

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 aufsaugen 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.

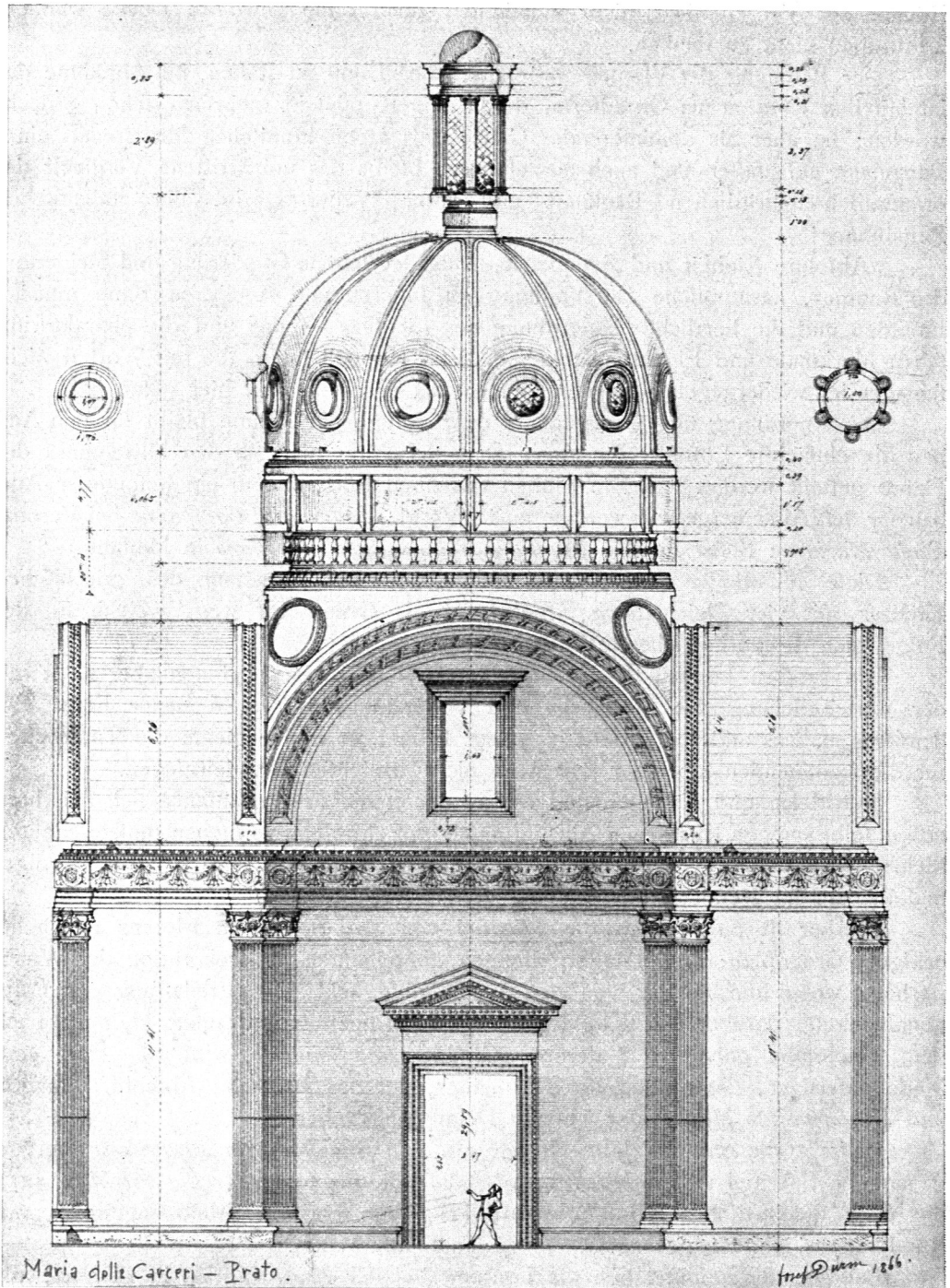
Weiters die um 70 Jahre früher aus den Händen von *Brunellesco* hervorgegangene Sakristei von *San Lorenzo* ebendasselbst, die sog. *Sagrestia vecchia* (1425), die über quadratischem Grundplan auf Pendentifs ein sog. Melonengewölbe mit Rundfenstern, ohne zwischengeschobenen Tambour, besitzt.

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.

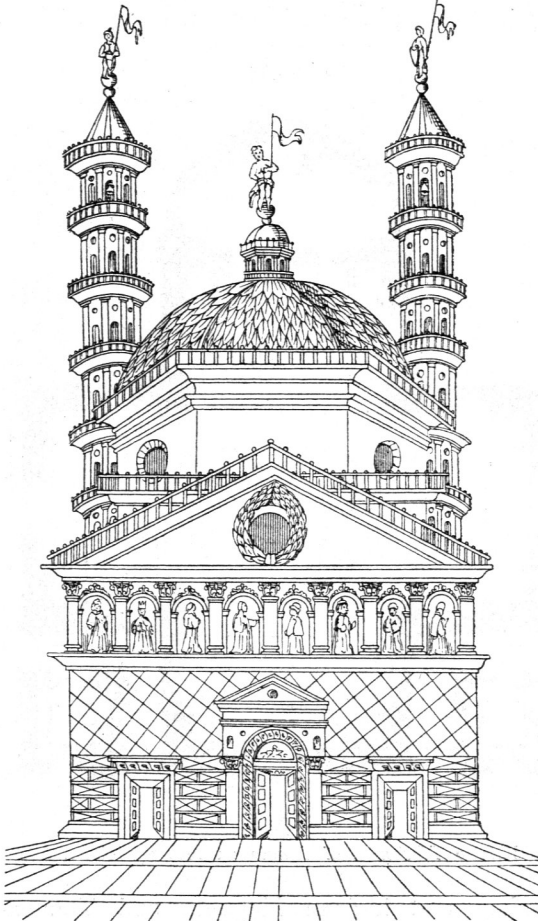


Querschnitt der Kirche Santa Maria delle Carceri zu Prato.

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 <sup>276)</sup>.

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 <sup>277)</sup>). 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

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

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



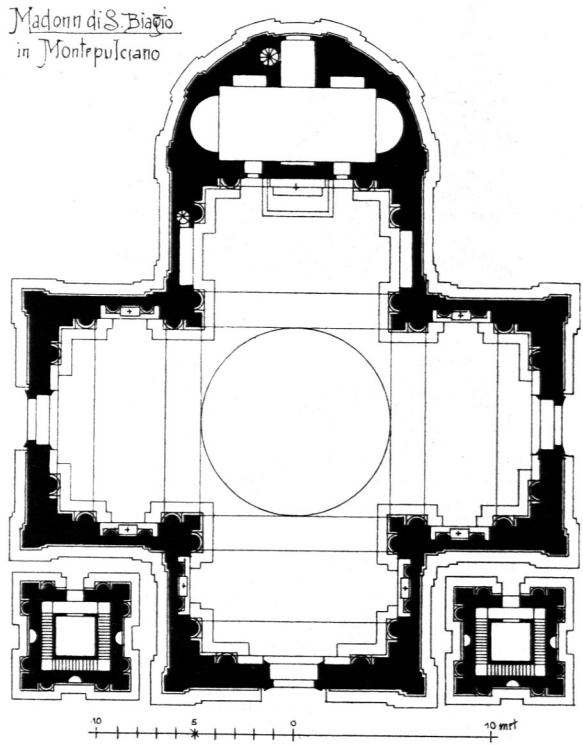
Die reine griechische Kreuzform im Inneren, nicht aber im Aeußeren, zeigt die schöne Zentralkirche der *Madonna di Biagio* in Montepulciano, die, nicht wie auf der Zeichnung des *Filarete*, minarettartige, dafür aber zwei kräftig gegliederte Glockentürme, rechts und links des vorderen Kreuzarmes, besitzt — 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 Pilaster 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 Werke<sup>278)</sup> eine große Anzahl bekanntgegeben hat. Sie treten im Inneren bald kreisrund, bald polygonal geplant auf, mit auf Pendentifs ruhenden Kuppeln oder mit Klostergewölben überspannt, alle aber mit der krönenden Laterne versehen.

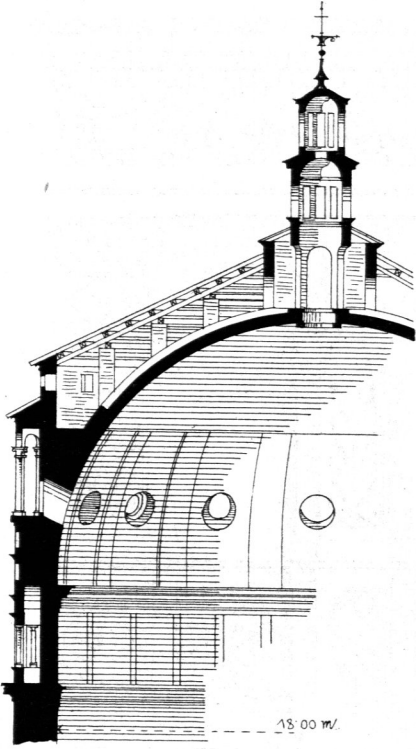
Als erstes Beispiel sei hier der Chorbau von *Santa Maria delle Grazie* in Mailand genannt, quadratisch im Grundplan, mit einem von kleinen Doppelfenstern belebten Tambour und Rundöffnungen in der Kuppelwölbung, die eine Spannweite

Fig. 474.

Kirche *Madonna di Biagio* zu Montepulciano.

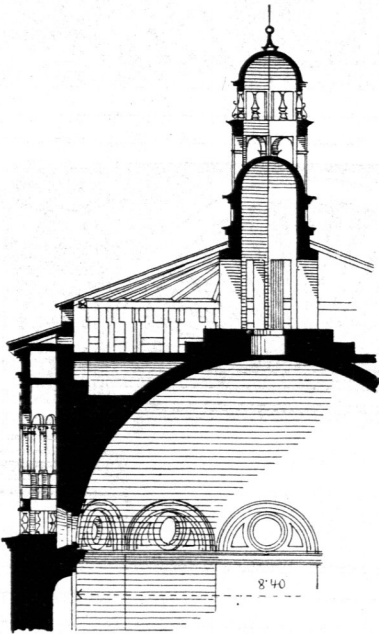
<sup>278)</sup> STRACK, H. Die Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882.

Fig. 475.



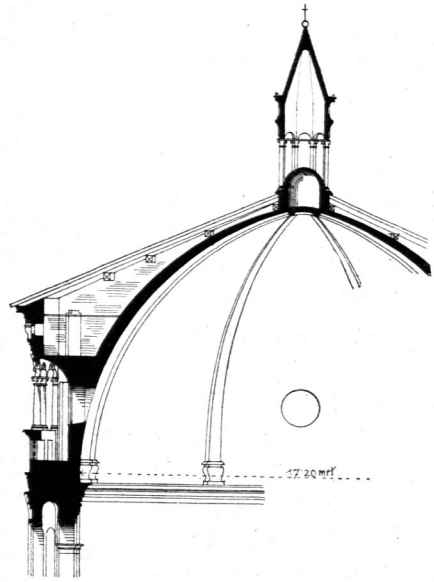
Von der Kirche *Santa Maria delle Grazie* zu Mailand.

Fig. 477.



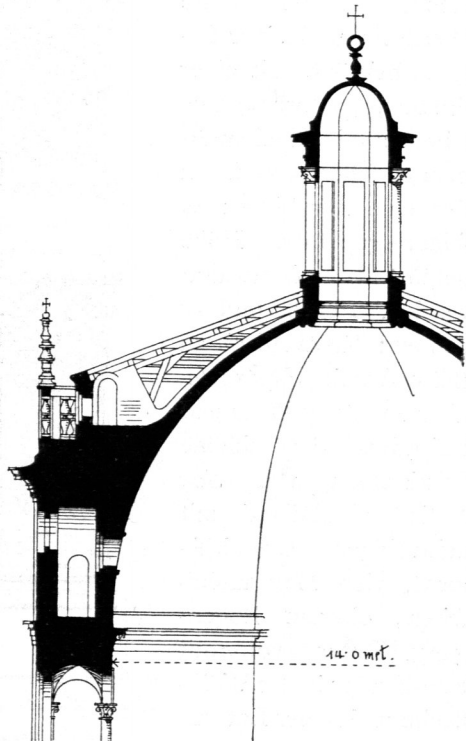
Von der Kirche *Santa Maria* bei Saronno.

Fig. 476.



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

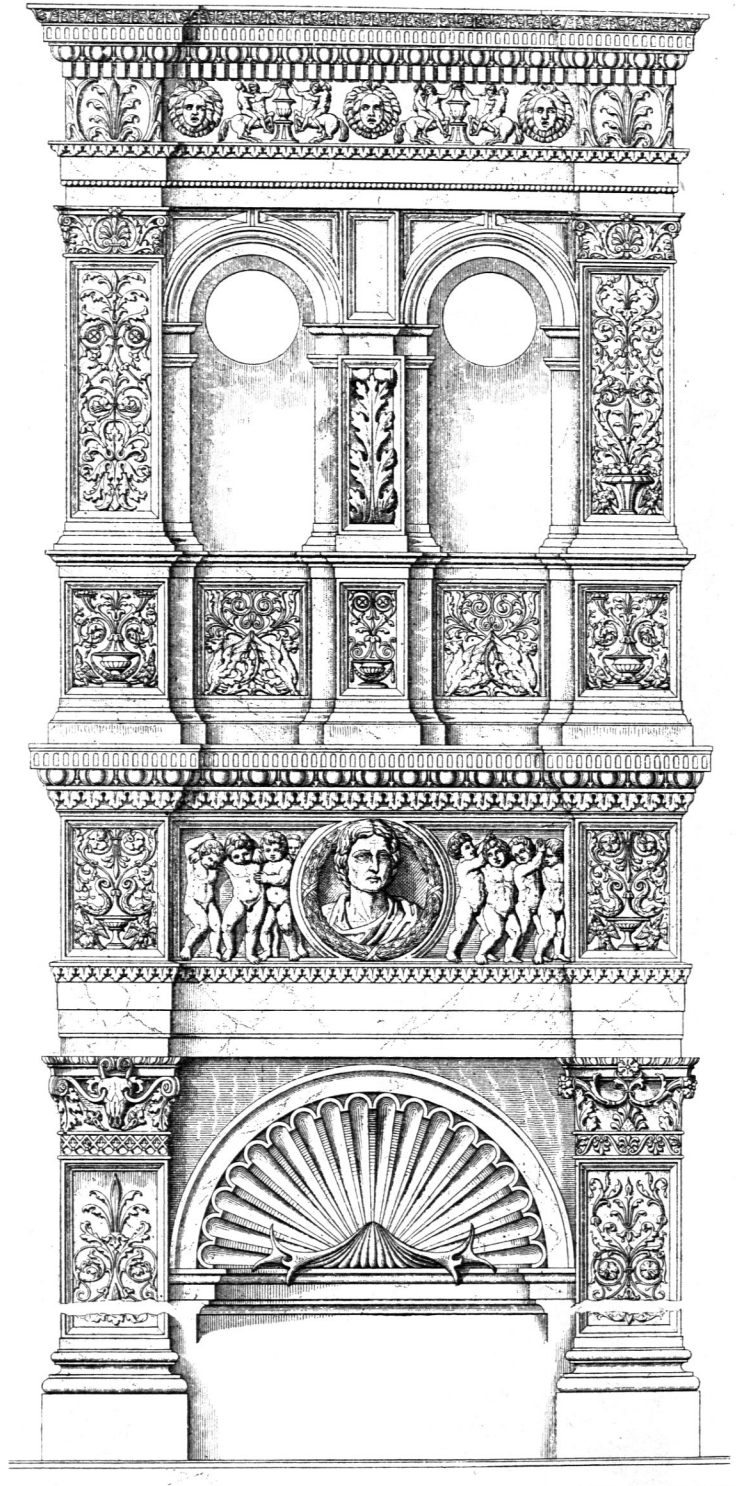
Fig. 478.



Von der *Incoronata* zu Lodi.

Fig. 479.

von 18<sup>m</sup> 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 Bogenengang, Klostergewölbe mit Rundfenster in der Wölbfläche und hoher Laterne

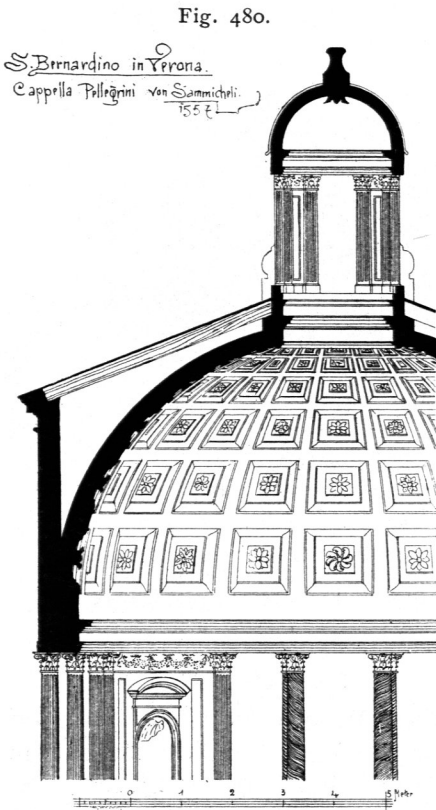


279) Fakf.-Repr. nach:  
CASSINA, a. a. O.

Von der Kirche *San Satiro* zu Mailand 279).

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).



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.

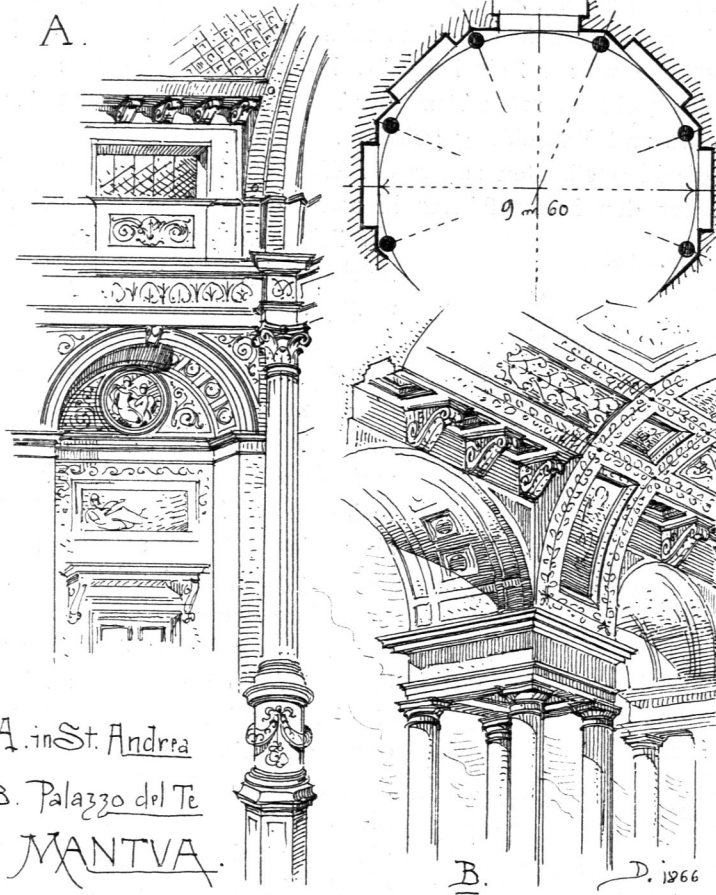
Er wurde nach dem Volksmunde dem *Bramante* zugeschrieben; archivalische Forschungen *Roffi's* ergaben seine Mitwirkung nicht; sein Name wird in den Bauakten nicht genannt. Die erste Erwähnung des Baues geschieht 1508, wo am 7. Oktober eine Anzahlung an den *Maestro Cola di Matteucci da Caprarola* geleistet 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.

Fig. 482.



hundertjähriger Bauzeit. Viele glauben trotz allen Mangels an urkundlichen Beweisen für ihre Meinung (gerade wie beim Dom in Como) an die Urheberchaft *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 will<sup>280</sup>).

<sup>280</sup>) 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 Urheberchaft *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 Frieße 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-



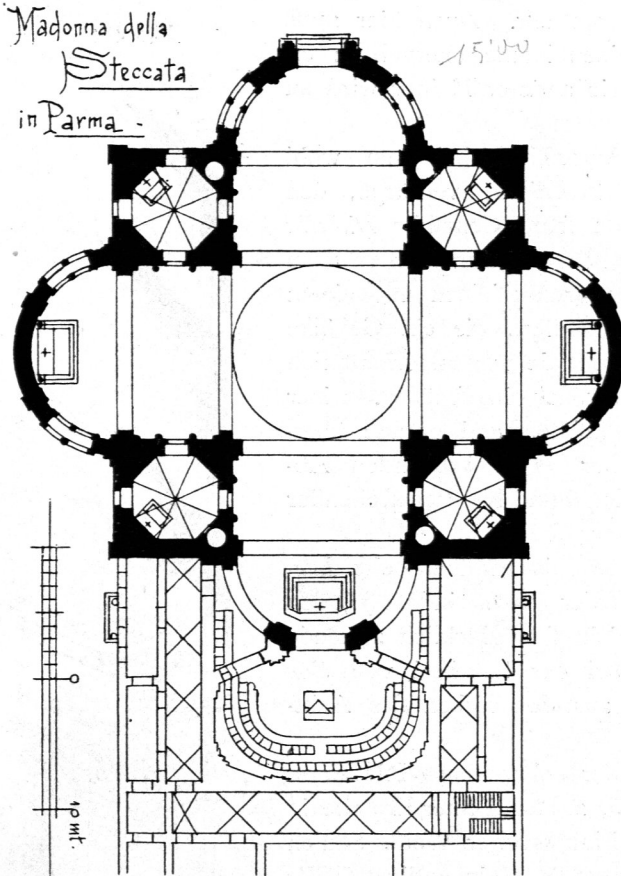
Verwandt in der Grundrifsanordnung ist die *Madonna della Steccata* in Parma (Fig. 483), die aber an Stelle der Mauerverstärkungen bei den einspringenden Ecken außen viereckig, innen achteckig ausgeführte Kapellenanlagen aufweist, die bis zur Höhe der halbrund ausgebauten Apfiden geführt sind, so daß 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 Äußeren 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 erweitert<sup>281)</sup>.

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. 483<sup>281)</sup>.



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 Fabricii'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 Äußerung an manchem Werke nur der Name des Ausführenden, nicht aber immer derjenige des geistigen Urhebers haften geblieben ist.

<sup>281)</sup> 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.

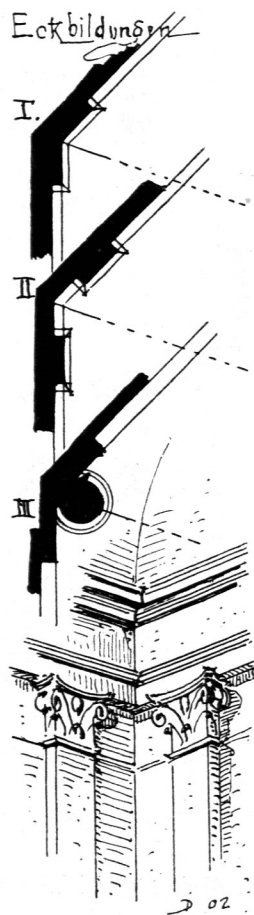
Die Kirche wurde 1522—28 oder 32 als Ziegelbau errichtet; Säulen und Gesimse sind aus Werksteinen hergestellt. Auch hier muß wieder *Bramante* als Meister seinen Namen hergeben; erwiesen ist er aber nicht; auch kein anderer Meister wird an seiner Stelle genannt.

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 wäre<sup>282</sup>).

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 gerückt<sup>283</sup>).

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.



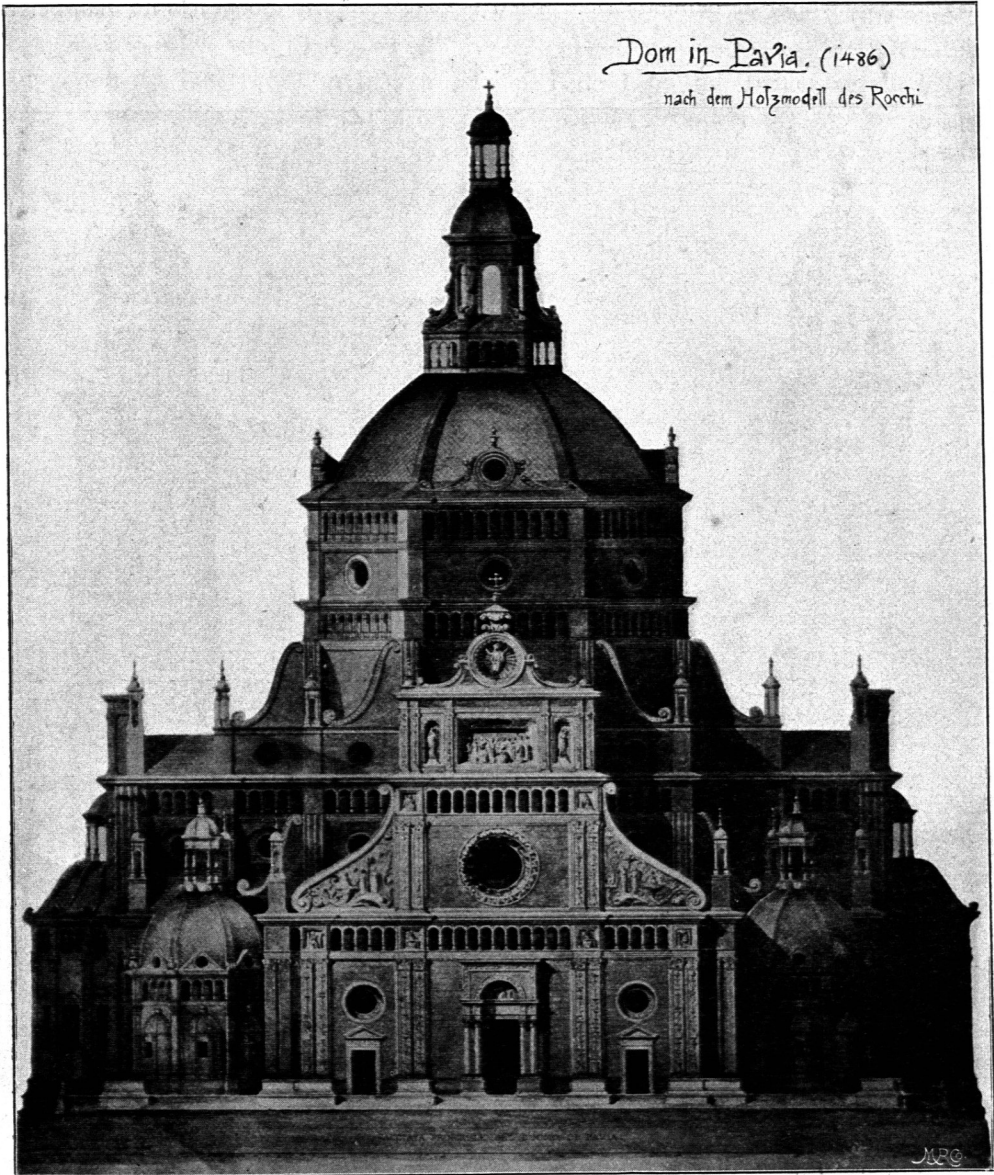
<sup>282</sup>) Siehe: LETAROUILLY, a. a. O., Bd. III, Taf. 323.

<sup>283</sup>) 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*<sup>284)</sup> 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 Schliessen auf der

<sup>284)</sup> Siehe a. a. O., S. 129, 130 u. Pl. XCIV, XCVII.

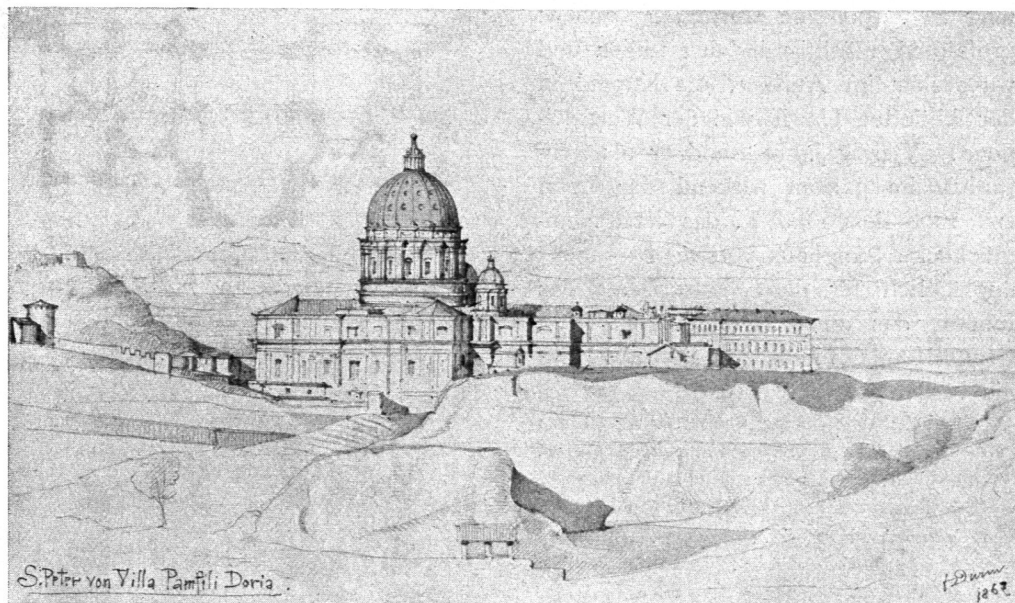


Kuppelfläche zum Vorschein kommen. Durch letztere sind wenigstens die Ecken der Achteckseiten gefasst und so das Ausweichen derselben verhindert.

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 gelangten<sup>285</sup>).

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

<sup>285</sup>) 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 seiner 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 seinen 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.

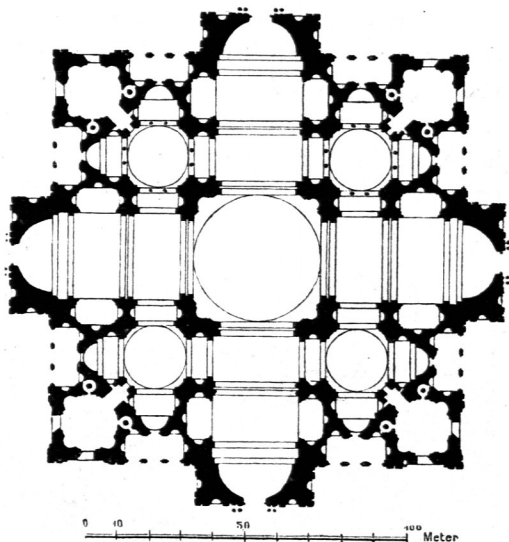
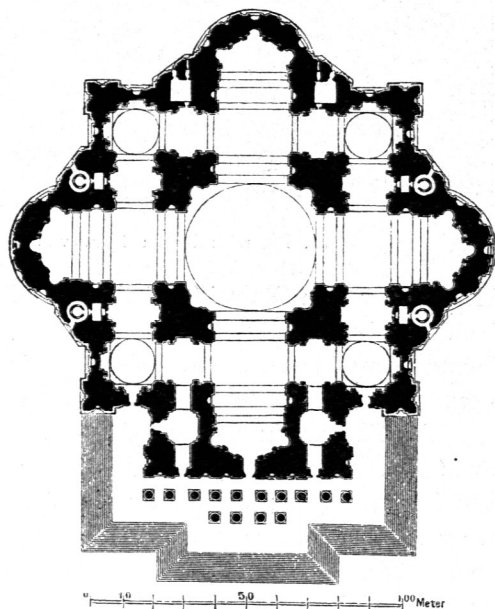
Bramante's Entwurf für *St. Peter* zu Rom<sup>286)</sup>.

Fig. 489.

Michelangelo's Entwurf für *St. Peter* zu Rom<sup>286)</sup>.

<sup>286)</sup> 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 fein 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.

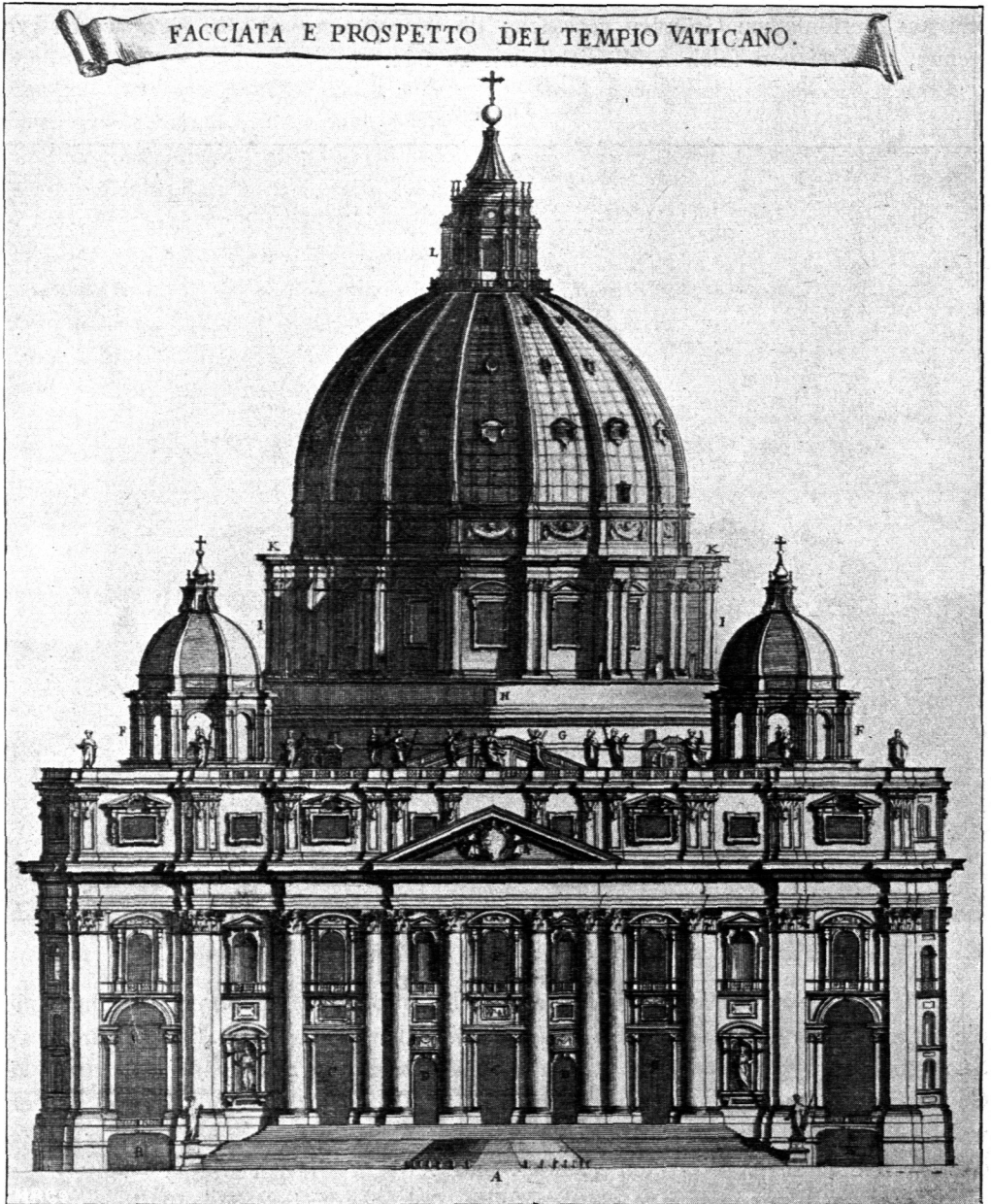
Wie die Eingangsfassade werden sollte, mit der freien Säulenstellung, ist auf den Kupferstichen des Jubiläumjahres von 1600 zu sehen; was aus ihr geworden ist, zeigt Fig. 491 nach der Abbildung bei *Fontana*<sup>287)</sup>; was an ihr durch *Bernini* und *Maderna* mit Glockentürmen u. dergl. versucht wurde, kann im unten genannten Werke<sup>288)</sup> nachgesehen und nachgelesen werden.

<sup>287)</sup> In: *Il tempio Vaticano e sua origine*. Rom 1694.

<sup>288)</sup> 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 Sehnfucht der ganzen Renaissance erfüllte«.

Fig. 491.



St. Peterskirche zu Rom.

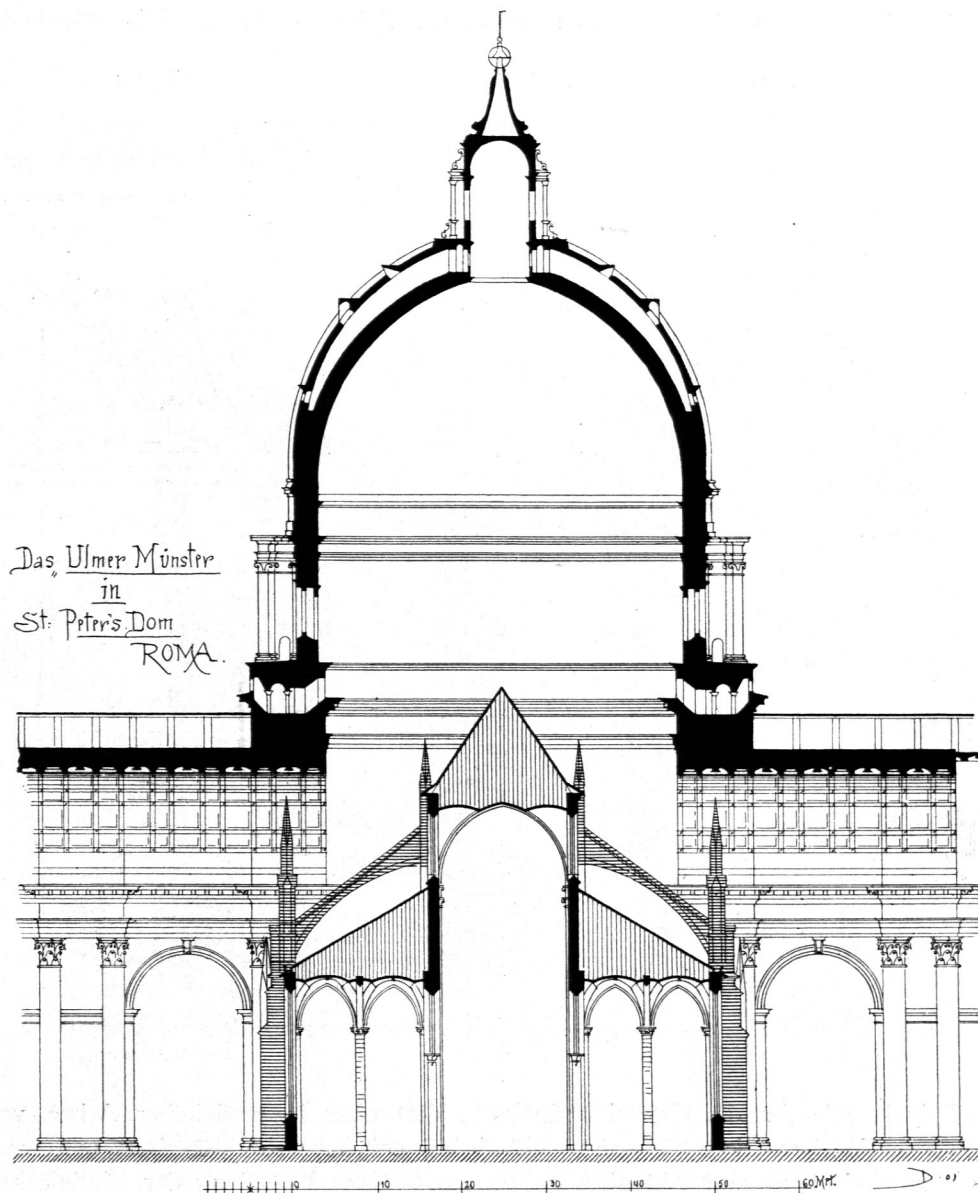
(Nach *Fontana* 289).

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*

<sup>289)</sup> 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.

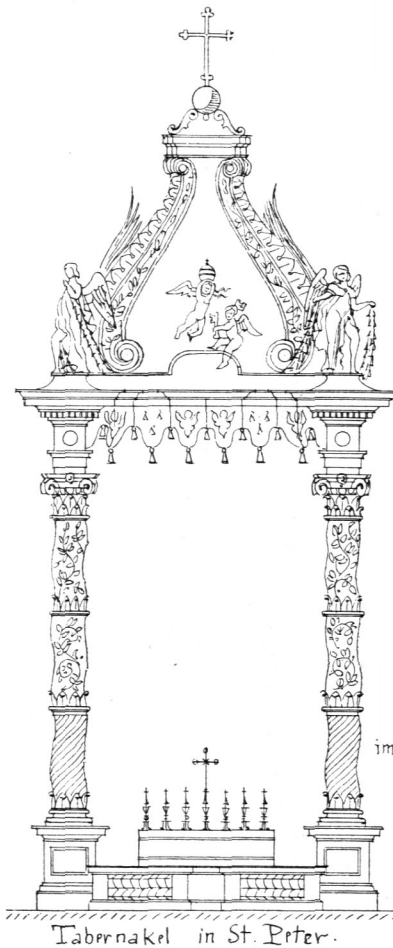
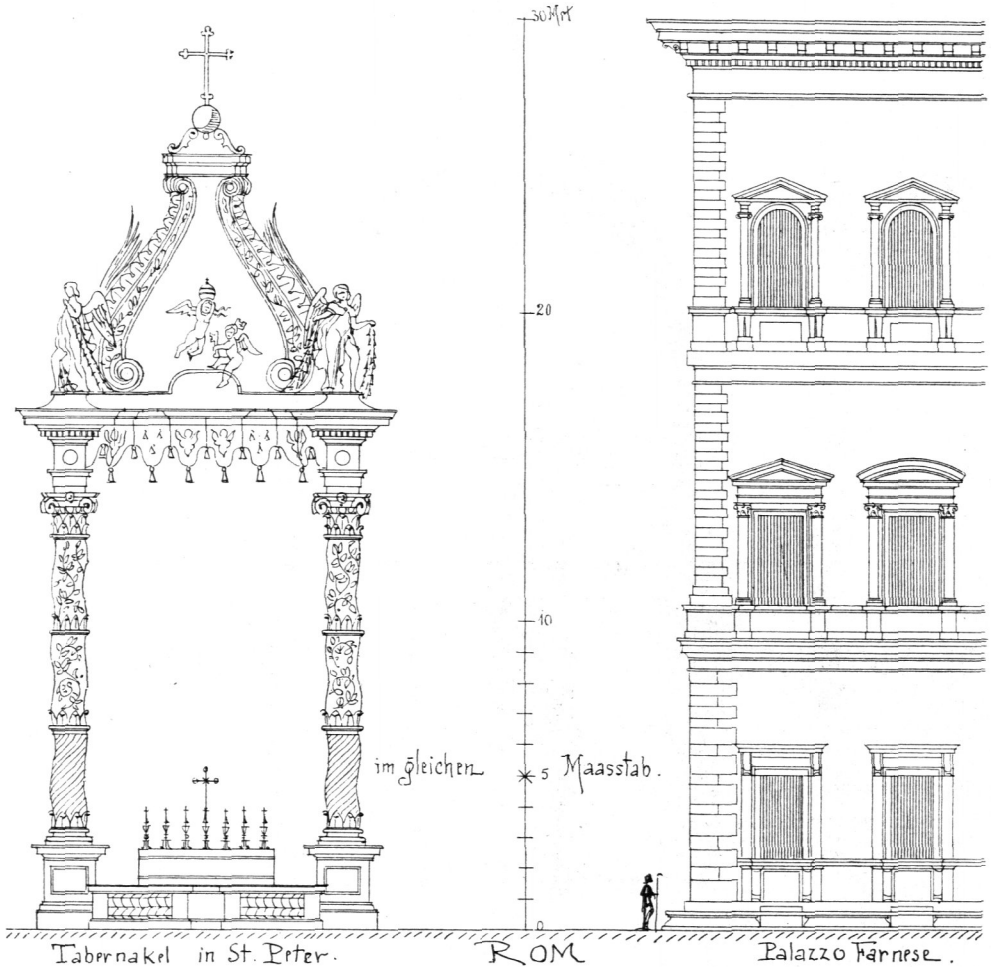


Fig. 494.



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

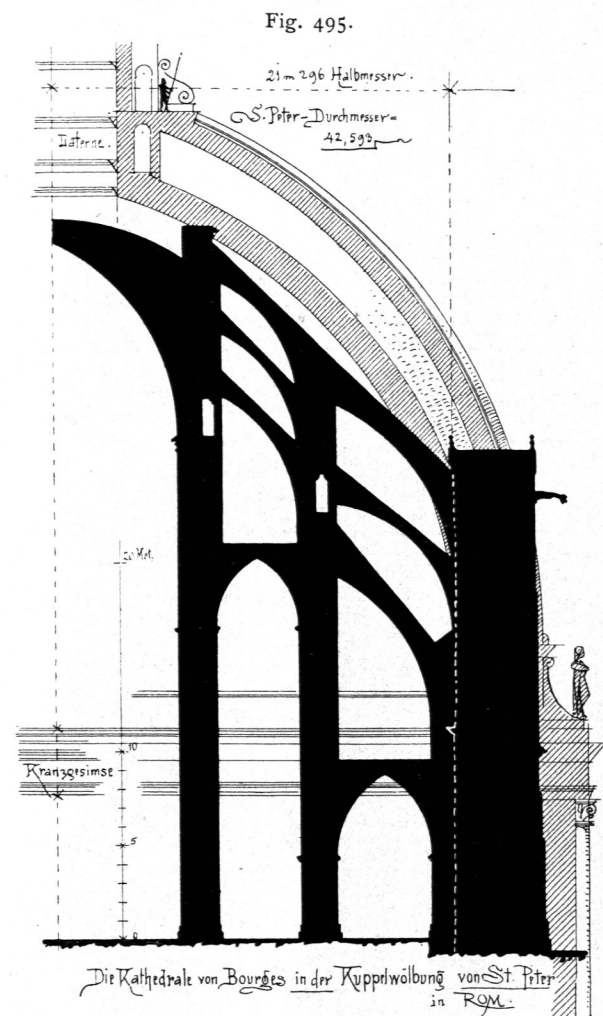
*Petersplatz*



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.

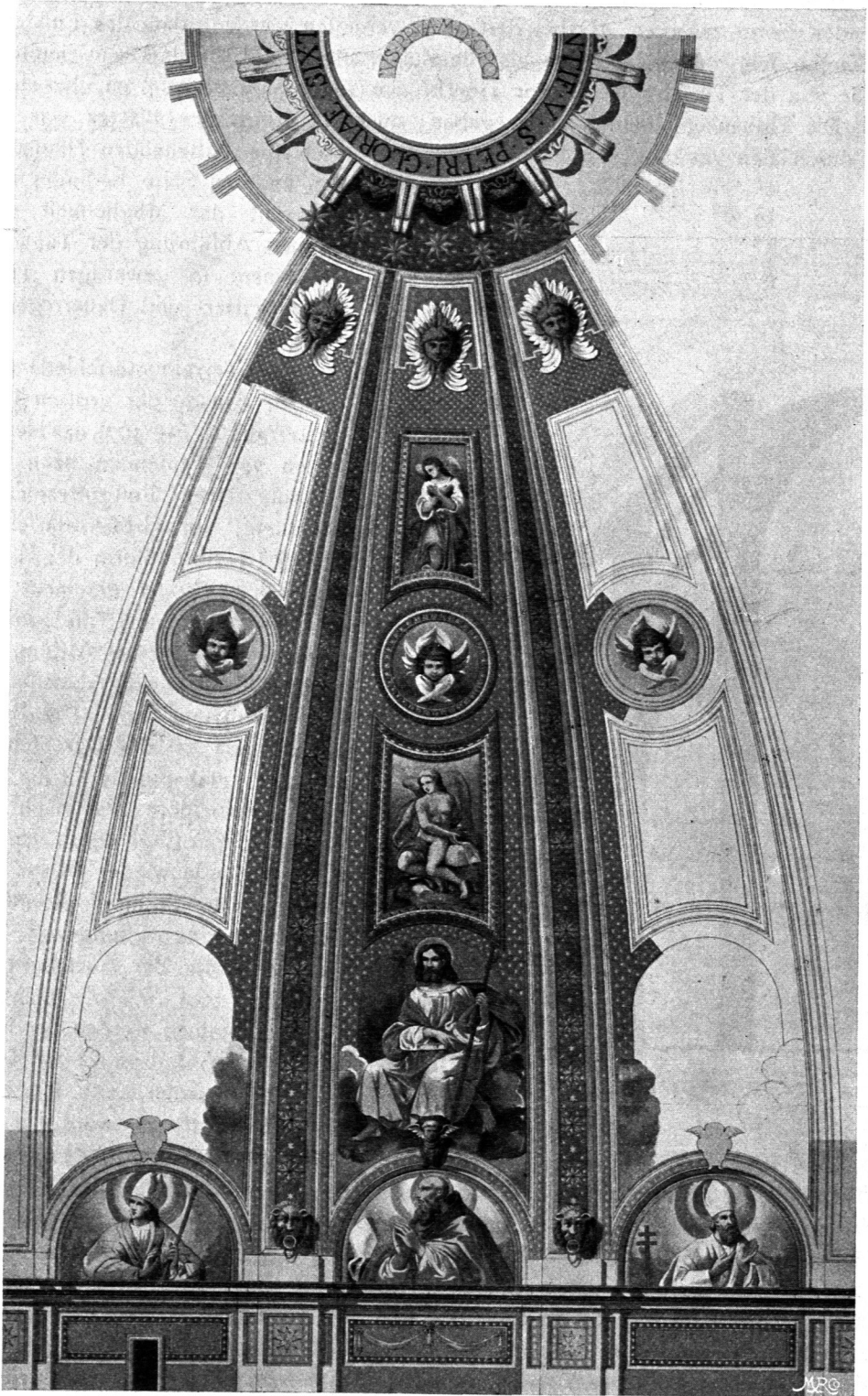
Die Terrainunterschiede führ-  
ten zur Anlage der großen Trep-  
penterrasse *A* (Fig. 497), das Heraus-  
treten von Taufenden nach dem  
Schlusse eines Festgottesdienstes  
auf diese, zur Größe derselben.  
Mit der Halbrundform der Hallen  
*EF* wich *Bernini* geschickt den  
Nachbarbauten aus und erhielt  
doch noch ein großes Atrium, das  
in der Bodenfläche die Abmessungen  
des Kolosseums hat. Die Breite  
der Fassade mit den Durchfahrten  
gab die Anfallpunkte 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 Anfallpunkt 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* <sup>290)</sup> aus, gab man ihnen eine sanfte Steigung, weil  
die Kirche höher liegt als der Beginn der *Portici*. Die Frage konnte nur durch  
die Anlage zahlreicher 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

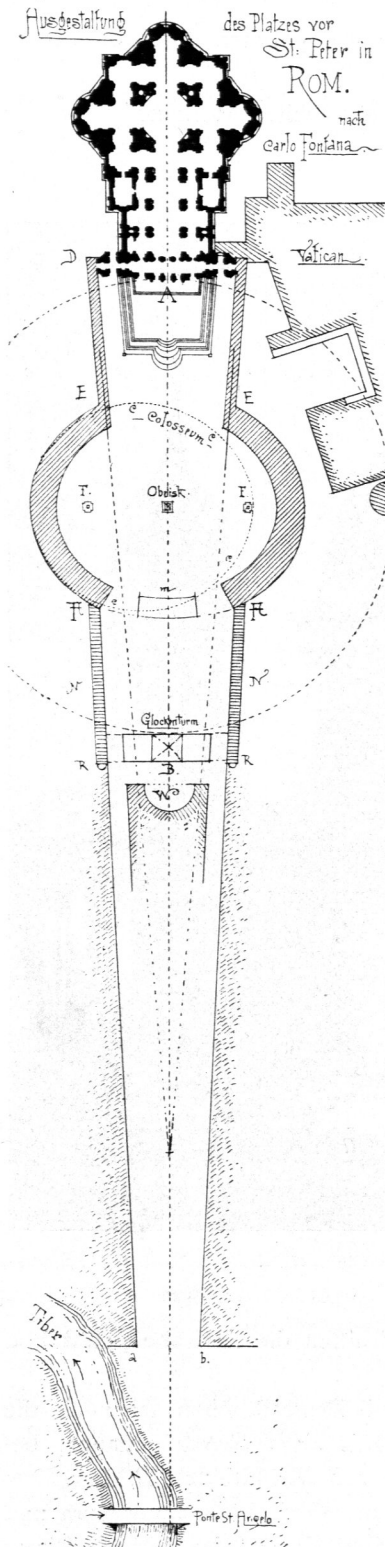
<sup>290)</sup> A. a. O., Lib. IV, Cap. V, S. 195.

Fig. 496.



Dekoration der Kuppel der St. Peterskirche zu Rom <sup>291)</sup>.

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 Obelisken 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), gelten<sup>292)</sup>.

### 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).

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