieten betont und damit durchweg der modernen biologischen Denkweise Rechnung getragen worden. Dabei gehen die Beispiele und Anwendungen vor allem auf die künstlerischen Interessen gerade der Gegenwart und deren brennendste Fragen ein.

**Grundbegriffe der Kunstwissenschaft.** Am Übergang vom Altertum zum Mittelalter kritisch erörtert u. in systemat. Zusammenhange dargestellt von Prof. Dr. August Schmarsow. Geh. M. 9.—, in Leinw. M. 10.—

„Schmarsows Werk gehört zu denjenigen Arbeiten, die für jeden, der zu den allgemeinen Fragen der Ästhetik und Kunstwissenschaft Stellung nehmen will, unentbehrlich sind. Erwachsen aus den gründlichsten Studien der Geschichte der spätantiken Kunst, erstrebt es eine philosophische Besinnung über die Grundbegriffe, welche die Entwicklung der Kunst in dieser sowohl von der klassischen Archäologie wie von der neueren Kunstgeschichte noch nicht erschöpfend behandelten Übergangszeit erklärlich machen.“ (Vierteljahrschrift für wissenschaftliche Philosophie.)

**Unser Verhältnis zu den bildenden Künsten.**

Sechs Vorträge über Kunst und Erziehung. Von Prof. Dr. August Schmarsow. Geh. M. 2.—, in Leinw. geb. . . . . M. 2.60.

„...Die sechs Vorträge Schmarsows bilden den wertvollsten Beitrag zur Literatur über die Kunsterziehungsfrage. Schmarsow entwickelt seine Anschauung über das Verhältnis der Künste zueinander, um zu zeigen, wie jede einzelne einer besonderen Seite der menschlichen Organisation entspreche, wie eben darum auch alle einzelnen Künste eng miteinander verknüpft sind, da sie alle von dem einen menschlichen Organismus ausstrahlen. So tritt denn Schmarsow auch in erster Linie für die Erziehung des ganzen Menschen zur künstlerischen Betätigung ein.“ (Deutsche Literaturztg.)

**Albrecht Dürer in seinen Briefen.** Von Oberbibliothekar Dr. Markus Zucker. Mit 20 Abbildungen. Geb. . . . . M. 2.—

„Eine herrliche Idee: aus dem geschriebenen Wort das Bild der Persönlichkeit heranzuwachen zu lassen und insbesondere auch das Lebenswerk derselben in klarem Zusammenhang zu bringen mit den Empfindungsgehalten und den Anschauungen ihrer Zeit. Wie wird das unvergängliche Lebenswerk Dürers durchleuchtet, wenn man diese Briefe liest! Wie belebt sich die edle Gestalt Dürers, wenn man an der Hand der intimsten Äußerungen hineinschaut in das Seelenleben dieses großen Menschen. . . .“ (Neue Vogländische Zeitung.)

# Aus Natur und Geisteswelt

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

Zur Kunst und Kunstgeschichte sind u. a. erschienen:

**Die Ästhetik.** Von Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)

Gibt, unbeeengt von einseitigen Theorien und Schlagworten, für jeden verständlich, eine Einführung in ein wirkliches Verständnis der zentralen Probleme der Kunst, des Kunstgenießens und des Kunstschaffens und beleuchtet von diesem Standpunkt aus die heute aktuellen Fragen der Stellung der Kunst im öffentlichen Leben wie im Leben des einzelnen.

**Die Entwicklungsgeschichte der Stille in der bildenden Kunst.**

Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bände. (Bd. 317/318.)

Band I: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 57 Abbildungen. (Bd. 317.)

Band II: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 31 Abbild. (Bd. 318.)

Gibt, durch zahlreiche Abbildungen unterstützt, unter Anwendung der modernen kulturpsychologischen Betrachtungsweise eine Darstellung der Entwicklungsgeschichte der Stille von der ältesten ägyptischen Kunst bis zum modernen Impressionismus und legt besonderen Wert darauf, ein wirklich historisch-psychologisches Verständnis des allmählichen Werdens der einzelnen Stille wie des Übergangs von einem zum andern zu vermitteln.

**Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Relief-Sarkophage.** Eine Einführung in die griechische Plastik. Von

Dr. H. Wachtler. Mit 8 Tafeln und 32 Abb. (Bd. 272.)

Gibt, durch zahlreiche Tafeln und Abbildungen unterstützt, an der Hand der Entwicklung des uns durch alle Epochen in besonderer Vollständigkeit erhaltenen griechischen Sarkophagreliefs einen Querschnitt durch die gesamte Geschichte der griechischen Plastik, für deren Entwicklung ein lebendiges Verständnis zu vermitteln versucht wird, zugleich ihren Zusammenhang mit Kultur- und Religionsgeschichte darlegend.

**Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert.** Von Dr.

Hans Janßen. Mit 37 Abbildungen. (Bd. 373.)

Gibt eine Einführung in das Verständnis der Blütezeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert, indem es die zahlreichen, dort in immer neuen Stoffgebieten: Historienmalerei, Porträt, Gruppenbild, Sittenbild, Interieur, Landschaft, Seestück, Kirchenstück, Stillleben auftauchenden malerischen Probleme sowie ihre gelegmäßigen Zusammenhänge darlegt und die einzelnen hervortretenden Künstlerpersönlichkeiten und Künstlergruppen kurz und treffend charakterisiert.

**Der Impressionismus.** Von Prof. B. Lazar. [In Vorbereitung.]

Betrachtet, vom Verhältnis von Natur und Kunst und dem Gehez der Evolution der malerischen Tendenzen ausgehend, Werden und Wesen des Impressionismus von den Impressionisten der Vergangenheit an bis in die jüngste Zeit, mit besonderer Betonung der geschichtlichen Entwicklung und mit Charakterisierung aller großen impressionistischen Maler der Neuzeit, wie Manet, Monet, Sisley, Renoir, Pissaro, Signac u. a. sowie der gleichgestimmten deutschen Meister.

**Die Malerei im 19. Jahrhundert.** Von Dr. R. Hamann.

3 Bände. [In Vorbereitung.]

Zwei Teribändchen vermitteln eine Einführung in das gesamte Gebiet der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert, deren Bedeutung seit der Jahrhundertausstellung in Berlin immer stärker ins Bewußtsein gerückt ist, in ihrer geschichtlichen Entwicklung und mit besonderer Hervorhebung der für sie bedeutungsvollen Meister und der ihnen zugehörigen Kreise und mit Ausbeutung der von ihnen behandelten Stoffe und ihrer malerischen Behandlung. Ein besonderer Bilderatlas wird zur Erläuterung und Veranschaulichung der Darstellung geeignete Bilder umfassen.

# Aus Natur und Geisteswelt

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25

**Deutsche Baukunst im Mittelalter.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthäei. 2. Auflage. Mit Abb. u. 2 Doppeltafeln. (Bd. 8.)

Der Verfasser gibt eine Darstellung der Entwicklung der deutschen Baukunst bis zum Ausgang des Mittelalters und klärt über ihr Wesen als Kunst auf, zeigt, wie sich im Verlauf der Entwicklung die Raumvorstellung klärt und vertieft, wie das technische Können wächst und die praktischen Aufgaben sich erweitern, wie in dem behandelten Zeitraum das germanische Volk aus der Erbschaft der Antike etwas Neues entwickelt, die romanische Kunst, und wie in den Zeiten der Kreuzzüge neue Anregungen kommen, die zur Gotik führen.

**Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthäei. Mit 62 Abb. und 3 Tafeln. (Bd. 326.)

Schildert die Baugeschichte Deutschlands vom Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts, indem für jede der drei Hauptperioden zuerst die historische Grundlage gegeben wird, aus der die Eigenart des Raumstils und die Bauaufgaben verständlich werden, die die Zeit stellt, dann gezeigt wird, wie die konstruktiven und ästhetischen Probleme nach Grundriß, Aufbau, Lichtzuführung, Formengebung und Außenbau gelöst werden, endlich eine Reihe ausgewählter Beispiele aus der Geschichte der Baukunst behandelt werden.

**Deutsche Baukunst des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart.** Von Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. A. Matthäei. [3n Vorb.]

**Kunstpflege in Haus und Heimat.** Von Superintendent R. Bürkner. 2. Auflage. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)

Will, ausgehend von der Überzeugung, daß zu einem vollen Menschensein und Volkstum die Pflege des Schönen unabwiesbar gehört, die Augen zum rechten Sehen öffnen lehren und dazu anleiten, die ganze Lebensführung, Körperpflege, Kleidung und häuslichkeit ästhetisch zu gestalten, um so auch zur Erkenntnis des Schönen zu führen, was an Heimatkunst zu hegen ist und so auf diesem großen Gebiete persönlichen und allgemeinen ästhetischen Lebens ein praktischer Ratgeber sein.

**Kulturgegeschichte des deutschen Bauernhauses.** Von Reg.-Baumeister a. D. Chr. Rand. Mit 70 Abb. (Bd. 121.)

Der Verfasser führt den Leser in das Haus des germanischen Landwirtes und zeigt dessen Entwicklung, wendet sich dann dem Hause des skandinavischen Bauern zu, um hierauf die Entwicklung des deutschen Bauernhauses während des Mittelalters darzustellen und mit einer Schilderung der heutigen Form des deutschen Bauernhauses zu schließen.

**Geschichte der Gartenkunst.** Von Reg.-Baumeister a. D. Chr. Rand. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)

Gibt in gedrängter Form einen Abriss der Geschichte des Gartens als Kunstwerk, indem der Garten im Altertum und im Mittelalter, der Garten der italienischen Renaissance, der französische Garten Ludwigs XIV. und der Landschaftsgarten des 18. und 19. Jahrhunderts und endlich die modernen Bestrebungen, die Haus und Garten wieder zu einem einheitlichen Kunstwerk vereinigen wollen, durch reiche Illustrationen unterstützt dargestellt werden.

**Bau und Leben der bildenden Kunst.** Von Direktor Dr. Th. Volbehr. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)

**Albrecht Dürer.** Von Dr. R. Wuttmann. Mit 1 Titelbild und 32 Abb. (Bd. 97.)

**Rembrandt.** Von Prof. Dr. P. Schubring. Mit 1 Titelbild u. 49 Abb. (Bd. 158.)

**Die ostasiatische Kunst und ihre Einwirkung auf Europa.** Von Prof. Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. (Bd. 87.)

**Die deutsche Illustration.** Von Prof. Dr. R. Kauffsch. Mit 33 Abb. (Bd. 44.)

**Das Buchgewerbe und die Kultur.** 6 Vorträge gehalten i. Auftr. d. Diöz. Buchgewerbevereins von Prof. Dr. R. Fode, Prof. Dr. G. Wittkowski, Prof. Dr. R. Kauffsch, Privatdoz. Lic. Dr. H. Hermelin, Prof. Dr. R. Wuttke, Prof. Dr. H. Waentig. Mit 1 Abb. (Bd. 182.)

**Die deutschen Volksstrachten.** Von Pfarrer K. Spieß. Mit 11 Abb. (Bd. 342.)

# Aus Natur und Geisteswelt

Sammlung wissenschaftlich-gemeinverständlicher  
Darstellungen aus allen Gebieten des Wissens  
Jeder Band ist in sich abgeschlossen und einzeln käuflich

Jeder Band geh. M. 1.—, in Leinwand geb. M. 1.25.

Übersicht nach Wissenschaften geordnet.

## Allgemeines Bildungswesen. Erziehung und Unterricht.

Das deutsche Bildungswesen in seiner geschichtlichen Entwicklung. Von weil. Prof. Dr. Friedrich Paulsen. 3. Aufl. Von Prof. Dr. W. Münch Mit einem Bildnis Paulsens. (Bd. 100.)

Der Leipziger Student von 1409—1909. Von Dr. W. Bruchmüller. Mit 25 Abb. (Bd. 278.)

Geschichte des deutschen Schulwesens. Von Oberrealschuldirektor Dr. R. Anabe. (Bd. 85.)

Das deutsche Unterrichtsweisen der Gegenwart. Von Oberrealschuldirektor Dr. R. Anabe. (Bd. 299.)

Allgemeine Pädagogik. Von Prof. Dr. Th. Siegler. 3. Aufl. (Bd. 33.)

Experimentelle Pädagogik mit besonderer Rücksicht auf die Erziehung durch die Tat. Von Dr. W. A. Bay. 2. Aufl. Mit 2 Abb. (Bd. 224.)

Psychologie des Kindes. Von Prof. Dr. H. Gaupp. 3. Aufl. Mit 18 Abb. (Bd. 213.)

Moderne Erziehung in Haus und Schule. Von J. Lews. 2. Aufl. (Bd. 155.)

Großstadtpädagogik. Von J. Lews. (Bd. 327.)

Schulkämpfe der Gegenwart. Von J. Lews. 2. Aufl. (Bd. 111.)

Die höhere Mädchenschule in Deutschland. Von Oberlehrerin M. Martin. (Bd. 65.)

Vom Hilfschulwesen. Von Rektor Dr. W. Maennel. (Bd. 73.)

Das deutsche Fortbildungsschulwesen. Von Direktor Dr. Fr. Schilling. (Bd. 256.)

Die Anabenhandarbeit in der heutigen Erziehung. Von Seminar-Dir. Dr. H. Fabst. Mit 21 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 140.)

Das moderne Volksbildungswesen. Bücher- und Veschallen, Volkshochschulen und verwandte Bildungseinrichtungen in den wichtigsten Kulturländern in ihrer Entwicklung seit der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts. Von Stadtbibliothekar Dr. G. Fris. Mit 14 Abb. (Bd. 266.)

Die amerikanische Universität. Von Ph. D. C. D. Perry. Mit 22 Abb. (Bd. 206.)

Technische Hochschulen in Nordamerika. Von Prof. S. Müller. Mit zahlr. Abb., Karte u. Lageplan. (Bd. 190.)

Volksschule und Lehrerbildung der Vereinigten Staaten. Von Dir. Dr. J. Kuppers. Mit 48 Abb. u. 1 Titelbild. (Bd. 150.)

Deutsches Ringen nach Kraft und Schönheit. Aus den literarischen Zeugnissen eines Jahrhunderts gesammelt. Von Turninspektor R. Möller. 2 Bde. Band II: In Vorb. (Bd. 188/189.)

Schulhygiene. Von Prof. Dr. S. Burgerstein. 2. Aufl. Mit 33 Fig. (Bd. 96.)

Jugend-Fürsorge. Von Waisenhaus-Direktor Dr. J. Petersen. 2 Bde. (Bd. 161, 162.)

Pestalozzi. Sein Leben und seine Ideen. Von Prof. Dr. B. Natorp. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis u. 1 Briefsamml. (Bd. 250.)

Herbarts Lehren und Leben. Von Pastor O. Flügel. Mit 1 Bildnisse Herbarts. (Bd. 164.)

Friedrich Fröbel. Sein Leben und sein Wirken. Von A. von Portugall. Mit 5 Tafeln. (Bd. 82.)

## Religionswissenschaft.

Leben und Lehre des Buddha. Von weil. Prof. Dr. R. Fischel. 2. Aufl. von Prof. Dr. S. Lübers. Mit 1 Tafel. (Bd. 109.)

Germanische Mythologie. Von Prof. Dr. J. v. Megelein. 2. Aufl. (Bd. 95.)

Myth im Heidentum und Christentum. Von Dr. E. Lehmann. (Bd. 217.)

Valastina und seine Geschichte. Von Prof. Dr. H. Freiherr von Soden. 3. Aufl. Mit 2 Karten, 1 Plan u. 6 Ansichten. (Bd. 6.)

## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Valdina und seine Kultur in fünf Jahrtausenden.</b> Von Gymnasialoberlehrer Dr. P. Thoma. Mit 36 Abb. (Bd. 260.)</p> <p><b>Die Grundzüge der israelitischen Religionsgeschichte.</b> Von Prof. Dr. F. Giesebrecht. 2. Aufl. (Bd. 52)</p> <p><b>Die Gleitschiffe Jesu.</b> Zugleich Anleitung zu einem quellenmäßigen Verständnis der Evangelien. Von Lic. Prof. Dr. G. Weinel. 3. Aufl. (Bd. 46.)</p> <p><b>Wahrheit und Dichtung im Leben Jesu.</b> Von Pfarrer D. P. Mehlhorn. 2. Aufl. (Bd. 137.)</p> <p><b>Jesus und seine Zeitgenossen.</b> Geschichtliches und Erbauendes. Von Pastor C. von Hoff. (Bd. 89.)</p> <p><b>Der Text des Neuen Testaments nach seiner geschichtlichen Entwicklung.</b> Von Div.-Pfarrer A. Bött. Mit 8 Tafeln. (Bd. 134.)</p> <p><b>Der Apostel Paulus und sein Wert.</b> Von Prof. Dr. C. Eichler. (Bd. 309.)</p> <p><b>Christentum und Weltgeschichte.</b> Von Prof. Dr. A. Sell. 2 Bde. (Bd. 297, 298.)</p> | <p><b>Aus der Vorzeit des Christentums.</b> Studien und Charakteristiken. Von Prof. Dr. J. Geffken. 2. Aufl. (Bd. 54.)</p> <p><b>Luther im Lichte der neueren Forschung.</b> Ein kritischer Bericht. Von Prof. Dr. G. Boehmer. 2. Aufl. Mit 2 Bildn. (Bd. 113.)</p> <p><b>Luthers.</b> (Bd. 113.)</p> <p><b>Johann Calvin.</b> Von Pfarrer Dr. G. Sodeur. Mit 1 Bildnis. (Bd. 247.)</p> <p><b>Die Jesuiten.</b> Eine historische Skizze. Von Prof. Dr. G. Boehmer. 2. Aufl. (Bd. 49.)</p> <p><b>Die religiösen Strömungen der Gegenwart.</b> Von Superintendent D. A. S. Braasch. 2. Auflage. (Bd. 66.)</p> <p><b>Die Stellung der Religion im Geistesleben.</b> Von Lic. Dr. P. Kalweit. (Bd. 225.)</p> <p><b>Religion und Naturwissenschaft in Kampf und Frieden.</b> Ein geschichtlicher Rückblick. Von Dr. H. Pfannkuch. 2. Aufl. (Bd. 141.)</p> <p><b>Einführung in die Theologie.</b> Pastor M. Cornils. (Bd. 347.)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Philosophie und Psychologie.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                             |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Einführung in die Philosophie.</b> Von Prof. Dr. R. Richter. 2. Aufl. (Bd. 155.)</p> <p><b>Die Philosophie.</b> Einführung in die Wissenschaft, ihr Wesen und ihre Probleme. Von Realgymnasialdirektor S. Richter. (Bd. 186.)</p> <p><b>Kethetik.</b> Dr. R. Hamann. (Bd. 345.)</p> <p><b>Führende Denker.</b> Geschichtliche Einleitung in die Philosophie. Von Prof. Dr. J. Cohn. 2. Aufl. Mit 6 Bildn. (Bd. 176.)</p> <p><b>Griechische Weltanschauung.</b> Von Privatdoz. Dr. M. Wundt. (Bd. 329.)</p> <p><b>Die Weltanschauungen der großen Philosophen der Neuzeit.</b> Von weil. Prof. Dr. A. Hufsch. 5. Aufl., herausgegeben von Prof. Dr. R. Waldenbergl. (Bd. 56.)</p> <p><b>Die Philosophie der Gegenwart in Deutschland.</b> Eine Charakteristik ihrer Hauptrichtungen. Von Prof. Dr. O. Külpe. 5. Aufl. (Bd. 41.)</p> <p><b>Rousseau.</b> Von Prof. Dr. P. Senfcl. Mit 1 Bildn. (Bd. 180.)</p> | <p><b>Immanuel Kant.</b> Darstellung und Würdigung. Von Prof. Dr. O. Külpe. 2. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 146.)</p> <p><b>Schopenhauer.</b> Seine Persönlichkeit, seine Lehre, seine Bedeutung. Von Realgymnasialdirektor S. Richter. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis. (Bd. 81.)</p> <p><b>Herbert Spencer.</b> Von Dr. R. Schwarze. Mit 1 Bildn. (Bd. 245.)</p> <p><b>Aufgaben und Ziele des Menschenlebens.</b> Von Dr. J. Knoib. 3. Aufl. (Bd. 12.)</p> <p><b>Sittliche Lebensanschauungen der Gegenwart.</b> Von weil. Prof. Dr. O. Kirn. 2. Aufl. (Bd. 177.)</p> <p><b>Die Mechanik des Geisteslebens.</b> Von Prof. Dr. R. Berworn. 2. Aufl. Mit 18 Fig. (Bd. 200.)</p> <p><b>Die Seele des Menschen.</b> Von Prof. Dr. J. Rehmke. 3. Aufl. (Bd. 36.)</p> <p><b>Hypnotismus und Suggestion.</b> Von Dr. E. Trömer. (Bd. 199.)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Literatur und Sprache.

- |                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Die Sprachstämme des Erdkreises.</b> Von weil. Prof. Dr. F. R. Fınd. (Bd. 267.)</p> <p><b>Die Haupttypen des menschlichen Sprachbaues.</b> Von weil. Prof. Dr. F. R. Fınd. (Bd. 268.)</p> | <p><b>Rhetorik.</b> Richtlinien für die Kunst des Sprechens. Von Dr. E. Geißler. (Bd. 310.)</p> <p><b>Wie wir sprechen.</b> Von Dr. E. Richter. (Bd. 354.)</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

Die deutschen Personennamen. Von Direktor A. Schönisch. (Bd. 296.)

Das deutsche Volkslied. Aber Wesen und Werden des deutschen Volksgefanges. Von Dr. F. W. Bruhner. 4. Aufl. (Bd. 7.)

Die deutsche Volkslage. Von Dr. O. Hödel. (Bd. 282.)

Das Theater. Schauspielhaus und Schauspielkunst vom griech. Altertum bis auf die Gegenwart. Von Dr. Chr. Gaebele. Mit 20 Abb. (Bd. 230.)

Das Drama. Von Dr. B. Hufte. Mit Abbildungen. 2 Bde. (Bd. 287/288.)

Bd. I.: Von der Antike zum französischen Klassizismus. (Bd. 287.)

Bd. II.: Von Versailles bis Weimar. (Bd. 288.)

Geschichte der deutschen Poesie seit Claudius. Von Dr. S. Sptero. (Bd. 264.)

Schiller. Von Prof. Dr. Th. Stiegler. Mit 16 Bildnis Schillers. 2. Aufl. (Bd. 74.)

Das deutsche Drama des neunzehnten Jahrhunderts. In seiner Entwicklung dargestellt von Prof. Dr. G. Witkowski. 3. Aufl. Mit 1 Bildn. Hebbels. (Bd. 51.)

Deutsche Romantik. Von Prof. Dr. O. F. Walsel. 2. Aufl. (Bd. 232.)

Friedrich Hebbel. Von Dr. A. Schapire-Neurath. Mit 1 Bildn. Hebbels. (Bd. 238.)

Gerhart Hauptmann. Von Prof. Dr. E. Sulzer-Gebing. Mit 1 Bildn. Gerhart Hauptmanns. (Bd. 283.)

Henrik Ibsen. Hjärnkjerne Björnson und ihre Zeitgenossen. Von weil Prof. Dr. S. Fable. Mit 7 Bildn. (Bd. 193.)

Shakespeare und seine Zeit. Von Prof. Dr. E. Sieper. Mit 8 Taf. u. 3 Textb. (Bd. 185.)

## Bildende Kunst und Musik.

Von und Leben der bildenden Kunst. Von Dr. Prof. Dr. Th. Sölbeck. Mit 44 Abb. (Bd. 68.)

Die Ästhetik. Von Dr. R. Hamann. (Bd. 245.)

Die Entwicklungsgeschichte der Stille in der bildenden Kunst. Von Dr. E. Cohn-Wiener. 2 Bde. Mit zahlr. Abb. (Bd. 317/318.)

Band I.: Vom Altertum bis zur Gotik. Mit 57 Abb. (Bd. 317.)

Band II.: Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Mit 81 Abb. (Bd. 318.)

Die Blütezeit der griechischen Kunst im Spiegel der Kellekrtastrophe. Eine Einführung in die griechische Plastik. Von Dr. S. Wachtler. Mit 8 Taf. u. 33 Abb. (Bd. 272.)

Deutsche Baukunst im Mittelalter. Von Prof. Dr. A. Rathhöl. 3. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 8.)

Deutsche Baukunst seit dem Mittelalter bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. A. Rathhöl. Mit 62 Abb. u. 8 Taf. (Bd. 828.)

Die deutsche Illustration. Von Prof. Dr. R. Raupach. Mit 35 Abb. (Bd. 44.)

Deutsche Kunst im täglichen Leben bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts. Von Prof. Dr. S. Gaebde. Mit 63 Abb. (Bd. 198.)

Abrecht Dürer. Von Dr. R. Wustmann. Mit 23 Abb. (Bd. 97.)

Rembrandt. Von Prof. Dr. B. Schubring. Mit 50 Abb. (Bd. 168.)

Niederländische Malerei im 17. Jahrhundert. Von Dr. S. Janzen. Mit zahlr. Abbild. (Bd. 372.)

Orientalische Kunst und ihr Einfluß auf Europa. Von Direktor Prof. Dr. R. Graul. Mit 49 Abb. (Bd. 87.)

Kunstpflanze in Haus und Heimat. Von Superintendent Richard Bärtnier. 2. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 77.)

Geschichte der Gartenkunst. Von Reg.-Baum. Chr. Brand. Mit 41 Abb. (Bd. 274.)

Die Grundlagen der Tonkunst. Versuch einer genetischen Darstellung der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. Dr. S. Rietsch. (Bd. 178.)

Einführung in das Wesen der Musik. Von Prof. E. H. Hennig. (Bd. 119.)

Klavier, Orgel, Harmonium. Das Wesen der Leisteninstrumente. Von Prof. Dr. O. Wie. (Bd. 325.)

Geschichte der Musik. Von Dr. F. S. viro. (Bd. 143.)

Händl. Mozart, Beethoven. Von Prof. Dr. E. Krebs. Mit 4 Bildn. (Bd. 92.)

Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Von Dr. E. F. kel. Mit 1 Silhouette. (Bd. 239.)

Das Kunstwerk Richard Wagners. Von Dr. E. F. kel. Mit 1 Bildnis R. Wagners. (Bd. 330.)

Das moderne Orchester in seiner Entwicklung. Von Prof. Dr. F. Z. Polbach. Mit Partiturbespi u 2 Instrumentaltab. (Bd. 308.)

## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

### Geschichte und Kulturgeschichte.

- Das Altertum im Leben der Gegenwart. Von Prof. Dr. B. Cauer. (Bd. 356.)
- Kulturbilder aus griechischen Städten. Von Oberlehrer Dr. E. Siebarrh. 2. Aufl. Mit 28 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 131.)
- Pompeii, eine hellenistische Stadt in Italien. Von Prof. Dr. Fr. v. Duhn. 2. Aufl. Mit 62 Abb. (Bd. 114.)
- Soziale Kämpfe im alten Rom. Von Privatdoz. Dr. S. Bloch. 2. Aufl. (Bd. 22.)
- Roms Kampf um die Welt Herrschaft. Von Dr. J. Frommeyer. (Bd. 368.)
- Byzantinische Charakterzüge. Von Privatdoz. Dr. R. Dieterich. Mit 2 Bildn. (Bd. 244.)
- Germanische Kultur in der Urzeit. Von Prof. Dr. G. Steinhäusen. 2. Aufl. Mit 13 Abb. (Bd. 75.)
- Mittelalterliche Kulturideale. Von Prof. Dr. B. Hebel. 2 Bde. (Bd. 292.)  
Bd. I: Heldenleben. (Bd. 293.)  
Bd. II: Ritterromantik. (Bd. 293.)
- Deutsches Frauenleben im Wandel der Jahrhunderte. Von Dir. Dr. E. Otto. 3. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 45.)
- Deutsche Städte und Bürger im Mittelalter. Von Prof. Dr. B. Heil. 3. Aufl. Mit zahlr. Abb. u. 1 Doppeltafel. (Bd. 43.)
- Historische Städtebilder aus Holland und Niederdeutschland. Von Reg.-Baum. a. D. H. Erbe. Mit 59 Abb. (Bd. 117.)
- Das deutsche Dorf. Von R. Meißel. Mit 51 Abb. (Bd. 192.)
- Das deutsche Haus und sein Hausrat. Von Prof. Dr. R. Meringer. Mit 106 Abb. (Bd. 116.)
- Kulturgeschichte des deutschen Bauernhauses. Von Reg.-Baum. Chr. Kand. Mit 70 Abb. (Bd. 121.)
- Geschichte des deutschen Bauernlandes. Von Prof. Dr. S. Gerbes. Mit 21 Abb. (Bd. 320.)
- Das deutsche Handwerk in seiner kulturgeschichtlichen Entwicklung. Von Dir. Dr. E. Otto. 3. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 14.)
- Deutsche Volksfeste und Volkslitten. Von S. S. Rehm. Mit 11 Abb. (Bd. 214.)
- Deutsche Volkstrachten. Von Harrer G. Spielh. (Bd. 342.)
- Familienforschung. Von Dr. E. Debrient. (Bd. 350.)
- Die Münze als hist. Denkmal sowie ihre Bedeutung im Rechts- und Wirtschaftsleben. Von Prof. Dr. A. Luschin v. Ebengreuth. Mit 53 Abb. (Bd. 91.)
- Das Buchgewerbe und die Kultur. Sechs Vorträge, gehalten im Auftrage des Deutschen Buchgewerbevereins. Mit 1 Abb. (Bd. 182.)
- Schrift- und Buchwesen in alter und neuer Zeit. Von Prof. Dr. D. Weise. 3. Aufl. Mit 37 Abb. (Bd. 4.)
- Das Zeitungswesen. Von Dr. J. Diez. (Bd. 328.)
- Das Zeitalter der Entdeckungen. Von Prof. Dr. E. Günther. 3. Aufl. Mit 1 Weltk. (Bd. 26.)
- Von Luther zu Bismarck. 12 Charakterbilder aus deutscher Geschichte. Von Prof. Dr. D. Weber. (Bd. 123. 124.)
- Friedrich der Große. Sechs Vorträge. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. Mit 2 Bildn. (Bd. 246.)
- Geschichte der Französischen Revolution. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. (Bd. 346.)
- Napoleon I. Von Prof. Dr. Th. Bitterauf. 2. Aufl. Mit 1 Bildn. (Bd. 195.)
- Politische Hauptströmungen in Europa im 19. Jahrh. Von Prof. Dr. R. Th. v. Setgel. 2. Aufl. (Bd. 129.)
- Restauration und Revolution. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. 2. Aufl. (Bd. 37.)
- Die Reaktion und die neue Ära. Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der Gegenwart. Von Prof. Dr. R. Schwemer. (Bd. 101.)
- Vom Bund zum Reich. Neue Skizzen zur Entwicklungsgeschichte der deutschen Einheit. Von Prof. Dr. R. Schwemer. (Bd. 102.)
1848. Sechs Vorträge. Von Prof. Dr. D. Weber. 2. Aufl. (Bd. 53.)
- Österreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907. Von Richard Charnak. 2 Bde. [I 2. Aufl.] Band I: Die Vorherrschaft der Deutschen. (Bd. 242.) Band II: Der Kampf der Nationen. (Bd. 243.)
- Englands Weltmacht in ihrer Entwicklung vom 17. Jahrhundert bis auf unsere Tage. Von Prof. Dr. W. Langenbeck. Mit 19 Bildn. (Bd. 174.)
- Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika. Von Prof. Dr. E. Danel. (Bd. 147.)
- Die Amerikaner. Von R. M. Kuttler. Deutsche Ausg. bes. von Prof. Dr. W. Passalowski. (Bd. 319.)



## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

**Vom Kriegswesen im 19. Jahrhundert.** Von Major O. v. Sotthen. Mit 9 Abbildungen. (Bd. 59.)  
**Der Krieg im Zeitalter des Verkehrs und der Technik.** Von Hauptmann A. Meyer. Mit 3 Abb. (Bd. 371.)  
**Der Seekrieg. Eine geschichtliche Entwicklung vom Zeitalter der Entdeckungen bis**

**zur Gegenwart.** Von R. Freiherrn von Malshahn. Vize-Admiral a. D. (Bd. 99.)  
**Die moderne Friedensbewegung.** Von A. S. Fried. (Bd. 157.)  
**Die moderne Frauenbewegung. Ein geschichtlicher Überblick.** Von Dr. A. Schirmacher. 2. Aufl. (Bd. 67.)

### Rechts- und Staatswissenschaft. Volkswirtschaft.

**Deutsches Vorkentum und dtsch. Verfassungsw.** Von Prof. Dr. E. D. Lubrich. (Bd. 80.)  
**Grundzüge der Verfassung des Deutschen Reiches.** Von Prof. Dr. E. Soening. 3. Aufl. (Bd. 34.)  
**Moderne Rechtsprobleme.** Von Prof. Dr. J. Kohler. (Bd. 128.)  
**Die Psychologie des Verbrechers.** Von Dr. P. Bollh. Mit 5 Diagrammen. (Bd. 248.)  
**Etrafe und Verbrechen.** Von Dr. P. Bollh. (Bd. 223.)  
**Verbrechen und Aberglaube. Skizzen aus der volkstümlichen Kriminalistik.** Von Kammergerichtsrat Dr. A. Sellwig. (Bd. 212.)  
**Das deutsche Zivilprozessrecht.** Von Rechtsanw. Dr. W. Strauß. (Bd. 315.)  
**Ehe und Eherecht.** Von Prof. Dr. A. Schärmund. (Bd. 115.)  
**Der gewerbliche Rechtsstand in Deutschland.** Von Patentanw. B. Loitzdorf. (Bd. 138.)  
**Die Miete nach dem B. G. B. Ein Handb. für Juristen, Mieter und Vermieteter.** Von Rechtsanw. Dr. W. Strauß. (Bd. 194.)  
**Das Wahlrecht.** Von Reg.-Rat Dr. O. Voensgen. (Bd. 249.)  
**Die Jurisprudenz im häuslichen Leben. Für Familie und Haushalt dargestellt.** Von Rechtsanw. P. Bienengraber. 2 Bde. (Bd. 219, 230.)  
**Finanzwissenschaft.** Von Prof. Dr. S. P. Altmann. (Bd. 306.)  
**Soziale Bewegungen und Theorien bis zur modernen Arbeiterbewegung.** Von G. Mier. 4. Aufl. (Bd. 2.)  
**Geschichte der sozialistischen Ideen im 19. Jahrh.** Von Privatdoz. Dr. Fr. Rucke. 2 Bände. (Bd. 269, 270.) Band I: Der rationale Sozialismus. (Bd. 269.) Band II: Broudhon und der Entwicklungsgeschichtliche Sozialismus. (Bd. 270.)  
**Geschichte des Welthandels.** Von Prof. Dr. M. G. Schmidt. 2. Aufl. (Bd. 118.)

**Geschichte d. deutschen Handels.** Von Prof. Dr. W. Langenbed. (Bd. 237.)  
**Deutschlands Stellung in der Weltwirtschaft.** Von Prof. Dr. P. Arnold. (Bd. 179.)  
**Deutsches Wirtschaftsleben. Auf geographischer Grundlage geschildert.** Von Prof. Dr. Chr. Gruber. 2. Aufl. Neubearb. von Dr. F. Reintzein. (Bd. 42.)  
**Die Ostmark. Eine Einführung in die Probleme ihrer Wirtschaftsgeschichte.** Von Prof. Dr. B. Ritterlich. (Bd. 351.)  
**Die Entwicklung des deutschen Wirtschaftslebens im letzten Jahrh.** Von Prof. Dr. S. Rohle. 2. Aufl. (Bd. 57.)  
**Das Hotelwesen.** Von Paul Damm-Etienne. Mit 30 Abb. (Bd. 331.)  
**Die deutsche Landwirtschaft.** Von Dr. W. Glaßen. Mit 15 Abb. u. 1 Karte. (Bd. 216.)  
**Innere Kolonisation.** Von A. Brenning. (Bd. 261.)  
**Antike Wirtschaftsgeschichte.** Von Dr. O. Neuzath. (Bd. 258.)  
**Aus dem amerikanischen Wirtschaftsleben.** Von Prof. J. S. Laughlin. Mit 9 Graph. Darst. (Bd. 127.)  
**Die Japaner in der Weltwirtschaft.** Von Prof. Dr. A. Rathgen. 2. Aufl. (Bd. 72.)  
**Die Gartenkabbewegung.** Von General-Sept. S. Kampfmeier. Mit 43 Abb. (Bd. 269.)  
**Das internationale Leben der Gegenwart.** Von A. S. Fried. Mit 1 Tafel. (Bd. 226.)  
**Bevölkerungslehre.** Von Prof. Dr. M. Haushofer. (Bd. 60.)  
**Arbeiterschick und Arbeiterversicherung.** Von Prof. Dr. O. v. Biedened.-Eidenhorst. 2. Aufl. (Bd. 78.)  
**Das Recht der kaufmännischen Angelegenheiten.** Von Rechtsanwalt Dr. W. Strauß. (Bd. 361.)  
**Die Konsumgenossenschaft.** Von Prof. Dr. F. Staubinger. (Bd. 222.)  
**Die Frauenarbeit. Ein Problem des Kapitalismus.** Von Prof. Dr. R. Wilsbrandt. (Bd. 108.)  
**Grundzüge des Versicherungswesens.** Von Prof. Dr. A. Raneß. 2. Aufl. (Bd. 105.)

## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

**Verkehrsentwicklung in Deutschland. 1800—1900** (fortgeführt bis zur Gegenwart). Vorträge über Deutschlands Eisenbahnen und Binnenwasserstraßen, ihre Entwicklung und Verwaltung sowie ihre Bedeutung für die heutige Volkswirtschaft. Von Prof. Dr. W. Bog. 3. Aufl. (Bd. 15.)

**Das Postwesen, seine Entwicklung und Bedeutung.** Von Postr. J. Bruns. (Bd. 165.)  
**Die Telegraphie in ihrer Entwicklung und Bedeutung.** Von Postr. J. Bruns. Mit 4 Fig. (Bd. 183.)  
**Deutsche Schifffahrt und Schifffahrtspolitik der Gegenwart.** Von Prof. Dr. K. Löffel. (Bd. 169.)

### Erdfunde.

**Mensch und Erde. Skizzen von den Wechselbeziehungen zwischen beiden.** Von weltl. Prof. Dr. A. Kirchhoff. 3. Aufl. (Bd. 81.)

**Die Eiszeit und der vorgeschichtliche Mensch.** Von Prof. Dr. G. Steinmann. Mit 24 Abb. (Bd. 302.)

**Die Polarforschung. Geschichte der Entdeckungswelten zum Nord- und Südpol von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart.** Von Prof. Dr. R. Daffert. 2. Aufl. Mit 6 Karten. (Bd. 38.)

**Die Städte. Geographisch betrachtet.** Von Prof. Dr. R. Daffert. Mit 21 Abb. (Bd. 163.)

**Wirtschaftl. Erdkunde.** Von weltl. Prof. Dr. G. Ruber. 2. Aufl. Bearbeitet von Prof. Dr. R. Dove. (Bd. 122.)

**Vollständige Geographie.** Von Dr. E. Schöne. (Bd. 363.)

**Die deutschen Volksstämme und Landschaften.** Von Prof. Dr. O. Weise. 4. Aufl. Mit 29 Abb. (Bd. 18.)

**Offengebiet.** Von Privatdozent Dr. G. Braun. (Bd. 367.)

**Die Wälder.** Von G. Reishauer. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 276.)

**Die deutschen Kolonien. (Land und Leute.)** Von Dr. A. Heilborn. 2. Aufl. Mit 26 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 98.)

**Unsere Schutzgebiete nach ihren wirtschaftlichen Verhältnissen. Im Lichte der Erdkunde dargestellt.** Von Dr. Chr. G. Barth. (Bd. 290.)

**Australien und Neuseeland. Land, Leute und Wirtschaft.** Von Prof. Dr. A. Schöner. (Bd. 366.)

**Der Orient. Eine Länderkunde.** Von E. Hanse. 3 Bde. Mit zahlr. Abb. u. Karten. (Bd. 277, 278, 279.)

**Band I: Die Atlasländer. Marokko, Algerien, Tunesien.** Mit 15 Abb., 10 Kartenkizzen. 3 Diagr. u. 1 Tafel. (Bd. 277.)

**Band II: Der arabische Orient.** Mit 29 Abb. u. 7 Diagr. (Bd. 278.) **Band III: Der arische Orient.** Mit 34 Abb. 3 Kartenkizzen u. 2 Diagr. (Bd. 279.)

### Anthropologie. Heilwissenschaft und Gesundheitslehre.

**Der Mensch der Urzeit. Vier Vorlesungen aus der Entwicklungsgeschichte des Menschengeschlechts.** Von Dr. A. Heilborn. 2. Aufl. Mit zahlr. Abb. (Bd. 62.)

**Die moderne Heilwissenschaft. Weisen und Grenzen des ärztlichen Wissens.** Von Dr. E. Hierauch. Deutsch von Dr. S. Föbel. (Bd. 26.)

**Der Arzt. Seine Stellung und Aufgaben im Kulturleben der Gegenwart. Ein Beitrag zur sozialen Medizin.** Von Dr. med. W. Fürst. (Bd. 265.)

**Der Aberglaube in der Medizin und seine Gefahr für Gesundheit und Leben.** Von Prof. Dr. D. von Hansemann. (Bd. 83.)

**Arzneimittel und Genußmittel.** Von Prof. Dr. D. Schmiebeberg. (Bd. 242.)

**Bau und Lätigkeit des menschlichen Körpers.** Von Prof. Dr. J. Sachs. 2. Aufl. Mit 27 Abb. (Bd. 22.)

**Die Anatomie des Menschen.** Von Prof. Dr. R. v. Harbeleben. 3 Bde. Mit zahlr. Abb. (Bd. 201, 202, 203, 204, 263.)

**I. Teil: Allg. Anatomie und Entwicklungsgeschichte.** Mit 69 Abb. (Bd. 201.) **II. Teil: Das Skelett.** Mit 65 Abb. (Bd. 202.) **III. Teil: Das Muskel- und Gefäßsystem.**

Mit 68 Abb. (Bd. 203.) **IV. Teil: Die Eingeweide (Darm, Atmungs-, Harn- u. Geschlechtsorgane).** Mit 38 Abb. (Bd. 204.)

**V. Teil: Statik und Mechanik des menschlichen Körpers.** Mit 20 Abb. (Bd. 263.)

**Moderne Chirurgie.** Von Prof. Dr. Heßler. Mit Abb. (Bd. 335.)

**Neuere Vorträge aus der Gesundheitslehre.** Von weltl. Prof. Dr. G. Buchner. 3. Aufl., besorgt von Prof. Dr. W. G. Ruber. Mit 26 Abb. (Bd. 1.)

**Perz. Blutgefäße und Blut und ihre Erkrankungen.** Von Prof. Dr. S. Rosin. Mit 18 Abb. (Bd. 312.)

**Das menschliche Gehir. seine Erkrankung und Pflege.** Von Zahnarzt Fr. Säger. Mit 24 Abb. (Bd. 289.)

**Körperliche Verbildungen im Kindesalter und ihre Verhütung.** Von Dr. W. David. Mit 26 Abb. (Bd. 321.)

**Sancthygiene.** Von Prof. Dr. S. Burgerstein. 2. Aufl. Mit 23 Fig. (Bd. 96.)

**Das Nervensystem, seinem Bau und seiner Bedeutung für Leib und Seele in gesundem und krankem Zustande.** Von Prof. Dr. R. Bander. 2. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 43.)

## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Die fünf Sinne des Menschen. Von Prof. Dr. J. K. Kreidig. 2. Aufl. Mit 30 Abb. (Bd. 27.)</p> <p>Das Auge des Menschen und seine Gesundheitspflege. Von Prof. Dr. med. C. Uebelsdorff. Mit 15 Abb. (Bd. 149.)</p> <p>Die menschliche Stimme und ihre Hygiene. Von Prof. Dr. P. S. Gerber. 2. Aufl. Mit 20 Abb. (Bd. 136.)</p> <p>Die Geschlechtskrankheiten, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Bekämpfung und Verhütung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. Mit 4 Abb. und 1 Tafel (Bd. 251.)</p> <p>Die Tuberkulose, ihr Wesen, ihre Verbreitung, Ursache, Verhütung und Heilung. Von Generalarzt Prof. Dr. W. Schumburg. 2. Aufl. Mit 1 Tafel und 8 Figuren (Bd. 47.)</p> <p>Die krankheitserregenden Bakterien. Von Privatdoz. Dr. M. Boecklin. Mit 33 Abb. (Bd. 307.)</p> | <p>Geisteskrankheiten. Von Anstaltsarzt Dr. G. Fiberg. (Bd. 151.)</p> <p>Krankenpflege. Von Oberarzt Dr. S. Seid. (Bd. 152.)</p> <p>Gesundheitslehre für Frauen. Von weil. Privatdoz. Dr. R. Sticher. Mit 13 Abb. (Bd. 171.)</p> <p>Der Säugling, seine Ernährung und seine Pflege. Von Dr. W. Raupe. Mit 17 Abb. (Bd. 154.)</p> <p>Der Alkoholismus. Von Dr. G. S. Gruber. Mit 7 Abb. (Bd. 103.)</p> <p>Ernährung und Volksnahrungsmittel. Von weil. Prof. Dr. J. Frenkel. 2. Aufl. Neu bearb. von Geh. Rat Prof. Dr. R. Junb. Mit 7 Abb. u. 2 Tafeln. (Bd. 19.)</p> <p>Die Selbstmordungen und ihre Bedeutung für die Gesundheit. Von Prof. Dr. R. Sander. 3. Aufl. Mit 19 Abb. (Bd. 13.)</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Naturwissenschaften. Mathematik.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Naturwissenschaften u. Mathematik im klassischen Altertum. Von Prof. Dr. Joh. v. Heiberg. (Bd. 370.)</p> <p>Die Grundbegriffe der modernen Naturlehre. Von Prof. Dr. F. Auerbach. 3. Aufl. Mit 79 Fig. (Bd. 40.)</p> <p>Die Lehre von der Energie. Von Dr. A. Stein. Mit 13 Fig. (Bd. 257.)</p> <p>Moleküle — Atome — Weltäther. Von Prof. Dr. G. Mite. 3. Aufl. Mit 27 Fig. (Bd. 58.)</p> <p>Die großen Physiker und ihre Leistungen. Von Prof. Dr. F. A. Schultze. Mit 7 Abb. (Bd. 324.)</p> <p>Verdichtung der modernen Physik. Von Dr. S. Keller. (Bd. 343.)</p> <p>Einführung in die Experimentalphysik. Von Prof. Dr. R. Börslein. Mit zahlr. Abb. (Bd. 371.)</p> <p>Das Licht und die Farben. Von Prof. Dr. S. Graeb. 3. Aufl. Mit 117 Abb. (Bd. 17.)</p> <p>Sichtbare und unsichtbare Strahlen. Von Prof. Dr. R. Börslein u. Prof. Dr. W. Rardwald. 2. Aufl. Mit 85 Abb. (Bd. 64.)</p> <p>Die optischen Instrumente. Von Dr. M. v. Rohr. 2. Aufl. Mit 84 Abb. (Bd. 88.)</p> <p>Die Brille. Von Dr. M. von Rohr. Mit zahlr. Abb. (Bd. 272.)</p> <p>Spektroskopie. Von Dr. S. Graeb. Mit 62 Abb. (Bd. 284.)</p> <p>Das Mikroskop, seine Optik, Geschichte und Anwendung. Von Dr. W. Scheffer. Mit 66 Abb. (Bd. 35.)</p> | <p>Das Stereoskop und seine Anwendungen. Von Prof. Th. Dartmig. Mit 40 Abb. u. 19 Taf. (Bd. 135.)</p> <p>Die Lehre von der Wärme. Von Prof. Dr. R. Börslein. Mit 33 Abb. (Bd. 172.)</p> <p>Die Kälte, ihr Wesen, ihre Erzeugung und Verwertung. Von Dr. S. Alt. Mit 45 Abb. (Bd. 311.)</p> <p>Luft, Wasser, Licht und Wärme. Neun Vorträge aus dem Gebiete der Experimentalchemie. Von Prof. Dr. R. Blochmann. 3. Aufl. Mit 115 Abb. (Bd. 5.)</p> <p>Das Wasser. Von Privatdoz. Dr. D. Anselmino. Mit 44 Abb. (Bd. 291.)</p> <p>Natürliche und künstliche Pflanzen- und Tierstoffe. Von Dr. S. Davinl. Mit 7 Fig. (Bd. 187.)</p> <p>Die Erscheinungen des Lebens. Von Prof. Dr. S. Mische. Mit 40 Fig. (Bd. 130.)</p> <p>Abkammungslehre und Darwinismus. Von Prof. Dr. R. Delfe. 3. Aufl. Mit 37 Fig. (Bd. 22.)</p> <p>Experimentelle Biologie. Von Dr. E. Tschiling. Mit Abb. 2 Bde. Band I: Experimentelle Zellforschung. (Bd. 336.) Band II: Regeneration, Transplantation und verwandte Gebiete. (Bd. 337.)</p> <p>Einführung in die Biochemie. Von Prof. Dr. W. Soss. (Bd. 352.)</p> <p>Der Gärungsprozess, sein Wesen und seine Bedeutung. Von Dr. E. Leichmann. Mit 7 Abb. u. 4 Doppeltaf. (Bd. 70.)</p> <p>Das Werden und Vergehen der Pflanzen. Von Prof. Dr. P. Gisebuis. Mit 24 Abb. (Bd. 173.)</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

**Bermehrung und Sexualität bei den Pflanzen.** Von Prof. Dr. E. Küster. Mit 38 Abb. (Bd. 112.)

**Unsere wichtigsten Kulturpflanzen (die Getreidegärter).** Von Prof. Dr. H. Giesenhagen. 2. Aufl. Mit 38 Fig. (Bd. 10.)

**Die fleischfressenden Pflanzen.** Von Dr. A. Wagner. Mit 8 Abb. (Bd. 344.)

**Der deutsche Wald.** Von Prof. Dr. S. Hausenrath. Mit 15 Abb. u. 2 Karten. (Bd. 153.)

**Die Wildge.** Von Dr. A. Eichinger. Mit 54 Abb. (Bd. 334.)

**Weinbau und Weinbereitung.** Von Dr. F. Schmittbener. (Bd. 332.)

**Der Obstbau.** Von Dr. E. Hogen. Mit 13 Abb. (Bd. 107.)

**Unsere Blumen und Pflanzen im Zimmer.** Von Prof. Dr. U. Dammer. (Bd. 359.)

**Unsere Blumen und Pflanzen im Garten.** Von Prof. Dr. U. Dammer. (Bd. 360.)

**Palmenbotanik.** Von Prof. Dr. F. Tobler. Mit 21 Abb. (Bd. 184.)

**Kaffee, Tee, Kakao und die übrigen narkotischen Getränke.** Von Prof. Dr. M. Bieler. Mit 24 Abb. u. 1 Karte. (Bd. 132.)

**Die Milch und ihre Produkte.** Von Dr. A. Reich. (Bd. 326.)

**Die Pflanzenwelt des Mikroskops.** Von Dr. H. Bürgerichulleher E. Neufauf. Mit 100 Abb. (Bd. 181.)

**Die Tierwelt des Mikroskops (die Urtiere).** Von Prof. Dr. H. Goldschmidt. Mit 39 Abb. (Bd. 160.)

**Die Beziehungen der Tiere zueinander und zur Pflanzenwelt.** Von Prof. Dr. A. Krapelin. (Bd. 79.)

**Der Kampf zwischen Mensch und Tier.** Von Prof. Dr. A. Eckstein. 2. Aufl. Mit 51 Fig. (Bd. 18.)

**Tierkunde. Eine Einführung in die Zoologie.** Von Prof. Dr. R. Hennings. Mit 34 Abb. (Bd. 142.)

**Vergleichende Anatomie der Sinnesorgane der Wirbeltiere.** Von Prof. Dr. W. Süss. Mit 107 Abb. (Bd. 282.)

**Die Stammesgeschichte unserer Haustiere.** Von Prof. Dr. C. Keller. Mit 28 Fig. (Bd. 252.)

**Die Fortpflanzung der Tiere.** Von Prof. Dr. R. Goldschmidt. Mit 77 Abb. (Bd. 253.)

**Tierzüchtung.** Von Dr. G. Wissdorf. (Bd. 369.)

**Deutsches Vogelleben.** Von Prof. Dr. A. Voigt. (Bd. 231.)

**Vogelzug und Vogelschau.** Von Dr. W. H. Eduard. Mit 6 Abb. (Bd. 218.)

**Korallen und andere skelettbildende Tiere.** Von Prof. Dr. W. Ray. Mit 455 Abb. (Bd. 131.)

**Lebensbedingungen und Verbreitung der Tiere.** Von Prof. Dr. O. Raas. Mit 11 Karten u. Abb. (Bd. 139.)

**Die Bakterien.** Von Prof. Dr. E. Sacc. Mit 18 Abb. (Bd. 233.)

**Die Welt der Organismen. In Entwicklung und Zusammenhang dargestellt.** Von Prof. Dr. R. Lamvert. Mit 52 Abb. (Bd. 236.)

**Zweigealt der Geschlechter in der Tierwelt (Dimorphismus).** Von Dr. Fr. Knauer. Mit 37 Fig. (Bd. 148.)

**Die Ameisen.** Von Dr. Fr. Knauer. Mit 61 Fig. (Bd. 94.)

**Das Schilfwasser-Plankton.** Von Prof. Dr. O. Scharf. 2. Aufl. Mit 49 Abb. (Bd. 156.)

**Meeresforchung und Meeresleben.** Von Dr. O. Janson. 2. Aufl. Mit 41 Fig. (Bd. 30.)

**Das Aquarium.** Von E. W. Schmidt. Mit 15 Fig. (Bd. 335.)

**Wind und Wetter.** Von Prof. Dr. A. Eber. 2. Aufl. Mit 28 Fig. u. 3 Tafeln. (Bd. 55.)

**Sut und schlecht Wetter.** Von Dr. H. Penning. (Bd. 349.)

**Der Kalender.** Von Prof. Dr. F. Wislizenus. (Bd. 69.)

**Der Bau des Weltalls.** Von Prof. Dr. F. Scheiner. 3. Aufl. Mit 26 Fig. (Bd. 24.)

**Entstehung der Welt und der Erde nach Sage und Wissenschaft.** Von Prof. Dr. S. Weinlein. (Bd. 233.)

**Aus der Vorzeit der Erde.** Von Prof. Dr. Fr. Frech. In 6 Bdn. 2. Aufl. Mit zahlr. Abbildungen. (Bd. 207–211, 61.)

**Band I: Vulkan eintritt und legt. Mit 80 Abb. (Bd. 207.)**

**Band II: Gebirgsbau und Erdbeben. Mit 57 Abb. (Bd. 208.)**

**Band III: Die Arbeit des fließenden Wassers. Mit 51 Abb. (Bd. 209.)**

**Band IV: Die Arbeit des Ozeans und die chemische Tätigkeit des Wassers im allgemeinen. Mit 1 Titelbild und 51 Abb. (Bd. 210.)**

**Band V: Kohlenbildung und Klima der Vorzeit. (Bd. 211.)**

**Band VI: Gleicher eintritt und legt. 2. Aufl. (Bd. 61.)**

**Das astronomische Weltbild im Wandel der Zeit.** Von Prof. Dr. S. Oppenheim. Mit 24 Abb. (Bd. 110.)

**Probleme der modernen Astronomie.** Von Prof. Dr. S. Oppenheim. (Bd. 355.)

**Die Sonne.** Von Dr. A. Krause. Mit zahlr. Abb. (Bd. 357.)

**Der Mond.** Von Prof. Dr. J. Franz. Mit 51 Abb. (Bd. 90.)

**Die Planeten.** Von Prof. Dr. H. Peter. Mit 18 Fig. (Bd. 240.)

## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Arithmetik und Algebra zum Selbstunterricht.</b> Von Prof. Dr. B. Grunb. In 2 Bdn. Mit zahlr. Fig. (Bd. 120, 205.) I. Teil: Die Rechnungsarten. Gleichungen ersten Grades mit einer und mehreren Unbekannten. Gleichungen zweiten Grades. 2. Aufl. Mit 9 Fig. (Bd. 120.) II. Teil: Gleichungen. Arithmetische und geometrische Reihen. Zinseszins- und Rentenrechnung. Komplexe Zahlen. Binomischer Lehrsatz 3. Aufl. Mit 21 Fig. (Bd. 205.)</p> <p><b>Praktische Mathematik.</b> Von Dr. H. Neuenborff. I. Teil: Graphisches u. numerisches Rechnen. Mit 62 Figuren und 1 Tafel. (Bd. 341.)</p> | <p><b>Planimetrie zum Selbstunterricht.</b> Von Prof. Dr. B. Grunb. Mit 99 Fig. (Bd. 340.)</p> <p><b>Einführung in die Infinitesimalrechnung mit einer historischen Übersicht.</b> Von Prof. Dr. G. Kowalewski. Mit 18 Fig. (Bd. 197.)</p> <p><b>Mathematische Spiele.</b> Von Dr. W. Ahrens. 2. Aufl. Mit 70 Fig. (Bd. 170.)</p> <p><b>Das Schachspiel und seine strategischen Prinzipien.</b> Von Dr. M. Lange. Mit den Bildnissen E. Laskers und B. Morphy's, 1 Schachbretttafel und 43 Darst. von Übungsspielen. (Bd. 281.)</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Angewandte Naturwissenschaft. Technik.

- |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><b>Am tausenden Weibstuhl der Zeit.</b> Von Prof. Dr. B. Saundhardt. 3. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 23.)</p> <p><b>Bilder aus der Ingenieurtechnik.</b> Von Haurat R. Merkel. Mit 43 Abb. (Bd. 60.)</p> <p><b>Schöpfungen der Ingenieurtechnik der Neuzeit.</b> Von Haurat R. Merkel. 2. Aufl. Mit 55 Abb. (Bd. 28.)</p> <p><b>Die Handfeuerwaffen. Ihre Entwicklung und Technik.</b> Von Hauptmann R. Weiß. Mit 69 Abb. (Bd. 364.)</p> <p><b>Der Eisenbetonbau.</b> Von Dipl.-Ing. E. Hatmobic. Mit 81 Abb. (Bd. 275.)</p> <p><b>Das Eisenschüttenwesen.</b> Von Geh. Bergrat Prof. Dr. S. Webbing. 3. Aufl. Mit 15 Fig. (Bd. 20.)</p> <p><b>Die Metalle.</b> Von Prof. Dr. R. Scheib. 2. Aufl. Mit 16 Abb. (Bd. 29.)</p> <p><b>Mechanik.</b> Von Kais. Geh. Reg.-Rat A. v. Jhering. 3 Bde. (Bd. 303/305.)</p> <p><b>Band I: Die Mechanik der festen Körper.</b> Mit 61 Abb. (Bd. 303.) <b>Band II: Die Mechanik der flüssigen Körper.</b> Mit 84 Abb. (Bd. 304.) <b>Band III: Die Mechanik der gasförmigen Körper.</b> (In Vorb.) (Bd. 305.)</p> <p><b>Maschinenelemente.</b> Von Prof. R. Vater. Mit 184 Abb. (Bd. 301.)</p> <p><b>Debeuge. Das Heben fester, flüssiger und luftförmiger Körper.</b> Von Prof. R. Vater. Mit 67 Abb. (Bd. 196.)</p> <p><b>Dampf und Dampfmaschine.</b> Von Prof. R. Vater. 2. Aufl. Mit 45 Abb. (Bd. 63.)</p> <p><b>Einführung in die Theorie und den Bau der neueren Dampfkraftmaschinen (Gasmaschinen).</b> Von Prof. R. Vater. 3. Aufl. Mit 33 Abb. (Bd. 21.)</p> <p><b>Neuere Fortschritte auf dem Gebiete der Dampfkraftmaschinen.</b> Von Prof. R. Vater. 2. Aufl. Mit 48 Abb. (Bd. 86.)</p> <p><b>Die Wasserkraftmaschinen und die Ausnützung der Wasserkräfte.</b> Von Kais. Geh.</p> | <p>Reg.-Rat A. v. Jhering. Mit 73 Fig. (Bd. 228.)</p> <p><b>Landwirtsch. Maschinenkunde.</b> Von Prof. Dr. G. Fischer. Mit 62 Abb. (Bd. 316.)</p> <p><b>Die Spinnerei.</b> Von Dir. Prof. R. Lehmann. Mit 11 Abb. (Bd. 383.)</p> <p><b>Die technische Entwicklung der Eisenbahnen der Gegenwart.</b> Von Eisenbahnbau- u. Betriebsinsp. E. Hiebermann. Mit 60 Abb. (Bd. 144.)</p> <p><b>Die Klein- und Strassenbahnen.</b> Von Oberingenieur a. D. A. Siebmann. Mit 85 Abb. (Bd. 322.)</p> <p><b>Das Automobil. Eine Einführung in Bau und Betrieb des modernen Kraftwagens.</b> Von Ing. R. Blau. 2. Aufl. Mit 83 Abb. (Bd. 166.)</p> <p><b>Grundlagen der Elektrotechnik.</b> Von Dr. R. Blochmann. Mit 128 Abb. (Bd. 168.)</p> <p><b>Die Telegraphen- und Fernsprechtechnik in ihrer Entwicklung.</b> Von Telegrapheninspektor S. Frid. Mit 58 Abb. (Bd. 235.)</p> <p><b>Drähte und Kabel, ihre Anfertigung und Anwendung in der Elektrotechnik.</b> Von Telegrapheninspektor S. Frid. Mit 43 Abb. (Bd. 285.)</p> <p><b>Die Funkentelegraphie.</b> Von Oberpostpraktikant G. Lührn. Mit 63 Illustr. (Bd. 167.)</p> <p><b>Nautik.</b> Von Dir. Dr. J. Rösler. Mit 58 Fig. (Bd. 255.)</p> <p><b>Die Luftschiffahrt. Ihre wissenschaftlichen Grundlagen und ihre technische Entwicklung.</b> Von Dr. R. Rimschär. 2. Aufl. Mit 42 Abb. (Bd. 300.)</p> <p><b>Die Beleuchtungsarten der Gegenwart.</b> Von Dr. W. Bräsch. Mit 155 Abb. (Bd. 108.)</p> <p><b>Heizung und Lüftung.</b> Von Ingenieur J. E. Raber. Mit 40 Abb. (Bd. 241.)</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

## Aus Natur und Geisteswelt.

Jeder Band geheftet M. 1.—, in Leinwand gebunden M. 1.25.

<p><b>Industrielle Generierungsanlagen und Dampfketten.</b> Von Ingenieur <b>J. E. Mayer.</b> (Bd. 348.)</p> <p><b>Die Uhr.</b> Von Reg.-Bauführer a. D. <b>H. Sod.</b> Mit 47 Abb. (Bd. 216.)</p> <p><b>Wie ein Buch entkeht.</b> Von Prof. <b>A. W. Unger.</b> 3. Aufl. Mit 7 Taf. u. 26 Abb. (Bd. 175.)</p> <p><b>Einführung in die chemische Wissenschaft.</b> Von Prof. Dr. <b>W. Söb.</b> Mit 16 Fig. (Bd. 264.)</p> <p><b>Bilder aus der chemischen Technik.</b> Von Dr. <b>A. Wäfler.</b> Mit 24 Abb. (Bd. 191.)</p> <p><b>Der Luftstickstoff und seine Verwertung.</b> Von Prof. Dr. <b>R. Kattler.</b> Mit 13 Abb. (Bd. 313.)</p> <p><b>Agrikulturchemie.</b> Von Dr. <b>W. Krißche.</b> Mit 21 Abb. (Bd. 314.)</p> <p><b>Die Bierbrauerei.</b> Von Dr. <b>A. Bau.</b> Mit 47 Abb. (Bd. 333.)</p>	<p><b>Chemie und Technologie der Sprengstoffe.</b> Von Prof. Dr. <b>R. Biedermann.</b> Mit 15 Fig. (Bd. 286.)</p> <p><b>Photochemie.</b> Von Prof. Dr. <b>G. Kammell.</b> Mit 23 Abb. (Bd. 227.)</p> <p><b>Die Kinetographie.</b> Von Dr. <b>J. Lehmann.</b> (Bd. 358.)</p> <p><b>Elektrochemie.</b> Von Prof. Dr. <b>R. Arndt.</b> Mit 38 Abb. (Bd. 234.)</p> <p><b>Die Naturwissenschaften im Haushalt.</b> Von Dr. <b>J. Bongardt.</b> 2 Bde. Mit zahlr. Abb. (Bd. 125, 126.)</p> <p><b>I. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für die Gesundheit der Familie?</b> Mit 31 Abb. (Bd. 125.) <b>II. Teil: Wie sorgt die Hausfrau für gute Nahrung?</b> Mit 17 Abb. (Bd. 126.)</p> <p><b>Chemie in Küche und Haus.</b> Von Prof. Dr. <b>G. Abel.</b> 2. Aufl. von Dr. <b>F. Klein.</b> Mit 1 Doppeltafel. (Bd. 76.)</p>
-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

# Die Kultur der Gegenwart ihre Entwicklung und ihre Ziele

Herausgegeben von Professor Paul Hinneberg

Von Teil I und II sind erschienen:

### Teil I. Die allgemeinen Grundlagen der Kultur der

Abt. 1: **Gegenwart.** Bearb. von: W. Lexis, Fr. Paulsen, G. Schöppa, G. Kerschens- steiner, A. Matthias, H. Gaudig, W. v. Dyck, E. Pallat, K. Krapelin, J. Lessing, O. N. Witt, P. Schlenker, G. Göhler, K. Bücher, R. Pietschmann, F. Milkan, H. Diels. 2. Aufl. (XIV u. 716 S.) Lex.-8. 1912. Geh. M. 18.—, in Leinwand geb. M. 20.—

„Die berufensten Fachleute reden über ihr Spezialgebiet in künstlerisch so hochstehender, dabei dem Denkenden so leicht zugehender Sprache, zudem mit einer solchen Konzentration der Gedanken, daß Seite für Seite nicht nur hohen künstlerischen Genuß verschafft, sondern einen Einblick in die Einzelgebiete verstatet, der an Intensität kaum von einem anderen Werke übertroffen werden könnte.“ (Nationalzeitung, Basel.)

### Teil I. Die orientalischen Religionen. Bearb. von: E. Lehmann, A. Erman, C. Bezold, H.

Abt. 3, I: Oldenberg, J. Goldziher, A. Grünwedel, J. J. M. de Groot, K. Florenz, H. Haas. (VII u. 267 S.) Lex.-8. 1906. Geh. M. 7.—, in Leinwand geb. M. 9.—

„Auch dieser Band des gelehrten Werkes ist zu inhaltvoll und zu vielseitig, um auf kurzem Raum gewürdigt werden zu können. Auch er kommt den Interessen des bildungsbedürftigen Publikums und der Gelehrtenwelt in gleichem Maße entgegen. . . Die Zahl und der Klang der Namen aller beteiligten Autoren bürgen dafür, daß ein jeder nur vom Besten das Beste zu geben bemüht war.“ (Berliner Tageblatt.)

### Teil I. Geschichte der christlichen Religion. Mit Einleitung: Die

Abt. 4, I: dische Religion. Bearbeitet von J. Wellhausen, A. Jähcher, A. Harnack, N. Bonwetsch, K. Müller, A. Ehrhard, E. Troeltsch. 2., stark vermehrte und verbesserte Auflage. (X u. 792 S.) Lex.-8. 1909. Geb. M. 18.—, in Leinwand geb. M. 28.—

# Die Kultur der Gegenwart

**Teil I. Systematische christliche Religion.** Bearbeitet von: E. Troeltsch, J. Pöhl.  
**Abt. 4. II:** J. Mausbach, C. Krieg, W. Herrmann, R. Seeberg, W. Faber, H. J. Holtzmann.  
2., verb. Auflage. (VIII u. 279 S.) Lex.-8. 1909. Geh. M. 6.60, in Leinwand geb. M. 8.—  
„... Die Arbeiten des ersten Teiles sind sämtlich, dafür bürgt schon der Name der Verfasser, ersten Ranges. Am meisten Aufsehen zu machen verspricht Troeltsch, Aufriß der Geschichte des Protestantismus und seiner Bedeutung für die moderne Kultur. ... Alles in allem, der vorliegende Band legt Zeugnis ab dafür, welche bedeutende Rolle für die Kultur der Gegenwart Christentum und Religion spielen.“ (Zeitschr. f. Kirchengeschichte.)

**Teil I. Allgemeine Geschichte der Philosophie.** Bearbeitet v.: W. Wundt.  
**Abt. 5:** H. Oldenberg, J. Goldziher, W. Grube, T. Jnouye, H. v. Arnim, Cl. Baeumker.  
W. Windelband. (VIII u. 572 S.) Lex.-8. 1909. Geh. M. 12.—, in Leinw. geb. M. 14.—  
„... Man wird nicht leicht ein Buch finden, das, wie die ‚Allgemeine Geschichte der Philosophie‘ von einem gleich hohen überblickenden und umfassenden Standpunkt aus, mit gleicher Klarheit und Tiefe und dabei in fesselnder Darstellung eine Geschichte der Philosophie von ihren Anfängen bei den primitiven Völkern bis in die Gegenwart und damit eine Geschichte des geistigen Lebens überhaupt gibt.“ (Zeitschrift f. latein. höh. Schulen.)

**Teil I. Systematische Philosophie.** Bearbeitet von: W. Dilthey, A. Riehl, W. Wundt, W. Ostwald.  
**Abt. 6:** H. Ebbinghaus, R. Bucken, Fr. Paulsen, W. Münch, Th. Lipps. 2. Aufl. (X u. 435 S.) Lex.-8. 1908. Geh. M. 10.—, in Leinwand geb. M. 12.—

„Hinter dem Rücken jedes der philosophischen Forscher steht Kant, wie er die Welt in ihrer Totalität dachte und erlebte; der ‚neukantische‘, rationalisierte Kant scheint in den Hintergrund treten zu wollen, und in manchen Köpfen geht bereits das Licht des gesamten Weltlebens auf.“ (Archiv für systematische Philosophie.)  
„Um es gleich vorweg zu sagen: Von philosophischen Bäckern, die sich einem außerhalb der engen Fachkreise stehenden Publikum anbieten, würde ich nichts Besseres zu nennen als diese Systematische Philosophie.“ (Pädagogische Zeitung.)

**Teil I. Die orientalischen Literaturen.** Bearbeitet von: E. Schmidt, A. Erman, C. Bezold, H. Gunkel, Th. Nöldeke, M. J. de Goeje, R. Pischel, K. Geldner, P. Horn, F. N. Finck, W. Grube, K. Florenz. (IX u. 419 S.) Lex.-8. 1906. Geh. M. 10.—, in Leinw. geb. M. 12.—  
„... So bildet dieser Band durch die Klarheit und Übersichtlichkeit der Anlage, Knappheit der Darstellung, Schönheit der Sprache ein in hohem Grade geeignetes Hilfsmittel zur Einführung in das Schrifttum der östlichen Völker, die gerade in den letzten Jahrzehnten unser Interesse auf sich gelenkt haben.“ (Leipziger Zeitung.)

**Teil I. Die griechische und lateinische Literatur und Sprache.** Bearbeitet von: U. v. Wilamowitz-Moellendorf, K. Krumbacher, J. Wackernagel, Fr. Leo, E. Norden, F. Skutsch. 3. Auflage. (VIII u. 582 S.) Lex.-8. 1912. Geh. M. 12.—, in Leinwand geb. M. 14.—

„Das sei allen sechs Beiträgen nachgerühmt, daß sie sich dem Zwecke des Gesamtwerkes in geradezu bewundernswerter Weise angepaßt haben: immer wieder wird des Lesers Blick auf die großen Zusammenhänge hingelenkt, die zwischen der klassischen Literatur und Sprache und unserer Kultur bestehen.“ (Byzantinische Zeitschrift.)

**Teil I. Die osteuropäischen Literaturen und die slawischen Sprachen.** Bearbeitet von: V. v. Jagić, A. Wesselovsky, A. Brückner, J. Máchal, M. Murko, A. Thumb, Fr. Riedl, E. Setälä, O. Suita, A. Bezzenberger, E. Wolter. (VIII u. 396 S.) Lex.-8. 1908. Geh. M. 10.—, in Leinwand geb. M. 12.—

„... Eingeleitet wird der Band mit einer ausgezeichneten Arbeit Jagićs über ‚Die slawischen Sprachen‘. Für den keiner slawischen Sprache kundigen Leser ist diese Einführung sehr wichtig. Ihr folgt eine Monographie der russischen Literatur aus der Feder des geistvollen Wesselovsky. Die südslawischen Literaturen von Murko sind hier in deutscher Sprache wohl erstmals zusammenfassend behandelt worden. Mit Wolters Abschnitt der litauischen Literatur schließt der verdienstvolle Band, der jedem unenbehrlich sein wird, der sich mit dem einschlägigen Schrifttum bekannt machen will.“ (Berliner Lokal-Anzeiger.)

# Die Kultur der Gegenwart

## Teil I, Die romanischen Literaturen und Sprachen

Abt. 11, 1: mit Einschluß des Keltischen. Bearbeitet von: H. Zimmer, K. Meyer, L. Chr. Stern, H. Mori, W. Meyer-Lübke. (VIII u. 499 S.) Lex.-8. 1909. Geh. M. 12.—, in Leinw. geb. M. 14.—

„Auch ein kühler Beurteiler wird diese Arbeit als ein Ereignis bezeichnen. . . . Die Darstellung ist derart durchgearbeitet, daß sie in vielen Fällen auch der wissenschaftlichen Forschung als Grundlage dienen kann.“ (Jahrbuch für Zeit- u. Kulturgeschichte.)

## Teil II, Allgem. Verfassungs- u. Verwaltungsgeschichte.

Abt. 2, 1: I. Hälfte. Bearb. v.: A. Vierkandt, L. Wenger, M. Hartmann, O. Franke, K. Rathgen, A. Luschin v. Ebengreuth. (VII u. 373 S.) Lex.-8. 1911. Geh. M. 10.—, in Leinw. geb. M. 12.—

Dieser Band behandelt, dem Charakter des Gesamtwerkes entsprechend, in großzügiger Darstellung aus der Feder der berufensten Fachleute die allgemein historisch und kulturgeschichtlich wichtigen Tatsachen der Verfassungs- und Verwaltungsgeschichte und führt einerseits von den Anfängen bei den primitiven Völkern und den Völkern des orientalischen Altertums über die islamischen Staaten bis zu den modernen Verhältnissen in China und Japan, andererseits vom europäischen Altertum und den Germanen bis zum Untergang des römischen Reiches deutscher Nation.

Teil II, Staat und Gesellschaft des Orients. Bearbeitet von: A.

Abt. 3, pero, M. Hartmann, O. Franke, K. Rathgen. [Unter der Presse.]

## Teil II, Staat und Gesellschaft der Griechen u. Römer.

Abt. 4, 1: Bearbeitet von: U. v. Wilamowitz-Moellendorf, B. Niese. (VI u. 280 S.) Lex.-8. 1910. Geh. M. 8.—, in Leinwand geb. M. 10.—

„Ich habe noch keine Schrift von Wilamowitz gelesen, die im prinzipiellen den Leser so selten zum Widerspruch herausforderte wie diese. Dabei eine grandiose Arbeitsleistung und des Neuen und Geistreichen sehr vieles. . . . Neben dem glänzenden Stil von Wilamowitz hat die schlichte Darstellung der Römerwelt durch B. Niese einen schweren Stand, den sie aber ehrenvoll behauptet. . . .“ (Südwestdeutsche Schulblätter.)

## Teil II, Staat und Gesellschaft der neueren Zeit (bis zur

Abt. 5, 1: französi- schen Revolution). Bearbeitet von: F. v. Bezold, E. Gothein, R. Koser. (VI u. 349 S.) Lex.-8. 1908. Geheftet M. 9.—, in Leinwand geb. M. 11.—

„Wenn drei Historiker von solchem Range wie Bezold, Gothein und Koser sich dergestalt, daß jeder sein eigenes Spezialgebiet bearbeitet, in die Behandlung eines Themas teilen, dürfen wir sicher sein, daß das Ergebnis vortrefflich ist. Dieser Band rechtfertigt solche Erwartung.“ (Literarisches Zentralblatt.)

## Teil II, Systematische Rechtswissenschaft. Bearbeitet von: R.

Abt. 8: K. Gareis, V. Ehrenberg, L. v. Bar, L. Seuffert, F. v. Liszt, W. Kahl, P. Laband, G. Anschütz, E. Bernatzik, F. v. Martitz. (X, LX u. 526 S.) Lex.-8. 1906. Geheftet M. 14.—, in Leinwand geb. M. 16.—

„. . . Es ist jedem Gebildeten, welcher das Bedürfnis empfindet, sich zusammenfassend über den gegenwärtigen Stand unserer Rechtswissenschaft im Verhältnis zur gesamten Kultur zu orientieren, die Anschaffung des Werkes warm zu empfehlen.“ (Blätt. f. Genossenschaftsw.)

## Teil II, Allgemeine Volkswirtschaftslehre. Von W. Lexis. (VI u. 269 S.)

Abt. 10, 1: Lex.-8. 1910. Geh. M. 7.—, in Leinwand geb. M. 9.—

„. . . Ausgezeichnet durch Klarheit und Kürze der Definitionen, wird die ‚Allgemeine Volkswirtschaftslehre‘ von Lexis sicher zu einem der beliebtesten Einführungsbücher in die Volkswirtschaftslehre werden. Eine zum selbständigen Studium der Volkswirtschaftstheorie völlig ausreichende, den Leser zum starken Nachdenken anregende Schrift. . . . Das Werk können wir allen volkswirtschaftlich-theoretisch interessierten Lesern warm empfehlen.“ (Zeitschrift des Vereins der Deutschen Zucker-Industrie.)

Probeheft und Sonderprospekte umsonst und postfrei vom Verlag  
B. G. Teubner in Leipzig.



# Zur deutschen Sprache und Dichtung

erschienen im Verlage von B. G. Teubner in Leipzig u. Berlin

**Das Erlebnis und die Dichtung.** Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. Von W. Dilthey. 3. Aufl. . . . Geb. M. 6.20.

... Dieses überreiche und gründliche, erst in häufigerem Studium auszuföndende Buch ist eine Literaturgeschichte für sich, weil jede der geschilderten Gestalten im innersten Kern erfasst und in Verbindung mit ihrer Zeit verständlich gemacht wird. . . . (Frankfurter Zeitung.)

**Die neuere deutsche Lyrik.** Von Ph. Wittkop.  
I. Band. Von Friedrich von Spee bis Hölderlin. . . Geb. M. 6.—  
II. Band. Bis zur Gegenwart. [Unter der Presse.]

... Man hat in seinem Buche eine Geschichte der Lyrik zu begrüßen, welche mit einringlichem Feingefühl die Entwicklung der lyrischen Dichtung an ästhetischen und kulturellen Kriterien mißt. . . . (Frankfurter Zeitung.)

**Goethes Faust. Eine Analyse der Dichtung.** Von W. Büchner. Geb. M. 2.80.  
Das Buch bietet als Ergebnis fein empfundener Interpretation des einzelnen, die überall in Fühlung mit der Welt- und Lebensanschauung des Dichters bleibt, die intimere Kenntnis seiner Denkwiese zu nutzen weiß und die Faustpapiere des Dichters verwertet, eine systematische Darstellung des Inbegriffs der Dichtung.

**Goethe und die deutsche Sprache.** Von G. Rausch. Geb. M. 3.60.  
... Verehrer Goethes sowie alle denkenden Freunde der deutschen Sprache werden in dem Buche reiche Unterhaltung, Belehrung und Anregung finden. (Sächsische Zeitung.)

**Schiller im Urteil Goethes.** Von P. Uhle. . . . Geb. M. 2.40.  
... Ein ganz prächtiges Schiller-Standbild, das man nicht laut genug preisen und empfehlen kann, ist mit diesem Büchlein errichtet worden. (Königsberger Blätter für Literatur u. Kunst.)

**Gottfried Keller.** Von A. Köster. Sieben Vorlesungen. 2. Auflage.  
Mit einem Bildnis Gottfried Kellers von Stauffer-Bern . . . Geb. M. 3.20.  
Wir besitzen eine große Anzahl von Biographien G. Kellers, aber keine, welche in so kurzer, anziehender Form so klar und deutlich den Kern von Kellers Leben und Werten darlegt. (Allgemeines Literaturblatt.)

**Unsere Muttersprache, ihr Werden und ihr Wesen.** Von O. Weise.  
8. Auflage . . . . . Geb. ca. M. 2.80.

**Ästhetik der deutschen Sprache.** Von O. Weise. 3. Aufl. Geb. M. 3.—  
... Ich kenne kein Buch über die deutsche Sprache, das in so geschickter Weise dem Bedürfnis nach richtigem Verständnis und feinstinniger Würdigung unseres edelsten Gutes entgegenkäme und so geeignet wäre, jeden, wer es auch sei, herzliche Lust an diesem Gute und warme Liebe zu ihm zu erwecken. (Zeitschrift für den deutschen Unterricht.)

**Unsere Mundarten, ihr Werden u. ihr Wesen.** Von O. Weise. Geb. M. 3.—  
... Wer für die Sprache und ihre Entwicklung Sinn hat, wird nicht leicht ein fesselnderes Werk lesen können als diese gründliche Darstellung der Mundarten deutscher Sprache, ihres Werdens und ihres Wesens. Der Wert des Buches besteht in der Fülle des den sämtlichen Mundarten entnommenen interessanten Sprachmaterials. . . . (Sonntagsblatt des „Saud“.)

**Wort und Sinn. Begriffswandlung in der deutschen Sprache.** Von Fr. Söhns. . . . Geb. M. 2.—  
Das Buch behandelt in anziehender, allgemein verständlicher Weise die Geschichte einer Reihe besonders interessanter, allgemein bekannter und gebrauchter Worte und entrollt damit zugleich ein gutes Stück deutscher Kulturgeschichte.

**Heimatlänge aus deutschen Gauen.** Ausgewählt von O. Dähnhardt. Geb. je M. 2.60.  
I. Aus Mark und Heide. II. Aus Rebenflur und Waldesgrund. III. Aus Hochland und Schneegebirge.  
„In jenen Tagen ist es doppelt erfrischend, gegenüber der himmelskreuzenden Gekrämmvertrug der Überdrelli-Doeife aus dem Jungbrunnen der unerhöpflischen, tiefgründigen deutschen Volksdichtung einen herzhaften Labetrunk tun zu können. . . . Es ist ein herrlicher Saft.“ (Gymnasium.)

**Ausführliche Prospekte unentgeltlich und postfrei vom Verlag**

## Ratgeber in Erziehungsfragen

**Das Buch vom Kinde.** Ein Sammelwerk für die wichtigsten Fragen der Kindheit unter Mitarbeit zahlreicher hervorragender Sachleute hrsg. von Adele Schreiber. Mit Abbildungen und Buchschmud. . . Geb. M. 16.—

**Aus unseren vier Wänden.** Ein Buch für Mütter von Laura Frost. Teil I. 2. Auflage. Geb. M. 2.40. Neue Folge. . . . . Geb. M. 2.40.

„Das Werkchen ist ein herzerfrischendes, lebensvolles Erziehungsbuch, durchweht von einem Hauche echter, reiner Liebe, aus tiefführendem Mutterherzen und eigenen, reichen Erfahrungen heraus geschrieben.“  
(Die Wartburg.)

**Charakterbegriff und Charaktererziehung.** Von G. Kerstensteiner. . . . . Geb. M. 3.—

**Grundfragen der Schulorganisation.** Von G. Kerstensteiner. 2. Auflage. . . . . Geb. M. 4.20.

**Streitzüge durch die Welt der Großstadtkinder.** Ein Lesebuch für Schule und Haus. Von F. Gansberg. 3. Auflage. . . . . Geb. M. 3.20.

**Schaffensfreude.** Anregungen zur Belebung des Unterrichts. Von F. Gansberg. 3. Auflage. . . . . Geb. M. 2.60.

**Plauderstunden.** Schilderungen für den ersten Unterricht. Von F. Gansberg. 2. Auflage. . . . . Geb. M. 3.20.

„Fritz Gansberg ist sicher einer der Allerbesten und Reifsten unter denen, die um den Geist der neuen Schule ringen und die helfen wollen, die Praxis aus ihm heraus neu zu gestalten. . . . Und wer selbst die Kinder nur ein wenig kennt, kann auf jeder Seite merken, wie Gansberg gelernt hat, ohne Schulbrille die Kinder zu sehen, wie sie wirklich sind. . . .“ (Der Auswärt.)

**Spiel und Spaß und noch etwas.** Ein Unterhaltungs- und Beschäftigungsbuch für kleinere und größere Kinder. Von K. Dorenweil. 3 Hefte. 2. Auflage. Jedes Heft mit Figuren u. Abbildungen. Steif geb. je M. —.80.

Heft I: Für die ganz Kleinen; Heft II: Für die Kleinen zwischen 5 und 8 Jahren; Heft III: Für die Größeren.

„Ein Schatzkästchen, eine Fülle trefflich gewählter, der Kinderseele angepasster Spiele, Scherze, Rätsel, Aufgaben, Gedichte, Lieder u. dgl. Wer in der Kinderstube für fröhliche Unterhaltung, munteren Scherz und Belustigung sorgen will, dem seien diese hübschen Bändchen bestens empfohlen.“  
(Frankfurter Nachrichten.)

**Kleine Beschäftigungsbücher für Kinderstube und Kindergarten.** Herausgegeben von Emil Droscher.

I. Das Kind im Hause. M. —.80. II. Was schenkt die Natur dem Kinde? M. 1.—. III. Kinderpiel und Spielzeug. M. 1.—. IV. Geschenke von Kinderhand. M. 1.—. V. Allerlei Papierarbeiten. M. 1.20.

„Eine vorzügliche Gabe — diese kleinen Beschäftigungsbücher für Kinderstube und Kindergarten. . . Sie zeigen, wie die Aufmerksamkeit der Kinder für Haus und Umwelt in einfacher Weise vertieft und gefesselt werden kann, wie die Kleinen mit dem Spielzeug und in kleinen Handfertigkeiten beschäftigt werden können. . . .“  
(Zeitschrift für Jugendwohlfahrt.)

**Gesundheitslehre.** Von F. A. Schmidt. . . . . Geb. M. 2.80.

**Der Säemann.** Monatschrift für Jugendbildung und Jugendkunde. Herausgegeben von dem Bund für Schulreform, allgemeinen deutschen Verband für Erziehungs- und Unterrichtswesen und der Lehrervereinigung für die Pflege der künstlerischen Bildung in Hamburg. Schriftleiter für Jugendbildung: Carl Göhe, Hamburg 19, und Dr. Edmund Neuen-dorf, Mühlheim (Ruhr). — Für Jugendkunde: Professor Dr. H. Cordien, Bergedorf bei Hamburg. Jährlich 12 Hefte zu je 3 Druckbogen. Preis vierteljährlich M. 2.—

# Bücher über Religion und Weltanschauung

aus dem Verlage von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

**Jesus im Urteil der Jahrhunderte.** Die bedeutendsten Auffassungen Jesu in Theologie, Philosophie, Literatur und Kunst bis zur Gegenwart. Herausgegeben von Gustav Pfannmüller. Mit 15 Kunstbeilagen. In Leinwand geb. . . . . M. 5.—

... Es kann für den Menschen der Gegenwart wohl kaum ein eigentümlicheres, anregenderes und ergreifenderes Schauspiel der Geseftsgeschichte geben als diese meisterlich geordnete und erläuterte Galerie von Christusbildern fast zweier Jahrtausende. In der Tat ein Werk, das den Wünschen des Lesepublikums aller Konfessionen in jeder Hinsicht gerecht wird und somit seinem Verfallser und dem Verlag, der es aufs würdigste ausgestattet hat, zur höchsten Ehre gereicht.“ (K. Bonhoff in den Grenzboten.)

**Doktor Martin Luther.** Des Reformators Leben und Wirken dem deutschen Volke erzählt von G. Buchwald. Mit Abbildungen und einem Bildnis. Geb. . . . . M. 6.—

... Edelste Popularität auf Grund vollkommenster Beherrschung des Gegenstandes und eines unerlöschlichen Vorrates von interessanten, fesselnden, belebenden Einzelheiten zeichnen das Buch aus. So etwas müßten alle Evangelischen, eigentlich alle Deutschen lesen.“ (Literarische Rundschau für das evangelische Deutschland.)

**Dantes Göttliche Komödie** in deutschen Stenzen frei bearbeitet von P. Dochhammer. 2. Auflage. Mit einem Dante-Bild nach Giotto von E. Burnand, Buchschmud von H. Vogeler-Worpswebe, 10 Skizzen und ausführlichem Kommentar. In Original-Leinenband nach einem Entwurf von H. Vogeler-Worpswebe geb. . . . . M. 8.—

— Kleine Ausgabe mit 4 Federzeichnungen und Buchschmud von Franz Staffen. Geb. . . . . M. 3.—

„Dochhammer hat das Verdienst, das Interesse für des großen Italieners unvergängliches Werk bei den Gebildeten unseres Volkes neu belebt zu haben. Er hat das erreicht vor allem auch durch eine ganz persönliche Note, die aus jeder Seite einem entgegenflingt, und die von eigenem Erleben spricht. So dürfen wir uns des schönen Wertes in jeder Beziehung freuen, das sein reichlich Teil dazu beiträgt, daß die Beschäftigung mit Dante nicht bloß eine wissenschaftliche Arbeit, sondern vor allem ein Kunstgenuß ist.“ (Deutsche Literaturzeitung.)

**Gott, Gemüt, Welt.** Goethes Selbstzeugnisse über seine Stellung zur Religion u. zu religiös-kirchlichen Fragen. Von Th. Vogel. 4. Aufl. Geb. M. 4.—

„Wem daran liegt, daß die wahre Einsicht in Goethes Wesen und Art immer mehr gewonnen und die Erkenntnis seiner Größe immer klarer, sicherer und inniger werde, der wird es mit lebhafter Freude begrüßen, daß die vorliegende Schrift in neuer Auflage erschienen ist. ... Das gesamte geistige und soziale Leben unseres Volkes wird aus Vogels Werk reichen Gewinn ziehen.“ (O. Lyon in der Zeitschrift für den deutschen Unterricht.)

**Aus der Mappe eines Glücklichen.** Von R. Jahnke. 2. Auflage. Geb. . . . . M. 1.80

... Das Buch ist berufen, das Denken zu erwecken, und wenn dies bei denen, die es in die Hand nehmen, gelingt, so hat es seine Aufgabe auf das schönste erfüllt.“ (Propyläen.)

**Himmelsbild und Weltanschauung im Wandel der Zeiten.** Von Troels-Lund. Autorisierte Übersetzung von L. Bloch. 3. Auflage. Geb. . . . . M. 5.—

... Wir möchten dem schönen, inhaltreichen und anregenden Buche einen recht großen Leserkreis nicht nur unter den zünftigen Gelehrten, sondern auch den gebildeten Laien wünschen. ... Und nicht immer wird über solche Dinge so kundig und so frei, so leidenschaftlos und doch mit solcher Wärme gesprochen und geschrieben, wie es hier geschieht. ...“

(Neue Jahrbücher für das klassische Altertum.)

**Ausführliche Prospektte unentgeltlich und postfrei vom Verlag**

## Wertvolle Jugendschriften

**Deutsches Märchenbuch.** Von Prof. Dr. Oskar Dähnhardt. Mit vielen Zeichnungen und farbigen Originallithographien von E. Kuitkan und K. Mählfmeister. 2 Bände. [1. Band. 2. Auflage.] Geb. je M. 2.20.

**Naturgeschichtliche Volksmärchen.** Von Prof. Dr. Oskar Dähnhardt. 2 Bände 3. Aufl. Mit Zeichnungen von O. Schwindrazheim. Geb. je M. 2.40.

**Schwänke aus aller Welt.** Herausg. von Prof. Dr. Oskar Dähnhardt. Mit 52 Original-Abbildungen von A. Kolb. Geb. M. 3.—

**Unsere Jungs.** Von F. Gansberg und H. Eildermann. Geschichten für Stadtkinder. 2. Aufl. Geb. M. 1.50.

**Deutsche Heldensagen.** Von K. H. Kell. 2. Auflage von Dr. B. Busse. Mit Künstler-Steinzeichnungen von K. Engels. 2 Bände. Geb. je M. 3.—

**Die Sagen des klassischen Altertums.** Von H. W. Stoll. 6. Auflage. Neu bearbeitet von Dr. H. Lamer. 2 Bände mit 79 Abbildungen. Geb. je M. 3.60, in einem Bande M. 6.—

**Die Götter des klassischen Altertums.** Von H. W. Stoll. 8. Auflage. Neu bearbeitet von Dr. H. Lamer. Geb. M. 4.50.

**Karl Kraepelins Naturstudien** (m. Zeichnungen v. O. Schwindrazheim). Im Hause (4. Aufl. Geb. M. 3.20); in Wald und Feld (3. Auflage. Geb. M. 3.60); in der Sommerfrische (Reiseplaudereien. 2. Auflage. Geb. M. 3.60); in fernen Zonen (Plaudereien in der Dämmerstunde. Geb. M. 3.60). Volksausgabe (Vom Hamburger Jugendschriften-Ausfluß ausgewählt). 2. Auflage. Geb. M. 1.—

**Streifzüge durch Wald und Flur.** Eine Anleitung zur Beobachtung der heimischen Natur in Monatsbildern. Von Prof. Bernh. Landsberg. 4. Auflage. Mit 83 Abbildungen. Geb. M. 5.—

**Hinaus in die Ferne!** Zwei Wanderfahrten deutscher Jungen durch deutsche Lande, erzählt von Dr. E. Neuendorff. Geb. M. 3.20.

**Natur-Paradoxe.** Von Dr. C. Schäffer. 2. Auflage. Mit 3 Tafeln und 79 Abbildungen. Geb. M. 3.—

**Der kleine Geometer.** Von G. C. und W. H. Young. Deutsch von S. und F. Bernstein. Mit 127 Abbildungen. Geb. M. 3.—

**Naturwissenschaftliche Schülerbibliothek.** Von Dr. Bastian Schmid. In dauerhaften Oktavbänden mit vielen Abbildungen. Preis eines jeden Bandes, wenn nicht anders angegeben, in Leinwand geb. M. 3.—

1—2. Physikalisches Experimentierbuch. Von H. Rebenstorff. 2 Teile. 3. An der See. Von Dr. P. Dahms. 4. Große Physiker. Von Dr. H. Keferstein. 5. Himmelsbeobachtung mit bloßem Auge. Von Fr. Rusch. M. 3.60. 6—7. Geologisches Wanderbuch. Von K. G. Doll. 2 Teile. I. Teil M. 4.— 8. Küstenwanderungen. Von Dr. V. Franz. 9. Anleitung zu photographischen Naturaufnahmen. Von G. E. F. Schulz. 10. Die Luftschiffahrt. Von Dr. R. Nimfähr. 11. Vom Einbaum zum Linienstift. Von K. Radunz. 12. Vegetationsbilderungen. Von Dr. P. Graebner. 13. An der Werkbank. Von E. Scheidlen. 14—15. Chemisches Experimentierbuch. Von Dr. K. Scheid. 2 Teile. I. Teil 3. Auflage. II. Teil. Oberstufe in Vorbereitung. — Weitere Bände befinden sich in Vorbereitung.

# Schaffen und Schauen

Zweite Auflage Ein Führer ins Leben Zweite Auflage

1. Band:

Von deutscher Art  
und Arbeit



2. Band:

Des Menschen Sein  
und Werden

Unter Mitwirkung von

R. Bärtnner · J. Cohn · H. Dade · R. Deutsch · A. Dominicus · K. Dove · E. Fuchs  
P. Klopfer · E. Koerber · O. Lyon · E. Maier · Gustav Maier · E. v. Maltzahn  
† A. v. Reinhardt · F. A. Schmidt · O. Schnabel · G. Schwaborn  
G. Steinhäusen · E. Teichmann · A. Thimm · E. Wentscher · A. Witting  
G. Wolff · Th. Ziellinski Mit 8 allegorischen Zeichnungen von Alois Kolb

Jeder Band in Leinwand gebunden M. 5.—

**Nach übereinstimmendem Urteile** von Männern des öffentlichen Lebens und der Schule, von Zeitungen und Zeitschriften der verschiedensten Richtungen ist „Schaffen und Schauen“ in erfolgreichster Weise die Aufgabe, die deutsche Jugend in die Wirklichkeit des Lebens einzuführen und sie doch in idealem Lichte sehen zu lehren.

**Bei der Wahl des Berufes** hat sich „Schaffen und Schauen“ als ein weitblickender Berater bewährt, der einen Überblick gewinnen läßt über all die Kräfte, die das Leben unseres Volkes und des Einzelnen in Staat, Wirtschaft und Technik, in Wissenschaft, Weltanschauung und Kunst bestimmen.

**Zu tüchtigen Bürgern** unsere gebildete deutsche Jugend werden zu lassen, kann „Schaffen und Schauen“ helfen, weil es nicht Kenntnis der Formen, sondern Einblick in das Wesen und Einsicht in die inneren Zusammenhänge unseres nationalen Lebens gibt und zeigt, wie mit ihm das Leben des Einzelnen aufs engste verflochten ist.

**Im ersten Bande** werden das deutsche Land als Boden deutscher Kultur, das deutsche Volk in seiner Eigenart, das Deutsche Reich in seinem Werden, die deutsche Volkswirtschaft nach ihren Grundlagen und in ihren wichtigsten Zweigen, der Staat und seine Aufgaben, für Wehr und Recht, für Bildung wie für Förderung und Ordnung des sozialen Lebens zu sorgen, die bedeutungsvollsten wirtschaftspolitischen Fragen und die wesentlichsten staatsbürgerlichen Bestrebungen, endlich die wichtigsten Berufsarten behandelt.

**Im zweiten Bande** werden erörtert die Stellung des Menschen in der Natur, die Grundbedingungen und Äußerungen seines Leiblichen und seines geistigen Daseins, das Werden unserer geistigen Kultur, Wesen und Aufgaben der wissenschaftlichen Forschung im allgemeinen wie der Geistes- und Naturwissenschaften im besonderen, die Bedeutung der Philosophie, Religion und Kunst als Erfüllung tieferer, jenseitiger Lebensbedürfnisse und endlich zusammenfassend die Gestaltung der Lebensführung auf den in dem Werke dargestellten Grundlagen.

Verlag von B. G. Teubner in Leipzig und Berlin

II 406 d

**Dr. R. Hesse** und **Dr. S. Doflein**  
Professor an der Landwirtschaftlichen Hochschule in Berlin Professor a. d. Universität u. LL. Direktor der Zoolog. Staatssammlung München

# Tierbau und Tierleben in ihrem Zusammenhang betrachtet

2 Bände. Leg.-8.

Mit Abbildungen und Tafeln in Schwarz-, Bunt- und Lichtdruck.

In Original-Ganzleinen geb. je M. 20.—,  
in Original-Halbfranz je M. 22.—.

**I. Band: Der Tierkörper als selbständiger Organismus.**  
Von R. Hesse. Mit 480 Abbild. u. 15 Tafeln. [XVII u. 789 S.] 1910.

**II. Band: Das Tier als Glied des Naturganzen.** Von S. Doflein. [Erscheint im Frühjahr 1912.]

### Aus den Besprechungen:

... Das großangelegte und mit äußerster Gelegenheit gearbeitete Werk bringt uns endlich die längst zum Bedürfnis gewordene umfassende Darstellung des Tierreiches vom biologischen Standpunkte: die allseitige Darstellung des Zusammenhangs, welcher zwischen der Form eines Tieres und seiner Lebensweise, dem Bau eines Organs und seiner Tätigkeit besteht.... Große wissenschaftliche Verbindet sich hier mit klarster Darstellung und sachlicher Behandlung der angeführten Probleme. Und muster-gültig wie der Text sind auch die Illustrationen und die Ausstattung des Buches, das in Wahrheit ein „schönes“ Werk ist.“ (Die Propädean.)

... Der erste Band von R. Hesse liegt vor, in prächtiger Ausstattung und mit so begiehem Inhalt, daß wir dem Verfasser für die Bewältigung seiner schwierigen Aufgabe aufrichtig dankbar sind. Jeder Zoologe und jeder Freund der Tierwelt wird dieses Werk mit Vergnügen studieren, denn die moderne zoologische Literatur weist kein Werk auf, welches in dieser großzügigen Weise alle Seiten des tierischen Organismus so eingehend behandelt. Hesses Werk wird sich bald einen Ehrenplatz in jeder biologischen Bibliothek erobern.“ (L. Plate im Archiv f. Vassen- u. Gesehsh.-Biologie.)

... War Brehms Tierleben die reichillustrierte Bibel, mit deren Hilfe das deutsche Volk das Buchstabieren im großen, lebendigen Buch der Natur erkennen sollte, so könnten wir das Hesse-Dofleinsche Werk eine naturwissenschaftliche Bibel nennen, ein Volkstehrbuch, das nicht nur gelesen, sondern Seite für Seite ernstlich studiert sein will.“ (Verh. d. A. 1901. 601. Gesellschaft, Wien.)

... Eine Stierde unserer naturwissenschaftlichen Literatur! Wir können das Werk seiner Originalität und seiner Dorglge wegen nur warm empfehlen. Ganz besonders aber begründen wir sein Erscheinen auch im Interesse des naturgeschichtlichen Unterrichts. Mancher Lehrer ist in Verlegenheit, wo er sich das beste Material aus dem Gebiete der Tierkunde holen soll, da die Literatur immer mehr anschwillt. Hier bietet sich eine Sandgrube des dankbarsten und anregendsten Unterrichtsstoffes.“ (Professor E. Becker in der Freien Bärker Zeitung.)

„Ein Werk, das freudiges Aussehen erregen muß. . . Nicht im Sinne der landläufigen populär-wissenschaftlichen Bücher und Schriften, sondern wie ein Lehrer, der den Naturfreund ohne anhängliche Gelehrsamkeit, aber doch in durchaus wissenschaftlichem Ernste behandelt, so wirkt Hesse in diesem Buch, das nicht warm genug empfohlen werden kann. Es wird mit seinen zahlreichen durchweg neuen Illustrationen, mit seinen vielen, auch den gebildeten Laien noch unbekanntem Einzelforschungen und Aufschlüssen moderner Wissenschaft zu einem Buche werden müssen, das überall neben dem Brehm stehen soll.“ (Samburger Fremdenblatt.)

**Ausführl. Prospekt vom Verlag B. G. Teubner in Leipzig.**

# NON-CIRCULATING BOOK

**Künstlerischer Wandschmuck für das deutsche Haus**

## **B. G. Teubners farbige Künstler-Steinzeichnungen**

(Original-Lithographien) entsprechen allein vollwertig Original-Gemälden. Keine Reproduktion kann ihnen gleichkommen an künstlerischem Wert. Sie bilden den schönsten Zimmerschmuck und behaupten sich in vornehm ausgestatteten Räumen ebensogut, wie sie das einfachste Wohnzimmer schmücken.



Nr. 255. C. Döpler: Nürnberg: Bild vom  
Dürerhaus. 41x30 cm. Nr. 2.50.

Verfl. farbige Wiedergabe der Orig.-Lithographie.

„Von den Bilder-Unternehmungen der letzten Jahre, die der neuen ‚ästhetischen Bewegung‘ entsprungen sind, begrüßen wir eins mit ganz ungetrübter Freude: den ‚künstlerischen Wandschmuck für Schule und Haus‘, den die Firma B. G. Teubner in Leipzig herausgibt. Wir haben hier wirklich einmal ein aus warmer Liebe zur guten Sache mit rechtem Verständnis in ehrlichem Bemühen geschaffenes Unternehmen vor uns. Fördern wir es, ihm und uns zu Nutz, nach Kräften!“ (Kunstwart.)

**Vollständiger Katalog** der Künstler-Steinzeichnungen mit farbiger Wiedergabe von ca. 180 Blättern gegen Einsend. von 40 Pf. (Ausland 50 Pf.) vom Verlag B. G. Teubner, Leipzig, Poststr. 8

CO44205259



U. C. BERKELEY LIBRARIES

