

D. Sakralbauten.

29. Kapitel.

Allgemeines.

Für die Wertschätzung der Kirchenbauten der Renaissance dürfte es sich in höherem Maße als bei den anderen Werken der Baukunst empfehlen, einen Blick auf dasjenige zu werfen, was die vorausgegangenen Zeitalter mit ihren Religionsanschauungen auf diesem Gebiete geschaffen haben.

282.
Ueberficht.

In den Gotteshäusern gipfeln die architektonischen Schöpfungen aller Völker. Das höchste Wollen und Können in der monumentalen Kunst wird in ihnen zum Ausdruck gebracht. Griechen und Römer, Romanen und Germanen ergehen sich in den gleichen Bestrebungen, ihrem höchsten Wesen eine Stätte zu bieten, so idealer Art, wie sie die Phantasie nur erfinden kann. Die einen geben ihm ein Heim, worin es still und verborgen wohnt, wo es nur die Besuche von Auserwählten empfängt und Opfer und Geschenke annimmt; die anderen machen die Heimstätte zum Versammlungsort, wo die Gläubigen gemeinsam mit der im Geiste anwesenden Gottheit verkehren.

Dies ist der charakteristische Unterschied zwischen den Tempeln der heidnischen Götter und denen des Christengottes. Jene waren nicht bestimmt, eine gläubige Menge in andachtvoller Stimmung zu gemeinsamem Opfer und Gebet aufzunehmen; sie sollten nur die geheiligte Wohnstätte des Gottes sein, den man verehrt.

Die ursprünglich unpersönliche Gottheit wird mit der Zeit zur persönlichen, deren sinnlich wahrnehmbares Ebenbild für sich das gleiche Schutz gewährende Obdach verlangte wie der Sterbliche auf Erden. Die Gottheit nahm des Menschen Gestalt an; seine Tugenden und Laster wurden ihr angedichtet; Haß und Liebe, Edelmut und Rachsucht werden ihr eigen. Sie neidet, verfolgt und straft. Das Bild der Gottheit ist vom Stande der Kunst eines Volkes abhängig; unbeholfen und befangen in den Zeiten der Anfänge der bildenden Kunst, formvollendet und geistvoll in der Blütezeit. Strenge und starre, von der Priesterschaft befohlene Gestalten stehen individuellen und lebendigen Darstellungen gegenüber. Das gewöhnlichste, handlichste Material bis zum kostbarsten und reichsten wurde zur Herstellung des Götterbildes verwendet: das Holz, der bildsame Ton, die verschiedensten Gesteinsarten, Erz, Silber, Gold und Elfenbein.

Die gleiche Stufenleiter wie das Götterbild hatte auch das Gotteshaus zu durchlaufen. Zuerst die aus Holz gezimmerte Hütte, das Holzwerk mit Täfelungen, Terrakotten und Metallblech bekleidet, dann die Ausführung aus Stein und Holz, schließlich der ganz aus unvergänglichem Material, für Zeit und Ewigkeit berechnete Tempel. Ein Baldachin, vier Säulen und ein Dach darüber oder vier Wände und ein

^{283.}
Griechen.

Dach mit vorgestellter, fäulengetragener Laube auf einer, zwei oder allen vier Seiten waren wohl die ältesten Formen, die sich auch in allen späteren wieder erkennen lassen.

In der Blütezeit griechischer Kunst zeigt sich das Gotteshaus auf mehrstufigem Unterbau, der Gottheit gleichsam als Weihgeschenk dargebracht, das sich als fäulengeschmücktes Haus, hell und glänzend in weißem, pentelischen Marmor ausgeführt, im herrlichsten Schmucke von Bildwerken darstellt. Sein Inneres ist entweder ein langgestreckter Raum, welcher der Tiefe nach in drei Gelasse geteilt ist: in Vordraum, Heiliges und Allerheiligstes, in dem das Götterbild stand, oder nur in ein Vorderhaus und ein Hinterhaus, durch eine einzige Quermauer abgeteilt. Je nach der Grösräumigkeit ist die Zelle durch kleine Säulenstellungen, meist zwei übereinander, in zwei oder drei Schiffe geteilt, die aber mehr aus konstruktiven als aus ästhetischen Gründen ausgeführt worden sind, indem sie vielfach nur zur Abstützung der Dachkonstruktion dienten. Licht erhielt das Innere einzig und allein durch die große bis zur Decke reichende Tür. Je nach dem Stande der Sonne und der Jahreszeit mag in dem prächtig geschmückten Gotteshause ein mysteriöses Halbdunkel geherrscht haben, das den Gläubigen bei der Darbringung seiner Opfergaben, die nicht gemeinsam und auch nicht an bestimmten Tagen vollzogen wurden, in eine weihevollte Stimmung versetzte.

Das Innere mit feinem Statuenschnucke und feinen Weihgeschenken, gleichsam ein Museum, das die Gottesverehrung geschaffen, sollte nicht in majestätischer Weise auf die Massen, vielmehr auf das Gemüt des Einzelnen einwirken, was Priester und Baumeister wohl erreicht haben dürften. Was aber mächtiger zum Volk sprechen mußte, das war die eigenartige Stellung der Tempel in Gruppen zusammen, die Schaffung besonderer heiliger Bezirke! Meist in der Hochstadt auf einem abgeglichenen, mit Mauern umgebenen Felsplateau zusammengedrängt, zu dem Steintreppen hinauführten, der Zugang gesperrt durch herrliche Torbauten — solcherart in herrlichster Vollendung sehen wir die Tempelgruppen auf der Burg von Athen!

Abgeschlossen vom Getriebe der Stadt, nur mit dem Blicke auf die Berge und das Meer liegen diese Gotteshäuser im umwehrten Bezirke, und so sind sie zu nehmen; den Bezirk müssen wir als Raum auf uns einwirken lassen. Gegen Sonnenuntergang färbt sich dort der graue Hymettos im Osten warm violett, der Lykabettos braunrot, der Pentelikon tiefblau und seine Brüche rot; Akrokorinth erglüht in rotem Duft; die Berge von Megara scheinen in Gold zu vergehen. Das Meer mit seinen Inseln wird bald tiefblau, bald smaragden, dann milchfarben; rot schimmert die Landschaft und das Laub der Bäume über ihr; die Marmortrümmer der Tempelhäuser sind gleichsam von einer Glut verzehrt und wachsen riesengroß aus. Das geistige Auge läßt sie im Schmucke ihrer Bildwerke neu erstehen und schafft sich so ein Bild hehrer Art, bei dem man die Offenbarung der Gottheit zu vernehmen glaubt.

^{284.}
Römer.

Die römische Kunst geht zum Teil den gleichen Weg. Die Gotteshäuser erhalten verwandte Gestalt und Einrichtung; denn auch sie waren nicht bestimmt, eine gläubige Menge zu fassen. Bescheiden im Material und in der Größe zur Zeit der Könige und der Republik (den kapitulinischen Jupitertempel vielleicht ausgenommen) waren sie aufgebaut, und erst das kaiserliche Rom schaffte hier Wandel. Die kostbarsten Baumaterialien der Welt wurden herbeigeführt; die frühere vergängliche Polychromie mußte der monumentalen weichen. Das buntfarbige Gestein wurde eingeführt; Granitfäulen mit metallischem Zierat bei weißen Marmorgebälken treten auf,

und was das wichtigste ist, die Holzdecke der Cella weicht der Steindecke, und zwar der in gewölbter Form!

Den Höhepunkt erreicht die Kunst des Wölbens, als eine Wandelung in der Art des Mauerns eintrat.

In der Augusteischen Zeit wird die Ausführung mit durchgeschichteten, regelmäßig behauenen Steinen verlassen und ein Gemäuer aus Steinabfällen oder Kleingefchlägen hergestellt, das mit Werkstücken oder Backsteinen nur durchschossen oder verkleidet ist. Es wird eine Art von Zellenmauerwerk hergestellt, für das eine größere Mauerstärke wohl genommen wird und darin besteht, daß nur die äußeren Ansichtsflächen regelmäßig geformte Steine zeigen, zwischen welche ein Gemisch von Steinbrocken und Mörtel eingefüllt wird in Schichtungen von mäfsiger Höhe. Auf diese folgen Lagen von durchbindenden Steinen, über welchen sich die gleiche Art des Mauerwerkes wiederholt. So entsteht ein Netzwerk von festem Gestein, den Zellen der Honigwaben ähnlich, dessen Hohlräume mit Gufsmauerwerk ausgefüllt sind, und so wurde auch bei der Herstellung der massiven Steindecken, beim Wölbens, verfahren. Oekonomie und Leichtigkeit der Decken bei voller Monumentalität zeichnet diese Art der Ausführung aus.

Während beim oblongen Gotteshaus das Tonnengewölbe die ausschließliche Herrschaft als Deckenform behielt, tritt dafür bei den polygonalen und kreisrunden Anlagen das Kloster- und das Kugelgewölbe an seine Stelle.

Die kreisrunde Tempelform, wohl auch einer alten Wohnhausform entsprungen (*Capanna* der römischen Hirten, Hausurnen) findet sich bei den Griechen nur sporadisch, und auch in der römischen Baukunst gehört sie nicht zu den landläufigen; aber das bedeutendste Bauwerk, welches römische Wölbekunst geschaffen, ist hierher zu rechnen: das weltberühmte Pantheon in Rom, mit einer Spannweite oder einem inneren Durchmesser des Gewölbes von 43,50 m, die bis auf den heutigen Tag ihresgleichen sucht. Auf kreisrundem Unterbau hergestellt, aus zwei konzentrischen Ringen von Gufsmauern, die durch Zungen miteinander verbunden sind und so eine Gliederung des Inneren in acht Nischen abgeben, erhebt sich eine Halbkuppel mit mächtiger Oeffnung im Scheitel. Die gestaltenden Motive an sich sind die einfachsten: auf einem festen Zylinder eine im Scheitel offene Halbkugel, zu dessen Innerem ein mächtiger, achtfüßiger Portikus führt.

Was ist es, das den Beschauer so mächtig fesselt, sobald er durch die bronzene, noch antike Eingangstür getreten ist? Was ruft den überwältigenden Eindruck auch in der heutigen Verstümmelung noch hervor? — Die Größe und Einfachheit des Raumes und vor allem die Einheit des Lichtes, das wie ein besonderes Gestirn von einem Punkte in das Innere fällt und Decke, Wand und Fußboden gleichmäfsig beleuchtet! Durch Reflexion gewinnen wir aber noch ein anderes, das uns gefangen hält, das ist die Größe im Vergleiche mit anderen Werken der Baukunst. Wie eine steinerne Welt steht das Innere vor uns, in das wir die bewundertsten Werke deutscher, französischer und englischer Baukunst hineinstellen können. Diesem gewaltigen Zentralbau steht, was Raumwirkung anbelangt, die gewölbte dreischiffige Basilika des *Maxentius* gegenüber mit ihren großartigen Kreuz- und Tonnengewölben, von denen die ersteren die Wirkung im Inneren bestimmen.

Die Außenseiten sind bei beiden Bauten die denkbar einfachsten; kein Wert, wie bei den griechischen Tempeln, ist auf diese gelegt; nur der Innenraum soll mächtig und ergreifend auf den Beschauer wirken, und darin liegt eine Verschiebung

des Höhepunktes der baukünstlerischen Aufgabe. Man will nicht mehr durch eine bestechende Außenseite imponieren oder eine Stimmung hervorrufen durch eine Anhäufung von Gleichartigem in einem Bezirke; man will nur noch den Innenraum sprechen lassen, und an dieser Sprache wird, allerdings bei veränderten Kulturverhältnissen, in der Folgezeit festgehalten.

^{285.}
Byzantiner.

Mit der Teilung des römischen Reiches und mit der Verlegung der Residenz *Konstantin des Großen* nach Byzanz wandern bei der Einführung des Christentums als Staatsreligion die großen Aufgaben der Baukunst für eine Zeitlang zurück nach dem Osten. Der griechische und der römische Tempel hatten aufgehört, und die christliche Kirche trat an ihre Stelle mit anderen Anforderungen.

Hier war die Aufgabe, einen Raum zu schaffen, der an bestimmten Tagen eine große gläubige Menge in sich aufnehmen sollte; dadurch mußte das Schwergewicht in die innere Raumgestaltung verlegt werden. Das spätrömische Altertum bot für eine solche Anhaltspunkte und Vorbilder in ausgiebiger Weise in den genannten Zentralbauten, in den mehrschiffigen basilikalischen Anlagen anderer öffentlicher Bauwerke. Und so laufen in der jungen christlichen Kunst bei den Gotteshäusern die langgestreckte basilikalische Anlage, die Form des lateinischen Kreuzes mit ungleichlangen Armen, die Form des griechischen Kreuzes mit gleichlangen Armen und die zentrale Anlage nebeneinander her; diese Kunst hat es übrigens verstanden, bei einfachster Behandlung des Äußeren und unter Verwendung von Architekturteilen einer ausgelebten Kunst, Innenräume von großer Wirkung zu schaffen. Nicht leicht wird man sich dem eigenartigen Zauber entziehen können, den die Ravennatischen und die Basiliken Roms auf uns ausüben.

Nur die eine — *Sant' Apollinare in Classe* — in Ravenna sei hervorgehoben. Wer zur frühen Stunde im Morgennebel der Reisfelder nach der *Pineta*, den herrlichen Pinienwäldern bei Ravenna hinauspilgert, und plötzlich die malerisch gruppierten Backsteinmassen aus dem Nebel sich loslösen sieht und in das Innere der Kirche tritt, wird betroffen stille stehen; eine eigene Stimmung wird ihn in dem verlassenem Gotteshaus überkommen bei aller Schlichtheit des architektonischen Gedankens, der hier zum Ausdruck gebracht ist. Ein 14 m breites Mittelschiff, zwei halb so breite Seitenschiffe, die Hochwände getragen von 24 Marmorfäulen, eine halbkreisförmige Apsis mit musivischen Darstellungen, Frieße mit Medaillonbildnissen an den Mittelschiffwänden, überdeckt mit einem, wohl früher bemalten sog. offenen Dachstuhl — ist alles was geboten wird. Die einfache Größe des Raumes, die vornehmen Verhältnisse, das nicht zu reichliche Licht, womit das Innere übergoßen ist, halten uns gefangen.

War die Basilika auch der Ausgangspunkt und blieb sie es auch im weströmischen Reiche, so war es doch der Zentralbau, der immer wieder die Geister beschäftigte. Zum Ausdruck wurde der Gedanke gebracht durch den Bau der *Agia Sofia* in Konstantinopel, unter *Justinian* in 5 Jahren von den griechischen Architekten *Anthemios* von Tralles und *Isidor* von Milet 537 errichtet. Wir sehen im Grundplan noch eine Verquickung des Langhauses und des Zentralbaues; aber der letztere kommt in der Kuppel, welche die ganze Anlage beherrscht, doch zum siegreichen Durchbruch! Konstruktiv ist hier etwas im großen gewagt, was früher nur in schüchternen Weise im kleinen geübt wurde, d. i. das Kuppelgewölbe auf mit Bogen überspannten Pfeilern, die einen quadratischen Raum einschließen. Mittels Pendentifs, welche zwischen die Bogen gespannt sind, wird der tragende Ring geschaffen,

auf dem sich in Form einer Kugelhaube das deckende Gewölbe von 32 m Spannweite erhebt, die hinter derjenigen des Pantheon zu Rom um etwa 10 m zurückbleibt, aber dafür im Gedanken und in der Ausführung unendlich viel kühner ist. Sie bezeichnet einen Markstein in der Geschichte der Kunst zu wölben und einen Fortschritt gewaltigster Art.

»Ich habe dich übertroffen, o Salomo!« so begrüßte *Justinian* den vollendeten Bau. Kein Zentralbau der Welt ist von so stimmungsvoller Wirkung wie dieser! Das Außere schlicht und einfach, unter Verzicht auf allen Einzelschmuck ausgeführt, wohl mit Rücksicht darauf, daß diese Hofkirche innerhalb der übrigen Palaßgebäude lag; das Innere dagegen, von den kostbarsten Materialien strotzend, macht den Eindruck der Größe, Pracht und Erhabenheit! Die Raumentfaltung ist überraschend, und jeder Schritt vorwärts gibt neue Bilder! Dazu kommt noch die eigenartige Beleuchtung durch 40 kleine, halbkreisförmig überspannte Fenster am Fuße der Kuppel, die das Licht in den Mittelraum bringen, während andere Fenster auf den Emporen und in den Apsiden Helligkeit und Streiflichter in malerischer Weise in die Nebenräume fenden. Schon von der Schwelle der Eingangstür umfaßt das Auge den ganzen Raum; schon von hier aus wird die dominierende Kuppel sichtbar. Diese Möglichkeit, beim Eintreten das Innere mit einem Blicke zu umfassen, das sehr glücklich abgewogene Detail, nicht zu groß und nicht zu klein, die Art des einfallenden Lichtes lassen den Raum größer erscheinen, als er in Wirklichkeit ist, ein Zusammenwirken, das wesentlich zu dem mächtigen Eindruck beiträgt.

Wir betreten das Innere im Monat Ramasan, während des großen Gebetes am Abend, der Raum von Tausenden belebt, die stehend ihr Gebet verrichten oder sich zeitweise niederwerfen auf den Holzboden, auf dem die Richtung nach Mekka verzeichnet ist, und einen tausendfältigen, dumpfen Donner in den Gewölben erwecken, wenn die Marmorwände und die Goldmosaiken der Kuppeln und Bogen den Glanz von Tausenden kleiner Lämpchen, welche die architektonischen Linien bis zur Kuppel umfäuen oder in Hängelüftern untergebracht, widerstrahlen — dann wird die Wirkung des Innenraumes auf das höchste gesteigert, und gern wird ihr jeder Besucher nachgeben und die Macht des Raumes in der Baukunst anerkennen.

Ein Sprung weiter führt uns durch die Wirren der Völkerwanderung, welche mit der Antike aufgeräumt haben, zur mittelalterlich-romanischen und gotischen Baukunst. Wer wollte den Zauber der Dome und Münster dieser Kunstepoche missen oder sie gar gering schätzen, sie, die den süßen Traum unserer Kinderjahre belebten mit Orgelton und Glockenklang und Chorgefang, mit ihrem Säulenwald und hochgestellten Gewölben, mit ihrer geheimnisvollen Beleuchtung, »wo selbst das liebe Himmelslicht trüb durch gemalte Scheiben bricht«. Kein Mensch, wes Glaubens er auch sei, wird sich der Raumwirkung dieser Bauten entschlagen können!

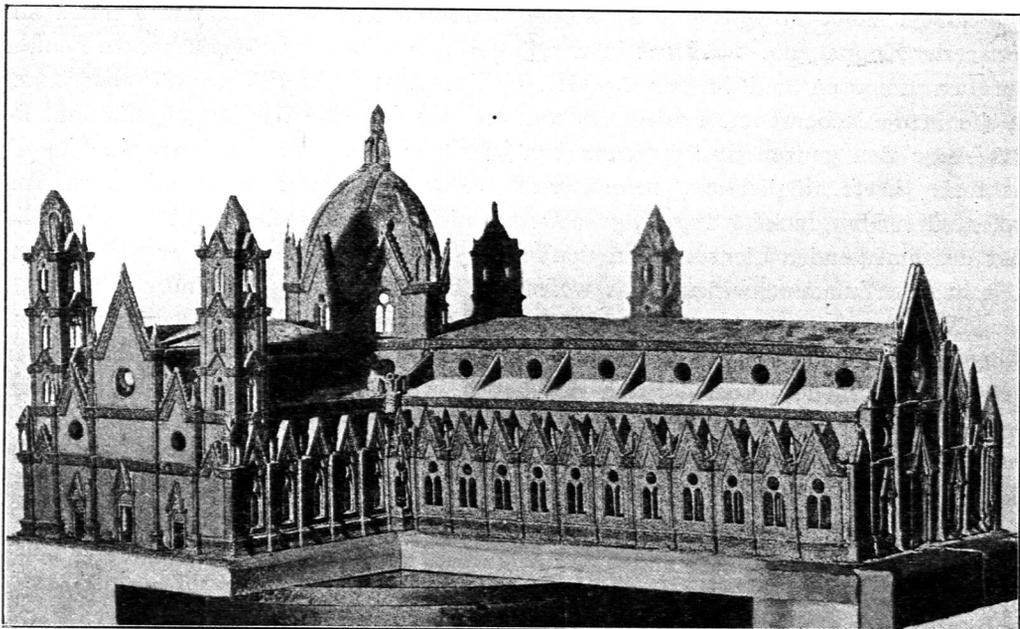
Aber so hoch der Phantasieeindruck auch geschätzt werden mag, eine Raumentfaltung, wie sie die antikerömische und frühchristliche Kunst in den Gerichtshallen, Thermenfälen, im Pantheon und in der *Agia Sofia* gezeitigt hat, diese war ihr verfaßt. Das Ringen nach einer solchen ist zwar zu erkennen, aber mehr wieder nur auf italienischem Boden. Spannweiten von 14,00 m oder nur wenig mehr, war das höchste, was die mittelalterliche Wölbekunst erreichte; über dieses Maß kam sie nicht hinaus; die alte Kunst überbot sie um das Dreifache!

Das Ringen nach Großräumigkeit, unter Hereinziehen des Kuppelbaues, machte

sich bei den gotisch entworfenen Dömen von Florenz und Bologna in größerem Stile geltend. Während man sich im Norden bei den Vierungskuppeln allenthalben mit der Breite des Mittelschiffes begnügte, versuchte das südliche, angestammte Gefühl für Großräumigkeit eine Ausdehnung derselben über die drei Schiffe (Mittel- und zwei Seitenschiffe) hinweg und erzwang so in eigenartiger Weise bei der Form des lateinischen Kreuzes im Grundplan, im Außereren nach dem Chor gesehen, die Wirkung eines Zentralbaues.

Wie in *Santa Maria del fiore* zu Florenz der Kuppelbau in gotischer Fassung gedacht war, können wir von verschiedenen Bildern ablesen; wie derjenige in Bologna ausgeführt werden sollte, zeigt uns das noch erhaltene Holzmodell in der Sakristei

Fig. 395.

Holzmodell der Kirche *San Petronio* zu Bologna.

von *San Petronio* (Fig. 395). Beide kamen nicht zur Ausführung. Für den Unterbau in Florenz sorgten noch die gotischen Baumeister. Sie schufen vier mächtige Pfeiler, von denen zwei in der Breite der Seitenschiffe mit Durchgängen versehen sind, die sie durch Spitzbogen in der Breite des Mittelschiffes miteinander verbanden. Auf dieser Unterlage erhob sich ein mäßig hoher Tambour mit Rundfenstern und darüber die achteckige Kuppel als Klostergewölbe. Bis zum Tambour führten noch die gotischen Meister den Bau; die darüber befindliche Kuppel war die erste große konstruktive Leistung einer neuen hereinbrechenden Zeit, mit der einer formalen Neuerung auf dem Gebiete der Baukunst zum Siege verholfen wurde, den sie jetzt seit über 400 Jahren ausnutzt.

Bei der Ausführung dieser Kuppel war die erste Abweichung von der antiken Kunst die Anlage einer zweiten äußeren Schutzkuppel über der inneren raumabschließenden; eine zweite ist in der Belastung des Scheitels durch eine Laterne zu suchen.

So interessant die Großkonstruktion, wie mächtig sie auch das Äußere über-

ragt und den Bau beherrscht, so bedeutend sie im Städtebild mitpricht, so wenig befriedigt in feiner Wirkung das Innere durch die Nüchternheit der Architektur, durch die ungünstig verteilte Beleuchtung, durch den gelben Anstrich und durch die Malereien der Gewölbeflächen der Kuppel, über deren Grösse wir erst durch Reflexion einen Mafsstab gewinnen, z. B. wenn wir von der obersten Galerie beim Beginne der Kuppel das Auge nach den gegenüberliegenden Wandungen schweifen lassen oder auf den Boden des mächtigen Domes hinabschauen, wo die Menschen nur wie ein Gewimmel von Ameisen aussehen, oder aber die Figuren der Malereien messen, bei der die Füße einzelner Gestalten das beachtenswerte Mafs von 1,50 m von der Zehe bis zur Ferse zeigen! Ein Zauber wie beim Betreten des Pantheon oder der *Agia Sofia* hält uns hier nicht gefangen, und nur der durch den Vergleich gewonnene Mafsstab fesselt noch.

Dagegen übertrifft 150 Jahre später eine zweite Leistung der gleichen Kunstperiode auch die grosartigsten Schöpfungen der antiken Welt, der Ost- und Weströmer, das ist *St. Peter* in Rom! Ursprünglich als Zentralbau geplant, wurde er in der Grundform eines lateinischen Kreuzes mit einer Kuppel über der Vierung ausgeführt. Die Kuppel hat eine Spannweite von 42,50 m, also gröfser wie die Florentiner und nur 1 m geringer wie diejenige des Pantheon, aber wieder 12,00 m mehr als *Agia Sofia*, und ruht auf vier mächtigen Pfeilern, die eine Seitenlänge von 19,00 m haben und durch gewaltige Rundbogentonnen miteinander verspannt sind. Zwischen diese setzen sich Pendentifs, wie bei *Agia Sofia*; nur sind sie keine sphärischen Dreiecke mehr, sondern sphärische Trapeze, deren Form und Grösse durch die Gestalt der Pfeiler, d. h. durch ihre innere Abkantung bedingt wurde, durch welche die Ausladung der Pendentifs verringert wird. Wie bei *Agia Sofia* schliessen sich die Pendentifs und die vier Bogen zu einem Fufsring zusammen, der aber noch nicht die Unterlage für die Kuppel bildet, indem sich darauf zunächst noch ein hoher, lichtbringender Zylinder (Tambour) erhebt. »Ich will das Pantheon auf Säulen stellen«, sagte der erste Meister des Baues — er hätte zufügen können und den Pfeilerbau der Sofienkirche noch darunter, und er hätte nicht zuviel gefagt!

Die gewaltige konstruktive Neuerung, für die übrigens auch Versuche im kleinen Mafsstab bei den kleinen byzantinischen Kirchen vorausgegangen sind, war die Form der tragenden Pfeiler, das Einfügen eines lichtbringenden Zylinders und das Aufsetzen einer Doppelkuppel mit einer Laterne in Abmessungen, welche die Baukunst noch nicht gekannt hatte. 123 m beträgt die Höhe vom Fufsboden bis zum Scheitel der Laterne, also mehr als das Doppelte wie *Agia Sofia*. Wäre das Detail der Innenarchitektur im Mafsstab etwas bescheidener, kein Bau der Welt käme ihm an Ebenmafs, Schönheit und Pracht der Dekoration gleich. Das Licht fällt überreich in den herrlichen, gewaltigen Raum und läfst das feinste Detail der Ornamentik und des musivischen, farbigen Schmuckes erkennen, der überaus glücklich gestimmt ist. Kein mystisches Dunkel durchzittert den Innenraum; überall die klare, heitere, südlische Sonne, welche die Pracht des Materials, der Vergoldung und der Mosaikgemälde bescheint und erwärmt. Hoheit und Gediegenheit vom Scheitel der Kuppel bis zum Fufsboden und das Gefühl des Erhabenen und Schönen durchströmen den Beschauer und mahnen ihn an die Nähe der Gottheit! Wer aber den Raum im Gröfstenmafs noch wachsen sehen will, der warte eines der grossen Kirchenfeste ab. Die Seitenfenster sind verhängt und lassen nur wenig Licht durch; blofs die Kuppel spendet Tageshelligkeit von oben, aber auch nicht in vollem Umfang, indem die Fenster

des lichtbringenden Tambours durch hellen Stoff abgeblendet sind — dann wachsen die Abmessungen in das Ungeahnte. Werden dann auf den durchlaufenden Gesimsen die Wachskerzen angezündet, erhellen rechts und links des Ciboriumaltars, der selbst in ein Lichtermeer verwandelt ist, die beiden Riefengirandolen, die über 10000 Kerzen tragen, den Kuppelraum, dann wird auch derjenige zufrieden sein, der an das Mystische in einem Gotteshaus erinnert sein will. An solchen Festtagen will auch das Aeußere nicht zurückbleiben; es will bei eingetretener Dunkelheit im Lichterschmuck prangen. Die Hauptlinien des Baues, die Rippen der Kuppel, die Gesimse der weiten Kolonnaden erstrahlen im Silberlichte kleiner Lämpchen — die fog. »silberne« Beleuchtung; mit dem Glockenschlag zehn geht diese in die »goldene« über, indem wie durch Zauberschlag sich zwischen die kleinen weissen Lichter große gelbrote schieben und auf der Laterne das Kreuz der Christenheit weithin strahlend sich erhebt!

Wer aber als ernster Mann *St. Peter's* Größe von außen erschauen will, der wandere auf den Janiculus und nehme Platz unter den immergrünen Eichen, die sich an der Mauer der *Villa Panfilii-Doria* erheben und schaue nach ihm aus. Wie eine Insel liegt die vatikanische Gebäudegruppe vor ihm, aus der sich beinahe in geometrischer Ansicht die Kuppel erhebt, mit der schönsten Umrisslinie der Welt, die Meister *Michelangelo* erfunden und in einem großen Holzmodelle noch festlegen konnte, ehe er die Augen schloß. Was er erfunden, war ihm im fertigen Werke zu erschauen verfaßt!

Wie aus Erz gegossen steht *St. Peter's* Bau gegen die blaue Luft, aus dem violett und gelbbraun schimmernden Erdreich hervorwachsend; in der Ferne sind es die duftigen Höhenzüge des Apennin mit dem zackigen Soracte und der schneebedeckten Kuppe des *Monte Leoneffa*, die das Bild abschließen, ein Bild der Größe, des Ernstes und der Schönheit eines Menschenwerkes, das nicht wieder erreicht, geschweige denn übertroffen worden ist.

Nach dem Vorgetragenen ist es die Macht des Raumes, mit der die Renaissancekünstler beim Kirchenbau rechnen zu müssen glaubten, und mit Recht in allererster Linie, wenn sie die Zweckbestimmung des Baues nicht verletzen und mit dieser Macht auf das Gemüt der Gläubigen wirken wollten. Und es ist ihnen wie wenig anderen gelungen, wenn auch dabei das Aeußere in vielen Fällen etwas zu kurz kam.

Wie die Antike keinen sakralen Baustil kennt, so wenig hat die Renaissance einen solchen aufzuweisen. »Im Süden ist das Große und Schöne von selber heilig, und die wahre Kunst ist edel und fromm von selber; denn schon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt« (Worte *Michelangelo's* 1549).

Die Formensprache ist wie bei den Profanbauten so auch hier eine entlehnte, anfangs mißverständene, später bis zur Trockenheit der Antike nachgebildete, dann eine ausgeartete, die gleiche Stufenleiter durchlaufend, wie in alter Zeit, wobei das Hervorbringen neuer Detailformen nicht ausgeflohen war, worauf bereits hingewiesen wurde.

Spitzbogen, Flach- und Rundbogen, sowie auch Korbbogen werden zur Ueberspannung von Oeffnungen und als Wölbelinien gebraucht, wie auch die wagrecht lagernden Architrave — die erstgenannten meist nur bei Bauten des Uebergangstils und der Frührenaissance, wobei auch das Detail oft noch unter dem Drucke der mittelalterlichen Formensprache steht.

288.
Macht des
Raumes.

289.
Sakraler Stil
und
Formenbildung.

Von der altchristlichen Kunst, den altchristlichen Kirchenanlagen in Italien wird bei den folgenden Betrachtungen ausgegangen werden müssen, da sie die ersten Stätten sind, in denen die Bekenner der neuen Religion zur gemeinsamen Gottesverehrung sich versammelten. Was wurde von diesen angenommen? was gab das romanische, was das gotische Mittelalter hinzu?

Eine mehr liturgische als architektonische Frage ist diejenige der Orientierung der Kirchenbauten. Wo freies Gelände vorhanden war, hielt man die von den antiken Tempeln übernommene Richtungslinie der Längsachse von Ost nach West auch bei den ersten christlichen Gotteshäusern ein, wobei in Rom der Altar meist an das westliche Ende, in Ravenna dagegen an das östliche gestellt wurde; die letztere Art der Aufstellung bildete im Mittelalter die allgemeine Regel. Wurde sie auch in der Renaissance befolgt? Nein; ihre Einhaltung war schon durch die bestimmte Einteilung des Stadtrinneren, durch die Anordnung und Lage der Straßenzüge und freien Plätze nicht mehr streng durchzuführen. Sie zeigte bald mehr Ausnahmen; aber trotzdem sind genug berühmte Beispiele für die Regel anzuführen. In Rom sind der *Gesù*, in Loreto die Wallfahrtskirche, in Florenz *San Spirito* und *Santissima Annunziata*, in Mantua *San' Andrea*, in Padua *Santa Giustina* und *Carmine*, in Venedig *San Giorgio maggiore*, *San Salvatore* u. a. m. orientiert. Eine genaue Statistik über die Orientierung ist nur bei den Kirchen der Stadt Rom durchgeführt; hier sind aber sämtliche Linien der Windrose vertreten!

290.
Orientierung.

Das Grundschema — die dreischiffige altchristliche Basilika — an dem auch die mittelalterliche Baukunst bedingungsweise festhielt, blieb auch für die Renaissance bestehen. Das Schema der Maßverhältnisse der Breite des Mittelschiffes zu demjenigen der Seitenschiffe und Querschiffe, wie es die romanische Kunst festgestellt hatte, wurde beibehalten; ebenso wurde die Anordnung der Stützenentfernungen und diejenige der Gewölbejoche nach romanischer Weise angenommen.

291.
Kirchen-
grundriß:
basilikal
Anlage.

Die basilikale Anlage mit ihrer einheitlichen Innenperspektive war besonders geeignet, das Gotteshaus als Langbau zu charakterisieren; sie betätigt sich im Grundriß als rechteckige Form mit stark ausgeprägtem Uebergewicht der Langseite und durch die Teilung mittels offener Säulenstellungen in eine ungleiche Anzahl von Schiffen (1, 3 und 5), wobei das mittlere stets breiter bleibt; den Abschluß desselben bildet eine halbkreisförmige Apsis.

Den Ursprung dieses Baugedankens hatte zuerst *Leon Battista Alberti* in der römischen Gerichtsbasilika finden zu müssen geglaubt, welcher Auffassung später eine andere entgegentrat, nach der die Kirchenbasilika als ein in der *Konstantin'schen* Zeit geschaffenes Produkt des christlichen Kultus und Geistes anzusehen sei, welcher Auffassung sich besonders *Hübisch* angeschlossen. Im Jahre 1847 erfuhr sie aber zunächst durch *Zestermann* eine Widerlegung, indem er die Anfänge der christlichen Basilika in der antik-römischen Palastarchitektur wurzeln ließ, mit der Begründung, daß das römische Patrizierhaus unter seinen Bestandteilen regelmäßig einen Saal von besonderer Gestalt und Benennung besessen habe: die Basilika.

Diesen drei Theorien stellte *Dehio*²³¹⁾ eine vierte gegenüber, der man im ganzen und einzelnen, um ihrer logischen und sachlichen Ausführungen willen, gern beipflichten wird. Nur Bürgerhäuser können es gewesen sein, in denen sich die ersten Christen versammelten, und vom Wohnhaus sind daher die Bestandteile der Basilika entnommen. Das Tablinum wird zum Sitze des Vorstandes, zur Apsis; die

231) Vergl.: DEHIO, C. & G. v. BEZOLD. Die kirchliche Baukunst des Abendlandes. Stuttgart 1884—1901. S. 63.

Alae werden zum Querschiff, in dem sich die Diakone und Diakonissen versammelten; das Atrium wird zum Langhaus, worin die Gläubigen dem Gottesdienst anwohnten. Den im Atrium oder im umläluten Peristyl Versammelten mußte Schutz gegen Wind und Wetter gewährt werden, ohne dabei eine Verdunkelung mit in den Kauf nehmen zu müssen. Das Compluvialsystem war daher nicht mehr zu halten, und das *Atrium displuviatum* des *Vitruv* trat an seine Stelle, wobei die Lichtzuführung in echt antiker Weise durch Aufsetzen eines Oberbaues mit seitlichem Lichteinfall geschah, wie dies bei den hypostylen Sälen der Aegypter und Assyrer und wohl auch der Griechen der alexandrinischen Zeit der Fall war. Der Aufbau über dem Peristylgesimse bildet sich zu überhöhten, befensterten Hauptschiffmauern heraus, die mit einer flachen Holzdecke oder dem sichtbar gelassenen, fog. »offenen« Dachstuhl überspannt sind.

An Bildungen treten nun auf: die einschiffige Anlage mit hohem Seitenlicht, die drei- und fünfschiffige mit hohem Mittelschiffseitenlicht und Fenstern in den Wänden der Seitenschiffe. Der Einbau von Galerien in den Seitenschiffen bleibt vorwiegend eine morgenländische Einrichtung, die aber auch im Abendlande vereinzelt vorkommt; als spezifisch abendländisch ist die Anlage des Querschiffes zu bezeichnen.

Vorhaus, Gemeindehaus und Priesterräume bilden die Bestandteile der Basilika, welcher Anordnung das frühe Mittelalter und die Renaissance auch treu blieb. Pfeiler und Säulen wechseln bei beiden Bauweisen als Träger der Mittelschiffmauern ab.

Als Säulenbasiliken sind die zwei Kirchen *San Lorenzo* und *San Spirito* in Florenz ausgeführt, als Pfeilerbasiliken die Dome in Udine, Treviso und Pavia.

Das abschließende Vorhaus wird gegen Ende des I. Jahrtausends im großen und ganzen außer Gebrauch gesetzt; war ein solches baufällig geworden, so wurde es nicht mehr hergestellt. Die Renaissance nimmt an einigen Bauten den Gedanken wieder auf und verkörpert ihn in interessantester Weise in der *Annunziata* in Florenz, dann bei *Santa Maria Maddalena de' Pazzi* daselbst, bei der Pfarrkirche *San Lorenzo* zu Chiavenna in großem Maßstab, wo inmitten des Vorhofes sich der schlanke Glockenturm freistehend erhebt; dann bei *Santa Maria* zu Abbiategrafio, und weiter in *San Sisto* in Piacenza u. a. O. Sie leistet somit hier im Kirchenbau nichts Neues; sie bringt bloß alte Motive, denen sie, jedoch nur vereinzelt, wieder in veränderter Form und in geistvoller Weise Geltung verschafft.

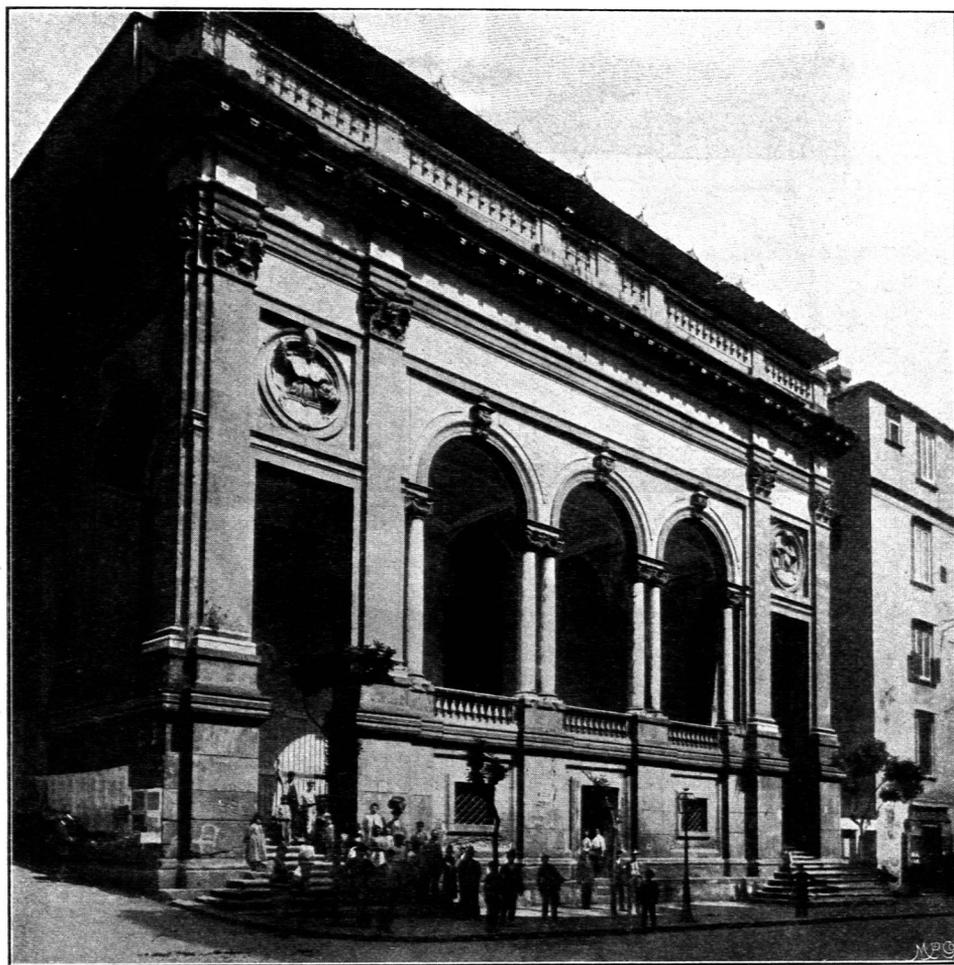
Gleichwie die Vorhöfe an altchristlichen Basiliken zu einfachen Vorhallen (*San Lorenzo fuori le mura*, *San Giorgio in velabro* zu Rom u. a.; siehe auch Fig. 396) umgestaltet werden, so vollzieht sich auch dieser Vorgang in der Renaissance, und zwar in einigen glänzenden Beispielen, wie dies am Dome in Spoleto, verbunden mit der Anlage von zwei Redekanzeln, in klassischer Weise bei *Santa Maria in navicella* zu Rom, bei *Santa Maria delle Grazie* in Arezzo und bei *Santissima Annunziata* in Florenz gezeigt ist. Eine schlichte dreibogige Vorhalle, zwischen zwei Türmen eingespannt, ist bei der *Incoronata* zu Lodi ausgeführt; vollständig geschlossene, nur durch eine Tür begehbbare Vorhallen hat die Renaissance in prächtiger Weise bei der *Umiltà* in Pistoja und einfacher bei *San Sebastiano* in Mantua zur Ausführung gebracht.

Aus der späten Zeit wäre als glänzendstes Beispiel ein Werk des *Fansaga* (1591—1678), die Vorhalle der *Sapienza* in Neapel anzuführen (Fig. 396). Für eine

gerade Durchführung der Treppe zum Portal der hochgelegenen Kirche hat dort der Platz gefehlt, weshalb die Eingänge der Vorhalle in fehr geschickter Weise an die breiten Enden verlegt und die Treppen in diesen emporgeführt wurden²³²⁾.

Noch mehr aber schrumpft die ursprüngliche Vorhofanlage zusammen, wenn sie sich auf die Form einer mächtigen Bogenführung um das Eingangsportal beschränkt, deren sich auch die romanische Kunst schon bediente, und für welche wir

Fig. 396.

Vorhalle der *Sapienza* zu Neapel.

an oberitalienischen Kirchen und in gewaltigster Weise an der Giebelfassade von *Santa Maria* zu Abbiategrosso Beispiele haben. Dort bilden feitliche Wandungen mit vorgestellten Kuppelfäulen, in zwei Stockwerken übereinander, den Rahmen, der mit einem mächtigen, halbkreisförmigen Tonnengewölbe und einem Giebeldach darüber geschlossen wird. Dieses triumphbogenartige Motiv fügt sich in die niedrigen Bogenhallen, welche den Vorhof rings umziehen, mächtig ein²³³⁾.

²³²⁾ Vergl.: NOHL, M. Tagebuch einer italienischen Reise. Stuttgart 1866. S. 229.

²³³⁾ Eine Darstellung hiervon siehe: STRACK, H. Central- und Kuppelkirchenbauten der Renaissance in Italien. Berlin 1882. Taf. 26.

Fig. 397.

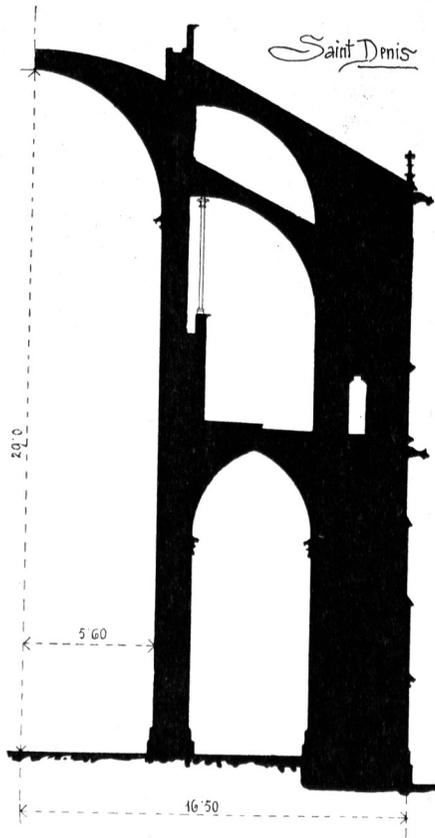


Fig. 398.

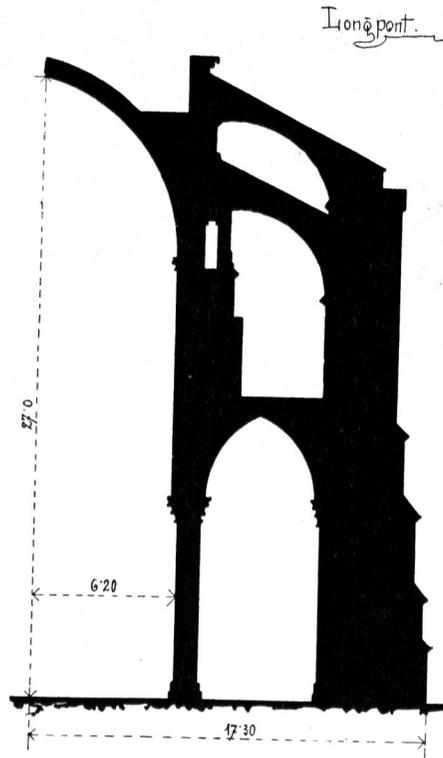
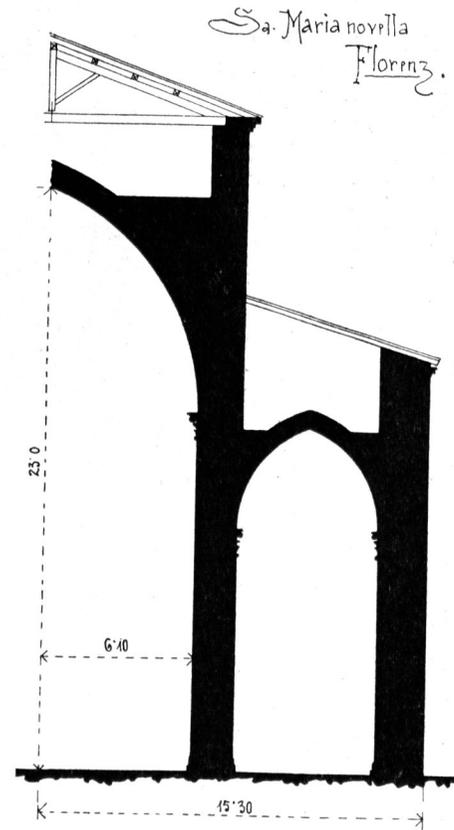


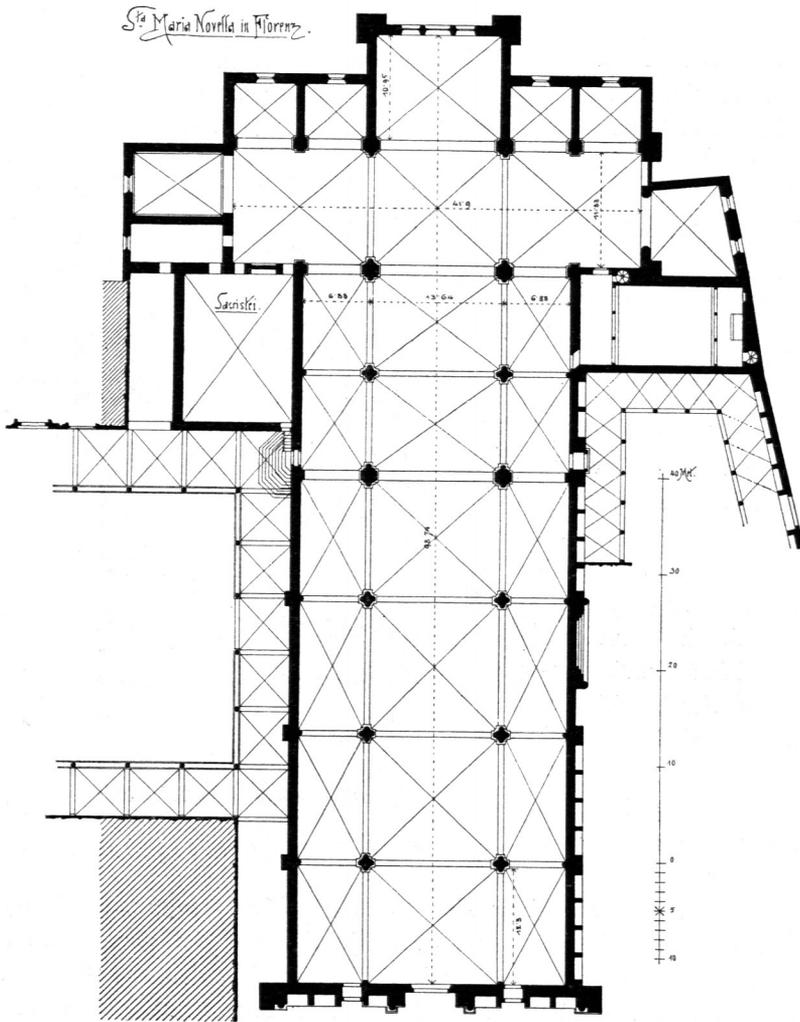
Fig. 399.



Querchnitte von dreischiffigen gotischen Kirchenhallen.

Beim Gemeindehaus blieb, sobald die mehrschiffige Anlage zur Ausführung gebracht wurde, das überhöhte Mittelschiff die Regel, sowohl bei der drei- als bei der fünfschiffigen Durchbildung. Bei letzterer waren die zwei Seitenschiffe rechts und links des Mittelschiffes unter ein Dach gebracht (vergl. *San Paolo fuori le Mura* in Rom), oder man stufte auch diese Dachflächen nach der hochgeführten Schiffmauer ab (vergl. die gotische *Santa Trinità*-Kirche in Florenz).

Fig. 400.

Kirche *Maria novella* zu Florenz.

Kirchen mit nur einem Schiff, wie sie die mittelalterliche Kunst vielfach schuf, blieben auch in der Renaissance zu Recht bestehen und wurden sogar bevorzugt. Solche mit zwei gleichhohen und gleichbreiten Schiffen (zweischiffige), wie sie in Tirol und Norddeutschland die Gotik hervorbrachte, sind mir in der italienischen Renaissance nicht bekannt geworden; auch solche nicht mit nur einem Seitenschiff, das bald nördlich, bald südlich des Hauptschiffes, bald niedriger, bald in gleicher Breite mit dem Hauptschiff, ausgeführt war. Sie gehören diesseits der Alpen meist

den Bettelorden an, die aus Sparfamkeitsrückfichten und um Platz für die Predigtgemeinde zu schaffen, der Kanzel gegenüber angelegt wurden.

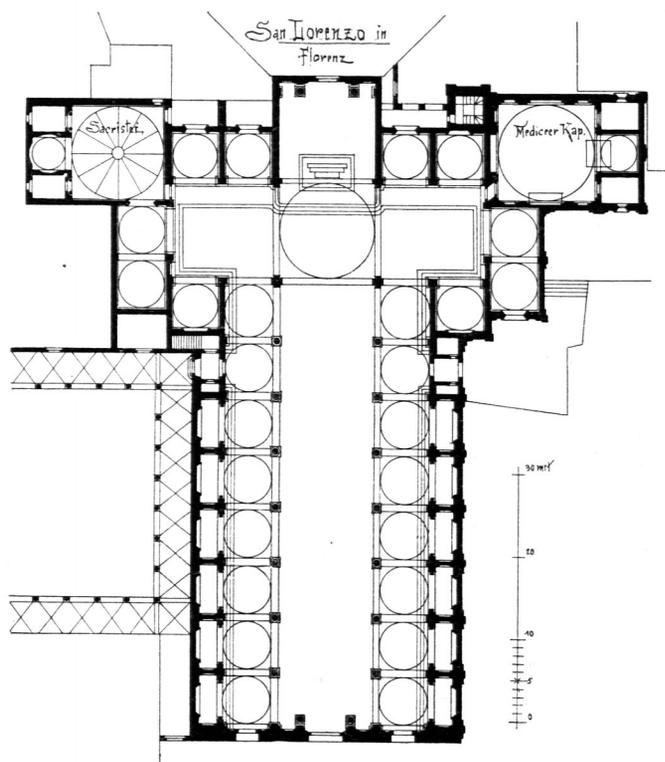
292.
Hallenkirchen.

Gegen eine andere Neuerung, welche das Mittelalter im Kirchenbau schuf, die fog. Hallenkirchen — gleichhohe Schiffe unter einem Dach — verhielt sich die Renaissance ziemlich spröde. Unter den wenigen Hallenkirchen wären zu nennen: *Santa Maria Annunziata* in Camerino, in der Mark Ancona und der von *Roffellino* erbaute Dom in Pienza, ein in jeder Beziehung verunglückter Versuch, der bei den Seitenschiffen sich mit gestelzten Rundbogen hilft, dafür im Mittelschiff aber den Mittelpunkt des Bogens tiefer als das Kämpfergefims legt²³⁴).

Die Hallenkirche fetzte die durchgehende Wölbung voraus, deren sich dann auch die Renaissance bediente, während die basilikale Anlage bei der Wölbung der Seitenschiffe die wagrechte Holzdecke des Mittelschiffes zuliefs, wie auch die Gewölbe in fämtlichen Schiffen. In allen Fällen war der Seitenschub der Gewölbe aufzuheben entweder unmittelbar durch Einlegen von eisernen oder hölzerne Ankeru oder Zugftangen oder durch ihm entgegengesetzte Mauermaffen in Gestalt von Strebepfeilern, Spreizen, Strebebogen (siehe Art. 60, S. 81) oder durch beide Mittel zugleich, wenn man der Ausführung nicht ganz traute. Jedenfalls

war der Südländer bei der Löfung dieser rein statischen Frage von einem größeren Gottvertrauen befeelt und meist auch von richtigerem Gefühl geleitet auf Grund dessen, was er noch aus alter Zeit täglich vor Augen sah, das er außerdem studierte, beobachtete und ausmafs. Man vergleiche zu diesem Ende die mittelalterlichen Bauwerke in Fig. 397, 398 u. 399, die Querschnitte der Kirche in St.-Denis, von Longpont und von *Maria novella* in Florenz. Die größte Spannweite des Mittelschiffes und der Seitenschiffe zeigt die letztgenannte Kirche bei den geringsten Mauerftärken. Welcher Mauermaffen bedienen sich dagegen die französischen Architekten der gleichen Zeit gegenüber den italienischen Meistern, um die gleiche Stabilität zu erzielen! Mit welcher schlichten und einfachen Mitteln wird dieselbe Frage in Florenz beantwortet! Auf wessen Seite ist hier das Gefetz, bei möglichst

Fig. 401.



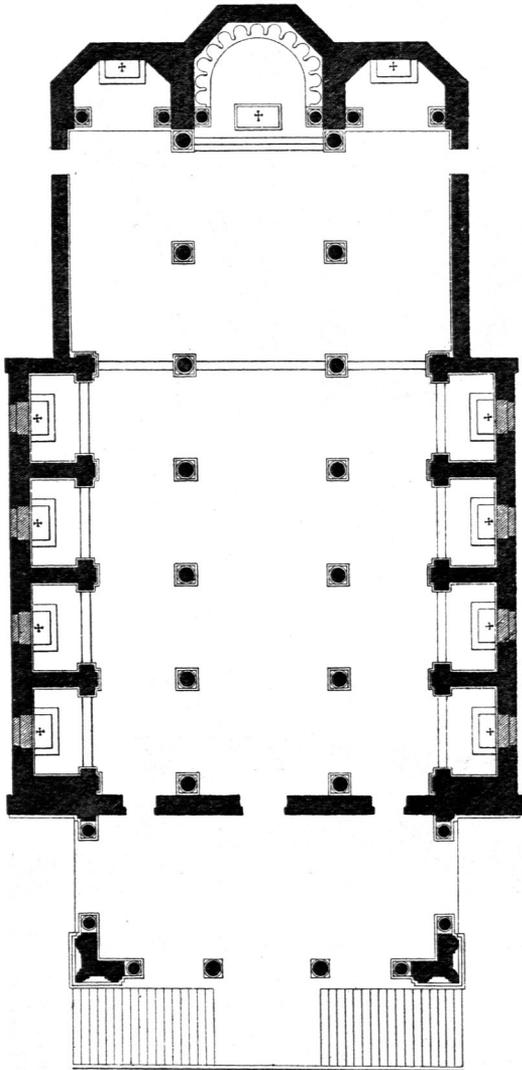
Kirche San Lorenzo zu Florenz.

²³⁴) Veröffentlicht in: GEYMÜLLER v., a. a. O., *Bernardo Roffellino*, Bl. 11 — und: LASPEYRES, a. a. O., Bl. XLIX.

geringem Materialaufwand die größte Stabilität und Festigkeit zu erzielen? Nach den gewählten Beispielen gewiss nicht auf Seiten der Nordländer!

Die Italiener führten auch bei basilikalischen Anlagen den Anfall ihrer Strebepfeiler oder Pfeiler niemals so hoch oder gar bis zur Höhe des Dachgefusses des Mittelschiffes reichend hinauf; nur wenig über den Kämpfer der Gewölbe erstrecken sie sich in

Fig. 402.



ECHELLES DE 36 PIEDS 12 MÈTRES

Kirche *Maria della Catena* zu Palermo ²³⁶⁾.

mit drei gleichlangen und einem längeren Arm spricht sich hier bestimmt aus.

Für den Altarraum, »den perspektivischen Richtepunkt, die Seele und der Gebieter der ganzen Anlage« ²³⁷⁾, ist bei den alten Basiliken die halbkreisförmige

Santa Anastasia in Verona, am Florentiner Dom, am Dom in Como, bei *San Petronio* in Bologna (wenn sie auch dort durch die Zwischenmauern der Kapelle zu einer kolossalen Masse in der Tiefe heranwachsen) und bei *San Francesco* daselbst.

Entgegen dem Mittelalter waltet in der Renaissance beim Wölben der Schiffe größere Kühnheit bei geringerem Materialaufwand und ein höher entwickeltes Raumgefühl. Von letzterem waren aber auch schon die gotischen Meister des Mailänder und des Florentiner Domes und der Hauptkirche des *San Petronio* in Bologna befeelt, indem sie für die gewölbten Mittelschiffe ihrer Basiliken 16,00 bis 17,50 und 18,00 m Spannweiten nahmen, als man es in Amiens, Straßburg und Cöln über 14,00 m nicht hinausbrachte.

Das Querschiff der alten Basiliken klingt in den mittelalterlichen Kirchen Italiens in zwei hervorragenden Beispielen, beim Grundplan von *Santa Maria novella* und *Santa Croce* in Florenz, mächtig und wirkungsvoll durch (Fig. 400 ²³⁵⁾) und wurde von *Brunellesco* in *San Lorenzo* zu Florenz (Fig. 401) in feiner neuen Formensprache wiedergegeben; es wird bei der Grundrißanlage von *San Spirito* in Florenz zum Transept, wo sich Langschiff und Querschiff durchdringen und die Arme über den Kreuzungspunkt weiter fortgeführt sind. Das lateinische Kreuz

293.
Querschiff
und Transept.

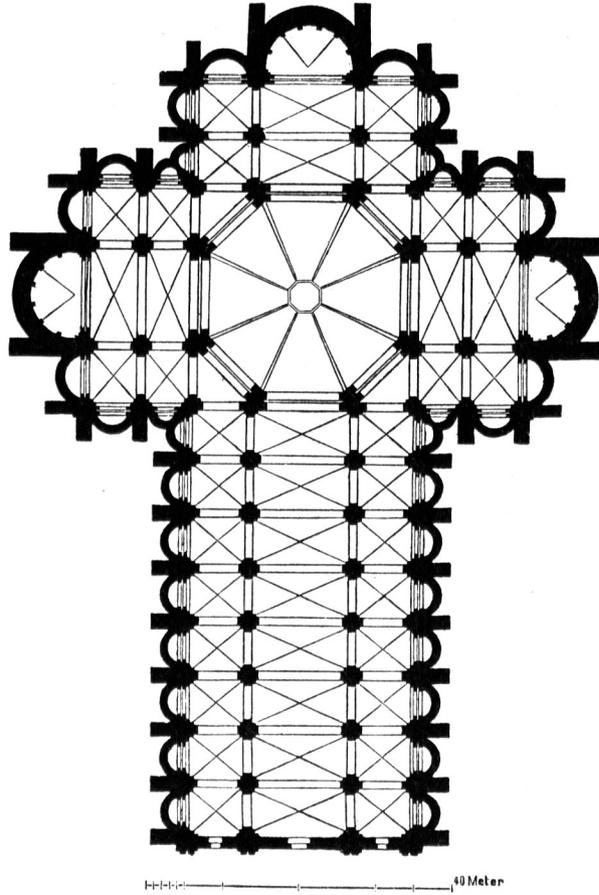
294.
Altarraum
und Kapellen.

²³⁵⁾ In: DEHIO & v. BEZOLD, a. a. O. (Taf. 534 ist in Bezug auf die Anordnung der Gewölbe im Querhaus unrichtig.)

²³⁶⁾ Fakt.-Repr. nach: HITTORFF & ZANTH, a. a. O.

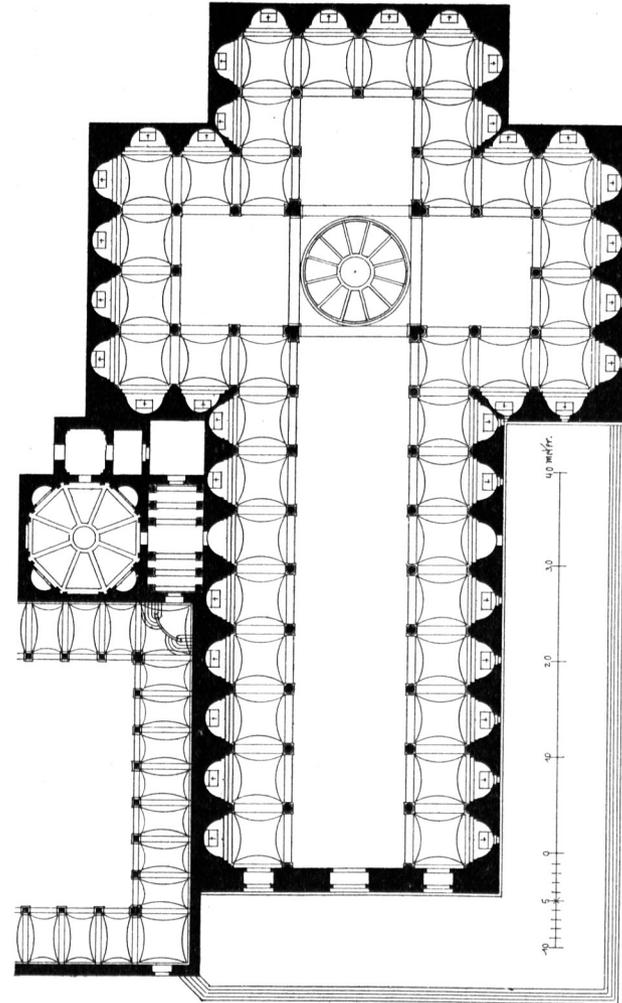
²³⁷⁾ Siehe: DEHIO & BEZOLD, a. a. O., S. 95.

Fig. 403.



Dom zu Pavia²³⁶).

Fig. 404.

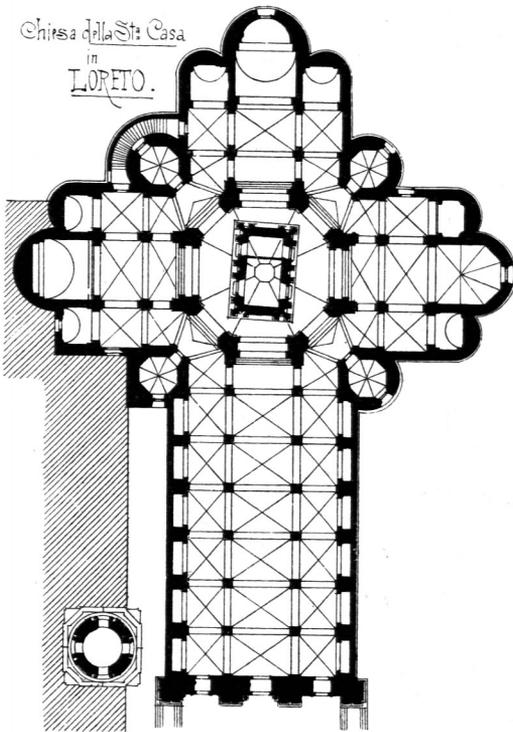


Kirche *San Spirito* zu Florenz.

gewölbte Nische normal; im Mittelalter mußte sie der viereckigen und der polygonalen weichen, kam aber in der Renaissance wieder vollwertig zu Ehren, wenn auch bei ihr die in Ravenna und Byzanz üblich gewesene Form der polygonal gebrochenen Außenseite der Umwandung (*dei Servi* in Siena) und die Maskierung durch rechtwinkelige Ummauerung oder die regelrechte, innen und außen viereckige Form bestehen bleibt, wie dies im Grundriß von *San Lorenzo* (Fig. 401) zur Ausführung gebracht ist.

Der eine Altarraum genügte aber schon in frühchristlicher Zeit nicht mehr; man suchte weitere zu gewinnen im verwandten Abschluß der Seitenschiffe (vergl.

Fig. 405.



Kirche della Santa Casa zu Loreto.

schiffigen (Fig. 402: *Maria della Catena* in Palermo), ferner der Dom in Pavia (Fig. 403), vor allem aber *San Lorenzo* in Florenz, wie auch *San Spirito* dafelbst, wo die Kapellen nicht nur die Außenwände des Langhauses, sondern auch diejenigen des Transeptes und Chores, wenn man hier von einem solchen reden kann, umziehen (Fig. 404).

Die Durchkreuzung von Quer- und Langschiff führt aber ohne weiteres zur besonderen architektonischen Auszeichnung dieses Punktes; er ist so wichtig, daß er einer Betonung bedarf, was, wie in *San Lorenzo* und *San Spirito*, in schüchterner Weise durch kleine Kuppelchen geschehen ist, das aber bei durchweg gewölbten Kirchen mit der Grundform des lateinischen Kreuzes schon während des Mittelalters in Italien in grandiofer Weise versucht wurde: bei *Maria del Fiore* in Florenz und bei *San Petronio* in Bologna.

San Pietro in Vincoli in Rom, Dom in Parenzo), und im Mittelalter forderte dann »die kumulierte Heiligenverehrung« in jeder größeren Kirche eine Mehrheit von Altären (der alte Bauriß von St. Gallen gibt schon deren 17 an), für die nur längs der Seitenwände der Kirche Platz gefunden werden konnte oder durch die Fortsetzung der Seitenschiffe um den Altarraum oder Chor, bei der sich um die Mitte des XII. Jahrhunderts eine Reihe kleiner Kapellen (Kapellenkranz) ergeben haben. Aus diesem Bedürfnis heraus, nicht »zur besseren Entfaltung einer Prozession«, dürften diese Anlagen entstanden und auch in der Renaissance verwertet worden sein.

Viele der einschiffigen Kirchen (*San Francesco al Monte* in Florenz, *Santa Felicità*, Dom in Montepulciano, *Santa Maria dei Servi* in Borgo San Sepolcro, *San Domenico* in Recanati, *Sant' Andrea* in Mantua u. f. w.) zeigen die Kapellen an den Langwänden des Schiffes, desgleichen auch die drei-

295.
Vierungs-
kuppel.

²⁹³⁾ Fakf.-Repr. nach: HAUSER, a. a. O., S. 51 (Fig. 39).

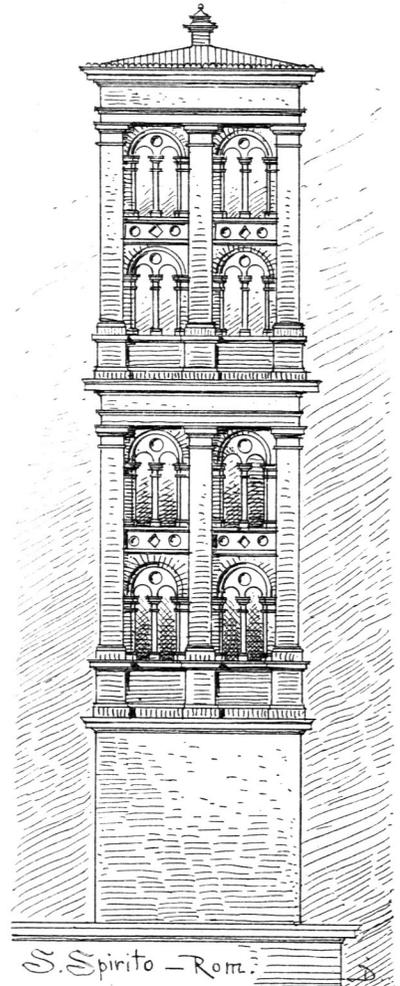
Die Vierung war hier durch eine mächtige Kuppel von außen und innen zu markieren, und zwar in den Mäßen der drei Schiffe zusammengenommen! Der Gedanke reifte im gotischen Mittelalter in Italien aus und konnte nur dort ausreifen, wo die großen Kuppelbauten der Alten zu ähnlichen Ausführungen die Anregung gaben. *San Petronio* wurde nicht ausgeführt; aber im Modell ist uns der Entwurf heute noch erhalten. Eine der großartigsten Kirchen der Welt wäre durch dessen Ausführung geschaffen worden, eine Kuppel, welche die Abmessungen derjenigen von Florenz und Rom mit 40,00 m Lichtweite nahezu erreicht haben würde. Die 8 Kuppelstützen im Grundplan, von denen 2 als Bestandteil der jetzigen Kirche ausgeführt sind, erscheinen weitaus schöner gegliedert und entwickelt als am Unterbau des Florentiner Domes; ob sie aber im Stande gewesen wären, bei den gewählten Querschnitten das Gewicht der Kuppel aufzunehmen und das Kräftepiel darin im Gleichgewicht zu halten, dürfte wohl zu bezweifeln sein.

Auch die Wallfahrtskirche der *Santa Casa* von Loreto (Fig. 405) darf hierhergesetzt werden; denn sie ist und bleibt von Haus aus ein gotischer Bau von »bewundernswerter« Grundrissdisposition und dem gleichen Grundgedanken: das lateinische Kreuz mit einer Vierungskuppel, die von 8 Stützen getragen wird und einen Durchmesser gleich den drei Schiffbreiten (30,00 m) hat. Auch hier waren die Stützen zu schwach bemessen, ein Fehler, den später *Giuliano da Sangallo* (29. Sept. 1499) zu verbessern suchte, den aber erst *Bramante* 1509 gründlich beseitigte.

Für die Meister der Renaissance blieben diese Anlagen von großem und dauerndem Einfluß, und der Plan von Loreto ist ohne Zweifel beim Entwurf des *Christoforo Rocchi* für den Dom zu Pavia vorbildlich gewesen. (Vergl. die beiden Grundrisse in Fig. 403 u. 405, wobei in Loreto besonders auf die schöne Anlage der 4 Kapellen in den Diagonalen des Transeptes hingewiesen sei.)

Zur Zeit *Konstantin's* wurde es in Rom üblich, über Märtyrergäbern Gedächtniskirchen zu erbauen, wobei man das Grab selbst in nächste Beziehung zum Altar setzte; d. h. man legte ein unterirdisches kleines Gewölbe so unter dem Hauptaltar an, daß man in dieses hinabsehen konnte. Aus dieser altchristlichen »*Confessio*«, verbunden mit ihrer katakombenartigen Anlage, ging die spät-altchristliche und mittelalterlich-romanische Krypta hervor — die vollständige Unterkirche mit Altären, die dann unter dem erhöhten Chorraum angelegt wurde.

Fig. 406.

Turm der Kirche *San Spirito* zu Rom.

Kam die ursprüngliche Begräbnisstätte des Märtyrers nicht in Frage, sollten vielmehr von außen hergebrachte Gebeine nur in der Kirche beigesetzt werden, dann begnügte man sich mit der Aufstellung über der Erde und beschaute durch eine lotrechte Vorderwand die heiligen Gebeine oder machte den Altar selbst zum

Fig. 407.



Glockenturm zu Ferrara.

Bauten auf. Diese Stellung wurde typisch, und man verließ sie in allen folgenden Phasen der Baukunst in Italien nicht.

Während diesseits der Alpen Baukünstler und Volk für die äußerlichen, hochgeführten architektonischen Merkzeichen schwärmten und mit Stolz auf die Errungenschaft blickten, die Türme organisch mit dem Langhaus verbunden zu haben, die

Behälter derselben. »Die Gruft scheidet aus dem Bestande der Kirchenarchitektur aus«, was in der gotischen Periode zum Grundsatz erhoben wurde, woran auch die Renaissance festhielt.

Die Protorenaissance zeigte ein Ausklingen der Kryptaanlage in der Kirche *San Miniato al Monte* bei Florenz, während sie die frühe und späte Renaissance, der Gotik folgend, ablehnte. Der Altartisch wurde zum Sarkophag für den Heiligen oder, wo die *Confessio* gegeben war, sorgte die Renaissance für architektonisch schön ausgebildete Zugänge zu ihr, wie dies z. B. in vollendeter Weise in *Maria maggiore* und in *St. Peter* in Rom gezeigt ist.

Die Türme sind keine ursprünglichen Zugaben des christlichen Kirchenbaues. Sie sind dem VI. und VII. Jahrhundert noch fremd und in Rom und Ravenna wohl erst im VIII. Jahrhundert bestimmt nachweisbar. Sie dienten entweder zur Aufnahme von Treppenanlagen bis zu den Emporen und den Dachräumen, oder sie wurden als Warttürme gebaut. — Die ältesten Glocken waren klein und hingen meist in Dachtürmchen. Mit der Einführung weithin hörbarer Geläute nahm man die Türme zu ihrem Träger.

Der Ansicht, daß sie nicht zu den Bestandteilen der Kirchen gehörten, blieb man in Italien von der ältesten Zeit an getreu und stellte sie deshalb wohl auch später noch neben den Langseiten der Basiliken als ifolierte

sie mit einem übermäßigen Luxus der äußeren Architektur bis zu einer Höhe von 157,00 m trieben und noch mit einer Vielheit dieser nicht kirchlichen Beigaben prunkten, blieb man in Italien der Anschauung des VIII. Jahrhunderts getreu, und die neue Kunst der Renaissance machte kargen Gebrauch von diesen rein äußerlichen Gaben der nordischen Kunst des Mittelalters.

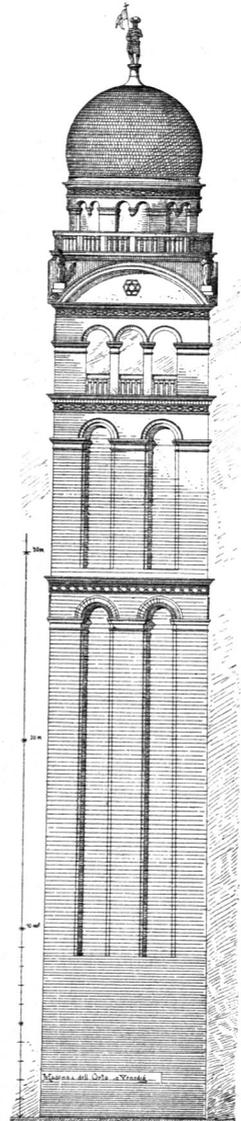
Die Steigerung der Macht und der Pracht des Innenraumes ist nach wie vor die Hauptsache, wie die weitere Verfolgung der Bauidee, die im Dome von Florenz, in *San Petronio* in Bologna, in der Wallfahrtskirche von Loreto und im Dom von Pavia — das lateinische Kreuz mit mächtiger Vierungskuppel — niedergelegt war, und die das hohe Ziel blieb, zu dessen Ende es der Beigabe mächtiger Türme nicht bedurfte oder wenigstens nur solcher von bescheidenen Abmessungen.

Die mittelalterlichen, reich entwickelten *Campanile* der oberitalienischen Städte während der romanischen Periode, die Türme in Cremona, Pavia, Crema, *San Gottardo* in Mailand u. f. w. sind sämtlich keine organisch mit dem Langhaus verbundenen Baukörper; der gotische Dom in Florenz stellt feinen, des geplanten 30,00 m hohen Spitzdaches entbehrenden, überreichen *Campanile* als Freibau an die Seite; die Dome in Mailand, Orvieto und Bologna stehen auch ohne diese Zugabe als Kirchenbauten ersten Ranges da, und wo man doch den »Finger des Herrgotts« weithin zeigen wollte und weder zum Turmbau noch zur Kuppel die nötige Freudigkeit oder den nötigen Mut hatte, entschloß man sich zu einer Verquickung beider: zum Vierungsturm, wie er in Chiaravalle und in reichster Weise, als Renaissancearbeit, an der *Certosa* bei Pavia zur Ausführung gelangt ist.

Kreisrund im Querschnitt oder viereckig sind die ravenatischen, altchristlichen Türme; ausnahmslos quadratisch sind sie in Rom. An diese beiden Formen schlossen sich die meisten der frühen Renaissance an, und auf dieser altchristlichen Grundlage dürfte wohl derjenige von *San Spirito* in Rom (Fig. 406) als eine ihrer besten Schöpfungen zu bezeichnen sein: auf geschlossenem Unterbau vier Geschosse, je zwei durch Grofspilaster zusammengefaßt.

Diesem römischen Backsteintürmchen mag der mächtige, leider unvollendet gebliebene *Campanile* in Ferrara, aus rötlichem und weißem Marmor fein gefügt, gegenübergestellt werden. Er zeigt auch die Zweiteilung der Fassadenflächen, aber keine zusammengefaßten niedrigen Stockwerke, vielmehr hochgeführte, mit kräftigem Architekturwerk gegliederte (Fig. 407), in feiner Art einer der vornehmsten Turmbauten des ganzen Stils, wenn auch nicht vollständig frei von einem leifen Hauche der kurz vorausgegangenen Kunstpeche. Auf feiner Grundlage wäre ein

Fig. 408.

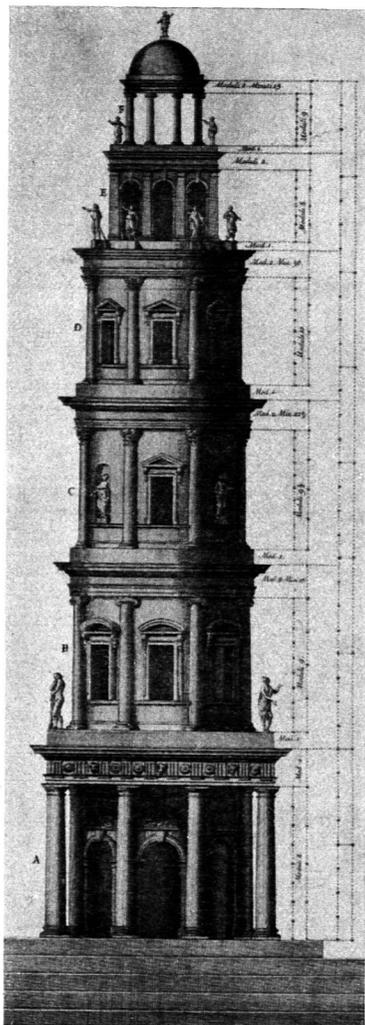


Glockenturm der Kirche
Madonna dell'Orto
zu Venedig²³⁹⁾.

²³⁹⁾ Nach: CICOGNARA, a. a. O.

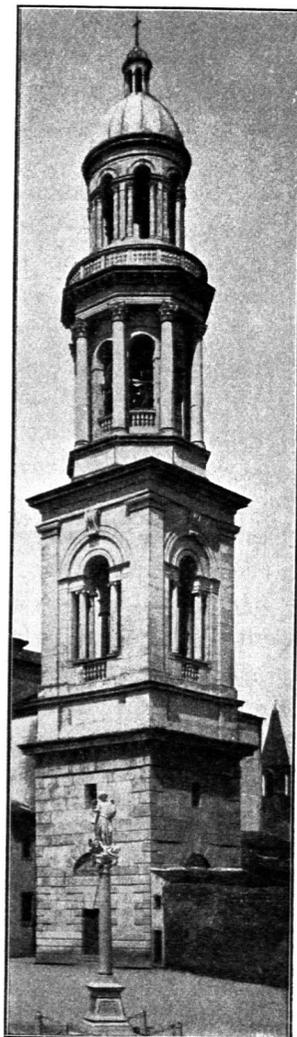
geistvolles Weiterbauen leichter zu erringen gewesen als bei einem schematischen Aufeinandertürmen der regelrechten Säulenordnungen. Und so möchte ich auch den Venezianer *Campanile* von *Madonna dell' Orto* (Fig. 408²³⁹) in seiner Schlichtheit und den geschlossenen Untergeschoßen höher stellen als die meisten umfalten oder mit Pilastern bedeckten der späteren Zeit.

Fig. 409.



Glockenturm nach Alberti.

Fig. 410.

Turm der Kirche
zu San Micheli bei Verona.

Leon Battista Alberti gab für den Glockenturm als Freibau ein besonderes Rezept heraus, wobei er die ravennatische Rundform bevorzugte, und krönte ihn mit einem offenen *Tempietto* und einem Kuppeldach, während er ihn im Erdgeschoß mit einer im Viereck herumgeführten Säulenhalle umgab (Fig. 409).

Der Entwurf mag als geistvoll gelten; er hat aber zu wenig inneres Leben. An ihn schließt sich lebensfrischer *Sanmicheli* mit seinem Turme zu San Micheli bei Verona an, der auf viereckigem Unterbau in einem weiteren Gefchoße mächtige

palladionische Fenster zeigt und über diesen ein achteckiges Gefchofs mit Säulen an den Ecken, darüber als Schluß ein kreisrunder *Tempietto* mit Kuppel und Laterne (Fig. 410).

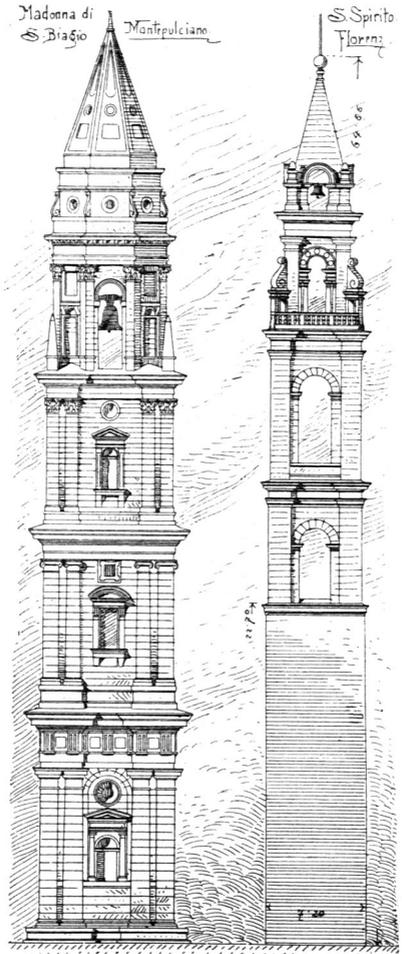
Die beiden Türme von *San Spirito* in Florenz (Fig. 412) und der *Madonna di San Biagio* in Montepulciano (Fig. 411) sind einfachere Repräsentanten des Stils, wobei derjenige von *San Spirito* (von *Baccio d'Agnolo* [† 1543] begonnen und nach dessen Entwurf unter der Regierung des *Cosimo I.* vollendet) origineller gefaßt ist und nicht an verbrauchten Motiven klebt, wie derjenige des älteren *Antonio da Sangallo*. Er mag, wie der zugehörige Kirchenbau, »eines der in sich vollendetsten Bauwerke der Hochrenaissance« fein; aber das Fehlen einer gewissen Wärme wird auch ihm zuerkannt werden müssen. Richtig ist, daß er, trotz seines fehlenden Zwillingbruders, der nur wenige Meter groß geworden ist, in der Gesamtgruppe trefflich steht und nach *Lafreyres*²⁴⁰) »sein Wert besonders darin liegt, daß er gegenüber so vielen Projekten zu Türmen, an welchen die Renaissancemeister ihre Erfindungsgabe erschöpften, den großen Schritt vom Papier zum Stein hat tun dürfen und zudem auch so rasch, daß von der ursprünglichen Idee seines Urhebers nichts Wesentliches abbröckelte. Ein Meisterturm der Kunstpoche, in dem, sozusagen, das Glaubensbekenntnis für Turmbauten zum Ausdruck gelangte« (Fig. 411).

Auf viereckigem mittelalterlichem Unterbau erhebt sich, wie in Montepulciano, in das Achteck übergeführt, der Oberbau des Turmes in Modena (Fig. 413), der, wenn auch nicht ganz frei von mittelalterlichem Wesen, doch eine gesunde, interessante Schöpfung bleibt. Als letztes Glied in der Kette sei der viereckige, oben gleichfalls in das Achteck übergeführte Turm der *Santa Maria del Carmine* in Neapel (1769 erneuert) noch erwähnt, der wenigstens malerisch von hübscher Wirkung (Fig. 414) und auch sonst gut entwickelt ist.

Als erträgliche Leistungen des Barockstils können noch die Doppeltürme von *Sant' Alessandro* in Mailand gelten. Was *Maderna* für *St. Peter* in Rom entwarf, sind hübsche Pavillons auf breitem Unterbau, aber keine Türme, und was *Bernini* gab, entbehrte des malerischen Reizes gewiß nicht; »die zierliche Bildung der Türme, die durchsichtige hallenartige Behandlung der Stockwerke, die Vermeidung großer

Fig. 411.

Fig. 412.

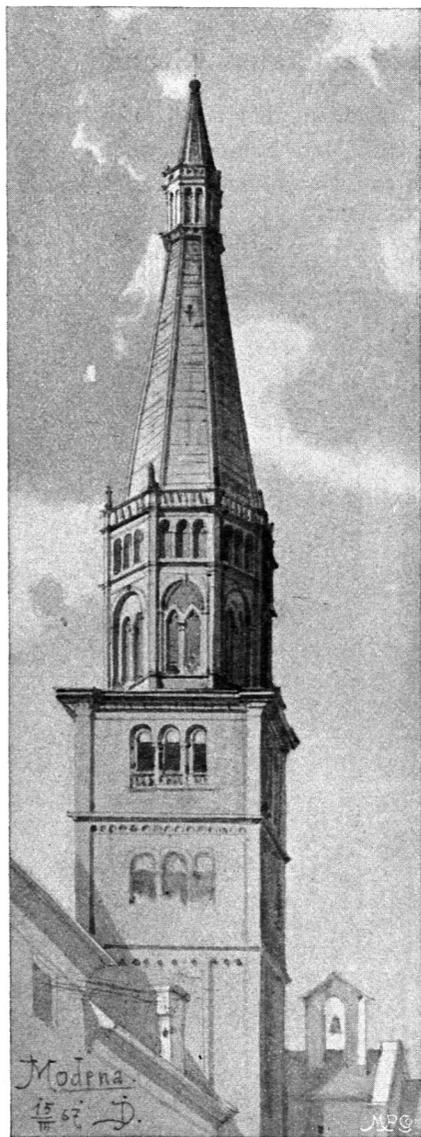


Glockenturm der Kirche
Madonna di San Biagio zu Montepulciano. *San Spirito* zu Florenz.

²⁴⁰) A. a. O., S. 19 u. 20.

Mauermaffen²⁴¹⁾ sind fogar zu loben und in hohem Mafse anzuerkennen; aber die Löfung erfcheint etwas theatralifch und gegenüber den anderen Gebäudeteilen zu wenig ernft.« Dem gleichen Urteil verfallen die Flankentürmchen des *Fuvara* an der berühmten *Superga* bei Turin (1717—31). (Vergl. Fig. 498.)

Fig. 413.



Turm zu Modena.

wurden, an die sich die gefeiertften Künftlernamen *Giuliano da Sangallo*, *Cronaca*, *Sanfovino* und *Brunellesco* knüpfen.

Eine umfangreichfte Anlage dürfte die von *C. Marchioni* (1776—80) erbaute

Auch was Meister *Vanvitelli* mit dem Glockenturm an der *Casa santa* in Loreto leitete (er fchuf die beiden Obergefchoffe und den Zwiebelhelm), erhöht feinen Ruhm nicht.

Giuliano da Sangallo lieferte für *San Lorenzo* in Florenz die Zeichnung zu einem Glockenturm²⁴²⁾, die nicht zum Glücklichen gehört, was der Meister gefchaffen, und dafs nach ihr nicht gebaut wurde, bleibt kaum zu beklagen.

Guarini's Turm an *San Gregorio* in Messina ift fchwerfällig, und fein kegelförmiger, von Spiralornamenten umzogener Helm, den die päpftliche Tiara mit zwei gekreuzten Schlüffeln krönt, ift eine »barocke Tollheit«, die im Norden Italiens nicht ihresgleichen hat.

Diefem letzten Verfuch fei noch ein erfter der Renaissancekunft von *Bernardo Rossellino*²⁴³⁾ entgegengestellt, der 1463 beim Dom in Pienza aus Travertingeftein vollendete Glockenturm. Trocken und armfelig der Anfang, fchwülftig und toll das Ende — glanzvoll nur der Vierungsturm der *Certosa* bei Pavia!

Weitere spätere Ein- oder Anbauten, oft an der Nordfeite der Kirche, aber regelmäfsig in der Nähe des Hochaltars gelegen, find die Sakrifteien, die zum Aufenthaltsort der Geiftlichen, zur Aufbewahrung der Kirchenparamente, des Kirchenschatzes und der Bücherei beftimmt waren. Seit dem XIII. Jahrhundert wurden fie auch mit Altären ausgestattet und als Oratorien verwendet. Sie bilden in der Renaissance oft glänzend durchgeführte und ausgestattete Bauteile der Kirchen, wie diejenigen in *San Lorenzo* (1426) und *San Spirito* (1496) in Florenz beweifen (Fig. 63 u. 64 [S. 66 u. 67]²⁴⁴⁾, welche als reizvolle kleine Zentralbauten errichtet

298.
Sakrifteien.

241) Vergl.: GURLITT, a. a. O., S. 351—353.

242) Siehe: GEYMÜLLER, v., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 2, Fig. 6.

243) Siehe ebendaf., Bl. 11 — und: LASPEYRES, a. a. O., S. 18.

244) Siehe auch: LASPEYRES, a. a. O., Bl. X.

neue Sakristei von *St. Peter* in Rom fein, die durch zwei Korridore mit der Kirche verbunden ist und in einem Kuppelraum von 15 m Spannweite den allgemeinen Sakristeierraum aufnimmt; an letzteren schliessen sich noch 15 Nebenräume²⁴⁵⁾.

30. Kapitel.

Außenbau der einschiffigen und der basilikalischen Kirchen.

299.
Uebersicht.

»Die altchristliche Kirchenbaukunst gibt als Außenbau den zur Umschließung des Binnenraumes materiell notwendigen Mauerkörper und nichts darüber.« Nur die Eingangsfassade erhält eine reichere architektonische Durchbildung, sogar musivischen Schmuck, wie z. B. am Dom in Parenzo u. a. O., während die Langseiten und der Chor im Rohbau bleiben. Ähnlich verfährt auch die Protorenaissance bei *San Miniato al Monte* in Florenz. Das romanische und das gotische Mittelalter dagegen dehnen die architektonischen Gliederungen auf alle Aufsenteile aus, entwickeln sogar ein Maximum des Reichtumes am Chor und an den Langseiten.

Auch hier müssen wir, wie bei den Palästen, verschiedene Strömungen feststellen, welche für die Gestaltung des Äußeren von Einfluß waren. Dort wie da sind es mittelalterliche und antike Elemente, an die angeknüpft wird; oft ist das mittelalterliche System beibehalten, dann mit Renaissanceformen umkleidet (Inneres von *Maria della Catena* in Palermo und *San Francesco* in Rimini — Spitzbogen auf Pilastern mit verkröpftem Gebälke aufliegend mit antikisierenden Profilierungen); schüchtern und tastend versucht man mit der Antike allein auszukommen, bis man in der Verwertung der antiken Tempelfassade oder in der architektonischen Anordnung des römischen Triumphbogens das richtige Ausdrucksmittel für die Hauptfassade der Renaissancekirche gefunden zu haben glaubte.

300.
Antike
Strömung.

Der antiken Strömung folgen in noch zaghafter Ausdrucksweise die kleine Bruderschaftskirche *dell' Oca* in Siena²⁴⁶⁾, die Kirche *San Pietro in Montorio* (Fig. 415) und bei basilikalischer Anlage *Sant' Agostino* (Fig. 416), beide in Rom. Die Gesimfungen, Türen, Eck- und Wandpilaster sind, wenn auch im Detail und in den Verhältnissen noch unfrei, aber sonst mit Bewußtsein vorgetragen, wobei das mittelalterliche

²⁴⁵⁾ Vergl. den Grundplan in: LETAROUILLY-SIMIL, a. a. O., Bd. II, Plan 56.

²⁴⁶⁾ Siehe in: GEYMÜLLER, v., a. a. O., *Francesco di Duccio del Gualta*, Bl. I.

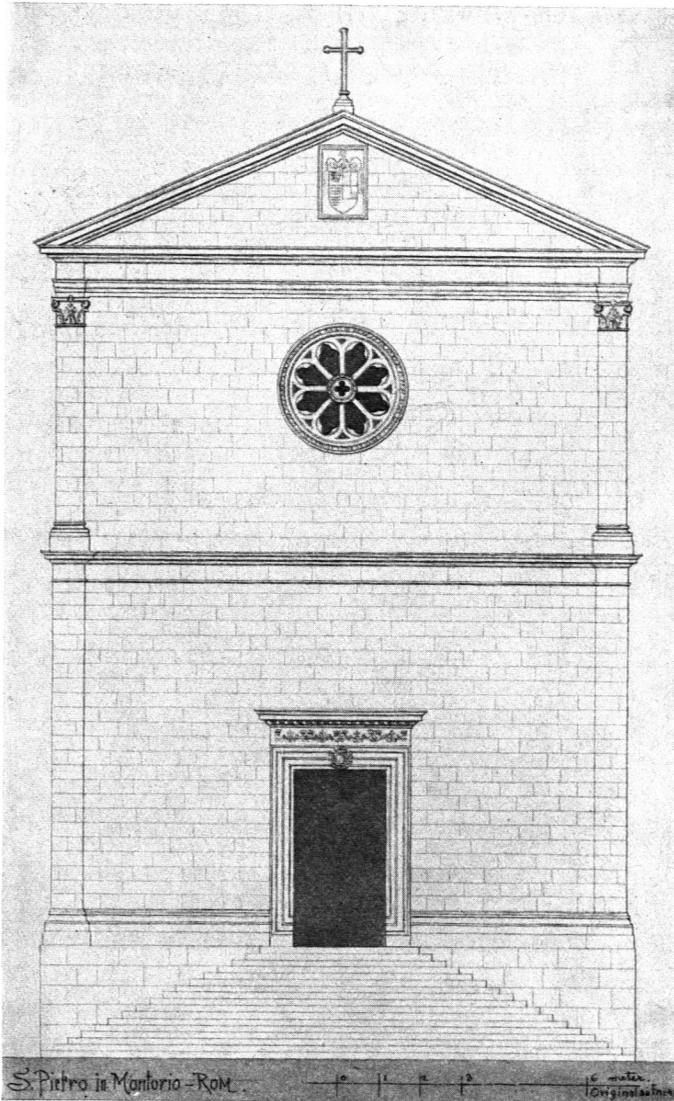
Fig. 414.



Kirche *Santa Maria del Carmine*
zu Neapel.

Rosenfenster noch fein Recht behält, bis die Renaissance in der Fassade von *Sant' Andrea* in Mantua sich von jedem Anklang an die unmittelbar vorausgegangene Kunstpoche frei macht (Fig. 417), und in noch höherem Maße an der Hauptfront von *San Giorgio maggiore* in Venedig, wo an Stelle der gränzierenden Verhältnisse

Fig. 415.

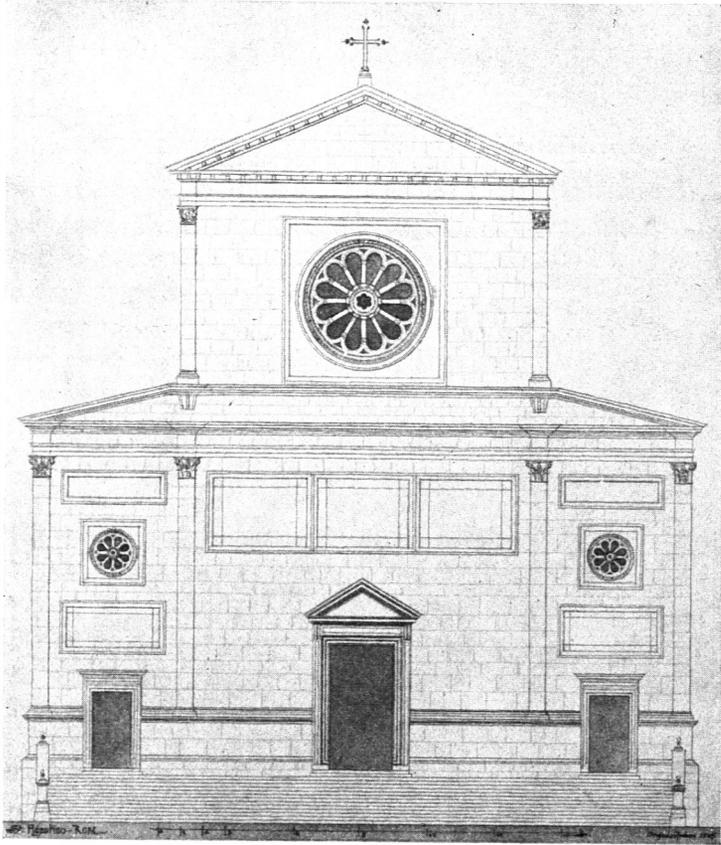
Kirche *San Pietro in Montorio* zu Rom.

und der Giebelform von *Sant' Andrea* die Verhältnisse und Formen des antik-römischen Tempels vollendeten Stils in die Erscheinung treten (Fig. 418). Die spätere Zeit bricht mit der großen Ordnung auf den Wandflächen und greift zur zweigeschossigen Fassadenbildung, zuerst wohl hervorgerufen durch das Bedürfnis einer erhöhten Loggia zur Spendung des Segens — *Urbi et Orbi* — wie bei *Santa Maria maggiore*, der Lateranskirche, *San Marco* und *Santi Apostoli*, alle in Rom. Eine Ausnahme macht

hier *St. Peter*, wofelbst die beiden Gefchoffe innerhalb der beibehaltenen grofsen Ordnung sich befinden.

Wie *Alberti* bei feinen Paläften die kleinen Ordnungen, analog den römifchen Theaterfaffaden, stockwerksweife übereinander anbrachte, fo verfuchte er den gleichen Grundgedanken an der Eingangsfaffade von *San Francesco* in Rimini, nach den vorhandenen Reften und der Denkmünze ²⁴⁷⁾ des *Matteo de' Pasti* MCCCCL zu fhließen, den er aber bei *Sant' Andrea* wieder verlief. Die Barockzeit nahm die kleinere

Fig. 416.



Kirche *Sant' Agostino* zu Rom.

Teilung der Höhe nach mit Vorliebe wieder auf, wie *Sant' Alessandro* in Mailand, *Santa Trinità* in Florenz, *Santa Maria a Scalzi* in Venedig, *San Vincenzo ed Anastasio*, *Santa Maria* in Campitelli und *Santa Maria della Pace* und besonders der *Gesù* in Rom (Fig. 419) dartun. Auch auf den gotifchen Unterbau von *Santa Maria novella* in Florenz wufste *Alberti* nichts anderes zu bringen als eine Kleinpilasterstellung mit antikem Tempelgiebel.

Bei der basilikalischen Anlage bot sich in der Faffade ftets eine Schwierigkeit: bei der Schmalfaffade der Anfhluß der niedrigen Seitenschiffdächer an den erhöhten Mittelschiffbau. Man war vor die Wahl gestellt, auf die Löfung der altchriftlichen

²⁴⁷⁾ Abgebildet in: MÜNTZ, a. a. O., Bd. I, S. 407.

Fig. 417.

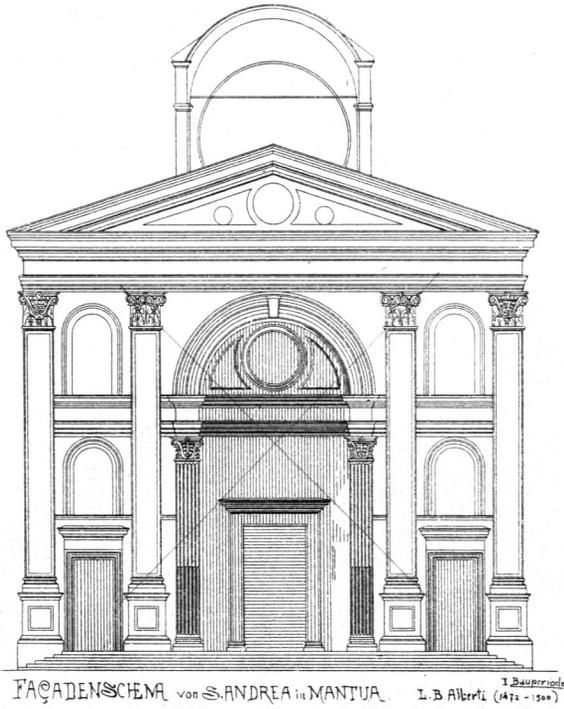
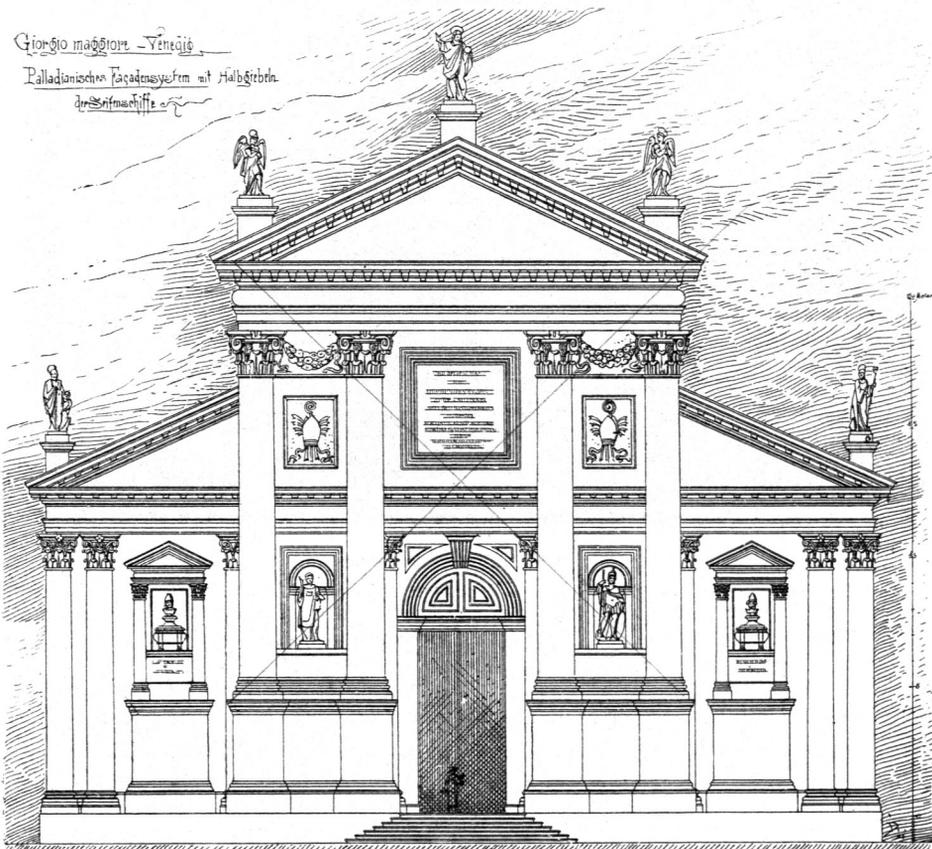


Fig. 418.



Basiliken zu greifen, die eigentlich keine Lösung ist, oder die Seitenschiffe in Gestalt einer Vorhalle an der Giebelfassade herumzuführen, wobei die Vorhalle das gleiche Pultdach wie die Seitenschiffe erhält, oder die Abchlussmauern der Pultdächer an den Mittelschiffgiebel anfallen zu lassen, wie es die Dachneigung gerade verlangte

Fig. 419.

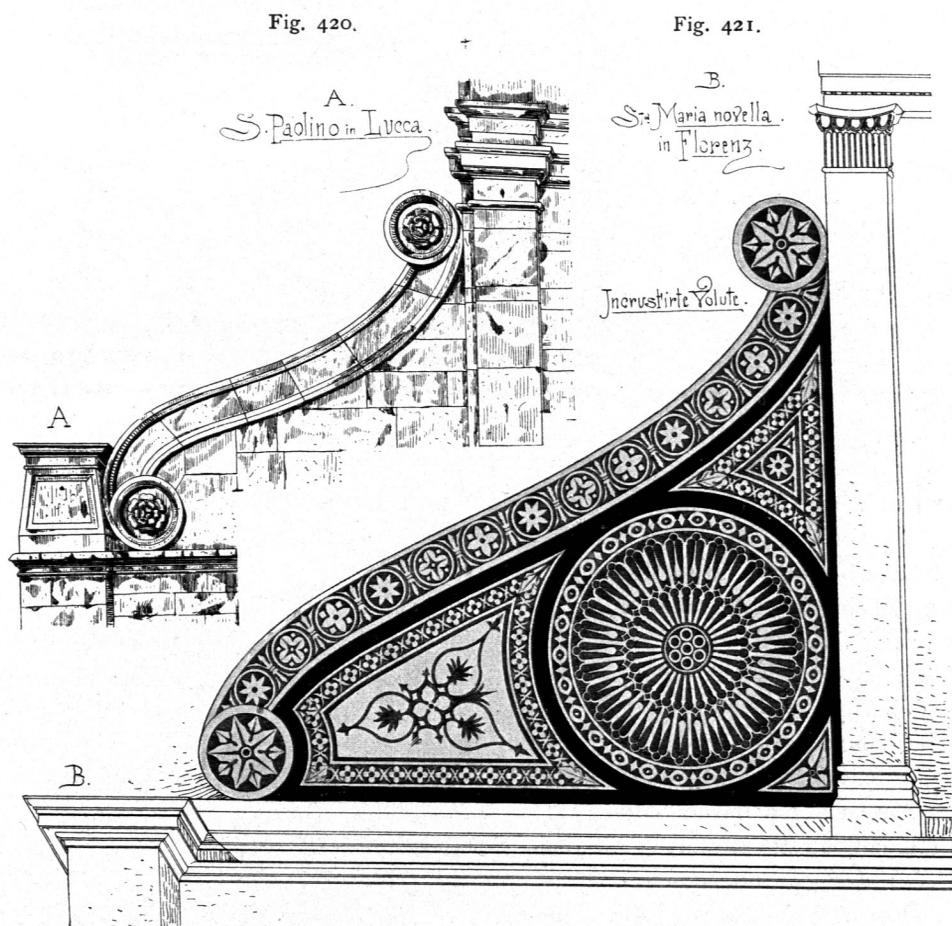
Kirche *Il Gesù* zu Rom.

oder ergab. Beispiele: *San Crisogono* (Taf. XLII²⁴⁸), *Maria in Domnica*, *Basilica Liberiana* (Taf. LXI²⁴⁸), *San Giovanni in Laterano* (Taf. LXX²⁴⁸), *Basilica Vaticana* (Taf. LXXV²⁴⁸), *San Paolo* (Taf. LXXX²⁴⁸) und *Basilica Ostiense* (Taf. LXXXII²⁴⁸), wobei der römische Halbgiebel oder bei gebogenen Dächern die Viertelkreisform zum Ausdruck kam. Man konnte es auch mit etwas Neuem versuchen.

Alberti wählte den letzten Weg, den auch die späte Phase der Renaissance

²⁴⁸ In: CANINA, L. *Ricerche sull' Architettura piu propria dei Tempj Christiani*. Rom 1846.

betrat, während *Palladio* am römischen Vorbilde haften blieb. Der erste Künstler der Renaissance setzte vor das Pultdach die Volute, sonst eine Uebergangsform im kleinen, hier in das Große übertragen (Fig. 420 u. 421). Um diese Form im großen Maßstab erträglicher zu machen, hauchte er dem Umriss durch eine fein ornamentierte Inkrustation Leben ein und schuf so bei *Santa Maria novella* in Florenz ein klassisches Vorbild (Fig. 421B). In das Relief überfetzt wurde es später, bald ausbauchend, bald eingezogen, langgestreckt oder hochgezogen das Lieblingsmotiv der



folgenden und besonders der späteren Zeit (Fig. 420A, 422 u. 423), vielfach gegen den guten Geschmack verstoßend, bis zum Häßlichen sich steigend, das übrige Detail oft im Größenmaß herabstimmend, wie dies besonders bei *Sant' Agostino* in Rom auffällt. Wegen ihrer Geschmacklosigkeit sind die Voluten in Fig. 416 (S. 426) bei der Wiedergabe der sonst so keusch entworfenen Fassade unterdrückt, unter Berufung auf die Fassade von *San Francesco al Monte* bei Florenz, wo beim Hochschiff die gleiche Anordnung ohne Voluten eingehalten ist.

Wie einfach dagegen handelte der Architekt der Dorfkirche zu Isola Farnese, und doch wie reizvoll und ungekünstelt ist dieses kleine Kirchengebäude (Fig. 424)!

Gefagt muß noch werden, daß vor lauter großen Absichten die Ausführung der Fassaden an den wichtigsten Kirchen unterblieben ist. Nicht eine einzige be-

deutende gibt es von *Brunellesco*, *Michelozzo*, *Rossellino*, *Cronaca* und den beiden älteren *Sangallo*. Was *Giuliano* für die Fassade von *San Lorenzo* in Florenz entworfen hat²⁴⁹⁾ (4 Entwürfe), kann kaum befriedigen. Es sind eben doch nur zusammenhanglose Dekorationsstücke, hinter denen alles andere ebenso gut stehen könnte als eine Kirche. Eine basilikale Anlage wird kaum jemand dahinter suchen wollen; einem Versuch, den Konflikt beim Anfall der Pultdächer der niedrigen Seitenschiffe an das überhöhte Mittelschiff zu lösen, ist absichtlich aus dem Wege gegangen. Die Seitenfassaden, soweit ihre Anlagen nicht noch aus mittelalterlicher Zeit stammen, wie z. B. am Dom in Como, bleiben einfach und schlicht, wie die Basiliken des *Brunellesco* zeigen. Ohne jede Wandgliederung durch Pfeiler oder Säulen reiht sich bei letzteren Fenster an Fenster in regelmäßigen Achsenweiten. Ziehen sich Architrave längs der Gesimse hin, so treten sie nur wenig über die Wandflächen vor, wie bei *San Spirito* in Florenz, oder sie sind in bestimmten Zwischenräumen durch flache Konsolen scheinbar abgestützt, wie bei *San Lorenzo* ebendafelbst.

Dort ist wohl das, was die Meister der frühen Zeit wollten, am besten zum Ausdruck gebracht: einfach und doch vornehm in den Verhältnissen bei Vermeidung jeder unnützen oder rein dekorativen Beigabe. Rundfenster in den Seitenschiffwänden, langgestreckte, halbkreisförmig geschlossene in den überhöhten Mittelschiffwänden und

²⁴⁹⁾ Siehe: GEYMÜLLER, V., a. a. O., *Giuliano da Sangallo*, Bl. 9.

Fig. 422.

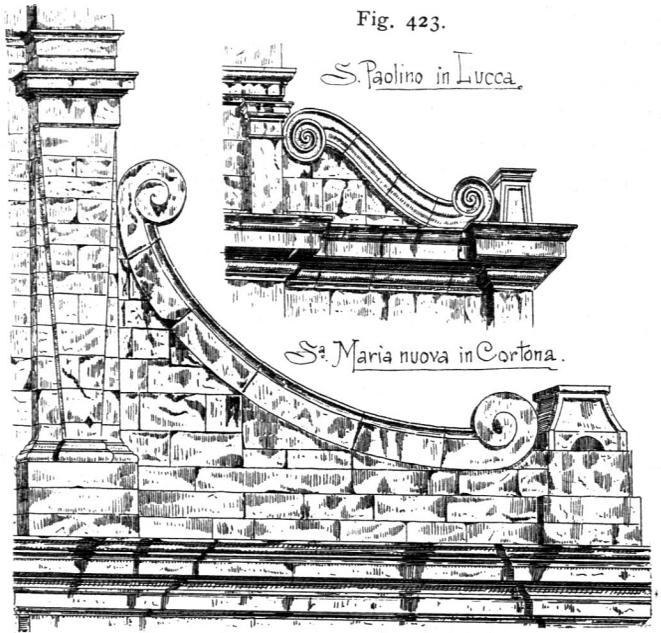


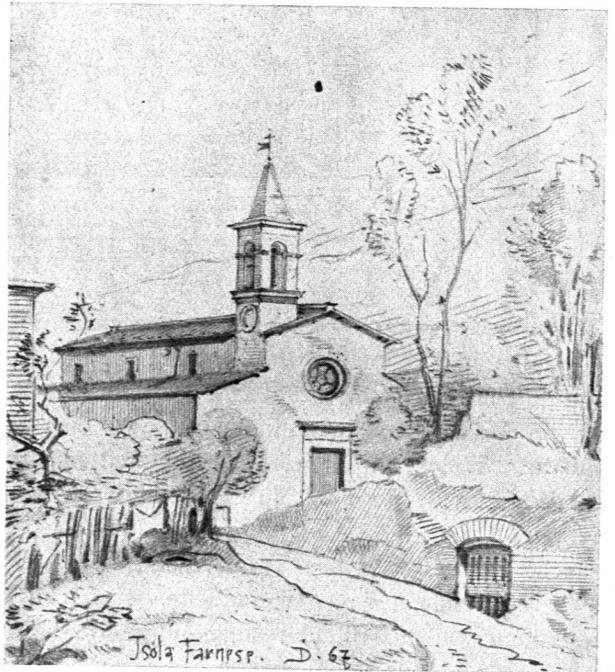
Fig. 423.

S. Paolino in Lucca.

S. Maria nuova in Cortona.

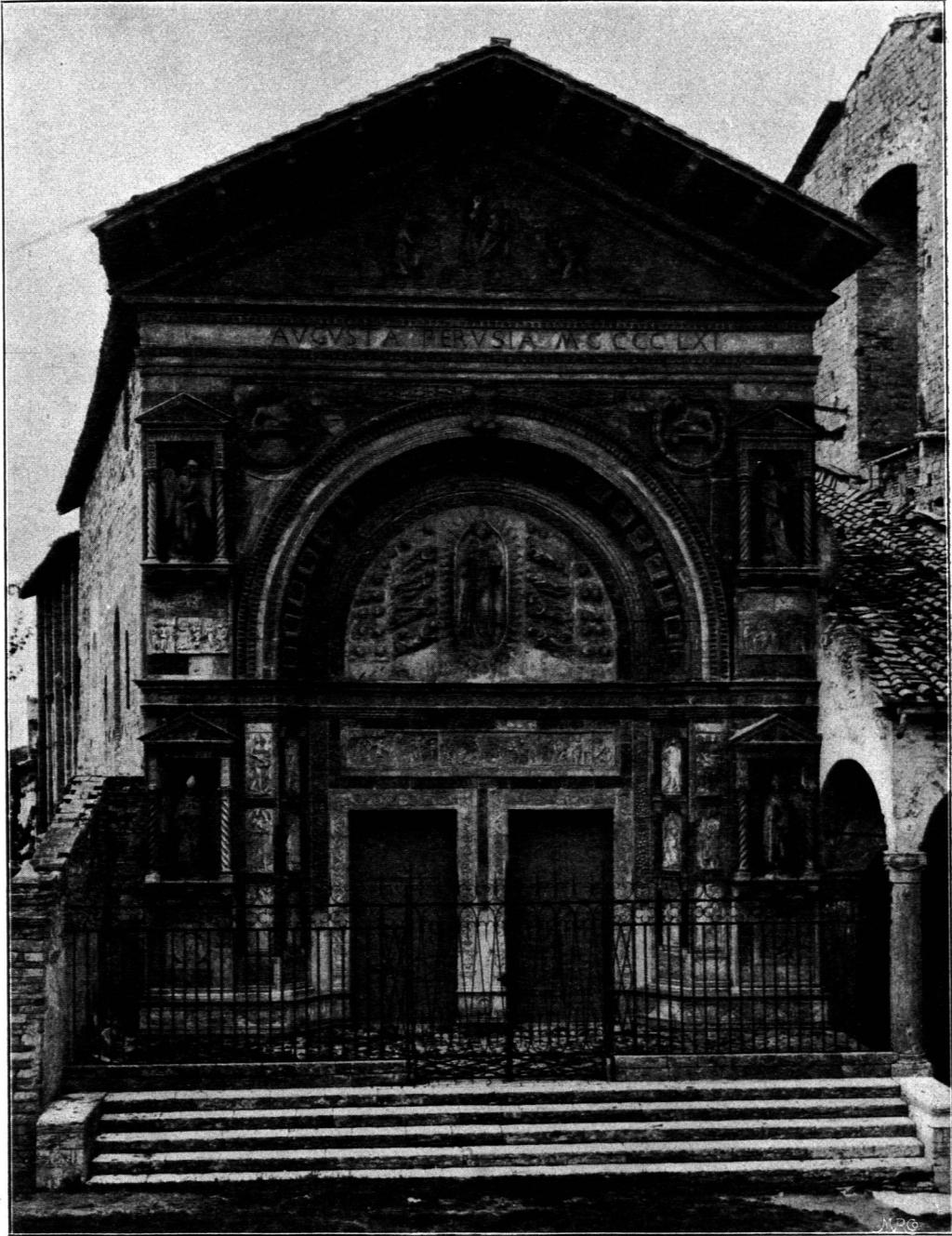
Fig. 423 shows two architectural details. The top detail is labeled 'S. Paolino in Lucca' and features a curved decorative element with scrolls. The bottom detail is labeled 'S. Maria nuova in Cortona' and shows a more complex facade detail with a curved element and a small window.

Fig. 424.



Dorfkirche zu Isola Farnese.

Fig. 425.



Oratorio di San Bernardino zu Perugia.

eine Gliederung durch Blendbogen und Pilaster der Außenwände des Kapellenkranzes²⁵⁰⁾. Die Seitenfassaden der *Chiesa dell' Offervanza* in Siena haben außer dem Konfolengefims nur noch einige Rundfensterchen (Ochfenaugen) als einzige architektonische Gliederung.

²⁵⁰⁾ Siehe die betr. Abbildung in: LASPEYRES, a. a. O., Bl. VI.

Spirito in Bologna und die kleine Kapelle bei Ragufa (Fig. 428) — was ist ausbildungsfähiger, was hat mehr Seele?

Wie mächtig aber auch im großen gearbeitet wurde, dafür ist die Fassade der *Certosa* bei Pavia ein Beleg (Fig. 429)! »Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen, abgestuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb dieser festgeschlossenen Formen beherbergt sie allen erdenklichen Reichtum in weiser Abstufung des Ausdruckes. Außer aller Analogie steht die Fassade da, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck und abgefehen von demselben vielleicht die bestgedachte des XV. Jahrhunderts.« — So *Burckhardt*, nachdem er bekannt, daß er seine frühere ungerechte Meinung, nach mehrmaligem Besuche des Baues, geändert habe²⁵³⁾.

302.
Fassaden mit
befonderen
Dachformen.

Als dritte Gruppe wäre, wohl von Venedig ausgehend, eine Anzahl von Kirchenbauten zu nennen, bei denen die Dachform an der Fassade zum Ausdruck gebracht ist, und zwar so korrekt, als es immer nur gewünscht werden kann; dabei hat das Dach des Mittelschiffes die Halbkreisform oder die Form eines gestürzten Schiffsrumpfes, und die Dächer der Seitenschiffe zeigen die Viertelkreisform. Mit dem antiken Sattel- und Pultdach ist bewußt gebrochen und dafür eine Form

gewählt, welche auch öffentliche Profanbauten (*Palazzo del Consiglio* in Padua, *Palazzo del Comune* gen. *la Loggia* in Brescia, Basilika in Vicenza) der frühen und späten Zeit der Renaissance aufweisen.

Glänzend ist dieser neue Gedanke, noch interessanter durch die Eigenart der Konstruktion am Dom in Sebenico (Dalmatien) zum Ausdruck gekommen nach dem Querschnitt in Fig. 430. Was dieser will, ist auch in der Fassade ausgesprochen. Gotisch begonnen, im Stil der Renaissance weitergeführt und vollendet, in weisem, istrischem Kalkstein ohne einen Span Holz durchgeführt! Die Haupt- und die Seitenfassaden zeigen noch gotische Portale, Fenster und Gesimfungen, die Chorfenster eine hübsche Verschmelzung von gotischem Maßwerk und Renaissancestützwerk. Ein in sich vollendetes Werk, das die höchste Würdigung verlangt (Fig. 431 u. 432).

Hierher gehört auch das Kirchlein *San Salvatore* in Ragufa (Dalmatien), bei dem zwar hinter dem halbrunden Steingiebel ein flaches Satteldach gelegen ist, welches aber deshalb nicht minder schön im Aufbau, in den Verhältnissen und im Detail erscheint (Fig. 433). Der Einheit in der Komposition und des Stils wegen kann seine Fassade höher gestellt werden als die von Sebenico, wie auch die kleine Fassade von *Santa Maria de' Miracoli* höher geschätzt werden muß als die große von *Santa Zaccaria* in

Fig. 428.



Kapelle zu Ragufa.

²⁵³⁾ Siehe: BURCKHARDT, J. Der Cicerone. Basel 1860. S. 120—121.

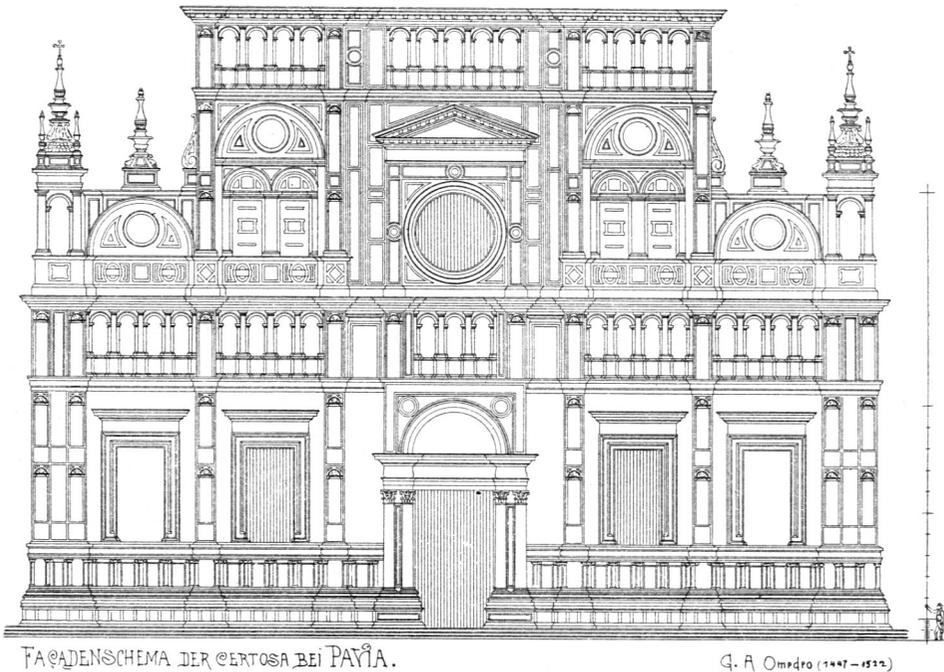
Venedig (Fig. 434). In *Maria de' Miracoli* ist die Dachform maßgebend für den halbrunden Steingiebel gewesen; bei *Santa Zaccaria* sind die Giebel Dekorationsstücke!

In diese Gruppe, wenn auch nicht rein im Abchluss des Fassadenystems, ist die kleine Kirche in Lonigo bei Verona zu setzen (Fig. 435), bedingungsweise auch *San Giovanni in Monte* zu Bologna mit dem Motiv der Halb- und Viertelrundgiebel in der denkbar trockensten Form (das XIII., XIV. und XVI. Jahrhundert waren daran tätig²⁵⁴). Auch bei dieser Gruppe könnte eine Weiterbildung mit Erfolg einsetzen.

Für diese Werke wurde, gleichwie bei den Palästen und den öffentlichen Profanbauten, als Baumaterial der kristallinische und gewöhnliche Kalkstein, in Rom mit

303.
Baumaterial.

Fig. 429.



Vorliebe der Travertin verwendet (*Santa Maria maggiore*, *St. Peter*, *Santa Maria del Popolo* u. f. w.), in Toskana der Sandstein, vom Steinhauer bearbeitet, übergeschliffen oder hammerrecht zugehauen, auch mit Putz überzogen, wie bei *San Spirito* in Florenz, in Genua bei *Maria di Carignano* und in Parma bei der *Steccata*. In monochromer und polychromer Ausführung wurden der Backstein und die ornamentierten Terrakotten in ganz Oberitalien, in Bologna bis herab nach Siena (*Maria delle Grazie* in Mailand, *Certosa* bei Pavia, *Santa Catarina* in Siena u. f. w.), dann die Marmorinkrustation an den Prachtkirchen Venedigs und Genuas, auch in Florenz und a. a. O., ebenso das Mosaik (*San Miniato* bei Florenz) verwendet.

Die Anordnung und die formale Durchbildung der Sockel, Portale, Fenster und Gefimfe bedingen den Reichtum und die Wirkung der Fassaden, die Wechselbeziehungen zwischen Oeffnungen und Massen den Ernst oder eine mehr heitere Aufsenseite des Bauwerkes.

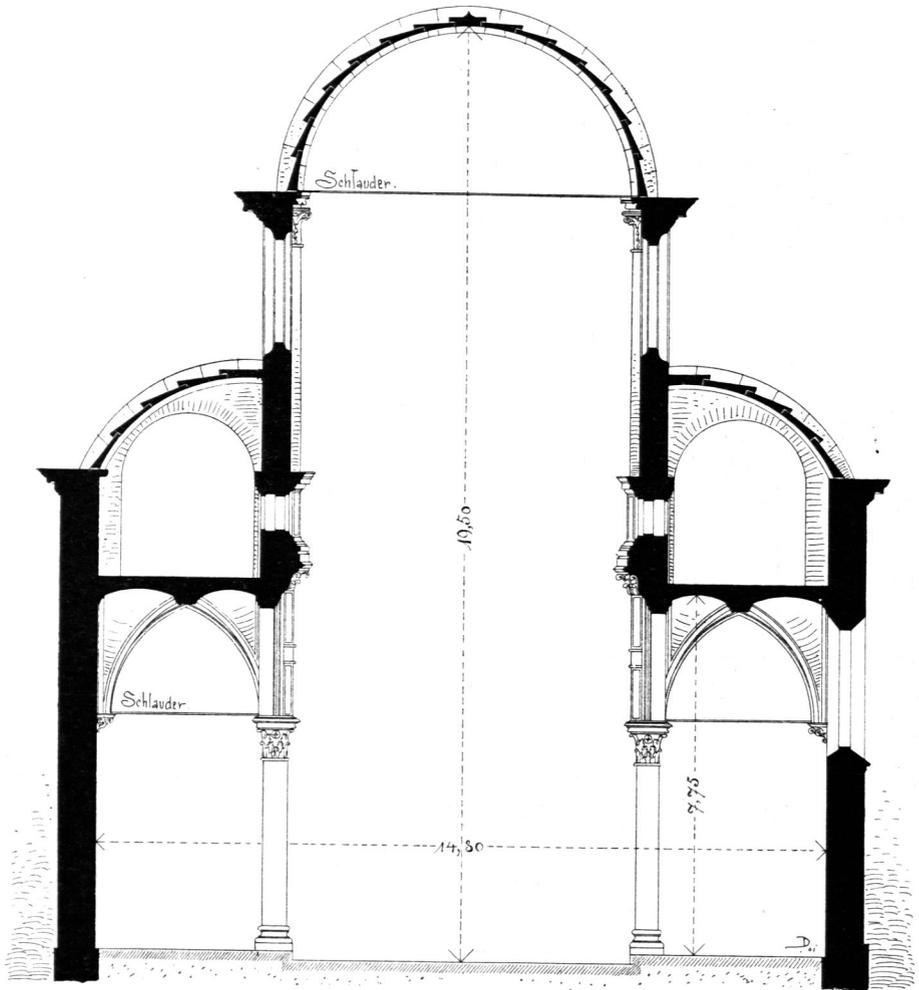
Nach dem Aufwand für die Fassaden richtet sich auch die Bildung der Sockel, gleichwie bei den Profanbauten vom einfachsten bis zum reichsten gehend. Ohne

304.
Sockel.

²⁵⁴) Eine Abbildung dieses Bauwerkes findet sich in: MALAGUZZI VALERI, a. a. O., S. 74.

befondere Markierung eines solchen ist beispielsweise das Stockmauerwerk an *San Francesco al Monte* bei Florenz durchgeführt, als einfache Plinthe mit Uebergangsprofil an *San Lorenzo* und an *San Felice* ebendasselbst. Postamentartig, der Säulen- und Pfeilergliederung der Fassadenmauern wegen, ist der Sockel an *Santa Maria novella* in Florenz, an *Maria a Scalzi* in Venedig, an *San Paolino* in Lucca ausgeführt und dreiteilig, mit Sockelfuß, Rumpf und Deckgesimse an *Santa Maria de' Miracoli* in Castel Rigone (Umbrien).

Fig. 430.



Querfnchnitt des Domes zu Sebenico.

Als Sitzstufe, gleichwie bei den toskanischen Palästen, finden wir den Sockel bei *Maria delle Carceri* in Prato, an *Madonna di San Biagio* in Montepulciano; mit einer Dreiteilung darüber bei der *Chiefa della Madonna* in Mongiovinio, und als lotrechtes Quaderwerk mit ornamentiertem abschließendem Friesband an *San Francesco* in Rimini.

Der Sockel der Vorderfront der *Certosa* bei Pavia (Fig. 436) — ohne Vorbild und ohne Nachahmung; denn nur einmal in der Welt ist ein solcher Reichtum aus-

geführt worden — setzt sich aus einem mit Kleinpilastern geschmückten Unterfatz zusammen, deren Zwischenweiten mit Medaillons römischer Kaiser ausgefüllt sind,

Fig. 431.



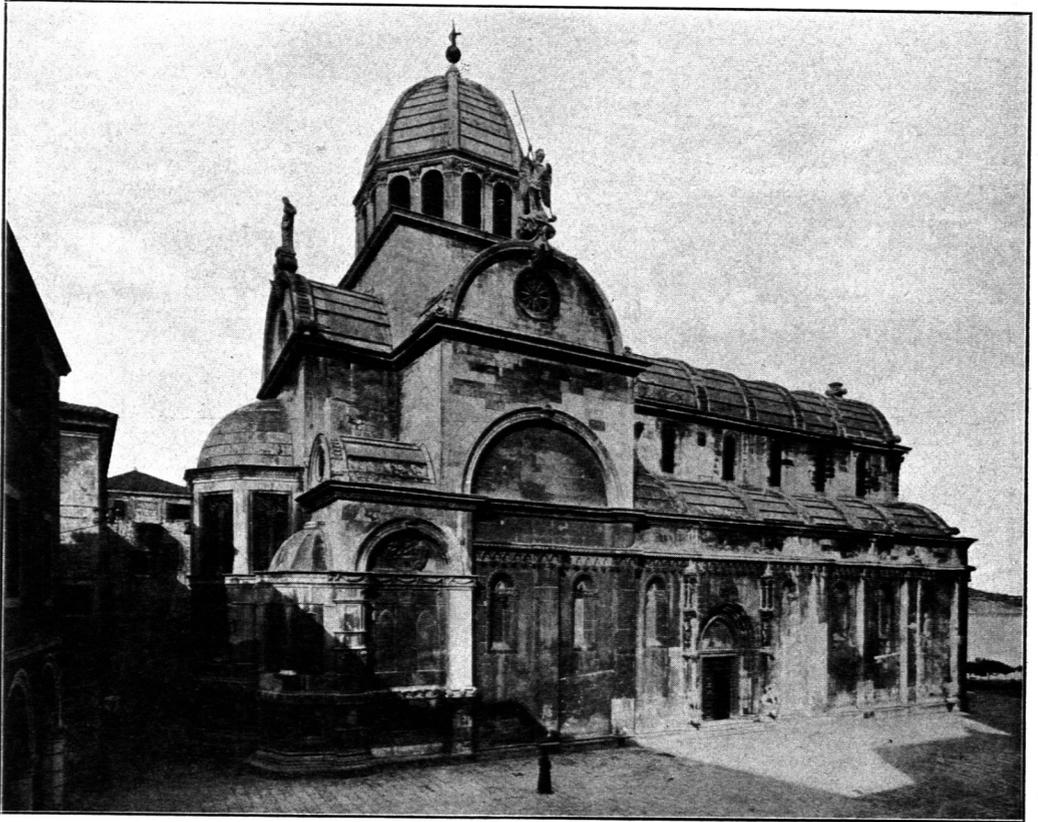
Dom zu Sebenico.

und darüber ein Aufbau mit Reliefbildern aus der biblischen Geschichte, in ornamentierte Rahmen mit Eckmedaillons zwischen Prachtpilastern gefasst.

Bei der reichsten Bildung eines Haupteinganges beginnend, wäre wieder das Portal der genannten *Certosa* in erster Linie anzuführen. Gekuppelte Säulen tragen

ein antikes Gebälke, über dem sich ein rechteckig umrahmter Bogen mit figurengeschmücktem Tympanon erhebt (Fig. 437); dann die Prachtportale des Domes in Como, wofelbst die Innen- und die Außenseite der südlichen Eingangspforte mit gekuppelten Pilastern, zwischen Figurennischen, angeordnet sind, darüber ein reich verziertes, antikes Gebälke, mit dreifach gegliedertem Rundbogen überspannt, dessen mittlerer, speichenartig eingeteilt, Reliefdekorationen figürlichen Inhaltes aufweist, während das Bildwerk im Tympanon die Flucht nach Aegypten zum Vorwurf hat. Die Bogen sind viereckig umzogen, und darüber ist ein antikes Giebelfeld errichtet,

Fig. 432.



Dom zu Sebenico.

welches das Bild des Erlöfers, von Engelköpfen umgeben, zeigt. Einfacher ist die Innenseite gestaltet, wobei nur bemerkt sei, daß dort die Pilasterschäfte der Höhe nach in 3 Felder geteilt sind, welche Flachfigurennischen schmücken. Einen Ueberflus von Reichtum mit hochgestellten Kandelaberfäulen, üppigem Figureschmuck, mit einer Aedicula, die ein Madonnenstandbild enthält, umgeben von musizierenden Engeln und Putten, zeigt das Westportal des Domes, eine architektonisch vielleicht angreifbare Komposition, aber eine der köstlichsten Schöpfungen der Frührenaissance in Oberitalien. Welche Fülle und Anmut der Motive, welche wunderbare Ausführung, der auch die *Certosa* nichts Besseres gegenüberzusetzen hat²⁵⁵⁾! Das Portal der linken Seitenfassade (1505—7) rührt von *Tomaso* und *Giacomo Rodari* her.

²⁵⁵⁾ Siehe Abbildungen hiervon in: SANTO MONTI, a. a. O., Taf. 12—17 — ferner in: BARELLI, a. a. O., Taf. XVI, XVII—XX.

Ein weiteres kostbares Geschenk der frühen Renaissance ist die interessante Fassung des mittleren Einganges zur *Santa Maria de' Miracoli* in Brescia (1500—23), eine Anlage, die sich nur durch die eigenartige Bestimmung des Baues erklären läßt. Vier Freisäulen bilden eine Art Vorhalle, die einen reich ornamentierten, geschlossenen Oberbau tragen; dieser kann als »feinerer Reliquienkasten« angesehen

Fig. 433.

Kirche *San Salvatore* zu Ragusa.

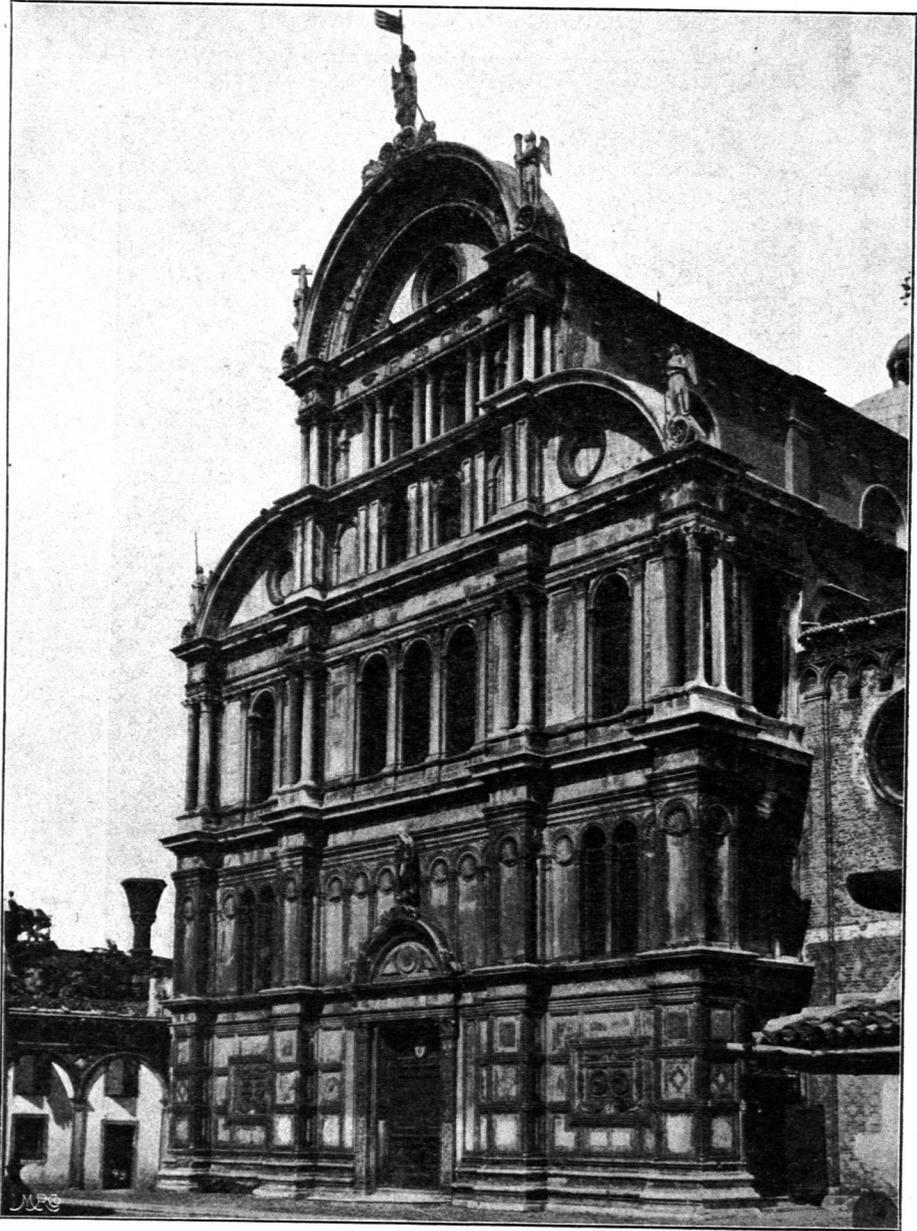
werden, unter dem der Eintritt in das Innere sich vollzieht. »Schmuck und strahlend in feinem unerschöpflichen Detailreichtum tritt das vorgelegte Mittelfstück der Fassade heraus«, den Beschauer fesselnd und ihn das Unorganische des Ganzen zunächst vergessen lassend²⁵⁶⁾.

Als ein anderes glänzendes Stück dürfte noch das Portal von *Santa Maria maggiore* in Bergamo zu nennen sein. Die den Eingang flankierenden Säulen tragen

²⁵⁶⁾ Siehe: MEYER, a. a. O., Teil II, S. 225 ff.

dort weitausladende Prachtkonfolen, auf denen ein halbrundes, kaffettiertes Tonnengewölbe ruht, das wieder an der Stirnseite rechteckig umrahmt ist. Dieser obere Vorbau gewährt dem Tympanon und den Eintretenden bei schlechtem Wetter einen vermehrten Schutz.

Fig. 434.

Kirche *Santa Zaccaria* zu Venedig.

Die toskanischen und römischen Kirchen der frühen Zeit begnügen sich mit einer einfacheren Behandlung, indem sie auf das Uebermaß von ornamentalem Schmuck verzichten und statt der Säulen viereckige Pfeiler nehmen, die dann aber gleichfalls wieder ein antikes Gebälke mit Bogenverdachung und Tympanon tragen

(Fig. 438: Portalstück der *Maria della Quercia* bei Bagnaja). Dem viereckigen Pfeiler weicht, unter Beibehaltung der übrigen schmückenden Zutaten, der korinthische Pilaster mit flachem Relief an den Eingangsportalen der Vorhalle von *San Marco* in Rom

Fig. 435.

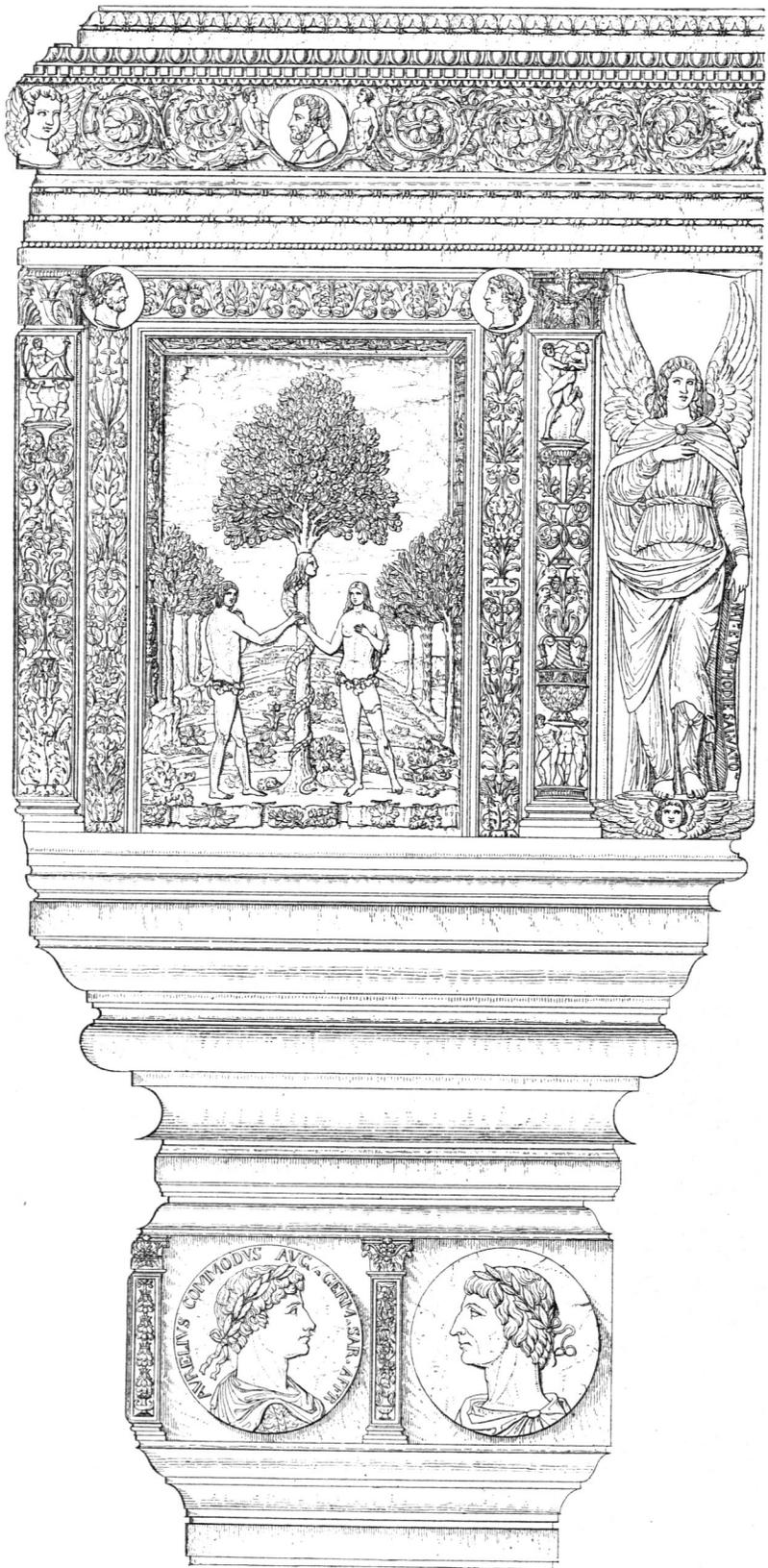


Kirche zu Lonigo bei Verona.

und in der *Badia* bei Fiefole (Fig. 439 u. 440); bei letzterer ist über dem Gebälke noch ein attikaartiger Aufsatz angeordnet, den ein leeres Halbrund mit Eck- und Mittelakroterien krönt.

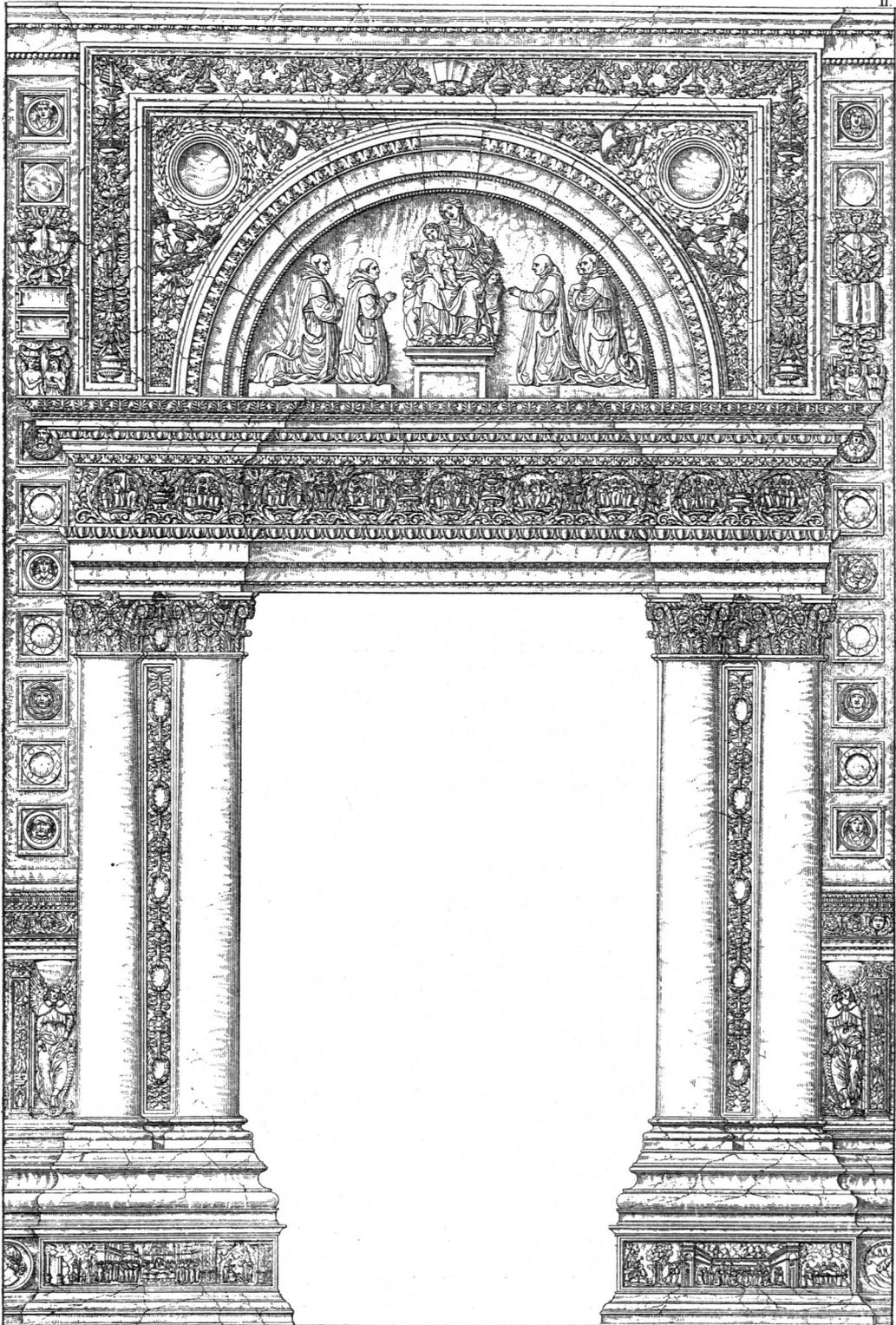
²⁵⁷ Fakf.-Repr. nach: DURELLI, G. & F. *La Certosa di Pavia*. Mailand 1863.

Fig. 436.



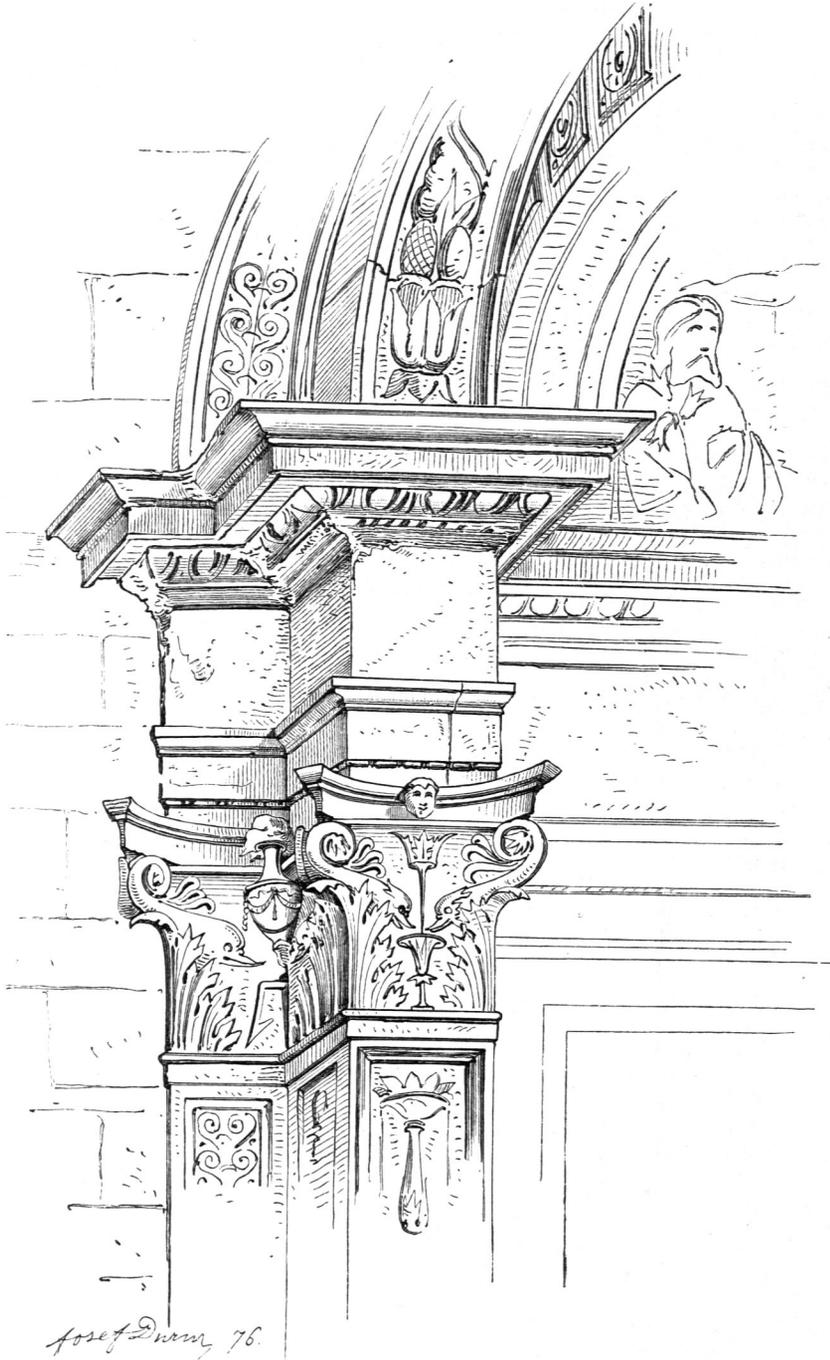
Vom Sockel der Vorderfront der *Certosa* bei Pavia ²⁵⁷).

Fig. 437.



Portal der *Certosa* bei Pavia ²⁵⁷).

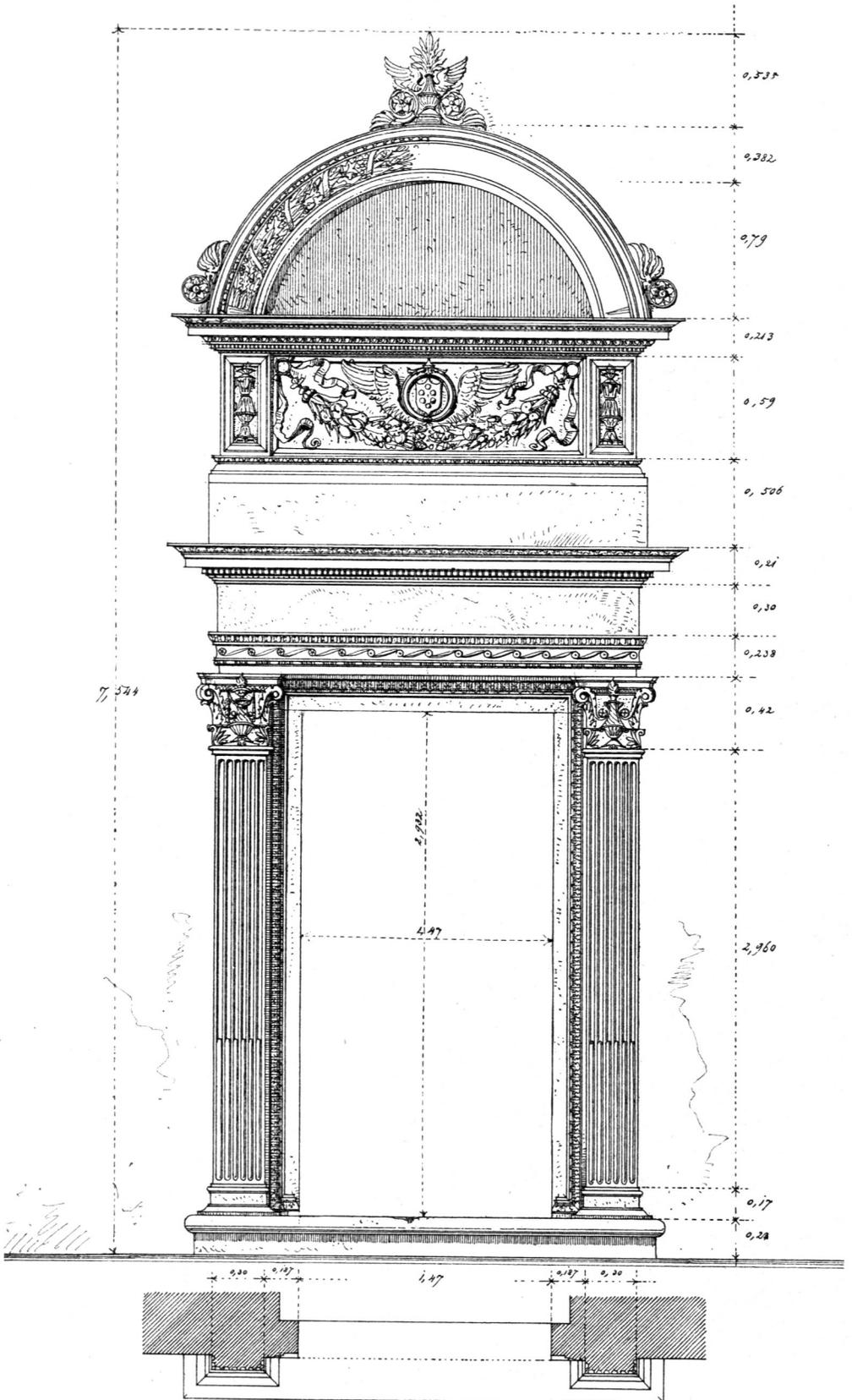
Fig. 438.



Vom Portal der Kirche *Maria della Quercia* bei Bagnaja.

Die letztgenannten Beispiele zeigen, besonders das *Badia*-Portal, originelle und meisterhaft behandelte Profilierungen, die den Architekten ersten Ranges als Verfasser unfschwer erkennen lassen, wie dies auch der ganze vornehm edle Aufbau bei wunderbar schönen Verhältnissen zeigt.

Fig. 440.



Von der *Badia* bei Fiesole.

Fig. 44I.



Portal der Kirche *Santa Caterina* zu Bologna.

Wie die Backsteinarchitektur die gleiche Aufgabe gelöst hat, zeigt Fig. 441: das Prachtportal der *Santa Catarina* in Bologna, mit dreifach abgestuften Pilaftern und dem Muschelauffatz über dem antiken Gebälke, aus roter Terrakotta angefertigt — ein ornamentales Schmuckstück ersten Ranges.

Am einfachsten erweisen sich die Eingangsportale an frühen Kirchenbauten in Siena und Rom: als schlichte Türen mit geraden oder Spitzverdachungen, wie an *San Pietro in Montorio* (Fig. 415, S. 425) und *San Agostino* in Rom (Fig. 416). Eine mit Säulen und Spitzverdachung verfehene Tür hat *San Salvatore* in Ragusa (Fig. 433, S. 439) aufzuweisen. Bei der Anlage von drei Eingangstüren an der Hauptfront ist gewöhnlich eine gröfsere Mitteltür mit zwei kleineren, gleichgebildeten Seitentüren angeordnet.

Säulenportale mit gebrochenen und geschwungenen Giebeln, mit Kartuschen und Bildwerk über und zwischen denselben, gehören der Barockzeit an, und es wären beispielsweise hier zu nennen: *San Gregorio* in Messina, *Maria in Campitelli* zu Rom und *Maria di Carignano* in Genua (Fig. 486: Gesamtansicht der Kirche) und viele andere.

Geschlossen wurden die Türöffnungen durch einfache, gestemmte, meist aus Lärchenholz angefertigte Flügeltüren oder auch durch kassettierte Flügel mit geschnitztem Rahmenwerk, wie z. B. an der *Colleoni-Kapelle* in Bergamo (Fig. 246 c, S. 263) und in gleicher Weise am *Battistero* und am Dom in Parma; an letzterem sind die Haupt- und Seitentüren mit geschnitzten Rosetten in den Füllungen und mit Bronzestiften an den Kreuzungen der Rahmenhölzer ausgeführt; hoch oben an einer Querleiste ist eingeschnitten: »MCCCCLXXXIII. Luchinus Blachinus. Parmens. cocinavit« (wohl *concinnavit*²⁵⁸). Prächtige Holztüren sind noch an der *Pazzi-Kapelle* in Florenz zu finden.

Reliefgeschmückte Erztüren sind uns in der alten Sakristei von *San Lorenzo* in Florenz noch erhalten (worauf schon hingewiesen; siehe Fig. 246 a bis h, S. 263); die wunderbarsten, in ehernen Pfoften gehend, bleiben aber für alle Zeiten diejenigen des *Lorenzo* und *Vittorio Ghiberti* am *Battistero* in Florenz, wobei der Ruhm des *Andrea Pisano* (1336), der die ersten Bronzetüren für den genannten Bau lieferte, nicht geschmälert werden soll. An diesen sind es lebensfrische Reliefkompositionen in Vierpaßrahmen; an den anderen sind es viereckige Rahmenfüllungen, welche die figürlichen Darstellungen aufzunehmen haben. *Lorenzo Ghiberti* führte 1403—24 das eine Flügelpaar und 1425—52 das andere aus, während *Vittorio*, der Sohn *Lorenzo's*, die Pfoften der *Pisano-Tür* (1452—62) anfertigte; sie bleiben ein Wunder der Kunst, und der grofse Florentiner dürfte nicht geirrt haben, wenn er sagte, sie seien würdig, die Pforten des Paradieses zu schmücken. Die Türpfoften haben auf der Leibungsfläche flaches Ornament, auf der Vorderseite Fruchtgewinde, Vögel und auch Köpfe, volle und unterhöhlte Arbeit, »dabei so naturalistisch, als wäre der Gufs über den Gegenstand selbst gemacht« (Fig. 442). Die Oberflächen der Türen waren ehemals ganz vergoldet; Spuren davon sind noch reichlich vorhanden, die zusammen mit der Patina der Bronze so reizvoll wirken und unserem modernen Geschmack wohl mehr entsprechen als der alte Zustand.

Auch *Filarete's* eiserne Türen der grofsen Mittelpforte von *St. Peter* (1439—45) dürfen hier nicht vergessen werden, wenn sie auch die Kraft und den Zauber der

²⁵⁸) Siehe auch: BURCKHARDT, J. Der Cicerone u. f. w. Ausg. von 1898. S. 409.

Fig. 442.

Ghiberti's Tür am *Battistero* zu Florenz.

*Ghiberti's*chen nicht erreichen. Was Papst *Eugen IV.* am ersten Kirchenbau der katholischen Christenheit zur Ausführung bringen liefs, hat Florenz überboten²⁵⁹⁾.

Die Mittel- und Seitenschiffenster sind schlichte Rundöffnungen oder als reichere Rosen mit Speichen gebildet (Rom, Sebenico, Ragufa, Florenz), neben denen die

306.
Fenster.

²⁵⁹⁾ Ueber den Wert dieser Arbeit siehe auch: MEYER, a. a. O., Bd. I, S. 82.
Handbuch der Architektur. II. 5.

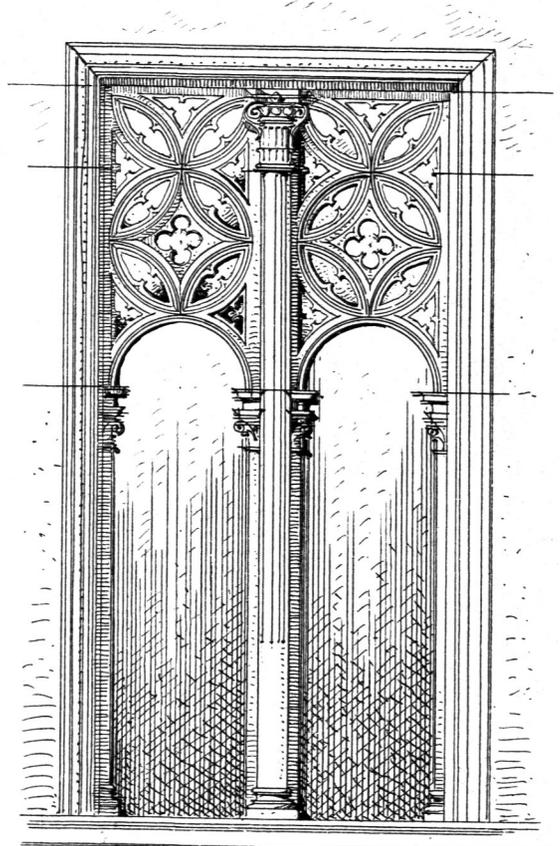
hochgezogene Schmalform mit halbrundem Abschluss, ganz in mittelalterlichem Sinne, vorkommt, oder sie sind gerade abgedeckt und in der späten Zeit auch stichbogenförmig geschlossen. Die Umrahmungen haben dabei die einfachsten Profilierungen, welche wieder ganz reichen Bildungen Platz machen.

Der Uebergangsstil zeigt in Fig. 443 die Rechteckform; der Sturz ist durch ein schlankes toskanisches Säulchen abgestützt; unter dem ersteren befinden sich zwei gekuppelte Rundbogenfenster mit mittelalterlichem Maßwerk (Chorfenster am Dom in Sebenico). Die frühe Renaissance gibt ein reiches Beispiel eines anderen gerade überdeckten Fensters (*Colleoni-Kapelle* in Bergamo) mit einem mächtigen Aufwand von Pilastern, kannelierten und gewundenen Säulchen und Kandelabern, Freifiguren und Medaillons. Die Verwendung bunter Marmorarten und die Ueberladung mit Zierformen geben dem Fenster einen etwas profanen Charakter, wenn nicht der eigenartige Verschluss der Lichtöffnung (Fig. 444) durch die nahegestellten Säulchen wieder davon absehen machte.

Auch hier ist es wieder die *Certosa* bei Pavia, welche mit der Volltönigkeit ihrer Verzierungsluft, jedoch bei klaren, guten Verhältnissen, das Höchste bietet (Fig. 445 u. 446). Das schlanke, hohe Doppelfenster, dessen Bogen durch kandelaberartige Stützen getragen werden, ist von einem rechteckigen Rahmen umzogen und dieser wieder durch einen weiteren zweiten, der durch einen Fries und eine Verdachung mit reichstem Bildwerk bekrönt ist; auf dem Gesimse liegen Drachen mit geringelten Schwänzen oder Voluten, auf denen weibliche Figürchen ruhen oder die einen zwischengestellten Kandelaber bekränzen. Das Ganze hebt sich auf einem Grunde von viereckigen Füllungen mit Medaillons und Wappenschilden ab — das Stolzeste, was oberitalienische dekorative Plastik an einem Architekturteil je geschaffen!

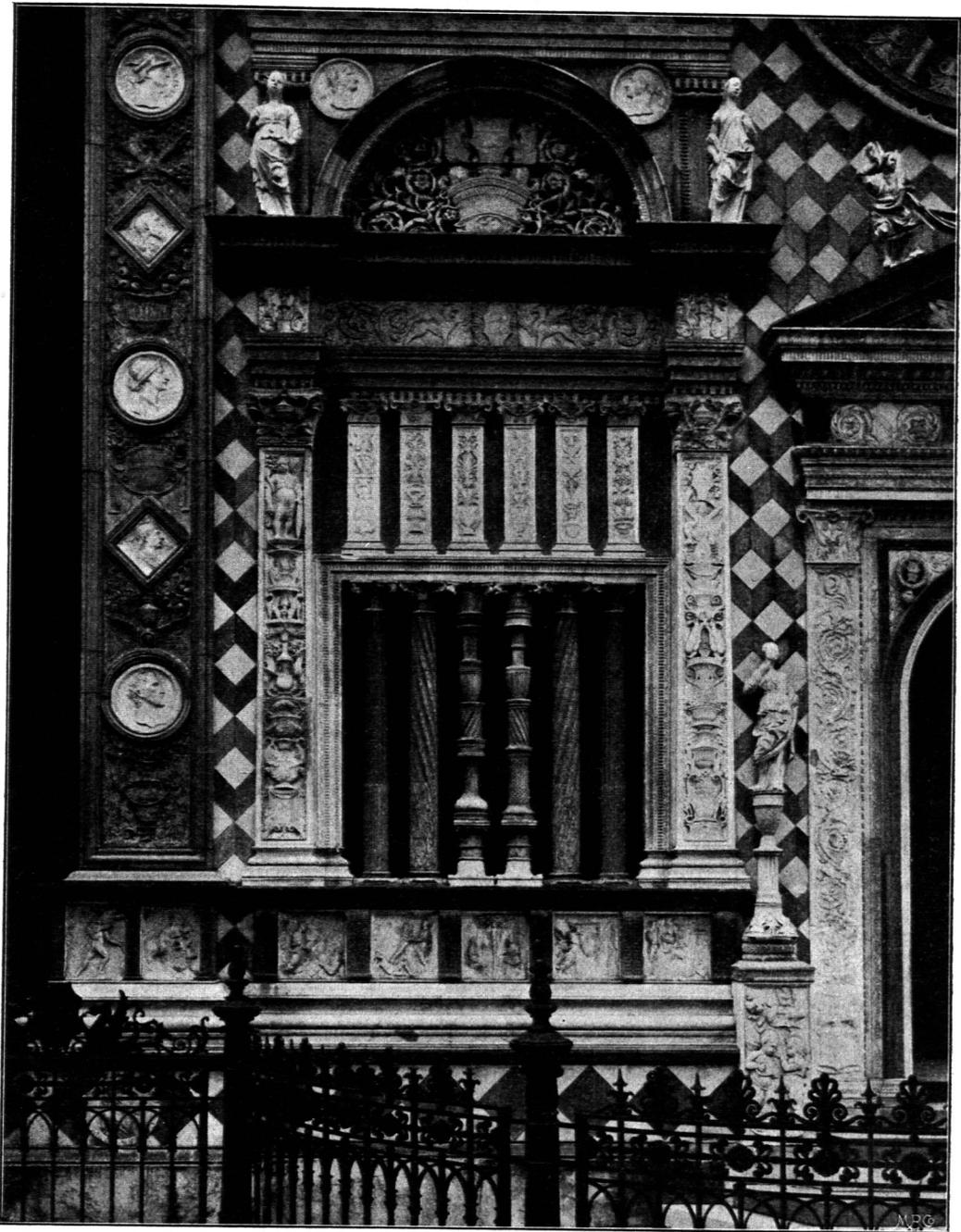
Aehnlich haben auch die Meister des Domes in Como keine Mittel gescheut, um ihre in der Grundform romanischen Fenster mit den abgechrägten Leibungen durch Pilaster und Giebel ornamental bedeutend zu gestalten (Fig. 448), während wieder die Toskaner in den Umrahmungen der Fenster so schlicht und einfach bleiben, als dies nur möglich ist (Fig. 447; vergl. auch *Santa Annunziata* in Arezzo, *San Spirito* in Florenz u. a.).

Fig. 443.



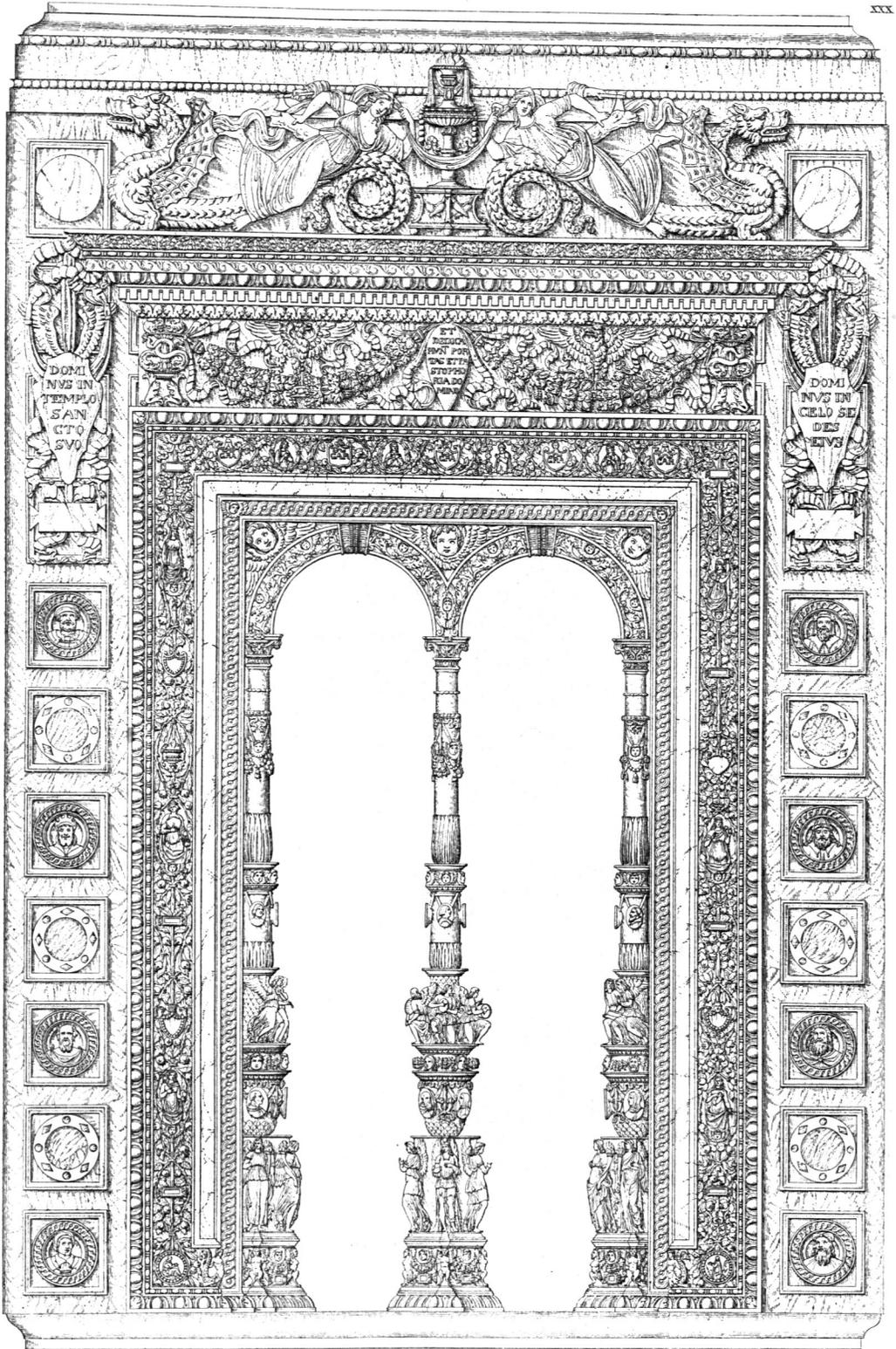
Chorfenster am Dom in Sebenico.
Uebergangsstil

Fig. 444.

Fenster der *Colleoni*-Kapelle zu Bergamo.

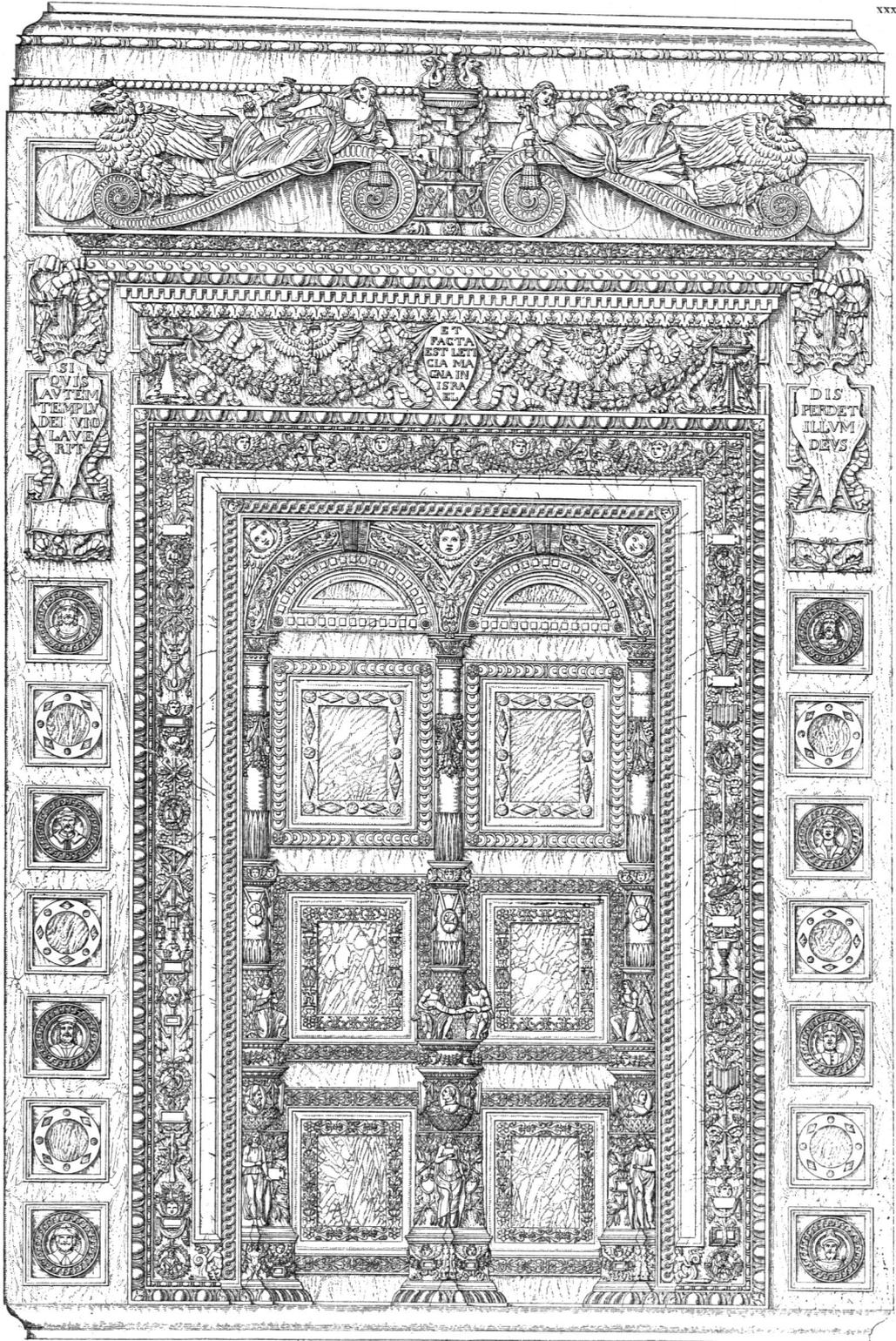
Der Barockstil verwendete breitere Lichtöffnungen und gab diesen Umrahmungen, die sich von denjenigen der gleichzeitigen Palastfenster nur wenig unterscheiden (Fig. 449).

Die altchristliche Architektur war beim Kircheninneren dem Lichte freundlich; man liebte helle Räume. Die in Rom übliche Lichtzufuhr geschah in feierlicher,



Von der *Certosa* bei Pavia ²⁵⁷).

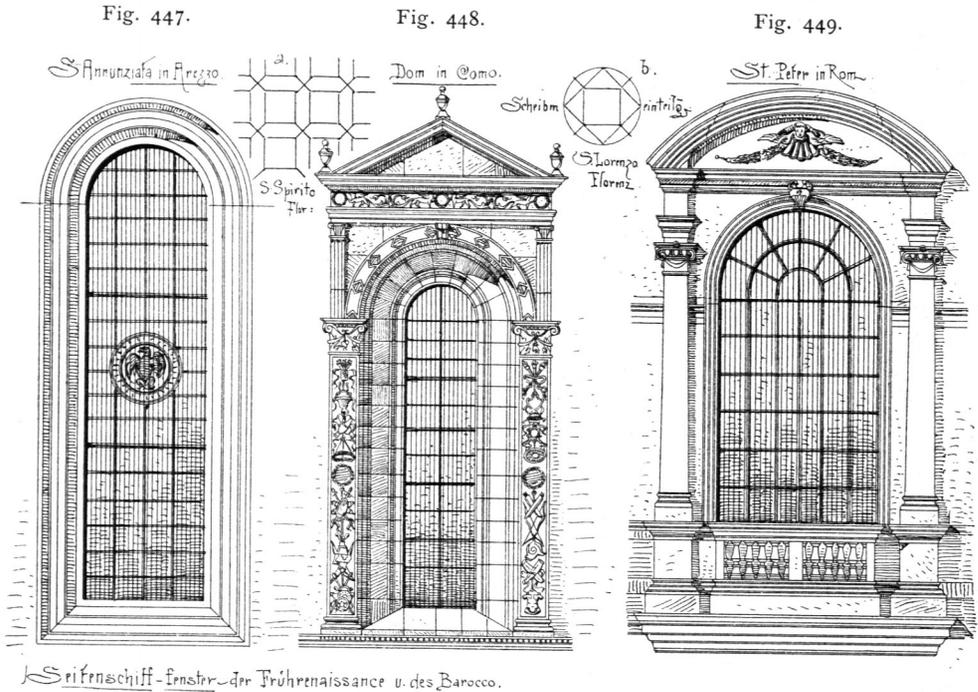
Fig. 446.



Von der Certosa bei Pavia ²⁵⁷).

schöner Weise durch die Fenster der Hochwände, während in Ravenna auch die Seitenschiffe und Apfiden Lichtfenster erhielten, was, wie gesagt, mit der Stellung des Altars nach Westen oder Osten zusammenhing, den die römischen Christen gegen Abend, die ravennatischen gegen Sonnenaufgang stellten.

Während des Mittelalters sperrte man das Tageslicht auch in Italien durch dunkle, farbige Fensterscheiben ab. Die Renaissance konnte diese wegen des reichen farbigen Schmuckes der Wandflächen- und Deckenmalereien nicht brauchen und begnügte sich mit hellen, in Blei gefassten Plangläsern oder Butzen, die in gefälligen Mustern angeordnet worden sind. Klares, schönes Tageslicht; alle mythischen Effekte sind ausgeschlossen!



Stiftensschiff-Fenster der Frührenaissance u. des Barocco.

Der Verschluss der Fensteröffnungen mit Gläsern war, wie im Altertum, also auch der frühchristlichen Zeit bekannt; der Gebrauch aber war ein beschränkter. Durchbrochene Steintafeln und Holzgitter, transparente Gipse, Gipsplatte (*fenestrae Gypsaee*) mussten dafür Ersatz leisten. Die Protorenaissance bediente sich im Chor von *San Miniato* noch dünner, geschliffener, heller Marmorplatten als Fensterverschluss, welche des Morgens, wenn die Sonne noch nicht hoch steht, ein warmes gelbliches Licht in zauberhafter Weise in den Raum fallen lassen.

Geschmackvolle Musterungen der Verbleiung waren übrigens in den Jahrhunderten vor der Renaissance schon üblich; man nahm auch mit kleinen runden Butzen vorlieb, die auf der Reichenau schon unter Abt *Linthar* (934—49) als Verschluss von Kirchenfenstern erwähnt werden²⁶⁰⁾.

Die Fenster eines Wandelganges in der *Certosa* bei Florenz besitzen noch gemalte Glasfenster, Buntmalereien auf durchsichtigem Glase, in der Komposition und in den Farbengebungen denen in der *Laurenziana* zu Florenz verwandt. Die äußerste

²⁶⁰⁾ Vergl.: GEIGES, F. Der alte Fenster Schmuck des Freiburger Münsters. Freiburg 1902. S. 30.

Seitenkapelle von *Maria novella* in Florenz, links vom Chor und vom Eintretenden, besitzt gleichfalls noch zwei Fenster mit Malereien auf durchsichtigem Glase, die einen Mediceerfchild tragen; bei diesem kommen die 5 roten Bälle auf gelbem Grunde und gelbe Kreuze auf blauem Felde vor. Die Kapelle unmittelbar neben dem Chor links zeigt noch Reste einer ursprünglichen, aber einfachen Renaissanceverglasung. Die gleiche Kirche hat im Rundfenster der Langwände des Mittelschiffes Butzen aus hellem Glas mit einem Wappeneinsatz in der Mitte aus hellem und farbigem Glas. Im Transept hat das Rosenfenster die Butzen schuppenartig geordnet sitzen.

San Lorenzo in Florenz hat mäfsig grofse quadratische Scheiben aus hellem, gewöhnlichem Glase, während das Rundfenster im Chor der Sakristei Butzen mit einem farbigen Rundstück aufweist. Die Fenster der berühmten Mediceerkapelle in *San Lorenzo* sind mit je 6 einfachen weissen Gläsern geschlossen. In *San Spirito* zu Florenz sind die Fenster gleichfalls mit weifsem Glase von quadratischer Form (68 Stück für jedes Fenster) versehen und tragen im Mittelfeld ein buntes Medaillon (Adler mit bunter Bordüre). Ein kleines Fenster über dem Altar einer Seitenkapelle ist, zur Hälfte etwa, mit einem bunten Wappen von Putten gehalten, dunkel verglast; darüber aber folgen wieder helle Scheiben mit gut gemusterter Bleifassung.

Ein Fenster der *Maddalena de' Pazzi* (*Via de' Pinti* in Florenz), Seitenkapelle links, ist von einer schmalen bunten Bordüre eingefasst, hat weisse, perlmutterartige Butzen, bunte Hornaffen, ein farbiges Medaillon in der Mitte mit einem Wappen (Löwe und Eber als Wappentiere, ein anderes auch mit einem Figurenbild).

Die Traufgesimse tragen meist den antiken Charakter und bestehen sonach aus Architrav, Fries und Corona, mehr oder weniger reich in den Einzelheiten durchgebildet. Der Architrav ist mehrfach abgeplattet, der Fries glatt oder mit Rundstücken besetzt, auch mit Festons geschmückt; die Hauptgesimse sind nur an der schützenden Platte mit krönenden und stützenden Gliedern versehen oder mit Eierstäben, Zahnschnitten und Konfolen besetzt, übereinstimmend mit dem normalen antiken korinthischen Traufgesimse, wie dies bei der Kapelle des *Palazzo Turchi*, den Kirchen *Santa Caterina* und *Santa Maria delle Nevi* in Siena der Fall ist.

Die *Offervanza* in Siena hat ein einfaches Konfolengesims ohne Fries und Architrav, der Dom in Como die reichste Gesimgliederung mit Echinobleiste, Zahnchnitten und Konfolen.

San Lorenzo in Florenz zeigt die vornehme einfache Fassung ohne Aufwendung dekoriertes Zierglieder, das Hauptgesims ohne Zahnchnitte und Konfolen.

Der gleiche Zug geht auch bei den Giebelgesimsen durch, wie die Ausführungen bei *Sant' Agostino* in Rom, *San Giorgio* in Venedig u. a. m. beweisen.

31. Kapitel.

Innenräume und ihre Bestandteile.

Die Wirkung im Inneren wird in erster Linie durch die Grundrissanordnung bedingt, ist also von der ein- oder mehrschiffigen Anlage abhängig, dann von der Art der Deckenbildung und schliesslich von der Gliederung der Wände. Dafs die Anordnung der Fenster, die Gröfse und der Verschluss derselben, die Mitwirkung

307.
Gesimse.

308.
Innenräume.

der monumentalen Malerei und Plastik ein gewichtiges Wort noch mitzusprechen haben, wurde bereits erwähnt. Den Eindruck des Erhabenen muß der architektonische Aufbau geben; derjenige des Prächtigen hängt von der Kostbarkeit der Materialien und der Beschaffenheit der dekorativen Ausstattung des Inneren überhaupt ab.

Das Glänzende wurde hier von der Renaissance versucht und auch verwirklicht, wie die *Certosa* bei Pavia, *St. Peter* und die großen Basiliken in Rom, ausgezeichnet durch eine edle Auffassung, beweisen. Eine Ueberfülle der vornehmsten Baustoffe, von Marmor und Edelmetallen, Stukkierung und Malerei, bei höchster Prachtentfaltung, weisen die Kircheninneren des Barockstils auf. (Vergl. *Il Gesù* in Rom und die Kirchen Süditaliens in oft widerwärtiger Aufdringlichkeit.)

309.
Decken
und
Dachstühle.

Mit dem fog. offenen Dachstuhl als Decke, aber bei bunter Bemalung desselben, begnügt sich die Protorenaissance in *San Miniato* und ohne solche die frühe Renaissance in *San Francesco al Monte* in Florenz, in *San Francesco* in Rimini.

Ihm folgt die wagrechte Holzkassettendecke, nach antikem Vorbilde aus guter Zeit, mit quadratischen oder rechteckigen Füllungen bei winkelrecht sich durchschneidenden Rahmenhölzern, die Kreuzungspunkte mit Rosetten besetzt. Die beiden schönsten dieser Art dürften diejenigen von *Marco de' Dolci* (1467—71) in *San Marco* (siehe die nebenstehende Tafel) und diejenigen von *Giuliano da Sangallo*²⁶⁰) in *Maria maggiore* zu Rom ausgeführt sein. Die erstere nach nebenstehender Tafel in Blau, Violett und Gold gehalten, die letztere in Weiß und Gold, bei »weise gemäßigtem Reichtum goldener Zieraten auf weißem Grunde, den man sonst nur selten findet«.

Eine sehr glänzende Leistung in diesem Sinne ist auch die noch strenge eingeteilte Decke des Domes in Pisa vom Ende des XVI. Jahrhunderts (siehe die Tafel bei S. 138). Eine weiß auf blauem Grunde gemalte Kassettendecke der frühen Zeit (1497, von *Pier' Antonio dell' Abbate*) ist im Obergeschoß der *Scuola del Santo* in Padua gut erhalten.

Von dem aus der Deckenbalkenkonstruktion hervorgegangenen Prinzip der Kassetteneinteilung weichen die Holzdecken der späteren Periode ab; eine willkürliche, ohne alle organische Verbindung mit dem Inneren stehende Einteilung — ein Spiel von Vielecken, Rundfiguren, gestreckten Spitzfüllungen u. dergl. — verdrängt die organisch gegliederte alte Form. Alle diese Decken sind im natürlichen Holzton belassen oder in bunter Bemalung ausgeführt.

»Von glücklich gemischtem, architektonischem und vegetabilischem Reichtum« ist von der ersten Gattung die gut geschnittene Decke der *Badia* in Florenz zu erwähnen (1625 von *Segaloni* ausgeführt), unter den farbigen diejenige der *Annunziata* von *Ciro Ferri* und als eine bunte und barocke Arbeit die vergoldete Decke in *Santa Appollonia* in Florenz. Als gleichfalls schon ausgeartet, aber »als freies Prachtstück« ist noch die Decke von *San Stefano de' Cavalieri* in Pisa, nach 1600 hergestellt, zu nennen.

Als Arbeit um 1550 ist noch die Kassettendecke der Kirche *San Pietro* in Perugia erwähnenswert und als schönes Stück einer »Holzwölbung« die Decke im rechten Seitenschiff von *San Giacomo dell' Orto* in Venedig.

Die stattlichsten und prächtigsten Kassettendecken bietet der römische Barocco mit feinen oft bizarren Geschränken, bei denen außer der reichen Verwendung von

²⁶¹⁾ *Vasari* schreibt die Decke dem *Antonio* zu. — Im Maiheft 1892 der »*Raffaella d'Arte*« sucht man *Alberici* als Meister derselben festzustellen.



Gold noch die Farben Blau, Rot, Grün und Weiß angewendet sind. Die meisten sind um die Zeit von 1600 ausgeführt und unter diesen mit die prächtigste in *Santa Maria in Trastevere* zu Rom. Andere sind in *San Crisogono*, *San Cesareo*, *Araceli*, im Lateran, in *San' Agnese* u. f. w. zu finden.

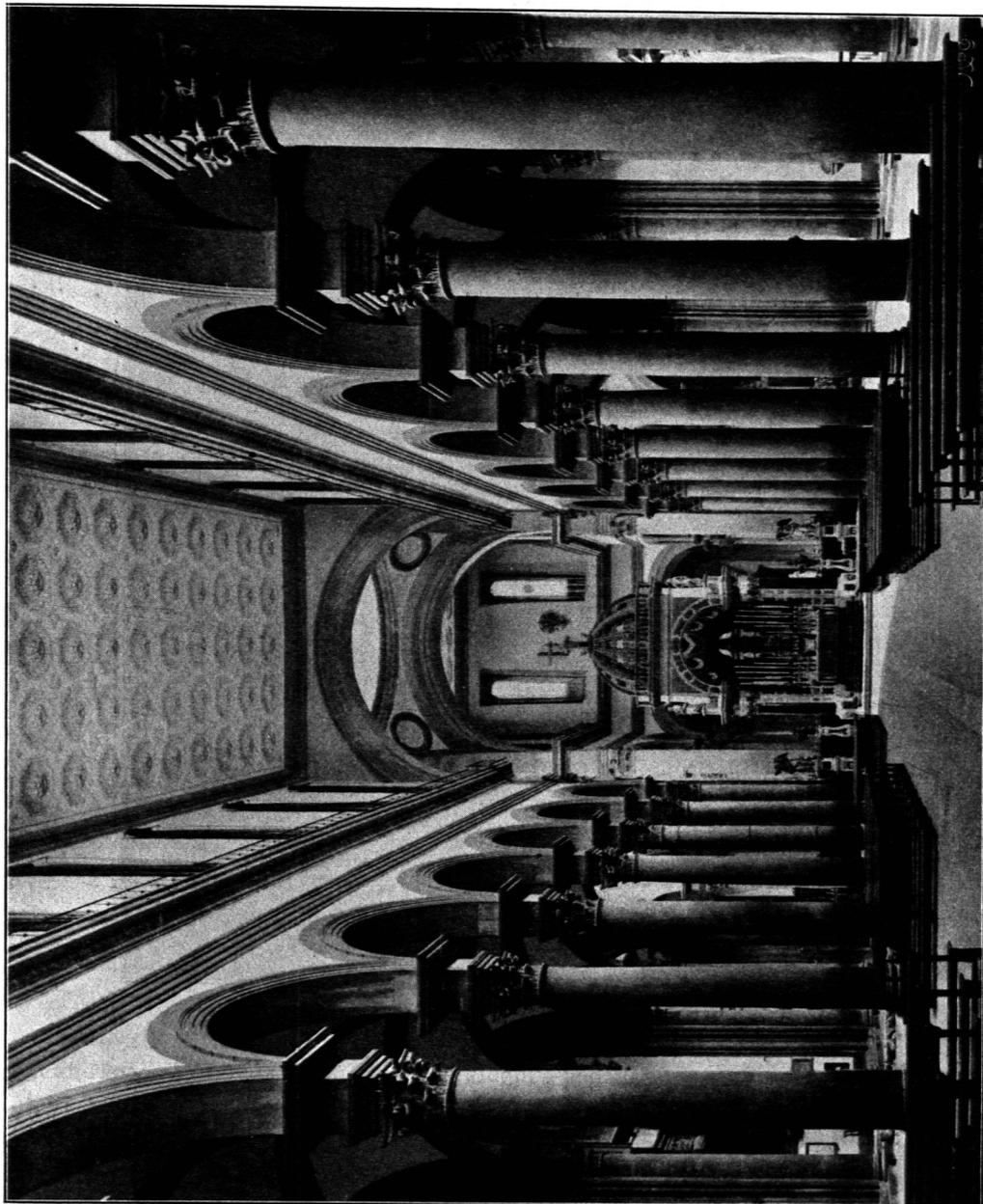


Fig. 450.

Inneres der Kirche *San Spirito* zu Florenz.

Gewölbte Stein- und gerade Holzdecken sind im Inneren der großen Basiliken des *Brunellesco*, in *San Lorenzo* und *San Spirito* zu Florenz, ausgeführt, wo die Mittelschiffe die wagrechte Ueberdeckung zeigen, während die Seitenschiffe und die Vierungen gewölbt sind, letztere in Form von mächtig entwickelten Kuppeln (Fig. 450: Inneres von *San Spirito*).

Vollständige Wölbungen in allen Teilen zeigen uns u. a. die schon angeführten Kirchen des Uebergangsstils: *Maria della Catena* in Palermo, der Dom in Sebenico und aus der frühen Renaissance der Dom in Como, sowie *Sant' Andrea* in Mantua. Bei letzterer bediente sich *Alberti* der kassettierten Tonnengewölbe, die dann, mit und ohne Stichkappen, ein bevorzugtes Motiv der späten Renaissance bleiben (vergl. *San Giorgio* in Venedig und *St. Peter* in Rom).

Fig. 451.

Von der Kirche *Maria delle Grazie* zu Brescia.

Den einzigen sehr wesentlichen Einfluss auf die Form der Renaissancewölbungen behielt die antike Kunst, deren mächtige Leistungen auf dem Gebiete der Wölbekunst noch in größerem Umfange erhalten waren als heute, besonders in den großen Thermenanlagen.

Das Mittelalter konnte unter solchen Verhältnissen der Renaissance wenig bieten; sie fühlte sich durch die größeren konstruktiven Leistungen der Antike viel mächtiger angezogen und verhielt sich gegenüber den vermeintlichen Errungenschaften der erstgenannten Kunstepoche eher ablehnend. In diesem Sinne ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe bezeichnend, das *Baccio Pintelli* (1580) noch in feinen Kirchen, aber ohne Gurten anwendete. »*Dolcebuono* war der letzte,

der mit Gurten und oblongen Kreuzgewölben leichte und edle Wirkung erzielte: im *Monastero maggiore* zu Mailand. In *Sant' Agostino* in Rom behielt *Pintelli* die mittelalterlichen, vortretenden Diagonalrippen noch bei, vernachlässigte aber, wie gesagt, die Trennungsgurten zwischen den einzelnen Jochen.

Mehr Gnade fand das »verhehlte« Kreuzgewölbe, das gegen den Scheitel zur sphärischen Fläche ausgebildet ward und sich in dieser Form besser zur Aufnahme von Flächendekorationen eignete.

Fig. 452.

Hochschiffjoch der Frührenaissance (rinschiffig mit Kapelln.)

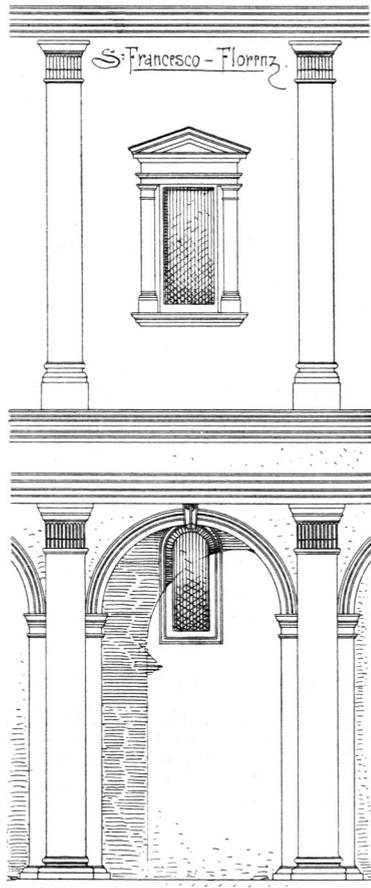
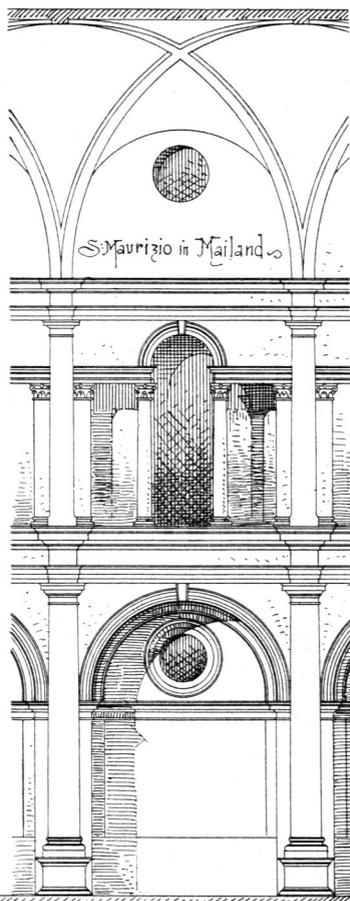


Fig. 453.



Die vorherrschenden Formen blieben die Tonnengewölbe mit halbkreisförmigem oder elliptischem Querschnitt, besonders diejenigen mit einschneidenden Stiekkappen, dann das echte und unechte Kugelgewölbe (böhmische Gewölbe), sowie das Kugelgewölbe auf Pendentifs, und bei Apsiden und Kapellen das reine Viertelkugel- oder Nischengewölbe.

Die Wölbflächen wurden entweder schlicht mit Putz überzogen oder durch Kaffettierungen belebt (*Sant' Andrea* in Mantua), mit Malereien bedeckt (Chor von *Maria del Popolo* in Rom mit der farbenprächtigen Dekoration des *Pinturicchio*), mit Stukkverzierungen vollständig überfät, wie an Kuppelgewölben der *Madonna delle*

Gratie in Brescia (Fig. 451) oder mit Stukk und Malerei zugleich geschmückt, wie an den Gewölben der Seitenkapellen in *Maria sopra Minerva* zu Rom.

Die Gliederung und Dekoration der Wandflächen in den Mittel- und Seitenschiffjochen sind bedingt durch die Anordnung der Lichtöffnungen, durch die Massen

310.
Wandflächen,
ihre
Dekoration
und
Gliederung.

Fig. 454.

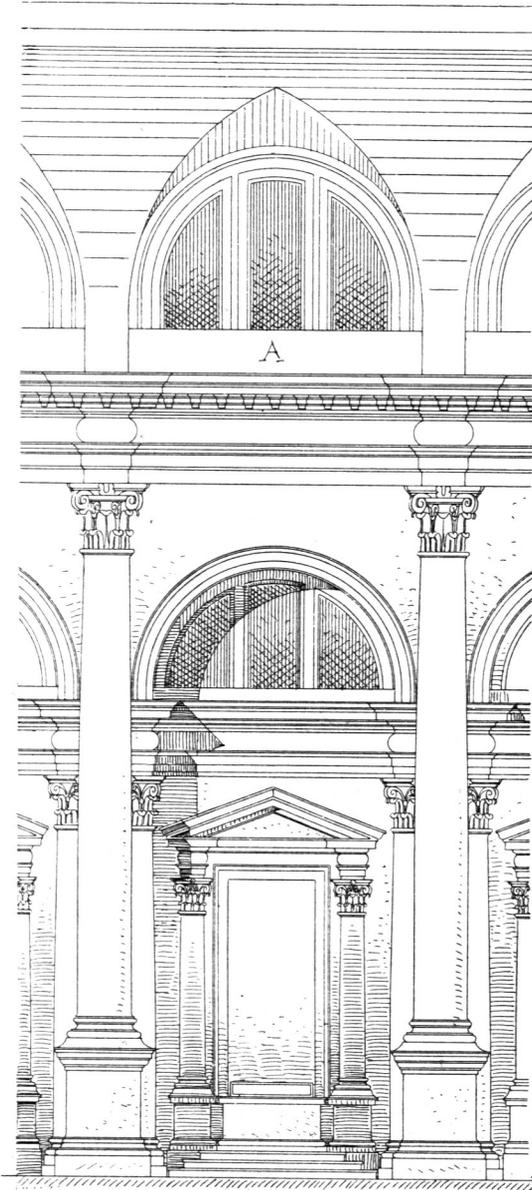
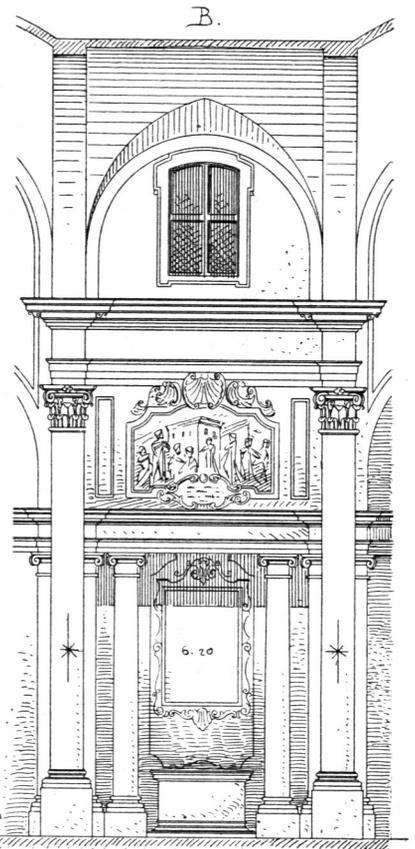


Fig. 455.

Mittelschiffjoch der
Spätrenaissance.

A. S. Giorgio in Venedig.

B. S. Domenico in Bologna.



der umschließenden und stützenden Elemente und durch Besonderheiten in der Disposition des Grundrisses, wohl auch manchmal durch die gewählte Art der Ueberdeckung.

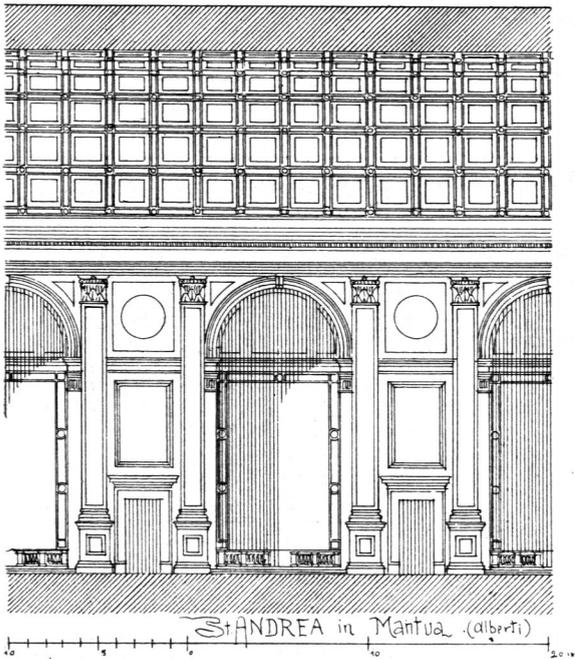
Von der Lösung der Aufgabe bei einschiffigem Inneren mit Kapellenanlagen geben Fig. 452 u. 453 ein Bild, wobei daran erinnert wird, daß *San Fran-*

cesco bei Florenz den fog. offenen Dachstuhl und *San Maurizio* in Mailand eine überwölbte Decke hat.

In beiden Fällen wurden bestimmte Teilungen in Joche durchgeführt, die durch Pilafter markiert sind. Daselbe ist bei den in Fig. 454 u. 455 dargestellten Bildungen, gewölbten Kirchen der späteren Zeit, der Fall, wofelbst die Stützpunkte durch vorgestellte Säulen in antikem Sinne (Thermenanlagen) besonders betont sind.

Ruhen die Hochschiffmauern und deren Decken auf Pfeilern, wie dies *Alberti* in *Sant' Andrea* in Mantua ausgeführt hat oder wie es bei *St. Peter* der Fall ist, dann nimmt die Renaissance das gleiche wirkungsvolle Motiv auf, dessen sie sich an Palastfassaden mit so großem Erfolge bediente (*Cancellaria* in Rom, *Palazzo Bevilacqua* in Verona) — die rhythmische Travée (Fig. 456 u. 457), und wirkt damit ebenso bedeutend wie im Profanbau. Noch eigenartiger aber wird die Wirkung, wenn die Pfeiler durch zwischengesprengte Bogen in zwei Stützen aufgelöst sind, wie bei *San Salvatore* in Venedig, und diese mit schmalen Tonnengewölben, gleichsam erweiterten Gurtbogen, im Mittelschiff überspannt werden, zwischen denen kleine Kuppeln auf Pendentifs sich erheben. Die Tonnengewölbe im Mittelschiff setzen sich dabei nach den Seitenschiffen fort, während die niedrigen Bogen zwischen den Pfeilern zu Stirnbogen von dahinter liegenden Kuppelgewölben im Seitenschiff werden.

Fig. 456.



Von der Kirche *Sant' Andrea* zu Mantua.

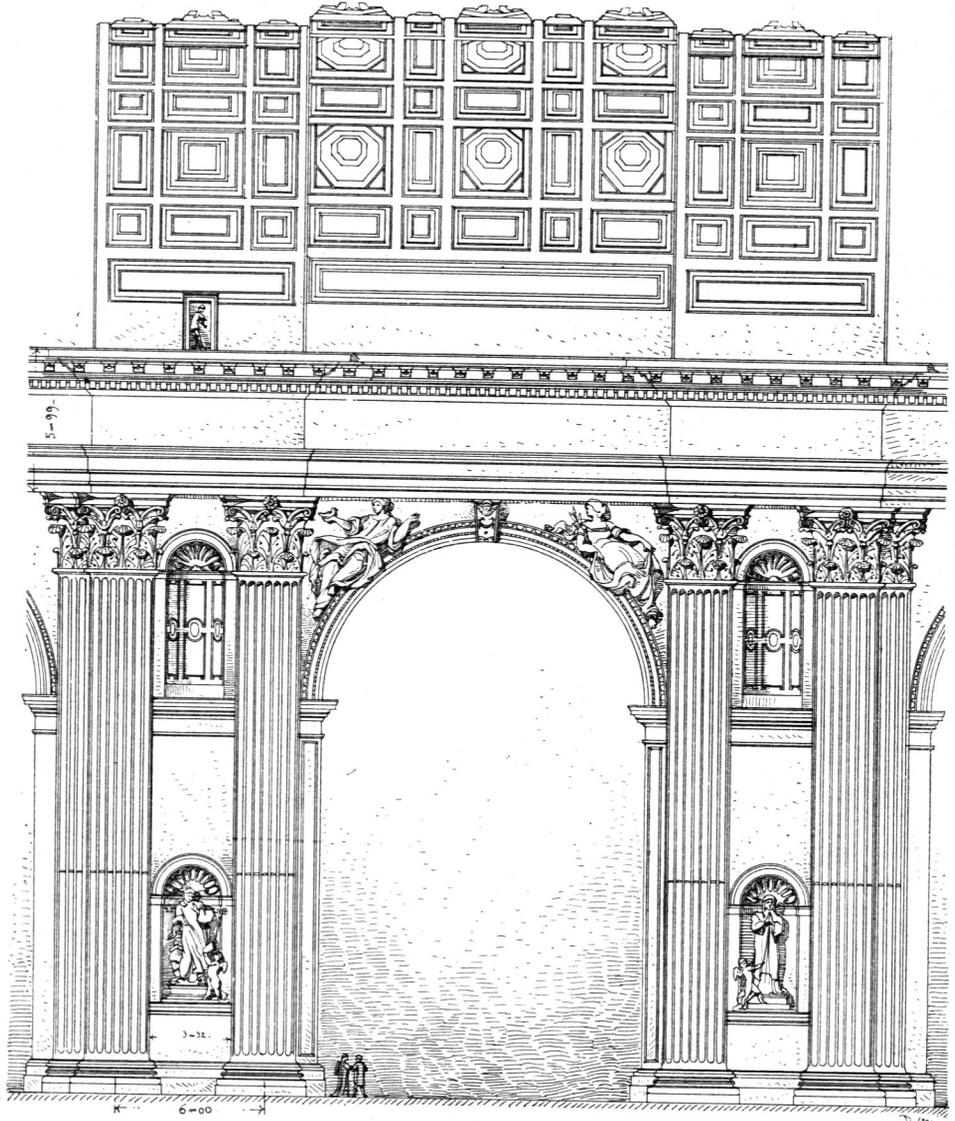
wie bei den beiden Basiliken des *Brunellesco* in Florenz, wo sie die von der spät-römischen und mittelalterlichen Kunst eingeführte Verarmung um eine Zwischenform wieder gut zu machen suchte. Ueber der Bogenstellung auf Säulen bleibt bei den genannten Florentiner Bauten die Mauerfläche ohne weitere Teilung; nur die langgestreckten Fenster beleben jene (Fig. 458).

Wie aber bei den Hallen und Höfen die einzelfstehenden Säulen verlassen wurden und die zu zweien gekuppelten an ihre Stelle traten, so vollzog sich die gleiche Wandlung bei den Mittelschiffstützen, wobei auch diese der von *Alessi* eingeführten Neuerung folgten. (Vergl. die schöne, dreischiffige, mit einem Kapellenkranz verfehene Kirche von *San Siro* in Genua; die Säulen stehen dort auf einem gemeinsamen Sockel; die Schäfte sind monolith aus weißem Marmor; das von ihnen getragene antike Gebälke besteht nur aus einem zweifach abgeplatteten Architrav mit

einer Hängeplatte darüber; Engelsköpfe mit Flügeln und Rankenornamenten schmücken die Langseiten der Architrave.)

Zu viere gekuppelt, auf gemeinsamem Postament stehend und zunächst ein vollständiges antikes Gebälke aufnehmend, sehen wir die Säulen in *San Giorgio dei Genovesi* in Palermo (Fig. 459) als Mittelschiffstützen.

Fig. 457.

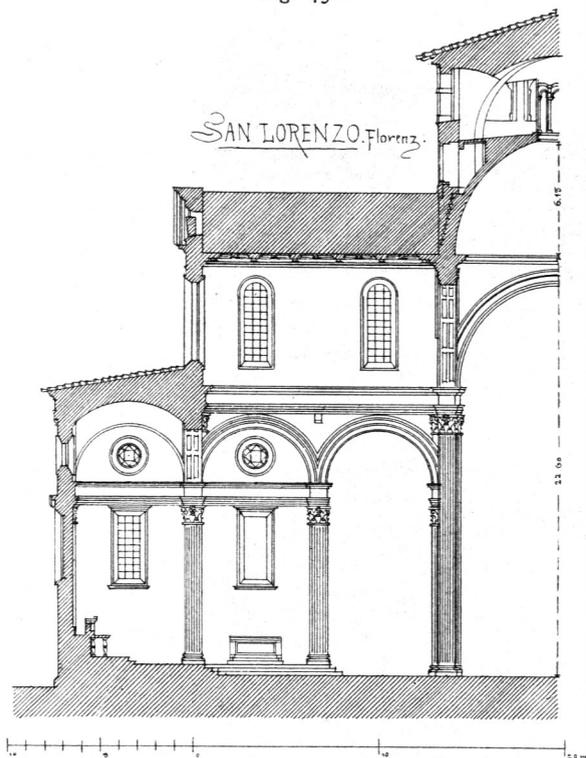


Joch in der St. Peterskirche zu Rom.

Die Florentiner Basiliken begnügen sich damit, bei allen architektonischen Gliederungen den geschliffenen Sandstein der Gegend unverfälscht zu zeigen, ziehen die Wandflächen mit weißem Putze ab und lassen dies als einzige Dekoration gelten. Anders die Genuesen, anders die Venezianer, überhaupt anders die Norditaliener

gegenüber ihren Stammesgenossen im Süden, welche Farben verlangen und der vergänglichen und monumentalen Polychromie die grössten Opfer bringen. Wie weit hier gegangen werden kann, dafür geben die Wände und die Decke der einschiffigen Sixtinischen Kapelle in Rom beredtes Zeugnis (Fig. 460 u. 461). Zuerst durch Pilaster getrennte Teppichmuster als unterste Zone der Wand, dann eine zweite mit Bildern aus der heiligen Geschichte, darüber der Lichtgaden mit den schlanken Rundbogenfenstern, rechts und links derselben ernste Gestalten von Kirchenvätern in Nischen, dann die Lünetten und das von Sticksappen durchsetzte Deckengewölbe mit feiner nie wieder erreichten, geschweige denn übertroffenen Einteilung und mit den herrlichen Malereien des *Michelangelo* und an der Altarwand fein »Jüngstes Gericht«! Wer kann sich des Zaubers eines solchen, durch die Gottheit und die Kunst geheiligten Raumes entschlagen? Hier darf man wohl beim Betrachten zum Augenblicke sagen: »Verweile doch, du bist so schön« — und so erhaben zugleich!

Fig. 458.

Von der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz.

wiedergegeben ist. *Domenico di Nicolo* (1423), *Beccafumi* und andere Künstler waren mit der Ausführung betraut; schwarze, weisse und rote Marmore wurden dazu verwendet. Die Originale sind jetzt meist durch Kopien ersetzt oder durch Bretterboden abgedeckt; die ausgehobenen Originalstücke werden in der *Opera del Duomo* zu Siena aufbewahrt.

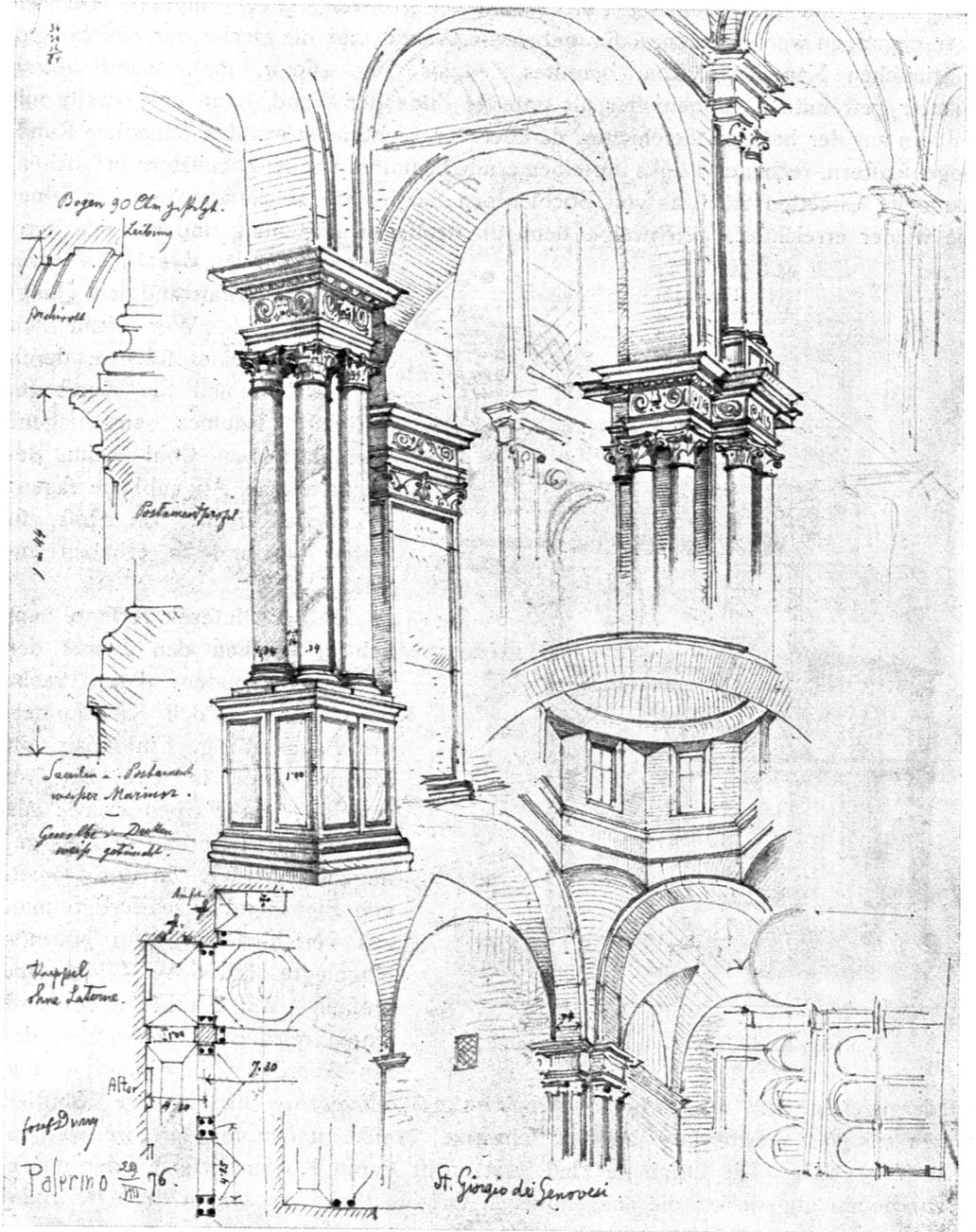
Wo bei älteren Werken das Bodenmosaik verwendet wurde, wiederholt dieses die bekannten Ornamente der altchristlichen Zeit und des Cosmatenstils (Sixtinische Kapelle, Grabkapelle des Kardinals von Portugal in *San Miniato*, Hauskapelle im *Palazzo Riccardi* in Florenz). Von bunt glasierten Tonfliesen macht der Süden, besonders Neapel, ausgiebigen Gebrauch. Erwähnenswerte Ausführungen sind noch erhalten in *San Giacomo* und in einigen Kapellen von *San Petronio* in Bologna aus der Zeit von 1459—87, in Venedig (1510), Parma (1471—82), in

Malereien des *Michelangelo* und an der Altarwand fein »Jüngstes Gericht«! Wer kann sich des Zaubers eines solchen, durch die Gottheit und die Kunst geheiligten Raumes entschlagen? Hier darf man wohl beim Betrachten zum Augenblicke sagen: »Verweile doch, du bist so schön« — und so erhaben zugleich!

In der Blütezeit verlagte man sich in Kirchen den Luxus der reichen Fußböden, deren Pracht den Blick von den Kunstformen des Baues abzog. Ein Belag von Marmorplatten in zwei bis drei verschiedenen Farben wurde als am wenigsten störend und als genügend erachtet. In den Domen von Siena und Lucca fertigte man aus verschiedenfarbigem Marmor eingelegte figürliche Bilder an, umfäumt von Flechtbändern und einem reichen Delphinenfries, deren Anordnung in Fig. 461 u. 462

311.
Fußböden.

Fig. 459.

Von der Kirche *San Giorgio dei Genovesi* zu Palermo.

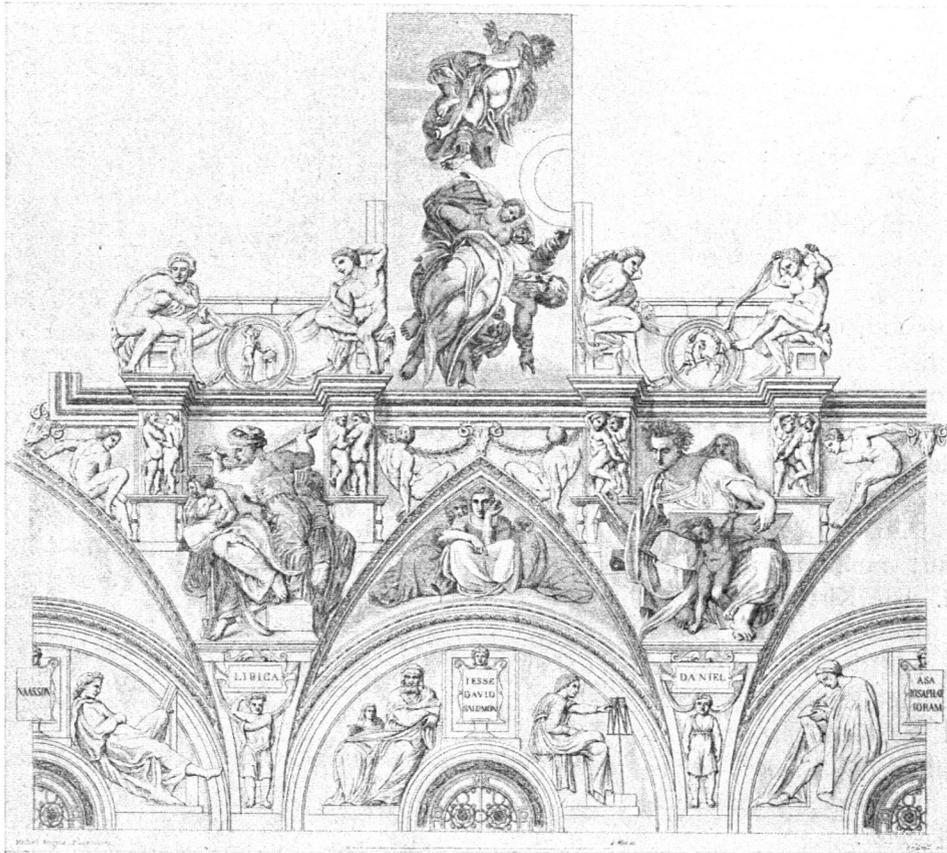
Padua (1491), in der Sakristei von *Loreto* ein Fußboden von schöner Siener Arbeit mit Grotteskornamenten (1500—1540), in der Sakristei von *San Pietro* in Perugia ein solcher von 1563 und in Neapel einer von 1440 an.

32. Kapitel.

Beispiele von wichtigeren einschiffigen und basilikalischen Kirchenbauten.

Kurze historische Angaben und Bemerkungen über das Formale und Technische einiger wichtiger Kirchenbauten dieser Gattung mögen das in den vorigen Kapiteln Vorgetragene noch weiter ergänzen. Bei der Fülle des Materials muß sich die

Fig. 460.

Von der Sixtinischen Kapelle zu Rom ²⁶²⁾.

Aufzählung auf nur ganz wenige charakteristische Beispiele der einzelnen Phasen des Renaissancestils beschränken.

a) Protorenaissance.

1) Die Giebelfassade der *Badia* bei Fiesole mit weißem und grünlichem (*Verde di Prato*) Marmor inkrustiert, wohl das älteste Werk der Protorenaissance in Toskana.

2) Säulenstellungen und Bogen von *Santi Apostoli* in Florenz, gegen 1200 erbaut, mit schönen Kompositakapitellen und feinen antikisierenden Archivoltegliederungen; Seitenschiffe gewölbt.

312.
Badia
bei Fiesole.
313.
Santi Apostoli
in
Florenz.

²⁶²⁾ Fakf.-Repr. nach: LETAROUILLY, P. & A. SIMIL. *Le Vatican et la Basilique de Saint-Pierre de Rome*. Vol. II. Paris 1882. Pl. 19 u. 20.

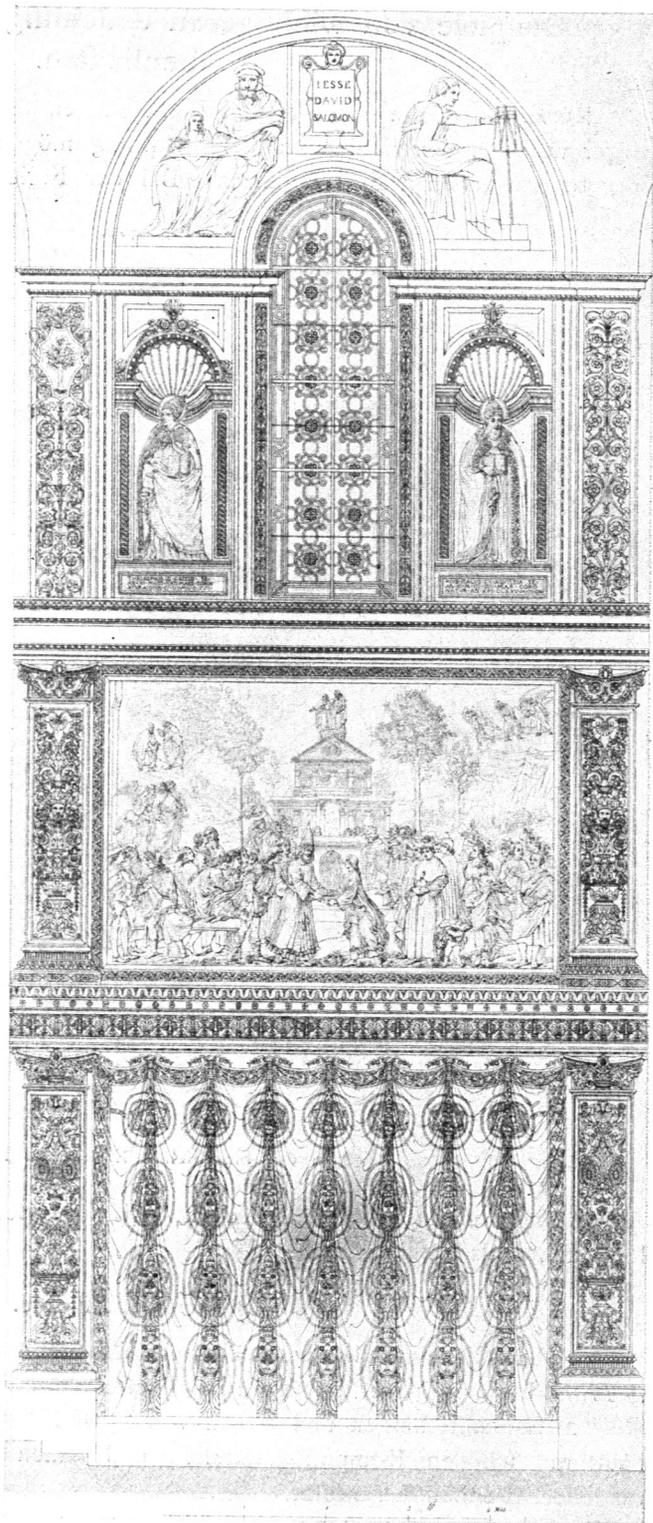
Fig. 461.

314.
San Miniato
bei
Florenz.

3) *San Miniato* bei Florenz (1207), wobei die Form der dreischiffigen Basilika »eine letzte und höchste Weihe erhalten hat«. Die das Mittelschiff abgrenzenden Säulen sind zum Teile antik, ebenso verschiedene der 28 kleinen Säulchen, welche die Gewölbe der Krypta tragen. Der sog. offene Dachstuhl war bemalt (jetzt restauriert); die Apsis ist mit einem Mosaik: »Christus zwischen der heil. Jungfrau und dem heil. Miniatus« geschmückt (1297, auch restauriert); die 5 Fenster der Chorwand sind mit transparenten Marmorplatten geschlossen. Die vornehme Fassade ist mit weißem und grünlichem Marmor inkrustiert, deren Mosaiken, aus dem XIII. Jahrhundert stammend, mehrfach restauriert sind. Die Kirche enthält im Ciboriumaltar, in den Ambonen und besonders in der Grabkapelle mit dem Grabmal des Kardinals von Portugal († 1459) wahre Perlen der italienischen Renaissance-Kleinkunst.

315.
Battiflero
in
Florenz.

4) Der wichtigste Bau ist und bleibt aber das *Battiflero* in Florenz, 1150 erbaut. Im Inneren formal abhängig vom Pantheon in Rom, aber in konstruktiver Beziehung diesem überlegen durch die Art der Wölbung und die Verwendung geringerer Mauermassen. Der Achteckbau ist mit den gleichen Materialien wie die vorgenannten Bauten inkrustiert.



Von der Sixtinischen Kapelle zu Rom²⁶²⁾.

Fig. 462.

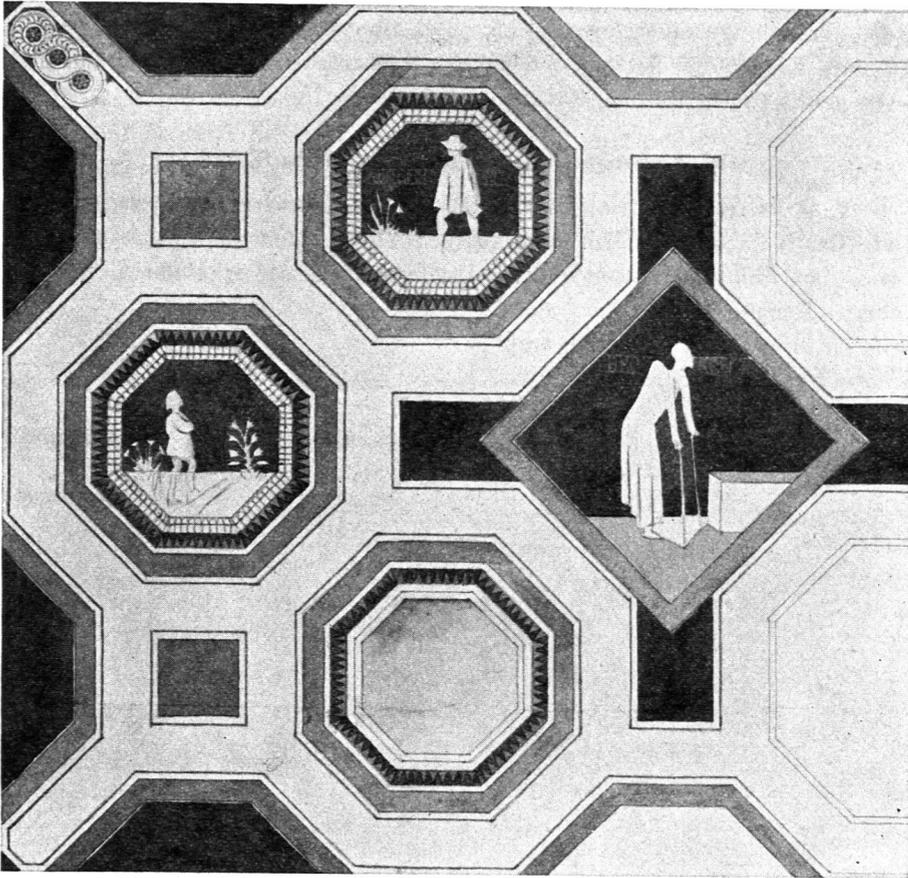
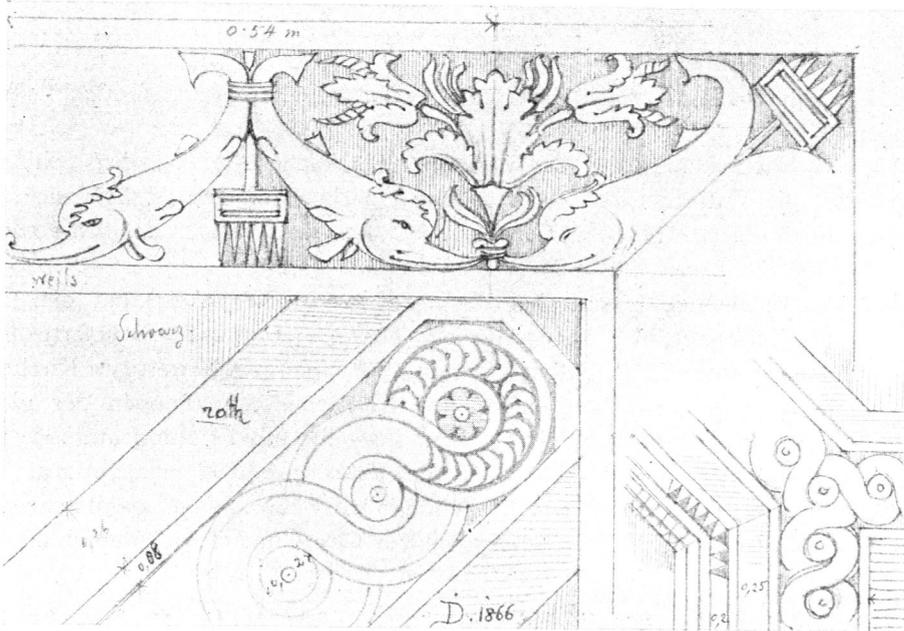


Fig. 463.



Vom Fußboden im Dom zu Siena.

fiert; die Umfassungsmauern der Spitzkuppel sind höher als der Gewölbekämpfer geführt und mit einem flachen Steinzelt Dach überspannt, so daß die Kuppel im Aeußeren nicht zum Ausdruck gebracht ist.

b) Uebergangstil und frühe Renaissance.

316.
Santa Maria
della Catena
in
Palermo.

5) *Santa Maria della Catena* in Palermo, auf Grund einer alten Kirche gegen das Ende des XV. Jahrhunderts neu aufgebaut²⁶³⁾, ganz aus Quadern konstruiert, zeigt eine zum Teil etwas wunderliche Mischung von absterbender Gotik und aufkeimender Renaissance (siehe den Grundriß in Fig. 402 [S. 415] und das Innere in Fig. 6 [S. 7]). Letzteres ist gut restauriert, und durch die hohe Lage des Schiffbodens der Kirche, zu dem eine zweiseitige Freitreppe hinaufführt, bemerkenswert. Von besonderem Interesse ist die Vorhalle mit ihren gedrückten Bogen und ihren Gliederungen, die zum Vergleiche mit den verwandten Stilphafen herausfordert.

317.
Vorhalle
in
Arezzo.

Bei der kleinen Kirche *Santa Maria delle Grazie* in Arezzo setzt die frühe Renaissance für die Vorhalle einen unverhältnismäßig großen Apparat in Szene, welche den einschiffigen Bau um beinahe das Dreifache überragt (Fig. 464), während sie bei *Maria della Catena* die Schmalseite der Kirche nicht erreicht. Dagegen zeigt sie in formaler Beziehung ein vollendet schönes Detail und in konstruktiver eine beachtenswerte Ausführung des weitausladenden feineren Hauptgesimfes (Fig. 465).

318.
Maria
in Domnica
in Rom.

Die Hochrenaissance führt die Vorhalle über die Breite der drei Schiffe weg und gestaltet die Halle als eine mehr Schutz gewährende. *Leo X.* ließ eine solche 1566, angeblich durch *Raffael*, vor der Kirche *Maria in Domnica* oder *della navicella* in Rom ausführen, deren Bild Fig. 466 wiedergibt.

319.
Sapienza
in
Neapel.

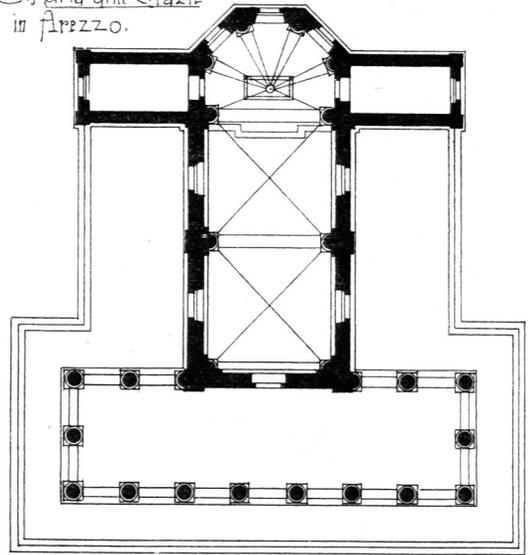
Die Spätrenaissance kommt bei der *Sapienza* in Neapel²⁶⁴⁾ auf den Grundgedanken des Uebergangstils wieder zurück; *Fansaga* (1591—1678) lieferte hier im XVII. Jahrhundert eine der schönsten Vorhallen für einen minderwertigen Kirchenbau. Etwa 250 Jahre liegen zwischen diesen 4 verschiedenen Auffassungen der gleichen Aufgabe; zuerst Befangenheit zeigend, dann Freiheit und Erlösung atmend, weiter von hohem Ernste erfüllt und schließlich dem Ende mit Jubel zujauchzend!

320.
Dom
in
Como.

6) Beim Dom in Como ist eine dreischiffige basilikale Anlage, lateinisches Kreuz mit Kuppel über der Vierung und polygonalem Chor- und Transeptabchluß, ohne

Fig. 464.

S. Maria delle Grazie
in Arezzo.



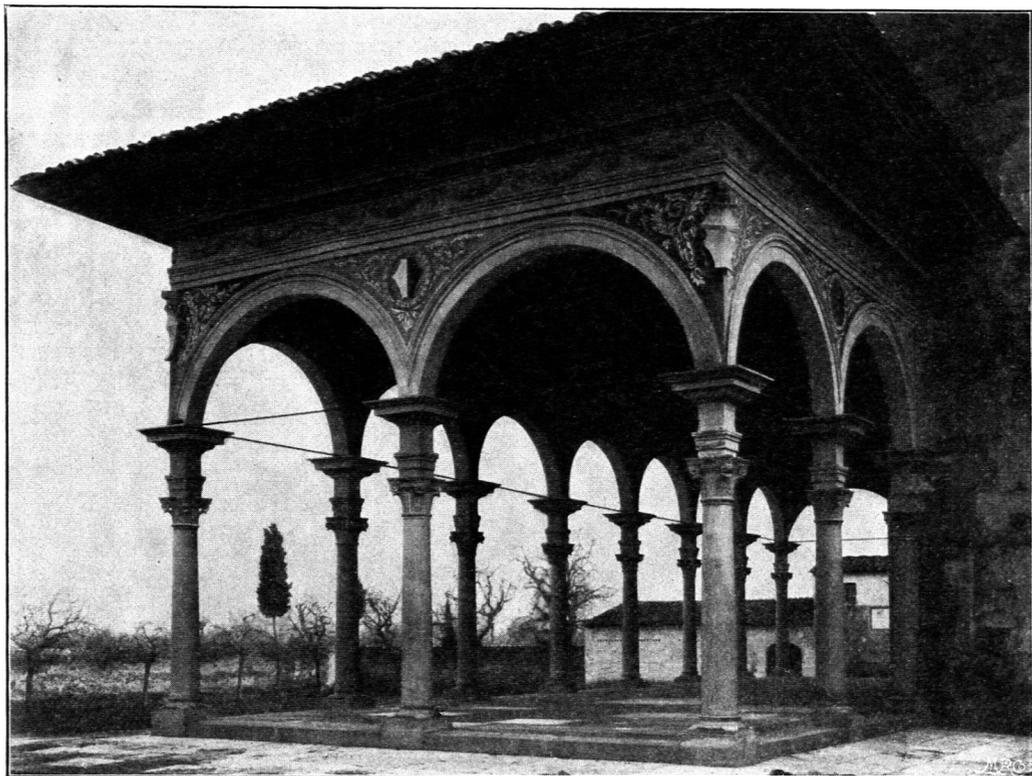
Kirche Santa Maria delle Grazie zu Arezzo.

²⁶³⁾ *Hittorff* nimmt (a. a. O.) die Zeit von 1391—1400 an.

²⁶⁴⁾ Siehe die Abbildung in: *NOHL*, M. Tagebuch einer italienischen Reise. Stuttgart 1866. S. 229, sowie Fig. 396, S. 411.

Turm und ohne Vorhalle zu finden (Fig. 467). Er wurde gotisch begonnen, barock vollendet und im Inneren und Aeußeren ganz aus weißem Marmor aus den Brüchen von Muffo ful Lago di Como hergestellt. An einem aufsen am Chor angebrachten Steine befindet sich die Inschrift, daß der Bau 1396 begonnen und daß 1513 die ersten Fundamentsteine am Chor gesetzt wurden. Bis 1665 ist ohne Unterbrechung weitergearbeitet worden, und nur die Ausführung der Kuppel blieb noch übrig, mit der 1730 angefangen und welche 1744 vollendet wurde mit einem Aufwand von 243655 *Lire*. Der Hauptaltar wurde 1728 in Rom hergestellt, und so haben

Fig. 465.

Von der Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Arezzo.

wir es wieder nicht mit einem einheitlichen Werk zu tun, dessen Front gotisch geblieben ist. Die von Putten gehaltene, mit Wappenschild und Chimären geschmückte Inschrifttafel am Baue befagt:

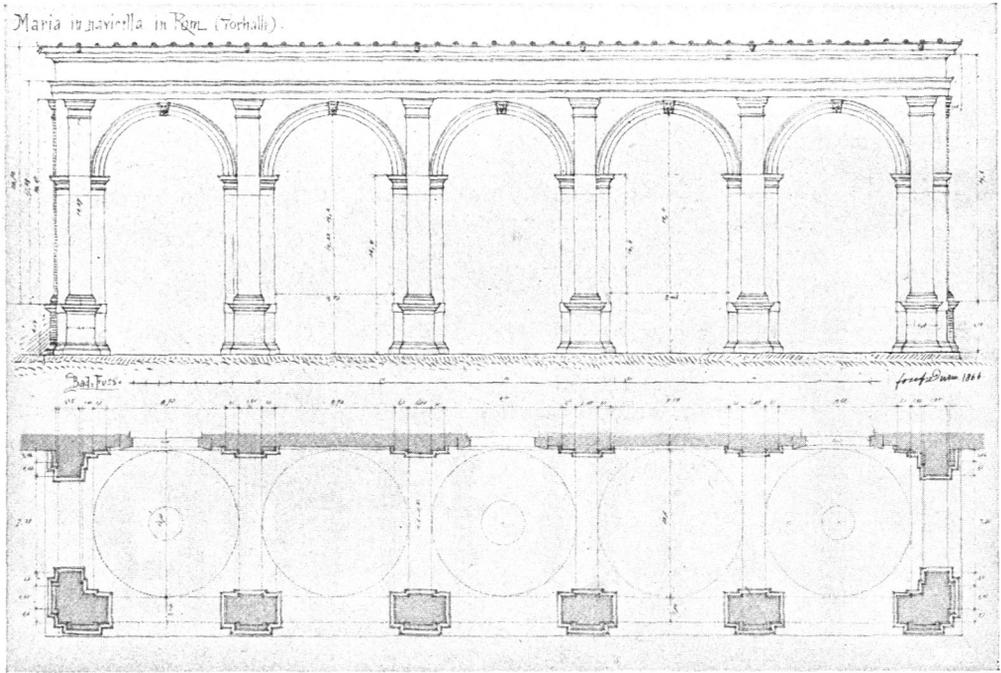
Cum . hoc . Templum . vetustate . con
fectum . effet . a . populo . comenfi
Renovari . ceptum . est . MCCCLXXXVI .
Hujus . verso . posterioris . partis . jacta . sunt .
Fundamenta . MDXIII . XXII Decembris .
Frontes . et . later . jam . opere . perfecto .
Thomas de Rodaris . faciebat .

Am 18. November 1487 wird das neue Chormodell zum ersten Male erwähnt, dem vielleicht eine Skizze *Bramante's* zu Grunde lag, und am 15. März 1510 wurde

erst der Bauplatz ermöglicht, während dort laut oben angeführter Inschrifttafel am Chor am 22. Dezember 1513 mit der Gründung begonnen wurde.

Der Name *Bramante's* kommt in den Bauakten nicht vor; aber man betraute einen Mailänder Schüler des *Bramante*, den *Christoforo Solari*, da man sich, wie so oft, mit den heimischen Bauleuten nicht begnügen wollte, mit der Anfertigung eines weiteren Modells, das dann zur Ausführung angenommen wurde; schliesslich stimmte ihm auch der Dombaumeister *Tomaso Rodari* zu, der sich auf der Marmortafel als Architekt allein bekannt gegeben hat.

Fig. 466.



Von der Kirche *Maria della navicella* zu Rom.

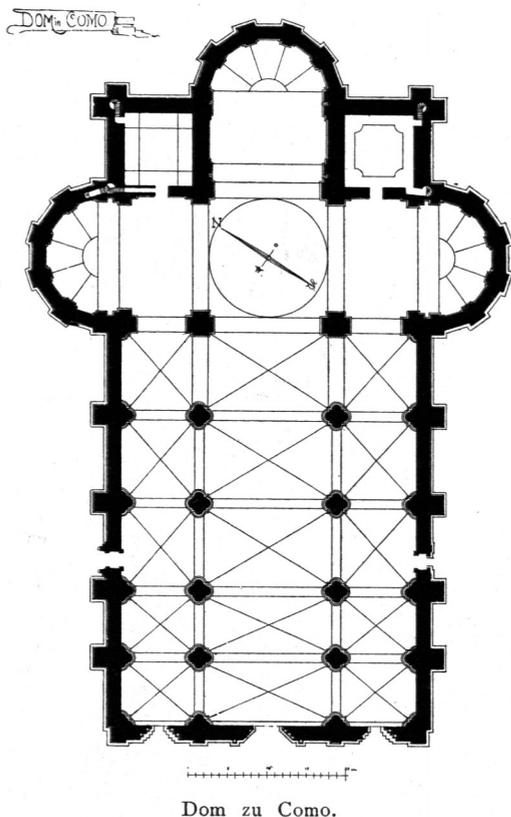
Das Holzmodell »delle Cappelle maggiori« mit dem Kuppeltambour ist erhalten und im unten genannten Werk²⁶⁵⁾ veröffentlicht als gemeinsame Arbeit von *Rodari* und *Solari*. Auf Taf. 9 gibt *Santo Monti* die Abbildung des Chores nach dem Modell *Rodari's* (im *Museo civico* zu Como aufbewahrt), das aber in gleicher Weise nicht zur Ausführung kam (Fig. 468 u. 469). Es gefiel den späteren Herren der Domfabrik nicht mehr. Man liess neue Entwürfe anfertigen, was besonders mit Hinweis auf die Kuppel gesagt sei. Für diese lieferte zuerst von Mailand aus *Biffi* (1684) einen Entwurf, der nicht gefiel. Dann kam *Castello* 1686 an die Reihe, dem man 1688 seine Arbeit bezahlte. Hierauf forderte man *Fontana* in Rom auf, der eine Gesamtzeichnung des Domes mit der Kuppel und einen Schnitt lieferte, die 1688 abgelohnt wurde; er untersuchte auch die 4 Pfeiler auf ihre Tragfähigkeit. Endlich im Jahre 1731 entschloss man sich, die Kuppel anzufangen; aber die Bürger hatten Zweifel, ob die grossen Kuppelmassen des *Fontana* durch den Unterbau getragen werden könnten. Sie beriefen daher nochmals *Fuvara* (1731), der als Architekt und Ingenieur des

²⁶⁵⁾ SANTO MONTI, D. *La cattedrale di Como*. Como 1897. Taf. 97.

Königs von Sardinien in hohem Ansehen stand, und liefsen sich von ihm neue Vorschläge machen — Vorgänge und Ausgaben, die man sich fämtlich hätte sparen können, wenn man sich an das vorhandene gute Modell der ersten Baumeister *Rodari* und *Solari* gehalten haben würde!

Sieht man die Entwürfe *Castello's*, *Fontana's* und *Fuvara's*, so fühlt man sein Herz nicht höher schlagen und bedauert nur, dafs Unverstand und Mangel an Stilgefühl die guten Absichten *Rodari's* vereitelten. Und als die Aesthetik versagte, mußte schliesslich die Technik erhalten, und man führte die Kuppel im Inneren rund und im Aeusseren polygonal aus in anderer Form und in anderen Gröfsenverhältnissen zur Kirche, »weil man den Fundamenten nicht traute oder sparen wollte«. Auch der Name *Vanvitelli's* wird bei der Kuppel noch genannt, dessen Mitwirkung andere nicht gelten lassen wollen. So viel erfahren wir aber noch, dafs der Mailänder Ingenieur *Merlo* die Fehler in der äufseren Form der Kuppel verbesserte (1770) und dafs kurz vorher (1769) der Mailänder Architekt *Gagliori* weitere Fehler korrigierte. Man glaubt im XX. Jahrhundert zu leben, wenn man diese Mißhandlung eines alten Bauwerkes durch unverständige Bauherren, Baukünstler und gewissenlose Bauatiker und eine mißleitete öffentliche Meinung verderben sieht. *Rodari*, der die Kathedrale zu einem der edelsten Bauwerke der oberitalienischen Renaissance stempelte, erfuhr 270 Jahre später die Verballhornierung seines Werkes durch einen Mailänder Ingenieur.

Fig. 467.



Die von *Monti* wiederholt durchmusterten Bauakten nennen *Bramante* nicht als am Baue beteiligt, wenn auch *v. Geymüller* vermutet und auf Grund vergleichender Stilkritik dazu kommt, dafs *Bramante* die Hand im Spiele gehabt habe, vielleicht durch guten Rat in Form von Skizzen. Portale und Fenster des Langhauses, die Krönungstabernakel der Strebepfeiler, die Urnenträger vor dem Fries der letzteren bleiben ewig schöne Werke und wohl auch unbestrittene Schöpfungen des *Rodari*²⁶⁶.

7) Die *Certosa* bei Pavia. Geschichte und Beschreibung dieser ausgedehnten und stolzen Bauanlage würden allein ein Buch fassen. Für eine Orientierung sei die kleine Schrift *Luca Beltrami's* »*La Certosa di Pavia, con 70 incisioni e 9 tavole* (Mailand 1895)« erwähnt; auch das grössere Werk des gleichen geistvollen Autors sei empfohlen, wie desgleichen das Foliowerk von *Gaetano e Francesco Durelli*,

321.
Certosa
bei Pavia.

²⁶⁶) Weiteres siehe in dem in Fußnote 260 (S. 454) genannten Werke — und in: MEYER, a. a. O.

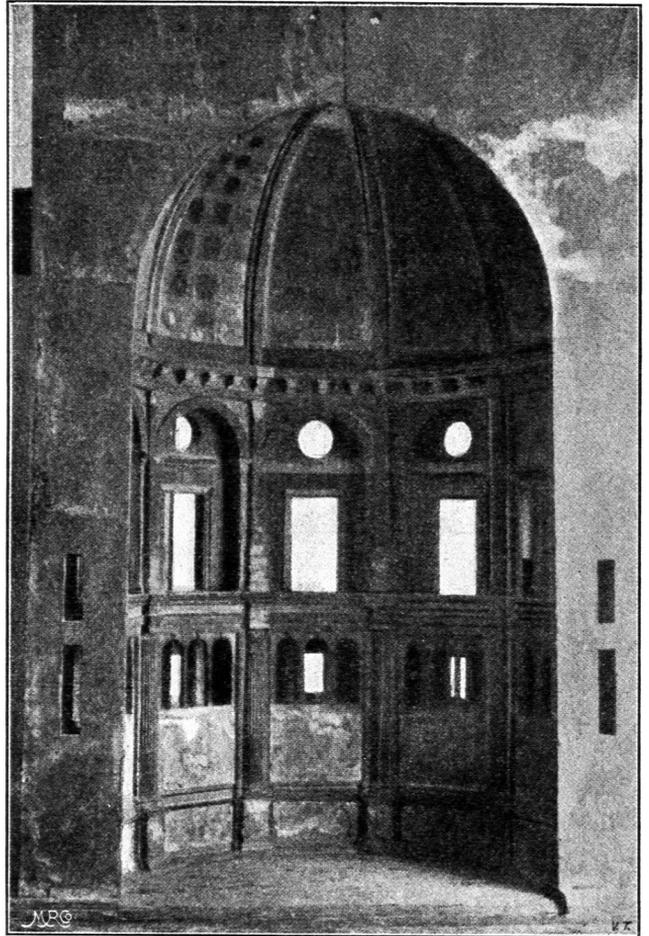
in Fußnote 257, S. 441 bereits angeführt. Einzelheiten des grandiosen Baues wurden verschiedentlich schon in den vorausgegangenen Kapiteln behandelt, weshalb hier nur kurz einige baugeschichtliche Daten im Zusammenhang angegeben werden.

Gegründet wurde das Kloster von *Gian Galeazzo Visconti, Conte di Virtù, primo duca di Milano*. Am 8. September 1396 ist der Grundstein gelegt worden; 6 Jahre später (1402) starb schon *Galeazzo*. Gotisch angefangen, dann im neuen Stil weiter geführt, war im Jahre 1542 der wesentliche Teil aufgebaut. Der erste Architekt ist unbekannt geblieben; man nennt die Deutschen *Enrico Gamodia* und *Marco da Campione*. Gesichert ist aber die Künstlerchaft des *Giovanni Antonio Amadeo* oder *Omedeo* (1466), als Führender bei den Arbeiten des neuen Stils.

Als weitere Kräfte werden urkundlich noch genannt:

*Benedetto Briofchi,
Fratelli Mantegazza,
Ettore d'Alba,
Antonio da Locate,
Battista e Cesare da Sesto,
Francesco Piontello,
Giacomo Nava,
Marco,
Agrate,
Angelo Marini Siciliano,
Andrea Fresina,
Christoforo Solari, detto il
Gobbo,
Christoforo Romano,
Battista Gattoni,
Agostino Busti,
detto il Bambaja,
Antonio Tamaguini,
Giacomo della Porta.*

Fig. 468.



Chor des Domes zu Como nach dem Holzmodell.

Die Hauptbaumaterialien sind weißer Marmor und Granit, dunkelrote und bunt glasierte Backsteine, letztere bei den Gesimsen, deren farbige Glasuren sich zum Teil bis heute gut erhalten haben.

Die Steinskulpturen der Höfe für die Zeit von 1450—66 teilt *Meyer*²³¹⁾ in folgende Klassen:

- a) Kleinplastik in der Richtung der Campionefen;
- β) derbe Steinmetzarbeit im Anschluß an den Uebergangsstil des *Filarete* und *Guinoforte Solari* von Florenz, und

7) Kleinplastik der Frührenaissance des *Amadeo* und *Christoforo Mantegazza*. Die beiden letztgenannten führten die Fassadenkulpturen zur Hälfte aus; 1473 wurde die andere dem *Amadeo* übertragen.

Die Krönungstabernakel der Strebepfeiler sind ebenfalls Werke des *Amadeo* von 1478, wohl auch die Terrakotten im kleinen und großen Klosterhof.

8) Von Meister *Giovanni Antonio Amadeo* rührt gleichfalls die 1470 begonnene Kapelle des *Colleoni* in Bergamo her, die etwas an Buntheit und Ueberladung der Eingangsfassade leidet. Die Fassadenflächen sind mit quadratischen Marmorplättchen von schwarz-weiß-roter Farbe bekleidet, die übereck gestellt das bekannte schattierte Würfelmuster abgeben; die Pilaster sind mit schwarzgrauem Marmor umrahmt, die Medaillons in gleicher Weise, während die Bildwerke selbst aus weißem und die ornamentierten Füllungen von rotem Veroneser Marmor gearbeitet sind. Die kleinen Fensterpilaster der oberen Zone sind durchweg aus weißem Marmor; bei den darunterstehenden Säulchen und Kandelabern wechselt das Material wieder in schwarz-weiß-roter Farbe, so daß die zwei äußersten schwarz, die zwei nächststehenden weiß und die beiden innersten rot sind; ursprünglich dürfte wohl auch Vergoldung noch bereichernd mitgewirkt haben. Von großem Reize sind die bildhauerischen Arbeiten im Inneren, zunächst die ganz naturalistisch gehaltenen Weinlaubverzierungen in den Pilastern am Chor.

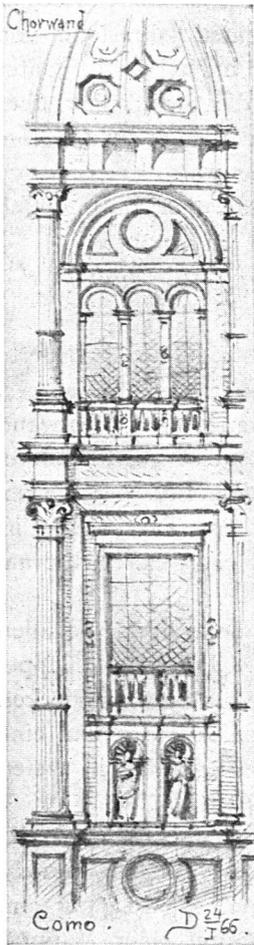
Eine sehr ansprechende ernste Arbeit in der Kapelle ist auch das Grabmal der *Medea*, der Tochter des *Bartolomeo Colleoni*, aus weißem Marmor, bei welchem sich inschriftlich der Künstler verewigt hat:

»Jovanes . Antonius . DE . AMADEIS . fecit . hoc . opus.«

Also lassen wir die Schreibweise »*Amadeo*« statt »*Omodeo*«.

9) Nach der »*Cronaca della Casa Veranzio*« wurde der Dom in Sebenico am 9. April 1431 im gotischen Stil als dreischiffige Basilika mit Transept, Vierungskuppel und drei polygonen Chornischen begonnen. Der Architekt war der Venezianer *Antonio quondam Pietro Paolo* genannt, der nach *Mothes*²⁶⁷⁾ der Künstlerfamilie *Maffegne* angehörte, die schon an der *Frari*-Kirche in Venedig tätig war. Aber bereits nach 10 Jahren schickte man diesen Herrn »wegen gemachter Fehler und Mängel am Bau« fort und wählte einen »Magister *Georgius Mathaei Dalmaticus*«, auch

Fig. 469.



Chor des Domes zu Como
nach der Ausführung.

Meister *Orfini da Monterotondo* genannt, sonst auch bekannt durch Arbeiten in Ancona, Spalato und Ragusa, an welchem letzterem Orte er nach *Michelozzo's* Gutachten die Restaurationsarbeiten am *Palazzo dei rettori* leitete. Mit Kontrakt vom 22. Juni 1441 wurde er zunächst auf 6 Jahre angestellt, der ihm aber 1446 auf weitere 10 Jahre verlängert wurde. 1470 finden wir den Meister *Orfini* auf kurze Zeit in Rom; 1475 starb er in Sebenico. Er vollendete in dieser Zeit den gotischen Teil des Domes und führte ihn in das System der Frührenaissance über, d. h. er

322.
Colleoni-
Kapelle
in
Bergamo.

323.
Dom
in
Sebenico.

²⁶⁷⁾ In: Geschichte der Baukunst und Bildhauerei Venedigs. Leipzig 1859. Bd. I, S. 243.

brachte den Grundplan in feiner ganzen Ausdehnung fertig, die Seitenschiffe mit den Spitzbogenarkaden und Gewölben, fowie ihre merkwürdige Bedachung und den ganzen Chorbau.

Am Eckpfeiler neben der nördlichen Apfide ist ein Stein, der in gotischen Minuskeln die Worte trägt:

»*hoc . opus . cu . arum . fecit . magister . Georgius . mathei . dalmaticus .*«

Auszuführen waren nach dem Tode *Orfini's* noch das Hochschiff, die Querschiffe und die Kuppel.

Nach ihm kam der dritte Baumeister *Nicolo di Giovanni Fiorentino*, bekannt durch Arbeiten in Traù und Spalato. Dieser wurde gegen einen Jahreslohn von 120 Golddukaten am 1. Juni 1477 angestellt, den er bis 1517 auch bezog. Unter ihm wurden das Querschiff samt Hochchor, die Galerien und die Steindächer über den Apfiden geschlossen. An seine Stelle kam dann *Bartolomeo quondam Giacomo da Mestre*; diesem folgte sein Sohn *Giacomo*, der bis 1535 tätig war. Ein *Giovanni Masticevich* »*lapicida*« aus Zara legte 1536 die letzte Hand an den Bau, dessen Vollendung durch die Inschrift im Inneren bestätigt wird:

»*Praefule sub Lucio, Critto Praetore Peractum tercentum et septem lustris addentibus annum.*«

Alfo 307 Luftra (zu je 5 Jahren) und ein Jahr dazu gibt 1536; die Bauzeit dauerte somit 114 Jahre.

Das Material ist ein weißer, überaus fester Kalkstein, der in der Umgegend gebrochen wird, die Technik eine vollendete und die Formgebung eine nicht mindere. Die Einzelheiten der Konstruktion wurden bereits besprochen, ein Bild des ganzen Baues in Fig. 431 u. 432 (S. 437 u. 438) gegeben. Auf die kleine Taufkapelle ist noch besonders aufmerksam zu machen, deren Decke aus einem einzigen, reich ornamentierten Steinblocke besteht.

Das schöne Bauwerk zeigte im Beginne des vorigen Jahrhunderts große Schäden und mußte einer eingehenden Restauration unterzogen werden. Die ganze Kuppel wurde dabei abgetragen und neu aufgeführt; dann wurden auch die Steindecken der Schiffe frisch verlegt, fowie vier Kapitelle, eine Säule in den Arkaden und eine große Anzahl von Gefirnstücken erneuert. Die österreichische Regierung ist diesen Arbeiten bis 1854 in der vollkommensten Weise gerecht geworden²⁶⁸).

10) *Alberti* errichtete den Marmortempel *San Francesco* in Rimini, dessen Architekturelemente der Antike entnommen sind, als Umbauung einer gotischen Franziskanerkirche, deren Außenmauern und Spitzbogenfenster er schonte. Unabhängig vom alten Baue bekleidete er die ganze überkommene Konstruktion mit einer Marmorumhüllung, ließ die Spitzbogen der Seitenkapellen im Inneren bestehen und bildete nur das Detail derselben um. Am Aeußeren umzog er die Langseiten mit einer Rundbogenstellung, in deren Nischen Sarkophage errichtet wurden. Die Vorderfassade schuf er vollständig frei, ohne das frühere zu würdigen, und nur das Lichtmaß der Eingangstür behielt er bei. Im Frieße über der unteren Säulenstellung steht die Inschrift:

»*Sigismundus Pandulfus Malatesta Pan. V. E. Anno Gratiae MCCCCL.*«

Die Fassade blieb unvollendet. Wie solche einst werden sollte, darüber gibt die Münze des *Matteo de' Pasti* Aufschluß, die auch zeigt, daß eine Kuppelanlage beim

²⁶⁸) Siehe: GRAUS, J. Der Dom zu Sebenico. Kirchenschmuck, Jahrg. 27 (1886), Nr. 1-5.

Baue geplant war, zu dem am 31. Oktober 1446 der Grundstein des neuen Teiles gelegt wurde unter dem Segensspruche des Bischofs von Rimini, des *Bartolomeo Malatesta*. Als Baumaterial diente ein weißer istrischer Kalkstein; für die Balustrade im Inneren wurde rötlicher Veroneser Marmor verwendet, das Portalfeld aber aus verschiedenfarbigen Marmorforten hergestellt.

Alberti lieferte ein Modell, das er durch Zeichnungen ergänzte; mit der Ausführung selbst befaßte er sich nicht.

Die Durchbildung im Inneren läßt zu wünschen übrig; die Wandgliederungen über dem Kämpfergesimse durch die nahegestellten Pilafter sind keine sehr geistvollen Zugaben; die Kalksteinarbeiten zeigen die der Frührenaissance eigene Beigabe durch Färbung mit heraldischem Blau und Gold, wie am Schlosse in Urbino und bei verschiedenen Grabmälern in Rom (*Araceli*) u. a. O.

Eigenartig ist die Basis der Kapellenpfeiler gebildet, wo statt der sonst üblichen Löwen (*Colleoni*-Monument in Bergamo, Denkmal des *Giovanni Borromeo* auf Isola Bella), Elefantenpaare aus dunklem Marmor und geflochtene Blumenkörbe mit Putten gewählt sind²⁶⁹).

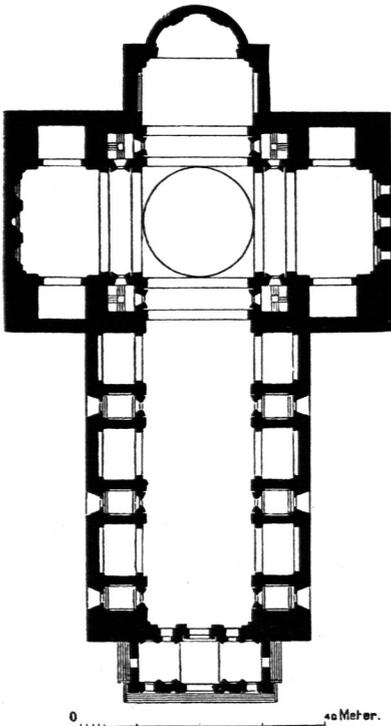
11) *Sant' Andrea* in Mantua ist eine einschiffige Basilika mit Seitenkapellen im Lang- und Querhaus, Vierungskuppel und halbkreisförmiger Chorapside (Fig. 470) mit rechteckiger Vorlage, das lateinische Kreuz im ganzen betonend.

Alberti, der seit 1459 in Mantua anwesend war, wurde, nachdem der Kardinal *Francesco Gonzaga*, der Sohn des Herzogs *Lodovico*, den Neubau beschloß, 1472 mit dem Entwürfe und der Oberleitung desselben betraut. Die Ausführung sollte *Luca Fancelli* beforgen. Im Februar des genannten Jahres wurde mit den Abbrucharbeiten des alten *Sant' Andrea* begonnen, wobei aber der 1412 vollendete Glockenturm stehen

blieb. Im April 1472 erhielt der genannte Werkmeister *Fancelli* die endgültigen Zeichnungen *Alberti*'s, der, 68 Jahre alt, im gleichen Jahre zu Rom starb. Der Bau wurde langsam betrieben, und 1487 verließ *Fancelli* Mantua wegen Mangels an Arbeit. Erst 1490 wurden die Bauarbeiten wieder aufgenommen und gegen 1500 die Vorhalle und das Langschiff vollendet; dann lag der Bau von 1550 an wieder still, und erst 1597 wurde mit großen Mitteln das Querschiff und der Chor begonnen, und zwar auf ausdrücklichen Befehl des Herzogs nach den Zeichnungen des *Alberti*, die also 100 Jahre später noch erhalten waren.

Querschiff und Chor vollendete wahrscheinlich *Viani* aus Cremona, bis zum Jahre 1600. Von da ab ruhte der Bau wieder bis 1696. Wie beim Baue des Domes in Como ging inzwischen der Sinn für die feinen Formen der Frührenaissance ver-

Fig. 470.



Kirche Sant' Andrea zu Mantua.

²⁶⁹) Eingehenderes in: YRIARTE, CH. Rimini. Paris 1882. Kap. X, S. 179—252 — ferner: *Builder*, 13. Januar 1883, S. 40—42 und 64, auch 1901, Mai 25., S. 514 — besonders: *Zeitschr. f. Bauw.* 1893, S. 8, 205.

loren; man schätzte das bisher Ausgeführte gering und wollte auch von der ursprünglich geplanten Kuppel des *Alberti* nichts mehr wissen. Man berief den Architekten *Torre* aus Bologna, der alles barock um- und ausbauen wollte. Ein günstiges Geschick liefs aber wieder eine Ruhepause von 1710—31 eintreten; vom folgenden Jahre ab erfahren wir aber dann wieder, nachdem am 15. Oktober 1715 die damals noch fehlenden zwei Vierungsbogen und der Kuppelunterbau in Angriff genommen worden waren, dafs *Cavaliere Filippo Fuvara* aus Messina, *Architetto di Sua Maesta Sarda*, mit der Vollendung des Baues beauftragt sei. 1738 wurden die Zwickel und das grofse Hauptgefims unter dem Tambour vollendet, und 1763 foll die Kuppel im Rohen vollendet und 1782 eingedeckt gewesen sein.

Verwitterungen einzelner Marmorgliederungen und des Putzes der westlichen Vorhalle machten im Jahre 1832 eine Wiederherstellung nötig, wobei leider die Reste der bis dahin noch erhaltenen Fassadenmalereien des *Mantegna* und seiner Söhne zerstört wurden. Der Putz wurde abgeschlagen, frisch hergestellt, die gemalten Kassetten plastisch ausgeführt. Die Marmorumrahmungen der kleinen Türen und die Sockel der vier grofsen Pilaster wurden in Marmor erneuert, wie auch die Basen, die früher aus Terrakotta waren. Die Kapitelle der grofsen Pilaster und diejenigen der inneren Ecken, welche aus Kalkmörtel modelliert waren, wurden ebenfalls durch solche aus Marmor ersetzt; auch die Innenwände wurden 1,65 m hoch mit Marmor bekleidet und schliesslich alles andere mit weifsgrauer und gelblicher Kafeinfarbe angestrichen, wobei auch die roten Terrakottgliederungen zugedeckt wurden, die jetzt aber wieder (Oktober 1901) in ihrer ursprünglichen Farbe zum Vorschein kommen. Bis zum Jahre 1876 wurde mit diesen Verschönerungen fortgefahren — und jetzt sprechen die Reifehandbücher von einer weifsen Marmorfassade! Wie anders mufs der Bau *Alberti's* in echtem Baumaterial und im Schmuck der Bilder *Mantegna's* gewirkt haben!

Das Detail der alten Teile der Kirche stimmt mit demjenigen von *San Francesco* in Rimini und auch mit jenem des *Palazzo Rucellai* in Florenz überein, so dafs auch bei diesem kein Zweifel über die Mitwirkung *Alberti's* bestehen kann. Zum Technischen mag hier noch zugefügt werden, dafs bei der Ausführung jede sichtbare Verankerung durch Eisen vermieden ist, und dafs die Dachziegelbedeckung unmittelbar auf den grofsen abgeglichenen Tonnengewölben — ganz nach antiker Weise — ruht. Wände und Gewölbe sind aus Ziegeln hergestellt, alle wiederkehrenden Gliederungen, Gefimfe, Pilastereinfassungen aus sauber geformten, vorzüglichen Terrakotten. Die glatten Flächen sind geputzt, die Säulenkapitelle im Inneren, die Kassetten, die Gliederungen der grofsen Kuppel, die Profile der Gewölbe aus Stukk. Das Innere ist reich bemalt und durch Vergoldungen noch mehr ausgezeichnet²⁷⁰⁾.

325.
Kirchen des
Brunellesco.

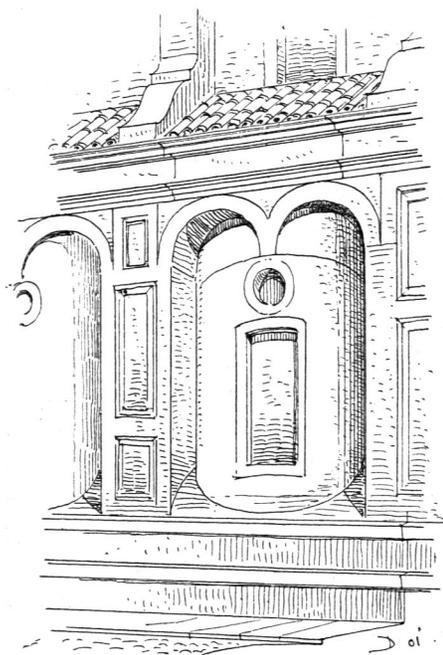
12) Im Jahre 1433 erhielt *Filippo Brunellesco* den Auftrag zum Neubau von *San Spirito* in Florenz; derselbe teilte aber bald das Schicksal aller bis jetzt behandelten: er geriet ins Stocken. Beim Tode des Meisters war erst der Grundplan in seinen Hauptzügen herausgemauert und das Baumodell angefertigt. Mit der Weiterführung des Baues wurde *Antonio Manetti* betraut, so dafs die Hauptbauperiode wahrscheinlich in die Zeit von 1470—80 fiel und die Kirche 1481 wohl geweiht werden konnte, aber trotzdem noch nicht in allen Teilen fertig war. Neben *Manetti* nennt *Milanesi*

²⁷⁰⁾ Die eingehende, sorgfältig aufgestellte Baugeschichte mit schönen Aufnahmen von E. RITSCHER siehe in: *Zeitschr. f. Bauw.* 1899, S. 1, 181.

noch einen *Giovanni Mariano*, genannt *lo Scorbacchia*, der als Maurermeister von 1475—90 am Baue tätig war. Der Glockenturm wurde von *Baccio d'Agnolo* († 1543) begonnen und nach dessen Entwurf unter *Cosimo I.* vollendet.

Für die Anlage, die kreuzförmige Langhausbasilika mit der Auszeichnung der Vierung und dem zweiteiligen Kreuzabschlufs ist *Brunellesco* verantwortlich, nicht aber für alles Detail. Das Mittelschiff hat eine gerade Holzdecke; die Seitenschiffe sind mit Kugelgewölben überspannt und die Kapellen mit Nischengewölben geschlossen. Die Vierungskuppel hat einen niedrigen, lichtlosen Tambour, über dem

Fig. 471.



Von der St. Michaelskirche zu München.

sich das sog. »Melonengewölbe« mit Rippen, kleinen Rundfenstern und einer Laterne im Scheitel erhebt. Unter der Kuppel steht der Hauptaltar, wie in *Santa Maria del fiore* zu Florenz und in St. Peter's Dom zu Rom.

Die schmalen Fenster der Seitenkapellen, die der Altäre wegen jetzt zur Hälfte oder ganz vermauert sind, zeigen im Horizontalschnitt eine zur Halbkreisform derselben stimmende Gestaltung, woraus auf die ursprünglich auch halbrunde Aufsensenform der Kapellenmauern geschlossen werden kann, und beweisen, daß das Geradeführen der Mauern dort eine spätere Zutat ist. Wie jetzt erwiesen, sind dreieckige Hohlräume im Mauerwerk zwischen den Kapellenwandungen. Was der Meister wollte, wer weiß es, aber wohl kaum dasjenige, was jetzt als fertig dasteht²⁷¹⁾.

Im Inneren sind die Säulen monolith und wie die ganze innere Steinhauerarbeit geschliffen, mit ziemlich feinen Fugen veretzt und mit weißem Kalkmörtel verfügt.

Die Bildung der Eckpfeiler bei der Vierung, welche die Stütze für die vier Mittelschiffbogen und die Kuppel bilden, ist dem Vorbilde in *Santa Maria novella* und *Santa Croce* in Florenz entlehnt. An die hochgeführten Pfeiler des Mittelschiffes schmiegen sich die weniger hohen der Seitenschiffe an, wobei die Bogen der letzteren ziemlich tiefer anfallen als diejenigen des Mittelschiffes; sie haben also unten einen Bogen- und Gewölbefschub von zwei Seiten auszuhalten und oben einen ebenfolchen, der dem ersteren, aber in anderer Höhenlage, entgegenwirkt.

In *Maria novella* hat die quadratische Kernform des Pfeilers eine Seitenlänge von 1,05 m, dabei an zwei Seiten eine Vorlage von je 0,35 m und an den zwei anderen eine solche von je einer Halbsäule mit zwei Dienften. In *Santa Croce* ist der Vierungspfeiler achteckig bei einem Durchmesser von 1,50 m. In beiden Kirchen, wovon die erstgenannte gewölbt ist, die letztere Balkendecken zwischen den Bogen zeigt, sind bei den Pfeilern Deformationen nicht zu bemerken oder wenigstens keine nennenswerten,

²⁷¹⁾ Eine verwandte Anlage liegt diesseits der Alpen bei der Michaelskirche in München vor; dort hat der Baumeister eine Lösung verucht, bei der die Innenform der Kapelle auch außen gezeigt ist und doch eine durchgehende Geradeführung der Sockel und des Traufgesimses ermöglicht (Fig. 471). Der Versuch ist wohl erwähnenswert, italienisch aber kaum.

während bei der gleichen Anordnung in Venedig (siehe Fig. 21 a, S. 25) vollständige Knicke zu verzeichnen sind. In *San Spirito* hat die Kernform nur eine Seitenlänge von 1,16 m und an zwei Seiten vorgelegte Halbfäulen, wobei die einzelnen Stücke meist als Durchbinder ausgeführt sind. Die Gewölbe sind ohne sichtbare Verankerung ausgeführt; dafür sind aber die sämlichen vier Eckpfeiler mit dem anschließenden Bogen stark deformiert. Auch alle Seitenschiffgewölbe zeigen grössere Diagonalrisse, mehrfach nebeneinander. Mancher Schaden mag darauf zurückzuführen sein, daß die Bogen einerseits auf Mauerwerk mit vielen Fugen, andererseits auf Werkstücken mit wenig Fugen aufsitzen; beide Stützen mußten sich ungleich setzen und die Folgen davon Bewegungen in den Bogen sein. So sind die Deformationen bei den Bogen der Umgänge, besonders rechts vom Hochaltar, sehr stark, und auch die Kuppel zeigt im Tambourgemäuer kleine Risse, die sich nach den Bogen fortsetzen.

13) *San Lorenzo* in Florenz wurde in den ersten Jahrzehnten des XV. Jahrhunderts als Neubau im toskanisch-mittelalterlichen Typus begonnen. *Brunellesco* fand, als ihm die Arbeit übertragen wurde, die Grundrisanlage in den Fundamenten des Querhauses und Chors vor; die Langhausbasilika mit Transept war daher nicht ausschließlich seinem freien Willen entsprungen. Als Vorbild dienten, besonders was die Querschiffform anbelangt, *Santa Croce* und *Maria novella* in Florenz; im Langhaus aber schuf der Meister vollständig Neues.

Auch diesen Bau führte *Antonio Manetti* weiter und brachte 1460 das Innere zum Abschluß; von ihm stammt gleichfalls die jetzige Form der Vierungskuppel, da Querbau und Vierung bei *Brunellesco's* Tode noch im Rückstande waren. Auch die Giebelfassade liefs er unvollendet, die er sich wohl einfach gedacht haben wird.

Wie bei *San Spirito* ist das Mittelschiff mit einer wagrechten, jetzt weifs und golden gefärbten Holzkassettendecke versehen; die Seitenschiffe sind mit Kugelgewölben geschlossen, die Kapellennischen mit Tonnengewölben und die Vierung mit einer Halbkugel ohne Tambour, aber mit einer Laterne im Scheitel.

Die tragenden vier Kreuzpfeiler haben in der Kernform eine Seitenlänge von nur 0,90 m bei einer Vorlage von 0,20 m und in den Schichtenquadern eine Höhe von 0,34 bis 0,51 m. Auch hier ist die Steinhauerarbeit durchweg überschiffen; zur Zeit ist sie leider mit einer hellgrauen Tünche überzogen. Die Säulen sind monolith, die Gewölbe ohne sichtbare Verankerung ausgeführt. Bei den nach den Vierungspfeilern anfallenden Seitenschiffbogen sind die Schlusssteine sämlich nicht in Ordnung; alle Gewölbefelder der Seitenschiffe sind diagonal mehrfach gerissen, gleichwie diejenigen in *San Spirito*. Das Material ist da wie dort toskanischer, graugrüner Sandstein; die Wand- und Gewölbeflächen sind weifs geputzt.

14) Bei *San Satiro* in Mailand, von *Guinoforte Solari* begonnen, bald dem *Bramante*, dann dem *Bramantino* der Weiterbau zugeschrieben, dürfte dem grossen Urbinaten die Sakristei mit Sicherheit zu verdanken sein, wohl aber auch der übrige Teil des Baues.

Was heute in die Erscheinung tritt, ist eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit Querhaus, Vierungskuppel und Scheinchor. Das Querhaus und das Mittelschiff sind mit kassettierten Tonnengewölben überspannt; diese sind durch Verstärkungsrippen in Joche geteilt, welche den untenstehenden Pilastrern der Pfeiler entsprechen. Die Kuppel hat einen niedrigen, lichtlosen Tambour, deren innere halbkugelförmige Fläche mit Kassetten geschmückt ist; den Scheitel krönt eine Laterne; die Umfassungsmauern ragen über das Gewölbe hinaus und tragen ein flaches Zeltdach.

Die Seitenschiffe sind mit Kreuzgewölbchen überdeckt und nur an einer Seite des Querhauses weitergeführt, da eine Uebertragung derselben nach der anderen Seite wegen der einzuhaltenden Baugrenze unmöglich war. Diese Beschränkung führte auch zur Ausführung des Scheinchors, der so lange seine Wirkung nicht verfehlt, als man sich in der Mittelachse des Baues bewegt und für einen Knick in den wagrechtlaufenden inneren Gefüßlinien keine empfindlichen Augen hat; derselbe macht sich immer unangenehmer geltend, je mehr man die Mittelachse verläßt oder sich dem Chor nähert. Vom Querhaus aus gesehen wird das Ganze zur Lächerlichkeit und zur »Berühmtheit« nur für Unwissende; der schöne Schein hält nicht vor, und das, was beabsichtigt ist, wird nicht erreicht. Bis 1495 soll die Bauzeit gewährt haben; die Einweihung wird 1523 als vollzogen angegeben²⁷²⁾.

15) *Chiesa della Santa Casa* in Loreto kommt hier nur insofern in Betracht, als *Bramante* bei den Verbesserungsarbeiten an der Kuppel erwähnt wird, aber mehr noch, weil er der Schöpfer der wundervollen Marmorhülle des Muttergotteshauses unter der Kuppel ist, das *Andrea Sanfovino* (1513—29), *Girolamo Lombardi*, *Tribolo*, *Bandinelli* u. a. mit Statuen und Reliefs schmückten und *Girolamo Lombardi* mit ehernen Türen verfaß²⁷³⁾.

16) Von Mailänder Kirchenbauten wären nach ihrer Entstehungszeit noch zu erwähnen:

Santa Maria presso San Celso (1490), von *Giovanni Dolcebuono* erbaut, mit schönem Vorhof und reicher Fassade von *Alessi*. Eine dreischiffige Pfeilerbasilika mit zwölfeitiger Kuppel auf geschlossenem Tambour und einem Chorumgang zu 9 äußeren Seiten oder zu 5 quadratischen und 4 dreieckigen Kapellen. Der Chor selbst bildet in seiner Grundform ein halbes Achteck²⁷⁴⁾.

17) *San Vittore*, wegen seiner barocken, prächtigen Innendekoration, von *Alessi* (1560).

18) *San Fedele*, als Jesuitenkirche nach *Pellegrini's* Plan (1569) erbaut, von *Martino Bassi* vollendet²⁷⁵⁾.

19) In Genua ist wegen ihres überaus prächtigen Inneren mit eingelegten roten Marmorarbeiten an den Wänden die dreischiffige, von *Giacomo della Porta* erbaute Basilika *Santa Annunziata* (1587) anzuführen;

20) in Florenz die Fassade *des Buontalenti* von *Santa Trinità* (1593) und

21) wegen seiner interessanten reichen Barockfassade aus dem Jahre 1663 *San Salvatore* in Venedig, ein Bau von *Giorgio Spavento* begonnen und von *Tullio Lombardo* 1534 vollendet.

22) Von den Kirchen *Palladio's* in Venedig sind zu erwähnen:

San Giorgio maggiore, 1560 begonnen, mit der von *Scamozzi* 1575 vollendeten Fassade; ferner

23) die Kirche *San Redentore* mit einschiffigem Inneren, 1576 erbaut.

Von römischen Kirchen der Spätzeit seien angeführt:

24) *Il Gesù*, die Hauptkirche der Jesuiten, im Auftrage des Kardinals *Farnese*

²⁷²⁾ Eine gute Aufnahme findet sich in: CASSINA, a. a. O. — Für die Sakristei in *San Satiro* und den Chor von *Santa Maria delle Grazie* in Mailand siehe Art. 332, S. 484.

²⁷³⁾ Eine Beschreibung dieses Bauwerkes siehe in: *Zeitschr. f. bild. Kunst* 1871, S. 160. — Die dort beigegebene Grundrisskizze ist ganz falsch, das Langschiff beispielsweise um ein Joch zu kurz.

²⁷⁴⁾ Siehe die Veröffentlichung in: CASSINA, a. a. O., Taf. XIX—XXIV, in deren Text *Bramante* noch als Schöpfer der Vorhalle bezeichnet wird.

²⁷⁵⁾ Veröffentlicht ebendaf.

327.
Kirchen
in
Mailand,
Genua,
Florenz
und
Venedig.

328.
Römische
Barockkirchen.

1568—75 von *Vignola* und *Giacomo della Porta* erbaut, weist einen der glänzendsten und reichsten Innenräume Roms auf. Ihr Langhaus wurde 1860 vom Fürsten *Torlonia* mit kostbarem Marmorgetäfel versehen.

25) *Andrea della Valle*, 1591 von *P. Olivieri* begonnen und von *Carlo Maderno* vollendet, mit reicher Fassade nach dem Entwurfe *Carlo Reinaldi's* (1665). Besonders beachtenswert wegen der bronzenen Kopien der *Pietà*, der *Lea* und *Rahel* des *Michelangelo* und der reizenden Bronzekandelaber in der *Capella Strozzi*.

26) *San Ignazio*, auf Kosten des Kardinals *Ludovisi* 1626 begonnen und 1675 vollendet; von *Padre Greffi* geplant mit einer Fassade von *Algardi*.

Berühmt ist das Innere des Baues durch die Malereien des *Padre Pozzo* mit feiner virtuosen *Perspective curieuse*, wo die gemalte Architektur die monumentale zu übertrumpfen sucht. Mit aufsergewöhnlicher, nicht übertroffener Geschicklichkeit und einem ausgezeichneten Farbensinn sehen wir die Kompositionen ausgeführt — aber eines bleibt dabei immer wieder fatal, das sie nur von einem einzigen Punkte aus richtig wirken, der vorsichtshalber in der Mitte des Hauptschiffes durch eine runde Marmorplatte bezeichnet ist. Ueber ihn hinausgetreten, hört der schöne Schein auf und teilt das Unternehmen das Schickfal aller ähnlicher perspektivischer Mätzchen. Schade um so viel Geist und Können am falschen Platze!

33. Kapitel.

Zentralanlagen.

»Der Zentralbau ist das letzte im Reich der aboluten Bauformen wie der griechische Tempel das erste. Seine Möglichkeiten sind noch lange nicht erschöpft, es mag Zwischenperioden geben wie das XIX. Jahrhundert (wohl auch der Anfang des XX.?), welches das Pensum des XIII. noch einmal auffaugen muß — immer von neuem wird jene große Aufgabe auftauchen, wobei die Versuche der Renaissance als unentbehrliche Vorstufe glänzend in ihr Recht eintreten werden. — Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gotischen wesentlich überlegene kirchliche Bauform, den Zentralbau, bis nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtnis hinterlassen.«

BURCKHARDT, J. Geschichte der Renaissance. Stuttgart 1878. S. 97.

329.
Zentralbau.

Für die Aufnahme des Zentralbaues als kirchliche Bauform war in Italien das Vorhandensein so vieler antiker Rund- und Polygonbauten, wohl auch die stetige Fühlung mit dem Orient, die in *Agia Sofia*, um nur ein Beispiel von Rang zu nennen, genugsame Anregung bot, von Wichtigkeit. Der »mythische Ruhm«, den das Pantheon in Rom, den *San Lorenzo* in Mailand genossen, die Bewunderung für andere, damals noch besser erhaltene Zentralbauten von kreisrunder oder polygonaler Form, wie die mächtigen Kuppeln der Thermen in Rom (*Caracalla*-Thermen, sog. *Minerva medica*) und bei Neapel (Bajae), auch die altchristlichen Bauten in Ravenna, hielten zunächst bei der romanischen Baukunst die Uebung des Zentralbaues wach, förderten Versuche in der Zeit der Protorenaissance (*Battistero* in Florenz), dann im gotischen Mittelalter, wenn sie dort auch nur auf dem Papier oder im Modell blieben (Florenz, Bologna, Pavia, Loreto); ihre Ausgestaltung übernahm dann die hereinbrechende Renaissance.

Die Gepflogenheit, die Baptisterien als Zentralbauten aufzufassen und baulich auch zum Ausdruck zu bringen, trug weiter dazu bei, den Gedanken an die Rund-

bauten nicht verloren gehen zu lassen, wobei auch die Kunst des Wölbens größerer Räume der Vergessenheit nicht anheimfiel; denn ohne gewölbte Decke war ein Zentralbau nicht zu denken.

Der Betonung der Vierung mittelalterlicher Dome in Italien, bei Annahme des lateinischen Kreuzes als Grundform, durch eine Kuppel ist mehrfach schon gedacht worden; sie aber als dominierendes Ganze, als architektonischen Mittelpunkt einer Bauanlage aufzufassen und auch auszuführen, bleibt das unbefrittene Verdienst der orientalisches-altchristlichen Baukunst und ihrer Weiterträgerin, der italienischen Renaissance!

»Absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Inneren und Außen ohne müßige Fassaden und die herrlichste Anordnung des Lichtes« — das sind die charakteristischen Merkmale und Eigentümlichkeiten dieser Kuppelbauten, die mit Worten nicht schlagender wiedergegeben werden können, als es *Burckhardt* hier getan hat.

Die Anordnung über kreisrundem oder polygonem Raume bleibt für den Aufbau die einfachste Lösung, die aber, wenn der Altar nicht in den Mittelpunkt des Planes gestellt werden soll, die Einheit desselben stört, indem ein besonderer Ausbau für den Altar hergestellt werden muß. (Vergl. *Madonna di Campagna* bei Verona, *Santa Maria* zu Bufo Arfizio, *Umiltà* in Pistoja, *San Sebastiano* in Mailand.)

Diese Mißstände und Zweifel fallen bei der Annahme des griechischen Kreuzes mit vier gleichlangen Kreuzarmen als Grundform weg, welche in der Folge auch die vorherrschende blieb.

Die großen konstruktiven Leistungen im Kuppelbau beginnen aber nicht mit der Verwirklichung des Ideals; es sind Vollendungsarbeiten in neuer Form von demjenigen, was andere zu Grunde gelegt haben; es sind zugleich die Vorarbeiten für die kommenden, aber zur Zeit noch nicht erreichten Kraftleistungen.

Sakristeien und Kapellen sind es, an denen die Frührenaissance sich bei ihren ersten selbständigen, ureigenen Ausführungen im Zentralbau versuchen mußte, Bauten kleinen Inhaltes und von geringen Abmessungen, dafür aber um so liebenswürdiger und schöner im Detail empfunden und durchgeführt.

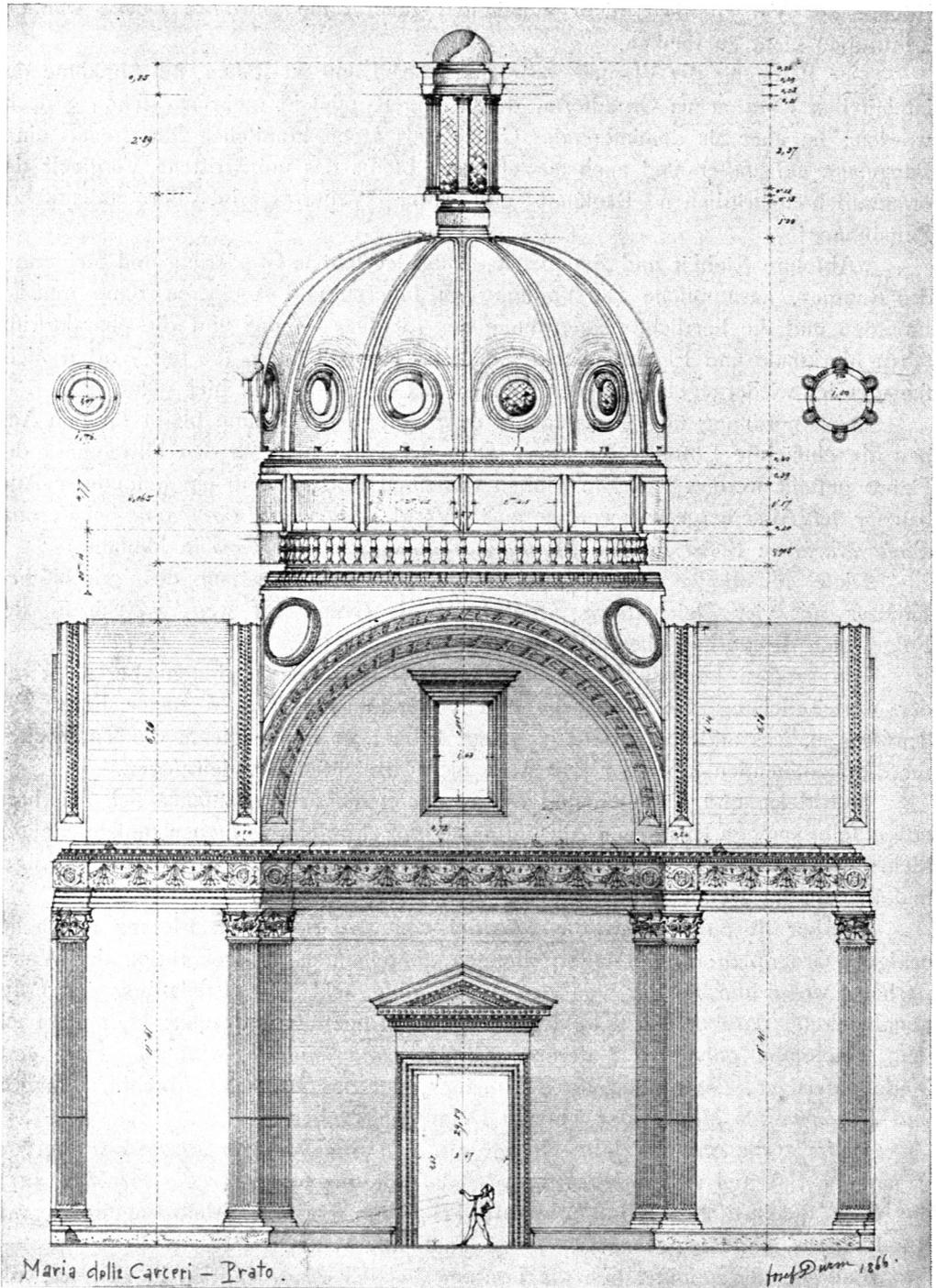
Hierher ist zu rechnen die Sakristei von *San Spirito* zu Florenz mit achteckigem Grundplan: zwei Pilasterstellungen übereinander als Dekoration der Wandflächen, wobei die Pilaster von den Ecken abgerückt sind (Freilassung der Polygonalwinkel), darüber ein Klostergewölbe mit Lünetten und einer kleinen, nach dem Dachraum gehenden Laterne. *Giuliano da Sangallo* wird als Plan- und Modellanfertiger, *Cronaca* als der Baumeister, der den Bau zum Abschluß brachte, und *Sansovino* als Meister der schönen Details angegeben.

Weiters die um 70 Jahre früher aus den Händen von *Brunellesco* hervorgegangene Sakristei von *San Lorenzo* ebendasselbst, die sog. *Sagrestia vecchia* (1425), die über quadratischem Grundplan auf Pendentifs ein sog. Melonengewölbe mit Rundfenstern, ohne zwischengeschobenen Tambour, besitzt.

Bedeutender gestaltet sich die Leistung bei der *Pazzi*-Kapelle in Florenz, die den großen *Brunellesco* gleichfalls zum Urheber hat (1420). Kein Zentralbau im eigentlichen Sinne des Wortes, zeigt die Kapelle eine oblonge Grundriffsform mit Vorhalle und Chor, wobei die Hauptachse nicht nach der Längsausdehnung, sondern nach der Schmalseite des Baues gelegt ist, die liturgische Achse also in der Richtung der letzteren liegt. Die architektonische Gliederung der Decke rechtfertigt diesen

330.
Grundform.331.
Anfänge.

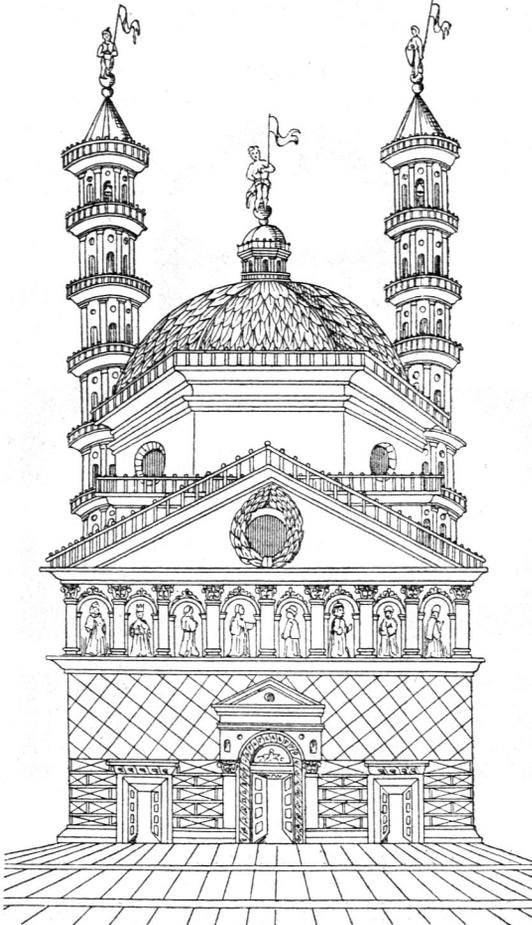
Fig. 472.

Querschnitt der Kirche *Santa Maria delle Carceri* zu Prato.

Vorgang, indem der rechteckige Raum in drei Teile zerlegt ist, und zwar durch zwei halbkreisförmige Gurtbögen in ein quadratisches Mittel- und zwei schmale Seitenfelder.

Die beiden letzteren sind als Tonnengewölbe ausgeführt; das Mittelfeld ist als Melonengewölbe auf Pendentifs, mit Rippen und Rundfenstern, im Scheitel durch eine Laterne bekrönt, hergestellt. Die Kuppel beherrscht somit die ganze Anlage; die Tonnen rechts und links sind ihre Begleiter, und zwischen diesen in der Mittelachse der Kuppel öffnet sich dann der im Grundriß quadratische Chor, der wieder mit einem Kuppelgewölbchen überspannt ist. Den Zugang in der liturgischen

Fig. 473.



Filarete's Entwurf für den Dom zu Bergamo ²⁷⁶⁾.

Tambour ist im Aeußeren zur Geltung gebracht, aber nicht die Wölbform der Kuppel selbst, die sich noch der Beigabe des flachen, oberitalienischen Zeltdaches erfreut (Fig. 472 ²⁷⁷⁾). Dies ist auch beim Kuppeldach der *Pazzi*-Kapelle zu Florenz und in geschweifter Form bei *Santa Maria* zu Bufo Arfizio der Fall (siehe Fig. 134, S. 137).

Das Kuppeldach (Schutzdach) in gewölbter Form weisen bei den frühen Entwürfen nur die von *L. B. Alberti* geplante Kuppel von *San Francesco* in Rimini und jene des Domes für Bergamo von *Filarete* (Fig. 473) auf.

Achse vermittelt die schöne große Eingangstür mit ihren köstlich geschnitzten Türflügeln an der Rückwand der reizvollen gewölbten Säulenhalle, deren Mittelfeld gleichfalls durch ein Kuppelgewölbe ausgezeichnet ist, dessen Ausschmückung mit bunten Majoliken aus der Werkstätte der *Robbia* bereits erwähnt wurde. (Siehe Art. 37, S. 50.)

Als Werk des *Brunellesco* sei noch die reine Zentralanlage *Santa Maria degli Angeli* in Florenz (1451) erwähnt, bei der die Kuppelspannweite auf 15,80 m geplant war, unter Annahme eines im Inneren achteckigen und außen sechzehneckigen Grundplanes.

Die Grundform des griechischen Kreuzes ist in reinster Weise bei der Ausführung der *Maria delle Carceri* in Prato von *Giuliano da Sangallo* (1485) gewahrt worden. Umgeben von vier gleichgroßen Tonnengewölben, nehmen vier Gurtbogen derselben auf Pendentifs einen geschlossenen, in Felder eingeteilten, von einer Balustrade umzogenen Tambour auf, über dem sich eine Melonenkuppel mit Rippen- und Rundfenstern, mit einer Laterne im Scheitel, erhebt. Der

²⁷⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: OETTINGEN, W. v. *Antonio Averlino Filarete's Tractat* über die Baukunst. Wien 1890. S. 465 (Fig. 7).

²⁷⁷⁾ Siehe auch: *Zeitfchr. f. Bauw.* 1868, Bl. 62 u. 63.

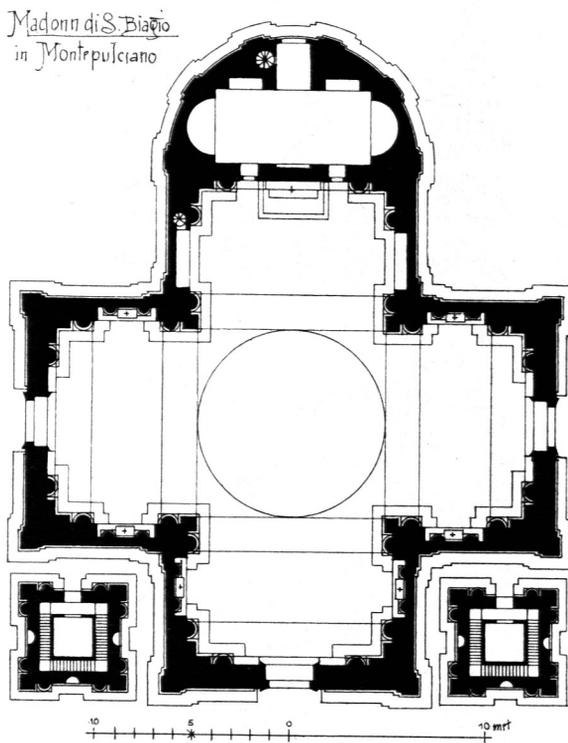
Die reine griechische Kreuzform im Inneren, nicht aber im Aeußeren, zeigt die schöne Zentralkirche der *Madonna di Biagio* in Montepulciano, die, nicht wie auf der Zeichnung des *Filarete*, minarettartige, dafür aber zwei kräftig gegliederte Glockentürme, rechts und links des vorderen Kreuzarmes, besitzt — ein Werk des älteren *Antonio da Sangallo* (1518—37), einer der vollendetsten Zentralkirchenbauten der Hochrenaissance (Fig. 474). Nicht nur der lichtbringende Tambour ist hier im Aeußeren zur Geltung gebracht, sondern auch die Kalottenform der Kuppel mit der Laterne. Der hohe, zylindrische Tambour ist durch enggestellte korinthische Pilafter gegliedert, die eine Fortsetzung in Form glatter Rippen an der gewölbten Dachfläche haben. Die Fensteröffnungen im Tambour sind im Inneren nicht in der gleichen Höhe ausgeführt wie am Aeußeren; auch das innere Hauptgefims der Kuppel liegt tiefer als das äußere. Doch sind die inneren und äußeren Fenstergestelle durch nach innen abfallende Leibungen miteinander verbunden, was dem Beschauer im Inneren die volle Ansicht der Lichtöffnungen auch von unten ermöglicht, was aber nicht gerade als organische Lösung bezeichnet werden kann. Die gleiche Anordnung mit den abfallenden Leibungen bei inneren und äußeren Kuppelfenstern hat sich auch der Architekt von *San Fedele* in Mailand erlaubt.

An dieser Stelle sei noch *San Giovanni Crisostomo* (1483) von *Moro Lombardo* in Venedig erwähnt, wie auch »das tolle Prachtstück« von *Maria de' Miracoli* in Brescia, mit feinem Wechsel von großen und kleinen Kuppeln und Tonnengewölbchen — bei vier Pfeilern im quadratischen Grundplan mit langgezogenem Chorausbau. (Vergl. Fig. 108, S. III.)

Eine weitere Gruppe mittelgroßer Zentralbauten bilden die von *Bramante* und zeitgenössischen Meistern ausgeführten Kirchen Oberitaliens, von denen *Strack* in seinem unten genannten Werke²⁷⁸⁾ eine große Anzahl bekanntgegeben hat. Sie treten im Inneren bald kreisrund, bald polygonal geplant auf, mit auf Pendentifs ruhenden Kuppeln oder mit Klostergewölben überspannt, alle aber mit der krönenden Laterne versehen.

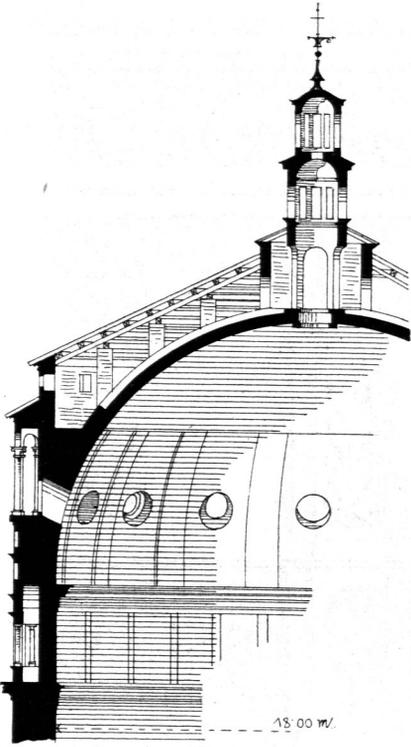
Als erstes Beispiel sei hier der Chorbau von *Santa Maria delle Grazie* in Mailand genannt, quadratisch im Grundplan, mit einem von kleinen Doppelfenstern belebten Tambour und Rundöffnungen in der Kuppelwölbung, die eine Spannweite

Fig. 474.

Kirche *Madonna di Biagio* zu Montepulciano.

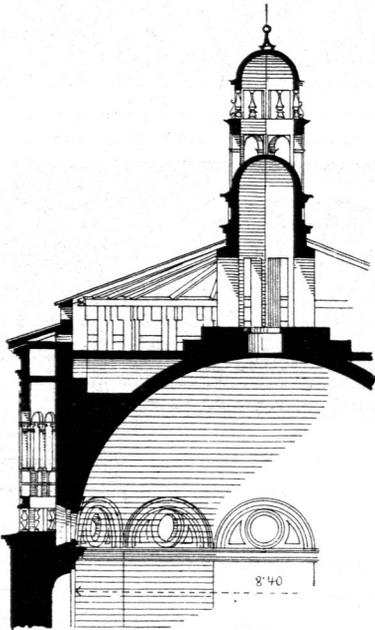
²⁷⁸⁾ STRACK, H. Die Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882.

Fig. 475.



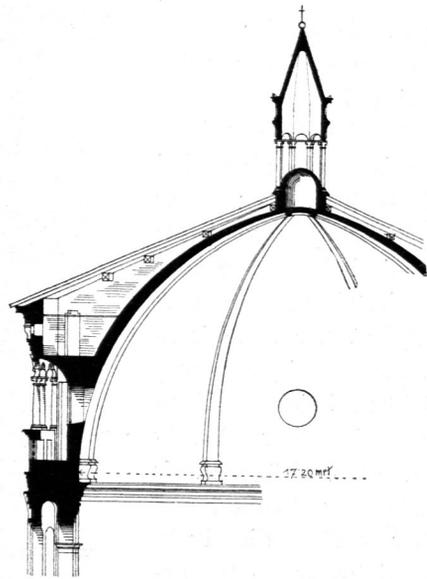
Von der Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Mailand.

Fig. 477.



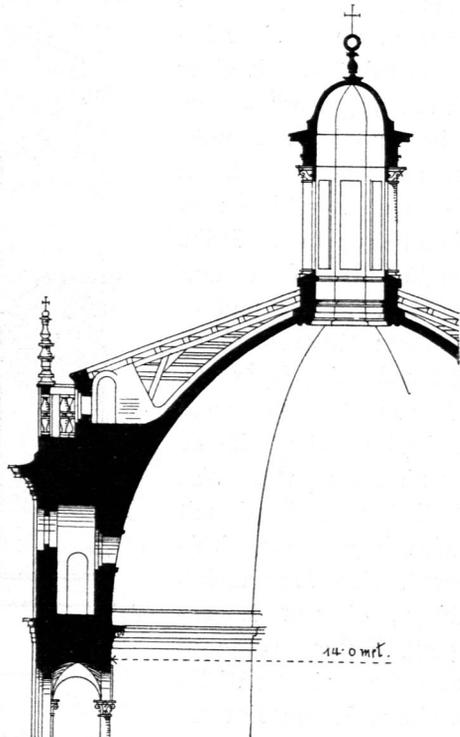
Von der Kirche *Santa Maria* bei Saronno.

Fig. 476.



Von der Kirche *Santa Maria della Croce* bei Crema.

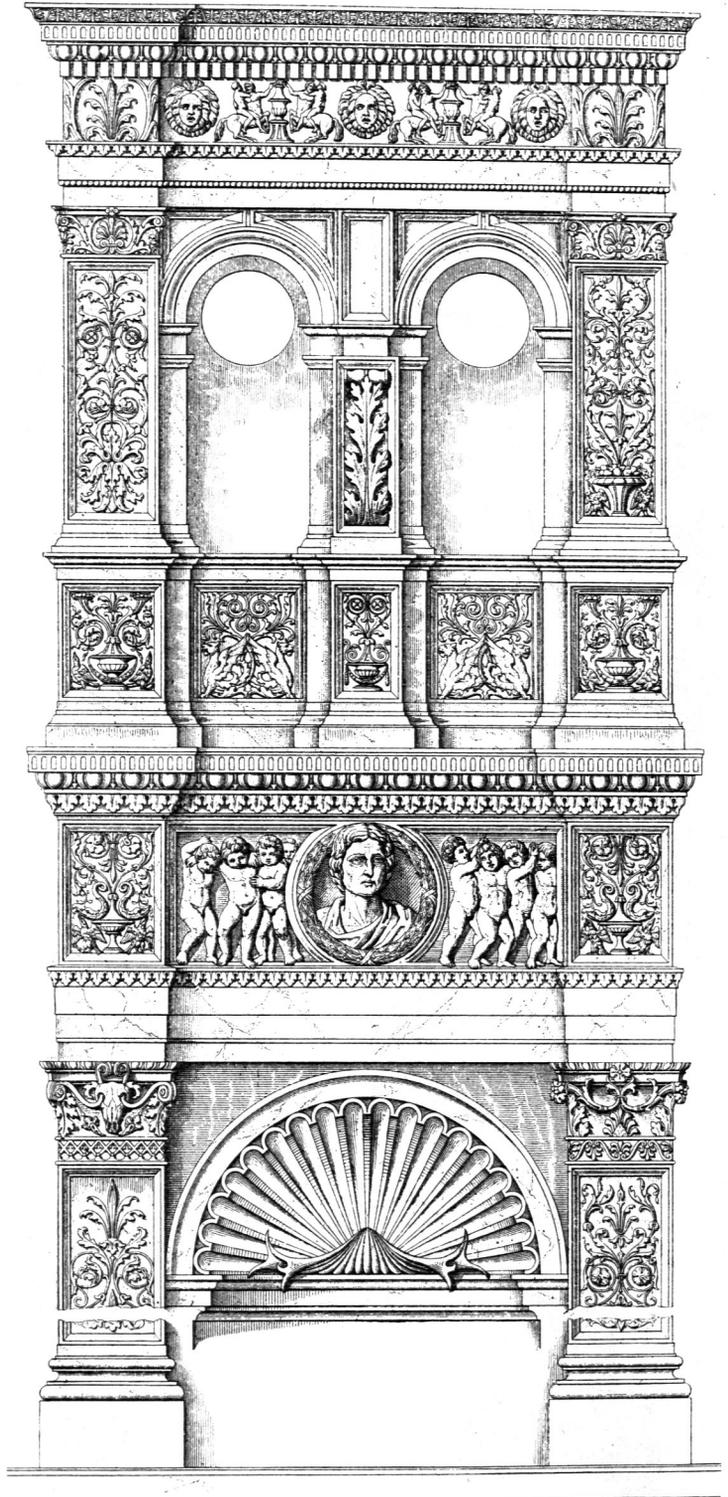
Fig. 478.



Von der *Incoronata* zu Lodi.

Fig. 479.

von 18^m aufweist (Fig. 475). Dann der außen kreisrunde, innen achteckige Kuppelbau von *Battagli* (1490) der *Santa Maria della Croce* bei Crema (Fig. 476); ferner die Chorkuppel von *Santa Maria* bei Saronno über quadratischem Raume auf Pendentifs, zuerst mit innen zwölfseitigem, durch Nischen belebten Tambour, darüber rundbogig überspannte Lünetten mit kleinen Rundfenstern und über diesen die halbkugelförmige, glatte, bemalte Kuppel (Fig. 477). Auch die *Incoronata* von Lodi (Fig. 478), ein innen und außen achteckig durchgeführter Bau mit einem Klostergewölbe überdeckt und einer Laterne bekrönt, mit einer dreibogigen Vorhalle zwischen zwei Glockentürmen verfehen, von denen der eine nur bis zu $\frac{1}{3}$ seiner geplanten Höhe geführt ist, muß erwähnt werden. Ferner sind zu nennen: *Santa Maria* zu Bufo Arsizio, *Santa Maria coronata* zu Pavia und besonders der schöne Sakristeibau von *San Satiro* in Mailand mit achteckiger Grundrissform, vier Halbrundnischen, oberem Bogen gang, Klostergewölbe mit Rundfenster in der Wölbfläche und hoher Laterne



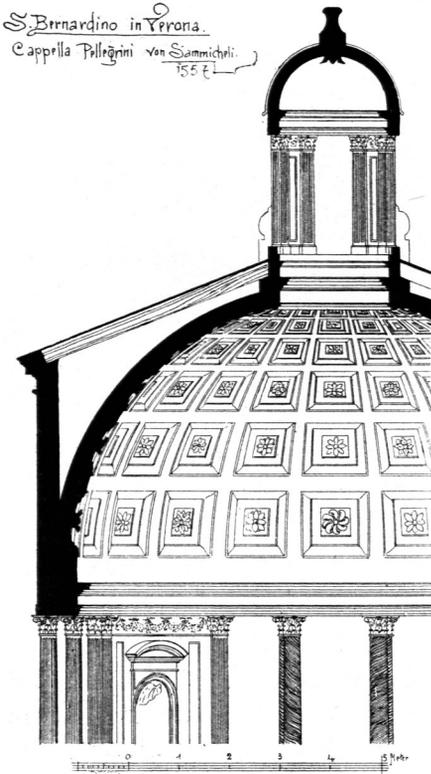
²⁷⁹⁾ Fakf.-Repr. nach:
CASSINA, a. a. O.

Von der Kirche *San Satiro* zu Mailand²⁷⁹⁾.

im Scheitel — ein dekoratives Meisterstück des *Bramante* mit Terrakottenbüsten und Reliefs von *Caradoffo* (Fig. 479: dekorative Ausbildung einer Achteckfeite). Das Innere dieses kleinen Baues scheint das Schickfal von *Sant' Andrea* in Mantua geteilt zu haben; daselbe ist zur Zeit hellgelb, bronzegrün und grau angestrichen, war aber ursprünglich wohl im roten Tone der Terrakotten, vielleicht unter Verwendung von blauer Farbe und Vergoldung gehalten.

Auch diese Kuppelbauten zeigen die Wölbungen im Aeußeren nicht; sie verbergen sich hinter den hochgeführten Mauern, die meist durch Galerien in mittelalterlichem Sinne umzogen und wirkungsvoll belebt sind (siehe Fig. 475 bis 478, S. 485 u. 487).

Fig. 480.

Von der Kirche *San Bernardino* zu Verona.

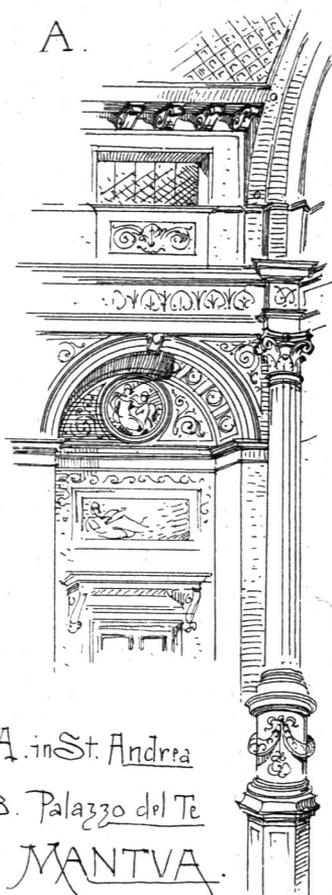
Balustrade bildet nach oben den fachgemäßen Abschluß dieses Bauteiles, über dem sich die Kuppel erhebt. Die Einzelformen der unteren Teile des Baues und des Inneren bis zum Tambour deuten auf die Frührenaissance; diejenigen der Kuppel sind dagegen etwas barock; aber trotzdem ist die Gesamtwirkung wie aus einem Gusse, wenn man den Bau nicht in seinen Einzelheiten betrachtet und sezierend an denselben herantritt.

Er wurde nach dem Volksmunde dem *Bramante* zugeschrieben; archivalische Forschungen *Roffi's* ergaben seine Mitwirkung nicht; sein Name wird in den Bauakten nicht genannt. Die erste Erwähnung des Baues geschieht 1508, wo am 7. Oktober eine Anzahlung an den *Maestro Cola di Matteucci da Caprarola* geleistet wird, der als Architekt von gutem Rufe und Ansehen auch sonst bekannt geworden ist. Das Werk war 1606 bis zum Fusse der Kuppel gediehen, und 1617 wurde das wundertätige Madonnenbild in die fertige Kirche gebracht — nach mehr als

Glatte, unbedeutende Außenflächen zeigen die hochgeführten Umfassungsmauern der reizenden Schöpfung des *Sanmicheli*, die *Pellegrini*-Kapelle in *San Bernardino* zu Verona, woselbst auch wieder die Kuppel unter dem schirmenden Zeldach verschwindet, wofür aber die Laterne um so bedeutender zur Geltung gebracht ist (Fig. 480).

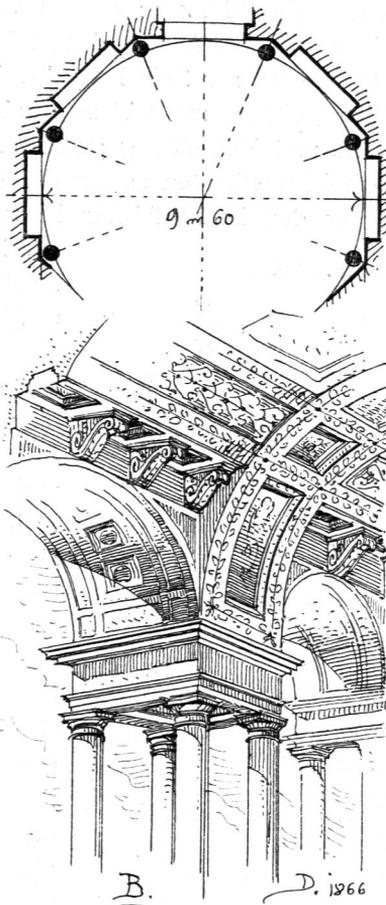
Eine echte Kalottenkuppel mit Laterne und lichtbringendem Zylinder weist die *Madonna della Consolazione* zu Todi auf. Der Grundriß zeigt einen quadratischen Mittelraum mit einem halbkreisförmigen Chorabschluss und drei polygonalen Apsiden, also die ausgesprochenste Zentralanlage. Aber nicht nur bei der Kuppel ist die Wölbform am Aeußeren zum Ausdruck gebracht; auch bei den vier Apsiden sind die Viertelkugelgewölbe im Aeußeren gezeigt; sie schließen sich an den viereckigen Unterbau der Hauptkuppel an, der beim Auftreffen der Apsidenmauern an seinen Ecken kräftige Verstärkungen erfahren hat. Eine ringsum geführte

Fig. 481.



A. in St. Andrea
 B. Palazzo del Te
 MANTVA.

Fig. 482.



B. D. 1866

hundertjähriger Bauzeit. Viele glauben trotz allen Mangels an urkundlichen Beweisen für ihre Meinung (gerade wie beim Dom in Como) an die Urhebererschaft *Bramante's*; *Roffi* lehnt sie aus dem angegebenen Grunde rundweg ab. Das negative Ergebnis der Untersuchungen läßt aber einen unanfechtbaren Schluß keineswegs zu. Es bleibt zunächst »Glaubenssache«, welchen von beiden man für den Baumeister der Kirche halten will²⁸⁰).

²⁸⁰) Siehe: LASPEYRES, a. a. O., Bl. LXVIII u. LXIX. — Auch der in Art. 232 (S. 484) genannte schöne Kuppelraum beim Querschiff und Chor der Kirche *Santa Maria delle Grazie* in Mailand mit den reichen Terrakottaverzierungen soll dem *Bramante* abgesprochen werden. Anlässlich des neuerdings wieder entfachten Streites um die Urhebererschaft *Bramante's* beim Bau der *Cancelleria* und anderer Paläste in Rom, den *Conte Domenico Gnoli* einleitete und im Verein mit *Ettore Bernich* fortsetzte, muß es, wie bei der *Consolazione* zu Todi, vorerst noch dem Einzelnen überlassen bleiben, auf welche Seite der Kämpfenden er sich stellen will, da die bisherigen Erörterungen zu einem annehmbaren abschließenden Ergebnis nicht geführt haben. Wenn bei jenen ohne alles zwingende Urkundenmaterial bald ein Miniaturmaler *Gasparo Romano*, bald ein *Bastiano da Bologna* an Stelle des *Bramante* auf den Schild gehoben wird, so muß weiteres wohl noch abgewartet werden. Und fragen wir nach den Gründen des Streites: die bekannte große Inschrift im Fries des II. Obergeschosses und eine kleinere, später über dem Mittelfenster des *Primo piano* gefundene weisen die Jahreszahlen 1495 und 1489 auf, während *Vasari* sagt, daß *Bramante* erst zwischen 1499 und 1500 nach Rom gekommen sei und er nur beratend mit anderen Architekten am Baue mitgewirkt habe. Daß *Bramante* mit der Ausführung in irgendeiner Weise zu tun hatte, ist durch *Vasari* glaubhaft gemacht; daß er aber gerade deswegen in Rom sesshaft gewesen sein mußte, ist nach verwandten Vorgängen nicht völlig notwendig; und wenn wir den Wohnungswechsel um 1500 zugeben, so ist dieser noch lange kein Grund gegen eine frühere einschneidende Mitwirkung des gefeierten Künstlers. Auch andere Dinge sprechen noch gegen den Ausschluss *Bramante's* in diesem Falle, die zu erörtern hier zu weit führen würde. (Vergl.: *Archivio storico dell' Arte* [Roma 1892], das Oktober- und Dezember-

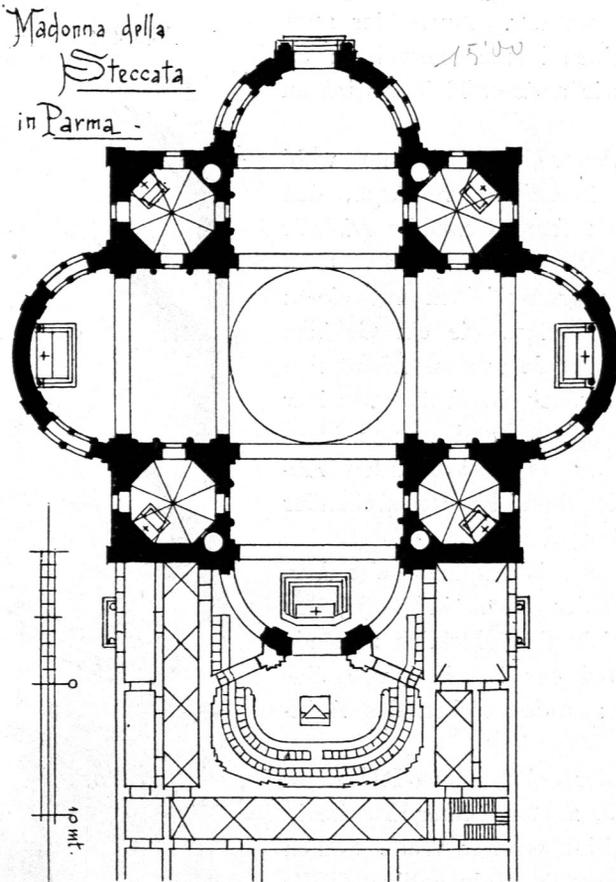
Verwandt in der Grundrifsanordnung ist die *Madonna della Steccata* in Parma (Fig. 483), die aber an Stelle der Mauerverstärkungen bei den einspringenden Ecken aufsen viereckig, innen achteckig ausgeführte Kapellenanlagen aufweist, die bis zur Höhe der halbrund ausgebauten Apfiden geführt sind, so daß der Unterbau der Kuppel in Form eines griechischen Kreuzes über die Apfiden hervorragt. Letztere und die Kuppel selbst zeigen unverfälscht die gleiche Wölbform wie in Todi; durch die Anwendung der großen Ordnung am Aeußeren und im Inneren gewinnt das architektonische Bild; nur kommt dabei die Hauptkuppel mit ihrer etwas kleinlichen

Säulenstellung am Tambour zu kurz und läßt die Gesamtwirkung gegenüber derjenigen von Todi zurücktreten.

Die äußeren Mauerflächen des Baues sind geputzt; nur die Fensterumrahmungen und Gefimfungen bestehen aus Werksteinen, wodurch er in der Erscheinung an Monumentalität verliert. Nach *Vasari* ist die Kirche, »wie man sagt, nach Zeichnungen und Angaben *Bramante's* erbaut«. Nach anderen Ueberlieferungen ist der Bau 1521 (also 7 Jahre nach *Bramante's* Tod) nach Zeichnungen des Architekten *Giovanni Francesco Zaccagni da Torrechiara* begonnen worden, nachdem erst im Jahre 1515 der Bau der Kirche beschloffen wurde. Die Einweihung durch den Bischof von Parma erfolgte 1539; der Chor wurde 1680 erweitert²⁸¹⁾.

Im Gedanken zeigt der Grundplan der Madonnenkirche *di Campagna* zu Piacenza mit der *Steccata* einiges Gemeinsame; denn auch hier sind bei der Annahme des griechischen Kreuzes die

Fig. 483²⁸¹⁾.



heft 1901 der *Raffegna d'Arte*, sowie das Maiheft 1902; ferner die Ansichten *Burckhardt's* im »Cicerone« [Ausgabe Basel 1860], *Letarouilly's* im Textbände zu den »*Edifices de Rome modernes*« [S. 219—220], *Redienbacher's* in der »*Architektur der italiänischen Renaissance*« [Frankfurt 1886], S. 180, und *v. Geymüller's* im Dezemberheft 1901 der *Raffegna d'Arte*, auch diejenige *Gnoli's* in der *Rivista d'Italia* vom 15. April 1898, sowie *de Fabrici's* im Dezemberheft 1901 der *Raffegna d'Arte*.

Es ist als eine Tücke des Schickfals anzusehen, daß dem großen *Bramante*, ohne urkundliche Beweise dafür zu haben, Werke zugeschrieben worden sind, an denen er vermutlich oder wirklich keinen Anteil hatte; andererseits bleibt es aber zu beklagen, daß dem *L. B. Alberti* zu wenige zuerkannt worden sind, weil er einst schrieb: »*L'architetto per conservare riputazione, deve dare i soli modelli — facendoli eseguire da altri*« — auf Grund welcher Aeußerung an manchem Werke nur der Name des Ausführenden, nicht aber immer derjenige des geistigen Urhebers haften geblieben ist.

²⁸¹⁾ Nach: STRACK, a. a. O., S. 9 ff.

einbringenden Winkel mit Kapellen besetzt; sie sind aber nicht geschlossen, sondern stehen in freierer und kühnerer Weise offen nach dem Mittelraum, so daß vier Eckpfeiler die Kuppel aufnehmen. Die vier Apsiden haben geraden Abschluß; die Eckkapellen sind bis zur Höhe des Kreuzarmes geführt, in kleinen Achteckbauten ausklingend. Kreuzarme und Kuppel zeigen nichts von der Wölbeform; sie sind unter flachem Sattel- und Zeltdach verborgen. Der Kuppelunterbau erscheint von außen zweigeschoßig, von Galerien umgeben; an der unteren sind Fenster angebracht, welche Licht in das Innere bringen; die obere dient als Umgang nur zur Belebung und zum reicheren Aussehen des Außenraums.

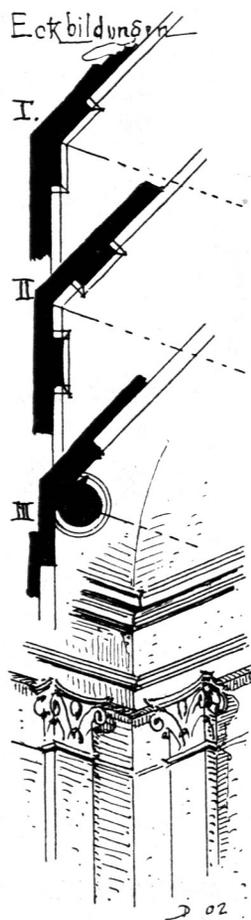
Die Kirche wurde 1522—28 oder 32 als Ziegelbau errichtet; Säulen und Gesimse sind aus Werksteinen hergestellt. Auch hier muß wieder *Bramante* als Meister seinen Namen hergeben; erwiesen ist er aber nicht; auch kein anderer Meister wird an seiner Stelle genannt.

Dagegen ist *Bramante's* Autorschaft bei dem wohl kleinsten Zentralbau, dem sog. *Tempietto*, verbürgt, den *Ferdinand IV.* von Spanien und seine Gemahlin *Isabella* 1502 im Hofe des Klosters *San Pietro in Montorio* zu Rom erbauen ließen. Bei kreisrunder Grundriffsform mit einem Umgang von 16 dorischen Granitfäulen, die ein Gebälke mit Triglyphenfries und eine Balustrade tragen, erhebt sich die Kuppel ohne weiteres Schutzdach in schöner, reiner Form auf einem durch Muschelnischen und gerade überdeckte Fenster belebten Tambour. Den krönenden Abschluß bildet ein aus Wappen, Kugel und Kreuz bestehender Aufsatz, ohne daß Zenithlicht vorgesehen wäre²⁸²).

Unter *Sangallo's* oder *Cronaca's* Einfluß steht *Bramante's* Schüler *Vittoni* beim Bau der *Umiltà* in Pistoja, den *Vasari*, im Inneren wenigstens, nicht sehr glücklich zu Ende geführt hat. Dort sind, wie bei der Sakristei von *San Spirito* in Florenz, die Pilaster aus den Ecken des Achteckes gerückt²⁸³).

Statt dieser Anlage oder der gebrochenen Pilaster in den Ecken sind an anderen Orten, z. B. bei einer Kapelle in *Sant' Andrea zu Mantua*, in wirkungsvoller Weise Säulen in die Ecken gestellt (Fig. 482 u. 484) — ein antikes (*Villa Hadriana* bei Tivoli) und auch ein mittelalterliches Motiv. Aber diese gebotene Lösung hört über dem Hauptgesimse auf, wo man die Fortsetzung oder das Ausklingen der Säulen nach den Gewölbefeldern erwartet. Die dürrtigen Streifen in den Gewölbe-
graten setzen die untere, starke Betonung der Ecken im Raume nicht in naturgemäßer Weise bis zum Scheitel fort. Eigenartig ist aber auch hierbei die Anordnung von liegenden Rechteckfenstern am Fusse der Kuppel und deren Einschneiden in die

Fig. 484.



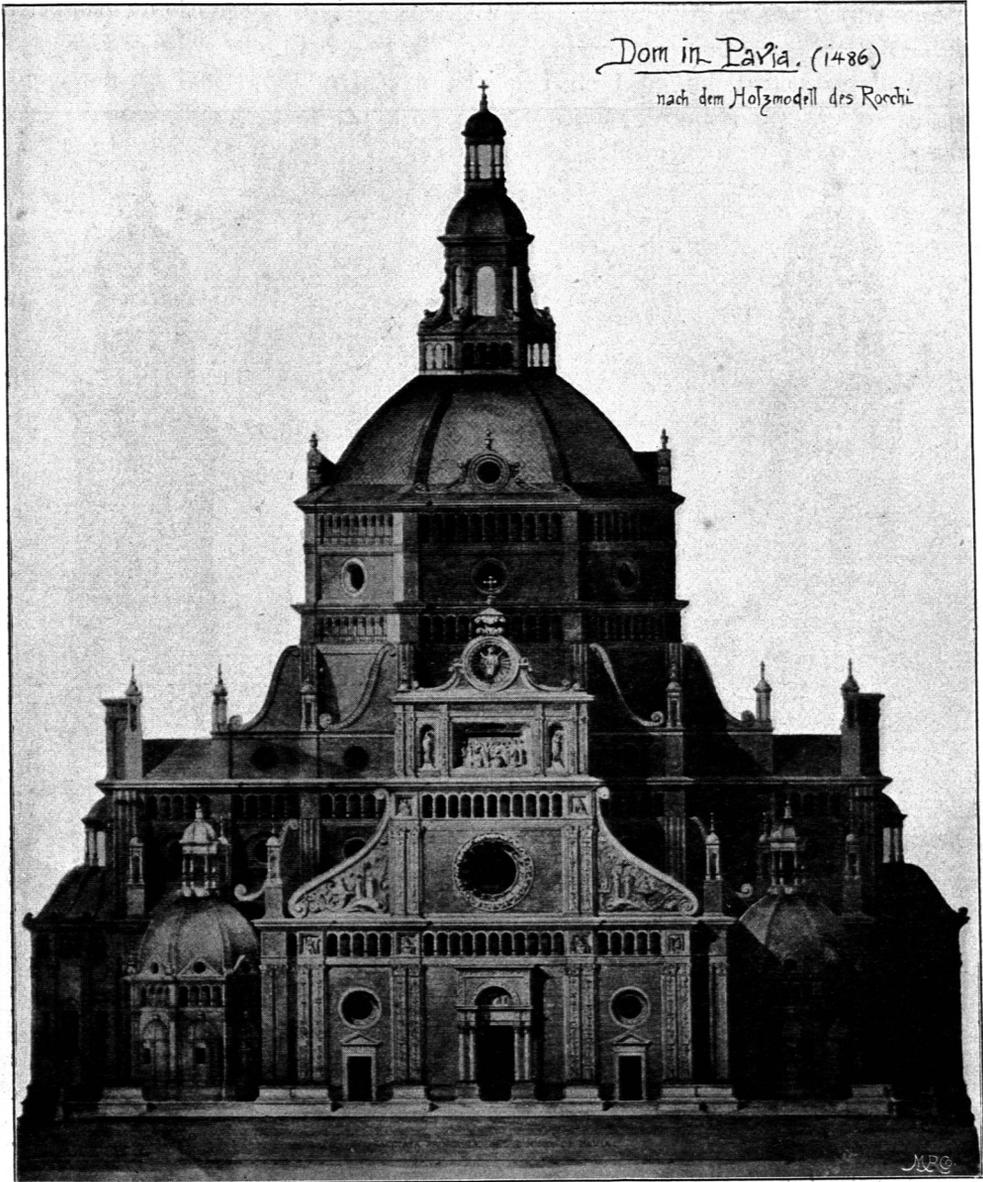
²⁸²) Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. III, Taf. 323.

²⁸³) Ueber die Baugeschichte und das Konstruktive des Kuppelbaues siehe: DURM, J. Großkonstruktionen der italienischen Renaissance. C. Kuppel der *Maria dell' Umiltà* in Pistoja. Zeitschr. f. Bauw. 1902, S. 13.

zu Fig. 482!

Wölbfläche. Der Meister wollte, wie *Giulio Romano* an der Halle des *Palazzo del Te*, die Stichkappen vermeiden und fing das Gewölbe auf einer durch Konfolen gestützten Streifbank ab (Fig. 481 A u. B).

Fig. 485.

Dom zu Pavia nach *Rocchi's* Holzmodell.

Besser erscheint die Gliederung der Wände sowohl, als auch die Ecklösung bei den polygonalen Apsiden im Dom zu Como. Sowohl am Holzmodell des *Rodari* (siehe Fig. 468, S. 472), wie auch bei der tatsächlichen Ausführung (siehe Fig. 469, S. 473) ist eine kräftige Fortsetzung der Eckfäulen in den Eckrippen angestrebt.

Von den Zentral- und Kuppelbauten Oberitaliens spielen außer der schon

genannten kleinen *Pellegrini*-Kapelle noch andere des Meisters *Sanmicheli* eine Rolle, wie die Rundkirche der *Madonna di Campagna* bei Verona (1559) und die Kuppel von *San Giorgio in Braida* zu Verona.

Räumlich genommen, dürfte als eine der bedeutenderen Leistungen auf dem Gebiete des Kuppelbaues die Achteckkuppel des Domes in Montefiascone mit nahezu 25,00 m Spannweite zu nennen sein. Nach *Dianoux*²⁸⁴⁾ ist die genannte Kuppel aus

Fig. 486.



Kirche *Santa Maria di Carignano* zu Genua.

Backsteinen hergestellt worden, über der sich eine zweite, mit Kupfer- und Bleiplatten abgedeckte erheben sollte. Bis zur Fertigstellung derselben verfuhr man den Bau mit einem Notdach, das abbrannte und den Bau zerstörte. Die Wiederherstellung kam in die Hände *Fontana's*, der sie im Geschmacke seiner Zeit besorgte. Die Stärke der Tambourmauern beträgt 3,40 m; in einer Höhe von 7,80 m vom Fusse der 18,00 m hohen Kuppel sind zwei Eisenringe eingelegt, deren Schließens auf der

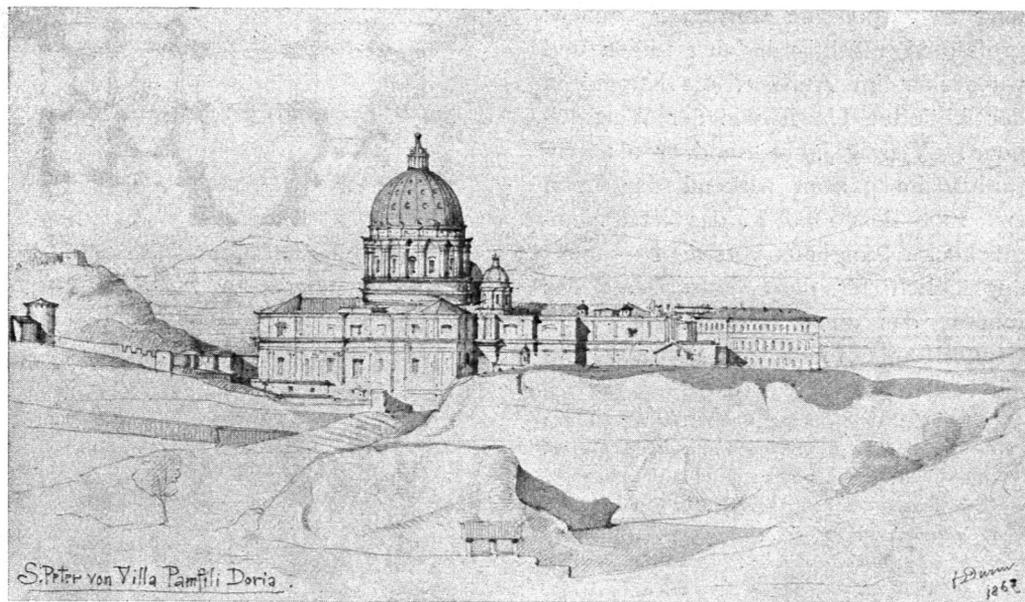
²⁸⁴⁾ Siehe a. a. O., S. 129, 130 u. Pl. XCIV, XCVII.

Kuppelfläche zum Vorschein kommen. Durch letztere sind wenigstens die Ecken der Achteckseiten gefasst und so das Ausweichen derselben verhindert.

Auch *Solaris*'s Kuppelbau der *Santa Maria della Passione* in Mailand soll hier noch Erwähnung finden.

Aus der achteckigen Vierung zunächst in Verbindung mit dem Querschiff und dem Chor entwickelt sich eine Zentralanlage reichster Art in der Kathedrale von Pavia, nachweislich von *Cristoforo de' Rocchi* gebaut, der vom Tage der Grundsteinlegung (am 29. Juni 1488) an bis zu seinem Tode 1497 die Bauleitung in Händen hatte. Sein Nachfolger war der große *Omodeo* oder *Amadeo*, den wir in Bergamo und beim Baue der *Certosa* bei Pavia bereits kennen lernten. Das Holzmodell

Fig. 487.



St. Peterskirche zu Rom von der *Villa Pamfili Doria* aus gesehen.

Rocchi's für den Bau ist erhalten geblieben; Fig. 485 gibt uns einen Begriff von dem, was beabsichtigt war, aber nie zur Vollendung gelangen sollte. Der große gedachte pyramidale Aufbau läßt wohl über Einwendungen im einzelnen, die ja mit Recht gemacht werden können, hinwegsehen.

Als Zentralbau rein und frei von allem, was diese feine Eigenschaft abschwächen könnte, ist die von *Alessi* 1552 erbaute *Santa Maria di Carignano* in Genua, deren Bild Fig. 486 gibt; das Motiv von *St. Peter* in Rom ist darin »in völlig freier und neuer Anordnung« zum Ausdruck gebracht, bei hoher Raumschönheit des Inneren. Eine größere Hauptkuppel beherrscht die im Grundplan quadratische Anlage mit ihren vier kleinen Nebenkuppeln, von denen nur mehr die Laternen in der Gruppierung mitsprechen. Ursprünglich sollten die Anlage vier Türme flankieren, von denen aber nur zwei, und dazu noch in veränderter Form, zur Ausführung gelangten²⁸⁵).

Den größten Wurf auf diesem Gebiete des Kirchenbaues taten aber die beiden besten Meister der Renaissance — *Bramante* und *Michelangelo* — in ihren Entwürfen

²⁸⁵) Vergl.: DURM, J. Kuppel der *Santa Maria di Carignano*. Zeitchr. f. Bauw. 1902, S. 161.

für St. Peter's Dom in Rom (Fig. 487). Was *Bramante* gewollt hat, zeigt uns feiner Grundplan in Fig. 488, was *Michelangelo*, der Grundriß in Fig. 489. Während sich *Bramante* noch zum Teil im kleinen verliert, zeichnet *Michelangelo* mit festen, bewußten, ficheren Strichen klar und einfach feinen Gedanken hin und war so glücklich wie wenige Sterbliche, daß dasjenige, was er geplant, auch ausgeführt wurde, wenn er es auch nicht mehr fertig erschauen durfte. Wie das Werk als Zentralbau wirkte, den Chor und zwei Kreuzarme umfassend, davon mag Fig. 490 eine Vorstellung geben: groß und mächtig in den Linien und wunderbar im Aufbau, die Kuppel in der schönsten Umrisslinie der Welt zeigend! Vierzig Jahre stand er als Zentralbau im ganzen wirkend da; denn erst 1606 ließ *Paul V.* das jetzige unglückliche Langhaus vorbauen — mehr unglücklich für das Äußere als das Innere, das auch in der verlängerten Grundrißanlage seine grandiose Wirkung nie verlieren kann.

Eine Baugeschichte von *St. Peter* in den in diesem Bande gegebenen Rahmen einzufügen, ist unmöglich; es muß hier auf die zahlreichen und umfangreichen Veröffentlichungen früherer Zeiten von *Costantini*, *Ferraboschi*, *Fontana*, *Rocca* und wie sie alle heißen mögen, verwiesen werden; dann auf die größeren neueren Arbeiten von *Simil* (*Le Vatican*) und *H. v. Geymüller* (Die ursprünglichen Entwürfe für *St. Peter* in Rom), die Forschungen von *Jovanovitch*, *Garnier* u. a. m. Für den technischen Teil siehe auch die Abhandlungen des *Poleni*, sowie des Verfassers »Zwei Großkonstruktionen der Renaissance« (*Zeitschr. f. Bauw.* 1887, S. 481). Jedem Besucher der ewigen Stadt empfehlen wir aber ganz besonders die Befichtigung der in *St. Peter* aufbewahrten großen Holzmodelle der verschiedenen Meister. Der *Permetto* hierzu wird vom *Maggiordomo S. H. d. P.* Fachgenossen bereitwilligst gegeben; der Zugang zu den Modellen geschieht von der Treppe aus, die zur Kuppel führt.

Mit 72 Jahren übernahm (1547) *Michelangelo* den Bau und behielt denselben bis zu seinem Tode (1564), »damit nicht durch seinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen geschehe, ja der Bau völlig liegen bleibe«. Nicht nur fein

Fig. 488.

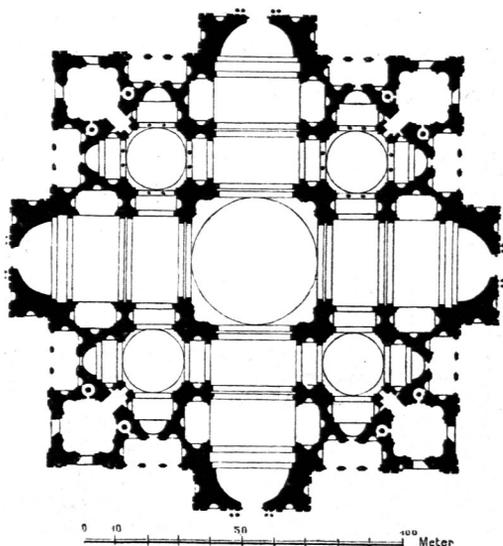
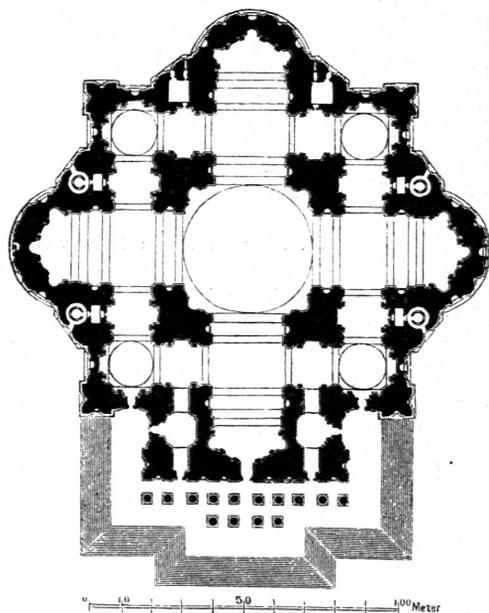
Bramante's Entwurf für *St. Peter* zu Rom ²⁸⁶⁾.

Fig. 489.

Michelangelo's Entwurf für *St. Peter* zu Rom ²⁸⁶⁾.

²⁸⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: HAUSER, a. a. O., S. 43 u. 44.

Ruhm, mehr noch die Einficht, der Kunstfinn und die hohe Bildung feiner Bauherren schützten über sein Leben hinaus den Plan, bis endlich *Sixtus V.* 1590 die Kuppel vollendete, leider unter Weglassung des schönen Figurenschmuckes am Hauptgesimse, den das Modell in so prächtiger Weise zeigt. Die Mächtigen der Erde können auch einem Stümper den Vorzug vor dem guten Manne geben und ihn aus persönlichen Gründen verlassen; die Bauherren von *St. Peter* waren groß genug, um frei von solchen Möglichkeiten zu sein.

Fig. 490.



St. Peterskirche zu Rom.

Brunellesco und *Michelangelo* wurde auch von den spätergeborenen Fachgenossen die Arbeit, dem einen an seinem *Palazzo Pitti*, dem anderen an seiner Kuppel von *St. Peter* nicht verdorben. Sie waren noch frei von dem modernen Bestreben, »im Geiste der ersten Meister etwas Neues zu schaffen«, und Dinge zu Tage fördern, welche die ursprünglichen Meister nie gebilligt haben würden und worüber sie von den Verständigen der Nachwelt getadelt und verlacht worden wären.

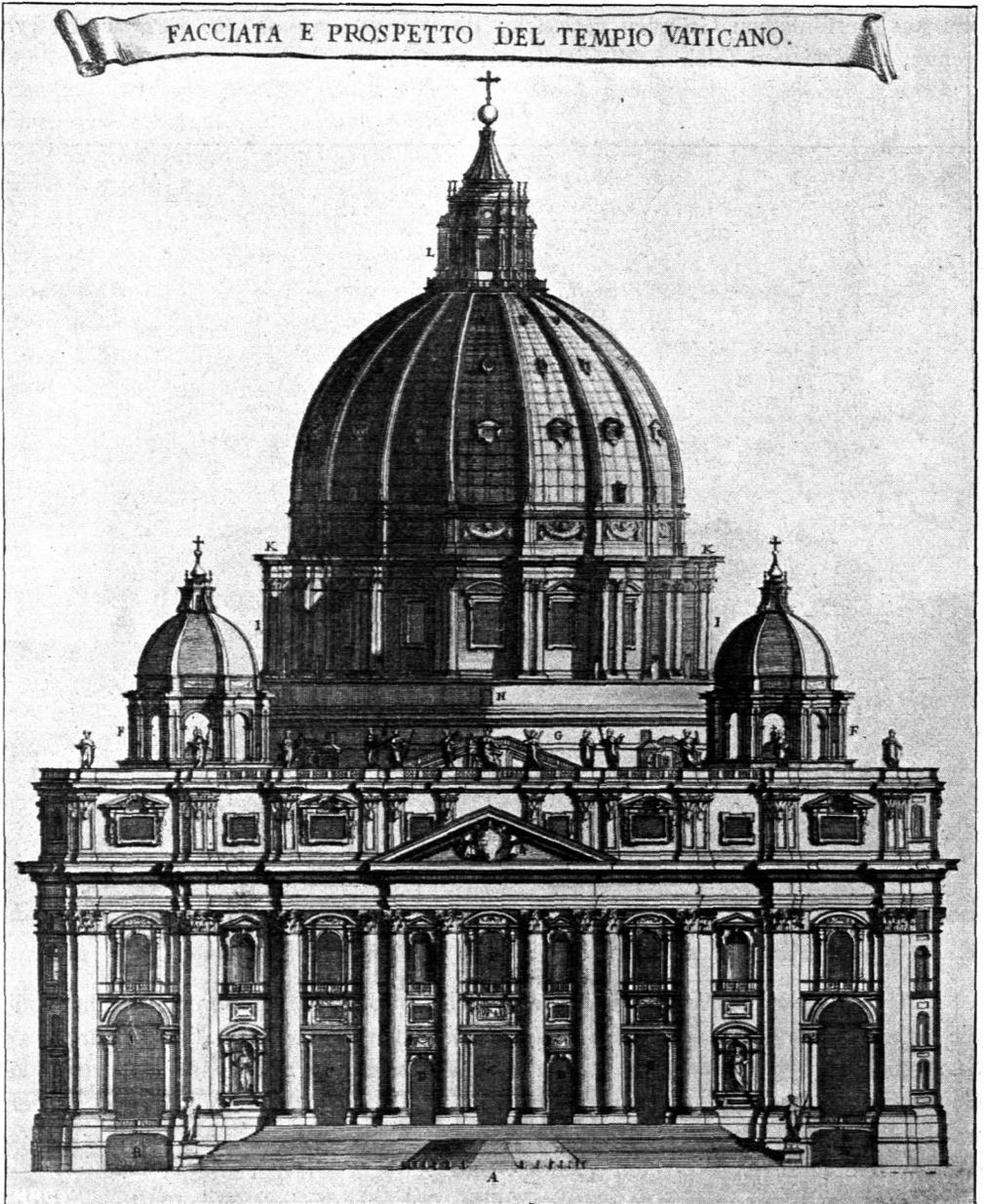
Wie die Eingangsfassade werden sollte, mit der freien Säulenstellung, ist auf den Kupferstichen des Jubiläumjahres von 1600 zu sehen; was aus ihr geworden ist, zeigt Fig. 491 nach der Abbildung bei *Fontana*²⁸⁷⁾; was an ihr durch *Bernini* und *Maderna* mit Glockentürmen u. dergl. versucht wurde, kann im unten genannten Werke²⁸⁸⁾ nachgesehen und nachgelesen werden.

²⁸⁷⁾ In: *Il tempio Vaticano e sua origine*. Rom 1694.

²⁸⁸⁾ GURLITT, C. Geschichte des Barocco, Rokoko und des Klassizismus. Stuttgart 1887. S. 337, 351—353.

Mag manches am Aeufseren nicht in allen Teilen glücklich fein, die alles überragende Kuppel läßt es vergeffen; fie ift wohl *Michelangelo's* größtes Werk, mit dem er »die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte«.

Fig. 491.



St. Peterskirche zu Rom.

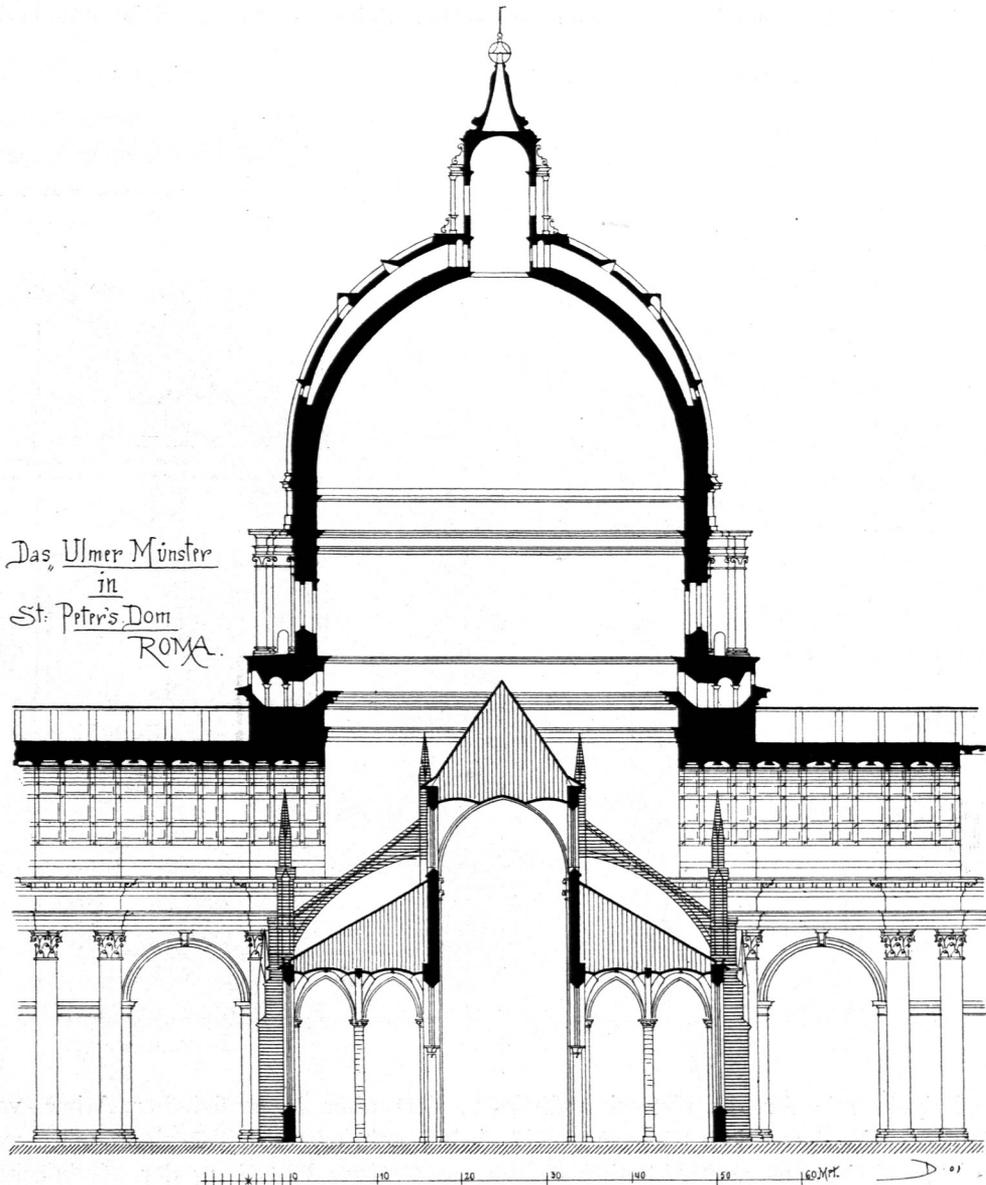
(Nach *Fontana* 289).

Der Vergleich mit anderen groß dimensionierten Bauten läßt uns am besten den Maßstab für die Größe *St. Peter's* erkennen. Joche des fünfschiffigen Ulmer Münsters mit ihrem Strebepfeilersystem können in den Kuppelraum von *St. Peter*

²⁸⁹⁾ Fakf.-Repr. nach dem in Fußnote 287 angeführten Werke, S. 417.

eingestellt werden, die dann noch nicht die äußeren Grenzen der Gurtbogen der Vierung erreichen (Fig. 492); dieses Münsters Höhe bis zum First doppelt gemessen, geht nur bis zum Fuß der Laterne. Und das Bronzetabernakel unter der Kuppel,

Fig. 492.



rund 30,00 m hoch bis zur Spitze des Kreuzes, kommt der Höhe des *Palazzo Farnese* in Rom, bis zur Dachtraufe gemessen, gleich (Fig. 493 u. 494).

Machen wir weiter einen Querschnitt durch die fünfschiffige Kathedrale von Bourges und legen ihn auf einen solchen durch die Peterskuppel (Fig. 495), so deckt er den letzteren nicht vollständig. Welcher Aufwand von Stützen, Strebebogen, Strebepfeilern ist bei diesem mittelalterlichen *Chef d'oeuvre* notwendig

geworden, um die gleiche Weite zu überspannen, was in *St. Peter* mit einer einzigen Wölbung gelöst ist; von der Höhe sei dabei ganz abgesehen. Welche Umstände, welche Materialvergeudung auf der einen Seite, welche Einfachheit und Klarheit in der Konstruktion auf der anderen!

Noch einen Blick auf die Innendekoration gegenüber von dem, was in Florenz geleistet ist. In Rom heitere vornehme Pracht, weißer Marmor, Stukk und Gold,

Fig. 493.

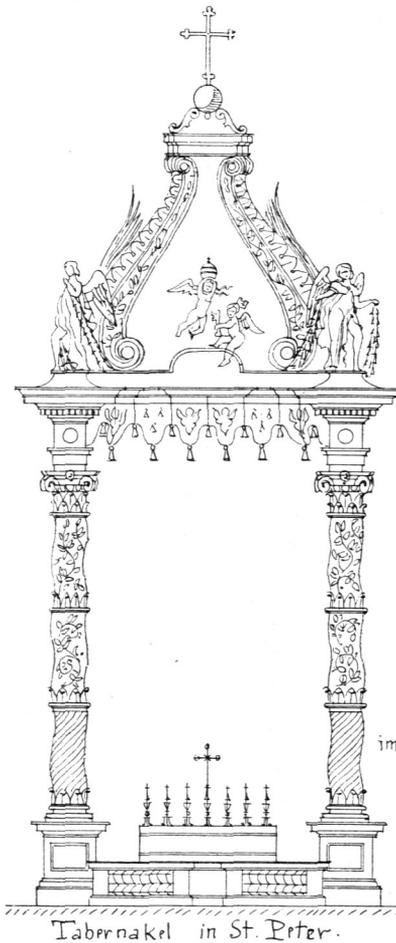
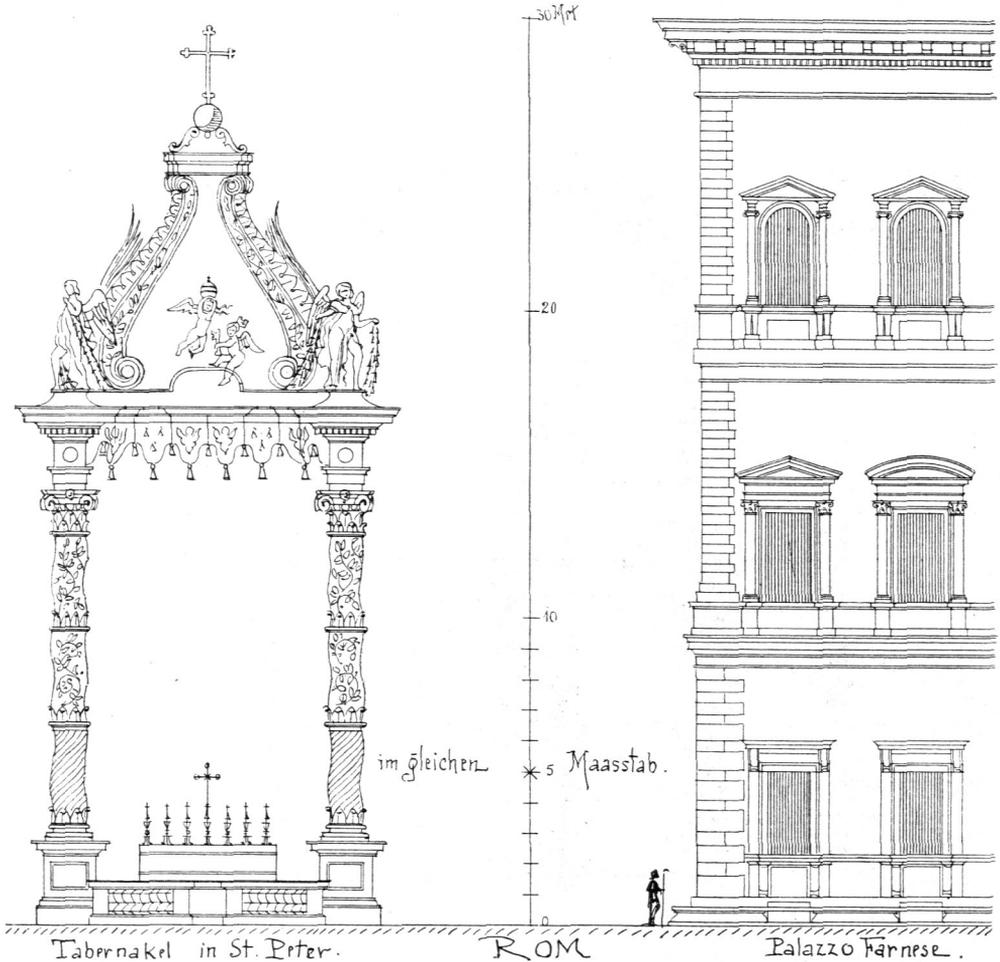


Fig. 494.



die Polychromie für die Kuppel aufgespart, dort aber in musivischer Arbeit von glänzender Wirkung bei weißem, nicht farbig gebrochenem Tageslicht und, was die Hauptsache: die architektonisch richtig empfundene Einteilung der Wölbflächen (Fig. 496). Stolz schwingt sich durch sie die Kuppelwölbung; sie erhält Leben und Bewegung; das Lastende wird aufgehoben. Und in Florenz? Auf schlecht beleuchtetem Grunde ein Menschengewirre in feiner ganzen Oede, ohne Rahmen und ohne Fassung, und dazu im Maßstab verfehlt!

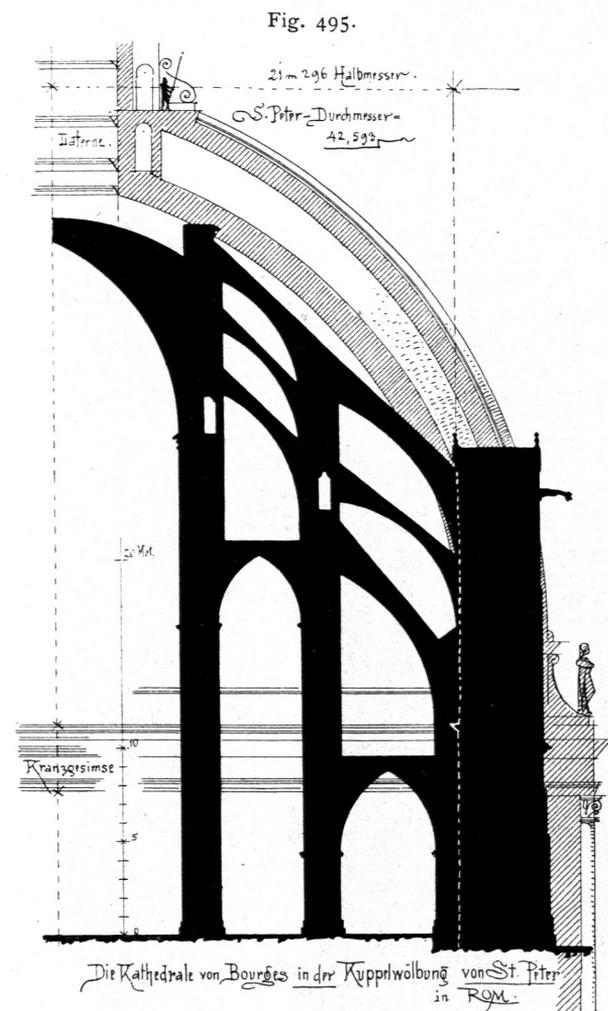
Schließlich noch etwas über die Platzgestaltung vor dem Bau nach den Mitteilungen *Fontana's*. Ueber dieselbe ist schon manches Wort des Lobes und des Tadels gefallen; manches ist hinter den Anordnungen gefucht worden, was dort

Petersplatz

nicht steckt, und am Ende waren es einfache Gründe, welche zu der heute da-
stehenden Form zwangen. Dabei darf nicht vergessen werden, daß der Fußboden
der Kirche sehr viel höher liegt als die Zufahrtsstraße, d. h. daß ein ziemliches
Gefälle von der Türschwelle bis zur Tiberbrücke (*Ponte Sant' Angelo*) zu überwinden
war. Die Höhenlage beider war gegeben; auch die Form des Platzes war zum
Teil durch den vatikanischen Palaft, zum Teil durch die bestehenden Häuser auf

der anderen Seite bedingt; auch war mit der Möglichkeit einer
raschen Abführung der Tagwasser auf einem so gewaltigen Platze bei Gewitter- und Dauerregen zu
rechnen.

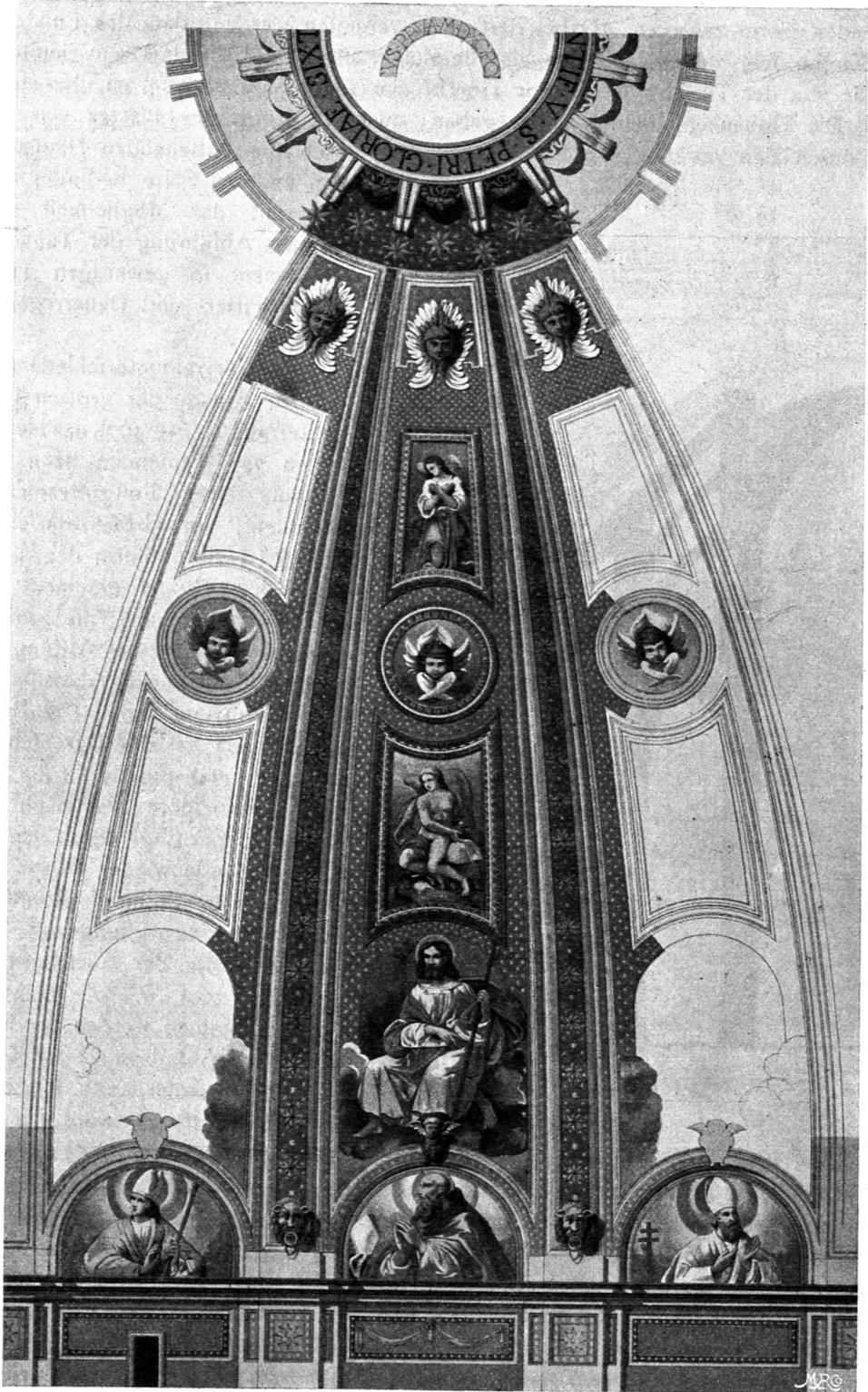
Die Terrainunterschiede führ-
ten zur Anlage der großen Trep-
penterraffe *A* (Fig. 497), das Heraus-
treten von Taufenden nach dem
Schlusse eines Festgottesdienstes
auf diese, zur Größe derselben.
Mit der Halbrundform der Hallen
EF wich *Bernini* geschickt den
Nachbarbauten aus und erhielt
doch noch ein großes Atrium, das
in der Bodenfläche die Abmessungen
des Kolosseums hat. Die Breite
der Fassade mit den Durchfahrten
gab die Anfallspunkte für die Ver-
bindungskorridore *DE* nach den
Hallen, deren Lage durch das fal-
lende Gelände wieder so gut wie
gegeben war. Sollte die Rundform
der Hallen eine wirkungsvolle blei-
ben, so durfte der Ausschnitt für
den Blick auf *St. Peter* nicht zu
breit genommen werden, wodurch
wieder der Anfallspunkt der Korri-
dore nach dieser Seite festgelegt
war. So entstand wohl bei der



Lage der Korridore die schiefe Linie. Durch sie gelangt man nach dem Palaft,
nach der *Scala Regia* und zum Gotteshaus. Um den Zugang für das Volk zu
erleichtern, so führt *Fontana* ²⁹⁰⁾ aus, gab man ihnen eine sanfte Steigung, weil
die Kirche höher liegt als der Beginn der *Portici*. Die Frage konnte nur durch
die Anlage zahlreicher Trittsufen oder einer schiefen Ebene gelöst werden. Um
nicht in den größeren Fehler zu verfallen, entschied man sich für die letztere. Die
Gliederungen der Korridore mußten dann parallel zur Neigung des Platzes gemacht
werden (*gl' ornamenti di questi corridori disposti per necessità in pendio, paralleli alle
declinazione della piazza*), während selbstverständlich die Pilafter und Fenstergestelle

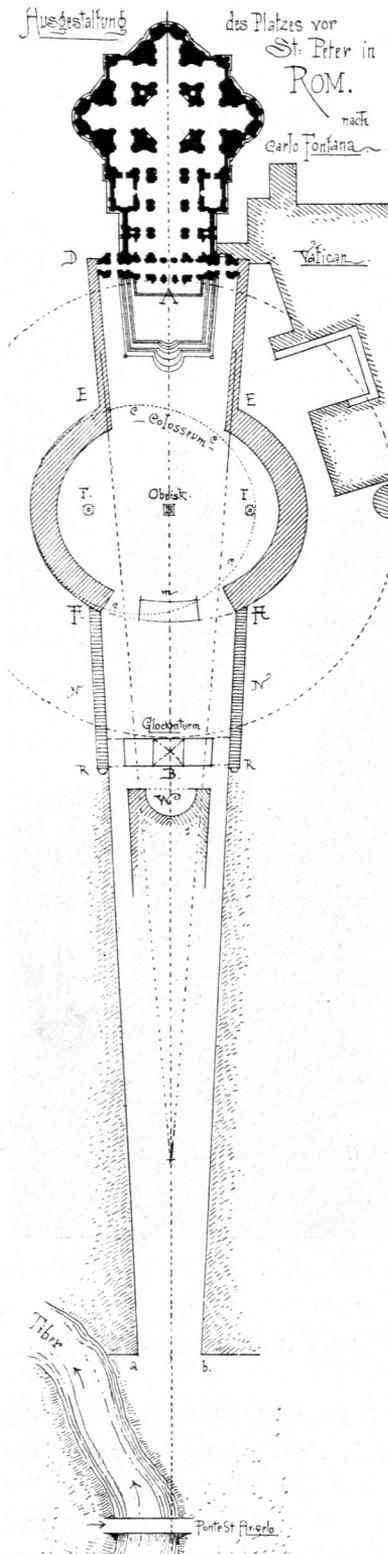
²⁹⁰⁾ A. a. O., Lib. IV, Cap. V, S. 195.

Fig. 496.



Dekoration der Kuppel der St. Peterskirche zu Rom ²⁹¹).

Fig. 497.



lotrecht blieben. So erklärt sich bei den Verbindungskorridoren die Eigentümlichkeit der schiefen Architektur. Nirgends ist dabei in den Beschreibungen der alten Meister auf ein perspektivisches Mätzchen hingewiesen; alles ist durch das praktische Bedürfnis erklärt.

Bei *m* in Fig. 497 sollten einst die Hallen einen Abchluss finden mit zwei großen Durchfahrten rechts und links, was aber unterblieb. Dagegen schlug *Fontana* vor, bei *B*, im gleichen Abstand wie vom Obelisk zur Kirche, einen Glockenturm oder eine Prachtarchitektur zu errichten, als Ersatz für den abgetragenen Turm des *Bernini*, dahinter bei *W* eine große Wasserkunft, wobei aber weitere Verbindungshallen *FNR* bis dahin anzulegen wären, die bei *R* durch Springbrunnen zu beleben seien. Mit Rücksicht auf den Lauf des Tiber wären dann, um keinen Verlust an Bauplätzen zu haben, die Straßen konvergierend bis *ab* zu führen. Will aber aus der Anlage ein perspektivisches Kunststück herausgelesen werden, dann durfte dieses nur für den auf der Loggia fegenpendenden Papst von Wirkung gewesen sein; dieser allein konnte durch die in Fig. 497 dargestellten Anlagen vor der Kirche zu Illusionen über die Ausdehnung des Platzes und der Länge der Zugangsstraße, sowie über die Zahl der dafelbst gläubig harrenden Menge verführt werden.

Mit der gleichen Nüchternheit der Anschauung der Dinge erklärt uns auch *Fontana* die vielbewunderte Anlage der *Scala Regia*, bei der eine perspektivische Täuschung auch nicht beabsichtigt war. Er führt aus: Wenn der Papst vom Palaste nach der Kirche gehen wollte, so war der (damals) bestehende Gang dunkel und gefährlich; er ließ daher durch *Bernini* einen anderen machen, lichtreich und prächtig, mit vornehmen Ornamenten. Die Aufgabe wird als ungemein schwierig auszuführen geschildert; denn er hatte mit folgendem zu rechnen:

- a) mit den Mauerfluchten der Sixtinischen Kapelle;
- b) mit der Flucht der oben angeführten Verbindungskorridore;
- c) der Zugang am *Repiano Reale* verlangte die gleiche Kämpferhöhe wie am Korridorbogen;

- d) ein Uebergang zum schmalen Laufe bei der Sixtinawand mußte gefunden werden;
- e) die Verminderung in der Höhe der Gewölbe war geboten durch die Bodenlage der *Sala Regia*.

Also auch hier nichts von einer beabsichtigten perspektivischen Wirkung!

Fig. 498.



Superga bei Turin.

Wie *Bernini* unter diesen erschwerenden Verhältnissen die Aufgabe gelöst hat, bleibt bewundernswert.

Zum würdigen Schluß der Kuppelbauten und Zentralkirchen sei noch die weltbekannte, glänzendste Kirche Venedigs, die *Maria della Salute* genannt, begonnen 1631 und 1656 der Geistlichkeit übergeben, vom Architekten *B. Longhena* erbaut. Hervorzuheben ist der interessante Grundplan, der schöne Innenraum und die nicht allseits gebilligten Doppelvoluten an den Ecken der Achteckseiten.

Die innere achtseitige Kuppel ist massiv gewölbt, die äußere Schutzkuppel mit ihrer zierlichen Laterne aus Holz und mit Blei abgedeckt hergestellt.

Als letzter Ausklang soll hier die großartige Gruftkirche der Könige von Sardinien, die *Superga* bei Turin, von *Victor Amadeo II.* gelobt, von 1717—31 durch *Fuvara* erbaut und 1749 eingeweiht (Fig. 498), gelten²⁹²⁾.

34. Kapitel.

Kirchliche Einrichtungsgegenstände; Kirchenmobiliar.

Die inneren Einrichtungsgegenstände der Kirchen erfreuten sich in besonderem Maße der Gunst des neuen Stils, »was um so erklärlicher ist, als das Dekorative gerade die schwächste und am meisten mit Willkür behaftete Seite der bisher herrschenden italienischen Gotik gewesen war«.

335-
Weihwasser-
becken.

Fig. 499.



Weihwasserbecken in der Kirche *Santa Maria novella* zu Florenz.

Beim Eingang in das Gotteshaus ist in der Nähe der Türen zur symbolischen Reinigung des Eintretenden eine Schale mit geweihtem Wasser aufgestellt, mit dem der Gläubige, sich zur Andacht vorbereitend, sich besprengt (Fig. 499).

Die Weihwasserbecken wurden aus Stein und Metall hergestellt und traten entweder in einfacher Weise konsolenartig aus der Wand vor, oder es waren kleinere Schalen, von kandelaberartigen Stützen getragen — freistehende kunstgewerbliche Schöpfungen, an welche die bildende Kunst mit den höchsten Mitteln herantrat.

Aus Metall in einfacher Form ist in der Kirche *Fontegiusta* zu Siena das Becken hergestellt, das ein aus der Wand hervorragender Arm hält (Fig. 500); aus Marmor das schöne Becken in *Santa*

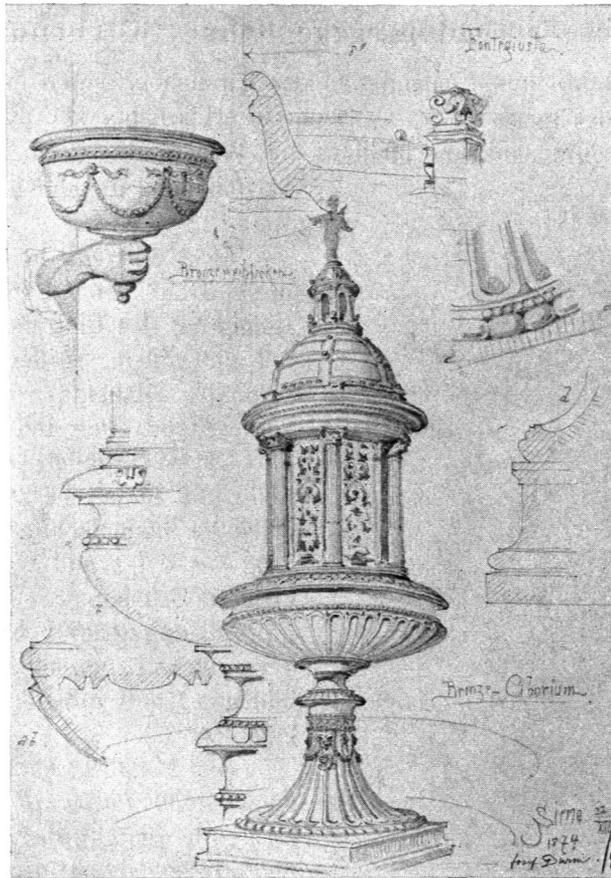
Maria novella in Florenz, welches zur Hälfte in die Mauer eingelassen ist und in der Wandhöhle mit einer fein gefurchten Muschel überspannt ist — in feiner einfachen Schönheit ein klassisches Vorbild dieser Art (Fig. 499).

Von den freistehenden Marmorbecken sind als die reichsten die von *Federighi* (1462 und 1463) angefertigten im Dome zu Siena zu verzeichnen, wo bei der Stütze die antike Dreifußform neu belebt und mit dem glänzendsten Bildwerk versehen ist. Die innerhalb der Schale angebrachten Fischchen in Flachrelief muß man der übergroßen Verzierungs-lust des Künstlers wohl zu gute halten. Die Unterfätze wurden früher für antik gehalten, das größte Kompliment, das einem Renaissancekünstler damals zu teil werden konnte (Fig. 502 u. 503).

²⁹²⁾ Vergl. auch: GURLITT, a. a. O., Kap. XXII — und für *Longhena* und seine Schule: Kap. VII des gleichen Werkes.

Aehnlich wie diese, aber etwas einfacher, sind die Weihwasserbecken im Dom zu Orvieto ausgeführt, sehr edel gehalten das im rechten Querschiff des Domes in Pisa von *Roffimino* (1518). In Form eines Schiffchens auf reicher Kandelaberstütze ist dasjenige in *Santa Trinità* zu Florenz hergestellt (Fig. 501). Eigenartig mit einem Baldachin über reicher Rückwanddekoration ist das Becken im Dom zu Palermo (Fig. 504) aufgebaut. Im *Santo* zu Padua sind die zwei Becken mit der Statue Johannes des Täufers und der Figur des Heilandes geschmückt. An einem Becken

Fig. 500.

Weihwasserbecken und Ciborium in der Kirche *Fontegiusa* zu Siena.

des *Alessi* in der *Certosa* bei Pavia steht ein Obelisk in der Schale an Stelle der Figuren — überall waltet die grösste Mannigfaltigkeit in der äusseren Erscheinung des gleichen Bedarfsgegenstandes. Als Kunstwerke sind noch erwähnenswert die Weihbecken in der *Certosa* bei Florenz, im Dome zu Lucca, in der Sakristei des Domes zu Empoli, diejenigen von *St. Peter* zu Rom u. a. mehr.

Hunderte von anderen in den verschiedenen Kirchen Italiens verdienen das gleiche Lob; sie aber auch nur annähernd anführen zu wollen, ginge zu weit!

Weihbrunnen (*Lavabo*), zum Waschen der Hände für den Pfarrer, besonders vor der Messe, sowie zum Reinigen der heiligen Gefässe bestimmt, oft von der Form eines Weihwasserbeckens oder Taufsteines, stets aber mit Wasserhähnen und

Sammelbecken verfehen, waren in der Nähe des Altars und in den Sakristeien oder deren Vorräumen aufgestellt. Sie wurden aus Stein ausgeführt und von reichen, zuweilen in bunter Majolika hergestellten Architekturen umgeben.

»Ein Werk von einfach genialer Erfindung« ist der Sakristeibrunnen in *San Lorenzo* zu Florenz, von *Müntz* dem *Antonio Rossellino* zugeschrieben, aus weißem Marmor mit einer Umrahmung und einem kreisrunden Rückwandstück von rotem Porphyrr hergestellt. Er besteht aus einer Kufe, die von Frauenfiguren mit Fleder-

Fig. 501.



Weihwasserbecken in der Kirche *Santa Trinità* zu Florenz.

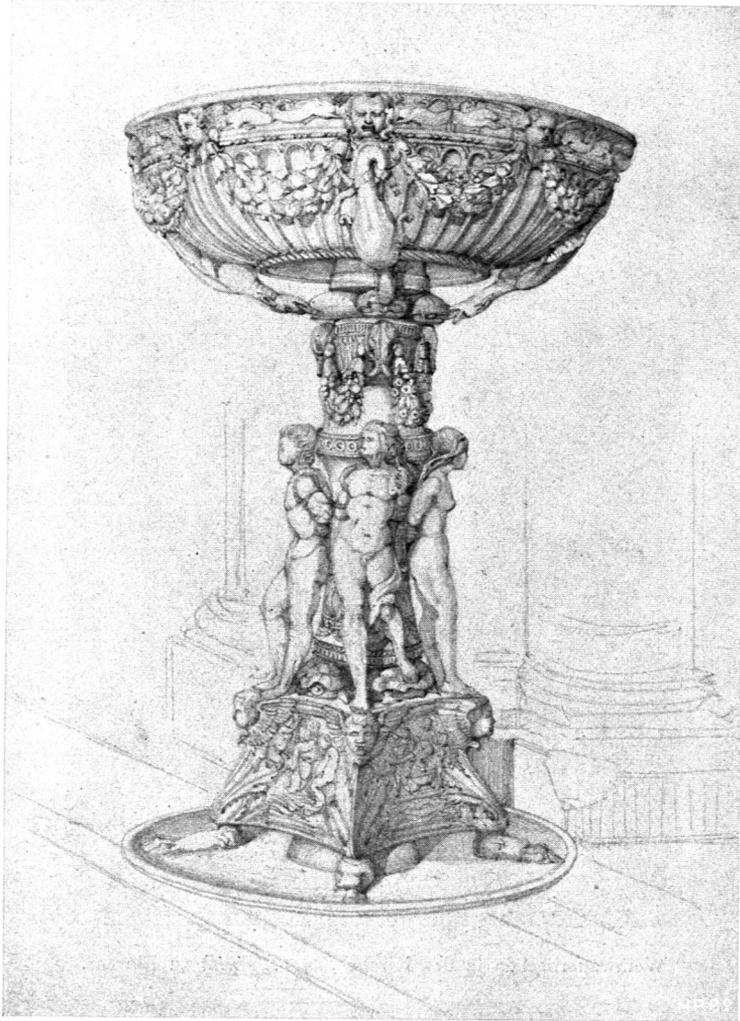
mausflügeln und Fischleibern getragen wird. Ein Löwenkopf schmückt die Vorderfläche des Troges, aus dem ein Kandelaber hervorragt, an den sich zwei Drachen anschmiegen, die Wasser in die Schale werfen. Die Rückwandfüllung ist von einem Eichenkranz umzogen, und über dieser steht im Halbrund ein Adler mit ausgespreizten Flügeln.

Neben dieser mehr im bildhauerischen Sinne aufgefaßten Komposition sei eine andere gebundene erwähnt: der schöne Weihbrunnen aus Terracotta (Majolika) in der Sakristei von *Maria novella* zu Florenz, ein Werk der *Robbia*, in Form einer Aedikula mit korinthischen Pilastern ausgeführt, über der sich ein halbrundes Tympanon mit prächtigen, bunten Fruchtschnüren und Putten erhebt. An den Pilaster-

kapitellen waren früher (1866) noch Spuren von Vergoldungen zu sehen, wodurch an den bunten Majoliken ein reicheres Farbenkonzert erzielt wurde (Fig. 506).

Als einfachstes Beispiel ist das marmorne *Lavabo* aus Loreto, mit zwei Engeln von einem breiten Rosenfries umrahmt (Fig. 505), anzuführen. In der *Badia* bei Florenz, im Vorraum des Refektoriums, ist der schöne Wandbrunnen des *Francesco*

Fig. 502.



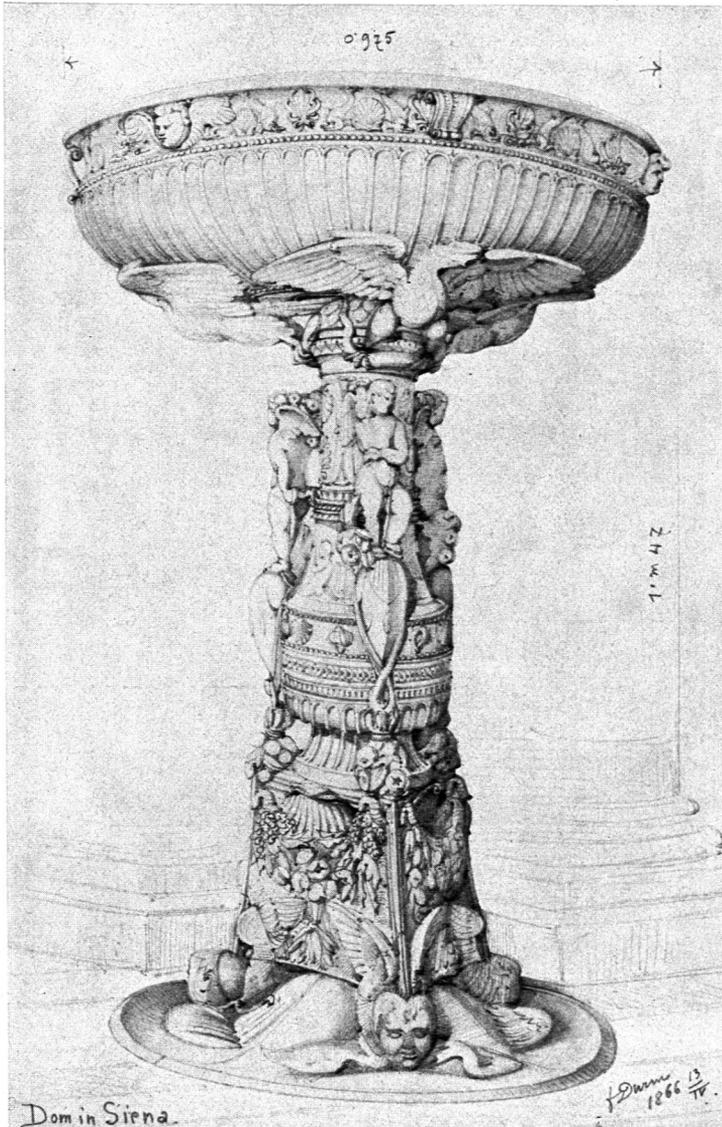
Weihwasserbecken im Dom zu Siena.

di Simona (1456—64), aus Sandstein angefertigt, zu erwähnen; dann in der *Certosa* bei Pavia das *Lavabo* in der ersten linken Seitenkapelle in Form einer Aedikula mit Pilastern; weiter das große *Lavabo* mit langem Trog in der mit einem kassettierten Tonnengewölbe überspannten und von Pilastern eingefassten Nische und noch viele andere.

Die Taufbrunnen (*Piscinae*) waren Bassins mit lebendigem Wasser, besonders in den Baptisterien (Taufkirchen) der alten Zeit, an deren Stelle die »*fons baptismalis*«, aus dichtem Stein oder Metall hergestellt, trat. Diese fanden in den Kirchen

des Mittelalters Aufstellung beim Eingang und waren als zylindrische oder achteckige Kufen oder als runde und polygonale Schalen oder Becken gebildet. Ein Beispiel einfacher und kleiner Art, mit einem *Giovanni Battista* auf dem Deckel, ist in Todi

Fig. 503.



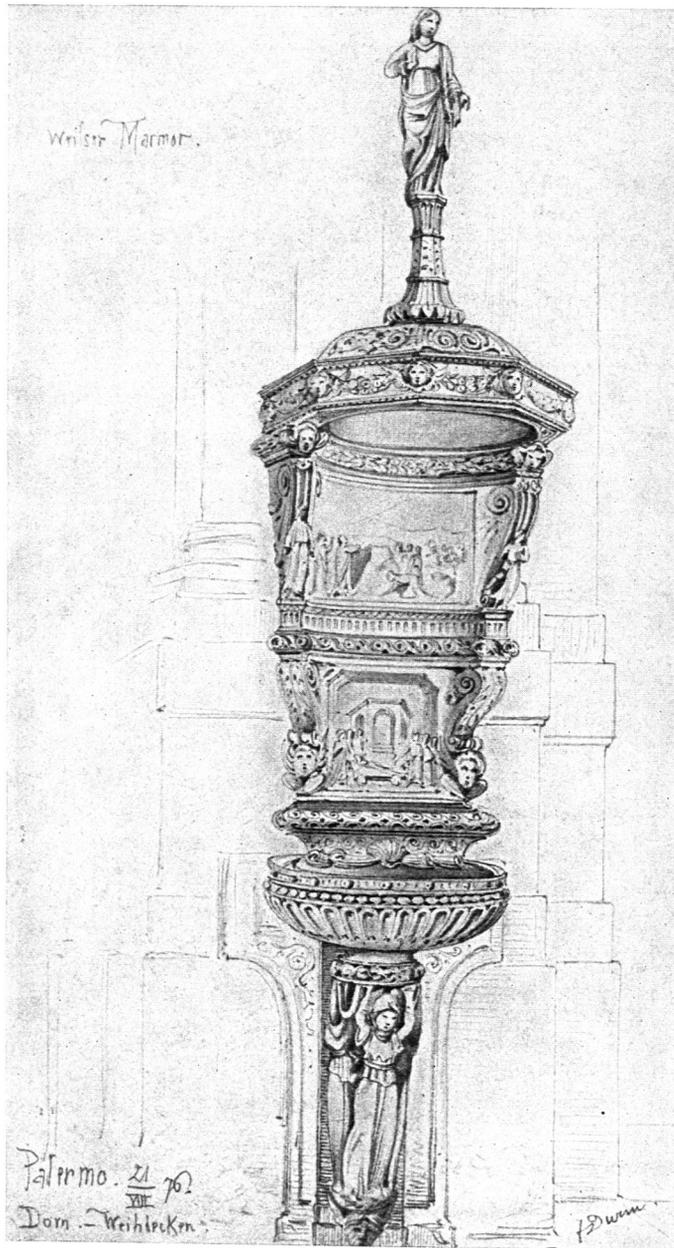
Weihwasserbecken im Dom zu Siena.

vorhanden (Fig. 507) und ein anderes einfaches aus Marmor und Bronze angefertigtes in der Markuskirche zu Venedig (Fig. 508).

Eine reichere Komposition mit achteckigem Behälter, aus dem sich ciboriumartig ein achtfertiger, nischen- und figurengeschmückter Kuppelbau erhebt, ist der *Fonte del Battesimo* in der Kapelle *San Giovanni* im Dome zu Siena, von verschiedenen Meistern in der Zeit nach 1480 ausgeführt (Fig. 509) und als eine Arbeit ganz in

Bronze hergestellt, finden wir links am Eingang der großen Wallfahrtskirche in Loreto — das überreich ornamentierte, von *Tiburzio Vercelli* und *Giambattista Vitale*

Fig. 504.



Weihwasserbecken im Dom zu Palermo.

angefertigte Becken mit den vier Statuetten von Glaube, Liebe, Hoffnung und Standhaftigkeit, mit der Figurengruppe, die Taufe des *Johannes*, bekrönt (Fig. 510).

Die Kanzel (*Suggestus*) wurde in Italien im XIII. Jahrhundert schon an einen Pfeiler der Nord- oder Südseite des Mittelschiffes verlegt und als ein auf

Säulen ruhendes kleines Podium mit geschlossener Brüstung und Treppenaufgang, gewöhnlich aus Stein hergestellt. Die Renaissance gab diese Bildung auf und setzte den Kanzelfarg auf eine einzige Stütze, oder sie hing ihn an einen Pfeiler oder an eine Wandfläche der Kirche auf und ging in der Ausbildung vom Einfachen bis zur Prachtercheinung höchsten Ranges.

Die Ausführung in Stein blieb in der guten Zeit die bevorzugtere; die in Holz mit oder ohne Schaldeckel gehört der Barockzeit an.

Fig. 505.



Sakristeibrunnen in der Basilika *della Santa Casa* zu Loreto.

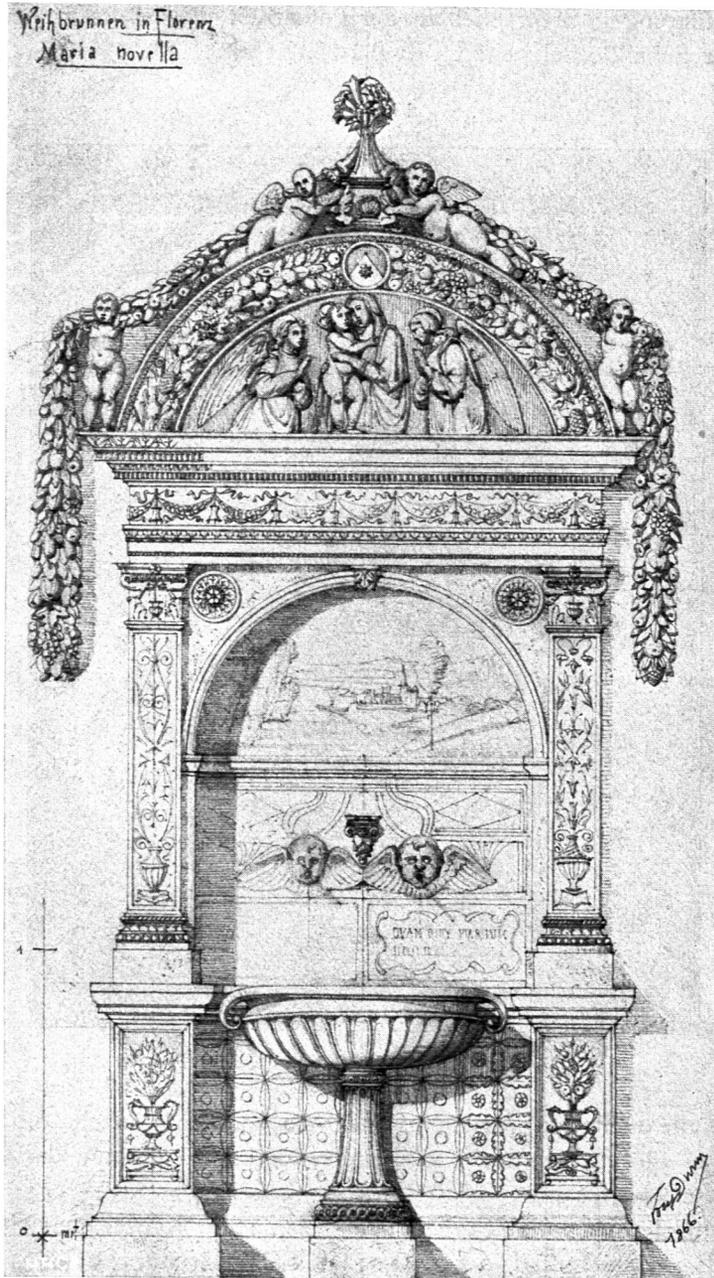
An die alte Gestalt erinnern noch die ehernen Kanzeln des *Donatello* in *San Lorenzo* zu Florenz, die auf Säulen ruhen und wohl nur um der Reliefs willen so gemacht wurden.

Als Beispiel einer einfach schönen hängenden Kanzel sei die Lesekanzel *Brunellesco's* im Refektorium der *Badia* bei Fiesole erwähnt (Fig. 511), und als höchste Leistung sei die wunderbare Marmorkanzel des *Benedetto da Majano* in *Santa Croce* zu Florenz (Fig. 512), aus weißem Marmor mit Vergoldung, eingesetzten Glaspasten und Einlagen von rotem Porphyrt ausgeführt, bezeichnet.

Als gleichwertiges Stück und als Beispiel einer auf einem Pfeiler ruhenden Marmorkanzel sei die von *Mino da Fiesole* und *Antonio Rossellino* im Dome zu Prato

ausgeführte genannt (Fig. 513). Von ähnlichem Gedanken ist bei der weissen Marmorkanzel *Antonio Gagini* im Dom zu Messina ausgegangen, die aber der Zeit entsprechend am Untergestelle schon bizarre Formen zeigt und statt des runden

Fig. 506.



Sakristeibrunnen in der Kirche *Santa Maria novella* zu Florenz.

einen achteckigen Sarg hat. Auch diese Steinkanzel ist ohne Schalldeckel, wie beinahe alle aus dieser Zeit der Renaissance in Italien. Ausgespannte Stoffe über denselben (*Vela*), die oft ein oder mehrere Joche der Kirche umfassen, mußten

hier gegen Nachhall schützen. Die neueren Kanzeln, z. B. in Genua, haben alle Rückwände mit einer Springtür, welche drei Seiten des Polygons des Kanzelfarges umfassen und den Schalldeckel tragen. Wir finden eine ähnliche Anordnung in der Kirche *San Spirito* in Rom; nur ist dort die Rückwand mit der Türöffnung gerade abgegeschlossen.

Fig. 507.



Taufstein in der Kirche zu Todi.

am Aeußeren der Kirchen seien die beiden kleinen an der schönen Vorhalle des Domes in Spoleto erwähnt und die mit einem Schattendach verfehene des *Donatello* am Dom in Prato, mit ihren köstlichen Puttenreliefs an der Brüstung (Fig. 514).

Die Tabernakel für heilige Oele (*Tabernacolo del' Olio Santo*) sind in der Regel auf der Epistelfeite schrankartig in die Mauer eingelassen und meist in Form einer kleinen Aedikula ausgeführt. Eine solche ist in der *Badia* bei Arezzo vorhanden, die von korinthischen Kleinpilastern eingefasst und mit einem flachbogigen Tympanon überspannt ist, das in der Mitte ein segnendes *Bambino* und rechts und links deselben zwei betende Engel enthält. Das Feld zwischen den Pilastern ist als

Eine Stehkanzel von einfachster Form besitzt *Santi Nereo ed Achilleo* in Rom, zu der 6 gewundene Stufen hinaufführen, die also nur wenig über dem Kirchenboden erhoben ist, ähnlich wie bei der vorgenannten in *San Spirito*, die aber barocke Formen trägt²⁹³). Mit der Tieffstellung der Kanzel sind für den Sprechenden und für die Hörenden Vorzüge verbunden, je nach der Bedeckung und Höhe des Raumes. Der Sockel der einfachen Kanzel besteht aus einem basenartig gegliederten Zylinder, auf dem sich der achteckige Kanzelfarg erhebt, dessen Brüstung einfache, schmucklose Füllungen zeigt; dabei lehnt sich die Kanzel an einen Achteckpfeiler des Mittelschiffes an.

Von gotischem Detail durchsetzt ist die Hängekanzel im Dome in Perugia, im Aufbau an diejenige in *Santa Croce* zu Florenz erinnernd, und als weiteres schönes Beispiel einer Hängekanzel mag auf die aus Holz geschnitzte, dem Barockstil angehörende in *Maria sopra Minerva* zu Rom hingewiesen sein; an den Ecken des achteckigen Sarges sind, bei reichem figürlichem Schmuck der Brüstungsfüllungen, hier Karyatiden angeordnet.

Als Beispiel für Predigtkanzeln

339.
Aufsen-
kanzeln.340.
Tabernakel.

²⁹³) Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. III, Taf. 258 u. 266.

perspektivisch verjüngte Bogenhalle entworfen, deren Rückwand mit einem kleinen Türchen versehen ist. Eine Wandkonsole, mit einem Adler geschmückt, trägt den Aufbau²⁹⁴).

Ein noch reizvolleres Beispiel haben wir am Ende des linken Seitenschiffes von *Santi Apostoli* in Florenz, ein kleines, aber sehenswertes Werk des *Andrea della Robbia* — ähnlich in der Komposition —, an dem neben den eingebrannten Farben noch Spuren von Vergoldung vorhanden sind.

341.
Sakrament-
häuschen.

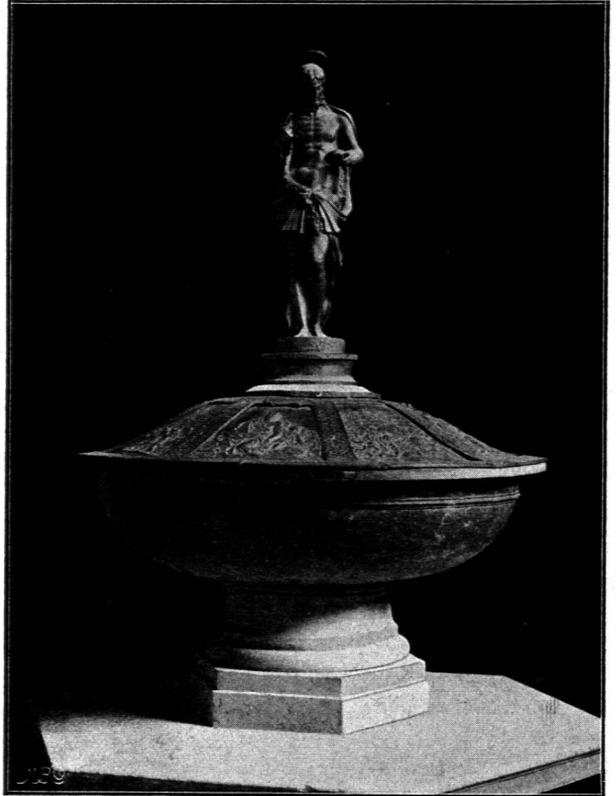
Anschließend hieran sind die Sakramenthäuschen (Tabernakel, Ciborium) zu nennen, bald in Nischen eingestellt, bald freistehend, in Erz und Marmor ausgeführt. Als kleiner korinthischer Peripteros mit einer Kuppel gedeckt, das Ganze auf einer antikischen Schale ruhend, ist das eiserne Ciborium in *Fontegiusta* in Siena (siehe Fig. 500, S. 504) entworfen. Als originelle Schöpfung von energischer Bildung kann das gleichfalls eiserne Ciborium auf dem Hochaltar des Domes in Siena gelten (Fig. 515), mit feinem reizvollen Schmuck von kleinen Figürchen und kerzentragenden Engelgestalten.

Dem schönsten Stil der Blütezeit gehört das Marmorciborium im Chor von *San Domenico* zu Siena an, ein Werk des *Benedetto da Majano*. Auf einem mit Festons geschmückten Unterfatz erhebt sich ein mit Löwentatzen und Akanthosblättern verziertes Sockelstück, das in Rundmedaillons die reliefierten Bildnisse der vier Evangelisten trägt, und darüber auf reich verziertem Kandelaberstück einen achteckigen *Tempietto* mit der Christusstatuette auf der Spitze der Kuppel.

Neben diesem darf ein anderes, marmornes Prunkstück der frühen Zeit, das jetzt im *Battifero* zu Volterra aufgestellte Ciborium, ein Werk des *Mino da Fiesole*, nicht vergessen werden, das zwar nicht so flüchtig in der Form, aber in seiner architektonischen Strenge und der Reinheit der Einzelformen die größte Wertschätzung verdient. Ein Viereckbau mit Pilastern an den Ecken, auf einem mit Flachnischen verzierten Zylinder.

Schön, aber weniger bedeutend, ist auch das Marmortabernakel am alten

Fig. 508.



Taufstein in der Markuskirche zu Venedig.

²⁹⁴) Veröffentlicht in: GEYMÜLLER V., a. a. O., *Illustrazione storica*, Bl. 3.

Hauptaltar des *Ferruccio* im Dome zu Fiesole, ein achteckiger *Tempietto*, auf einem antikischen Vasenunterfatz in einer Flachnische des Altars stehend.

Hauptaltar (*Altare principale, Altare majus*) und Seitenaltäre (Votiv- und Mefsaltäre) sind zu unterscheiden. Der erstere findet seine Aufstellung im Hauptchor;

342.
Altäre.

Fig. 509.

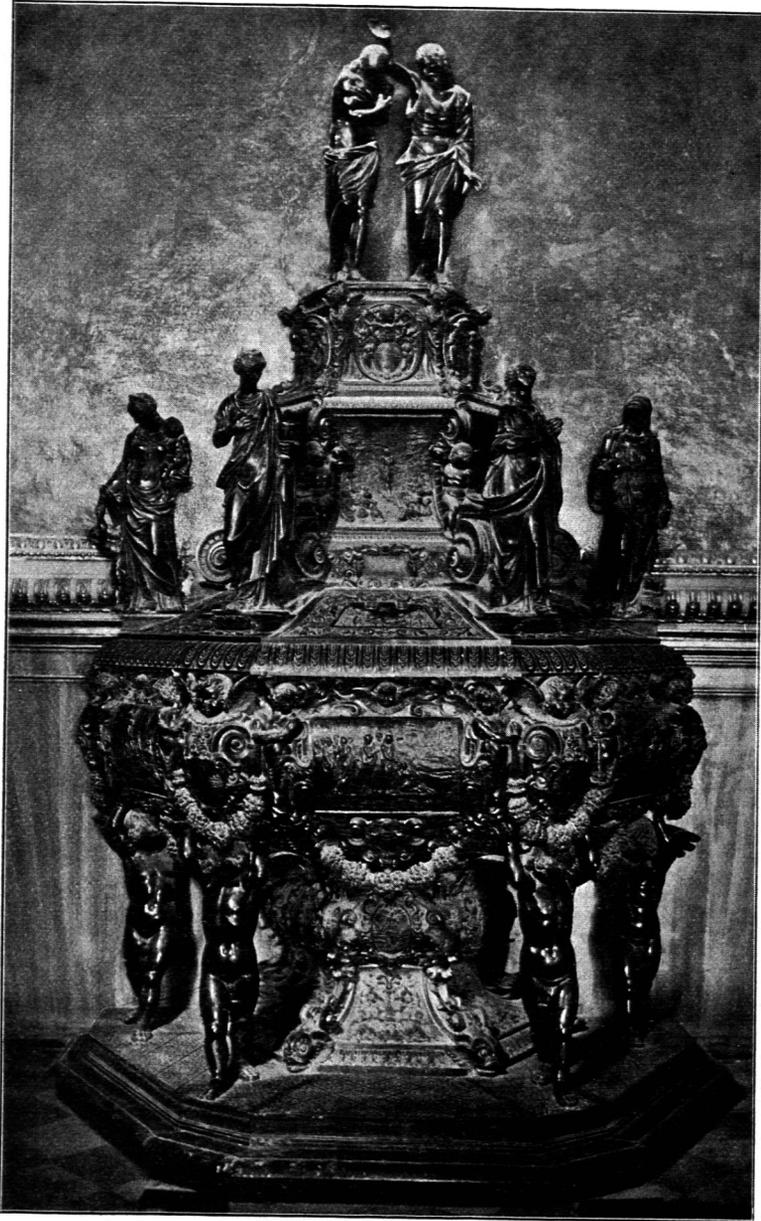


Taufstein in der Kapelle *San Giovanni* des Domes zu Siena.

die anderen sind in den Nebenchören und Kapellen untergebracht. In altchristlicher Zeit frei vor der Apfıs aufgestellt, trat im Mittelalter der Hauptaltar in die Chornische zurück, was auch die Renaissance beobachtete, wo es sich nicht um Besonderheiten handelte, wie z. B. in *San Spirito* zu Florenz u. a. O., oder wo ein zahlreicher Klerus im hohen Chor hinter dem Hochaltar seinen Platz einzunehmen hatte.

Seit dem VI. Jahrhundert war für den Altar die gefetzliche Form der farko-
phagähnliche steinerne Tisch: die *Mensa*. Der auf Säulen ruhende Altartisch der
morgenländischen Kirche, wie auch der gleichfalls schon frühe ausgebildete Baldachin-

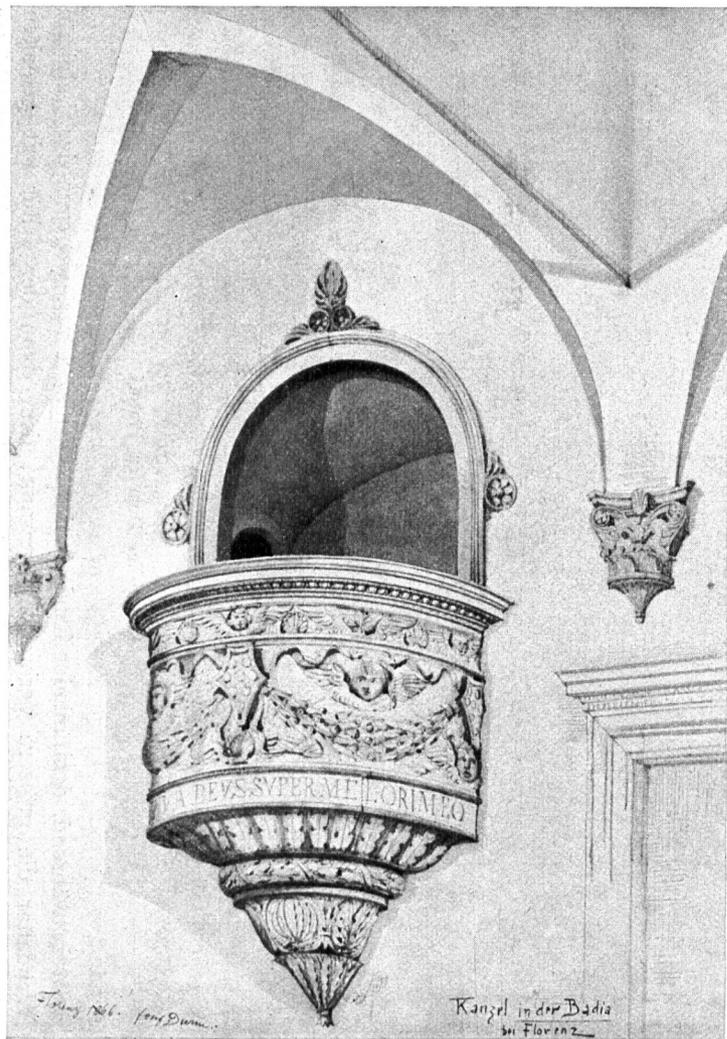
Fig. 510.



Bronzener Taufbrunnen in der Wallfahrtskirche zu Loreto.

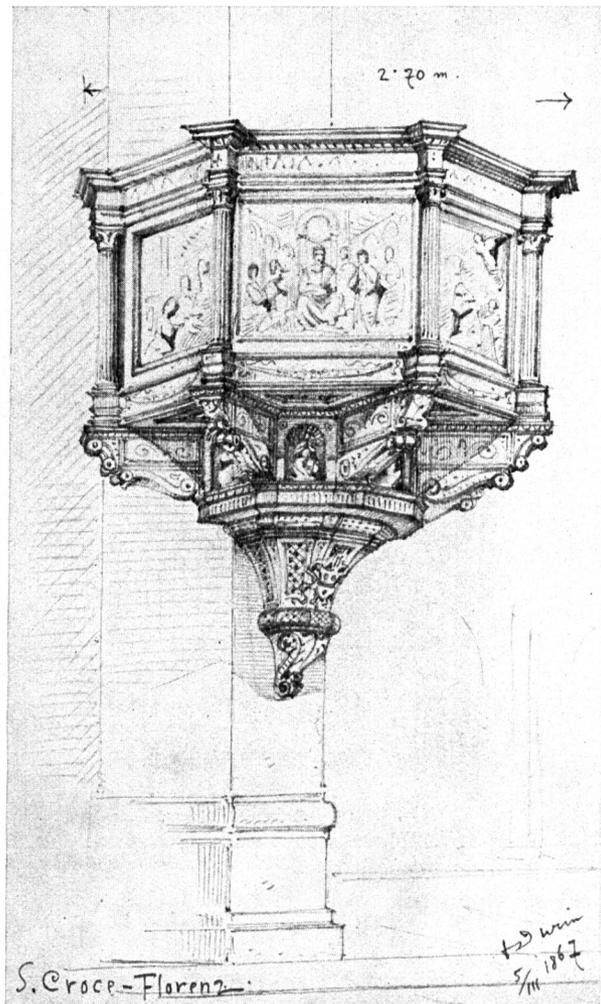
altar (Ciborium) wurden im XI. und XII. Jahrhundert vom Abendland übernommen.
Die altchristlichen, römischen Kirchen *San Clemente* und *San Giorgio in Velabro*
zeigen beispielsweise über dem Altartische die auf Säulen ruhende Schirmdecke.
Die letztgenannte Art — freistehende Altäre mit Tabernakel auf Säulen — kommt

Fig. 511.



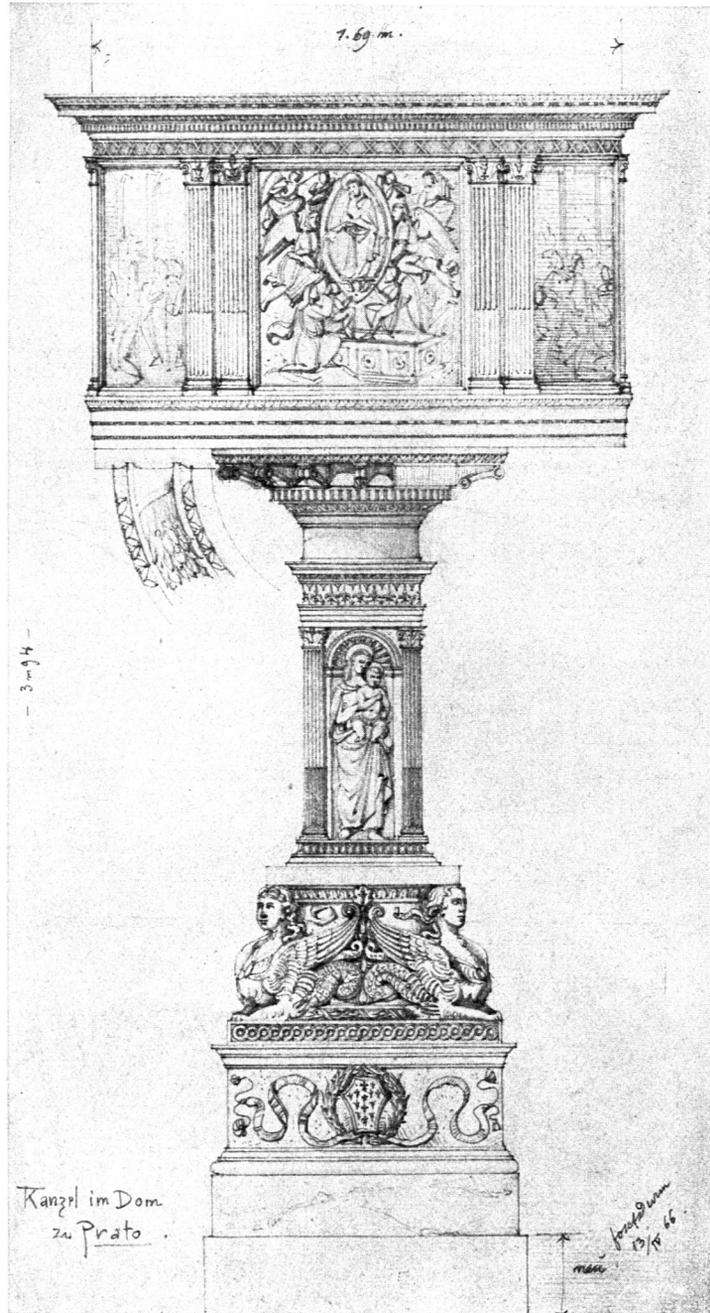
Lefekanzel im Refektorium der *Badia* bei Fiesole.

Fig. 512.



Marmorkanzel in der Kirche *Santa Croce* zu Florenz.

Fig. 513.



Kanzel im Dom zu Prato.

zwar fortwährend, doch minder häufig in der Renaissance vor, wogegen der skulptierte Wandaltar die grössere Verbreitung gewann, dem dann der Altar mit gemalten Bildern in reichen, hochgeführten architektonischen Rahmen, als Rückwand hinter dem Altartisch, und schliesslich die steinerne Altarwand folgte.

Von der ersten Gattung dürften als mustergültige Arbeiten aus Marmor der Ciboriumaltar *del Crucifisso* in *San Miniato* bei Florenz, ein Werk des *Michelozzo* (1448), zu nennen sein, der aus einem einfachen Altartisch mit zwei freistehenden und zwei Halbfäulen besteht, die ein antikisierendes Gebälke und über diesem ein Tonnengewölbe tragen, bei geschlossener Rückwand, die mit Bildern verschiedener Größe bedeckt ist²⁹⁵). Dann vom gleichen Künstler entworfen, kapellenartig erweitert, auf vier Säulen ruhend, das Tabernakel in *Santissima Annunziata* zu Florenz, von *Pagno*

Fig. 514.



Kanzel am Dom zu Prato.

di Lapo Portigiani (1448—52) mit farbigem Fries und Kassettenwerk ausgeführt — ohne den barocken Aufsatz eine fein detaillierte Leistung²⁹⁵).

Ein ungemein interessantes Stück, in der ganzen Anlage und in der Einzelbildung, ist der Ciboriumaltar in *San Francesco* zu Pescia von *Lazzaro Cavalcanti*; die Decke in Form eines Tonnengewölbes ist auf Pfeilern mit zwischengestellten Säulen und der Altartisch durch kandelaberartige Füße abgestützt; hinter letzterem erscheint ein großes Kreuzifix²⁹⁵).

In der Kirche der *Madonna del Saffo* bei Bibiena ist das Ciborium als kleines, mit Säulen geschmücktes Tempelchen gedacht. Vier Säulen tragen ein antikisierendes

²⁹⁵) Abgebildet in: GEYMÜLLER, v., a. a. O., MICHELOZZO, Taf. XL, XIII, I.

Gebälke und vier Flachgiebel, über denen sich ein Kuppeldach mit Laterne erhebt; über dem Altartisch befindet sich eine geschlossene Oberwand mit einem Madonnenbild.

Wieder von nur zwei Säulen getragen und mit einem Tonnengewölbe überspannt ist der Altarumbau in der Madonnenkirche *del Calcinaio* außerhalb Cortonas, ein schönes Werk *Giorgio Martini's*. Vollständig frei unter der Kuppelverierung von *San Spirito* in Florenz stehend ist der Baldachinaltar mit feinen Statuen von *Caccini*

Fig. 515.



Ciborium im Dom zu Siena.

(1600?), und als mächtigstes und zugleich luftigstes Beispiel sei schliesslich das in Bronze ausgeführte Tabernakel in *St. Peter* zu Rom von *Bernini* genannt.

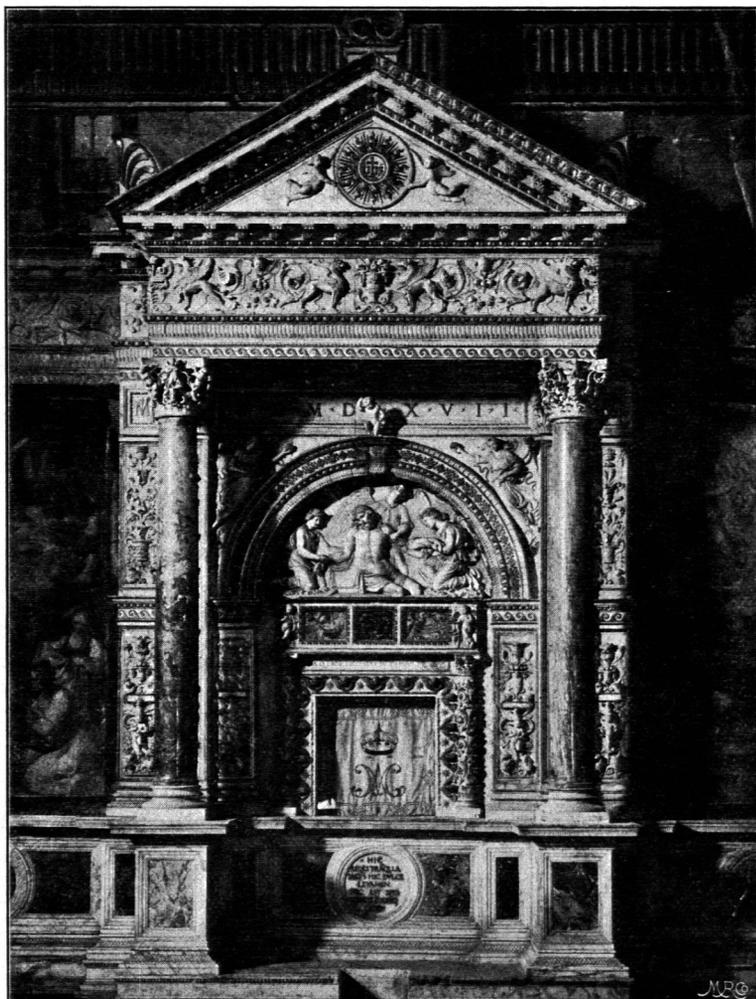
344.
Skulptierte
Wandaltäre.

Bei den skulptierten Wandaltären wird die Vorderseite des Tisches mit Reliefs bedeckt; über dem Tisch erheben sich Statuen und Reliefs in reicher architektonischer Einfassung, oder aber die ganze Rückwand wird als große Prachtnische mit Bildwerk und Ornamenten ausgebildet.

Unvergleichlich schön in den Verzierungen, mit Figuren von höchstem Werte, ist der Altar der *Fontegiusta* in Siena (1517), von *Marina*, mit beinahe frei gearbeiteten, reichsten Ornamenten ausgeführt. Engelkinder und Greife gehören mit zu den vollendetsten und schönsten Detailarbeiten dieser Prachtleistung der deko-

rativen Kunst der Renaissance (Fig. 516). Eine gleichfalls große Leistung ist der *Piccolomini*-Altar im Dom zu Siena, bei dem ein voller Triumphbogen die Altarnische umgibt, der bis zum Bogenscheitel des Gewölbes reicht. Als weiteres schönes Beispiel sei der skulpturierte Wandaltar mit feiner kostbaren Umrahmung in *Santa Cita* zu Palermo genannt, bei dem die Pilasterflächen aus übereinandergestellten Rahmen mit Figurenreliefs bestehen (Fig. 517).

Fig. 516.

Wandaltar in der Kirche *Fontegiusta* zu Siena.

Der skulpturierte Altar mit Statuen und Reliefs in einer Wandarchitektur bildete sich besonders in Neapel heraus, wo oft alles innerhalb einer Nische mit dem reichsten Luxus angeordnet ist.

Als fein detailliert ist noch der Altar *Alexander VI.* auf dem Gang nach der Sakristei in *Maria del Popolo* zu Rom anzuführen, ein Werk des *Andrea Bregno* (1473²⁹⁶); gute Verhältnisse, graziöse Arabesken, Skulpturen von ausgezeichnetem Stil; besonders schön der Christuskopf im Halbrund über dem Hauptgesimse. Die

²⁹⁶) Veröffentlicht in: LETAROUILLY, a. a. O., S. 567 u. Taf. 278.

Fig. 517.

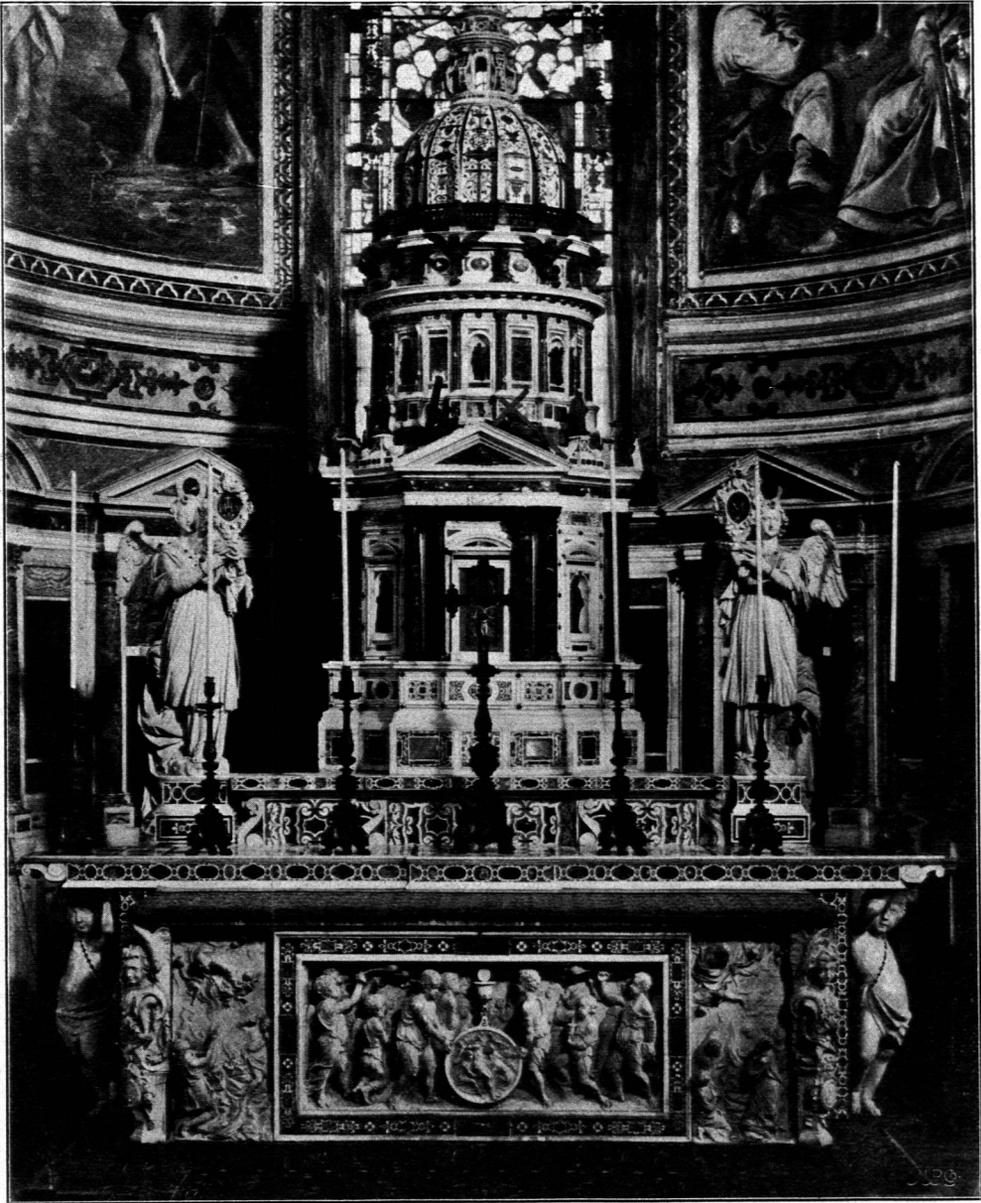
Wandaltar in der Kirche *Santa Cita* zu Palermo.

flachen, durch Pilaster getrennten Muschelnischen enthalten die Statuetten der heil. Maria, der heil. Katharina und des heil. Augustin. Ein weiterer schöner Marmor-

altar ist in der vierten Seitenkapelle rechts der gleichen Kirche mit den Heiligen Vincenz, Katharina und Antonius (MCCCCLXXXVII) zu finden.

Als intime Arbeit, von der ganzen liebenswürdigen Art der *Robbia*-Schule

Fig. 518.



Hauptaltar in der *Certosa* bei Pavia.

durchdrungen, erscheint der Hauptaltar der *Santa Maria delle Grazie* bei Arezzo mit den Engelsköpfchen, Putten, Medaillons, der Madonna mit den betenden Engeln im Tympanon, sowie dem Kleinfigurenschmuck im Bogen und in der Vorderwand des Altartisches, wobei die bekannten köstlichen, bunten Fruchtgewinde und das Ma-

donnenbild nicht vergessen werden sollen. Ein ewig jugendlicher Reiz liegt in diesen Schöpfungen.

Große, reiche Altarumrahmungen in farbiger Terrakotta vom Ende des Quattrocento sind in Padua (*Eremitani*) von *Giovanni Minello* zu nennen, besonders reiche, große und prächtige Einrahmungen von Altarbildern in Marmor oder Terrakotta in Vicenza (*San Lorenzo, Santa Corona*), wo der fünfte Altar links »eines der prachtvollsten Phantasierwerke dieser Gattung« ist. Auch Verona hat eine Reihe großer und reicher Stücke aufzuweisen, und die zierlichsten und im Aufbau besonders glücklichen sind die ganz aus weißem Marmor ausgeführten Altäre des *Pietro Lombardi* im Querschiff von *San Marco* zu Venedig.

345.
Bilderaltäre.

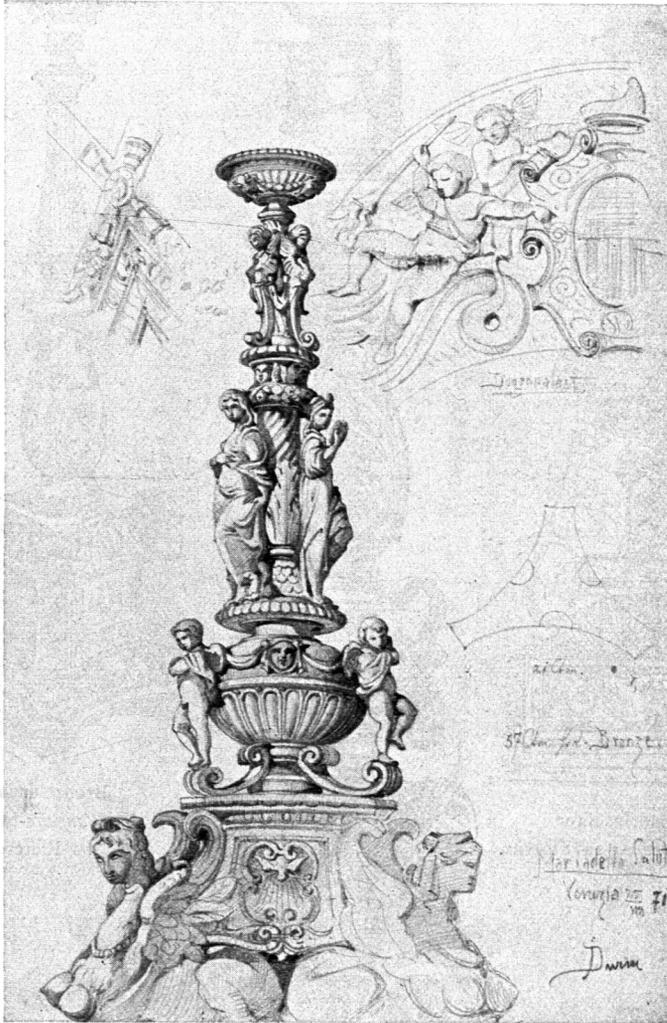
Bei Bilderaltären sind solche zu verzeichnen, bei denen in monumentaler Fassung über dem einfachen Altartisch ein Wandgemälde, die ganze Nischenwand ausfüllend, angeordnet ist. Dann andere, bei denen das auf einem Sockel (einer Staffel) aufstehende Bild in einen architektonischen,



Silbernes Altarkreuz aus Florenz.

aus Pilastern und antikisierendem Gebälke bestehenden Rahmen gefasst ist; der letztere ist aus Holz geschnitten und mit Farbe, gewöhnlich Blau und Gold, überzogen; die Pilasterflächen sind dabei mit goldenen Ornamenten auf blauem Grunde bedeckt und die Kapitelle, wie auch der Architrav und das Hauptgefims ganz vergoldet; der Fries zwischen beiden zeigt dagegen wieder goldenes, reliefiertes Rankenornament auf blauem Grunde.

Fig. 520.

Leuchter auf dem Altar der Kirche *Maria della Salute* zu Venedig.

Venedig und Florenz besitzen den größten Schatz dieser Art von Rahmen, Florenz besonders in *Santa Maddalena de' Pazzi* und im Querschiff und Hinterbau von *San Spirito*. »Hier allein kann man innewerden, weshalb ein *Sandro*, ein *Filippino* in glatten oder vergoldeten, wenig verzierten Hohlrahmen keinen ganz vollständigen Eindruck macht, indem nur diese Prachteinfassung das überreiche Leben des Bildes schön ausklingen läßt.«

Das Bedeutendste in dieser Beziehung, im Zusammenklingen von Bild und

Fig. 522.

Fig. 521.

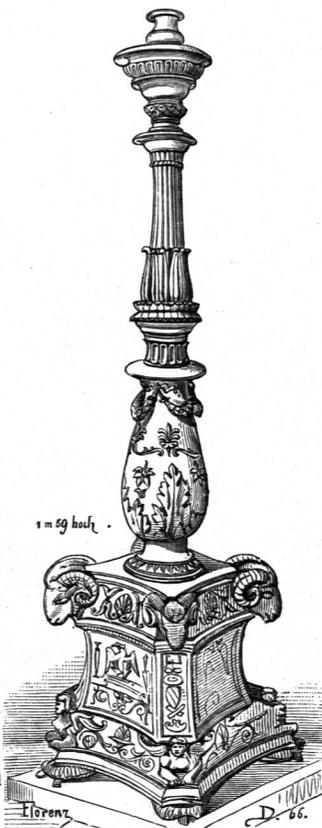
1'01 hoch.



Marmorleuchter
in San Lorenzo zu Florenz.

Fig. 523.

1 m 59 hoch.



Bronzeleuchter
im Bargello-Museum
zu Florenz.

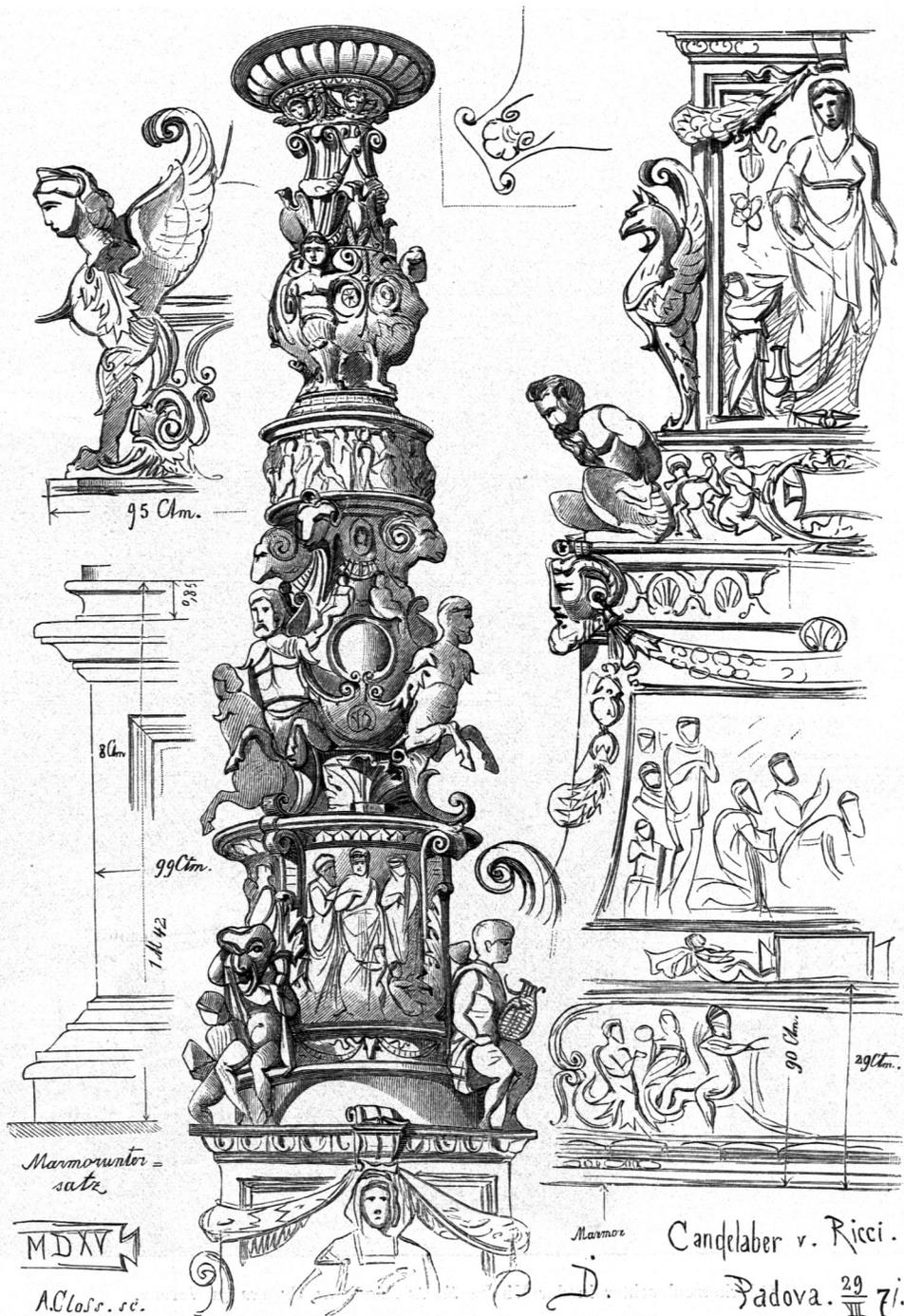
Flererz.



Bronzeleuchter im Bargello-Museum zu Florenz.

Rahmen, hat uns *Mantegna* (1459) in seiner thronenden Maria, mit musizierenden Engeln und Heiligen in heiter prächtiger Umgebung mit Staffeln darunter,

Fig. 524.



hinterlassen; das Werk ist gegenwärtig an einer Chorwand in *San Zeno* zu Verona aufgehängt und von fesselnder Wirkung.

Als Beispiele für die oben genannten Altäre mit festen Wandbildern dürften bei einfachem Tisch derjenige in der *Chigi-Kapelle* in *Maria del Popolo* und einzelne

Fig. 525.



Oferkerzenleuchter in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

Seitenaltäre in *St. Peter* zu Rom zu nennen fein; bei letzteren sind die Wandbilder vielfach musivisch ausgeführt.

Die Barockzeit ergeht sich am liebsten in diesen architektonisch mächtig und überreich entwickelten Wandaltären mit Umrahmungen von geraden und gewundenen,

einfachen und gekuppelten Säulen, geschwungenen und gebrochenen Giebeln, wobei an Stelle der gemalten Bilder auch plastische Werke treten, wie dies im *Gesù* zu Rom, beim Altar des heil. Ignazio, von *Andrea Pozzo* ausgeführt, der Fall ist.

Eine Kombination von Tischaltar mit Staffel und hohem Tabernakelaufbau vornehmster Art, von Marmor, Bronze und edlen Gesteinsorten strotzend, mit statuarischem Schmucke, kostbaren Reliefs an der Vorderwand des Altartisches, zeigt der Hauptaltar der unvergleichlichen *Certosa* bei Pavia, die auch hier an Reichtum alles überbieten wollte (Fig. 518). Es ist eine Arbeit des XVI. Jahrhunderts, an der sich *Brambilla*, *Marini*, *Orfolini*, von denen der letztere die beiden Engel auf der *Mensa* anfertigte, dann besonders *Annibale Fontana*, der berühmte Erzgießer, der die Kandelaber und die Obelisken ausführte, beteiligten.

Die 12 Marmoraltäre im Dome zu Pisa mögen wegen des Umstandes, daß ihre Entwurfzeichnungen dem *Michelangelo* und ihre Ausführung dem *Stagi da Pietra Santa* zugeschrieben werden, hier noch als weitere Beispiele von Wandaltären reichen und bedeutenden Stils erwähnt werden.

Zur liturgischen Zurichtung des Altars gehört seit den ältesten Zeiten das Kreuz. Aus Edelmetall angefertigt, bildete es den architektonischen Abschluß des Ciboriums (*Santi Nereo ed Achilleo* u. a. in Rom), oder es hing über dem Altar schwebend vor diesem herab. Später wurde es auf dem *Retabulum* aufgestellt und endlich auf der *Mensa* selbst zwischen den Leuchtern als Altarkruzifix — ein Standort, den es heute noch innehat. Wie in alter Zeit, wurde auch die ornamentale Auszeichnung und Verzierung der Enden der Kreuzarme von der Renaissance beibehalten und ausgebildet.

Hergestellt wurden diese Kreuze von den ältesten Zeiten bis auf unsere Tage aus Holz, Holz mit Goldblech überzogen, massiv oder hohl in Gold und Silber, aus Elfenbein, Bernstein, Bronze und Stein. Ein bekanntes, aber schönes Beispiel eines silbernen Altarkreuzes, eine Florentiner Arbeit, gibt Fig. 519. Schöne Stücke sind auch in der *Argenteria* des *Palazzo Pitti* in Florenz zu finden, von denen besonders das Bronzekruzifix des *Giovanni da Bologna* und dann das vom Kardinal *Farnese* gestiftete Silberkreuz (1582) für *St. Peter* in Rom²⁹⁷⁾ zu nennen wären.



Hölzerner Leuchter in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

Seit dem XII. Jahrhundert und seit dem XIII. allgemein, bilden die Leuchter einen Bestandteil des Altarschmuckes. In Marmor ausgeführt, nach dem Entwurfe *Michelangelo's*, sind sie auf dem kleinen Altar in der Mediceerkapelle (*San Lorenzo*) zu Florenz (Fig. 521) zu treffen, aus Bronze in reizender Weise von *Alessandro Bresciano* hergestellt, auf dem Altar von *Maria della Salute* in Venedig (Fig. 520).

²⁹⁷⁾ Abgebildet in: SIMIL, a. a. O., Bd. II, Pl. 35.

346.
Altarkreuze.

347.
Leuchter.

Aus diesem Metalle sind auch die schönen Leuchter des Hauptaltars der *Certosa* bei Pavia von *Annibale Fontana* angefertigt. Schon barock entworfen, sind die silbernen Leuchter im Chor von *San Stefano* (1557—1617) in Venedig aus Silber hergestellt und diejenigen der Antonius-Kapelle im *Santo* zu Padua u. a. O. Andere reiche Stücke werden in Museen; z. B. im *Museo civico* zu Bologna, im *Museo nazionale (Bargello)* zu Florenz u. f. w. aufbewahrt.

Neben den Altarleuchtern sind die großen Kandelaber und Osterkerzenleuchter ganz besonders ein Gegenstand künstlerischer Durchbildung; dieselben wurden in Holz, in Bronze, in Edelmetallen oder auch in Marmor ausgeführt.

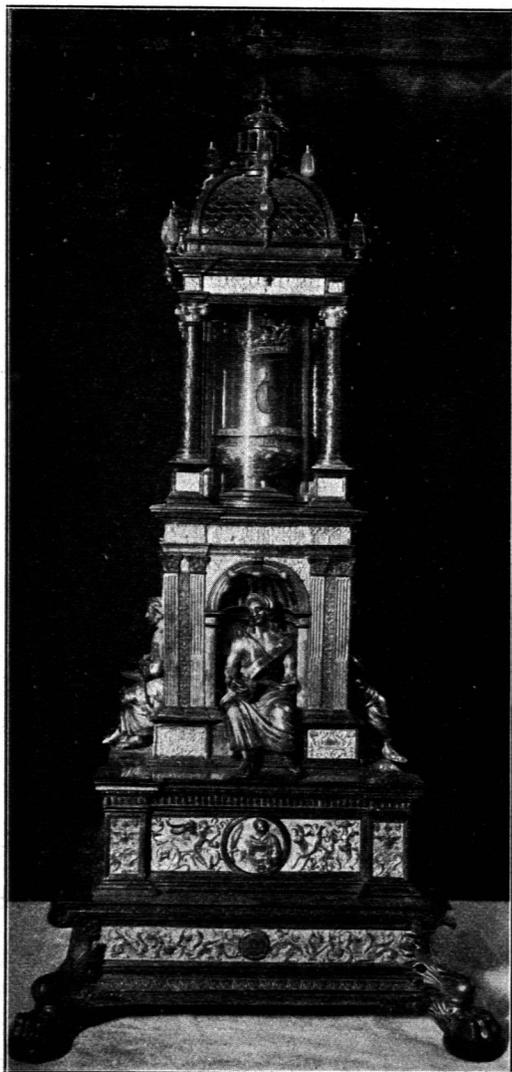
Ein sehr altes Stück dieser Gattung aus der Cosmatenzeit, durch schwungvolle Ornamentik hervorragend, ist der Osterkerzenleuchter in *San Cesario* in Rom. Aus Bronze angefertigt sind: der Leuchter neben dem Hauptaltar der *Maria della Salute* in Venedig von *Andrea d' Alessandro Bresciano*, weniger bedeutend derjenige in *San Petronio* von *Agostino de Marchis* (1468); dann einige im *Bargello*-Museum in Florenz befindliche. Von den in Fig. 522 u. 523 dargestellten Leuchtern ist der größere von *Valerio Cioli* (1529—99); der kleinere wird als die Arbeit eines unbekanntes Toskaners aus dem XVI. Jahrhundert bezeichnet.

Ein Prunkstück ersten Ranges, »welches das ganze ornamentale Wissen und Können der damaligen Paduaner resümiert«, ist und bleibt der große eiserne Kandelaber des *Andrea Riccio* (1507—16) mit einer Marmorbasis von *Francesco da Cola* (1515) im *Santo* zu Padua (Fig. 524). Eine Fülle von geistvoll durchgearbeiteten Ornamenten; aber des Guten zu viel!

Aus massivem Gold angefertigt sind zwei Kandelaber in *St. Peter* zu Rom (1518), die *Simil*²⁹⁸⁾ bekannt gibt unter der Beischrift: Nach Zeichnungen *Michelangelo's* und *Raffaels* von *Benvenuto Cellini* ausgeführt!

Von den größeren hölzernen Kirchenleuchtern sind zwei besonders hervorzuheben: der eine von *Fra Giocondo* für *Monte Oliveto* bei Buonconvento (Siena) und

Fig. 527.



Reliquienbehälter zu Perugia.

²⁹⁸⁾ A. a. O., Bd. II, Pl. 38.

ein weiterer, von schönstem Detailgeschmack, aber bei weniger guter Entwicklung des Aufbaues, in der Kirche *Santa Maria in Organo* in Verona (Fig. 525 u. 526), von *Fra Giovanni da Verona* geschnitzt.

Die Oelbeleuchtung in den Kirchen, im Mittelalter noch felten, fand später,

Fig. 528.



Stuhlwerk im Chor des Domes zu Pisa.

schalenträgende und kerzenhaltende Engel gebildet, sind am Hauptaltar des Domes in Siena zu finden, wo für weitere Seitenbeleuchtung von den Pfeilern aus grössere bronzene, auf Konsolen stehende Engelfiguren angebracht sind. Die wenig bekleideten Statuetten halten in etwas theatralischer Stellung den Arm ausgereckt und in der Hand eine kleine Schale mit dem Kerzenstift.

befonders durch die fog. ewigen Lampen, ausgiebigere Verwendung; dieselben wurden als Hängelampen (Ampeln) gefaltet.

Eine große Anzahl solcher Hängelampen, in Edelmetall ausgeführt, aus älterer und neuerer Zeit, sind in *Santa Annunziata* zu Florenz an der von *Michelelozzo* eingebauten Kapelle links vom Eingang zu finden.

Als ein monumentales Beispiel kann die im Hauptschiff des Domes zu Pisa hängende Bronzelampe, nach dem Entwürfe des *Battista Lorenzi* (1587) ausgeführt, gelten, an der *Galilei* feine Pendelbeobachtungen gemacht haben soll. Zwei Ringe, unter sich durch vier Andreaskreuze verbunden, zwischen welche tragende Putten eingestellt sind, nehmen eine Volutenbekrönung und unten einen Volutenansatz auf; die Ringe sind mit Kerzenhaltern und mit an Ketten hängenden Tellerchen besetzt, ein durchsichtiges Ganze bildend.

Kronleuchter mit Glas- oder Kristallbehang wurden bei Kirchenfesten in ganz Italien beliebte Dekorationsstücke.

Als Arbeiten aus Stein sind die vier Marmorkandelaber des *Matteo Civitali* aus Lucca auf den Chorschranken im Dome zu Pisa zu erwähnen.

Wandarme aus Bronze, als

348.
Hängelampen,
Kronleuchter
und
Wandarme.

349.
Reliquien-
behälter.

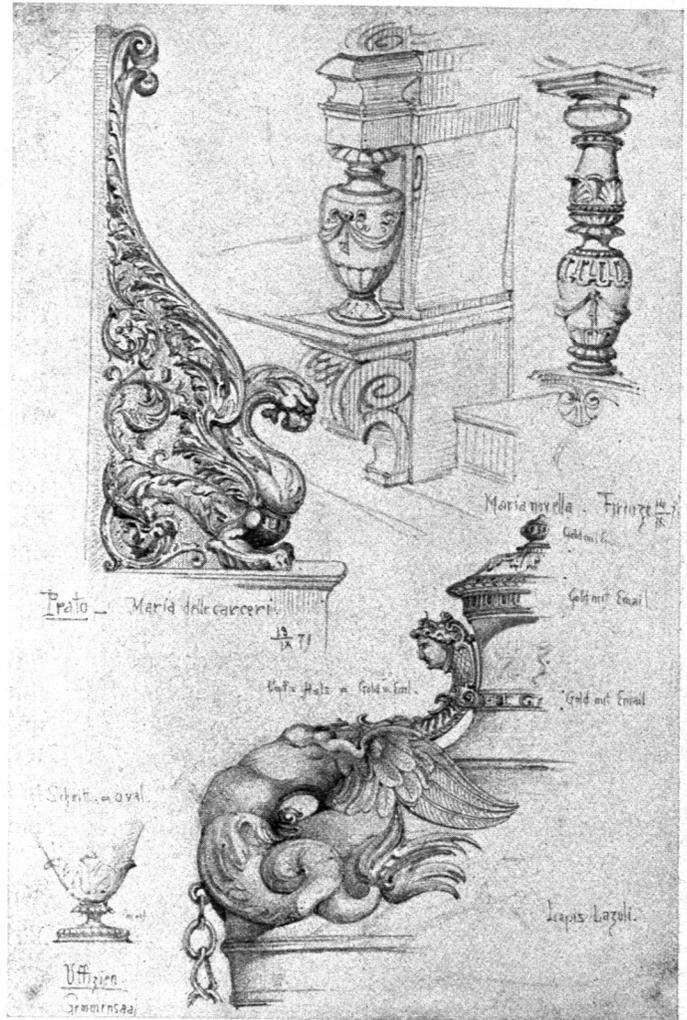
Bei bestimmten Kirchenfesten wurden neben den zur Konsekration der Altäre erforderlichen Reliquien noch andere aufgestellt, die in kunstvoll gearbeiteten, kostbaren Behältern mannigfacher Art und Form gefasst waren und deren Schaustellung auf dem Altar von *Leo IV.* (847—55) ausdrücklich genehmigt worden war. Sie sind in Form von Elfenbeinkästchen, Elfenbeinbüchsen, Kästchen aus feinem Holz, mit Seiden-

stoff überzogen, aus Gold und Silber getrieben, aus edlen Gesteinen oder Kristall geschnitten, aus vergoldetem Kupfer und Messing angefertigt und durften nicht »ungefasst« gezeigt werden; sie wurden entweder in den Altaraufätzen oder in den Sakrifteischränken aufbewahrt und erweisen sich als Behälter für ganze Körper oder als kleine Kistchen zur Aufnahme von Partikeln. Auch in Form von Brustbildern zur Aufnahme des Schädels des Heiligen oder des Märtyrers, in Armform zur Bergung von Röhrenknochen der Arme, als Finger, Füße oder andere grössere Körperteile, als Bilder (*Imagines*), d. h. als Statuetten derjenigen Heiligen, deren Reliquien darin enthalten sind, wurden sie hergestellt; in diesem Falle sind sie aus Metall getrieben oder hohl gegossen²⁹⁹. Sie wurden aber auch als Schaugefäße (Monstranzen) angefertigt, bei denen sich

das Heiligtum in einem zylindrischen Gefäß von Kristall oder Glas befindet, so daß es von außen gesehen werden konnte. Ein schönes Beispiel dieser Art, eine glaubigste italienische Arbeit aus Perugia, gibt Fig. 527.

Zum Altar gehören weiter noch alle sog. heiligen Gefäße, die zur Liturgie gebraucht werden: Kelche samt Zubehör, Patenen, Hostienbüchsen, Ciborien und Monstranzen, Messkännchen und Gießgefäße, Weihrauchbecken und Schiffchen, Gefäße für die heiligen Oele, Messglöckchen, Weihwasserkeffel u. f. w. — Arbeiten der

Fig. 529.



Verschiedene Stuhlwerke (Prato, Florenz).

350.
Heilige
Gefäße.

²⁹⁹) Siehe: OTTE, a. a. O., Bd. I, S. 183 ff.

Kunst und des Kunsthandwerkes, die im einzelnen zu behandeln in einem Buche über Baukunst zu weit führen müßte.

Der Technik nach laufen zwei Arten der Behandlung des Schnitz- und Schreinerwerkes nebeneinander her: die glatte eingelegte Arbeit (Intarsia, Marketerie) und das ausgefchnitzte, flach bis stark erhaben gearbeitete, auch unterhöhlte Relief bei stellenweiser Vergoldung, die je später desto häufiger auftritt. Beide Arten

Fig. 530.



Stuhlwerke der Badia zu Florenz.

werden für sich getrennt oder auch am gleichen Stück nebeneinander ausgeführt; bei figurlichen Darstellungen gab man der Intarsia den Vorzug. In vereinzelt Fällen tritt auch eine Nachahmung der Intarsia durch Malerei auf.

Bis gegen die Mitte des XVI. Jahrhunderts erhielt sich das Schreinerwerk in ziemlich reinen Formen; dann aber teilte es das Schicksal der Architektur: es ging im äußerlichen Effekt unter und wurde schließlic ärmlich. Das Rokoko hauchte eine Zeitlang dem Stuhlwerk neues Leben ein; aber dieser Frühling hielt nicht lange vor.

Ein allgemeines Bild der Anordnung und Gestaltung eines Stuhlwerkes gibt uns Fig. 528 aus dem Chor von *Santa Maria in Organo* zu Verona. In einzelnen mögen die folgenden Werke, als die bedeutenderen, näher bezeichnet und in das Auge gefaßt werden:

1) Aus der frühesten Zeit mit noch gotifizierendem Detail ist das von *D. da Gajuolo* und *F. Manciotto* angefertigte Chorgestühl im Chor von *San Miniato* bei Florenz uns erhalten geblieben. An diese Arbeit reiht sich das

2) Getäfel der Sakristei von *Santa Croce* (1440—50) von *Giovanni di Micheli* mit feiner feinst abgestuften Intarsia, und den Schluß der Arbeiten des XV. Jahrhunderts in Florenz bildet der Rücken der Chorsthühle in *Santa Maria novella* von *Baccio d'Agnolo*.

3) In Siena ist aus der Zeit von 1415—29 ein gleichfalls noch stark gotifizierendes Stuhlwerk in der oberen Kapelle des *Palazzo publico* erhalten.

4) In Modena ist ein Gestühl von 1465 und ein Getäfel vorhanden, sowie

5) ein Schrankwerk in der Sakristei von *San Marco* (1450) zu Venedig, von *Fra Sebastiano Schiavone* begonnen, von *B. Ferrante* aus Bergamo fortgeführt und von anderen vollendet; es zeigt gut gefchnitzte Einfassungen und große Intarsien.

6) »Zu den feinsten Intarsien Italiens« gehört das herrliche Stuhlwerk im Chor der *Certosa* bei Pavia (1486), von *B. de' Polli* nach *Borgognone's* Entwurf ausgeführt.

7) Das Stuhlwerk im unteren Teil des Chores im Dome zu Pisa, von *Domenico di Mariotto* und seinen Genossen gearbeitet (1478—1515), nach dem Brande von 1596 aus den ursprünglichen Bestandteilen zusammengeflocht, zeigt vortrefflich gefchnitzte Unterfätze und Schlußlehnen mit reizend entwickelten Ranken und schönem

Akanthos (Fig. 528). Diefem verwandt, aber noch feiner empfunden und durchgeführt, ift

8) die Lehne in der Kirche *Santa Maria delle Carceri* zu Prato (Fig. 529) und die in der *Badia* zu Florenz (Fig. 530).

9) Das berühmte Stuhlwerk des Chores von *San Domenico* zu Bologna mit feinen figürlichen Intarfien, von *Fra Damiano Zambelli da Bergamo* (1490—1549) unter Beihilfe feines Bruders und einiger Gehilfen 1528—50 ausgeführt, fucht feinesgleichen auf der Welt. Ein unermefslicher Reichtum bei der tüchtigften Ausführung des Malerifchen. Unter Zuhilfenahme von Metallinlagen bei Waffen und mit den Abstufungen der Holzöne, ift hier das Höchfte erreicht, was die Intarfiatechnik je geschaffen.

10) Als eine gute Arbeit des *Riccio* (1560) darf das Chorgestühl der Unterkirche in Monte Caffino genannt werden und

11) in Palermo das von *G. Gigli* (1534) in *San Francesco*.

12) Neapel ift besonders reich an Ausführungen aus der Barockzeit, zu der die kostbaren Sakrifteifchränke in der *Annunziata* von *Giovanni da Nola* (1540) den Uebergang bilden.

13) Eine fehr bedeutende Arbeit, besonders in dekorativer Beziehung und im figurierten Rankenwerk, ift das Stuhlwerk des Domchors in Genua, von *A. de Fornari* mit einer vollendeten Meifterfchaft gefchnitten (1514—46).

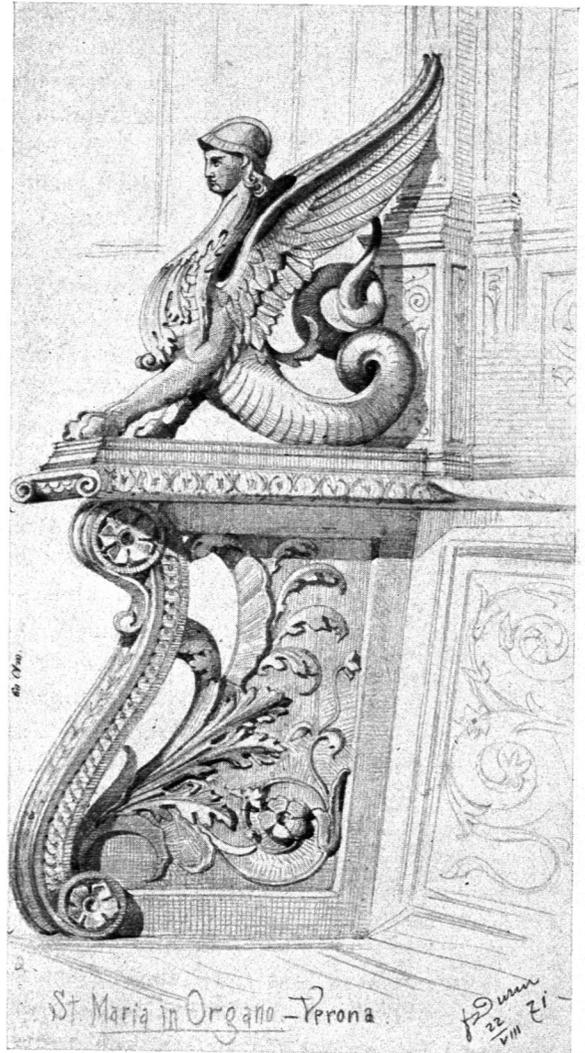
14) Als vorzügliche Leistung und an das Genuer Gefühl fich würdig anlehnend, ift das Chorgestühl von *San Giovanni* in Parma zu nennen, als deffen Verfertiger *Zucchi* und *Testa* genannt werden (1512—38).

15) Im Chor der *Santa Giuftina* zu Padua ift ein reiches Stuhlwerk aus der beginnenden Barockzeit von *Riccardo Taurino* aus Rouen, und

16) (1557) ein gleichfalls der Barockzeit angehöriges ift in Venedig im Chor von *San Giorgio maggiore* von *Alberto di Brule* zu verzeichnen.

17) In Perugia verdient das berühmte Stuhlwerk im Chor von *San Pietro*, eine

Fig. 531.



Stuhlwerk in der Kirche *Santa Maria in Organo* zu Verona.

Arbeit des *Stefano de' Zambelli da Bergamo* (1535), wegen feiner edlen Pracht und feines vollendeten Geschmacks die höchste Anerkennung, an das sich dann

18) »das prachtvoll heitere« Stuhlwerk im Chor von *Maria maggiore* in Bergamo würdig anreicht mit den reizenden Intarsien des *Francesco Capodiferro* aus Lovere (1522—32), bei dem fein Bruder und fein Sohn *Zimino* Beihilfe leisteten (1547—54).

Fig. 532.



Lefepult im Chor des Domes zu Pisa.

Chorgestühl von *St. Peter* in Rom³⁰⁰⁾, von *Simil* auf 1626 datiert.

Des weiteren sind die Lefepulte und Chorpulte zu besprechen. Im Chor des Domes in Pisa ist ein Lefepult (Fig. 532) von *Matteo Civitali* aus Lucca ausgeführt, das aus einem antikisierenden Kandelaber und einem Adler mit ausgebreiteten Flügeln besteht, ein Motiv, welches die vorhergehenden Kunstepochen bereits verwertet

Das vordere Stuhlwerk ziert eine leichte, hölzerne Bogenhalle mit geschnitzten Akroterien (Meerwundern und Kandelabern) und ist ein Werk des *Giovanni Belli* und seiner Söhne (1540—74). Eine Leistung des italienischen Kunstgewerbes allerersten Ranges ist in dieser Schöpfung niedergelegt.

19) Alles aber tritt zurück gegen die Arbeiten des *Fra Giovanni da Verona* (1457—1525) in der Kirche seines Klosters in Verona, *Santa Maria in Organo* — ein Werk, ebenso schön wie gediegen (Fig. 525 u. 531). Das Getäfel der linken Sakristeiwand ist etwas später und reicher und in den Einzelheiten schon etwas überladen, aber von stупender Ausführung. Wie reizend und sicher ist das Schnitzwerk gemacht und trotz der vielfachen Wiederholungen der nämlichen Gliederungen nicht ermüdend für den Beschauer, weil vom Verfertiger alles mit gleicher Liebe behandelt ist.

20) In der Sakristei von *Maria delle Grazie* zu Mailand liegt uns ein Beispiel der Nachahmung von Intarsia durch Holzmalerei vor.

21) Ein Beispiel aus dem XVII. Jahrhundert bietet das

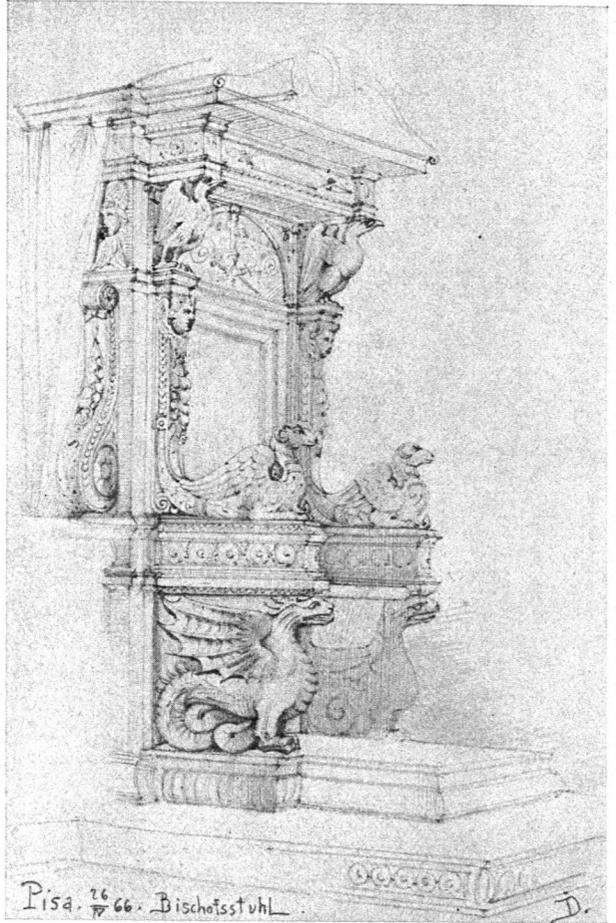
³⁰⁰⁾ Veröffentlicht in: *SIMIL*, a. a. O., Bd. II.

haben. Ein weiteres Pult, der späteren Zeit (1626) angehörig, bei dem das Pultbrett an Stelle des Adlers von Putten getragen wird, befindet sich im *Coro dei Canonici* in *St. Peter*³⁰¹).

Ein schöneres Chorpult hat *Fra Giovanni da Verona* für den Chor seiner Kirche *Santa Maria in Organo* in Verona angefertigt.

Auch im *Bargello*-Museum in Florenz ist ein solches mit eingeleger Arbeit und gutem Schnitzwerk (von 1498), das noch im Jahre 1866 im Kloster von Monteoliveto bei Florenz gestanden hat; dort wurde wenigstens von mir das gleiche Stück aufgenommen.

Fig. 533.



Bischofsstuhl im Dom zu Pisa.

Als ein dekoratives »Prachtstück der durch die Antike vereinfachten Intarfia« ist der Bischofsstuhl im Dom zu Pisa, 1536 von *Giovanni Battista Cervelliera* gearbeitet. Aus der Mitte des XVI. Jahrhunderts stammen die beiden Throne über den Chorstufen dafelbst (Fig. 533).

Als Beispiele für Beichtstühle und als tüchtige ernste Arbeit des XVII. Jahrhunderts seien angeführt ein solcher in *Santi Michele e Gaetano* zu Florenz und in *San Michele in Bosco* bei Bologna von *Fra Raffaello* mit der merkwürdigen Darstellung der nackten Luffuria.

Als eine der vornehmsten und den größten Luxus im besten Sinne des Wortes zur Schau tragende Sängertribüne ist die aus weißem Marmor mit Vergoldung einzelner Ornamente gearbeitete in der Sixtinischen Kapelle zu Rom³⁰².

Von Orgelbalkonen sind zunächst die beiden aus Marmor ausgeführten von *Santissima Annunziata* in Florenz zu nennen; als reiche Balustraden auf Konsolen über einer Triumphbogenarchitektur stammt der eine aus dem XVI. Jahrhundert, der andere aus dem XVII. (Fig. 534).

Ein aus Sandstein mit vorzüglichen Einzelheiten gearbeiteter Orgelbalkon in *Santa Maddalena de' Pazzi* zu Florenz, bei dem eine geschlossene Brüstung mit Nischen-

353.
Bischofsstühle,
Beichtstühle
und
Sänger-
bühnen.

354.
Orgeln.

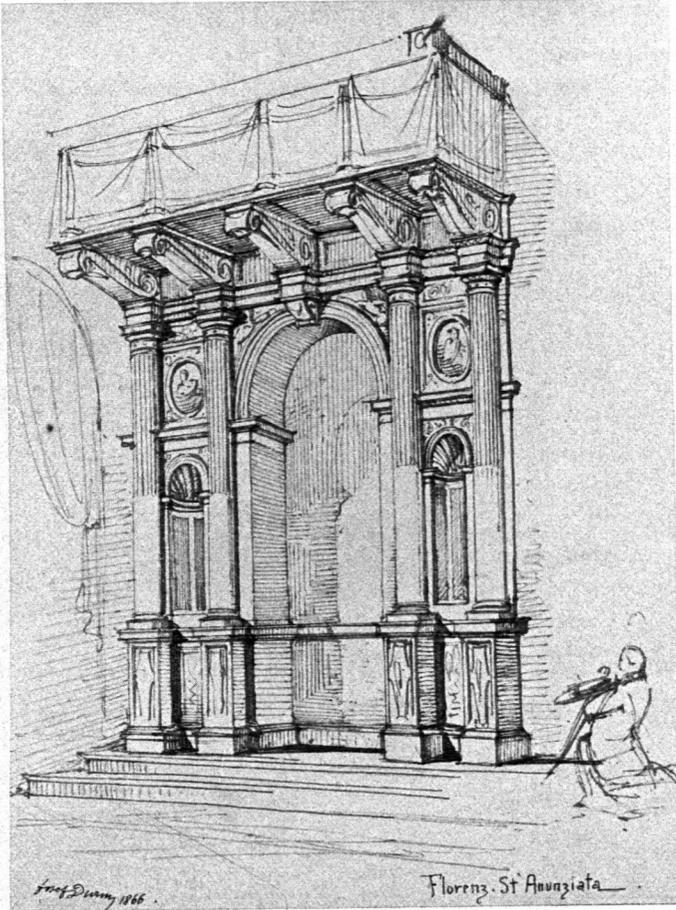
³⁰¹) Abgebildet in: SIMIL, a. a. O.

³⁰²) Von *Simil* dem *Baccio Pintelli* (1474) zugeschrieben. — *Burckhardt* erkennt in den »ähnlich dekorierten Marmorfranken« dieser Kapelle die beiden Werkstätten des *Mino da Fiesole* und des *Giovanni Dalmata*.

pfeilerchen zur Ausführung gebracht ist (Fig. 535), sowie ein marmorner Orgellettner in *San Stefano* zu Genua von *B. da Rovizzano* (1499) dürfen nicht unerwähnt bleiben.

In *San Giacomo degli Spagnoli* zu Rom ist eine Orgeltribüne besonders interessant durch die gute Erhaltung der Bemalung und Vergoldung. Als »herrliche große Orgelbalustrade« bezeichnet *Burckhardt* diejenige des *Vincenzo Vicentino* in *Maria maggiore* zu Trient (1534). Als schöne Holzarbeit, bei der in der Ausführung die

Fig. 534.

Orgelbalkon in der Kirche *Santissima Annunziata* zu Florenz.

Holzfarbe mit Blau und Goldfassung abwechselft, ist der Orgellettner im Dom zu Lucca (1481) anzuführen und der gleichfalls hölzerne Orgellettner über der Sakrifteitür des Domes in Siena, von den beiden *Barili* 1511 angefertigt.

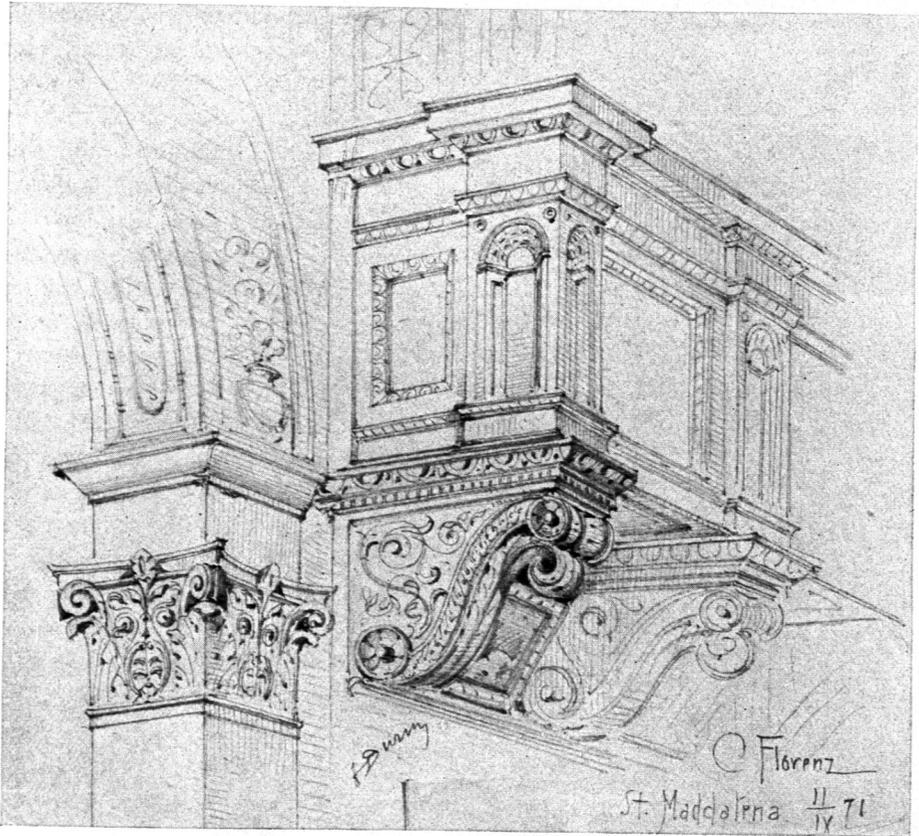
»Das vollendetste Meisterwerk feiner Art«, eine Arbeit des *Giovanni di Pietro, detto »Castelnuovo«*, ist und bleibt die prächtige Orgel in der Spitalkirche *della Scala* zu Siena (Fig. 536), dem ein anderes Orgelwerk im Dom zu Arezzo von *Vasari* an die Seite gestellt sei³⁰³). Ein steinerner Unterbau mit Konsolen nimmt die Sängertribüne mit ihrer steinernen Brüstung auf. Der Orgelprospekt ist von vortretenden

³⁰³) Abgebildet in: GEYMÜLLER V., a. a. O., *Vasari*, Bl. II.

korinthischen Säulen mit ornamentierten Schäften flankiert, die ein antikes Gebälke mit segmentförmigem, hohem Tympanon, das sich bis unter das Deckengewölbe schiebt, tragen. Die Orgelpfeifen sind in viereckigen Rahmen gruppiert, in sieben schmale Felder eingeteilt, von denen drei die kleinen Pfeifen, vier die großen enthalten — ein schöner, büfettartiger Aufbau im ganzen. Zwischen den großen Konsolen des Unterbaues sind Nischen mit Figürchen eingesetzt; im Mittelfeld steht ein kleiner Altar.

Freier im Entwurfe sind die Orgeln in *Maria del Popolo* und die beiden in *Maria sopra Minerva* zu Rom. Die letzteren befinden sich im Querschiff und sind in

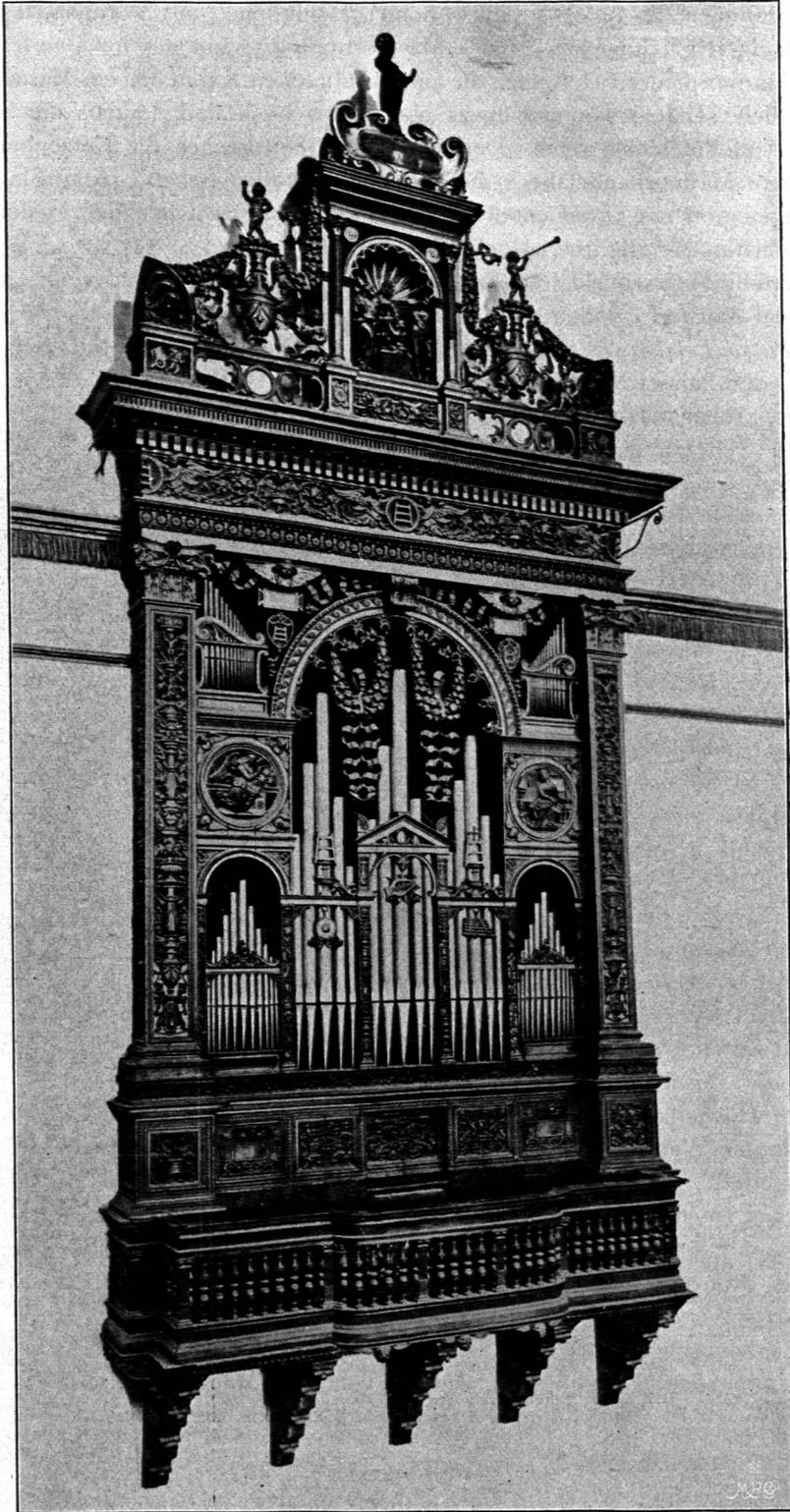
Fig. 535.

Orgelbalkon in der Kirche *Santa Maddalena de' Pazzi* zu Florenz.

geschickter Weise über zwei Rundbogengewölben von zwei Kapellen neben dem Chor angeordnet. Aus den Zwickeln der beiden auf dem Trennungspfeiler zusammenstreichenden Bogen erheben sich Figuren, die mit den als Konsolen gebildeten Bogenschlußsteinen die Orgelbalustrade tragen. Der Orgelprospekt zeigt das Triumphbogenmotiv, in der Art der Prälatengräber im Chor von *Maria del Popolo*. Die Figuren haben einen beinahe weissen Elfenbeinton, die Pfeifen die Zinn- oder Silberfarbe; alles übrige ist vergoldet.

Rom dürfte auch bezüglich der Kapellen- und Chorfchranken den Vortritt mit den Marmorchranken in der Sixtinischen Kapelle haben, die, wie angenommen, ein Werk des *Mino da Fiesole* und des *Giovanni Dalmata* sind. Ueber dem Boden erhebt

Fig. 536.



Orgel in der Spitalkirche *della Scala* zu Siena.

sich zunächst eine $(2 + 1\frac{1}{2} \text{ m} =) 2\frac{1}{2} \text{ m}$ hohe geschlossene, mit Wappen, Putten und Fruchtgehängen geschmückte, weiße Marmorbrüstung, auf der im Querschnitt quadratische Marmorpfeilerchen stehen, die auf korinthischen Kapitellen ein Marmorgebälke tragen, welche Teile zusammen etwas über $2,00 \text{ m}$ hoch sind, so daß die Schranken etwa $3\frac{1}{2} \text{ m}$ in die Höhe ragen. Den Pfeilerchen entsprechen für Kerzenbeleuchtung eingerichtete Marmorkandelaber, die auf dem Gebälke stehen. Alle Flächen und Gliederungen sind mit Ornamenten bedeckt; der Raum zwischen den Pfeilern ist mit einem einfachen Metallgitter ausgefüllt³⁰⁴⁾.

Altarschranken einfacherer Art, aber mit edelster Ornamentierung, gleichfalls aus weißem Marmor, sind in *Maria dei Miracoli* zu Venedig, 1480—86 unter der Leitung *Pietro Lombardi's* ausgeführt (Fig. 537). Die Füllplatten mit dem Porphyrrundstück, den Palmetten und den Delphinen zählen schon mit zur reizvollsten venezianischen Dekorationsarbeit.

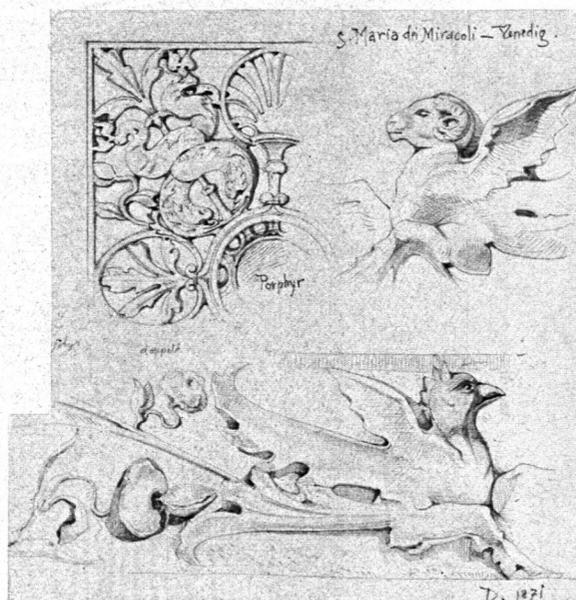
Marmorschranken mit Gittern und mit eingestellten Säulen zum Verschlusse der Kapellen sind in vorzüglicher Arbeit in *San Petronio* zu Bologna zu finden. Schranken aus dem XV. und XVI. Jahrhundert in den Kirchen *Maria maggiore*, *San Giovanni in Laterano*, *Battistero San Giovanni*, *St. Peter* zu Rom, ferner solche in Mailand und Lodi sind in der unten genannten Quelle³⁰⁵⁾ veröffentlicht.

Als Marmorbalustrade in reiner Formgebung sind die Schranken in der *Capella Carafa* in *Maria sopra Minerva* (Fig. 538) zu Rom ausgeführt, andere schöne in *Maria del Popolo* ebendafelbst.

Beim Hochaltar in *Santa Maria delle Grazie* zu Mailand sind die Schranken in interessanter Weise, aber der Barockzeit angehörig, aus verschiedenartigem Material hergestellt; die Postamente, der durchlaufende Sockel und die Handleisten bestehen aus rotem Veroneser Marmor, die von diesen umschlossenen Rahmen aus schwarzem, die Rosetten und Agraffen aus weißem Marmor, die eingespannten Füllungen aus Bronze. Ganz eiserne Gitter aus der Zeit von 1444 treffen wir an der *Capella della Cintola* in Prato von *Bruno di Ser Lapo Maggei*.

Die prächtigsten Gitter aus Eisen und Bronze als Kapellen-, Querhaus- und Chorabschlüsse nach dem Langhaus zu wurden von den Mailänder Künstlern *Francesco Villa*, *Pietro Paolo Ripa*, *Ambrogio Scagno* (1660) in der *Certosa* bei Pavia ausgeführt³⁰⁶⁾.

Fig. 537.

Marmorschranke in der Kirche *Santa Maria dei Miracoli* zu Venedig.

³⁰⁴⁾ Abgebildet in: SIMIL, a. a. O.

³⁰⁵⁾ GRUNER, a. a. O., Taf. 62.

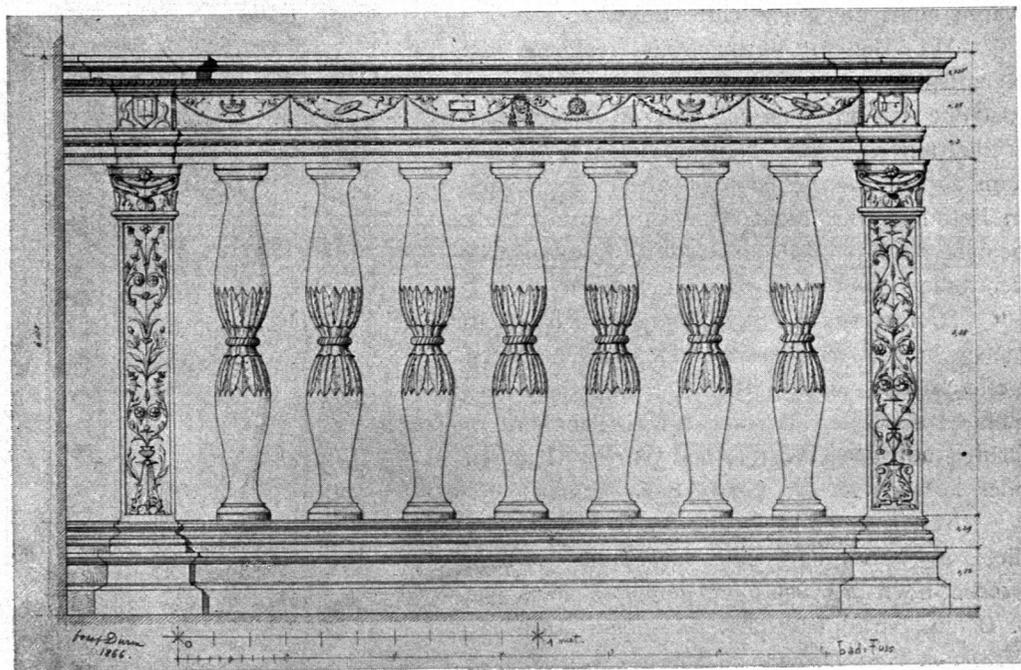
³⁰⁶⁾ Siehe zwei Beispiele in: BELTRAMI, L. *La Certosa di Pavia*. Mailand 1895. S. 130 u. 131.

Die Verbindung des dunklen Eifens mit der blanken Bronze wird bei verwandten Arbeiten in der genannten Zeit (zweite Hälfte des XVII. Jahrhunderts) gern bevorzugt.

Die Sitte, die Verstorbenen geistlichen und adeligen Standes in Kirchen zu begraben und die Stätte durch Denkmäler zu bezeichnen, geht durch das ganze christliche Mittelalter³⁰⁷⁾; sie reicht bis in die späteste Zeit der Renaissance herein. Bald also ist es eine hohe Priesterchaft, wie in Rom, bald eine kriegerische Aristokratie, wie in Neapel und Venedig, dann sind es Heroen der Wissenschaft und der Kunst oder hervorragende Staatsmänner (*Santa Croce* in Florenz), für welche solche künstlerisch zu gestaltende Erinnerungszeichen zu beschaffen waren.

356.
Grabmäler,
Epitaphien
und
Kenotaphien.

Fig. 538.



Schranken in der *Capella Carafa* der Kirche *Maria sopra Minerva* zu Rom.

Der Form nach haben wir es mit liegenden oder stehenden Denkmälern zu tun, von denen die letzteren mehr der späteren Zeit angehören. Die Begräbnisstellen werden bei ersteren gekennzeichnet durch Stein- oder Bronzeplatten, die mit dem Fußboden in der gleichen Höhe liegen, denen die sog. Tumben (*Tumba*) folgen. Dies sind aufgemauerte, mit einem Stein oder einer Metallplatte bedeckte oder ganz aus Metallplatten zusammengestellte, über dem Fußboden erhobene Grabmäler; dabei kann die Tumba freistehend oder mit einer Seite an die Wand gerückt, auch nach Art der Arkofolien der Katakomben nischenartig überbaut sein. Hierzu sind auch die »bahrenartigen«, auf Säulen oder Tiergestalten ruhenden Stein- oder Metallgrabmäler zu rechnen, die noch dem Ausgang des Mittelalters angehören.

Epitaphien und Kenotaphien, die zum Gedächtnis an die Verstorbenen an den

³⁰⁷⁾ Siehe: OTTE, a. a. O., Bd. I, S. 334.

Wänden und Pfeilern der Kirchen und Kreuzgänge aufgerichtet wurden, gehören zur Gattung der stehenden Grabmäler.

Was die Gotik auf diesem Gebiete in Italien geschaffen, ist meist maniert, gegenüber von dem, was die Renaissance hervorbrachte. Die erstere fand sich mit dem Sarkophag auf Säulen oder Tragfiguren mit oft kaum mehr sichtbaren, hoch angebrachten, liegenden Statuen ab, oder sie stellte ein Tabernakel auf Säulen mit einem Gemälde in tiefem Schatten her. Wo sie Statuetten verwendete, kamen sie wegen allzuhoher Aufstellung nirgends recht zur Geltung; auch die einen steinernen Vorhang ziehenden Engel waren nicht die glücklichste Beigabe.

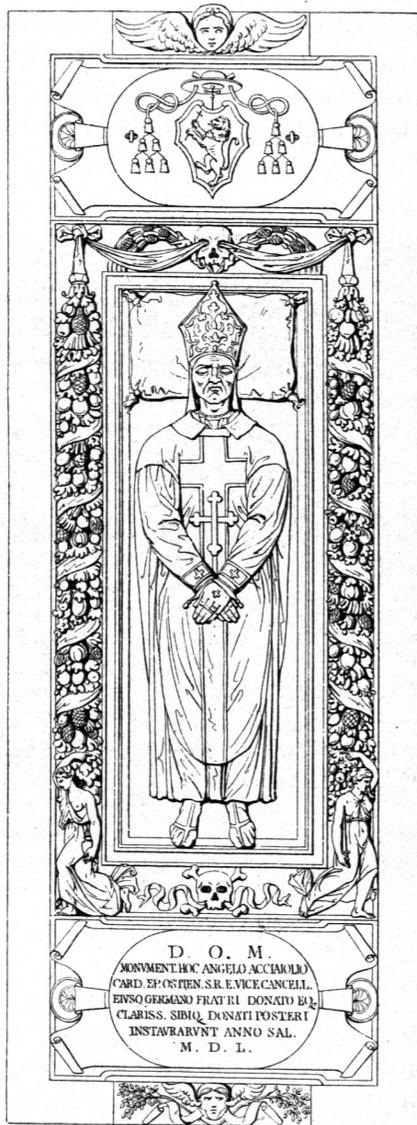
Mit diesem Vermächtnis rechnete die Renaissance; sie gestaltete aber das Vorhergegangene »schön, sinnvoll und in vernünftigen Verhältnissen« um. Neben dieser Erbschaft kam auch noch die sehr viel ältere der Antike in Betracht, die nicht ohne Einfluss auf diese beinahe reichste und wundervollste Kunstleistung der italienischen Renaissance geblieben ist.

Architektur und Skulptur teilen sich gleichmäÙig in die Arbeit, wobei die verschiedensten Gesteinsarten, vom schlichten Sandstein und einfarbigen hellen Marmor bis zu den buntgefärbten kostbaren Sorten und harten Graniten oder Porphyren, zur Verwendung kamen.

Neben jenen ist es die Bronze allein oder diese in Verbindung mit kostbarem Gestein, welche noch Verwendung gefunden hat, wie z. B. am Sarkophag des *Giovanni e Piero de' Medici* in *San Lorenzo* zu Florenz von *Andrea Verrochio*³⁰⁹⁾.

In der frühen Zeit spielt bei den Denkmälern sowohl die vergängliche, als auch die monumentale Polychromie eine Rolle, indem neben dem weißen Marmor dunkelrote Porphyre, namentlich in Form von Füllplatten (Grabmäler in der *Badia* und in *Santa Croce* zu Florenz), zur Anwendung kommen, oder es werden heraldische Farben auf den Marmor aufgetragen, besonders Blau, Rot und Gold, wobei noch die Wappenschilder in den Hausfarben prangen (Grabmäler in *Araceli* und *San Prassede* [1474] in Rom) und die Wandflächen hinter den Sarkophagen braunrot gefärbt sind. Die Bahrtücher auf den Paradebetten zeigen vielfach goldene Stoffmuster auf blauem Grund (Florenz).

Fig. 539.



Grabmal des *Angelo Acciajoli* in der *Certosa* bei Florenz³⁰⁸⁾.

³⁰⁸⁾ Vergl.: GOZZINI, V. *Monumenti sepolcrali della Toscana*. Florenz 1819. Taf. 13.

³⁰⁹⁾ Fakf.-Repr. nach ebendaf.

Das herrschende Motiv, welches bei den Grabmalern der Renaissance durchgeht, ist in der Regel eine nicht zu tiefe Nische, in der unten der Sarkophag steht, auf diesem unmittelbar oder auf einem zierlichen Paradebett über demselben die liegende Statue des Verblichenen, im Halbrund der Nische eine Madonna mit Engeln oder Schutzheiligen in Hochrelief; die Nischenpfeiler, die Sarkophagenden, die Kämpfer und die Bogenscheitel sind mit Statuetten und Kinderengeln besetzt. Die Nischenpfeiler sind in Florenz beinahe durchweg als korinthische Pilaster gebildet; in Rom sind sie mehr durch kleine Nischen belebt; in Säulenstellungen mit Statuen umgewandelt, treffen wir sie in Venedig und Verona als Bestandteile grosser, ausgedehnter, selbst triumphbogenartiger Wanddekorationen.

Als Tumba aus Marmor ist das schöne Grabmal des *Angelo Acciajoli* in der *Certosa* bei Florenz gemeisselt, ein Werk von 1550, angeblich von *Donatello* und *Giuliano da Sangallo* (Fig. 539), dem als Höchstes die von *Antonio Pollajuolo* 1493

Fig. 540.



Sarkophag des *Giovanni de' Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz³⁰⁹).

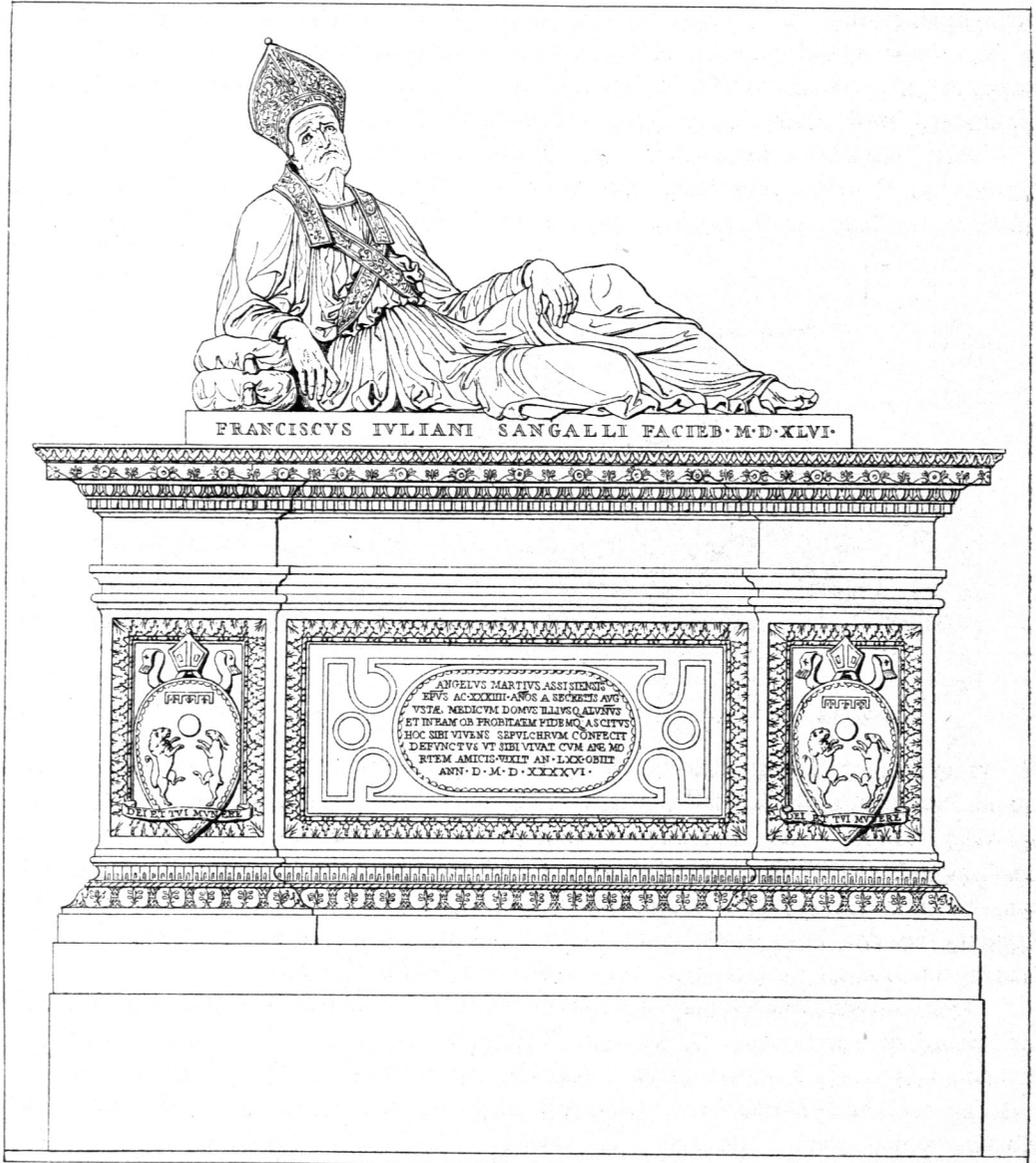
in Erz gegossene Tumba des *Sixtus IV.* in *St. Peter* zu Rom gegenübersteht. Auf einem Paradebett die liegende Statue des Papstes im grossen Ornat mit der Tiara auf dem Haupte, vier Wappen an den Ecken und sechs allegorischen Figuren auf der wagrechten Fläche des Bettes. An den Seitenwandungen sind, durch liegende, zum Teile in Löwentatzen endigende Konfolen getrennt, je drei Reliefs figürlichen Inhaltes an den Langseiten und je zwei an den Schmalfseiten angebracht — das Ganze ein ernstes, grossartiges Werk von ergreifender Schönheit!

Den antiken Sarkophag verwertet *Donatello* in seinem Grabmal des *Giovanni de' Medici* zu *San Lorenzo* zu Florenz (Fig. 540), und *Francesco da Sangallo* erinnert in seinem für *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz (1546) gelieferten Denkmal, mit der auf den rechten Arm gestützten, ausgestreckten Figur des Verstorbenen auf einfach gegliedertem Sarkophag, an etruskische Vorbilder, allerdings in einer sehr verfeinerten Auffassung (Fig. 541), und der gleiche Meister nimmt die römische Aedikula mit der sitzenden Figur für sein Bischofsgrabmal (1560) in Anspruch (Fig. 542).

Auch *Lucca della Robbia* bleibt in seinem einfach schönen Denkmal für *Benozzo Federighi* (1450) in *San Francesco di Paola* zu Florenz am antiken Sarkophag haften. Auf den Sarkophagdeckel ist die Statue des Verstorbenen gebettet, im Ornat mit der Mitra auf dem Haupte, im Hintergrund der Nische reliefierte Halbfiguren des Erlöfers, der Maria und eines Heiligen; Blumengewinde umziehen die Nische an vier Seiten

auf flachem Rahmen, den ein etwas dürftiges Gefims abschliesst. Hier liegt eine grössere Weihe, ein tieferer Ernst in dieser frühen Schöpfung als in allen späteren Prunkstücken (Fig. 543). Mit einem geschlossenen, auf Konsolen ruhenden Sarkophag und der Aufstellung einer Büste des Verstorbenen begnügt sich *Mino da Fiesole* bei

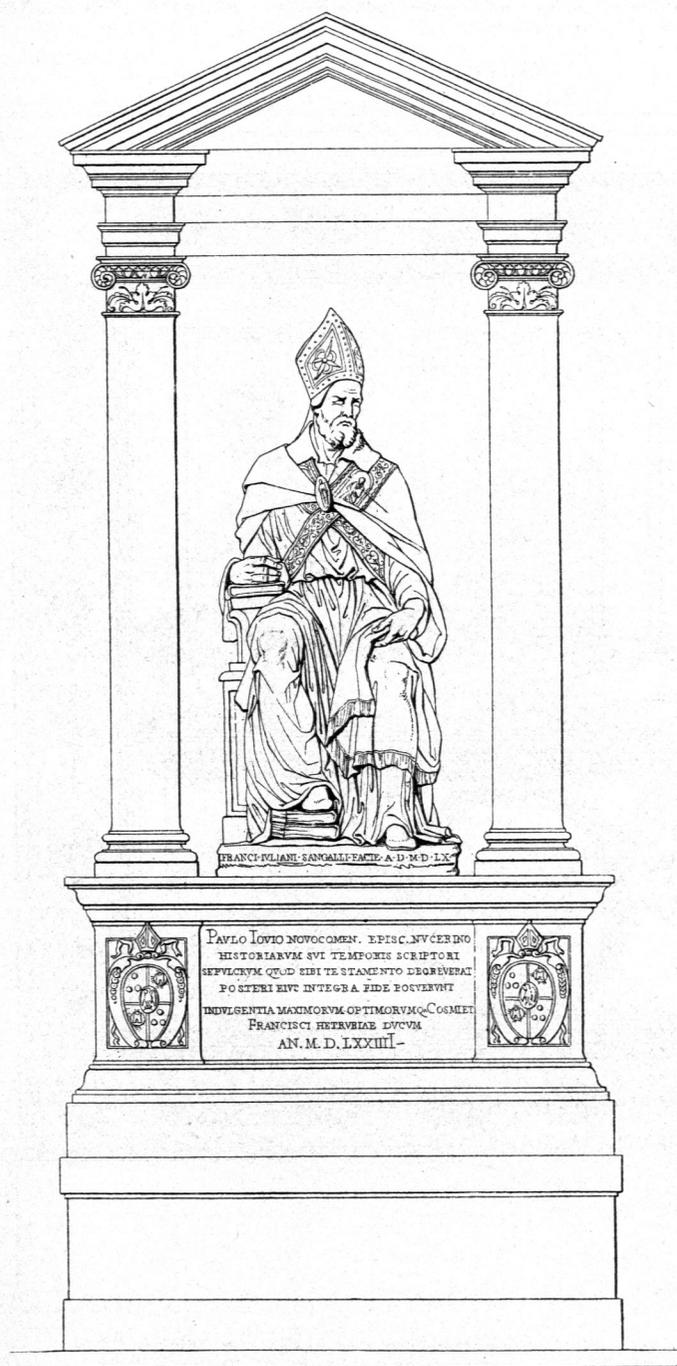
Fig. 541.

Grabdenkmal des *Angelo Marzi* in der *Annunziata* zu Florenz³⁰⁹.

seinem Bischofsgrabmal im Dome seines Heimatsortes (Fig. 544); das Ornament ist dabei von grösster Feinheit, zart und schön entworfen und ausgeführt.

In den Fehler der Gotik verfällt *Donatello* bei seinem Grabmal für Papst *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz. Er schafft sich einen von Nischen mit Figuren und Pilastern belebten, echten Renaissancebau, über dem auf Konsolen der

Fig. 542.

Grabdenkmal des Paolo Giovio in San Lorenzo zu Florenz⁸⁰⁹).

auf dem ein truhenartig gebildeter Sarg steht und über diesem, als Wandreliefs ausgeführt, die Madonna mit dem Kinde, rechts und links davon ein stehender betender Engel. Das strenge, halbrunde Tympanon weicht hier einer auch an anderen

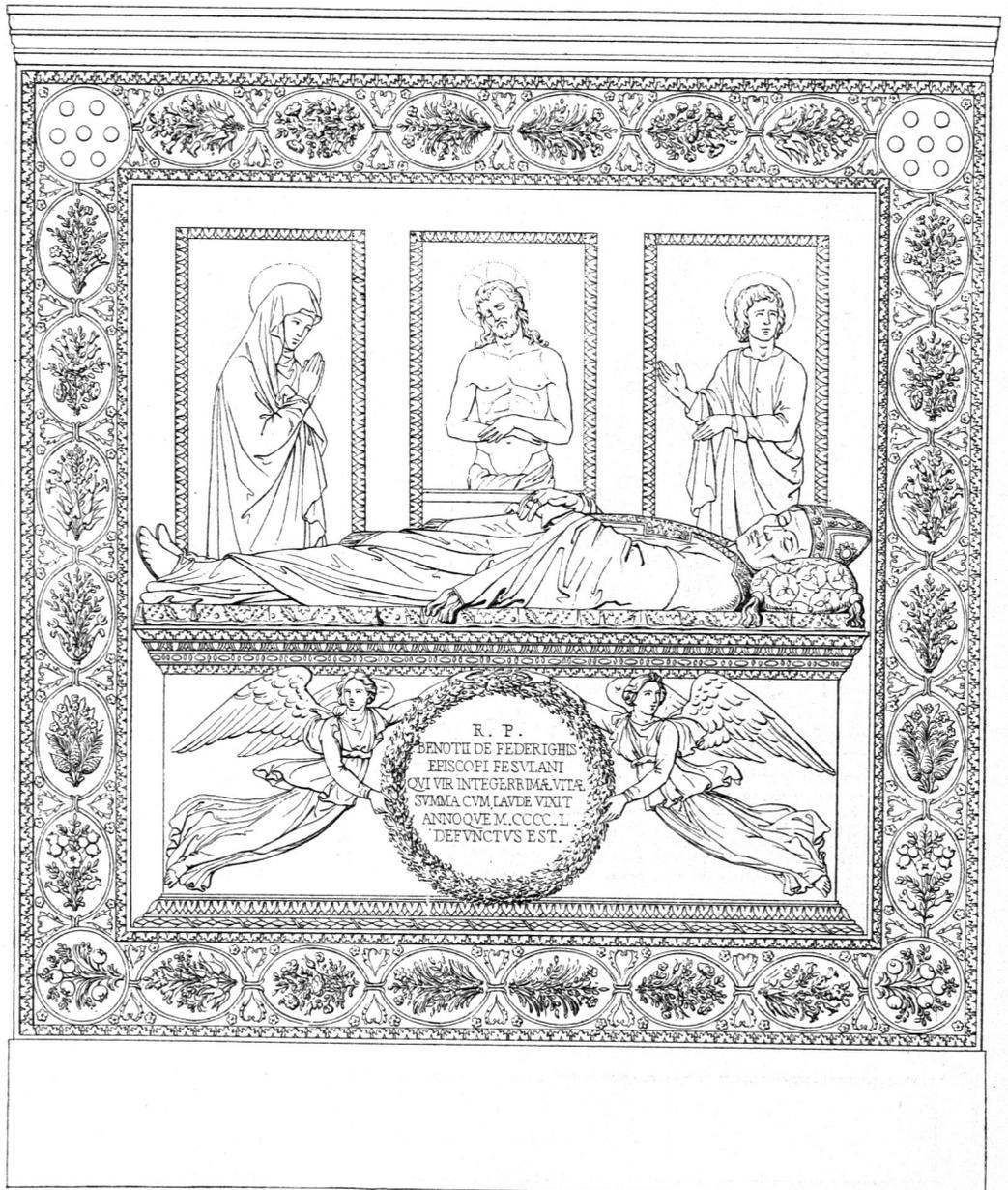
einfache Sarkophag mit dem antikisierenden Paradebett und der liegenden Gestalt des Papstes ruht, die aber an zu hoher Aufstellung im Verhältnis zum Ganzen leidet. Das Madonnenbild in der Muschel ist schön, aber das Detail der Muschel selbst zu groß und der steinerne Vorhang keine glückliche Beigabe (Fig. 545). An dieser leidet auch das Grabmal des Kardinals von Portugal (1459) in *San Miniato* bei Florenz (Fig. 546), bei dem aber die tiefere Stellung des Sarkophags mit dem Paradebett zu loben ist.

Ernst und gut im Aufbau und in den Einzelheiten bleibt wieder *Mino da Fiesole* im Grabmal für den *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz, bei dem die Seitenfelder der Nischenwand und die Zwickel beim Rundmedaillon mit der Madonna aus rotem Porphyrausgeführt sind, während alles übrige aus weißem Marmor hergestellt ist (Fig. 547).

Diesem verwandt ist das Denkmal der Florentiner Brüder *Bonfi* im Atrium von *San Gregorio* in Rom, nach *Burckhardt* »eines der schönst geordneten der ganzen Renaissance«. Die Büsten der beiden Brüder sind in Rundnischen des Unterbaues aufgestellt,

Monumenten wiederkehrenden Muschel mit dem Florentiner Wappen; die Ecken sind durch Baluster ausgezeichnet (Fig. 548); die Arabesken sind von besonderer Feinheit.

Fig. 543.

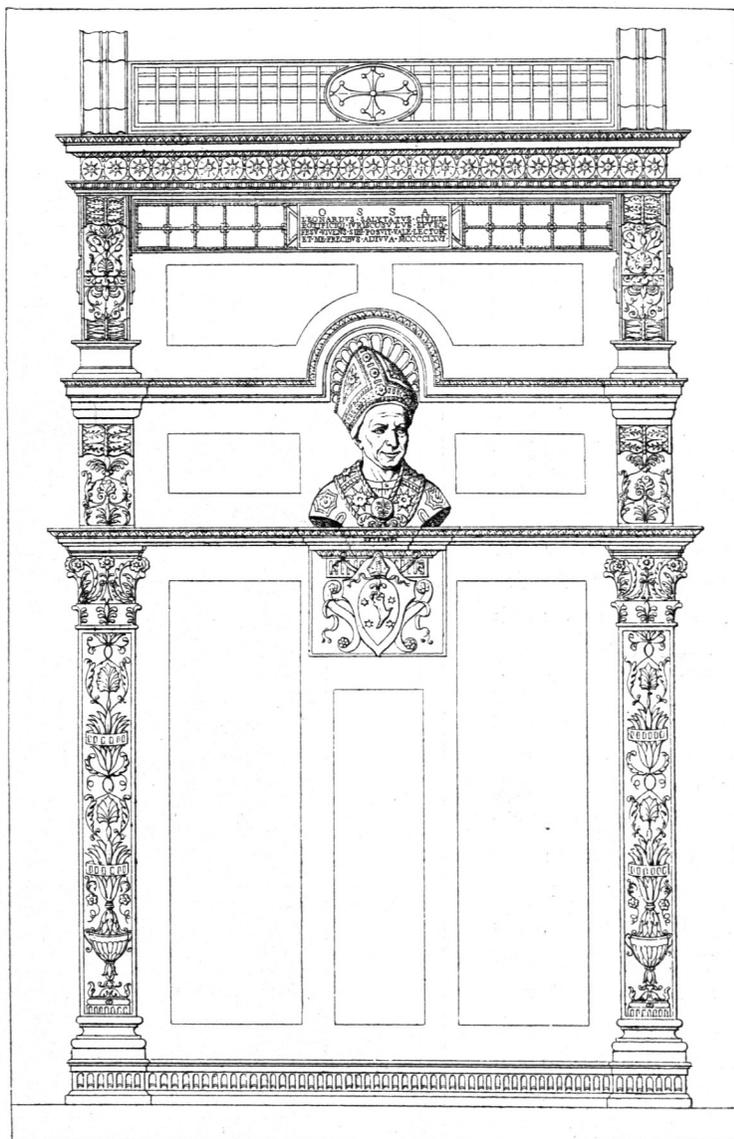


Sarkophag des *Benozzo Federighi* in der Kirche *San Francesco di Paola* bei Florenz ³⁰⁹⁾.

Den höchsten dekorativen Schwung und Stil, »der durch griechische, nicht blofs römische Muster geläutert ist«, erscheint in dem von *Desiderio da Settignano* ausgeführten Grabmal des *Marzupini* in *Santa Croce* zu Florenz (1450). »Hier ist alle Willkür verschwunden; die glücklichste Unter- und Ueberordnung macht auch den vollsten Reichtum geniefsbar. Was später vielleicht nicht wieder in dieser Rein-

heit und Pracht erreicht wurde, ist vorzüglich das Rankenwerk am Sarkophag³¹⁰⁾. (Siehe Fig. 121 [S. 118] und im Vergleich das Ornamentenwerk an der *Biga* des Vatikan.)

Fig. 544.

Bischofsgrabmal im Dom zu Fiesole³⁰⁹⁾.

Die bedeutendste und letzte Form, welche das architektonisch angelegte Wandgrab erreichen konnte, wo der Triumphbogen wie nirgends anders mit dieser leichten Majestät behandelt ist, erkennt *Burckhardt* den Prälatengräbern im Chor von *Maria del Popolo* in Rom zu, vom großen *Andrea Sansovino* (1505) entworfen und ausgeführt; die Arabesken gehören zu dem Allerschönsten der ganzen Renaissance³¹¹⁾.

³¹⁰⁾ Vergl.: BURCKHARDT, J. *Der Cicerone* etc. Basel 1860. S. 234.

³¹¹⁾ Veröffentlicht in: LETAROUILLY, a. a. O.

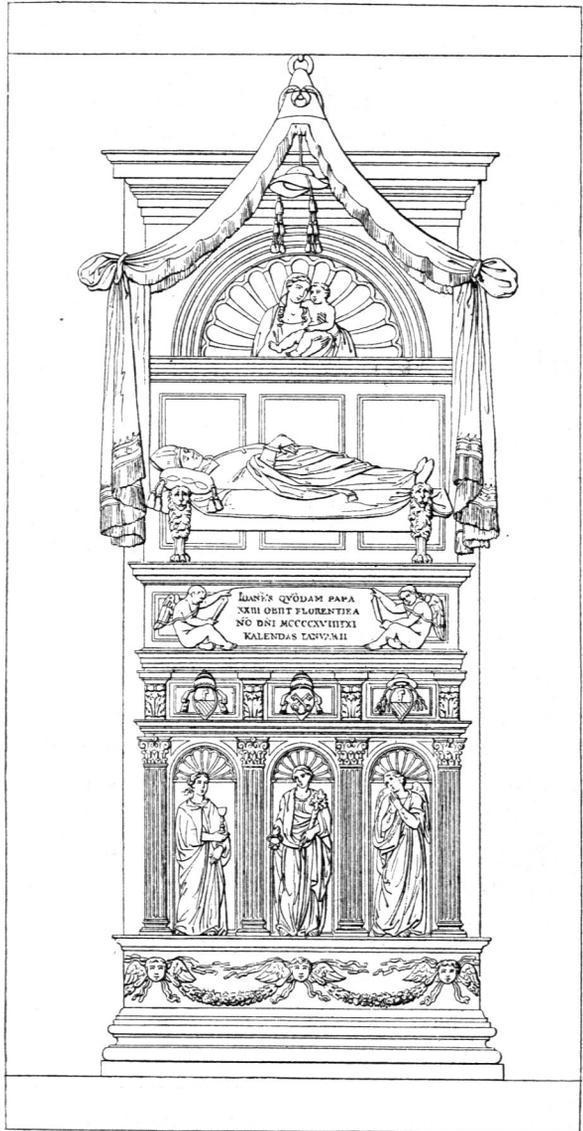
Außer diesen Kunstwerken sind in Rom noch das plastisch und dekorativ ausgezeichnete Grabmal *Savelli's* (1498) in *Araceli*, dann dasjenige des *Petrus Ferrix* im ersten Klosterhof von *Maria sopra Minerva*, ferner jenes des *Pietro Riario* (1474) im Chor von *Santi Apostoli* und im Kreuzgang von *Maria della Pace* das Grabmal des Bischofs *Bocciaccio* (1497) zu nennen und mit diesen noch hundert andere von gleichem künstlerischem Wert, die hier nicht alle namentlich angeführt werden können.

In der *Certosa* bei Pavia ist es die Tumba unter einem zweigeschossigen Sacellum des *Giovanni Galeazzo Visconti*, von *Giacomo Christoforo Romano* und *Benedetto Briosco* begonnen (beide haben ihre Namensinschrift am Denkmal hinterlassen, der eine am Hauptgesimse, der andere am Sockel der Madonnenstatue) und unter Mitwirkung des *Galeazzo Alessi* und des *Bernardino da Novate* (1492—1569) vollendet (Fig. 549³¹²), welche uns noch ganz besonders fesselt.

Von römischen und griechischen Einflüssen stark angehaucht ist das Denkmal des *Strozza* in *Sant' Andrea* in Mantua (1529), bei dem der Sarkophag mit der ausgestreckt liegenden Statue des Verstorbenen auf einer mit Gesimsen umfäumten Platte ruht, die von vier Karyatiden getragen wird. Sie erinnern in Gestalt und Haltung an ein bekanntes griechisches Marmorwerk im *Museo nazionale* zu Neapel oder an diejenige des Erechtheion in Athen. Auf einer ornamentierten, gemeinfamen Plinthe stehend, geben sie dem Werk ein eigenartiges Aussehen von besonderem Reize (Fig. 550).

Man wird dabei an eine verwandte Schöpfung erinnert, an das Grabmal des *Caraciolo* in *San Giovanni* zu Carbonaro, das dem *Andrea di Ciccione* zugeschrieben wird. An Stelle der weiblichen Figuren treten aber hier drei an vierkantige Pfeiler

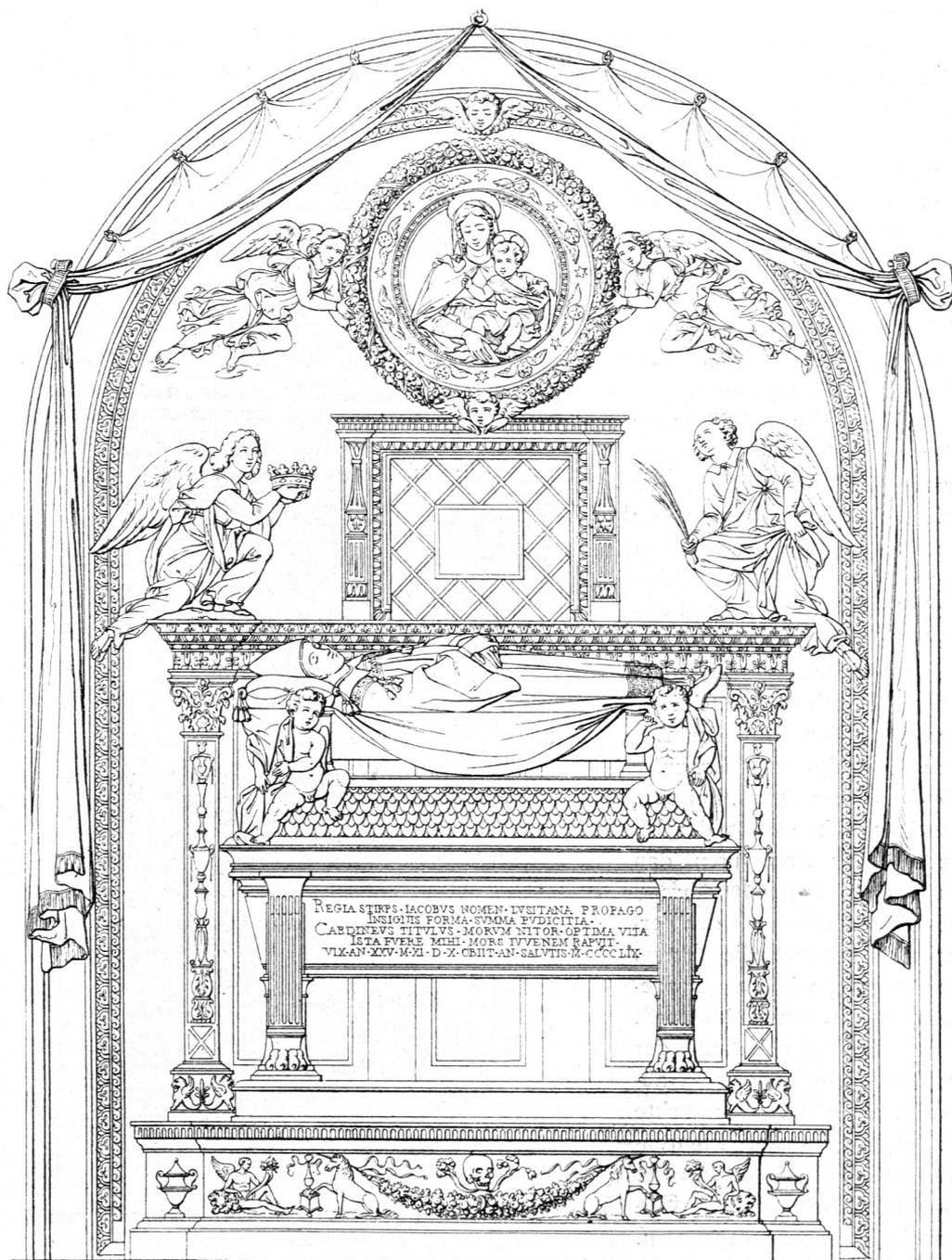
Fig. 545.



Grabmal des Papstes *Johann XXIII.* im *Battistero* zu Florenz³⁰⁹.

³¹²) Nach Angabe von *Beltrami* (a. a. O., S. 103 ff.).

Fig. 546.

Grabmal des Kardinals von Portugal in der Kirche *San Miniato* bei Florenz³⁰⁹⁾.

sich lehrende Gewappnete, die mit den Stützen, wie bei der *Incantada* zu Salonichi, aus einem Stück gearbeitet sind und mit diesen zusammen die Träger bilden, auf denen der mit Nischenfigürchen geschmückte Sarkophag ruht; die Vorderflächen

des letzteren sind mit den spätrömischen, einen Kranz haltenden, schwebenden Figuren verziert.

Auch das 1793 nach Isola Bella überführte Denkmal des *Giovanni Borromeo*, eine glänzende Leistung des Uebergangsstils, zeigt das ähnliche Motiv bei Anwendung von je drei figurierten Pfeilerstützen an den Langseiten, die den reich skulptierten Sarkophag tragen³¹³). Dieser Teil der Arbeiten wird dem *Omodeo* zugeschrieben; nach urkundlichen Ueberlieferungen arbeitete an diesem Monument *Antonio Patti* 1475—79.

Unter Hinweglassung der Figuren bei den viereckigen korinthischen Freistützen, aber mit einer Bogennische über dem Sarkophag, in der sich die Reiterfigur des Helden befindet, ist das Grabmal des *Colleoni* von *Omodeo* in Bergamo entworfen.

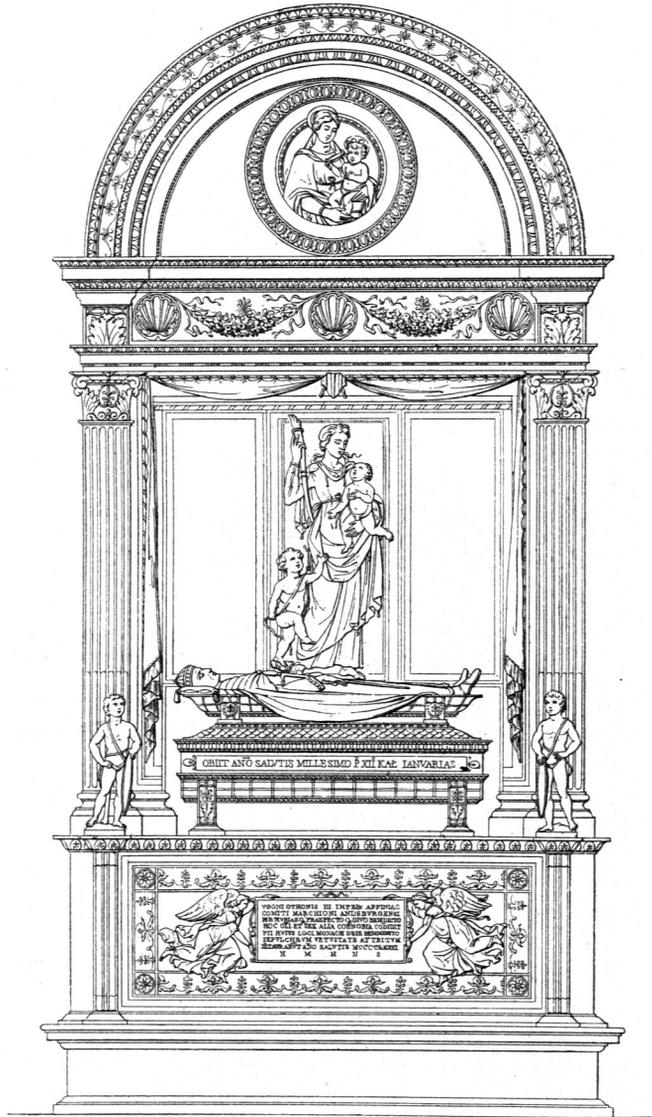
An diese Gruppe schließt sich noch das Grab des Dogen *Mocenigo* in *Giovanni e Paolo* in Venedig an, bei dem in einer Nische statt der Figurenpfeiler Freifiguren den Sarkophag tragen, während mit Rücksicht auf den erhöhten Standort die Statue des Dogen auf dem getragenen Sarge stehend gebildet ist.

Als Repräsentant der großen Venezianer Grabmäler, als säulengeschmückte Triumphbogen mit Figurennischen, darf dasjenige des Dogen *A. Vendramin* in *Giovanni e Paolo* genannt werden.

Also liegende und stehende Figuren auf dem Sarkophag und sogar den Reitermann hoch zu Ross (seines Gewichtes wegen z. B. in Bergamo aus vergoldetem Holz ausgeführt) über demselben!

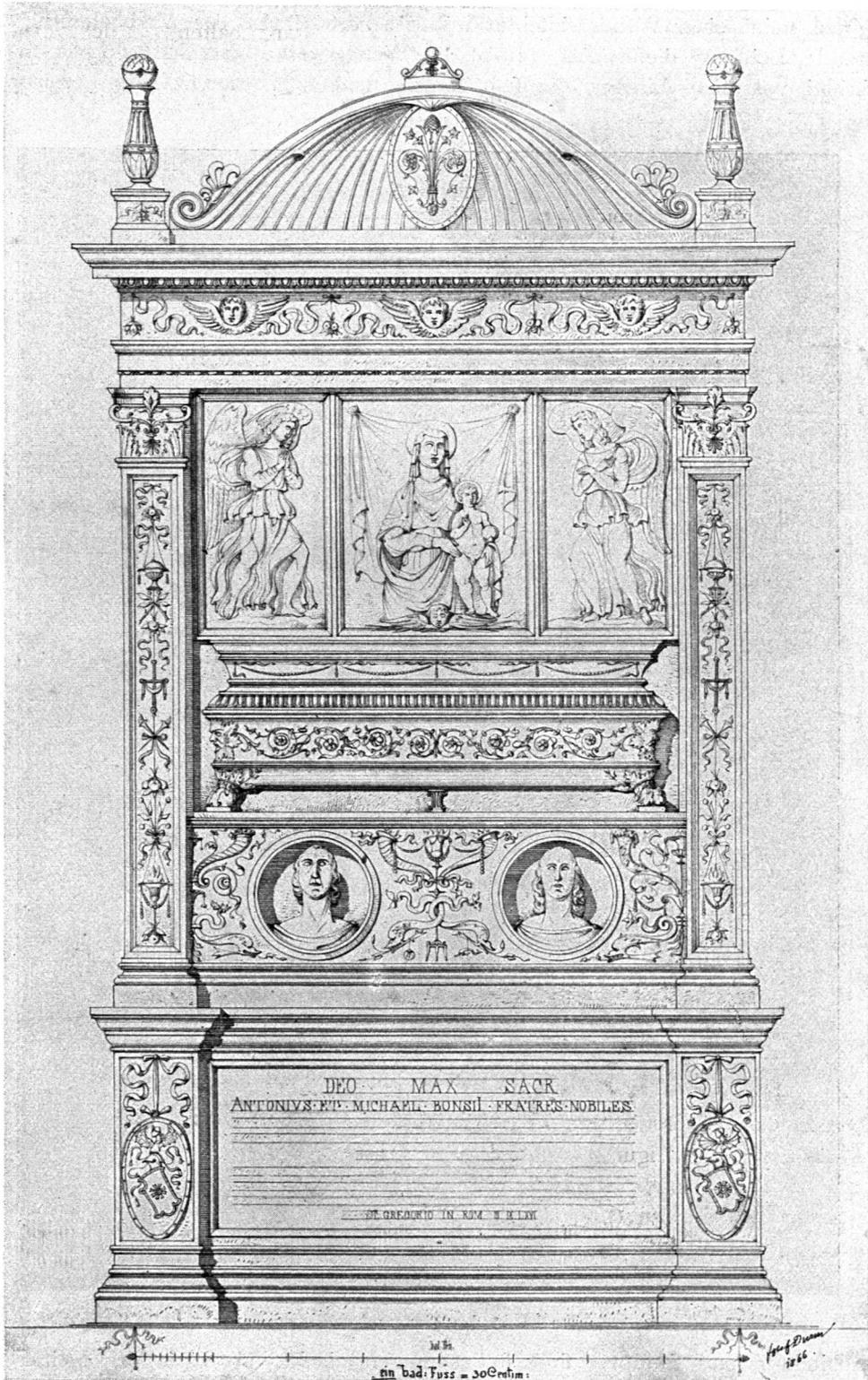
Das Grabmal vom Ende der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts bis in die Barockzeit zeigt als typische Form einen großen Sarkophag mit allegorischen

Fig. 547.

Grabdenkmal für den *Marchese Ugo* in der *Badia* zu Florenz³⁰⁹).

³¹³) Abgebildet in: MEYER, a. a. O., Bd. II, Taf. X.

Fig. 548.



Grabdenkmal der Brüder *Bonfi* im Atrium der Kirche *San Gregorio* zu Rom.

Figuren nebst einer Wandarchitektur mit der Porträtstatue des Verblichenen. Als genialste Leistung dieser Art gelten die Wunderwerke des *Michelangelo* in der Sakristei von *San Lorenzo*, die sog. Mediceergräber in Florenz (Fig. 551 u. 552).

Fig. 549.



Tumba in der *Certosa* bei Pavia.

»Architektur und Skulptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus ein und demselben Tone Sarkophage, Statuen, Pilafter, Simse, Nischen, Türen und Fenster vormodelliert. Höchste Einheit von Raum, Licht und Formen« — ein

Urteil, das jeder gerne unterschreiben wird. Nach dem gleichen Grundgedanken sind die Papstgräber innerhalb der genannten Zeit in *St. Peter* ausgeführt³¹⁴⁾, wobei dasjenige *Paul III.* (1549) mit den wunderbar schönen halbliegenden Figuren der

Fig. 550.



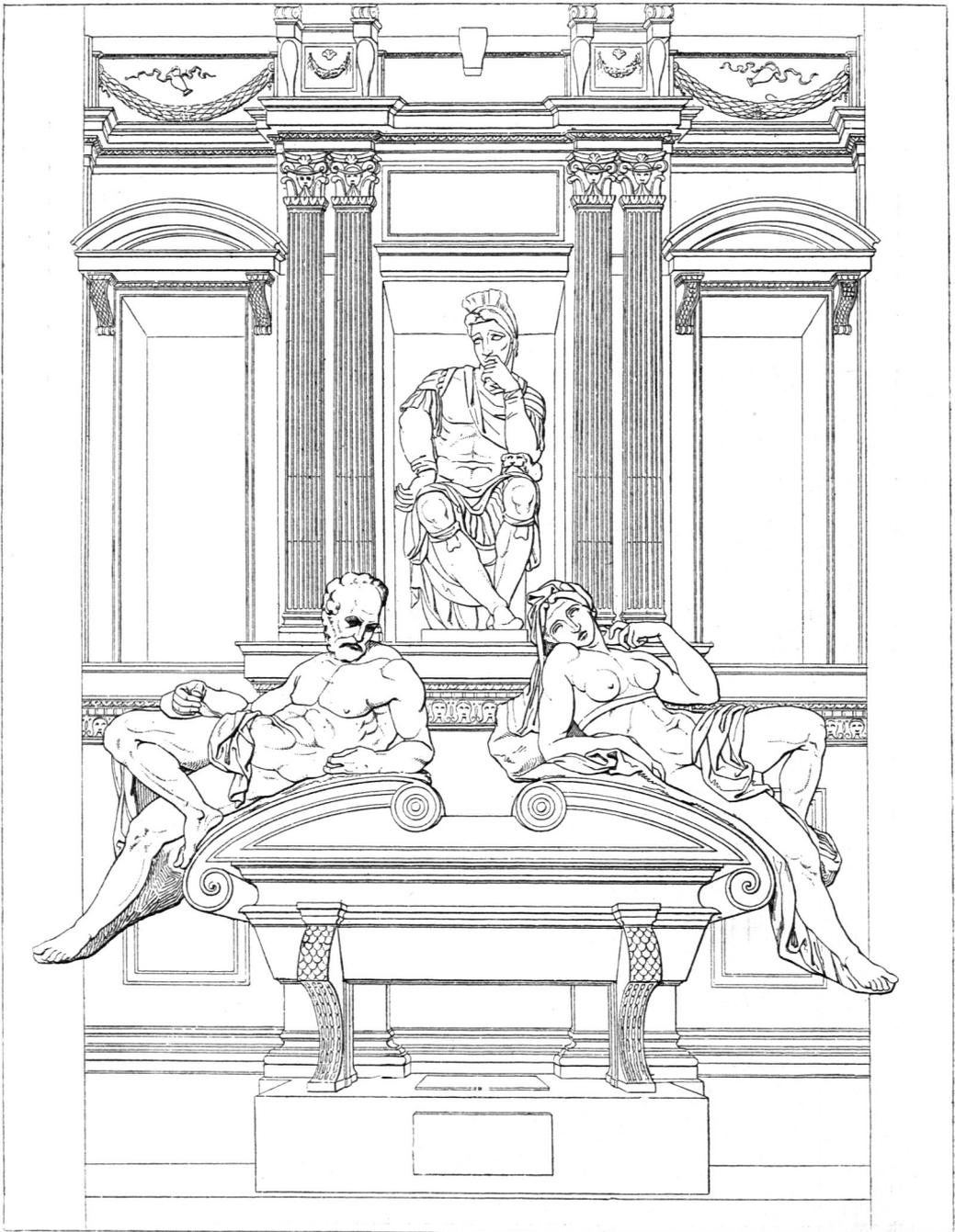
Grabdenkmal des *Strozza* in der Kirche *Santi' Andrea* zu Mantua.

Klugheit und der Gerechtigkeit von *Giacomo della Porta* als das gediegenste bezeichnet werden muß.

Die Gräber in der *Capella dei Principi*, der Grabstätte der Großherzoge aus

³¹⁴⁾ Veröffentlicht in: *SMML*, a. a. O.

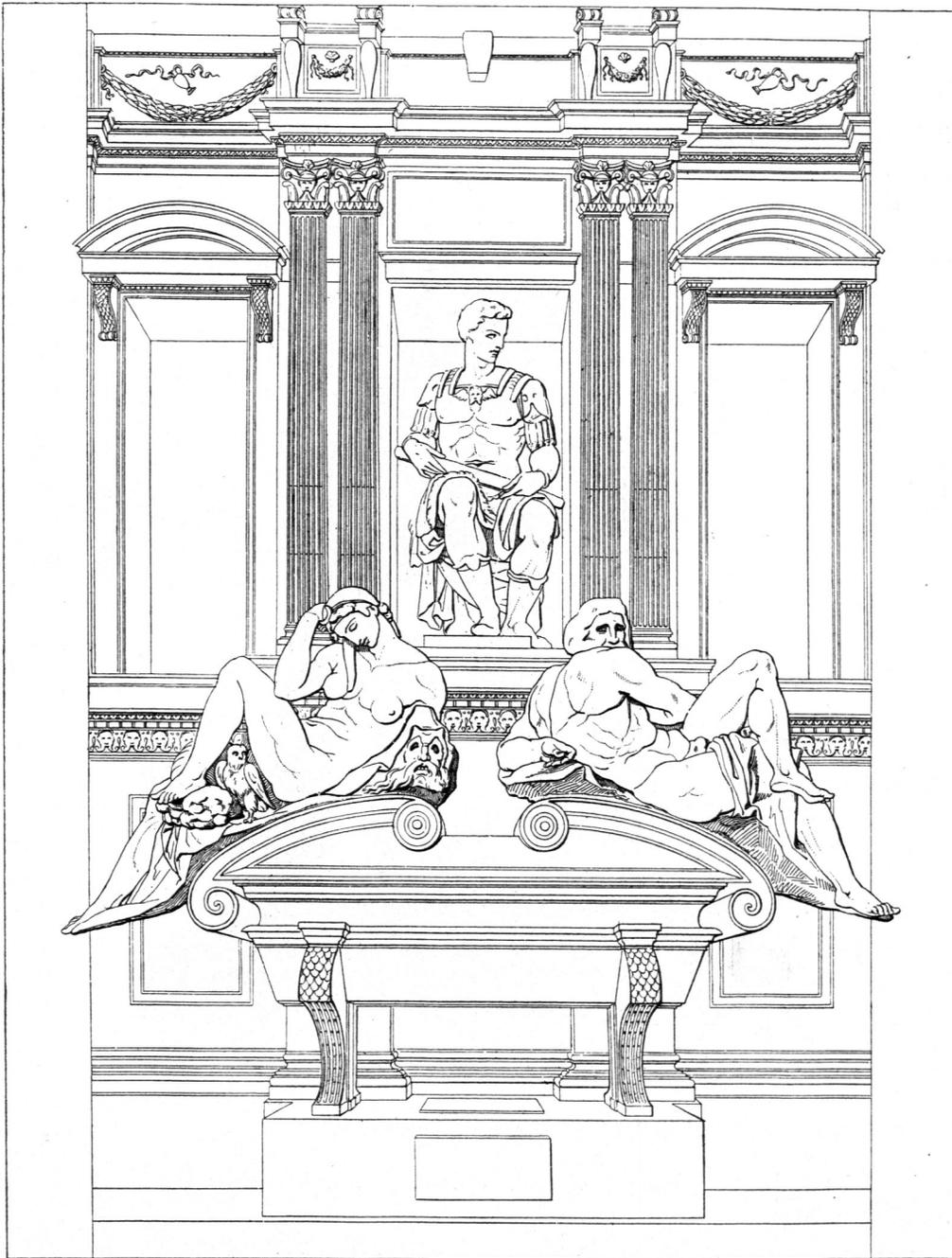
Fig. 551.



Grabdenkmal des *Lorenzo de' Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz³⁰⁹).

dem Hause *Medici* in Florenz (1604 erbaut) zeigen in 6 Nischen die prächtigen und in kolossalem Maßstab ausgeführten Granit Sarkophage der Fürsten von *Cosimo I.* bis *Cosimo III.* (1575—1723) und darüber Nischen mit zum Teil vergoldeten Erzstatuen — ein in der Form schwaches, aber in der Kostbarkeit der Materialien und der

Fig. 552.



Grabdenkmal des *Giuliano de Medici* in der Kirche *San Lorenzo* zu Florenz ³⁰⁹⁾.

Größe des Maßstabes alles überbietendes Ausklingen des michelangelesken Gedankens. 22 Millionen Lire sollen für diesen Zweck aus den Privatmitteln des Geschlechtes, nicht durch Steuern, aufgewendet worden sein!

Außer aller Linie steht, was das Lebenswerk *Michelangelo's* werden sollte, das

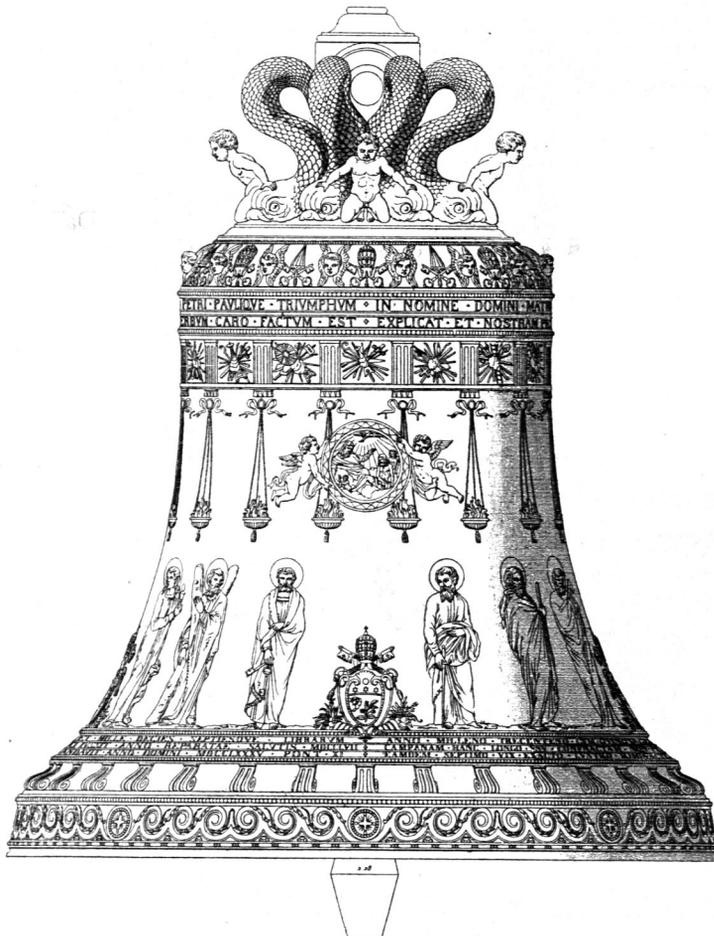
Grabmal *Julius II.*, von dem nur Skizzen und Einzelfiguren (in *San Pietro in vincoli* zu Rom) auf uns gekommen sind³¹⁵⁾.

»*Vivos voco, Mortuos plango, Fulgura frango!*«

357-
Glocken.

Die Glocken sind als öffentliches Versammlungszeichen, zum Weckruf als Klingeln schon im alten Rom im Gebrauch gewesen und werden in der christlichen Zeit für Zwecke der Kirche weiter ausgebildet worden sein. Die ältesten waren wohl

Fig. 553.



Große Glocke in der Peterskirche zu Rom³¹⁶⁾.

klein und aus Blech zusammengenetet, obgleich auch früher schon gegoffene Glocken erwähnt werden.

Das IX. Jahrhundert ist die Zeit der allgemeinen Verbreitung des kirchlichen Glockengebrauches. Der bildnerische Schmuck war im Mittelalter ein sehr bescheidener; er beschränkte sich meist auf wenige Leistenprofile und Inschriften. In der Halle des Obergeschosses des *Bargello*-Museums in Florenz sind 7 Stücke aufgestellt, die alle eine langgestreckte Tulpenform mit den üblich gewordenen Randprofilierungen zeigen, deren ältestes Stück die Jahreszahl MCLIII trägt, während andere

³¹⁵⁾ Vergl.: *Album Michelangioloesco dei Disegni Originali riprodotta in Fotolitografia*. Florenz 1875.

³¹⁶⁾ Fakf.-Repr. nach: HITTORFF & v. ZANTH, a. a. O.

die Jahreszahlen MCCCLXXXIII und MCCCCXXX haben. Bei einigen sind die Klüpfelhalter durch Splintbolzen am Boden, nach außen sichtbar, festgemacht, bei anderen mittels Schrauben.

Eine reicher geschmückte Glocke ist am oberen Rande mit Fests, weiter unten mit einem Puttenfries verziert; als Gießer ist der Florentiner Meister *Giovanni M. Cenni* angegeben mit der Jahreszahl MDCLXXV. Auf dem schiefen Turm in Pisa zeigen einige Glocken das Mediceerwappen, und eine davon trägt die Inschrift: *Fusum . Hoc . Oles . Deoque . addictum . Nicolas . Castello . Aedituo . A . D . MDCVI.*

Die Läutevorrichtungen der Glocken sind etwas umständlicher Art. Unter dem Jochholz, das mit eisernen Zapfen besetzt ist, die in eisernen Pfannen gehen, ist ein dreieckiger schlittenartiger Holzrahmen befestigt, dessen Spitze nach innen gekehrt ist und beim Läuten in Bewegung gesetzt wird. Ganz primitiv ist die Vorrichtung an den 5 Glocken des *Campanile* im Hofe der *Annunziata* zu Florenz; an das Joch ist ein abwärts gerichtetes Brettstück genagelt, in das winkelrecht ein Stab gesteckt ist, an dessen Ende das Läutefeil hängt. Dabei darf nicht vergessen werden, daß in vielen Kirchen Italiens nicht alle Glocken geschwungen, sondern vielfach nur geschlagen werden.

Ein Prachtstück an Form und Verzierung ist die große Glocke von *St. Peter* in Rom (Fig. 553), die 1785 umgegossen wurde³¹⁷⁾.

35. Kapitel.

Kloster- und Bruderschaftsgebäude.

Diesseits der Alpen hatten im Mittelalter die Klosterbauten in der Anlage und Ausdehnung schon einen hohen Grad von Vollkommenheit erfahren und meist einen höheren als in Italien, wo aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum mehr ein Klosterbau von Bedeutung nachzuweisen ist. Dagegen nahm im XV. Jahrhundert die Renaissance diese Gattung von Bauten wieder auf und führte sie meist größer, sicher aber viel prächtiger aus, als dies dem Norden vergönnt war. Was die Klosterbauten begünstigte und ihnen eine hohe Bedeutung zukommen ließ, das war »die treffliche, rationelle Anlage, die Schönheit und die Vielgestaltigkeit des Hallenbaues«, mit dem die Renaissance so vortrefflich zu wirtschaften verstand. In der vielseitigen architektonischen Gestaltung und Durchbildung der mit Hallen umzogenen Höfe liegt das baukünstlerische Schwergewicht dieser Gebäudegattung.

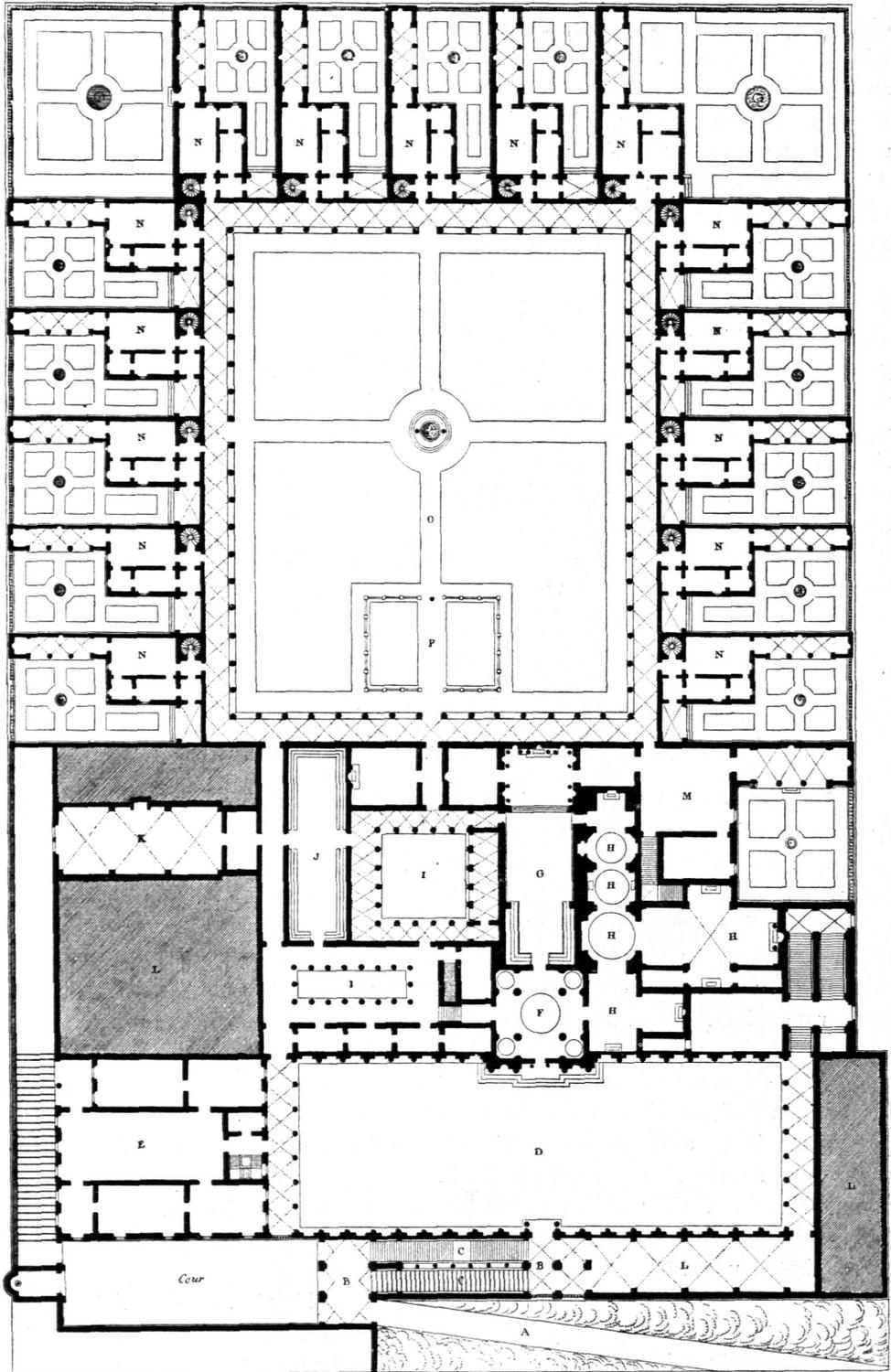
Dann ist es aber die Klosterkirche selbst, deren Sakristei und sonstige Nebenräume, das Refektorium, der Kapitelsaal, das Dormitorium, auch die Wohnung des Priors, die Bibliothek, welche die Anlage mit ihren notwendigen Wirtschaftsgebäuden (Scheunen und Stallungen), Krankenräumen und Gastwohnungen u. s. w. zu einer ausgedehnten und höchst bemerkenswerten machen.

Die Größe der Bauten und ihre Ausstattung hängt von den Satzungen und dem Reichtum des Ordens ab, dem sie zu dienen hatten. Die Bettelordenklöster waren anders eingerichtet als diejenigen der reichen und vornehmen Benediktiner, und jene, welche ihren Brüdern ein ewiges Schweigen auferlegten, mußten andere Wohnungsverhältnisse schaffen als wie die, welche den Verkehr mit der Außenwelt

358.
Klöster.

³¹⁷⁾ Siehe Pl. 39. An. 1785 in: SIMIL, a. a. O. — Der untere Durchmesser der Glocke wird zu 2,93 m angegeben.

Fig. 554.



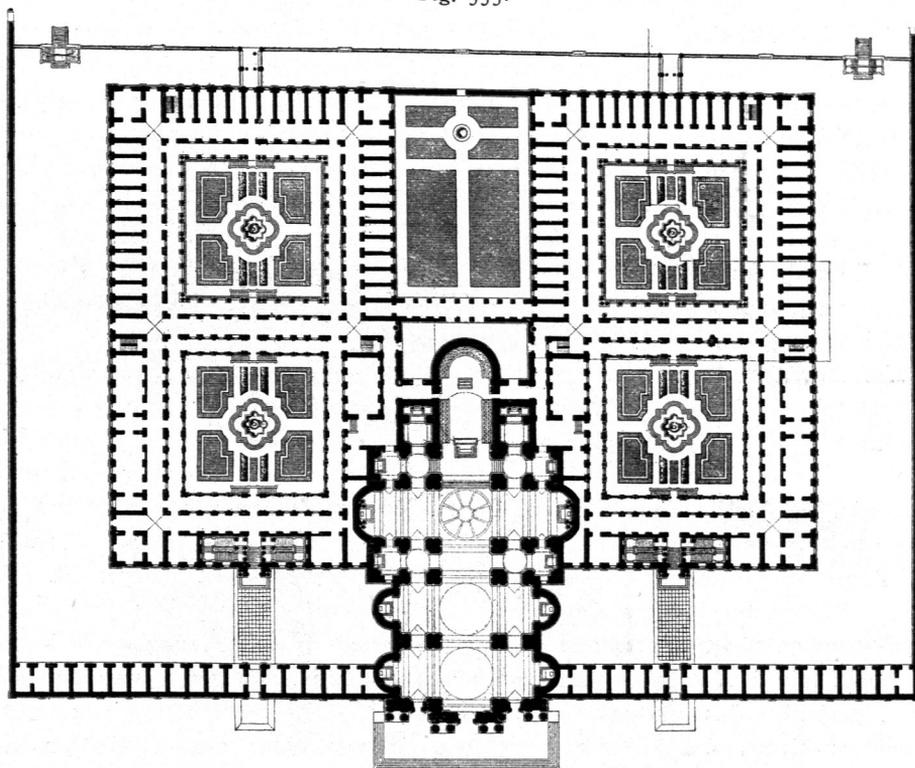
- | | | | |
|-----------------------|--------------------------------------|-----------------------------|----------------------------|
| A Porte de rue. | E Habitation des Erasmiers. | I Petit Cloître. | M Maison du Prieur. |
| B Vestibule. | F Vestibule de l'Eglise. | J Refectoire des Chartreux. | N Maisons des Chartreux. |
| C Escaliers. | G Eglise de la Chartreuse. | K Quai. | O Grand Cloître. |
| D Cour des Erasmiers. | H Chapelles et Boîtes des Erasmiers. | L Magasin et dépendances. | P Cimetière des Chartreux. |

30 Mètres

Certosa bei Florenz ³¹⁶).

aufrecht hielten. So sind z. B. im Kloster *San Marco* zu Florenz kleine Schlafzellen, kaum so groß als eine moderne Gefangenzelle, eine neben der anderen auf einen gemeinsamen Korridor mündend, angeordnet, welche den Brüdern zum Wohnen dienten. In den großen Kartäuserklöstern (*Certosa* bei Pavia und bei Florenz) bilden kleine Häuschen, bestehend aus zwei Zimmern, einer Loggia, Treppe zum Bodenraum, mit Gärtchen, ein für sich abgegrenztes kleines Besitztum zu beschaulichem Aufenthalt, eines neben dem anderen angelegt und zusammen um einen großen

Fig. 555.

Benediktinerkloster zu Catania ³¹⁶⁾.

sonnigen Hof gruppiert (siehe den Grundriss der *Certosa* bei Pavia ³¹⁸⁾ und Fig. 554: Grundplan der *Certosa* bei Florenz ³¹⁹⁾, im einzelnen nicht vollkommen zuverlässig). Vorzüglich in allen Teilen erhalten, geben beide Klosteranlagen heute noch ein zuverlässiges Bild dessen, was die Erbauer vor Jahrhunderten gewollt haben. Auch die dritte *Certosa* in Oberitalien, jene bei Pisa, mit den barocken Gartenanlagen und Fontänen, mit ihrem reizenden Renaissance-Doppelhof mit Schöpfbrunnen aus der guten Zeit, ist vorzüglich erhalten, unverfehrt und vermöge ihrer prächtigen landschaftlichen Umgebung doppelt und dreifach eines Besuches wert. Zur Zeit ist daselbst ein königl. Mädchenpensionat untergebracht; doch sind die Bauten ohne weitere Formalitäten mit einem Führer zugänglich geblieben. Der kleine Renaissancehof mit der querdurchgeführten, einstöckigen Säulenhalle bildet ein architektonisches Kleinod.

³¹⁸⁾ In: BELTRAMI, a. a. O., Taf. VIII.

³¹⁹⁾ Nach: FAMIN & GRANDJEAN, a. a. O.

Zu den großen Anlagen find *San Severino* in Neapel, *Sant' Ambrogio* in Mailand, *Monte Cassino* und *San Martino* bei Neapel mit feiner prächtigen Ausstattung zu rechnen.

Wurde schon bei den Dormitorien der Unterschied als ein bedeutender anerkannt, so steigert sich dieser in erhöhtem Maße, wenn man das kleine Kirchlein eines meist malerisch gelegenen, friedlichen, schmucklosen Kapuzinerklösterchens auf waldiger Bergeshöhe mit der Prunkkirche der Kartäuser in der weiten Ebene vergleicht. Armut und wenig Kunst auf der einen, Reichtum und das verfeinertste Kunstbedürfnis auf der anderen Seite; dort weiß getünchte Wände mit Holzbalkendecken, Backsteinfliesen auf dem Boden, einfacher Tischaltar mit Holzleuchtern; hier von Marmor, Gold und Edelsteinen schimmernde Wandflächen und reich bemalte, hohe Gewölbe, Mosaik- und Marmorböden, kostbare, gemeißelte Wandaltäre mit prächtigen Gemälden, Tabernakeln aus Bronze, Leuchter und Kruzifixe aus massivem Gold und Silber, mit Edelsteinen besetzte Reliquien, Osterkerzenleuchter von der vollendetsten Kunstform, reich getäfelte Sakristeien, Chorstühle mit den prächtigsten Schnitzereien und Intarsien, alles Reichtum und hohe Kunst atmend. (Vergl. *Certosa* bei Pavia, wohl die reichste und schönste Klosterkirche der Welt.)

Also auch hier arme Teufel und reiche Herren, die im gleichen Glauben und der gleichen Begeisterung ihrem Herrgott dienen!

Wie anmutig ist oft das von Reblaub umspinnene, von Säulenhallen umgebene Höfchen mit bunten Blumen, einem Ziehbrunnen oder einem springenden Wasserstrahl in der Mitte, dazu blaue Luft mit Sonnenschein und — Gottesfriede! Anders die glänzend geschmückten weiten Hallen mit Gemälden oder Marmormonumenten edelster Art an den Wänden, die Säulen der Hallen aus kostbarem Gestein, die Architektur, die sie tragen, in verzierter Terrakotta ausgeführt (Pavia) oder mit buntglasierten Majoliken (*Certosa* bei Florenz) geschmückt — oft die reifsten Leistungen bewährter Meister bietend.

In Rom entzückt der einfache »Hundertfäulenhof« des *Michelangelo* in *Maria degli Angeli* mit dem Ziehbrunnen und den mehrhundertjährigen Zypressen, ebenso wie derjenige des *Bramante* in *Santa Maria della Pace* mit feinen reicheren Architekturmotiven, die in ihrer originellen Fassung eines der würdigsten Werke des großen Baumeisters der Hochrenaissance abgeben. Interessant wirken der Hof von *Santa Maria della Quercia* bei Bagnaja in den Formen des Uebergangsstils (siehe Fig. 7, S. 9), dann die verschiedenen Säulenhöfe des *Brunellesco* zu Florenz, von denen der schönste in *Santa Croce*; oder die mit den weitgesprengten Bogen und den auf gemauerten Brüstungen stehenden schlanken Säulen von *San Lorenzo* und in der *Badia* bei Fiesole. Auch die kleinen Höfe in der *Certosa* bei Florenz, besonders der im Grundplan schmale mit den verdreht gestellten jonischen Säulchen im Obergeschoß, dürfen nicht unerwähnt bleiben.

Auf sizilianischem Boden bietet das Benediktinerkloster in Catania eine mehr akademische Lösung des Grundrisses. Domartig ist die Kirche in den Mittelpunkt des Planes gelegt, um die sich bei symmetrischer Anordnung der Höfe die Baulichkeiten der Klosterbrüder gruppieren (Fig. 555). Dieses Kloster wäre nach seiner Vollendung eines der gewaltigsten seiner Art geworden. Angefangen, liegen gelassen, wieder aufgenommen und geändert, dann unvollendet gelassen, hat es alle Wandlungen im guten und schlechten Geschmack der Künstler aufzuweisen, die nacheinander beinahe durch 3 Jahrhunderte hier tätig waren. Den Grundstein legte am 28. No-

vember 1558 der Vizekönig *Giovanni de la Cerda*; die ersten Pläne machte *P. Valeriano de Franchis*, ein gelehrter Benediktiner von Catania. Was 1578 vollendet war, wurde bezogen; 1605 wurden die 104 Säulen aus Carraramarmor aufgestellt; 1669 richtete eine Eruption des Aetna große Verwüstungen an; ein neues Erdbeben zerstörte den schönen Säulenhof und die Kirche — das Kloster wurde verlassen. Doch 1730 ging man wieder an den Aufbau, und die folgenden Archi-

Fig. 556.

Vom Benediktinerkloster zu Catania ³¹⁶⁾.

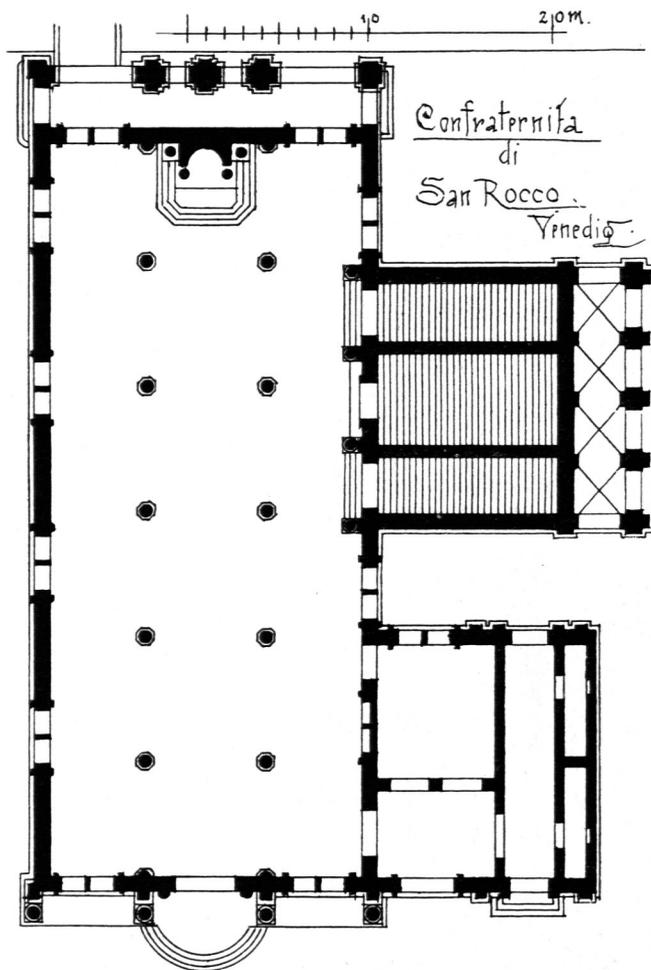
tekteu zerstörten die Einheit von *de Franchis'* Entwurf, den wir in Fig. 555 wiedergeben. Entzückt ist *Hittorff*, der in seinem unten genannten Werke ³²⁰⁾ sagt: »*On ne peut s'empêcher d'admirer la puissance des institutions qui créent tant de merveilles*«, und über das von ihm gezeichnete Treppenhaus (Fig. 556) sagt er: »*Elle donne un aspect fidèle de cette magnifique montée*«, was als zutreffend bezeichnet werden kann.

Die Bauten der geistlichen Bruderschaften (Konfraternitäten oder *Scuole*) sind zur Pflege der Landsmannschaft am fremden Orte, für gemeinsame menschenfreund-

359.
Scuole.

³²⁰⁾ HITTORFF & v. ZANTH, a. a. O., S. 40 u. 41.

liche Tätigkeiten oder für Zwecke der Andacht errichtet worden. Sie zeigen sich meist als »Vereinshäuser« in monumentaler Fassung bei oft reichster Gestaltung der Fassaden. Für das Bauprogramm bildeten ein großer Versammlungs- oder Beratungssaal, Garderoben für Gewänder und Fahnen, mitunter Kassenzimmer und Schreibstuben, eine angebaute kleine Kapelle oder eine Altarwand im Saale die Unterlagen.

Fig. 557³²¹⁾.

Auch als zweigeschoffige Oratorien (Siena) und mit einem kleinen oder mittelgroßen Hallenhöfchen verbunden, von denen eines der reizvollsten der Bruderschaft *dello Scalzo* in Florenz mit den grau in grau gemalten Fresken des *Andrea del Sarto* gehört (siehe Fig. 282, S. 301), sind diese Scuolen zu finden.

In Venedig wuchsen sie zum geschlossenen Palast heraus, der, abgesehen von Nebenräumen und einer großen Treppe, aus einer mächtigen unteren Halle und einem ebenso großen oberen Saale mit Altar besteht. Die zwei glänzendsten Beispiele in der Lagunenstadt sind die *Scuola di San Rocco* und die *Scuola di San Marco*.

³²¹⁾ Nach: CICOGNARA, a. a. O., Taf. 195.

Beide zeigen prächtige Fassaden mit reichem Bildwerk und kostbarer Marmorinkrustation; sie sind zweigeschossig mit dreiteiligem Fassadensystem ausgeführt.

San Marco weist eines der kostbarsten Marmorportale auf und ist mit feinen inkrustierten Scheinarchitekturen rechts und links des Portals, mit feinen drei Halbrundgiebeln ein dekoratives Prunkstück ersten Ranges, das den Platz vor *Santi Giovanni e Paolo* mit dem Reiterstandbild des *Colleoni*, mit feinem Stufenbau nach dem Kanal zu einem der interessantesten Architekturbilder der Welt gestaltet. Hinter der »heiteren Außenseite« ist zur Zeit »ein trauriger Zweck« verborgen: der Bau, 1485 nach den Zeichnungen *Martino Lombardi's* errichtet, dient als Spital; im Inneren sind die dreischiffige Säulenhalle mit einer Holzdecke, die schön geschnitzten Sattelhölzer mit den reichen Volutenkonsolen auf den edel gebildeten Marmorfäulen und dann noch die reichen Decken im Obergeschoß³²²⁾ beachtenswert.

Der Grundplan von *San Rocco* (Fig. 557) weist im Untergeschoß gleichfalls eine dreischiffige Halle mit einer Altarwand auf, daneben einige Verwaltungsräume, dann aber noch eine schön entworfene, dreiläufige Treppe, die nach dem Obergeschoß führt. Als Architekt wird *Antonio Scarpagnino* genannt. Die Prachttreppe wurde 1517 errichtet, das Eingangstor *del' Albergo* 1547.

Die Fassade zeigt einen wagrechten Gesimsabschluss. Die Flächen derselben sind durch 4 vortretende Säulen mit verkröpften Gebälken und Gesimsen in drei Felder geteilt, die durch Doppelfenster belebt sind; diejenigen des Obergeschoßes sind mit giebeltragenden Säulen eingefasst, wodurch lebhafter Licht- und Schattenwechsel auf der Fassade erzeugt wird. Ein überreiches Prunkstück in feiner Art³²³⁾.

Als kleine Kapellen, die mit reichen Fassaden versehen wurden und zugleich als Versammlungsort dienen mußten, sind die schönen Bauten der *Misericordia* in Arezzo³²⁴⁾ und von *San Bernardino* zu Perugia (vergl. Fig. 425, S. 431) zu nennen.

³²²⁾ Veröffentlicht in: CICOGNARA, a. a. O., S. 109 u. Taf. 156—159.

³²³⁾ Veröffentlicht ebendaf., S. 199 u. Taf. 190—195.

³²⁴⁾ Veröffentlicht in: GEYMÜLLER V., a. a. O.

Fig. 558.



Florenz.