



LIBRARY OF  
WELLESLEY COLLEGE




PURCHASED FROM  
LIBRARY FUNDS









Digitized by the Internet Archive  
in 2009 with funding from  
Boston Library Consortium Member Libraries

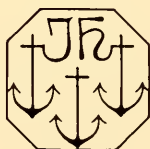
<http://www.archive.org/details/baukunstunddekor00baum>



FRÜHRENAISSANCE IN ITALIEN  
BAUFORMEN-BIBLIOTHEK, BAND 11



BAUKUNST  
UND  
DEKORATIVE PLASTIK  
DER  
FRÜHRENAISSANCE  
IN  
ITALIEN  
VON  
JULIUS BAUM



MIT 467 ABBILDUNGEN

VERLAG VON JULIUS HOFFMANN-STUTTGART  
1920

APR 28 1942

209774

LF

Art Silberman

† 724.145

B32

b

1/2

1/5

B35

1000

---

## VORWORT

Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien, 1867 erschienen, in späteren Auflagen durch den wichtigen Abschnitt Thierschs über die Verhältnisse bereichert, ist noch immer am meisten geeignet, das Eindringen in das Verständnis einer Kunst zu erleichtern, deren Ausgeglichenheit, Klarheit und selbst verstandesmäßige Kühle unserem erregten, bis in die Tiefen aufgewühlten Wesen fremd geworden ist. Einiges mögen wir heute anders betonen, als Burckhardt es getan hat. Luciano da Laurana ist uns nach Brunelleschi der grösste Meister des 15. Jahrhunderts, wichtiger als die Mehrzahl der Florentiner. Und jene stillen, vornehmen Häuser von Siena, wie den Palazzo Bandini-Piccolomini (vgl. S. 70), oder den Hof der Casa Mantegna in Mantua (vgl. S. 109) möchten wir um keinen der gefeierten Rustikabauten von Florenz geben. Aber dies sind, verglichen mit der schweren Erschütterung, die unsere Beziehung zur Renaissance im ganzen erfahren hat, verhältnismässig geringe Wandlungen des subjektiven Urteiles. Ihnen gegenüber steht in Burckhardts handlichem Buche ein objektives Tatsachenmaterial, das im wesentlichen unverändert bleibt und das einführende Begleitworte zu dem vorliegenden Bilderatlas geradezu entbehrlich macht; der Herausgeber müsste denn knapp, erschöpfend und endgültig Gesagtes wiederholen. Dies ist nicht beabsichtigt. Es werden daher in der nachfolgenden Einleitung Fragen erörtert, auf die das vorhandene Schrifttum ausreichende Antworten bisher schuldig geblieben ist. Dvořáks Abhandlung über Idealismus und Naturalismus, die erschien, als die vorliegende Voruntersuchung im wesentlichen fertig geschrieben war, ist der erste ernsthafte Beitrag zur Lösung dieser Fragen; auf sie sei hier nachdrücklich hingewiesen.

Wer die Entwicklung, die mit den im folgenden abgebildeten Denkmälern anhebt, nach vorwärts weiter verfolgen will, wird nicht umhin können, sich mit Wölfflins Renaissance und Barock (2. Aufl.,

1907), Frankls Entwicklungsphasen der neueren Baukunst (1914) und Brinckmanns Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts (1915) vertraut zu machen. Als Ergänzung wertvoll sind auch die zahlreichen grossen, von Architekten herausgegebenen Tafelwerke, und zwar hauptsächlich wegen der darin enthaltenen Grundrisse und Schnitte. Vor ihren Erläuterungen freilich ist oft zu warnen. Was für eine falsche Raumvorstellung erweckt beispielsweise eine Beschreibung der Canepanova, wie man sie bei Strack, dem Herausgeber des Werkes über die Zentralbauten der Renaissance findet: das Achteck werde durch dreieckige Nischen „zum Quadrat erweitert, während sich in den vier Hauptachsen kurze Kreuzarme anschliessen“. Man vergleiche mit dieser aus der Grundrissbetrachtung abstrahierten Erkenntnis unsere Abbildung des Innenraumes auf Seite 15, um sich zu vergewissern, dass praktische Ausübung des Architektenberufes nicht notwendig die Fähigkeit bedingt, Anschauung in Worte umzusetzen.

Das Gebiet der Renaissance ist so vielfältig durchgepflügt wie kein anderes. Der Herausgeber hat sich bemüht, im Abbildungsverzeichnis Namen und Daten den neuesten Forschungsergebnissen entsprechend sorgsam zusammenzustellen, soweit möglich, in Übereinstimmung mit Burckhardts Cicerone, doch stets voll der Gewissheit, dass, was der Forscher nicht mit eigenen Augen aus den Denkmälern und geschriebenen Urkunden herausliest, im Grunde immer Gegenstand des Zweifels bleiben muss. Wie die scheinbar festesten Erkenntnisse schwanken, beweist am besten die genauere Erforschung der Vertrauenswürdigkeit unserer wichtigsten Quelle, des Vasari (vgl. Kallab, Vasaristudien, 1908). Übrigens ist in dem vorliegenden Buche, das vor allem Anschauung vermitteln soll, das rein Künstlergeschichtliche vernachlässigt. Über die Künstlergeschichte gibt das Künstlerlexikon von Thieme-Becker erschöpfend Aufschluss.

Eine grosse Zahl neuer Aufnahmen wurde für dieses Werk gefertigt. Die Beschaffung weiterer beabsichtigter Neuaufnahmen, z. B. der Fassade der Madonna a piè di Piazza in Pescia, der Vorhalle von S. Pancrazio in Florenz, der Fassade von S. Marco in Rom, der Höfe des Palazzo Piccolomini in Siena und der Certosa bei Pavia, hat der Krieg verhindert. Immerhin dürften von den für die Stilbestimmung der Frührenaissance bezeichnenden Denkmälern nicht viele fehlen. Die Auswahl der dekorativen Kunstwerke ist mit grösserer Willkür

erfolgt, als jene der Baudenkmäler; doch wurde auch hier Vollständigkeit wenigstens der Haupttypen erstrebt. Einige Bauten der Gotik und der beginnenden Hochrenaissance sind in das Buch zur Vergleichung mit aufgenommen worden. Etliche dem Kunsthistoriker belanglos scheinende Abbildungen haben lediglich die Bestimmung, eine Vorstellung von der Vielgestaltigkeit der Frührenaissance zu geben.

Für Rat und Förderung ist der Herausgeber Herrn Professor Dr. Ernst Fiechter zu Dank verpflichtet.

BAUM



# FORTLEBEN ODER WIEDERGEBOURT DER ANTIKE?

## EINLEITENDE VORUNTERSUCHUNGEN

### ERSTER TEIL

#### I. MITTELALTER UND ALTERTUM

Ist der Name „Renaissance“ berechtigt? Gibt es in der Entwicklung der menschlichen Kultur, und im besonderen der bildenden Künste, einen Abschnitt, mit dem eine Wiedergeburt einsetzt? Und welcher Art ist sie?

Die Italiener, die zuerst den Begriff der Wiedergeburt und bald auch das Wort *Rinascita* prägen, denken dabei unzweifelhaft an eine Wiedergeburt der Antike, die für sie zugleich die Wiedergeburt einer im Gegensatz zu dem mittelalterlichen Transzendentalismus stehenden anthropozentrischen, anthropomorphisierenden Lebensauffassung und Lebensgestaltung ist<sup>1)</sup>. Aus dieser Erwägung heraus lassen sie die Renaissance mit Persönlichkeiten und Schöpfungen beginnen, die nach ihrer Kenntnis die ersten Spuren einer wiedererwachten Beziehung zu der vermeintlich vorher erstorbenen Antike verraten. Was vorzüglich die bildende Kunst betrifft, so wendet einer der wichtigsten Gewährsmänner, Vasari, den Begriff der Renaissance mit unzweifelhaft gleichmässiger Berechtigung nicht nur auf Giotto, sondern auch auf Niccolò Pisano und auf Bauten wie S. Miniato al Monte an. Indem er jedoch hier haltmacht, schafft er eine Fehlerquelle, die lange Zeit die Vorstellung des Wesens der Renaissance getrübt und namhafte Forscher, wie Courajod und Thode, zur Aufdämmung einer falschen Grenze zwischen dem Mittelalter und der ihm folgenden Epoche angetrieben hat. Jene Italiener, die mit S. Miniato und Niccolò Pisano die Wiedergeburt einsetzen lassen, wissen nicht, dass es schon im ersten Jahrtausend unzählige Beispiele solcher Wiedergeburten, dass es im Grunde überhaupt kein Abreissen des antiken Einflusses, keine Zwischenpause zwischen der Antike und ihren Renaissance gibt. Vom Beginn der christlichen Zeitrechnung an wirkt die Antike sowohl in der westeuropäischen, wie in der byzantinischen Kunst weiter. In den ersten Jahrhunderten ist die Wirkung beherrschend, geschlossen und

gleichmässig<sup>1)</sup>. Freilich tritt in der altchristlichen Kunst eine wachsende Entsinnlichung ein, die ihren Höhepunkt in der späteren Völkerwanderungszeit erreicht. Dennoch verschwinden die äusserlichen Nachwirkungen des Altertumes, also auch antiker Kunstform, keineswegs völlig; nur ihre innere Belebung durch den anthropozentrischen Sensualismus der Antike hört zeitweilig auf. Es ist begreiflich, dass Filarete, Antonio di Tuccio Manetti und Vasari ihn in den Jahrhunderten der Völkerwanderungszeit, in der Epoche des stärksten Spiritualismus, nicht finden; für sie ist mit Alarich und Totila der Geist der Antike begraben; der „*stilo gotico*“ hebt an<sup>2)</sup>. Unter Gotik verstehen sie den Spiritualismus und Transzendentalismus, für den der Mensch nicht der Mittelpunkt der Dinge ist; sie begehen den Fehler, dass sie für diesen mittelalterlichen Transzendentalismus, eine Erscheinung der gesamten europäischen Entwicklung, den Nordländer, insbesondere den Deutschen, allzu einseitig verantwortlich machen<sup>3)</sup>. Zugegeben, dass dem Germanen die Selbstbewusstheit, das Anthropozentrische, die Lebensbejahung nicht in dem Masse im Blute liegt, wie dem Südländer, — die Wandlung des mittelalterlichen Geistes hat der Nordländer nicht verursacht, sondern er ist von ihr ebenso mitbetroffen worden wie der Römische. Doch findet der Südländer am frühesten den Weg zur Diesseitigkeit der Antike, wenigstens in Äusserlichkeiten zurück. „Zu den auffallenden geschichtlichen Zügen der mittelalterlichen Kunst gehört ihre anfänglich so geringe Originalität und ihre langandauernde grosse Abhängigkeit von der formalen und ikonographischen in die Antike zurückreichenden Überlieferung. Der Ausgangspunkt dieser Überlieferung, die altchristliche Kunst, hat sich durchaus im Rahmen der spätantiken kultu-

<sup>1)</sup> Vgl. v. Sybel, *Die christliche Antike* I, 1906, II, 1909, ein Werk, das die antiken Elemente in der christlichen Kunst allerdings zu einseitig ins Licht rückt. Vgl. dazu Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst*, 1914. Pelizzari, *I trattati attorno le arti figurative in Italia*, I, 1915. Dvořák, *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*, 1918.

<sup>2)</sup> Vgl. v. Schlosser, *Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte* II, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Band 179, 1915, S. 62 ff.

<sup>3)</sup> Daher die vielverbreitete irrige Auffassung vom germanischen Wesen der Gotik im engeren Sinne, so noch bei Worringer, *Formprobleme der Gotik*, 1911.

<sup>1)</sup> Vgl. Philippi, *Der Begriff der Renaissance*, 1912. Leider steht das Buch im Banne der Auffassung des späteren 19. Jahrhunderts, die den Anthropomorphismus der klassischen Stile, also ein absolutes Stilmoment, mit dem Streben nach Wirklichkeitsnachahmung, also einem imitativen Moment, verwechselt.

rellen und künstlerischen Zustände entwickelt, nicht zum geringen Teil als ihre Frucht, und sie nur so weit modifizierend, als es vom Gesichtspunkte der neuen, nicht auf weltliche Dinge gerichteten geistigen Auffassung unbedingt notwendig war. . . . In der barbarischen vorkarolingischen Kunst, d. h. in der Kunst jener Völker, die durch alte materielle Kulturbedürfnisse wenig beschwert, die Führung in der Umwertung aller Werte durch den neuen Spiritualismus übernommen haben, wurden diese Fragmente [der Antike], ohne ganz zu verschwinden, auf eine Schattenexistenz reduziert, . . . und als nach dieser geistig noch mehr als äusserlich sturmbewegten Zeit seit Karl dem Grossen die reale Entwicklung der Verhältnisse einen Ausgleich mit der Welt . . . forderte, wurden sie wiederum benutzt, nicht in ihrer einstigen lebenden Kraft, Bedeutung und Verbindung, sondern als gegebene Ausdrucksmittel, als Formeln für bestimmte Anschauungsmomente, deren man sich wie eines Wortschatzes bediente, weil sie eben vorhanden waren“<sup>1)</sup>. Seit der Karolingerzeit, besonders aber seit dem 11. Jahrhundert, mehrt sich, zumal im Süden, die Zahl der Werke, in denen spätere Beobachter, wie Vasari, ein Wiedererwachen antiker Sinnlichkeit an Stelle der sich bisher höchstens äusserlich antiker Formerinnerungen bedienenden transzendental gerichteten Geistigkeit<sup>2)</sup> spüren. Dass diese Beobachter in ihrer Freude über die wiedergewonnene Diesseitigkeit den weiter wirkenden, sie vielfach durchkreuzenden Transzendentalismus und damit das immerhin Entscheidende in der mittelalterlichen Formensprache übersehen, hat zu jener falschen Auffassung des 19. Jahrhunderts geführt, die mit den Hauptvertretern mittelalterlicher Anschauung, mit Dante und dem hl. Franziskus, mit Niccolò Pisano und Giotto die Renaissance beginnen lässt. Allenfalls hätte man hier, nach Burckhardts Vorgange gegenüber den toskanischen Bauten, von Protorenaissance sprechen dürfen, wobei man indes darüber im klaren sein musste, dass unter Beispielen der Protorenaissance alle Einzelfälle von antiker Nachwirkung oder Neuaufflammen antiken Geistes bis zum allgemeinen Wiedererwachen der Antike zu verstehen seien. Das ganze Mittelalter ist von solchen Einzelfällen erfüllt. Dennoch sind sie für die Kennzeichnung des mittelalterlichen Geisteszustandes und damit auch der mittelalterlichen Kunst nicht von ausschlaggebendem Belange. Die

<sup>1)</sup> Vgl. Dvořák, a. a. O., S. 32 f.

<sup>2)</sup> Ein bezeichnendes Beispiel überwiegend spiritueller Einwirkung ist das unten genannte Lütticher Bogenfeld.

Durchbildung der Fassade von S. Miniato bleibt an Gesetzmässigkeit weit hinter der Gestaltung von antiken und Renaissancefassaden zurück; es fehlt ihr gerade das Wesentliche, die bewusst anthropomorphisierende Statik und Proportionierung. Und aus ähnlichen Gründen bleibt Giotto Gotiker, ist die Kuppel von S. Maria del Fiore, ist der grösste Teil des Werkes eines Ghiberti noch zur mittelalterlichen Kunst zu rechnen. Renaissance beginnt, wenn der starke, bewusste Spiritualismus und Transzendentalismus des Mittelalters<sup>1)</sup> von einem ebenso bewussten und bewusst antiki-sierenden Sensualismus abgelöst wird.

## II. ANTIKE KULTUR UND MITTEL- ALTERLICHE KUNST

Wir übergehen das Nachwirken der antiken Überlieferung auf die gesamte ausserkünstlerische mittelalterliche Kultur und beschränken uns darauf, zunächst an einigen Beispielen Anregungen nicht formaler Art zu erläutern, wie sie die mittelalterliche Kunst in Tausenden von Fällen durch die antike Kultur erfahren hat<sup>2)</sup>. In Lüttich befindet sich ein aus dem 11. Jahrhundert, wohl von der Pforte einer Klosterschule stammendes Bogenfeld, das, nur mittelbar von antiker Formgebung, dagegen unmittelbar stofflich von der Antike beeinflusst, als „Mysticum Apollinis“ im Anschlusse an Plato und Cicero die Ehre darstellt, wie sie sich der erfolgreichen Arbeit zuwendet, die ihr Honig darbietet, während sie sich von der fruchtlosen Bemühung abwendet, die nur Absinth, Bitternis bringt<sup>3)</sup>. Ist auch die Gewandung der drei Figuren

<sup>1)</sup> Belege für seine bewusste Forderung aus dem Schrifttum bei Dvořák, a. a. O., S. 24, 26. „Jetzt ist das Zeitalter des Geistes gekommen“, schreibt um 1200 Amalrich von Bena.

<sup>2)</sup> Vgl. hierzu die Hinweise bei Rahn, Das Erbe der Antike, 1872. Springer, Über die Quellen der Kunstdarstellungen im Mittelalter, Verhandlungen der K. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften, Philologisch-historische Klasse, Bd. 31, 1879, S. 6 ff. Springer, Das Nachleben der Antike im Mittelalter; Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, 1886, S. 3 ff. Mäle, L'art religieux du XIII<sup>e</sup> siècle en France, 1898. v. d. Gabelentz, Die kirchliche Kunst im italienischen Mittelalter, 1907, S. 242 ff. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte I, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Band 177, 1914, S. 72 ff.

<sup>3)</sup> Vgl. Helbig, Une ancienne sculpture liégeoise. Bulletin de l'institut archéologique liégeois, X, 1870, S. 23 ff. Schuermans, Epigraphie Romaine de la Belgique, Bulletin de la Commission d'Art et d'Archéologie, XVI, 1877, S. 336 ff. Ein ähnlicher Gedankengang trieb vielleicht noch Dürer zur Gegenüberstellung des Glückes der ruhigen Arbeit und der Qual der fruchtlosen Mühe in den Kupferstichen des Hieronymus und der Melancholie.

von antiken Vorbildern beeinflusst, so erscheint doch, mit der Wirkung der Kunst des Altertums verglichen, die Einwirkung der antiken Philosophie hier vorherrschend. Die Verwendung von stofflichen Motiven aus der antiken Geschichte spüren wir in Darstellungen von der Art der Luftreise Alexanders des Grossen in S. Marco in Venedig<sup>1)</sup> und der Cäsargeschichten auf den Teppichen des Berner Historischen Museums<sup>2)</sup>; der niederländische Teppichzeichner, der eine beträchtliche Zahl antiker Schriftquellen kennt und verwertet, denkt nicht, wie wenige Jahrzehnte später

wie eingangs erwähnt, aus allen Jahrhunderten nachweisen, am stärksten aus der Zeit der „christlichen Antike“ selbst, minder zahlreich aus der letzten Epoche der Völkerwanderung, wieder häufiger seit der Karolingerzeit.

### III. ANTIKE UND MITTELALTERLICHE BAUKUNST

Am klarsten wird die nie völlig unterbrochene Verbindung des Altertums mit der eigentlichen Renaissance deutlich, wenn man eine antike Raum-



Mailand, S. Lorenzo



Parma, Dom, Chor 1058—1106

Mantegna in seinem Triumphzuge Cäsars, daran, antike Kunstwerke als Vorbilder für seine Darstellungen zu benutzen. Und noch 1493 gibt Wölgemut in Schedels Weltchronik Odysseus und Kirke völlig unberührt von antiker Art<sup>3)</sup>.

Die drei angeführten Kunstwerke mögen als Beispiele stofflicher Einwirkung der Kultur des Altertums auf die Kunst des Mittelalters genügen. Wichtiger sind die formalen Einflüsse, die Nachbildungen im eigentlichen Sinne. Man kann sie,

schöpfung wie S. Lorenzo in Mailand in ihren Nachbildungen, den Chören von S. Fedele in Como, des Domes in Parma, von S. Maria delle Grazie in Mailand (Tafel 10, 11) bis zum Bau von S. Peter verfolgt. Hier zeigt sich, dass in den Nachformungen des Mittelalters so viel vom antiken Lebensgefühl sich erhalten hat, dass von einer unmittelbaren Überleitung von der Antike zur Renaissance gesprochen werden darf. S. Lorenzo war ursprünglich ein quadratischer Kuppelbau, der durch vier mittels halbkreisförmiger Säulenstellungen vom Mittelraum abgetrennte Exedren erweitert war<sup>1)</sup>. Bei aller Verschiedenheit im einzelnen bewahren

<sup>1)</sup> Vgl. v. d. Gabelentz, a. a. O., S. 255.

<sup>2)</sup> Vgl. Weese, Die Cäsarteppiche im Historischen Museum zu Bern, 1911.

<sup>3)</sup> Vgl. Schedel, Weltchronik, 1493, S. 41. Stadler, Michael Wölgemut und der Nürnberger Holzschnitt, 1913, S. 36.

<sup>1)</sup> Erst die Renaissance hat den Kuppelbau achteckig gestaltet. Vgl. Wulff, a. a. O. S. 394.



die Choranlagen der mittelalterlichen Nachbildungen doch die Hauptform: den quadratischen Kuppelbau mit den Konchen<sup>1)</sup>. S. Fedele zeigt sogar noch die trennenden Säulenstellungen im Innern. Diese sind im Dome zu Parma und in S. Maria delle Grazie aufgegeben. Dafür werden in Parma zwischen Kuppelraum und Konchen Kreuzarme geschoben. S. Maria delle Grazie behält das Kreuzeshaupt, den Chor, nach dem Vorbild von Parma noch bei, fügt aber, anstatt des Querhauses, die Konchen schon wieder unmittelbar an den Kuppelraum und nähert sich damit von neuem einer strengen Zentralisation im Sinne des antiken Vorbildes. Bauten in der Art der Consolazione in Todi (Abb. S. 6, 7) und der Steccata in Parma (Abb. S. 14) leiten dann den Formgedanken von



Empoli, S. Andrea, 1093  
Obergeschoss ursprünglich basilikal

und S. Miniato in Florenz, die Fassaden der Badia bei Fiesole und von S. Andrea in Empoli, endlich die Gruppe der pisanischen Kirchen zwischen Antike und Renaissance einnehmen. Prüft man sie auf ihr Verhältnis zur Antike, so ist das Ergebnis ähnlich wie bei der Vergleichung des Domes in Parma mit S. Lorenzo in Mailand. Grundzüge antiker Fassadenbildungen, wie die Säulenstellungen, zeigen sich in den mittelalterlichen toskanischen Bauten übernommen; aber die Gesetzmässigkeit der antiken Verhältnisse ist selten gewahrt<sup>1)</sup>; sie sind meist gefühlsmässig gewonnen und ungenau; auch die einzelnen Formen, wie Kapitelle und Gesimse, verzichten auf strenge Nachahmung antiker Vorbilder<sup>2)</sup>. Und diese Kunst, nicht die Antike ist es, an die sich zunächst die eigentliche



Chalais, 12. Jahrhundert

S. Lorenzo, äusserlich verwandt, im Innern vereinfacht, weiter, bis er im römischen S. Peter die grossartigste Auferstehung feiert. Es ist beim Betrachten dieser Entwicklung nicht belanglos, zu sehen, wie zunächst der Dom in Parma, obgleich doch Schöpfung einer Epoche, die noch Wert auf Wohlräumigkeit legt, die Verhältnisse von S. Lorenzo ins Schlankere, minder Anthropozentrische, umgestaltet, wie der Frührenaissancebau von S. Maria delle Grazie hierin dem mittelalterlichen Vorbild folgt, und wie erst die der Hochrenaissance sich nähernden Schöpfungen, wie die Consolazione in Todi, die volle Ruhe, Geschlossenheit und Gewichtigkeit des spätantiken Baues wieder erstreben.

Oft ist auf die Zwischenstellung hingewiesen worden, die mittelalterliche toskanische Bauten, wie das Baptisterium, SS. Apostoli, S. Piero Scheraggio

Renaissance anlehnt. Wie in der Lombardei Bramante minder auf S. Lorenzo in Mailand als auf den Dom zu Parma zurückgreift, so wählt in Florenz Brunelleschi Bauten wie SS. Apostoli und die alte Basilika von S. Lorenzo als Vorbild für seine neuen Basiliken (Abb. S. 39, 40, 41), also altchristliche Bauten, von denen er bezeichnenderweise in der Richtung abweicht, dass er ihre Verhältnisse verfestigt; dabei gelangt er in den Grundrissproportionen zu dem gleichen gebundenen System wie die Kunst des hohen Mittelalters; lediglich im Aufbau bevorzugt er, gegenüber der mittelalterlichen Reihungs-

<sup>1)</sup> Vgl. hierüber den fünften Abschnitt. Über die morphologische Ableitung der toskanischen Kirchenfassaden von antiken Palastfassaden vgl. Swoboda, Römische und romanische Paläste, 1919, S. 269 f.

<sup>2)</sup> Über das Verhältnis antiker Ornamentik zu ihrer mittelalterlichen Nachbildung vgl. insbesondere die genauen Nachweise bei Hoppenstedt, Die Basilika S. Salvatore bei Spoleto und der Clitunnotempel. Diss. Halle 1912.

<sup>1)</sup> Vgl. die analogen Verhältnisse in Köln; Dehio-v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, I, 1892, S. 486 ff.

weise, die Zerlegung des Gesamtraumes in individuelle Raumteile. Und auch für Einzelheiten, wie Gebälk und Kapitelle, sucht Brunelleschi seine Vorbilder nicht in der Antike, sondern am Baptisterium und an der Fassade von S. Miniato al Monte.

Was für die toskanischen Bauten des Mittelalters gilt, das trifft nicht minder auf die provençalischen und aquitanischen Bauten zu<sup>1)</sup>. Das Problem ihrer Stellung zwischen Antike, byzantinischer Kunst und Renaissance bedarf dringend der Aufklärung; seine Wichtigkeit wird durch einen Hinweis auf die Triumphbogenfassaden von S.-Trophime in Arles und S.-Gilles, auf die Fronten der Kirchen von Échillais und Chalais, auf die tonnen- und kuppelgewölbten Innenräume, wie jene von S.-Front in Périgueux, dem Gegenstücke von S. Marco in Venedig, erwiesen. Die Beziehung zwischen S. Marco und S. Salvatore in Venedig (Abb. S. 50) wiederum kann nicht übersehen werden. Und die Absicht, den Raum in selbständige individuelle Teile zu zerlegen, ist in der einschiffigen kuppelgewölbten Kirche von Souillac die gleiche, wie in dem von Kugelkappen bedeckten Mittelschiffe der Kirche von S. Francesco in Ferrara (Abb. S. 51).

#### IV. ANTIKE UND MITTELALTERLICHE BILDNERKUNST

Deutlicher noch als in der Baukunst ist in der mittelalterlichen Bildnerkunst das Nachleben der Antike zu spüren. Wir sehen von dem unmittelbaren Weiterleben der christlich gewordenen Antike ab; sie wirkt, beherrschend oder umgeformt, in jeder Schöpfung der ersten Jahrhunderte nach. Aber auch im eigentlichen Mittelalter ist das Altertum teils unmittelbar, teils auf dem Umwege über Byzanz, als Vorbild machtvoll und wichtig. Die Vermittlung übernehmen zunächst leicht bewegliche Werke der Kleinkunst: geschnittene Steine, Elfenbeinbildwerke, Goldschmiedearbeiten. Eben ihre Beweglichkeit, deren Wege sich der Nachprüfung entziehen, erschwert oft die Ermittlung der Herkunft und Entstehungszeit, der Beziehungen zwischen Original und Kopie. Erinnert sei an das Beispiel der ehernen Domtüren in Augsburg. Selbst wichtige Denkmäler Roms, wie der eherne Petrus

in S. Peter, sind umstritten<sup>1)</sup>. Selten kann, zumal wenn Original und Nachbildung sich an weit von einander entfernten Orten befinden, Entstehungszeit und künstlerische Ableitung eines Denkmals auch nur wenigstens so sicher ermittelt werden, wie dies hinsichtlich der ehernen Säule im Dome zu Hildesheim der Fall ist, deren Entstehung Beziehungen Bernwards zu Rom voraussetzt. Freilich zeigen sich versprengte Wirkungen der Antike auf niedersächsische Kunstwerke vereinzelt auch sonst, so an dem kleinen Dornauszieher auf dem ehernen Grabmal des Erzbischofs Friedrich († 1152) im Dom zu Magdeburg und an dem Gorgonenhaupt in der Vorhalle der Goslarer Stiftskirche<sup>2)</sup>.

Wichtiger als die angeführten Einzelfälle sind die Beispiele breiteren Hereinflusses des antiken Einflusses in die Kunst des Mittelalters. Freilich wird auch hier die Untersuchung dadurch erschwert, dass es sich in wichtigen Fällen, wie in den Schöpfungen des Antelami und in der Bamberger Heimsuchung nur um mittelbare Übertragungen handelt, die oft, wie z. B. in Bamberg, gerade jene Züge, die das Vorbild aus dem Altertum übernommen hat, am stärksten verwischen. Immerhin, wenn schon in Fällen mittelbarer Beeinflussung die Antike nicht übersehen werden kann, um wieviel weniger bei unmittelbarer Wirkung. Unmittelbar aber lebt die Antike überall weiter, wo römische Denkmäler sichtbar geblieben sind. Beispiele aus Arles, Reims und Pisa mögen dies deutlich machen.

Für die Arler Bildnerkunst hat Voegelé<sup>3)</sup> einige Nachweise der Überlieferung zusammengestellt. Die ältesten Arbeiten an S.-Trophime sind die Pfeilerapostel im nördlichen Arme des Kreuzganges, etwa

<sup>1)</sup> Ganz geringgeschätzt wird das Erzbild von Wulff, *Altchristliche und byzantinische Kunst I*, 1914, S. 150 f., beurteilt: „... die Bildnisstatue des Apostels Petrus in den vatikanischen Grotten, an der zwar Kopf und Hände mitsamt den Schlüsselnschön im späteren Mittelalter erneuert worden sind, aber vermutlich in leidlich getreuer Nachbildung der ursprünglichen Teile. Der Gewandstil der Manteltracht mit straff umspanntem linkem Unterarm ist ganz im Geschmack des 4. Jahrhunderts gehalten und verrät durch die seichte Faltenbildung und flächige Behandlung zugleich die Einwirkung der Kunst des christlichen Ostens. Das Denkmal übte von seinem einstigen Standplatz über der Haupttür der alten Petersbasilika eine solche Wirkung, dass es vor seiner Entfernung im 14. oder im Anfang des 15. Jahrhunderts in einer steifen Bronze- statue nachgebildet worden ist, die ... von manchen Forschern als altchristliches Werk angesehen wird.“ Vgl. dazu v. Sybel, *Christliche Antike II*, 1909, S. 93, 260.

<sup>2)</sup> Vgl. Springer, *Das Nachleben der Antike im Mittelalter*, a. a. O. S. 10 ff.

<sup>3)</sup> Voegelé, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, 1894, S. 101 ff., bes. S. 108, wo das französische Schrifttum zur Frage des antiken Einflusses nachgewiesen wird.

<sup>1)</sup> Vgl. Dehio-v. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, I, 1892, S. 334 ff., 584 ff. Photographische Abbildungen bei Baum, *Romanische Baukunst in Frankreich*, 1910.

um 1160 entstanden. Hier gehen einzelne Gestalten in Kopfbildung und Gewandung unmittelbar auf römische Vorbilder zurück. Aus der Kreuzgangschule hat sich der Meister des in seinem Aufbau — vielleicht auf Grund syrischer Beeinflussung — antikisierenden Portales (vor 1175) entwickelt, der in seinem trockenen Stile der Antike schon wesentlich ferner steht. Immerhin kopiert auch er unmittelbar nach der heidnischen und christlichen Antike — vgl. die thronenden Apostel auf dem Türsturze des Arler Portales, den Daniel in der Löwengrube, die Hirten auf dem Felde, eine nackte männliche Figur am Sockel, die auf den Hippolytos-sarkophag im Arler Museum<sup>1)</sup> zurückgeht —; zu-

Werke in Modena und Chur zeigen den Arler Stil<sup>1)</sup>.

An der Kathedrale zu Reims befindet sich — abgesehen von den wohl bald nach 1211 entstandenen Aposteln<sup>2)</sup> des Gerichtsportales, deren antike Vorbilder ähnlicher Art gewesen sein dürften wie die in Arles verwendeten männlichen Gewandstatuen — eine Anzahl gegen 1240 entstandener Bildwerke, die von minder unklassischen Vorbildern beeinflusst scheinen als die Arler Arbeiten: der Christus der Apsis, Engel und die Figuren der Heimsuchung. Leider sind in Reims ungleich mehr Denkmäler des Altertums zerstört als im Süden; es ist daher kaum möglich, die unmittelbaren Vor-



Gegen 1240  
Reims, Kathedrale



Um 370 v. Chr., aus Eretria  
ehem. Sammlung Sabouroff

gleich aber gibt er einige Apostelfiguren des Portales in enger Anlehnung zwar nicht an den Stil, wohl aber an die Komposition der Kreuzgangapostel. Die Bildnerkunst des Kreuzganges wirkt bis nach Romans, S.-Gilles, Vermenton und Toulouse weiter<sup>3)</sup>. Die Portalplastik hingegen beeinflusst vor allem den Stil der lombardischen Kunst. Benedetto Antelami, dessen Kreuzabnahme der Domkanzel in Parma 1178 datiert werden kann, ist nicht ohne Schulung in Arles denkbar. Auch

bilder für die Reimser Skulpturen noch an Ort und Stelle aufzufinden. Michel<sup>3)</sup> stellt der Maria der Reimser Heimsuchung das Bruchstück einer griechischen Stele im Louvre gegenüber. „On ne saurait comparer la Vierge à la stèle grecque,“ schreibt er, „sans être frappé des analogies qui s'y rencontrent tant dans le caractère de la draperie que dans la construction de la figure (dessin de la bouche, modèle des joues, facture des cheveux

<sup>1)</sup> Abb. bei Robert, Die antiken Sarkophagreliefs, III 2, 1904, Tafel 50.

<sup>2)</sup> Voeges These über die Wirkung des Arler Stiles nach Norden, zumal nach Chartres, wird von französischen Forschern bestritten; vgl. de Lasteyrie, Études sur la sculpture française au moyen âge, 1903, sowie Michel, Histoire de l'art, I 2, 1905.

<sup>1)</sup> Vgl. Zimmermann, Oberitalische Plastik im frühen und hohen Mittelalter, 1897, S. 155. Voeges, Der provençalische Einfluss in Italien, Repertorium für Kunstwissenschaft XXV, 1902, S. 409 ff. Graf Vitzthum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters, 1914, S. 86 ff.

<sup>2)</sup> Abbildung bei Weese, Die Bamberger Domsulpturen<sup>2</sup>, 1914, Tafel 98.

<sup>3)</sup> Vgl. Michel, Histoire de l'art, II 1, 1906, S. 152 ff.



épais et ondulés“). Einen noch ähnlicheren Gesichtstyp gibt ein weiblicher Kopf von einem Grabmal aus Eretria in der ehemaligen Sammlung Sabouroff<sup>1)</sup>, der Epoche des Praxiteles und Skopas, um 370 v. Chr. entstammend. Eine Frau, die den Mantel über den Hinterkopf gezogen hat; das leicht gewellte Haar ist in der Mitte gescheitelt; das Auge länglich gestreckt, träumerisch; die Lippen voll, wenngleich wehmütig; das Kinn jugendlich rund. Man muss mit einem solchen Antlitz, das innerhalb der griechischen Kunst den Ausdruck stark betont, den Reimser Kopf vergleichen, um in diesem von der Antike berührten Werke das Mittelalterliche um so deutlicher zu spüren. Ähnliches gilt für die Körperbehandlung<sup>2)</sup>. Vermutlich standen dem Reimser Bildhauer nicht griechische Originale zur Verfügung, sondern römische weibliche Gewandstatuen<sup>3)</sup>. Wie sehr gerade in der Entstehungszeit der Reimser Heimsuchung die Antike in Frankreich begehrten- und nachahmenswert erscheint, beweist deutlich das Skizzenbuch des Wilars de Honecourt, das in zahlreichen Abbildungen ihre unmittelbare Einwirkung verrät<sup>4)</sup>.

Weese hat ausführlich die Beziehungen dargelegt, die nicht nur die Reimser Plastik, sondern auch das Skizzenbuch des Wilars de Honecourt mit den späteren Bildwerken des Bamberger Domes verknüpfen<sup>5)</sup>. Vergleicht man etwa die Bamberger Heimsuchung mit ihrem Reimser Vorbild, so wird die Entfremdung von der Antike in den deutschen Kunstwerken deutlich sichtbar; dennoch hat man ihre Berührung durch einen antiken Hauch schon gespürt, lange bevor ihre Beziehungen zu Reims und die Abhängigkeit der Reimser Heimsuchung von antiken Vorbildern ermittelt waren. Freilich, die Meinung Weeses, dass es sich hier um einen letzten Nachhall der Antike handle<sup>6)</sup>, bevor die Gotik die ausschliessliche Herrschaft erlangt, gilt

<sup>1)</sup> Vgl. Furtwängler, Die Sammlung Sabouroff, I, 1883 bis 1887, S. 11 f.

<sup>2)</sup> Weese, Die Bamberger Domskulpturen<sup>2</sup>, 1914, S. 231, weist auf den unantiken Zug hin, dass bei Maria über der ausgebogenen Hüfte die Schulter gehoben ist.

<sup>3)</sup> Unter den von Hekler, Römische weibliche Gewandstatuen, 1909, zusammengestellten 51 Typen stimmt keine vollständig mit den Reimser Bildwerken überein; die unmittelbar zugrunde liegenden vorbildlichen Typen scheinen zufällig nicht erhalten.

<sup>4)</sup> Vgl. Album de Villard de Honnecourt, neu herausgegeben von Omont, s. d., etwa Tafel 6, 8, 21, 22, 24, 25, 27, 43, 47, 49, 55, 58.

<sup>5)</sup> Vgl. Weese, Die Bamberger Domskulpturen<sup>2</sup>, 1914, besonders S. 35, 225 ff., 265, 320.

<sup>6)</sup> a. a. O. S. 230 f.

schon für den Norden nur mit Einschränkung<sup>1)</sup>. Im Süden wirkt die Antike weiter.

Es ist der Staufer Friedrich II., von dem in Unteritalien die Bestrebungen zur Wiederbelebung der Antike ausgehen. Die Bildsäule des Kaisers, die Büsten seiner Räte und der Capua Imperiale, sowie andere Bildwerke des 1233–1240 erbauten Kastells, heute im Museum in Capua, nicht minder wie die Reste des 1239 begonnenen Ehrenbogens an der Voltturnobücke<sup>2)</sup> sind Zeugnisse dieser starken und bewussten Renaissancebewegung. Aus ihr entwickelt sich wahrscheinlich Niccolò Pisano<sup>3)</sup>. Er findet in Toskana heimische Werke, die gleichfalls den Anschluss an die Antike erkennen lassen, wie die figürlichen Zierstücke an Portalsäulen und Pilastern des Domes und des Baptisteriums in Pisa, das Taufbecken des Meisters Robertus in S. Frediano in Lucca und ein zweites, aus der Gegend von Lucca in das Florentiner Nationalmuseum gelangtes Taufbecken<sup>4)</sup>. Daneben Schöpfungen lombardischer Künstler, wie die zahlreichen Arbeiten des Guido Bigarelli da Como, die nicht minder von der Antike berührt sind; mit Recht ist auf Ähnlichkeiten zwischen dem edlen heiligen Martin am Dome zu Lucca und Reiterstandbildern an aquitanischen Kirchen hingewiesen worden; gleich Antelami, scheint auch Guido da Como in Frankreich entscheidende Anregungen empfangen zu haben. Gewiss, hinter den capuanischen Werken bleiben die toskanischen zurück. So kommt es, dass das Verhältnis zur Antike, das Niccolò aus dem Süden mitbringt, in Toskana geradezu als Bruch mit der bisherigen Entwicklung angesehen werden konnte. In Wahrheit handelt es sich hier nur um einen Intensitäts-, weniger um einen Qualitätsunterschied. Vergleicht man den heiligen Martin in Lucca mit den Arbeiten des Niccolò an der Kanzel des Baptisteriums in Pisa, so ergibt sich, dass Guido und seine Schule der Antike selbständiger gegenüberstehen und minder wörtlich entlehnen; die Intensität der Nach-

<sup>1)</sup> Philipp der Kühne und Herzog Johann von Berry, obgleich sie der Gotik zu einem neuen Aufschwung verhelfen, sind der Antike dennoch nicht abgeneigt. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1904, S. 155, weist darauf hin, dass die Brüder von Limburg den Perser von Aix als Aktmodell für einen Adam in den Très riches heures des Herzogs von Berry benutzten.

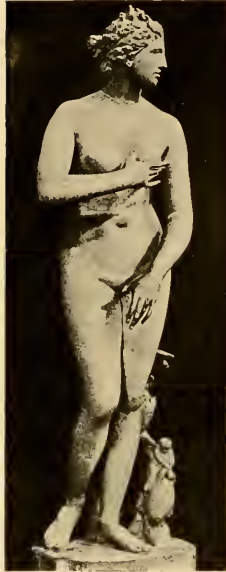
<sup>2)</sup> Vgl. Bertaux, L'art dans l'Italie méridionale, I, 1904, S. 710 ff. Wackernagel, Die Plastik des 11. und 12. Jahrhunderts in Apulien, 1911.

<sup>3)</sup> Vgl. Graber, Beiträge zu Nicola Pisano, 1911, S. 3, 11 ff.

<sup>4)</sup> Vgl. Supino, Arte Pisana, 1904.

ahmung ist geringer als bei Niccolò, weil sie sich der Vermittlung byzantinischer Zwischenglieder bedient. Umgekehrt herrscht das Mittelalterliche im Werke des Niccolò dennoch so stark vor, dass man seine Werke ernsthaft niemals mit den Schöpfungen der eigentlichen Renaissance hätte in Verbindung bringen dürfen.

Als Vorbilder für die 1260 vollendete Kanzel des Niccolò Pisano im Baptisterium zu Pisa sind eine etruskische Aschenkiste, eine bacchische Vase und der Hippolytossarkophag nachgewiesen, der seit 1076 die Gebeine der Markgräfin Beatrix von Tuscanen barg und zu Niccolòs Lebzeiten vor dem Dome in Pisa stand<sup>1)</sup>. Anregungen allgemeiner Art mag ihm der Traiansbogen in Benevent geboten haben. Auch an der Kanzel des Domes in Siena (1266—1268) verwendet Niccolò Motive aus einem in Siena vorhandenen Sarkophag mit Meergottheiten<sup>2)</sup>.



Mediceische Venus

Vor den reifen Schöpfungen des Giovanni Pisano, vor den Sibyllen der Kanzel in S. Andrea in Pistoia (1297—1301) gewahrt man, welcher Ausdruckskraft die reine Gotik, unberührt von antiker Beeinflussung, fähig war. Das Körperliche, darum Niccolò ringt, ist überwunden,

die Form ist in den Dienst des Ausdruckes des Seelischen gestellt. Indes, nur der eine Giovanni vermag der Antike zu entraten. Schon das folgende Geschlecht der Gotiker greift gerne wieder nach antiken Vorbildern. Doch wächst nun das Streben nach der klassischen Antike; der Transzendentalismus, das Abstraktionsbedürfnis der christlichen Antike fangen an, in der Seele des Südländers keinen Widerhall mehr zu wecken.

Die Venus von Pisa ist eines der Werke, an denen das Wachsen des klassischen Einflusses ver-

folgt werden kann. Julius v. Schlosser<sup>1)</sup> hat wahrscheinlich gemacht, dass sie als die Kopie einer wohl kurz vor 1334 in Siena aufgefundenen, 1357 zertrümmerten, mit dem Namen des Lysipp in Verbindung gebrachten Aphrodite vom Typus der Mediceerin angesehen werden darf. Zweifellos ist sie ein Werk aus der Schule des Giovanni Pisano. Schon dass das Original zertrümmert wurde, beweist, dass das Verständnis für die Schönheit des menschlichen Körpers im antiken Sinne im 14. Jahrhundert noch nicht Allgemeingut war<sup>2)</sup>. Auch eine unmittelbare Vergleichung des Pisaner Bildwerkes mit der Mediceischen Venus macht deutlich, dass dem Gotiker die Absichten des antiken Künstlers im Hinblick sowohl auf die Gewichtsverteilung, wie auch auf die Massverhältnisse nicht nachahmenswert schienen. Immerhin spürt man ein neues, stärkeres Lebensgefühl, vergleicht man diese Venus mit den Schöpfungen des Niccolò Pisano oder den Reimser Bildwerken.

Die Venus von Pisa stellt das Verhältnis des Mittelalters zur Antike fest, wie es im Süden bis zu den Arbeiten des Ghiberti, im Norden bis zu den Aposteln des Sebaldusgrabes in Geltung bleibt. Das seelische Element behält die Vorherrschaft. Aber zwischen ihm und dem leiblichen wird ein Ausgleich erstrebt. Die

eigentliche Renaissance bedeutet den Sieg des Körperlichen über das Seelische, des Statischen über das Dynamische, der Form über den Ausdruck.



Venus von Pisa  
Zwischen 1334 und 1357

## V. PROPORTIONEN IM MITTELALTER

Die vorhergehenden Abschnitte haben gezeigt, wie die antike Form im Mittelalter weiterlebt. Der

<sup>1)</sup> Vgl. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1904, S. 125 ff.

<sup>2)</sup> Über ein Gegenstück, die gesteigerte Replik der Melischen Aphrodite von S. Mathias in Trier (Provinzialmuseum, Nr. 656), vgl. Florencourt, Der gesteigerte Venustorso, Bonner Jahrb., XIII, 1848, S. 128 ff., Hettner, Die römischen Steinendknäler des Provinzialmuseums in Trier, 1893, S. 224.

<sup>1)</sup> Der Nachweis der einzelnen Entlehnungen bei Graber a. a. O., S. 15 f.

<sup>2)</sup> Abbildung bei Richter, Siena, 1901, S. 9.



Unterschied zwischen mittelalterlicher und späterer Nachbildung ist zunächst nur quantitativ; was früher vereinzelt geschah, wird mit dem 15. Jahrhundert allgemein. Weit wichtiger aber als der Quantitätsunterschied ist der Intensitätsgegensatz. Mit dem 15. Jahrhundert setzt ein genaueres Studium der Antike ein, und zwar nicht nur der Form, sondern auch der Verhältnisse. Es wird nun wieder die Gesetzmässigkeit der in der Antike geltenden anthropomorphistischen Verhältnisse erstrebt, nachgebildet, wissenschaftlich erläutert und künstlerisch vertieft.

Auch das Mittelalter ging Proportionsfragen nicht aus dem Wege. Es genügt ein Blick in das Skizzenbuch des Wilars de Honecourt<sup>1)</sup>, um zu erkennen, dass es kaum eine geometrische Figur gab, die nicht gelegentlich als Mass benutzt wurde; aber in diesen Fällen handelt es sich mehr um Spielereien als um ein System.

Wichtiger ist die Erhaltung eines schriftlichen Nachweises für die ernsthafte Beschäftigung mit Proportionsfragen. Am 1. Mai 1392 fand in Mailand eine Baumeisterzusammenkunft zur Beratung über den Weiterbau des Domes statt<sup>2)</sup>. Der dritte Punkt ihrer Tagesordnung lautete: *Utrum ecclesia ipsa, non computando in mensura tiburium fiendum, debeat ascendere ad quadratum an ad triangulum?* Der Entscheid: *Declaraverunt, quod ipsa posset ascendere usque ad triangulum sive usque ad figuram triangularem et non ultra.* Unter dem *triangulum* ist offenbar das gleichseitige Dreieck verstanden. In einem Plane von 1391 hatte der Baumeister Gabriel Stornalochus der Höhe und Breite des Innenraumes diese Massfigur zugrunde gelegt. In der Beratung von 1392 wurde zunächst der Plan, den Bau noch schlanker, nämlich die Höhe gleich der Breite zu machen und damit das System der Triangulatur durch das der Quadratur zu ersetzen, grundsätzlich aufgegeben, und zwar offenbar in dem Gefühle, dass dem Bedürfnisse nach anthropomorphistischen Verhältnissen durch eine Steigerung der Höhe im Sinne der Quadratur keineswegs entsprochen würde. Ja, nicht einmal die Massverhältnisse des gleichseitigen Dreieckes, die man bis zur Kämpferhöhe der

äusseren Seitenschiffe bisher tatsächlich angewendet hatte, erschienen noch wünschenswert; so sehr hatte man sich in Italien schon von dem gotischen Transzendentalismus entfernt; man begnügte sich vielmehr bei der Vollendung der oberen Teile mit einer *figura triangularis*, einem gedrückten Dreieck von offenbar nicht beliebigen, sondern ganz bestimmten Verhältnissen. Und zwar sind diese, wie Messungen am Bau ergeben, aus dem ägyptischen Dreieck gewonnen<sup>3)</sup>.

Beide Verhältnisse, die des gleichseitigen, wie die des ägyptischen Dreieckes, stammen aus der Antike, werden jedoch während des ganzen Mittelalters vereinzelt verwendet. Es handelt sich dabei selten um genaue, meist um Annäherungswerte. Beim Pantheon, dessen lichte Dimensionen durchaus quadriert sind, gewinnt man das Verhältnis des gleichseitigen Dreieckes<sup>4)</sup> mit Einbeziehung, bei S. Costanza in Rom, einem Bau von fühlbar verwandter Raumwirkung, mit Weglassung der Kapellen. Bei S. Lorenzo in Mailand entsprach die lichte Höhe wahrscheinlich der Höhe eines dem Innenraume einbeschriebenen gleichseitigen Dreieckes. Der Dom in Pisa ist genau nach diesem Verhältnisse konstruiert. Und selbst in der Gotik findet es sich noch vereinzelt. Beispiele dafür sind im Norden der Innenraum des Strassburger Münsters und die von seinem Vorbilde abhängigen Innenräume, die trotz den gotischen Formen die Wirkung einer Wohlräumigkeit ausüben, die von der Raumwirkung der französischen gotischen Kathedralen, Paris, Chartres, Reims, Amiens, Beauvais durchaus verschieden ist, im Süden besonders S. Petronio in Bologna, minder genau andere gotische Kirchen Italiens. Auch in Einzelformen findet sich das Massverhältnis des gleichseitigen Dreieckes. Nach ihm sind die Spitzbogen der Hochgotik konstruiert<sup>5)</sup>, während jenen der Frühgotik das ägyptische Dreieck einbeschrieben werden kann.

<sup>1)</sup> Vgl. Dehio-v. Bezold, a. a. O., S. 564. Der Verfasser möchte nicht verhehlen, dass sie zu abstrakt gewonnen sind, als dass man in diesem Falle das ägyptische Dreieck für die Raumwirkung irgendwie verantwortlich machen könnte. Als ägyptisches Dreieck bezeichnet Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, I, 1863, S. 402 ff. das gleichschenkelige Dreieck (mit einem Scheitelwinkel von 72°), das den Vertikalschnitt der Cheopspyramide bildet. Seine Höhe, die sich zur Grundlinie ungefähr wie 5:8, also dem goldenen Schnitte entsprechend, verhält, teilt es in zwei ideale pythagoräische Dreiecke mit den Seitenlängenverhältnissen 3:4:5.

<sup>2)</sup> Vgl. Dehio, Ein Proportionsgesetz der antiken Baukunst, 1895.

<sup>3)</sup> Z. B. an der S.-Chapelle in Paris; vgl. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture*, VII, 1864, S. 545. Hoeber, Orientierende Vorstudien zur Systematik der Architekturproportionen, 1906, S. 100.

<sup>4)</sup> Vgl. Album de Villard de Honecourt, herausgegeben von Omont, s. d., besonders Tafel 35–38 mit den aus Quadrat, Kreis, gleichseitigem Dreieck und Pentagramm konstruierten Köpfen und Körpern. Dazu Mortet, *La mesure de la figure humaine et le canon des proportions, d'après les dessins de Villard, de Durer et de Léonard da Vinci*, in den *Mélanges Chatelain*, 1910.

<sup>5)</sup> Vgl. Boito, *Il Duomo di Milano*, 1889, S. 120. Dehio-v. Bezold, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, II, 1901, S. 538, 564 ff.



Phot. Bregi

# Florenz. — S. Maria del Fiore. Kuppel

Erster Entwurf von Arnolfo di Cambio 1296, zweiter 1355 von Francesco Talenti; verbesserter Entwurf mit Tambour von Giovanni di Lapo Ghini, 1367 genehmigt. Ausführung 1420–1434 durch Filippo Brunelleschi, der Laterne 1446–1467 nach Brunelleschi's Entwurf



Phot. Brogi

# Rom. — Palazzo di Venezia. Fassade

Begonnen zwischen 1451 und 1455, Baunternehmer Amedeo di Francesco da Settignano (nach 1464) und Giuliano da Sangallo.  
Bauliefer wahrscheinlich Giacomo di Cristofano da Pietrasanta





Phot. Emilia

Ferrara. — Castello Estense

Seit 1335 von Bartolino da Novara erbaut. 1570 durch Alberto Schiatti hergestellt

Ein weiteres, zumal im frühen Mittelalter viel verwendetes Verhältnis ist die Quadratur<sup>1)</sup>, wichtig vor allem für Grundrissanlage und Aufbau der Basiliken des gebundenen Systemes. In Italien findet sie sich noch in der Gotik gelegentlich im Wettbewerb mit dem Verhältnis des gleichseitigen Dreieckes; es ist oben erwähnt, wie sie in Mailand entschieden abgelehnt wurde; in den Florentiner Dom lässt sie sich einigermassen gewaltsam hineininterpretieren: dort entspricht die Mittelschiffhöhe, bis zum Scheitel des Schildbogens gerechnet, der lichten Gesamtbreite.

Bei Betrachtung der Einzelfälle ist nicht zu verkennen, dass das frühe Mittelalter, das der Antike näher steht, Verhältnisse von einigermassen anthropozentrischem Charakter immerhin noch lieber pflegt als die transzendente, stärker vom Menschlichen abstrahierende Gotik. Sie bevorzugt, wie bereits bei der Erörterung über das Strassburger Münster hervorgehoben wurde, schwerer fassbare, abstraktere Verhältnisse, und zwar mit Vorliebe Masse, die aus dem  $\frac{\pi}{4}$  und dem  $\frac{\pi}{5}$  Dreieck, d. h. gleichschenkeligen Dreiecken mit den Scheitelwinkeln von  $45^0$  und  $36^0$  gewonnen werden<sup>2)</sup>. Es ist bezeichnend, dass, während für die Verhältnisse antiker Bauten überwiegend Gründe anthropozentrischer Art, Beziehungen sichtbaren, messbaren Charakters massgebend sind, für den Gotiker das Symbolische, die Beziehung zum Unfassbaren, Jenseitigen von entscheidender Bedeutung wird. „Der Kreis wird dem gotischen Baumeister,“ sagt Witzel<sup>3)</sup>, „das Symbol des Weltalls und der göttlichen Macht. Im gleichseitigen Dreieck sah er das höchste Symbol des Christentums, jenes der heiligen Dreieinigkeit. Das Quadrat bedeutete in seiner Beziehung auf die vier Elemente, vier Weltgegenden, vier Jahreszeiten und vier Tageszeiten das Symbol der Welt und Natur. Das Fünfeck galt schon in den Zeiten des heidnischen Altertums als Symbol der Gesundheit und blieb so im Christentum das Symbol des Heiles und Glückes. Ebenso hatte das Siebeneck tiefere Bedeutung in bezug auf die sieben Planeten, die sieben Geister Gottes, die sieben Schöpfungstage, die sieben Gaben des

heiligen Geistes und die sieben Sakramente . . . So verflocht er mit den Grundelementen der Geometrie seine tiefen religiösen Gedanken.“

Die bisher behandelten Beispiele sind sämtlich aus dem Gebiete der Baukunst gewählt, Malerei und Bildnerei des Mittelalters sind in bezug auf die Anwendung gesetzmässiger Verhältnisse minder erforscht, als die Architektur. Darüber kann kein Zweifel sein, dass die Pflege der Gesetzmässigkeit menschlicher Proportion nicht in der Richtung des mittelalterlichen Kunstwollens lag. Die Zeit des stärksten Spiritualismus vergeistigte auch den menschlichen Körper, beraubte ihn seiner Eigenfunktionen, seiner Eigenstatik, machte ihn abstrakt zum reinen Ausdrucksträger und zum Teil eines grösseren dynamischen Ganzen. Im Norden ist noch der spätgotische Realismus des 15. Jahrhunderts ganz unberührt von dem Bedürfnis nach Klarlegung des organischen Baues, nach Darstellung der Gewichtsverteilung und der Massverhältnisse.

## ZWEITER TEIL

### VI. KENNZEICHEN DER RENAISSANCE

Zwei Nachweise verneinender Art waren in den vorigen Abschnitten zu führen, um die Grundlage für den positiven Nachweis des Wesens der Renaissance zu gewinnen. Einerseits musste gegenüber Worringers Absicht, das Mittelalter als eine dem Klassischen durchaus entfremdete Zeit darzustellen, gezeigt werden, dass die Antike dauernd eine wichtige Komponente des Mittelalters bildet<sup>1)</sup>. Wir haben uns in den vorigen Abschnitten davon überzeugt, dass das gesamte Mittelalter von Versuchen erfüllt ist, antike Form wieder aufleben zu lassen. Andererseits war gegen Courajods Stellung zu nehmen, der mit einem beliebigen unter den vielen spätmittelalterlichen Anknüpfungsversuchen an die Antike, im 13. Jahrhundert, die Renaissance beginnen lassen möchte, ohne Rücksicht darauf, dass im Süden noch hundert, im Norden noch zweihundert Jahre lang jene Kunst blüht, die Worrringer der klassischen als durchaus wesensverschieden gegenüberzustellen versucht. Wenn nun aber die Nachahmung antiker Form, wie gezeigt worden ist, für sich allein als Merkmal des Wesens der eigentlichen Renaissance nicht genügt, worin beruht dieses Wesen? In der jüngst vergangenen Epoche schrankenloser Überschätzung des Wertes der Wirk-

<sup>1)</sup> Vgl. Wölfflin, Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur, 1886, S. 26ff. Dehio-v. Bezold, a. a. O., S. 566. Hoerber, a. a. O., S. 86ff.

<sup>2)</sup> Vgl. v. Drach, Das Hüttengeheimnis vom gerechten Steinmetzengrund, 1897. Witzel, Untersuchungen über gotische Proportionsgesetze, 1914.

<sup>3)</sup> Vgl. Witzel, a. a. O., S. 11, dazu die ausführlichen Belege aus dem mittelalterlichen Schrifttum zur Zahlensymbolik bei Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, 1902, S. 61ff.

<sup>1)</sup> Vgl. dazu Baum, Der Geist der Gotik, Kunstchronik, XXIX, 1918, S. 145ff.

lichkeitsnachahmung hat Springer<sup>1)</sup> geglaubt, das Wesen der Renaissance mit folgender Formel erschöpfen zu können: „Das unbefangene Hinausgreifen in die reiche Erscheinungswelt, an deren Formenfülle sich das Auge des Künstlers sättigt, für deren wahre und lebendige Wiedergabe bis zur feinsten Einzelheit die Phantasie sich empfänglich erweist, und dann das sinnige Einweben der persönlichen Stimmung und individuellen Empfindungsweise in die Darstellung, so dass diese auch

aus der Feststellung seines Verhältnisses zur Wirklichkeit. Ein beträchtlicher Teil der Kunst, die Architektur, ist mit der Wirklichkeit gar nicht vergleichbar; nur aus der Anschauung der Baukunst sind daher feste Gesichtspunkte für die Anschauung auch der übrigen Künste zu gewinnen<sup>1)</sup>. Es kann demnach kein Zweifel sein, dass Wirklichkeitsnachahmung als Kriterium der Kunst der Renaissance, wie jedes anderen Stiles, ausscheidet. Aber auch die bloss äusserliche Nachahmung antiker Form



Careggi. — Villa Medici, 14. Jahrhundert  
Strassenseite

Phot. Brogi

als unmittelbare Enthüllung der Künstlernatur gelten darf.“ Beide Merkmale treffen nicht die Renaissance allein; beide, Realismus und Betonung der künstlerischen Individualität, gelten ebenso für die nordische Kunst des 15. Jahrhunderts; und dennoch wird man nicht nur einen Jan van Eyck und älteren Holbein, einen Riemenschneider und Stoss als Gotiker bezeichnen müssen; selbst in den Werken eines Quinten Metsijs und Grünewald ist der mittelalterliche Bestandteil wesentlich als der klassische.

Die Kennzeichen eines Stiles ergeben sich nicht

reicht als Merkmal des Renaissancekunstwerkes nicht aus. Der Venus von Pisa, wenngleich sie eine antike Statue kopiert, fehlen wesentliche Kennzeichen des Renaissancekunstwerkes. Umgekehrt ist das Ospedale degli Innocenti zweifellos eine Hauptschöpfung des neuen Stiles, obgleich es ohne Verwendung

<sup>1)</sup> Vgl. Springer, Die Anfänge der Renaissance in Italien, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte I, 1886, S. 240.

<sup>1)</sup> Vgl. Hildebrand, Das Problem der Form<sup>3</sup>, 1901, S. 61.: „Die architektonische Gestaltung ist das, was aus der künstlerischen Naturforschung ein höheres Kunstwerk schafft. Das mit Imitativ Bezeichnete stellt also eine der Natur selbst entnommene Formenwelt dar, welche erst architektonisch verarbeitet zum vollen Kunstwerke wird.“ Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915, ersetzt das Hildebrandische „architektonisch“ durch „dekorativ“, wobei die Bedeutung dieses Wortes gegenüber dem gebräuchlichen Sinne wesentlich vertieft wird.



klassisch-antiker Formen geschaffen ist. Das Merkmal, das der Venus von Pisa, mit antiken Werken verglichen, fehlt, und das die Loggia degli Innocenti mit ihnen gemeinsam hat, ist die anthropozentrische Sensualität. In der Antike und in der Renaissance fühlt der Mensch sich als Mittelpunkt alles Seins. Die nicht nur fühlbare, sondern sicht- und messbare Gesetzmäßigkeit der Massverhältnisse und der Gewichtsverteilung seines Körperbaues, der ihm innewohnenden Kräfte überträgt er bewusst in seine Schöpfungen. Damit verliert die Kunst das Unbestimmte, rein Gefühlsmässige, Abstrakte, den transzendentalen Zug. Sie wird diesseitig, menschlich, geschlossen, harmonisch. An die Stelle einer überwältigenden, oft unfassbaren Dynamik tritt eine ausgeglichene berechenbare Statik, an die Stelle gefühlsmässiger treten ablesbare, messbare Verhältnisse. „Vitruvius spricht: wer do bauen woll, der soll sich verrichten auf der Geschicklichkeit der Menschen, wann aus ihm würd funden gar verborgne heimlichkeit der Moss,“ schreibt Dürer in der Einleitung des Abschnittes seiner Proportionsstudien, in dessen Verlaufe er die Vergleichung der Architekturverhältnisse mit jenen des Menschen durchführt<sup>1)</sup>. Und der deutsche Renaissancebaumeister Schickhardt begleitet in seinem Bücherverzeichnis den Abschnitt „Arithmetica“ mit dem Zusatz „die allerschnellste Kunst in der gantzen Welt“<sup>2)</sup>. Wenn schon deutsche Künstler, die theoretischen Erörterungen im allgemeinen minder geneigt sind, eine solche Freude am Rechnen und Messen äussern, um wieviel mehr wird man im nicht nur sensuelleren, sondern auch intellektuelleren Italien der Renaissance mit einer Ergänzung des Kunstschaffens durch die Theorie rechnen müssen. In der Tat, welche Fülle und Tiefe wissenschaftlicher Kunstbetrachtung allein schon in den Anfängen der Renaissance, von Leone Battista Alberti über Filarete und Francesco di Giorgio Martini bis zu Leonardo da Vinci und Fra Giocondo<sup>3)</sup>! Wie dürftig erscheint neben ihren Ergebnissen die Lehre ihres Meisters Vitruv! Indes, wenn auch Praxis und Theorie einander durchdringen, so steht doch vor der Theorie am Anfange die Tat: das Werk des Brunelleschi. Und anderseits hindert die durchgebildete Theorie nicht, dass das Mittelalter noch bis in das 16. Jahrhundert hinein

weiter wirkt. Ja, der Begründer der Renaissance selbst, Brunelleschi, vollendet in reifen Jahren die Florentiner Domkuppel als gotisches Werk, in Rom, der Stätte der reinsten klassischen Überlieferung, entsteht noch in der Mitte des 15. Jahrhunderts der Palazzo di Venezia in äusserlich völlig gotischen Formen, und sogar namhafte Verkünder der neuen Lehre, wie Filarete, vermögen die mittelalterlichen Einwirkungen nicht auszuschalten. So wenig, wie man sich die Renaissancekunst allein aus Gefühl und starkem Instinkt heraus geschaffen denken kann, so wenig ist sie eben rein verstandesmässig. In der Ausgleichung von warmer Sinnlichkeit und klarem Intellekt liegt ihr Zauber und ihr Wert.

## VII. MALEREI UND BILDNERKUNST DER FRÜHRENAISSANCE

Vergleicht man die Quattro Inconorati des Nanni di Banco an Orsanmichele (seit 1408) mit den Aposteln des Reimser Gerichtsportales (nach 1211) oder der Reimser Heimsuchung (gegen 1240), so kann kein Zweifel sein, dass die Reimser Künstler sich unmittelbarer an antike Vorbilder anlehnen als der Florentiner, dass jedoch Nanni trotz grösserer Selbständigkeit der Erfindung dem Wesen der Antike näher kommt. Wohl ist seine Formgebung im ganzen noch gotisch. Das Gewand hat noch zu viel selbständiges Leben, die Bewegung ist noch von aussen aufgedrängt, nicht aus der Mechanik des Körpers entwickelt; und doch spürt man in der Gestalt des Nikostratos, trotz der Verbergung wichtiger Gelenkansätze, trotz der noch nicht völligen Sicherheit der Ponderation, ein Selbstgefühl, das den Werken des 14. Jahrhunderts fehlt.

Stellt man aber eine Gestalt des Nanni di Banco etwa neben den 1425—1428 entstandenen hl. Stephanus des Ghiberti, so gewahrt man, dass Nanni seiner Zeit vorausseilt. Bei Ghiberti herrscht noch reine Gotik. Das Standmotiv ist verborgen, die rechte Hüfte stark ausgebogen, das Gewand ganz selbständig. Und doch besass Ghiberti eine Antikensammlung, die er eifrig studierte; in ihr befand sich der heute in den Uffizien aufbewahrte pergamenische Satyrtorso, den er im Isaak des Wettbewerbsentwurfes für die Nordtür des Baptisteriums (1401) kopierte<sup>1)</sup>. Diese Kopie ist im Werke des Ghiberti nicht vereinzelt; dennoch bleibt die Antike in der Hauptsache ohne Wirkung auf

<sup>1)</sup> Dürerhandschriften des Brit. Museums, London: „Von der Gliedmoss des Menschen.“

<sup>2)</sup> Vgl. Heyd, Handschriften und Handzeichnungen des Baumeisters Heinrich Schickhardt, 1902, S. 340. Baum, Forschungen über die Hauptwerke des Baumeisters Schickhardt, 1916, S. 2ff.

<sup>3)</sup> Vgl. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, II, III, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Band 179, 180, 1915, 1916.

<sup>1)</sup> Vgl. v. Schlosser, Über einige Antiken Ghibertis, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, XXIV, 1904, S. 151 ff.

ihn; er verharnt energischer bei der Gotik als der Schöpfer der Venus von Pisa<sup>1)</sup>. Sogar die nackten Figuren der Paradiestür (1425-1452) sind noch nicht ponderiert; und weiter als im Reliefstil dieser Pforten entfernt sich der Realismus des 15. Jahrhunderts im Süden nirgends von den Zielen der klassischen Kunst.

Ghiberti steht unter den Künstlern des frühen 15. Jahrhunderts der Antike am selbständigsten gegenüber. Aber auch ein Donatello und Jacopo della Quercia, ein Masaccio, Piero dei Franceschi und Signorelli haben zur Antike ein freieres Ver-



Gegen 1240  
Reims, Kathedrale

hältnis als etwa die Capuaner Bildhauer des 13. Jahrhunderts. „Sie bewundern die schöne Bildung nackter Körper, lernen den vornehmen, einfachen Wurf der Gewänder kennen, sehen, wie die gemessene Ruhe bei Standbildern, lebendige Wahrheit bei bewegten Figuren darzustellen sei. Das alles prägen sie ihrem Gedächtnisse treu ein, und wenn sie nun an die Verkörperung der ihnen gestellten Aufgaben schreiten, so umschreiben sie mit leiser Hand Linien und Flächen nach diesen antiken Erinnerungen“<sup>2)</sup>. Nur in Padua, in der Werk-

statt des Sgarione, ist die Antike Gegenstand eifriger äusserlicher Nachahmung; in Florenz glaubte ein Botticelli zwar, mit seiner Verleumdung des Apelles „nichts anderes zu geben, als was ein antiker Maler in diesem Falle gegeben hätte“<sup>3)</sup>; aber wie fremd Quattrocento und Antike einander dennoch gegenüberstehen, dessen wird man erst gewahr, wenn man es mit jener Kunst vergleicht, die sich von innen heraus zur Feierlichkeit und

Würde des klassischen Altertums tatsächlich entwickelt, nämlich mit der Kunst der Hochrenaissance.

Das entscheidende Merkmal der Frührenaissance also ist nicht sowohl die unmittelbare Nachahmung antiker Form, wie vielmehr das Wiederinkrafttreten antiker Gesetzlichkeit. Von Donatellos ehernem David sagt Frida Schottmüller: „Antik ist die lässige Ruhe und das stille Niederblicken, antik die Formensprache im Gesicht, die Bildung der Brust, des Brustkorbrandes und der Hüften. Kein Werk des Quattrocento atmet so rein hellenischen Geist“<sup>4)</sup>. Aber ob gleich Donatello Anregungen aus der Antike verarbeitet hat, wo immer sie sich boten, so wäre es dennoch unmöglich, Vorbilder dieses David in dem antiken Formenschatz nachzuweisen.

Indem die Renaissance ihrer aus der Gesetzlichkeit des menschlichen Körpers erwachsenden Gesetzlichkeit bewusst wird, legt sie auch schon Wert auf ihre Sichtbarmachung. So ist das erste Merkmal der

Renaissancekunst vielleicht nur das bewusste Klarlegen der Ansichten. Im Klarlegen ist das Differenzieren der Teile notwendig enthalten. In dieser Tätigkeit des Gliedern aber wird der Künstler nicht bei der optischen Wahrnehmung stehen bleiben. Einmal auf die Gelenke aufmerksam, wird er nach ihrer Bewegungsmöglichkeit und nach der Bedeutung dieser Bewegungsmöglichkeit wiederum für den künstlerischen Ausdruck fragen; er wird sich über die Gesetze des Gleichgewichtes und seiner wirksamen Darstellung Aufschluss verschaffen<sup>5)</sup>. Bei allen diesen Einzel-



Ghiberti. 1425—1428  
Florenz, Orsanmichele

<sup>1)</sup> Die deutschen Parallelen zu den Statuen Ghibertis an Orsanmichele sind die fast neunzig Jahre jüngeren ebenso gotischen Apostel an Vischers Sebalusgrab in Nürnberg.

<sup>2)</sup> Vgl. Springer, Die Anfänge der Renaissance in Italien a. a. O., S. 250 ff.

<sup>3)</sup> Vgl. Wölfflin, Die klassische Kunst<sup>3</sup>, 1904, S. 226 ff.

<sup>4)</sup> Vgl. Schottmüller, Donatello, 1904, S. 83.

<sup>5)</sup> Schon in dem 1435 dem Brunelleschi gewidmeten (erst 1540 gedruckten) Traktat über die Malerei beschäftigt sich Alberti ausführlich mit Fragen der Statik des menschlichen Körpers.



untersuchungen aber darf der Künstler die Einheit nicht aus dem Auge verlieren; indem er die Teile zu einander und zum Ganzen, die Vielheit unter die Einheit ordnet, wird er sich der Bedeutung der Verhältnisse bewusst. Es ist indes natürlich, dass nach einer langen Zeit, die das Eingehen in das Einzelne mied und die Verallgemeinerung betonte, das Pendel der Entwicklung nun zunächst nach der Seite stärkerer Individualisierung ausschlägt. Was dies für die Kunst bedeutet, wird von Wölfflin anschaulich nachgewiesen: „Frührenaissance, das heisst feingliedrige, mädchenhafte Figuren mit bunten Gewändern, blühende Wiesen, wehende Schleier, luftige Hallen mit weit gespannten Bogen auf schlanken Säulen. Frührenaissance heisst alle frische Kraft der Jugend, alles Helle und Muntere, alles Natürliche, Mannigfaltige“<sup>1)</sup>. Erst die Hochrenaissance bringt eine neue Vereinfachung und Typisierung, indes nun, im Gegensatz zur mittelalterlichen, auf rein anthropozentrischer Grundlage.

Und doch begann auch die Frührenaissance machtvoll, herb und gross. Die Leistungen eines Massaccio und Piero dei Franceschi, eines Donatello und Jacopo della Quercia nehmen dem Cinquecento viel vorweg. Aber die jüngere Frührenaissance steht ihnen bald fremd gegenüber. Die zweite Generation leidet an Überfeinerung und Entartung. Ihre Kunst ist zu individuell, zu vielfältig, zu reich, zu spielerisch, Kunst von Erben, die Gefahr laufen, zu verlieren, was die Väter gewonnen haben. Ein durch ganz Europa gehender Spieltrieb zersetzt in gleicher Weise nordische Spätgotik und italienische Frührenaissance. Die grosse Kunst wird schnörkelhaft, anmassend und leer. Den Mangel an innerer Würde ersetzt gewaltsame Haltung, gewaltsame Stimmung. Man denke an die späten Werke des Botticelli. Eine Gegenüberstellung von Donatellos Gattamelata und Verrocchios Colleoni (Abb. S. 222) bedarf keiner Erläuterung. Das Fühlen der Renaissance musste zur gravitas des Gattamelata zurückkehren, um von dort aus den Weg zur klassischen Antike zu finden.

## VIII. BAUKUNST DER FRÜH-RENAISSANCE

Ebenso deutlich wie in der Malerei und Bildnerkunst lässt sich die Entwicklung der Frührenaissance in der Baukunst verfolgen.

<sup>1)</sup> Vgl. Wölfflin, *Die klassische Kunst*<sup>2</sup>, 1904, S. 2, sowie im ganzen zweiten Teile des Buches.

Auch hier ist Florenz der Ausgangspunkt der Entwicklung; in Siena und in Umbrien wird sie am strengsten weiter gepflegt. Auch hier stehen neben den verschiedenen Neuerern, wie Brunelleschi und Alberti minder Entschlossene, wie Michelozzi. Auch in der Baukunst kommen neben starken Förderungen die schwersten Hemmungen des neuen Stiles aus der Lombardei und Venezien; nicht nur, dass dort eine entartete Gotik das ganze 15. Jahrhundert hindurch weiter lebt und selbst Toskaner zu Zugeständnissen zwingt, — es ist vor allem der norditalienische Spieltrieb, der in der Ornamentik einen der Architektur gefährlich werdenden Schmarotzer grosszieht (vgl. Abb. S. 33, 36, 37, 38, 84, 85, 129, 193). Und wie in der Malerei und Bildnerkunst ist es auch hier die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, in der diese Zersetzung durch das Ornament besonders bedenklich wird<sup>1)</sup>. Bramantes Schaffen lässt erkennen, was die Lombardei zu geben hatte und welche Gefahren sie bot. In seiner Heimat sah Bramante das Werk entstehen, das die einzige wahrhafte Verbindung zwischen dem Schaffen des Brunelleschi und der römischen Hochrenaissance darstellt, den Palast von Urbino, die Schöpfung des Luciano da Laurana. An diesem Bau kritisch geschult, vermochte er in der Lombardei den Zentralbau zu neuer Grösse zu erwecken, ohne dabei von der lombardischen Zierlust auf allzu weite Abwege geführt zu werden, und so die Grundlage für sein römisches Werk zu schaffen.

\* \* \*

In der Architektur der Frührenaissance sind die blossen Formen der Antike als Vorbilder von fast noch geringerem Belange als in der Malerei und Bildnerkunst. „Als ob die Antike nur vom Hörensagen bekannt gewesen wäre, so sehen die Versuche des 15. Jahrhunderts aus, auf römische Formensprache zuzugehen. Die Architekten nehmen die Idee der Säule, des Bogens, der Gesimse; allein, wie sie diese Glieder bilden und zusammenfügen, lässt schwer glauben, dass sie römische Ruinen gekannt haben. Und doch haben sie sie gesehen, bewundert, studiert und waren gewiss überzeugt, einen antiken Eindruck zu machen“<sup>2)</sup>. Tatsächlich werden an der Antike mehr die Verhältnisse als die Formen beachtet. Es ist neuerdings auf das genaueste nachgewiesen, wie wenig die Erstlings-

<sup>1)</sup> Bereits Alberti warnt vor Übertreibung; vgl. *De re aedificatoria*, Buch 6 und 9; Burckhardt, *Geschichte der Renaissance in Italien*<sup>3</sup>, 1891, § 34.

<sup>2)</sup> Vgl. Wölfflin, *Die klassische Kunst*<sup>2</sup>, 1904, S. 227.

werke des Brunelleschi (1377–1446) der Antike, wieviel sie der mittelalterlichen Kunst verdanken<sup>1)</sup>. Die Einzelformen des Ospedale degli Innocenti in Florenz (Abb. S. 88, 89) sind fast sämtlich mittelalterlichen Bauten entlehnt. Archivolten, Gebälk, die Fenster mit geradem Sturze und Flachgiebeln gehen auf Vorbilder am Baptisterium zurück; die Kapitelle sind jenen der Apostelkirche verwandt; auch die Wölbung mit böhmischen Kappen findet sich in den Seitenschiffen dieser Kirche. Die Auffassung des Architraves als Rahmens, sowie die Plinthen über den Kapitellen findet Brunelleschi an S. Miniato. Von antiken Vorbildern übernommen ist vielleicht die Art der Verschneidung der Archivolten über den Säulenkapitellen; das Mittelalter bildete die Archivolte schmäler. Ferner geht der nicht über den Anfang hinaus gediehene Versuch, den Fries mit Wellenkannelüren zu füllen, wohl auf die Anregung durch einen antiken Riefelsarkophag zurück.

Ähnlich lassen sich die Einzelformen der übrigen Frühwerke des Brunelleschi fast sämtlich aus dem Mittelalter ableiten; das berühmte Gebälkstück zwischen Kapitell und Bogenansatz über den Säulen von S. Lorenzo (Abb. S. 39, 40), das Brunelleschi notwendig einfügen musste, um die Gebälkhöhe der Wand zu erreichen, ist wiederum vom Obergeschosse der Aussenwand des Baptisteriums entlehnt.

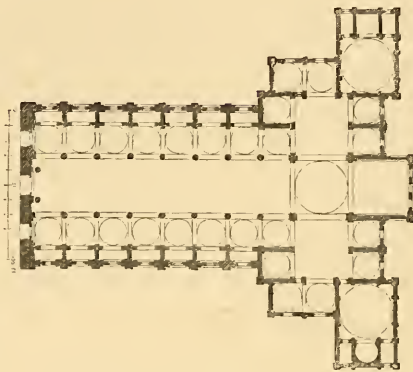
Aber auch die Bauten als Ganzes haben ihre Vorbilder nicht in der Antike, sondern gleichfalls im Mittelalter. Die Anlage von S. Lorenzo (Abb.

S. 39, 40) und S. Spirito (Abb. S. 41) ist durch romanische Basiliken bedingt. Für die allgemeinen Raumdispositionen der kleinen Zentralbauten hingegen weiss Willich byzantinische Vorbilder wahrscheinlich zu machen; auch die Rippenkuppel in der alten Sakristei von S. Lorenzo und in der Pazzi-kapelle ist eher wörtlich aus Byzanz übernommen als mühsam aus der Kuppel des Florentiner Baptisteriums konstruiert<sup>1)</sup>.

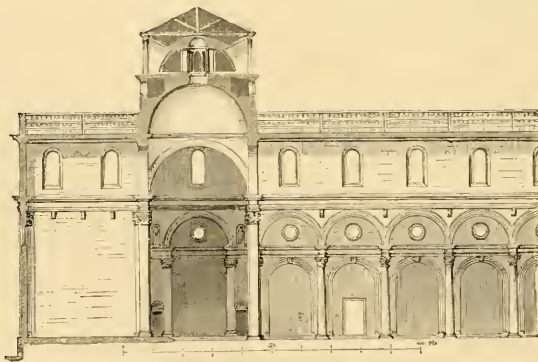
Morphologisch hat Brunelleschi also aus der Antike fast nichts entlehnt. Stilistisch aber kommt bis auf Bramante der Antike niemand näher als er; man muss die Fassade der Pazzi-kapelle (Abb. S. 1) mit jener von S. Miniato und beide mit verwandten Schöpfungen der Antike vergleichen, um zu sehen, dass Brunelleschi in Wahrheit eine Renaissance der Antike geschaffen hat, eine Renaissance nicht der Einzelformen, sondern der anthropozentrischen Gestaltung im ganzen.

Das Grösste an der Leistung des Brunelleschi ist die Klarheit seiner Dispositionen. Wie er in der alten Sakristei von S. Lorenzo die Wände des würfelförmigen Unterbaues gliedert, das ist in bezug auf Grossartigkeit und Einfachheit zugleich kaum zu übertreffen (Abb. S. 2). Vier Pilaster tragen in halber Wandhöhe

ein Gebälk. Über dem mittleren Pilaster öffnet sich an der Chorwand, zum Schildbogen im Verhältnis des goldenen Schnittes geordnet, ein Halbkreisbogen, der nicht mehr, wie am Ospedale degli Innocenti, von einer einfachen Archivolte, sondern nun von einem ganzen Gebälk umrahmt



Florenz, S. Lorenzo, Grundriss  
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)



Florenz, S. Lorenzo, Längenschnitt  
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

<sup>1)</sup> Vgl. Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, 1914, S. 2ff. Folnesics, Brunelleschi, 1915.

<sup>1)</sup> Die erste Meinung bei Willich, a. a. O., S. 12ff., die zweite bei Folnesics, a. a. O., S. 39ff.

ist. Die Wohlproportioniertheit eines derartigen Raumes projiziert sich naturgemäss unmittelbar auf die ihn einschliessenden Flächen; sie muss auf ihnen abgelesen werden. Der Barock macht seine Räume schwer fassbar und unbestimmt; die Renaissance hingegen erstrebt Klarheit und Messbarkeit. Demgemäss will die Renaissancearchitektur linear-flächig gesehen sein; alle richtigen Ansichten sind frontal<sup>1)</sup>. In der Sakristei von S. Lorenzo empfindet man die stark vorspringende Portalumrahmung der Türen des Donatello (Abb.S.2)

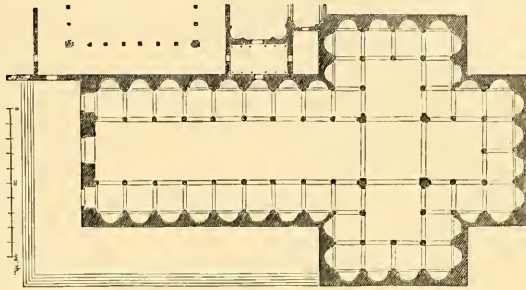
bereits als eine Störung der strengen Linienführung der Komposition.

Wie gewaltig immer die Tat des Brunelleschi, wie gross ihre Wirkung sein mag, die Gotik liess sich nicht in wenigen Jahren überwinden. Brunelleschi selbst scheut sich nicht, in der Domkuppel ein mittelalterliches Werk in mittelalterlichen Formen zu vollenden. Alberti (1404 bis 1472), der Theoretiker der ersten Epoche der Renaissance, noch bewusster als Brunelleschi allen Kompromissen feind, muss in Rimini eine gotische Kirche ummanteln (Abb. S. 20, 21, 44); allerdings bewahrt das Äussere dabei nichts vom mittelalterlichen Charakter; ja, es lehnt sich stärker als die Arbeiten des Brunelleschi an die Antike an. Alberti am ehesten dürfte auch der nach 1458 begonnene Palazzo Pitti (Abb. S. 65) zuzutrauen sein, diese ideale Umwandlung der gotischen Florentiner Stadtburg in einen Renaissancepalast. Brunelleschi scheint ausser an dem unvollendeten Obergeschosse des Palazzo

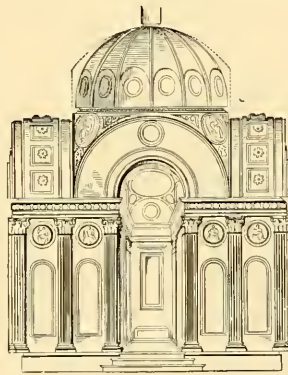
di Parte Guelfa<sup>1)</sup> kaum an privaten Wohnbauten gearbeitet zu haben; er hat daher auf diesem Gebiete nichts Grundlegendes geben können. Der erste, der Gelegenheit hatte, im grossen Stile zu zeigen, wie er sich die Umwandlung des gotischen

Steinhauses in ein Renaissancewerk vorstellt, ist der zage Michelozzo Michelozzi (1396–1472). Vergleicht man seine Schöpfung, den 1444 bis 1459 vollendeten Palazzo Medici (Abb. S. 66) mit einem rein gotischen Bau, wie dem Palazzo Vecchio in Florenz oder dem etwa gleichzeitigen

Palazzo di Venezia in Rom (Abb. S. XVII), so kann kein Zweifel sein, wo die stärkere Ausdruckskraft zu finden ist. Leider ersetzt Michelozzi die fehlende Unmittelbarkeit des gotischen Ausdruckes nicht durch Harmonie der Verhältnisse. Man möchte bezweifeln, dass ihm deren Bedeutung überhaupt schon klar gewesen sei, als er den Palazzo Medici begann. Drei stark abnehmende Geschosse, das untere mit derber Rustika, das mittlere mit Fugenschnitt, das obere glatt. Auf dem zu niedrigen Obergeschosse ein mächtiges Konsolenkranzgesims. Die rundbogigen Doppelfenster wiederum eine Anleihe bei dem frühen Mittelalter, allerdings eine durchaus renaissancegemässige; der Halbkreisbogen war willkommen, wo immer er sich bot. Obgleich schon der früheste Bau des Brunelleschi, das Ospedale degli Innocenti, Fenster mit geradem Sturz verwendet, hat man im Florentiner Palastbau die rundbogigen Fenster während des 15. Jahrhunderts vorgezogen. In Mailand und Rom herrscht der Spitz-



Florenz, S. Spirito, Grundriss  
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)



Florenz, Cappella dei Pazzi, Querschnitt  
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

<sup>1)</sup> Es konnten für das vorliegende Buch leider nicht immer die wünschenswerten Aufnahmen beschafft werden. Gute Ansichten sind z. B. die Abbildungen auf Seite 1, 2, 6, 13, 17, 23, 28, 29, 34, 35, 65, 70 oben, 82, 94, 95, 109. Ungenügend sind z. B. Seite 46 unten und Seite 71 oben.

<sup>1)</sup> Beschreibung und Abbildung bei Folnesics, a. a. O., S. 25 ff. Über den Palazzo Pazzi vgl. die Erläuterungen am Schlusse des Bandes. Willich, a. a. O., S. 17 ff. sucht dem Brunelleschi noch den Palazzo Busini und den Hof des Palazzo Bardi-Canigiani zuzuweisen.



bogen noch bis über die Jahrhundertmitte hinaus und nur Luciano da Laurana und die von ihm abhängigen Sienesen wenden sich mit Entschiedenheit dem grossen Rechteckfenster zu.

Verglichen mit dem Palazzo Medici wirkt der Palazzo Pitti wie eine bewusste Korrektur. Hier zeigt ein wahrhafter Renaissancekünstler, dass von der Gotik schlechterdings nichts als die Verwendung der Rustika übrig bleiben könne, wenn die Renaissance sich des Gedankens der Stadtbürgerschaft bemächtigt. Ein rechtwinkeliges Parallelepipedon in den Verhältnissen des goldenen Schnittes. Drei gleich hohe Geschosse aus gleichmässig horizontal gegliederten, unerhört schweren Rustikablöcken, mit im ganzen sieben Fensterachsen, denen drei Portale entsprechen. Und was für Fenstern! Man wird vor diesen riesigen von Keilsteinen umrahmten rundbogigen Öffnungen vergeblich nach mittelalterlichen Vorbildern suchen. Das Obergeschoss hatte ursprünglich ein Sparrendach. Vor diesem Bau hat man die Gewissheit, „dass der Geist Herr blieb über die Masse“<sup>1)</sup>. Es gibt nur eine Frührenaissancefassade, die dieser an Bedeutung und Würde gleichkommt: die Schauseite des Herzogspalastes in Urbino gegen den Domplatz.

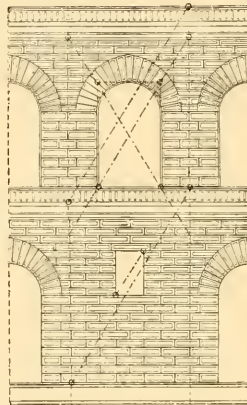
Ehe der Bau des Palazzo Pitti begann, hatte Alberti im Palazzo Rucellai (Abb. S. 72) eine minder eindrucksvolle, aber kultiviertere Lösung des Fassadenproblems gegeben. Der Bau wurde 1446—1451 von Bernardo Rossellino ausgeführt, der nach diesem Muster 1460—1463 den Palazzo Piccolomini in Pienza (Abb. S. 73) errichtete. Der Palazzo Rucellai ist das erste Beispiel durchgeführter Fassadengliederung durch Vertikalglieder, wie sie sich an antiken Stockwerkbauten erhalten haben. Wiederum drei Geschosse, gleichmässig stark gegliedert, mit Fugenschnitt. In jedem Geschosse sieben Fensterachsen; geplant waren acht. Zwischen den rundbogigen, im Verhältnis zur Geschosshöhe grossen Doppelfenstern Pilasterordnungen, toskanisch, komposit, korinthisch, also noch nicht in der später geheiligten Reihenfolge; sie tragen die beiden

durchgehenden Gebälke und das Kranzgesims. Je die dritte Achse von rechts und links ist betont: im Erdgeschoss durch die Anbringung von Portalen mit geradem Sturz, oben durch Wappen.

Die grossartige Weiterbildung dieser Gliederung liefert die Fassade der Cancelleria in Rom 1486 bis 1496 (Abb. S. 74). Das Erdgeschoss als Sockel ohne Pilaster, die beiden Obergeschosse durch Doppelpilaster gegliedert; die äussersten Joche bilden Eckrisalite. Der Palazzo Corneto in Rom, 1496—1504 (Abb. S. 75), steigert die Wirkung nochmals durch Erhöhung des Sockelgeschosses und Erbreiterung der Fensterjoche.

Die oberitalienischen Fassaden (Abb. S. 76—79)

wirken neben den bisher betrachteten spielerisch. In Venedig weiss man wenigstens durch die aus dem Mittelalter übernommene Fenstergruppierung den Bauten einen selbständigen künstlerischen Reiz zu verleihen (Abb. S. 81, 82, 83). Zu den wirkungsvollsten Lösungen aber gelangen, unabhängig von Florenz, Luciano da Laurana († 1479) und seine sienesischen Nachahmer. Luciano, der seinen Ausgangspunkt vielleicht vom Diokletianspalast in Spalato nimmt, bringt der italienischen Kunst einen wertvollen Zuschuss von Herbheit und Grösse. Ein Werk wie die Fassade des Palazzo di Prefettizio in Pesaro, vor 1465 entstanden (Abb. S. 56), mit sechs Bogen auf rustizierten Pfeilern, zu denen, über einem breiten, von Gurtgesims und



Florenz, Palazzo Pitti,  
Verhältnisse der Fassade  
(Nach Handbuch d. Architektur IV. 1.  
J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig)

durchlaufender Fenstersohlbank begrenztem Friese, fünf grosse Fenster mit geradem Sturze in ein glückliches Verhältnis gebracht sind, hätte kein Florentiner gewagt. Und sie bildet nur den Auftakt zur Domplatzfassade des Palazzo Ducale in Urbino mit drei grossen rechteckigen Portalen und vier ebenso grossen gleichartig gebildeten Fenstern, die, ähnlich wie in Pesaro, rhythmisch zu den Erdgeschossöffnungen geordnet sind<sup>1)</sup>. Die Front sollte mit glatten Quadern mit Fugenschnitt versehen werden. Die anderen Fassaden sind nicht vollendet; dort finden sich auch Rundbogenfenster (Abb. S. 190). In der zweitürmigen hohen Westfront (Abb. S. 63) klingt die Gotik noch

<sup>1)</sup> Vgl. Frankl, Die Renaissancearchitektur in Italien, I, 1912, S. 24.

<sup>1)</sup> Die Abbildung S. 71 gibt leider nur einen Teil dieser bedeutenden Fassade.

nach<sup>1)</sup>. So mächtig die Gesamthaltung der Domplatzfassade, so sorgsam ist die Arbeit der Einzelheiten (Abb. S. 168).

Zumal durch die Verwendung der grossen Rechteckfenster scheint Luciano da Laurana besonders auf sienesisische Künstler gewirkt zu haben, zunächst auf Francesco di Giorgio Martini (1439–1502), der sie 1486 am Palazzo del Governo in Iesi (Abb. S. 103) verwendet, weiterhin auf Giacomo Cozzarelli (1453–1515); die ihm zugeschriebenen sienesischen Paläste, wie Palazzo Bandini-Piccolomini (Abb. S. 70), gehören zu den sympathischsten Schöpfungen der Frührenaissance. Auch auf die jüngere urbinatische Generation, auf Rafael, Bramante und Genga, konnte ein Werk von der Bedeutung des Palazzo Ducale nicht ohne Wirkung bleiben.

Für die Hofanlagen behält der von Michelozzi im Palazzo Medici eingeführte Typus lange Zeit kanonische Bedeutung, zumal in Florenz und Siena. Es ist die Form des Klosterhofes (vgl. Abb. S. 124), den engeren Verhältnissen des Stadtpalastes angepasst. Im Erdgeschoisse eine rechteckige Bogenhalle auf Säulen. Auf den Archivolten ruht ein Gesims; die Wandfläche zwischen ihm und der durchlaufenden Fenstersohlbank ist als Fries gebildet. Die Fenster, in den Bogenachsen, im Palazzo Medici noch rundbogig, später meist mit geradem Sturz.

Ganz ungewöhnlich und vereinzelt ist der Hof der Casa Mantegna in Mantua (Abb. S. 109), rund, ohne Säulenstellungen, und in strengen, edlen Verhältnissen.

Auch in der Bildung der Hofanlage bringt der

<sup>1</sup> In Luciano da Laurana mit Reber, Luciano da Laurana. Sitzungsberichte der Bayr. Akademie der Wissenschaften, 1888, den Begründer der Hochrenaissance zu sehen, geht nicht an. Auch Patzaks Versuch (Die Renaissance- und Barockvilla in Italien, II, 1913, S. 45 ff.), die Verdienste Lauranas in ein recht helles Licht zu rücken, bedient sich untauglicher Mittel. Z. B. wird der Wert der so grosszügig komponierten Domplatzfassade mit der „Entwicklung der Fensteranlage aus der Innendisposition“ begründet. Als ob dieses Merkmal, das ebensogut ein Kennzeichen spätgotischer Gestaltungsunfähigkeit sein kann, die Frage der künstlerischen Fassadenbildung irgendwie berührte!

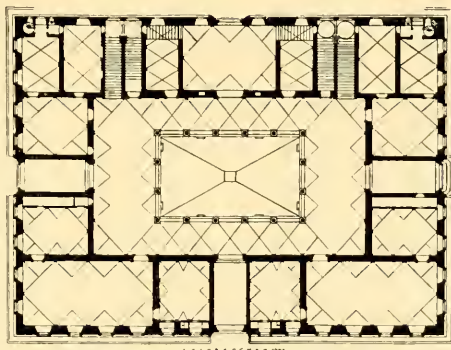
Palast von Urbino Neuerungen. An die Stelle der Ecksäulen treten Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, so dass eine Verschneidung der Archivolten hier vermieden wird. Über den Bogen ein volles Gebälk, auf dem, in den Bogenachsen, hohe rechtwinkelige Fenster sitzen. Die Aufwärtsbewegung der Säulen wird im Hauptgeschoisse durch korinthische Pilaster fortgeführt, die das Kranzgesims tragen.

Diesen Typus, den Bramante im Hofe der Canonica von S. Ambrogio (Abb. S. 121) aufnimmt, entwickelt der dreigeschossige Hof der Cancelleria (Abb. S. 118) durch Einschlebung einer zweiten Bogenhalle weiter. Auch der erste Pfeilerhof entsteht, schon 1466, in Rom, und zwar im Palazzo di Venezia (Abb. S. 119) in Anlehnung an das Vorbild der Bogenhallen des Kolosseums, das schon vorher (1455–1465) in der Fassade von S. Marco mit drei Bogenstellungen in zwei Geschossen verwendet worden war.

Kurz vor dem Baubeginn von S. Marco, 1454, fängt Alberti mit den Arbeiten an der Fassade von S. Francesco in Rimini an (Abb. S. 20, 21). Auch hier im Untergeschoisse drei Bogen auf Pfeilern mit vorgelegten Säulen, das Ganze jedoch

triumphbogenmässig rhythmisiert. An den Langwänden setzt sich die Reihung von Bogen auf Pfeilern fort. Aus dem über verkröpftem Gebälk flach ansteigenden Giebfeld sollte in der Mitte nochmals ein Bogen herauswachsen, von einem Segmentgiebel bekrönt.

Einheitlicher ist die Fassade von S. Andrea in Mantua (Abb. S. 19), für die Alberti 1470 den Plan lieferte; an der Durchführung der Einzelheiten, wie der Rahmenpilaster, trifft ihn keine Schuld. Eine Bogenöffnung zwischen geradem Gebälk, das Grundmotiv der Chorwand der alten Sakristei von S. Lorenzo. Diesem Organismus ist ein zweiter vorgelegt: vier Pilaster, gleich den Säulen der grossen römischen Triumphbogen rhythmisiert, tragen ein Gebälk, das die Archivolte der mittleren Bogenöffnung berührt und von einem flachen Giebel bekrönt wird. Das System ist von den Langwänden des Innern über-



Florenz, Palazzo Strozzi, Grundriss

nommen, wo es glücklicher durchgeführt ist als an der Front.

Noch einmal erscheint die mächtige rundbogige Eingangshalle, in ihrer Bedeutung gesteigert in Bramantes Fassade von S. Maria in Abbiategrosso (Abb. S. 28); die Nische des Giardino della Pigna hat sich aus diesem Motive entwickelt.

Wir kehren in das Innere von S. Andrea in Mantua zurück. Während der Typus der Basiliken

des Brunelleschi nur geringer Verbesserungen noch fähig war — wir verfolgen die zunehmende Individualisierung der

Raumkompartimente in dem Dome zu Faenza (Abb. S. 47) und in S. Francesco in Ferrara (Abb. S. 51), — ist hier, gleichfalls in Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder,

deren Wirkung schon im Inneren der Badia von Fiesole (Abb. S. 43) und von S. Francesco al Monte in Florenz (Abb. S. 42) deutlich wird, ein neuer Kirchentypus geschaffen. Das tonnengewölbte einschiffige Langhaus begleiten Kapellen, deren Zwischenpfeiler nochmals von kleinen Kapellen erfüllt sind. Es ist der Typus, der, mit stärkerer Zusammenfassung der Teile, im Gesù des Vignola sich wiederfindet. Auch die Kuppelkirche S. Salvatore in Venedig (Abb. S. 50) darf als eine Weiterbildung von S. Andrea mit weitaus grösserer Individualisierung der Raumkompartimente gelten; mit der Einwirkung der Mantuaner Kirche kreuzt sich hier der Einfluss von S. Marco in Venedig.

Für Mantua schuf Alberti noch den Entwurf für S. Sebastiano (Abb. S. 5). Das Kirchlein gibt uns Veranlassung, zu einem der Ausgangspunkte unserer Untersuchungen, dem Zentralbauprobem, zurückzukehren. Der Zentralraum ist das Ideal anthropozentrischer Epochen, das Symbol der Harmonie des Menschen mit seiner Umgebung. Daher war seine Gestal-

tung in der Renaissance Gegenstand eifrigen Mühens<sup>1</sup>).

Die einfachste Form des Zentralbaues gibt Brunelleschi in seiner alten Sakristei von S. Lorenzo (Abb. S. 2), einen Kubus, von einer Rippenkuppel bedeckt, mit kleinem, ähnlichem Chörlein. Diese Form findet nicht nur in toskanischen Bauten Nachahmung, wie in der Sakristei von S. Felicità, sondern früh schon in der Lombardei, wie in der be-

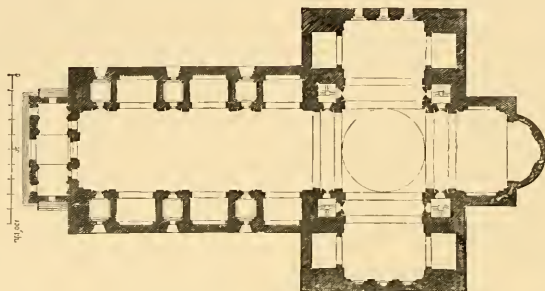
deutenden Chiesa di Villa in Castiglione d'Olna (Abb. S. 11) und in Michelozzis Cappella Portinari an S. Eustorgio in Mailand (1462 bis 1468), die der Kuppel bereits einen Tambur gibt (Abb. S. 11 und 144). Aus dem kubischen Kern entwickelt sich, durch Anfügung von vier kleineren rechtecki-

gen Nebenräumen, der Typus der Kapellen des Kardinals von Portugal an S. Miniato in Florenz und der heiligen Fina in S. Gimignano. Auch S. Sebastiano in Mantua folgt diesem Schema, indem es auf drei Seiten den Nebenräumen noch

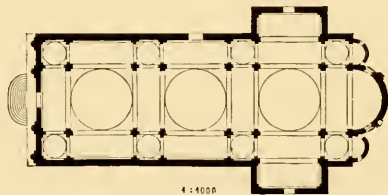
kleine Apsiden anfügt. Hingegen bildet S. Maria delle Carceri in Prato (Abb. S. 4, 5) den Grundriss in das einfache griechische Kreuz um. S. Maria di Campagna in Piacenza (Abb. S. 17) ist als griechisches Kreuz mit achteckiger Kuppel und vier selbständigen Eckräumen gestaltet.

Mit dieser Anlage am nächsten verwandt ist der mächtigste von allen, der Vierkonchentyp, dessen Ableitung aus S. Lorenzo in Mailand wir früher verfolgt haben (vgl. S. IX). Bramante nimmt ihn vereinfacht in S. Maria delle Grazie in Mailand (Abb. S. 12, 13) auf und bringt ihn in S. Peter in Rom zur höchsten Vollendung. Eine Vermittlung zwischen der Lösung von S. Maria delle Grazie und der

<sup>1</sup> Die folgenden kurzen Darlegungen finden eine ausführliche Ergänzung durch Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914, S. 23 ff.



Mantua, S. Andrea, Grundriss  
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)



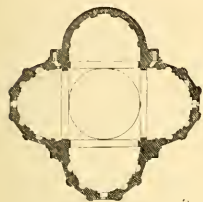
Venedig, S. Salvatore, Grundriss  
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)



Madonna delle Carceri in Prato gibt im Grundriss, nicht im misslungenen Aufbau, der Chor des Domes von Como. Auf die einfachste Formel gebracht erscheint der Vierkonchentyp in der Consolazione in Todi (Abb. S. 6, 7), zu deren machtvoller Raumwirkung die zu zierliche Gliederung der Kreuzarme im Widerspruche steht<sup>1)</sup>. Auch die Steccata in Parma (Abb. S. 14) gehört in diesen Zusammenhang; sie hat, gleich der Madonna di Campagna in Piacenza vier selbständige Eckräume.

Ein dritter Typus geht vom Oktogon aus, dem mehr oder minder verschiedene Nebenräume angegliedert werden. Die Urform: Brunelleschis S. Maria degli Angeli in Florenz. Weiterbildungen: die Sakristei von S. Spirito in Florenz (Abb. S. 9), Bramantes Sakristei von S. Satiro in Mailand (Abb. S. 8), die Incoronata in Lodi (Abb. S. 14, 18), die Canepanova in Pavia (Abb. S. 15), S. Maria in

Busto Arsizio, der Chor von S. Maria della Passione in Mailand, S. Magno in Legnano. Als Weiterbildung von S. Maria della Passione, doch aus dem Kreise entwickelt, mit vier vorgelegten griechischen Kreuzen und dazwischen vier Wandnischen, S. Maria della Croce bei Crema (Abb. S. 16). Die Lombardei, die sich durch die Verwaltung eines be-



Todi, S. Maria della Consolazione, Grundriss  
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

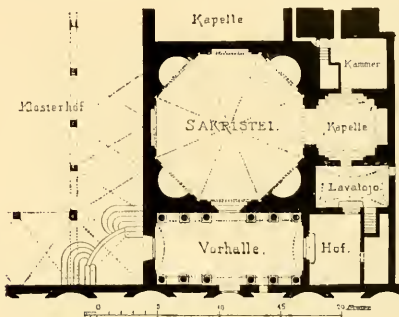
deutsamen mittelalterlichen Erbes allerdings zur Nacheiferung verpflichtet fühlen musste, hat mit den Zentralbauten der Renaissance ihre Sünden auf dem Gebiete der Zierkunst wettgemacht.

Wie in der Malerei und Bildnerkunst ist auch in der Baukunst der Weg von der Früh- zur Hochrenaissance nicht einheitlich und folgerichtig. Die Werke des Brunelleschi, die Madonna delle Carceri in Prato, die Bauten eines Cozzarelli stehen um ihrer guten Verhältnisse und der klaren Gliederung willen den römischen Schöpfungen des

Bramante näher als seine eigenen lombardischen Bauten. Was ihnen fehlt, ist Strenge der Formbildung und Gewichtigkeit.

## IX. VERHÄLTNISSE DER FRÜH-RENAISSANCE

Das Problem der Architekturproportionen der Renaissance ist zugleich das Problem der Verhältnisse des menschlichen Körpers. Wie die transzendente Gotik übermenschliche Proportionen bevorzugt, so sind die Verhältnisse der Renaissance, für die der Mensch Mittelpunkt alles Seins ist, gleich jenen der Antike, notwendig anthropozentrisch. Die Masse der Bauten müssen aus den Massen des menschlichen Körpers entwickelt werden können. Schon Vitruv stellt im ersten Kapitel



Florenz, S. Spirito, Sakristei, Grundriss  
(Nach Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien)

des dritten Buches seiner Architectura diese Forderung. Obwohl die erste gedruckte Ausgabe des Vitruv erst etwa 1486 in Rom erschien, wurde sein Werk, von dem wichtige Abschnitte auch im Mittelalter bekannt waren — die Proportionslehre ist in die Enzyklopädie des Vinzenz von Beauvais wörtlich aufgenommen —, während des ganzen 15. Jahrhunderts in Handschriften eifrig studiert und erläutert. Alberti, Antonio di Tuccio Manetti, Filarete, Francesco di Giorgio Martini, Leonardo da Vinci, Luca Pacioli, Dürer sehen in dieser anthropozentrischen Proportionierung der Architektur das eigentliche Merkmal der Wiedergeburt der Antike, den wichtigsten Kernpunkt der Anschauung und Gestaltung der Renaissance, und werden nicht müde, sie theoretisch zu erörtern und praktisch zu versuchen.

Die Lehre gliedert sich in zwei Teile, zunächst Festlegung der Masse des menschlichen Körpers,

<sup>1)</sup> Bei einer Vergleichung der Consolazione mit Bramantes römischen Werken wird ein Missverhältnis zwischen Gesamtform und Gliedern offenbar, das hindert, diesen Zentralbau zur Hochrenaissance zu rechnen. Es fällt in der Hauptsache wohl Oberitalienern zur Last, zumal jenem Ambrogio di Antonio da Milano, dessen Ornamentik den Palast von Urbino füllt, glücklicherweise ohne der Domplatzfront des Luciano da Laurana Eintrag zu tun (vgl. Abb. S. 71, 156, 167, 169, 170).

sodann ihre Anwendung auf die Architektur. Schon Vitruvs kurze, in sich widerspruchsvolle Angaben über die Masse des menschlichen Körpers sind für die Künstler der Frührenaissance eine Quelle tiefster Erregung, leidenschaftlicher zeichnerischer Versuche und Berechnungen. An die guten Proportionen schien die absolute Schönheit gebunden<sup>1)</sup>. Es genügt, Riemenschneiders Würzburger Adam und Eva (1491—1493) mit Dürers konstruierten Figuren in dem Stiche von 1504 zu vergleichen, um den Gegensatz zwischen Gotik und Renaissance unmittelbar zu erleben.

Die Anwendung der menschlichen Masse auf die Architektur nun ist natürlich nicht wörtlich zu verstehen<sup>2)</sup>. Um so wichtiger ist ihre sinngemässe Deutung. Hierzu gibt Vitruv selbst die Anleitung, indem er seiner Forderung den Satz vorausstellt:

„Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem architecti diligentissime tenere debent. Ea autem pariter a proportionibus, quae graecae analogia dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum.“ Eine Erklärung des Begriffes der symmetria gibt Vitruv im zweiten Kapitel des ersten Buches. Sie ist mit dem

heutigen Begriffe der Proportion gleichbedeutend, während analogia bereits bei Euklid den Begriff der geometrischen Ähnlichkeit bedeutet.

Schon die wenigen Forderungen des Vitruv ver-

<sup>1)</sup> Über Dürers heisses Bemühen um die Proportionen vgl. Dürer, Vier Bücher von menschlicher Proportion, 1528. Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlass, 1893. Justi, Konstruierte Figuren und Köpfe unter den Werken Dürers, 1902. Klaiber, Beiträge zu Dürers Kunsttheorie, 1904. Panofsky, Dürers Kunsttheorie, 1915. v. Schlosser, Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte, IV, Sitzungsberichte der Wiener Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse, Band 184, 1918, S. 48 ff. Wölfflin, Die Kunst Albrecht Dürers<sup>3</sup>, 1919. — Über das Verhältnis des Leonardo da Vinci zu den Proportionsfragen vgl. Klaiber, Leonardo-studien, 1907, sowie v. Schlosser, a. a. O. III, Band 180, 1916, S. 30.

<sup>2)</sup> Auch an Versuchen wörtlicher Ausdeutung fehlt es nicht. So bei Filarete und Francesco di Giorgio Martini, auch in der Hypnerotomachia des Polifilo; vgl. v. Schlosser, a. a. O. II, Band 179, 1915, S. 68 f. Antonio di Tuccio Manetti vergleicht den Grundriss der Basilika mit der Gestalt eines am Boden ausgestreckten Menschen.

langen etwas weit Bestimmteres als gotische Masse. Weite Ausmessungen, wie sie sich in der Spätgotik finden, sind noch kein ausreichendes Kennzeichen der Renaissance<sup>1)</sup>. Das im fünften Abschnitt unserer Untersuchungen erörterte Beispiel des Mailänder Domes zeigt, wie schon im 14. Jahrhundert die Schlankheit und Höhe zu Gunsten der Weiträumigkeit verringert wird. Auch das Kastell von Ferrara (Abb. S. XVIII), die Loggia dei Lanzi, der grosse Kreuzgang von S. Maria Novella, die Florentiner Domkuppel (Abb. S. XVI) lassen erkennen, dass weite Spannungen, weite Räume durchaus zu den Kennzeichen italienischer Gotik gehören. Es fehlt diesen Bauwerken nicht die Seele, nicht der Ausdruck, wohl aber die volle Durchformung im anthropozentrischen Sinne.

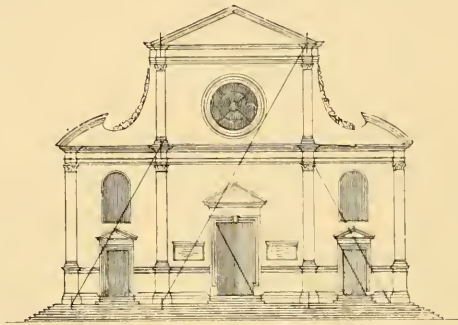
Diese Durchformung verlangt als Raumbegrenzungen Flächen und Linien, deren Masse und deren Beziehungen zu einander, selbst im Falle von — unerwünschten — Verkürzungen, klar abgelesen werden können. Eben in der vollkommenen Klarheit, in der Leichtigkeit der Erfassung der Erscheinung, liegt der höchste Ausdruck der Renaissance; darin beruht ihr Zauber. „An ihren vollkommenen Schöpfungen findet man nichts, was

gedrückt oder gehemmt, unruhig und aufgeregt wäre; jede Form ist frei und ganz und leicht zur Erscheinung gekommen<sup>2)</sup>.“ Alberti begründet im sechsten Buche seiner wahrscheinlich 1452 vollendeten, 1485 im Drucke erschienenen Schrift *De re aedificatoria* diesen Eindruck folgendermassen: „Nos tamen sic diffiniemus: ut sit pulchritudo certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat<sup>3)</sup>.“ Im Eingangskapitel des ersten Buches verlangt er, dass die Teile eines Bauwerkes „inter se convenient totis angulis totisque lineis“, was erreicht werde

<sup>1)</sup> Vgl. hiezu die auch heute noch nicht unnötigen Darlegungen Streiters, Gotik oder Renaissance, Ausgewählte Schriften, 1913, S. 154 ff.

<sup>2)</sup> Vgl. Wölfflin, Renaissance und Barock<sup>2</sup>, 1907, S. 22 f.

<sup>3)</sup> Vgl. Alberti, a. a. O., Buch 6, Bogen m, Blatt 7, Rückseite; dazu Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien<sup>3</sup>, 1891, S. 30, 39; Wölfflin a. a. O. S. 48 f.

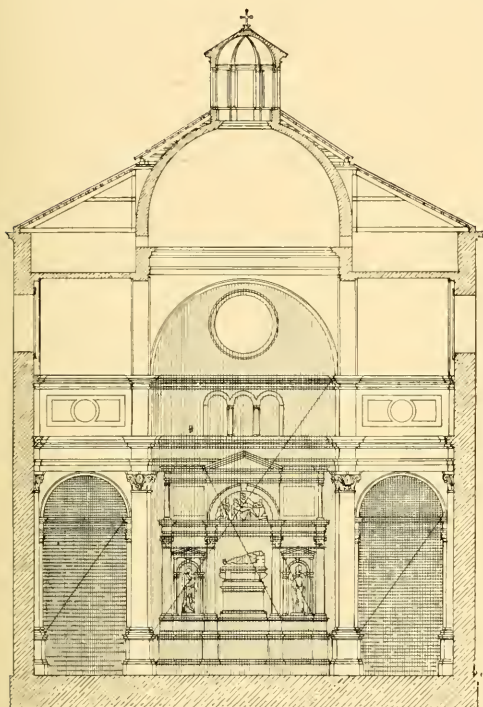


Rom, S. Maria del Popolo, Fassade  
(Nach Handbuch d. Architektur IV. 1. J. M. Gebhardt's Verlag, Leipzig)



„adnotando et praefiniendo angulos et lineas certa directione et certa connexione“<sup>1)</sup>. Und im sechsten Buche betont er nochmals: „Omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda“<sup>2)</sup>.

Die hier aufgestellte Forderung ist nichts anderes als das schon von Vitruv übernommene, von Euklid im sechsten Buche seiner Elemente behandelte Gesetz der stetigen Proportion und der Ähnlichkeit der Figuren. Seine Theorie war seit den



Venedig, S. Salvatore, Schnitt

(Nach Handbuch der Architektur IV. 1. J. M. Gehardts Verlag, Leipzig)

Tagen des Alberti völlig in Vergessenheit geraten; sie ist erst im 19. Jahrhundert von August Thiersch durch Nachmessungen wieder ermittelt worden“).

Wie die Teile zu einander und zum Ganzen ins Verhältnis gesetzt werden, soll hier aus einigen von Thiersch gegebenen Beispielen erläutert werden. „Im Kirchenbau führt Brunelleschi das gleiche Verhältnis von Breite zur Höhe für Mittel- und Seitenschiffe ein.“ In S. Maria del Popolo in Rom

<sup>1)</sup> Buch 1, Bogen a, Blatt 3, Rückseite.

<sup>2)</sup> Buch 6, Bogen n, Blatt 4, Rückseite.

<sup>3)</sup> Vgl. Thiersch, Die Proportionen in der Architektur, Handbuch der Architektur, IV 1<sup>2</sup>, 1893, S. 38 ff.

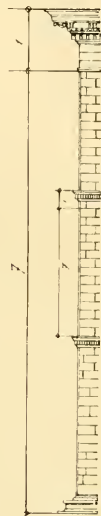
(Abb. S. XXX) wird dieses Verhältnis auch in der Fassade zum Ausdrucke gebracht und auf die Türen mit ausgedehnt. Die Einteilung der römischen Triumphbogen — Aufbau der Seitenteile analog dem Mittelteile — kehrt wieder am Grabmal des Dogen Vendramin in Venedig“ (Abb. S. 239). „Am einfachsten ist diese Unterordnung der Seitenbogen unter den Hauptbogen am Querschnitt der Kirche S. Salvatore in Venedig; sie wiederholt sich an den Altären und Wandgräbern der Kirche.“

Am Wohnbau die gleiche Gesetzlichkeit. „Für die Gliederung der Fassade bildet sich zuerst in Florenz die Regel: Was das Gurtgesims für das einzelne Stockwerk, ist das Hauptgesims für den gesamten Palast. Am Palazzo Strozzi wurde dieser Grundsatz zuerst durchgeführt“ (Abb. S. 68). Auch zwischen den Fenstern und den sie einfassenden Rahmen und Mauerflächen bestehen Analogieverhältnisse, ebenso für die Pilaster- und Säulenordnungen in Verbindung mit Bogenstellungen (vgl. die Abbildung des Palazzo Rucellai, S. 72, sowie die Erläuterungen zur Fassade der Cancelleria). In gleicher Weise muss selbst das Ornament dem Ganzen sich einordnen.

Dürer fasst den Begriff der Renaissance in dem Satze zusammen: „Alles Geschaffene ist bestimmt nach Zahl, Gewicht und Mass.“ Der Renaissancekünstler übergeht als selbstverständlich, was uns zu betonen nicht minder notwendig scheint: Nicht allein in der Schaffung dieser Gesetzmässigkeit, — ebenso sehr in ihrer vollen Sichtbarmachung liegt das Wesen der Renaissance. Nicht etwa nur, dass „tota aedificii forma et figura in lineamentis conquescat . . . sed . . . in illis spectetur forma“<sup>1)</sup>. Mit unseren minder hellen Augen vermögen wir uns heute kaum vorzustellen, wie Renaissance-menschen sahen. Alberti gibt uns ein Zeugnis dafür, wenn er darauf hinweist<sup>2)</sup>, wie man beim Weggehen von einem schönen Gebäude sich nicht von ihm trennen könne: „Neque qui spectent satis diu contemplatos ducant se quod iterum atque iterum spetarint atque admirentur: ni iterato etiam inter abeundum respectent.“

<sup>1)</sup> Alberti, a. a. O., Buch 1, Bogen a, Blatt 3, Rückseite.

<sup>2)</sup> Alberti, a. a. O., Buch 9, Bogen z, Blatt 1 oben.



Florenz, Palazzo Strozzi, Höhenverhältnisse

(Nach Handbuch der Architektur IV. 1. J. M. Gehardts Verlag, Leipzig)





Phot. Brogi

Florenz. — Cappella dei Pazzi bei S. Croce  
 Begonnen etwa 1429 von Filippo Brunelleschi, 1443 im Rohen, 1451 nahezu vollendet



Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia

Begonnen 1419 nach einem Entwurfe des Priors Matteo di Bartolo Dolfini. Ausgeführt nach Plänen des Filippo Brunelleschi. Vollendet 1429.  
Plastische Dekoration von Donatello





Phot. Alinari

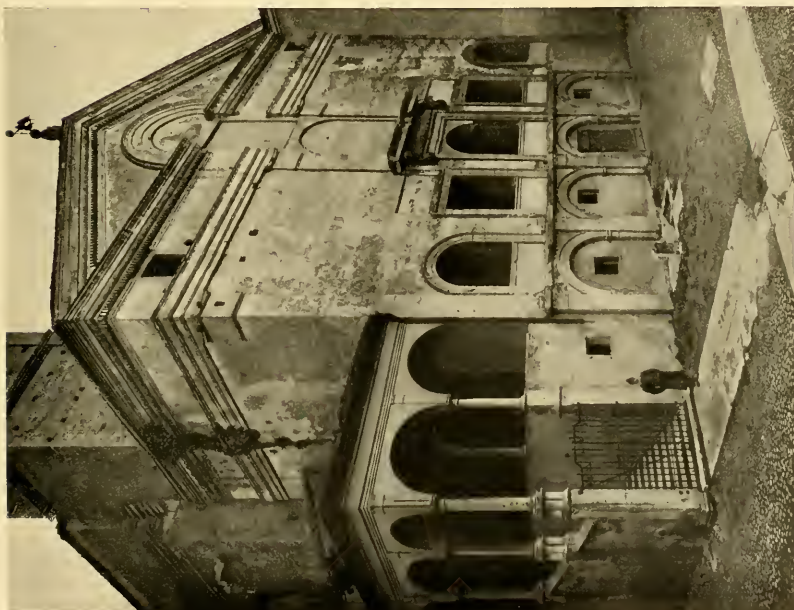
Florenz. — Cappella dei Pazzi bei S. Croce

Begonnen etwa 1429 von Filippo Brunelleschi, 1443 im Rohen, 1451 nahezu vollendet. Decken von Luca della Robbia  
Wanddekoration von Luca und Andrea della Robbia



Prato. — S. Maria delle Carceri  
 Von Giuliano da Sangallo, 1485—1491

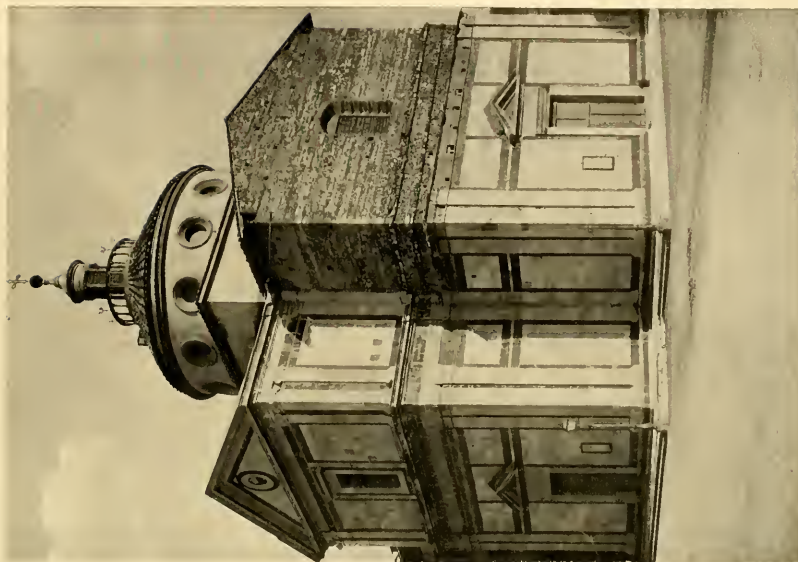
Phot Brogi



Phot. Alinari

**Mantua. — S. Sebastiano**

Nach Entwurf von Leone Battista Alberti von Luca Fancelli 1460 begonnen,  
von Pellegrino Ardissoni nach 1499 vollendet



Phot. Alinari

**Prato. — S. Maria delle Carceri**

Von Giuliano da Sangallo, 1485—1491





Phot. Alinari

## Todi. — S. Maria della Consolazione

1508 begonnen, im Äußeren 1516—1524 von Ambrogio di Antonio da Milano und Francesco di Vito Lombardo vollendet. Kuppel 1606





Phot. Alinari

Todi. — S. Maria della Consolazione

Inneres 1508 von Cola Matteuccio da Caprarola begonnen. Kuppel 1606



Mailand. — S. Satiro. Sakristei

Architektur und Dekoration 1480—1488 von Donato Bramante, Tonfries seit 1483 von Agostino dei Fonduti (Padovano)

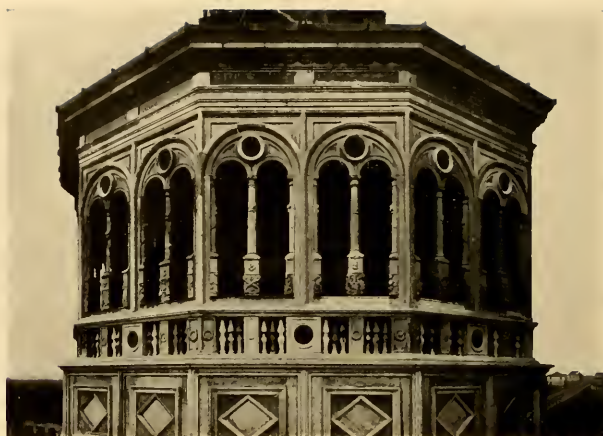


Phot. Boggi

# Florenz. — S. Spirito. Sakristei

1488—1492 nach Plänen des Giuliano da Sangallo von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, ausgeführt. Kuppel 1496 nach Modell des Antonio del Pollaiuolo





Phot. Ferrario

Saronno. — Santuario della Madonna. Kuppel

Der Bau der Kirche 1498 von Vincenzo dell' Orto begonnen

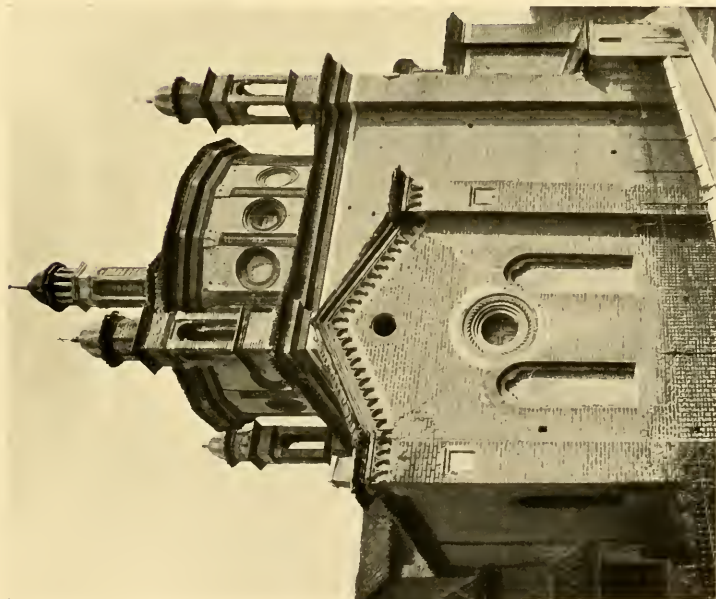


Phot. Ferrario

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Kuppel

Nach Entwurf von Donato Bramante vergrößert, nach 1497





Phot. Brogi

Mailand. — S. Eustorgio. Cappella di S. Pietro Martire  
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1462—1468



Phot. Alinari

Castiglione d'Olona. — Chiesa di Villa  
Um 1430—1440



Phot. Ferrario

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Chor von Osten

Eotwurf des Ganzen und Ausführung der unteren Hälfte 1492—1497 von Donato Bramante. Vollendung der oberen Hälfte in vergrößerten Proportionen nach 1497



Phot. Ferrario

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Vierung gegen Norden  
 1492—1497 von Donato Bramante, Kuppel erst nach seinem Weggang und nicht völlig nach seinen Plänen





Phot. Alinari

## Lodi. — S. Maria Inconornata

Begonnen 1487 von Giovanni di Domenico Battagio; vollendet 1494 von G. Dolcebuono und Lazzaro Palazzo,  
Kuppel 1513 von Amadeo



Phot. Alinari

## Parma. — S. Maria della Steccata

Von Bernardino und Giovanni Francesco Zaccagni, 1521—1539





Äußeres von Südosten  
Phot. Hoffmann



Innenansicht gegen Westen  
Phot. Hoffmann

Pavia. — S. Maria Coronata [di Canepanova]  
1500, wahrscheinlich von Giovanni Antonio Amadeo begonnen. Vollendet erst 1564



Phot. Alinari

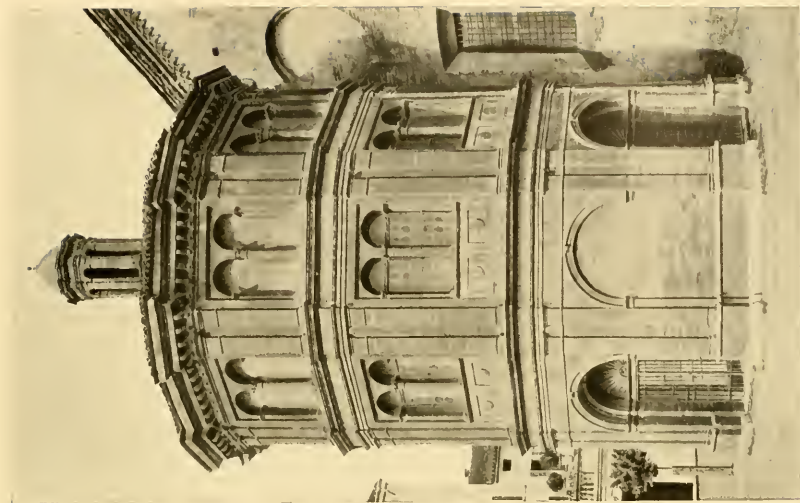
Crema. — S. Maria della Croce

Von Giovanni di Domenico Battagio 1490 begonnen. Oberste Galerie und Dach von Antonio Montanaro, 1493—1500



Phot. Alinari

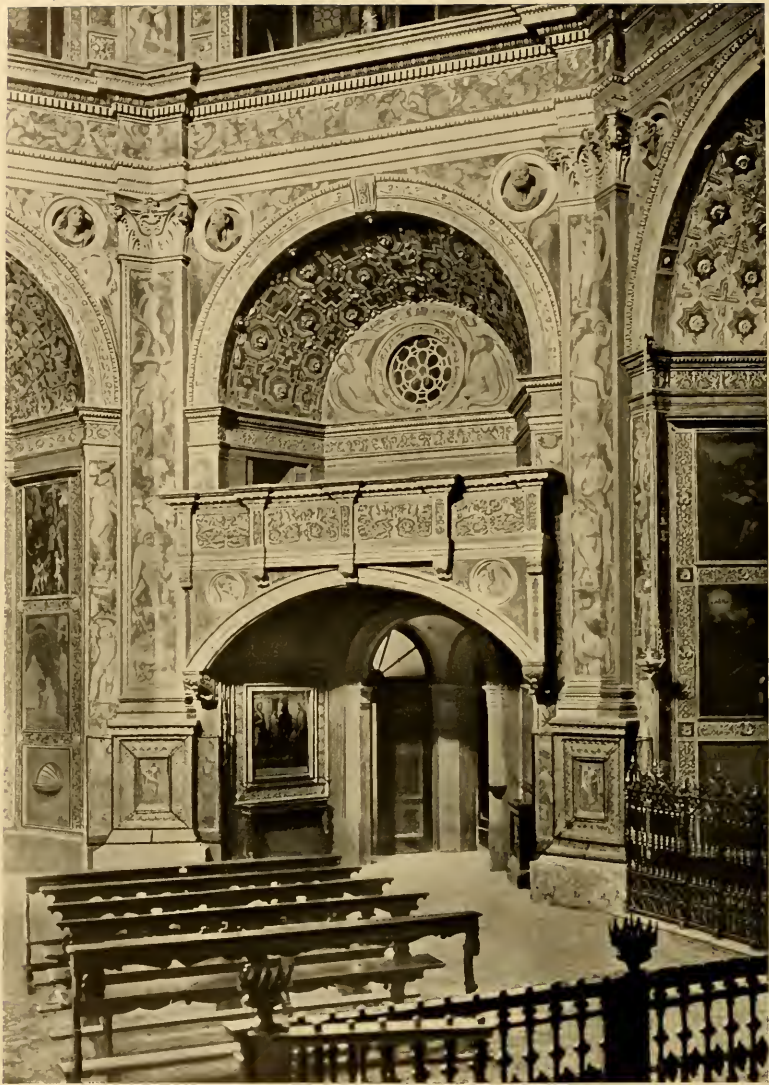
Piacenza. — S. Maria di Campagna  
Von Alessio Taramelli, um 1925



Phot. Emilia

Cremona. — Oratorio del Cristo risorto bei S. Luca  
Wahrscheinlich von Alessio Taramelli, 1903





Phot. Hoffmann

## Lodi. — S. Maria Incoronata

Begonnen 1488 von Giovanni di Domenico Battagio; vollendet 1494 von G. Dolcebuono und Lazzaro Palazzo,  
Kuppel 1513 von Amadeo

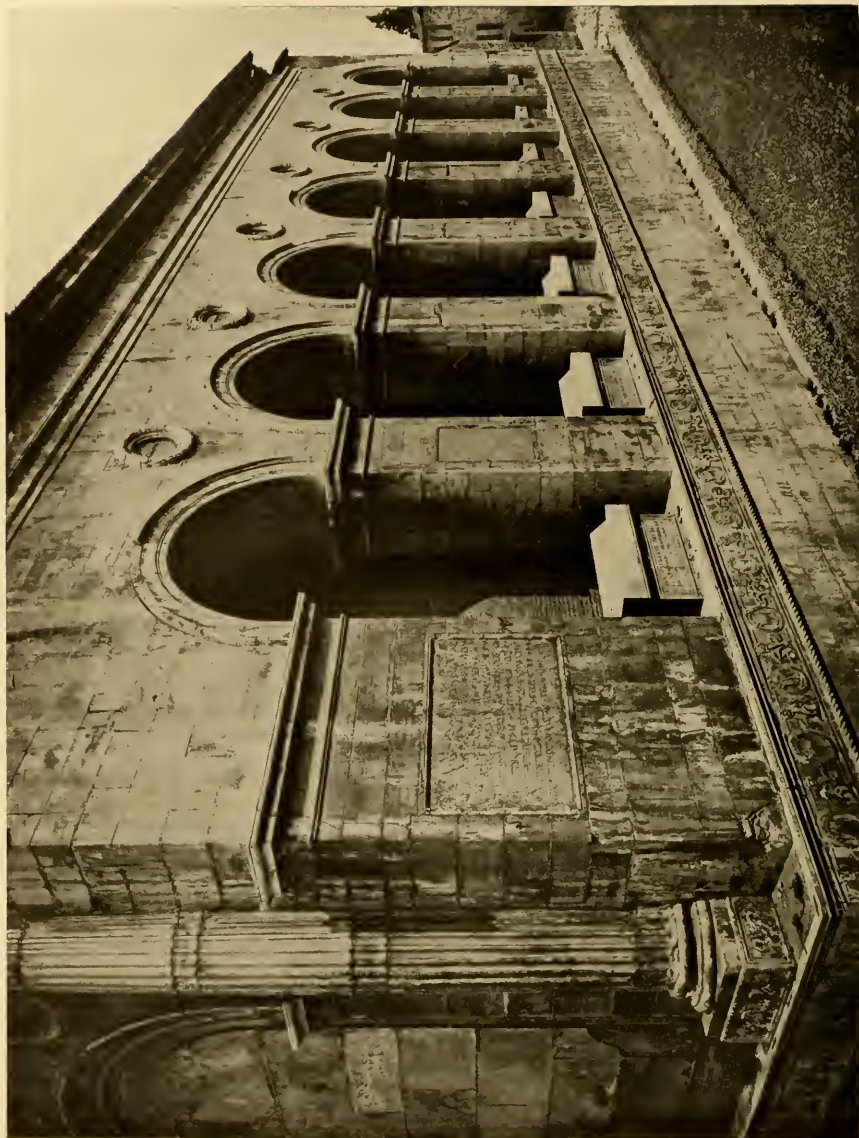




Phot. Alinari

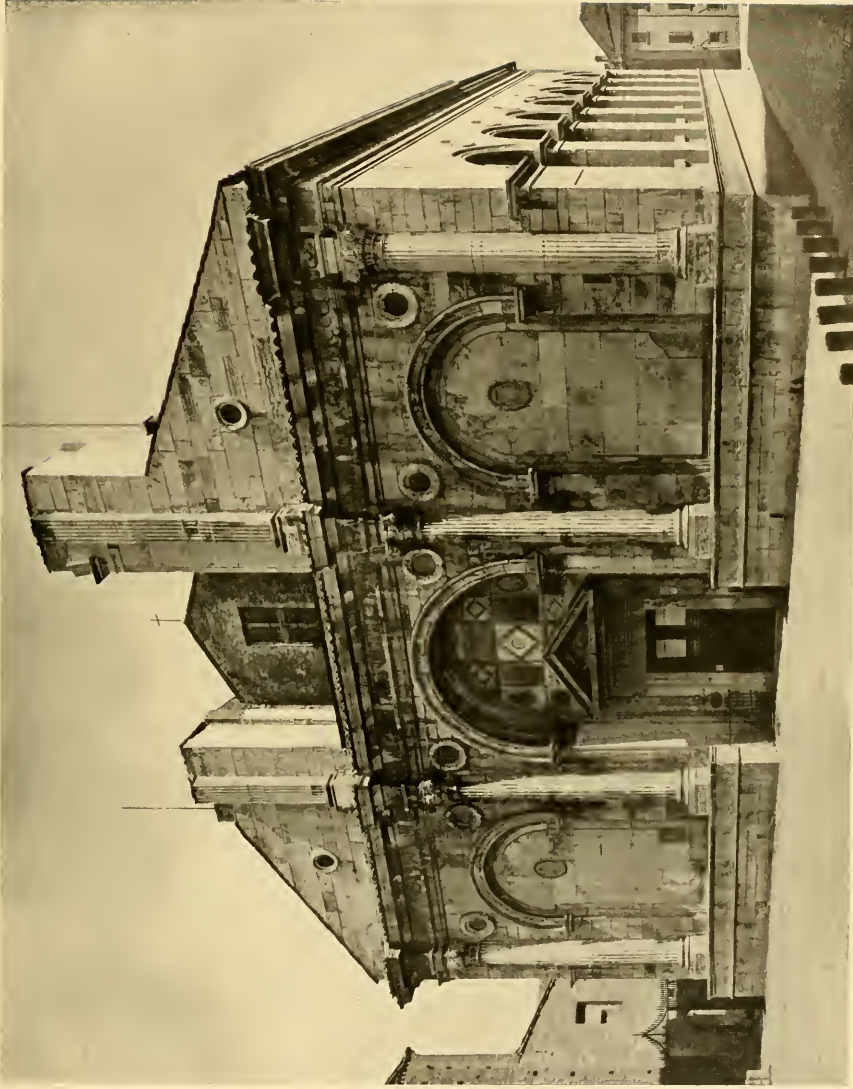
## Mantua. — S. Andrea. Fassade

Plan vor 1470 von Leone Battista Alberti. Ausführung 1472–1494 von Luca Fancelli



Phot. Alinari

Rimini. — S. Francesco. Südliche Langwand  
 Nach Entwurf von Leone Battista Alberti, seit 1446



Phot. Alinari

**Rimini. — S. Francesco. Fassade**

Nach Entwurf von Leone Battista Alberti. Die Arbeiten an der Kirche 1446, an der Fassade 1454 begonnen. Bauleiter Matteo dei Pasti, Piero dei Gennari, Matteo Nuzio





Phot. Alinari

Pienza. — Dom. Fassade  
Von Bernardo Rossellino, 1460—1463





Phot. Brogi

### Florenz. — S. Maria Novella. Fassade

Untergeschoss um 1300, Hauptportal und Obergeschoss 1448—1470 nach Entwürfen von Leone Battista Alberti



Phot. Emilia

Ferrara. — Certosa di S. Cristoforo 1498—1553. Chor und Kreuzgang



Phot. Emilia

Ferrara. — S. Francesco. Fassade  
Von Biagio Rossetti, 1494—1516; vollendet 1530



Phot. Alinari

Turin. — Dom. Fassade  
 Von Amedeo di Francesco da Settignano, 1491—1498



Phot. Brogi

Bolsena. — S. Cristina. Fassade, um 1500

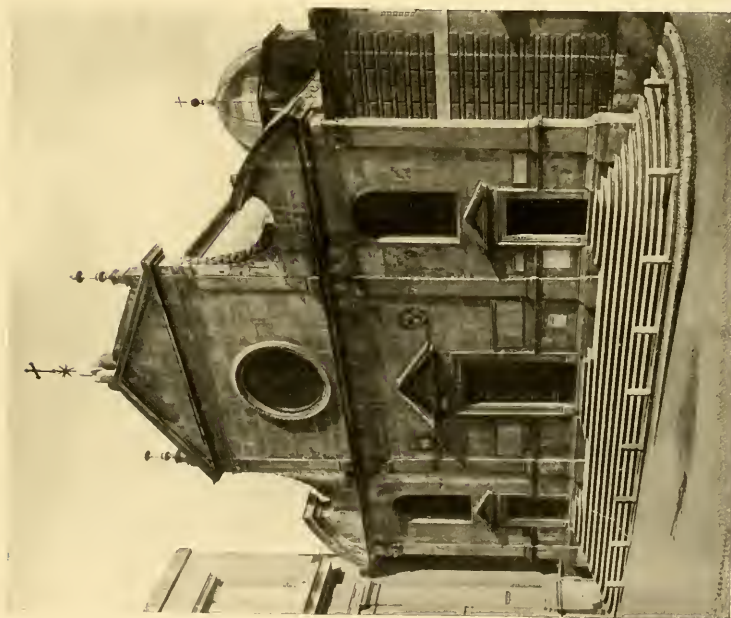




Phot. Alinari

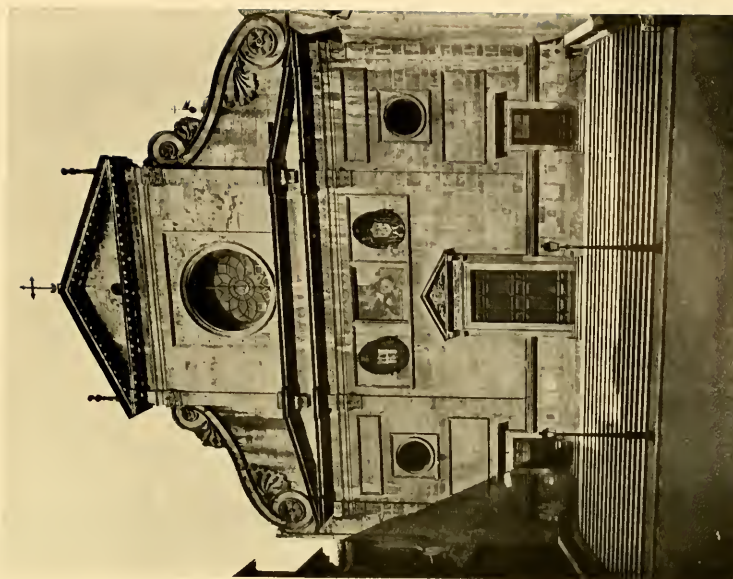
Modena. — S. Pietro. Fassade  
Ende des 15. Jahrhunderts





Phot. Brogi

Rom. — S. Maria del Popolo. Fassade  
 Vuelickdt von Amedeo di Francesco da Settignano, 1472—1477



Phot. Alinari

Rom. — S. Agostino. Fassade  
 Von Giacomo da Pietrasanta und Sebastiano da Firenze, 1479—1483



Phot. Ferrario

### Abbategrasso. — S. Maria. Fassade

Von Donato Bramante 1497 begonnen. Obergeschoss 1500—1505 nach Plänen Bramantes



Pavia. — Certosa. Fassade der Kirche

Baubeginn 1396 durch Bernardo da Venezia und Cristoforo da Conigo. Die Kirche erst seit 1453 unter Giuniforte Solari erheblich gefördert. Fassade nach Plan des Giovanni Antonio Amadeo, der seit dem Tode des Solari 1481—1499 den Bau leitet, 1491 mit Hilfe zahlreicher Schüler, hauptsächlich der Brüder Mantegazza, begonnen, 1500—1507 von Benedetto Briosco bis zur mittleren Galerie geführt, vollendet etwa 1540





Phot. Brogi

Florenz. — S. Francesco al Monte. Fassade  
 Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, seit 1475



Phot. Alinari

Urbino. — S. Bernardino dei Zoccolanti  
 Um 1470. Wohl mit Unrecht als Jugendwerk des Bramante in Anspruch genommen





Phot. Brogi

Rom. — S. Pietro in Montorio. Fassade  
Seit 1472. In der Art des Amedeo di Francesco da Settignano



Phot. Alinari

Siena. — Palazzo del Diavolo. Fassade der Kapelle  
Von Antonio Federighi dei Tolomei, 1460



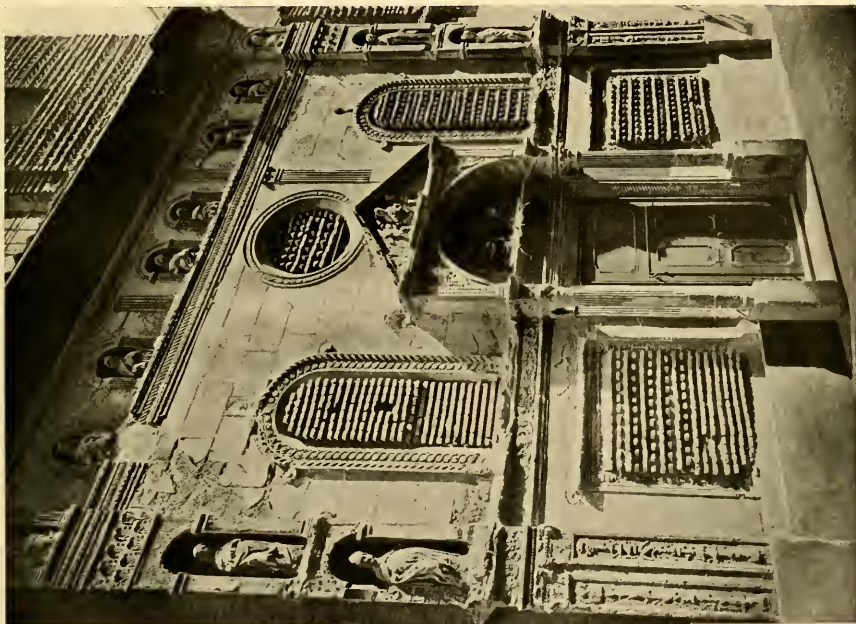
Phot. Brogi

Siena. — S. Caterina in Fontebrandina  
 Von Francesco del Guasta und Corso di Bastiano, 1465—1474



Phot. Brogi

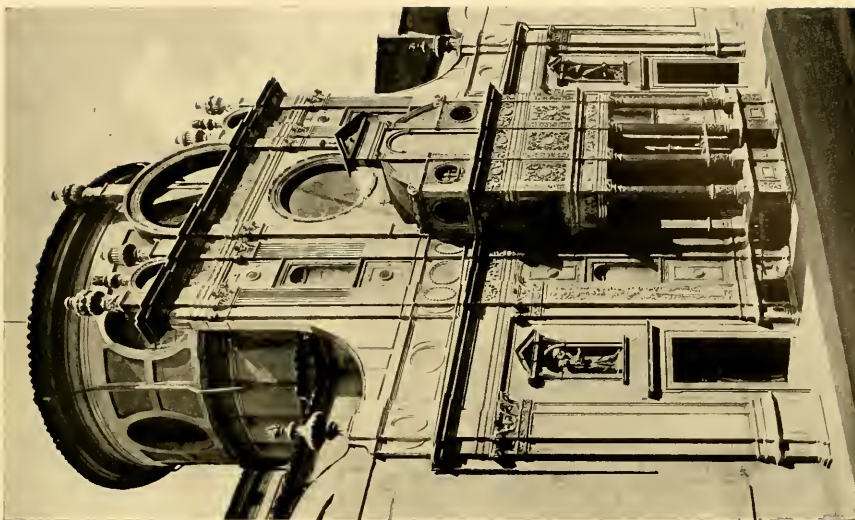
Volterra. — S. Girolamo. Fassade  
 Nach Entwurf von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1445—1465



Phot. Emilia

Bologna. — S. Maria di Galliera. Fassade

Von Donato da Cernobbio, 1510—1518



Phot. Alinari

Brescia. — S. Maria dei Miracoli

Von Giovanni da Verona, 1488—1508. Vollendet erst im 17. Jahrhundert.  
Vorbau von Gaspare Pedroni und Stefano Lambertini, 1500





Phot. Brogi

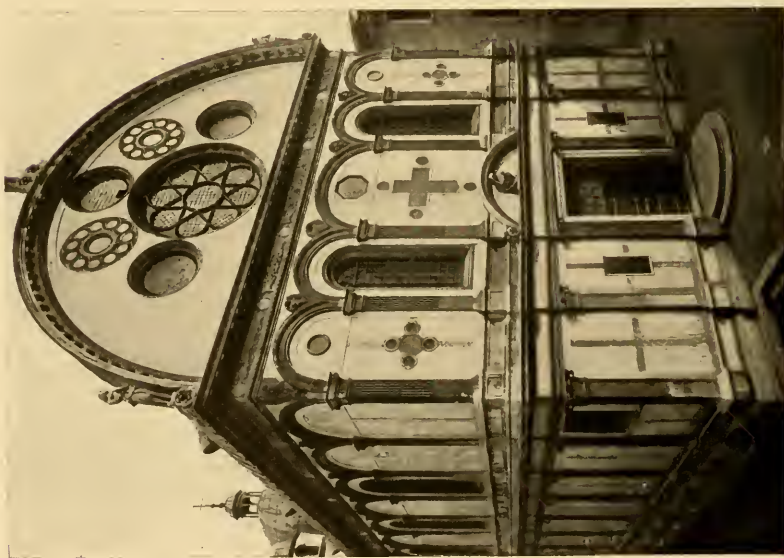
Perugia. — S. Bernardino. Fassade  
 Von Agostino d'Antonio di Duccio 1437—1461



Bologna. — S. Spirito. Fassade (hergestellt)  
Ende des 15. Jahrhunderts.

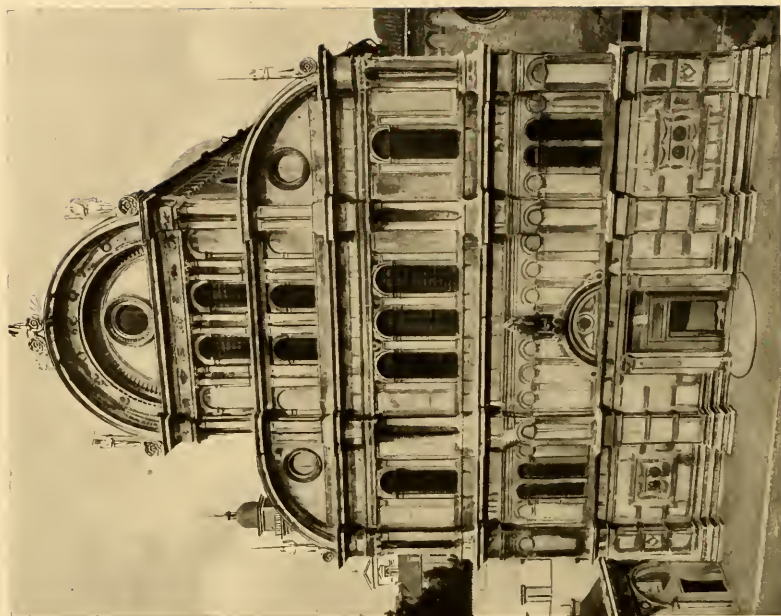
Phot. Emilia





Phot. Alinari

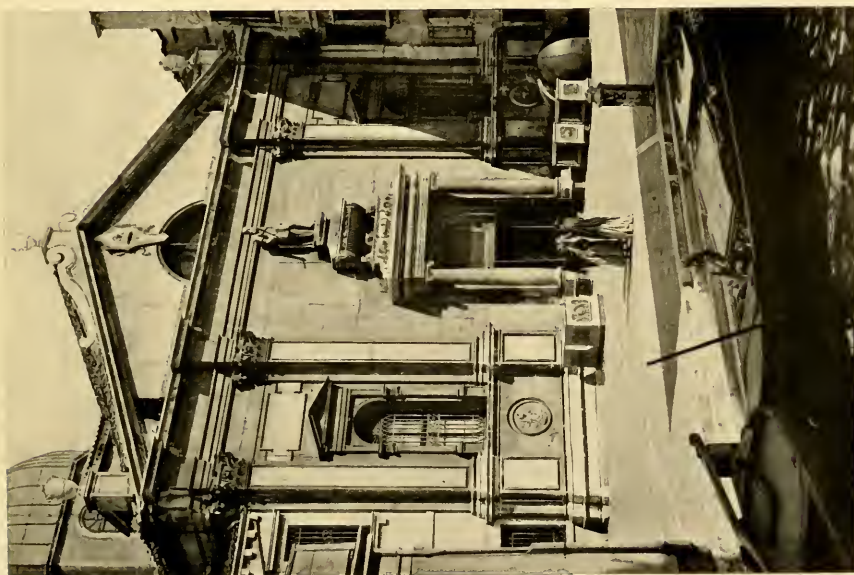
Venedig. — S. Maria dei Miracoli  
Von Pietro Lombardi, 1431—1489



Phot. Brogi

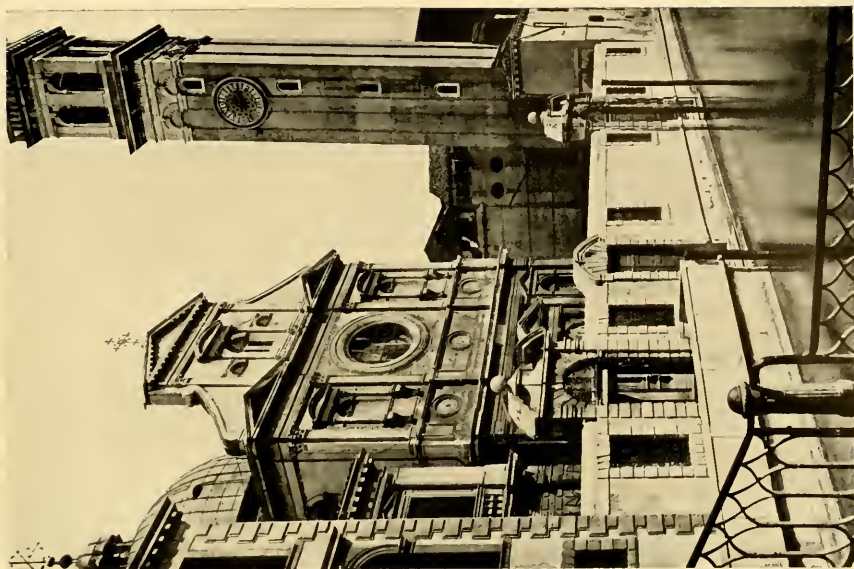
Venedig. — S. Zaccaria. Fassade  
Von Antonio di Marco Gambello 1453—1481 begonnen, von Moro Coducci seit 1493 gefördert,  
vollendet erst nach 1515





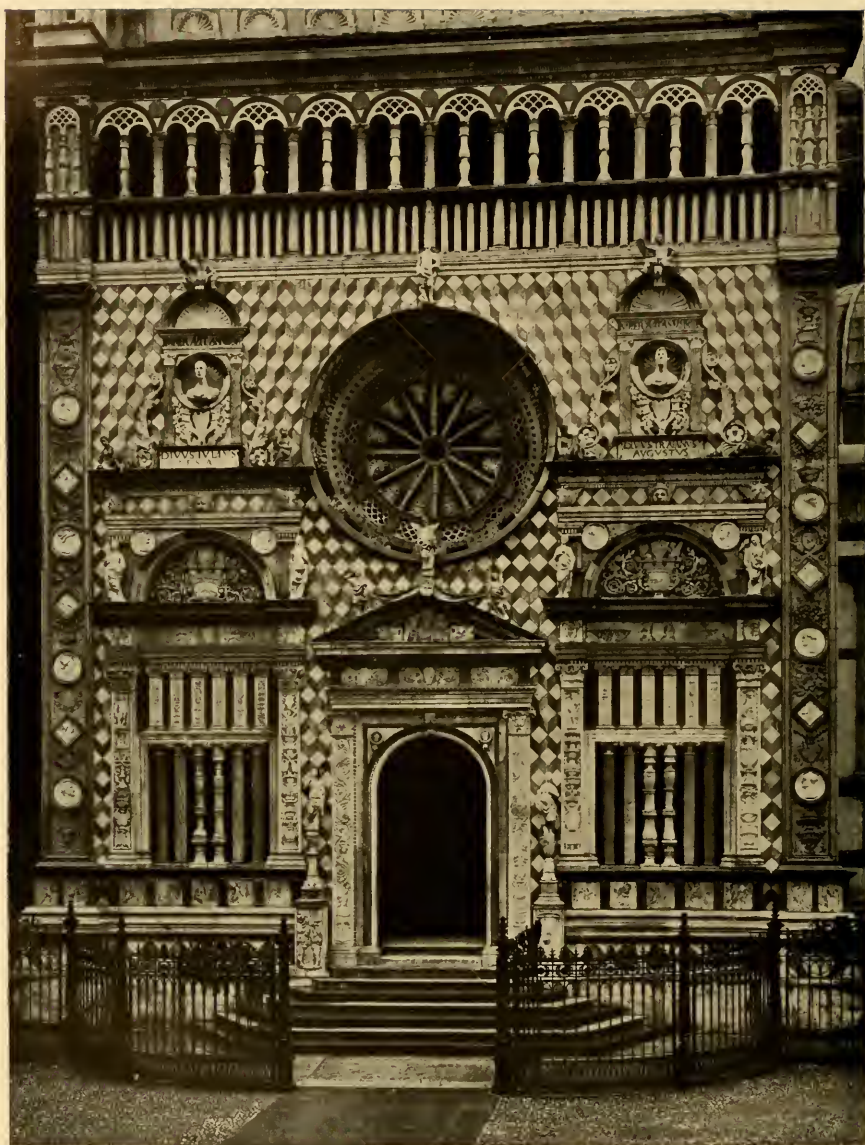
Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria Formosa. Fassade  
Von Moro Coducci 1492 begonnen



Phot. Naya

Venedig. — S. Giorgio dei Greci. Fassade  
Von Sante Lombardi 1538 begonnen, von G. Chioma nach Plan des Jacopo Sansovino 1550 vollendet



Phot. Alinari

Bergamo. — S. Maria Maggiore. Cappella Colleoni. Fassade  
 Von Giovanni Antonio Amadeo, 1470–1475. 1774 verändert





Phot. Brogi

### Florenz. — S. Lorenzo. Seitenschiff mit Kapellen

Nach Plänen des Filippo Brunelleschi von 1420 seit 1442 im Bau. Nach dem Tode des Brunelleschi von Antonio di Manetti Chiaccheri und dessen gleichnamigem Sohne vollendet





Phot. Brogi

### Florenz. — S. Lorenzo. Inneres

Nach Plänen des Filippo Brunelleschi von 1420 seit 1442 im Bau. Nach dem Tode des Brunelleschi von Antonio di Manetti Chiaccheri und nach dessen Tode (1460) von seinem gleichnamigen Sohne nach den ursprünglichen Plänen vollendet



Phot. Brogi

### Florenz. — S. Spirito. Inneres

Begoonen 1436 von Filippo Brunelleschi, fortgesetzt von Antonio di Manetti d. J. (bis 1461) und Giovanni di Domenico da Gaiuole.  
Vollendung der Kuppel 1482



Phot. Brogi

Florenz. — S. Francesco al Monte  
 Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, seit 1475



Phot. Alinari

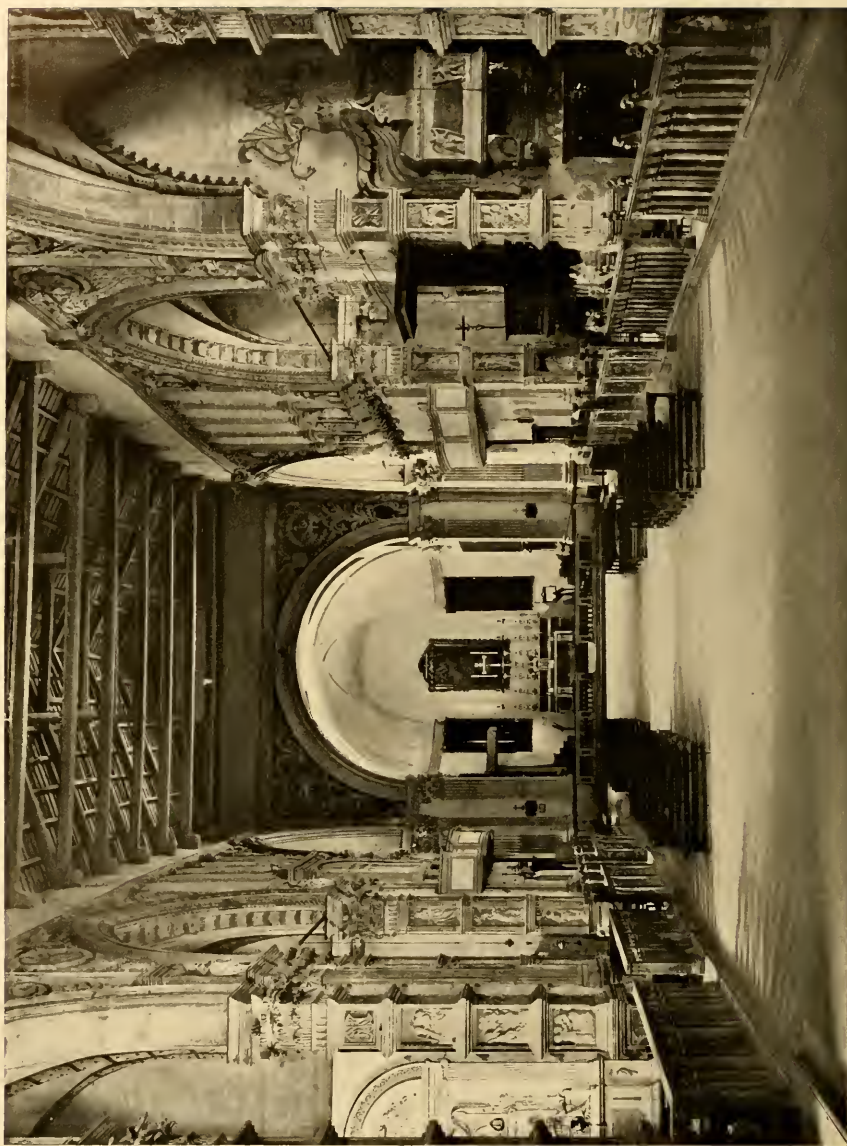
Arezzo. — S. Maria Annunziata. Inneres  
 Von Antonio da Sangallo d. Ä. und Bartolommeo della Gatta, 1493 bis etwa 1555





Phot. Brogi

Fiesole. — Badia. Kirche. Inneres  
 Vielleicht unter Einwirkung der Kunst des Brunelleschi, 1455—1464



Phot. Naya

### Rimini. — S. Francesco. Inneres

Umbau des Äußeren der gotischen Kirche nach dem Entwürfe von Leone Battista Alberti 1446 begonnen. Baudirektion Matteo dei Pasti, Piero dei Genari, Matteo Nozio.  
An der Aus schmückung der Kapellen ist seit etwa 1450 bis nach 1454 Agostino d'Antonio und Antonio di Duccio mit 2 T. oberitalienischen Gehilfen tätig



Phot. Alinari

Mantua. — S. Andrea. Inneres  
 Langhaus von Luca Fancelli 1472–1494, Querschiff und Chor von A. Viani 1597–1600,  
 Kuppel nach Entwurf von Iuvra 1732–1752





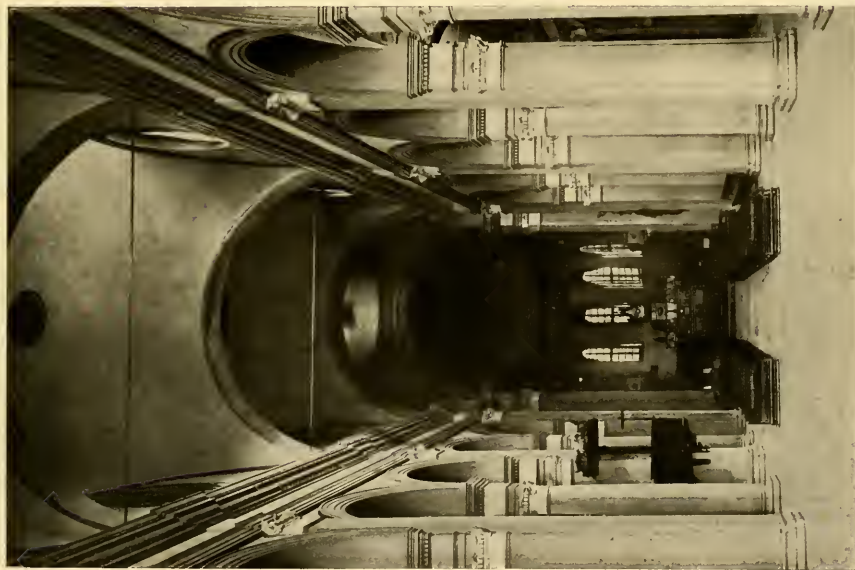
Phot. Brogi

Rom. — S. Maria del Popolo. Inneres  
 Vielleicht von Amedeo di Francesco da Settignano, 1472—1477



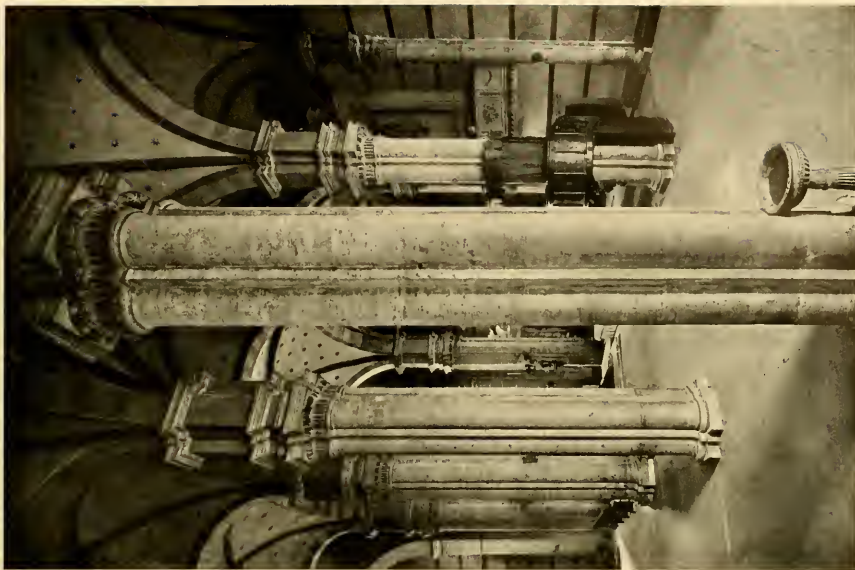
Phot. Alinari

Pavia. — Dom. Vierung  
 Von Cristoforo dei Rocchi unter Mithilfe des Bramante 1487 begonnen



Phot. Emilia

Faenza. — Dom. Inneres  
Von Giuliano da Maiano, 1474—1486



Phot. Alinari

Pienza. — Dom. Inneres  
Von Bernardo Rossellino, 1460—1463



Phot. Brogi

Siena. — S. Maria in Porticu (Fontegiusta). Unterkirche  
 Von Francesco di Cristoforo Fedeli und Giacomo di Giovanni, 1479—1485





Mailand. — S. Maria presso S. Satiro. Querschchiff und Scheinchor  
 Von Donato Bramante 1479 begonnen, vollendet 1511—1514, geweiht 1523

Phot. Ferrario



Phot. Brogi

Mailand. — S. Maria presso S. Satiro. Querhaus mit Kuppel und Scheinchor von Südosten

Von Donato Bramante 1479 begonnen, 1511—1514 vollendet

Im Vordergrund die im Kerne aus dem Jahre 879 stammende Cappella della Deposizione



Phot. Alinari

Venedig. — S. Salvatore. Inneres

Entwurf 1506 von Giorgio Spavento. Ausführung von Tullio Lombardo. Vollendung 1534



Phot. Carboni

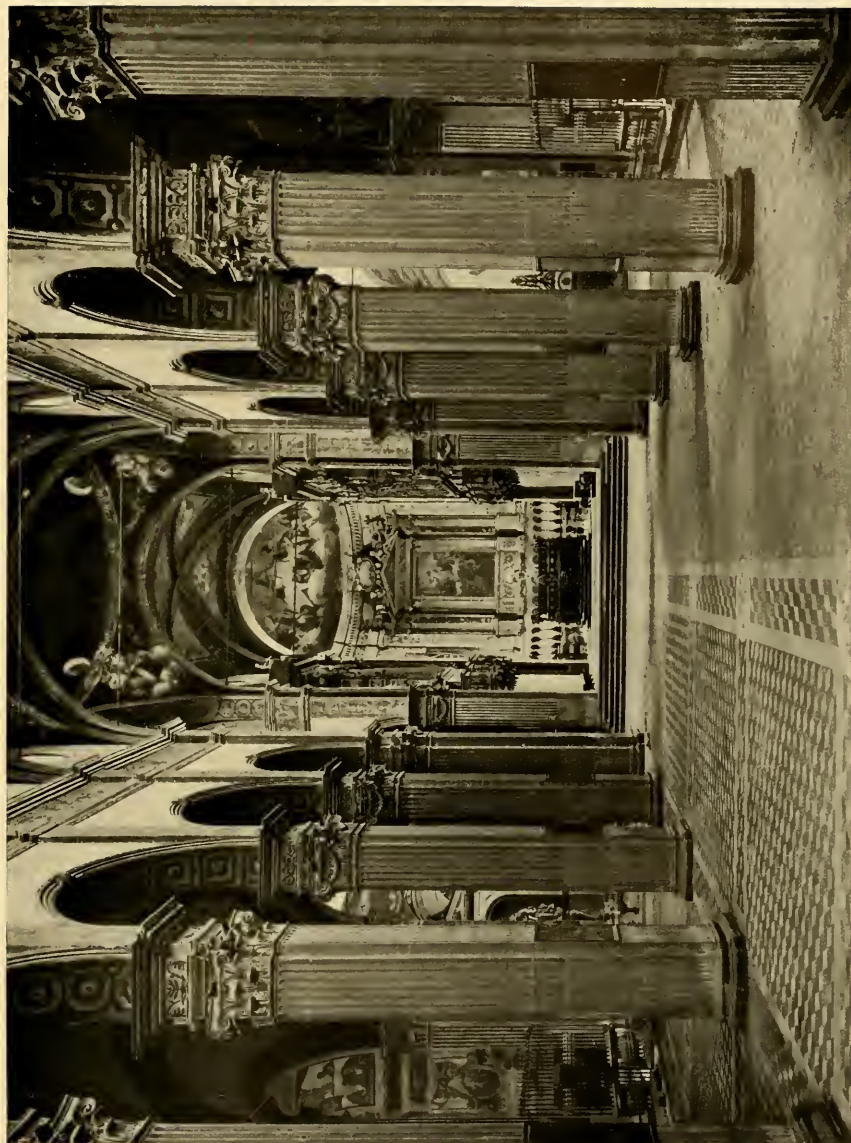
Ferrara. — S. Francesco. Seitenschiff mit Kapellen  
 Von Biagio Rossetti, 1494—1516; vollendet 1530





Piacenza. — S. Sisto. Inneres  
Von Alessio Taramelli, 1499—1511

Phot. Alinari



Pool. Alinari

Parma. — S. Giovanni Evangelista. Inneres  
 Von Bernardino Zaccagni, 1910

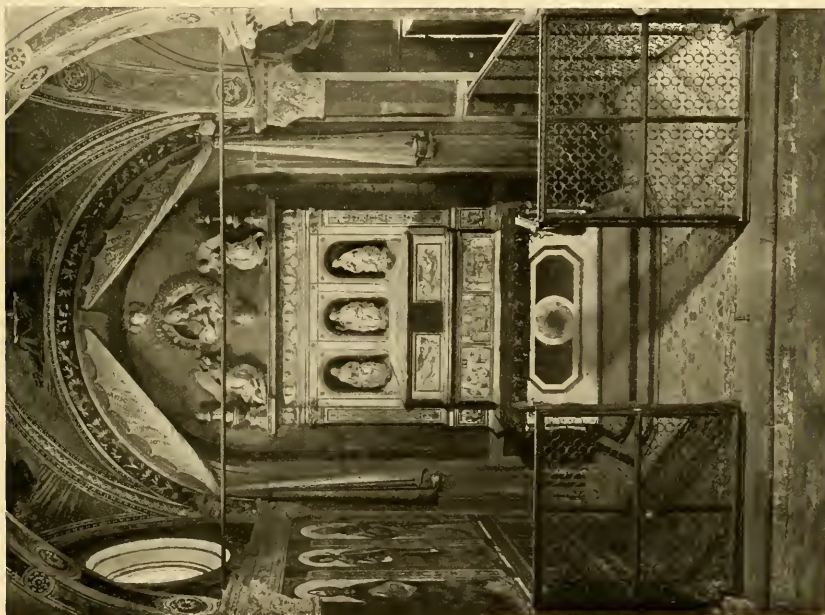




Phot. Alinari

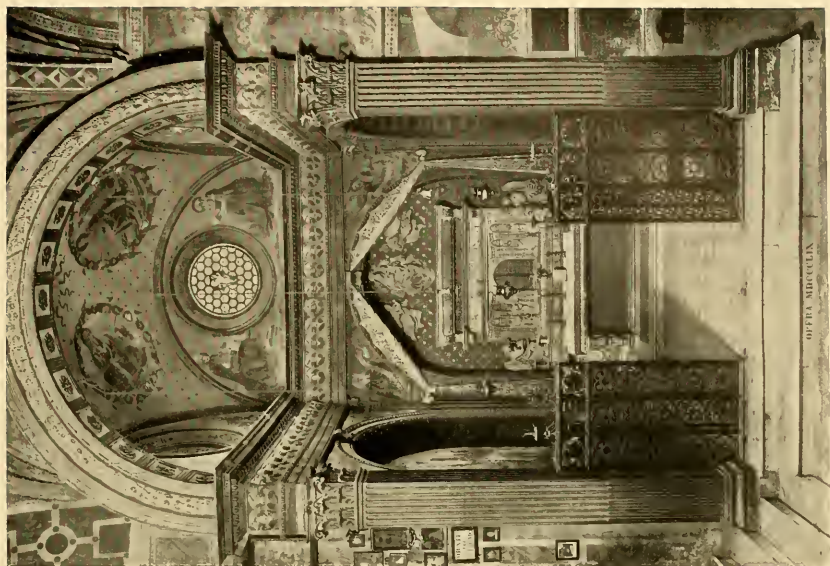
Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Inneres  
Von Pietro Lombardi, 1481—1489





San Gimignano. — S. Agostino. Cappella di S. Bartolo  
Altar von Benedetto da Maiano, 1494

Phot. Brogi



San Gimignano. — Collegiata. Cappella di S. Fina  
Entwurf 1468 von Giuliano da Maiano, Ausführung von Benedetto da Maiano

Phot. Brogi

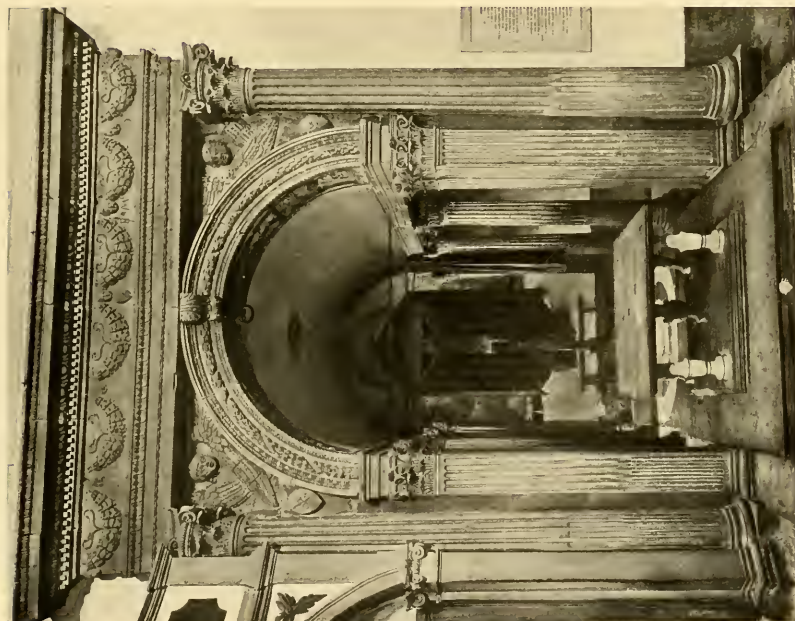


Phot. Alinari

# Florenz. — Palazzo Medici. Kapelle

Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1444—1459. Wandbilder von Benozzo Gozzoli, 1459—1463, Zug der hl. drei Könige





Phot. Alinari

Pescia. — S. Francesco, Cappella Cardini. Inneres  
Von Andrea di Lazzaro Cavalcanti, 1451



Phot. Alinari

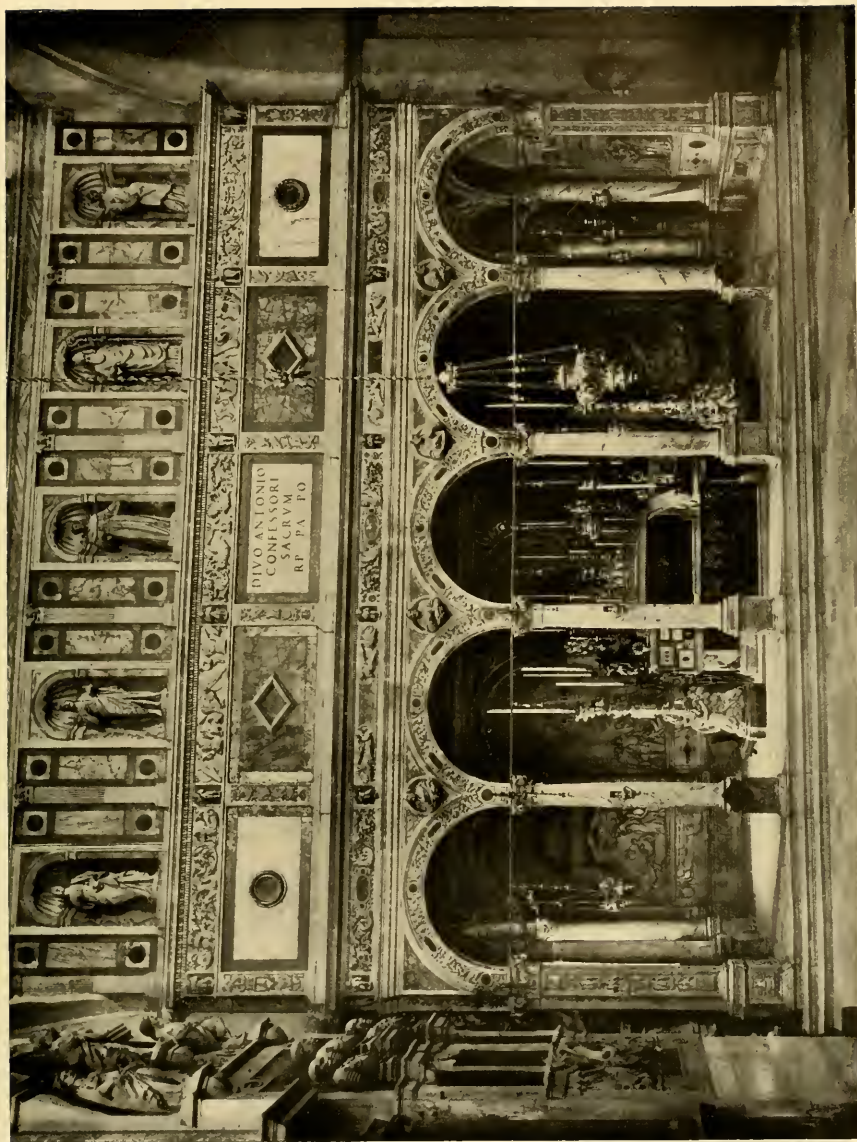
Urbino. — Palazzo Ducale, Cappella del Perdono. Inneres  
Von Luciano da Laurana, nach 1465





Phot. Brogi

Toscanelia. — Chiesa del Seminario  
Cappella Ludovisi, 1486



Phot. Alinari

Padua. — S. Antonio. Cappella del Santo

Entwurf von Andrea Riccio, 1500. Ausführung von Giovanni und Antonio Minello 1500–1521. Vollendung durch Falconetto 1533–1546





Phot. Noack

Genua. — S. Lorenzo. Cappella di S. Giovanni Battista

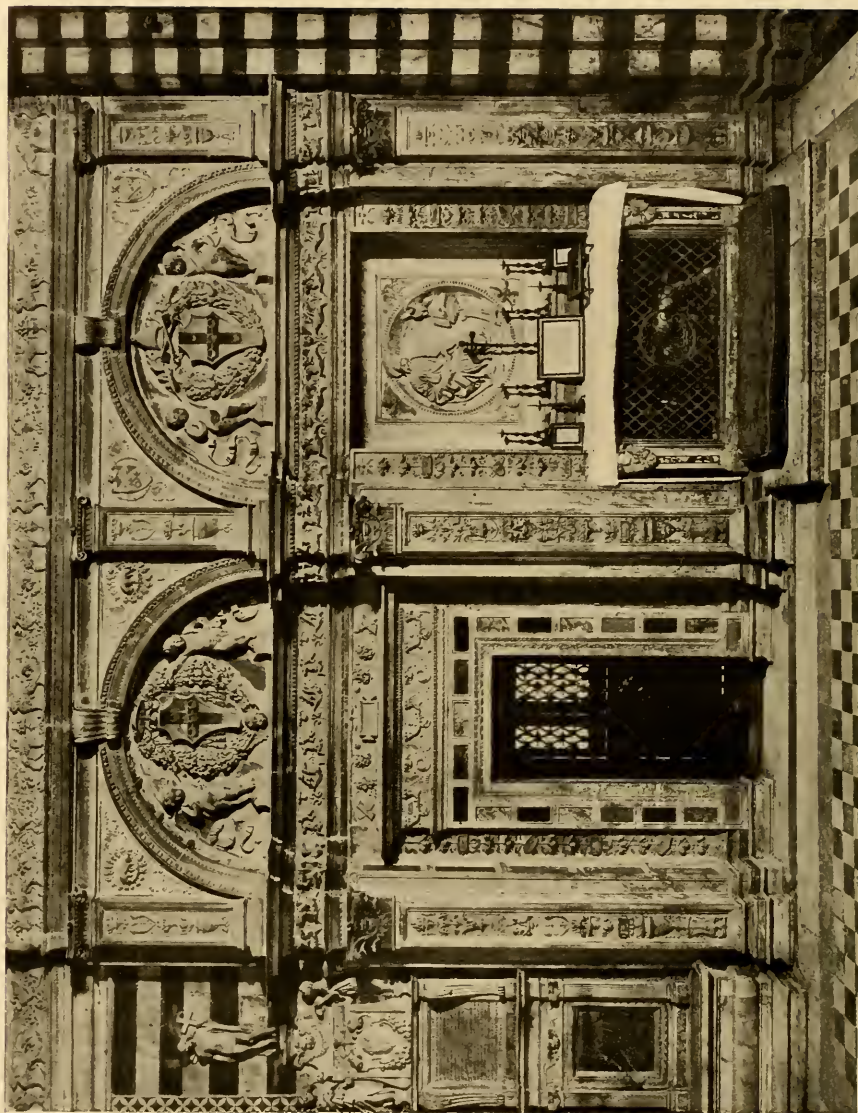
Front von Elia Gagini, Giovanni Gagini, vielleicht auch Francesco Laurana, 1448—1449. Inneres von Giovanni d'Aria, 1492—1496





Phot. Brogi

Neapel. — Dom. Krypta  
 Von Tommaso Malvito da Como, 1497—1508



Phot. Brogi

Siena. — Dom. Fassade der Bibliothek  
Von Lorenzo Marina, um 1504





Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Westbau

Begonnen 1447. Seit etwa 1465 unter Leitung des Luciano da Laurana. Vollendet um 1479





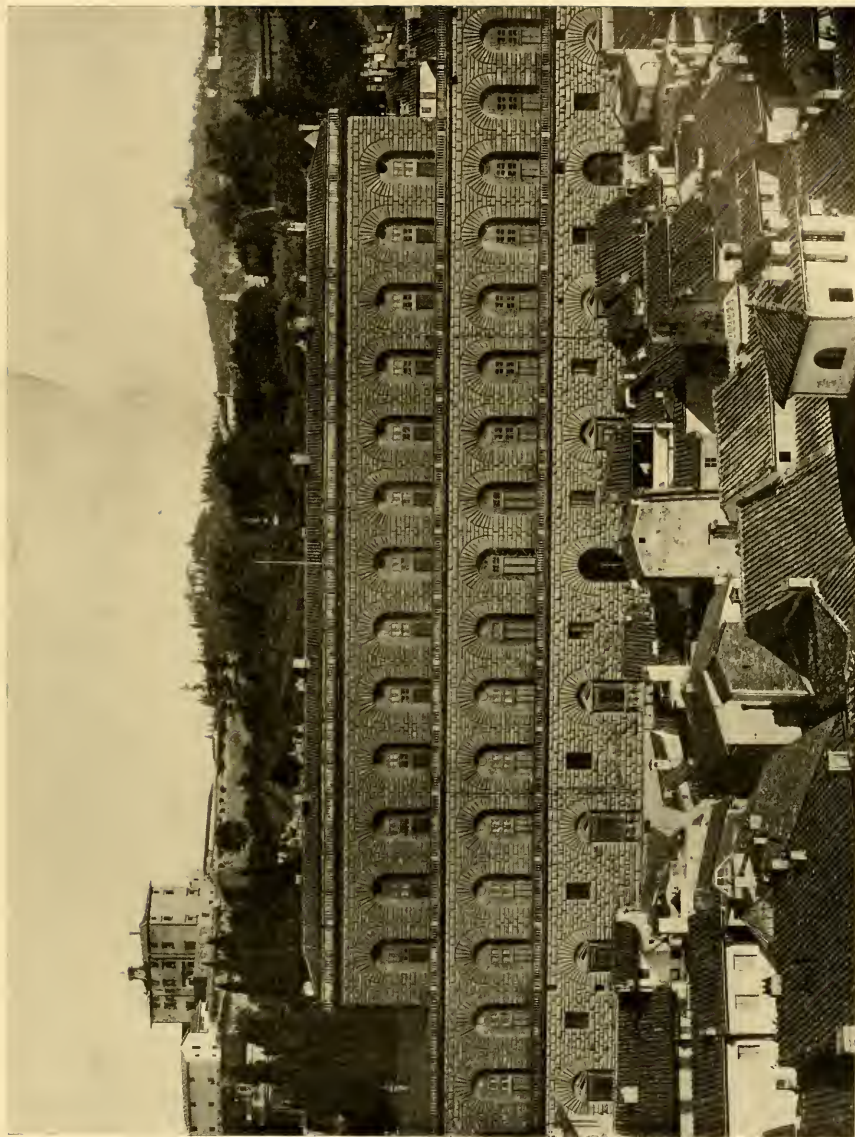
Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Pazzi. Fassade  
Erdgeschoss wohl 14. Jahrhundert. Übriger Bau, vielleicht  
nach Plänen des Brunelleschi, 1462–1470 wohl von Benedetto  
da Maiano



Phot. Alinari

Siena. — Palazzo Piccolomini. Fassade  
Begonnen 1469, vollendet 1509, wahrscheinlich nach Entwurf von  
Bernardo Rossellino; Bauleiter P. P. Porrina



Florenz. — Palazzo Pitti. Fassade

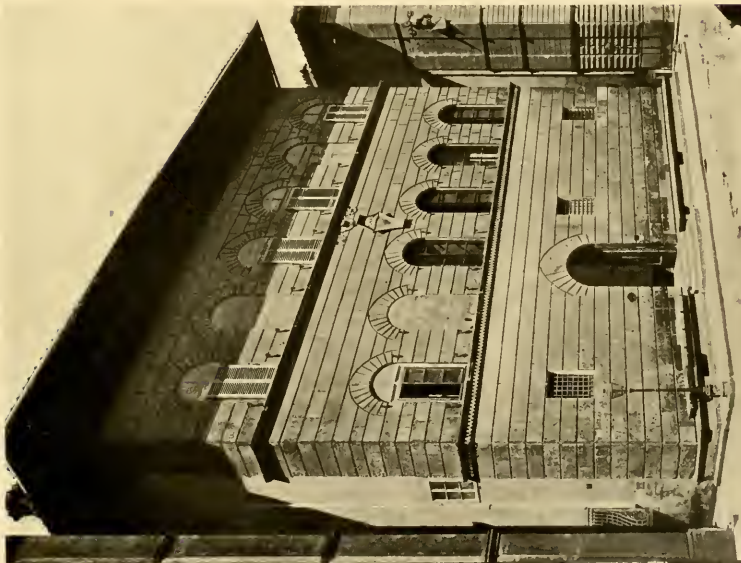
Um 1458 wohl nach Entwurf des Leone Battista Alberti begonnen. Hof von Ammannati 1589—1577. Erweiterung der Fassade 1620—1631, Flügel 1764 und 1783—1819



Phot. Brogi

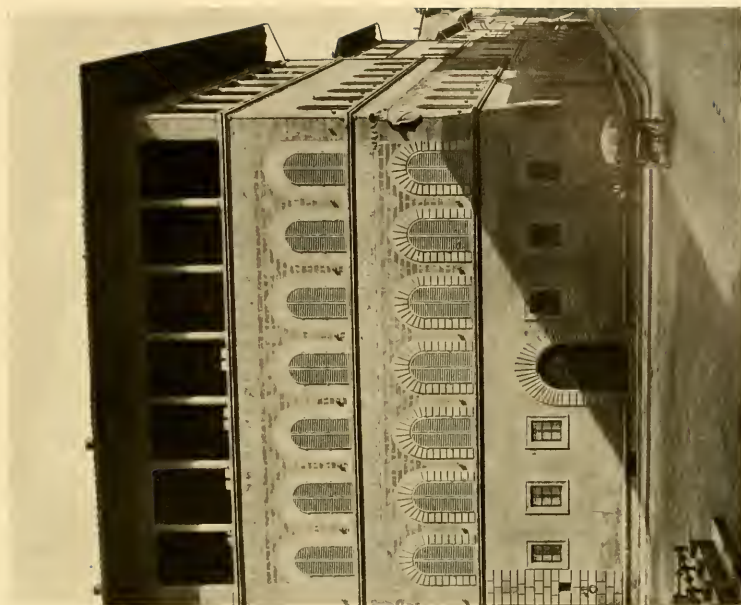
Florenz. — Palazzo Medici. Fassade  
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1444—1459. 1715 erweitert





Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Antinori. Fassade  
Wohl von Giuliano da Maiano



Phot. Brogi

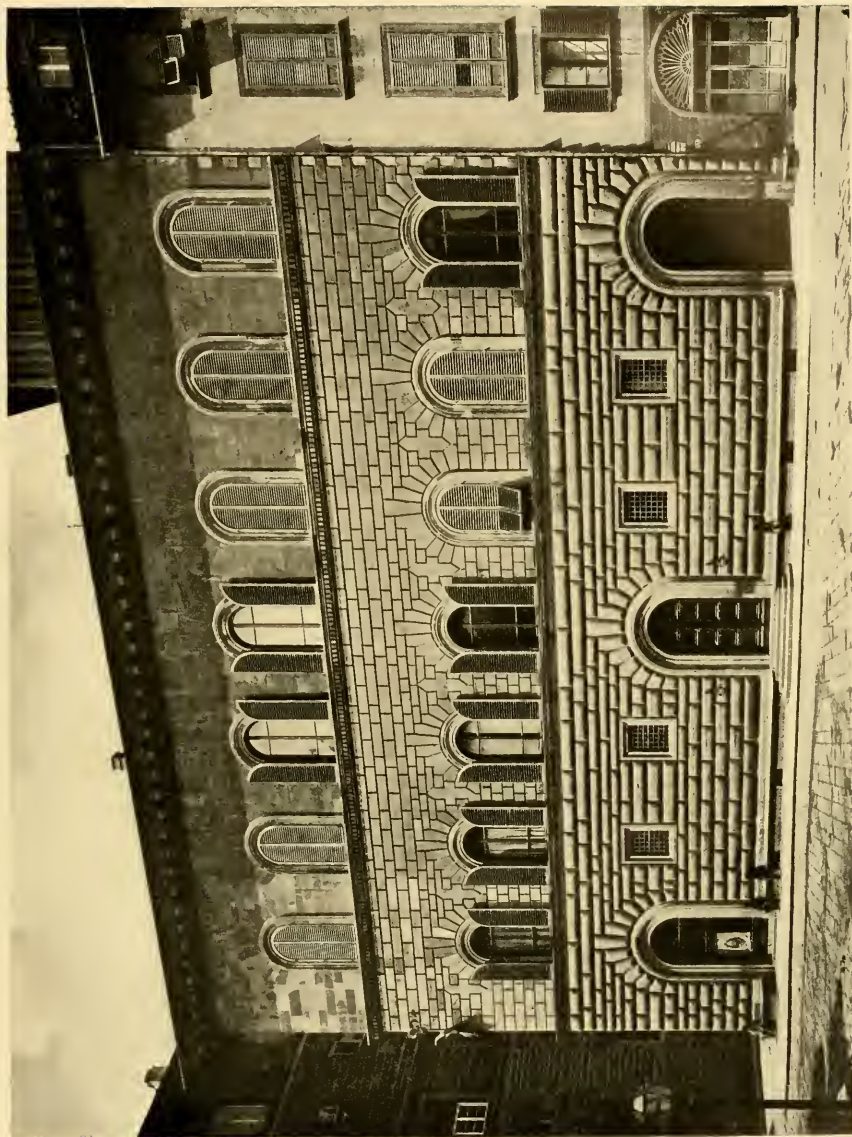
Florenz. — Palazzo Guadagni. Fassade  
Wohl von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, 1503-1506.  
Neuerdings dem Baccio d'Agnolo zugeschrieben



Phot. Brogi

### Florenz. — Palazzo Strozzi. Fassade

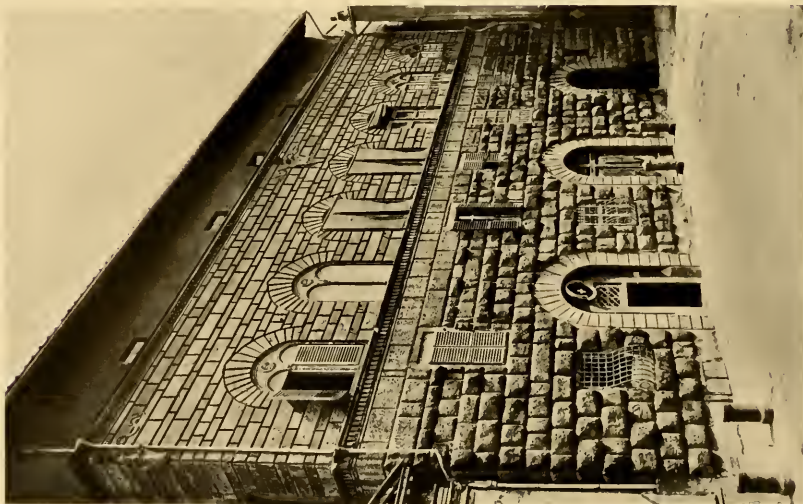
Nach Entwurf von Benedetto de Maiano, 1489—1536. Bauleitung von Jacopo di Stefano Roselli und Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca.  
Von diesem insbesondere das Kranzgesims



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Gondi. Fassade  
 Von Giuliano da Sangallo d. Ä., 1490—1494

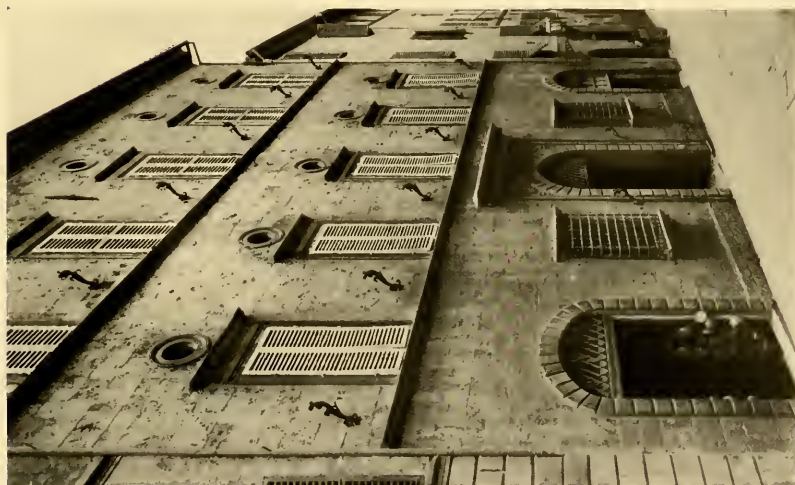




Phot. Brogi  
 Florenz. — Palazzo dello Strozzi, 1450—1469, Fassade  
 Entwurf und Erdgeschoss von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi.  
 Obergeschoss wohl von Giuliano da Maiano



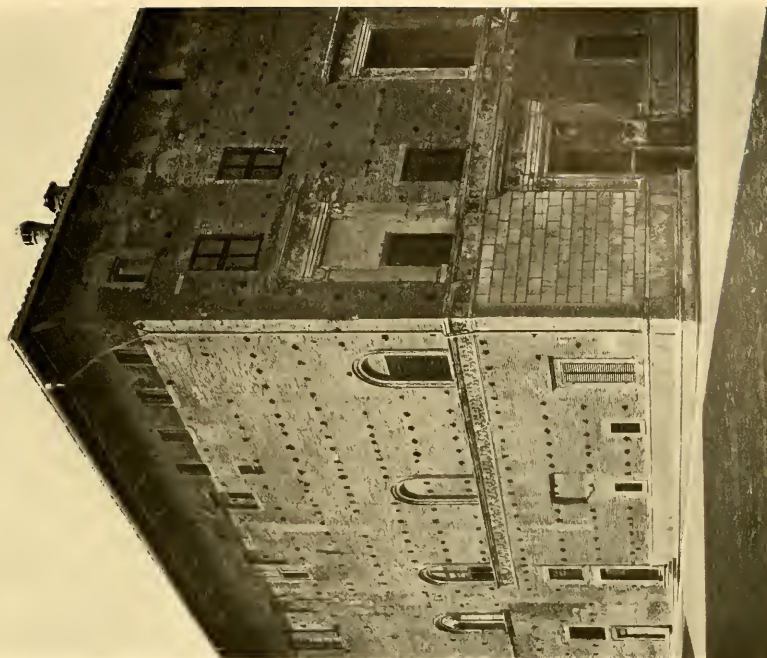
Phot. Alinari  
 Siena. — Palazzo Bandini-Piccolomini. Fassade  
 Vielleicht von Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli



Phot. Alinari

**Siena. — Palazzo della Ciaia. Fassade**

Villeicht von Francesco di Giorgio Martini



Phot. Alinari

**Urbino. — Palazzo Ducale**

Ecke an Domplatz, 1447 begonnen, von Luciano da Laurana vollendet





Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Rucellai. Fassade

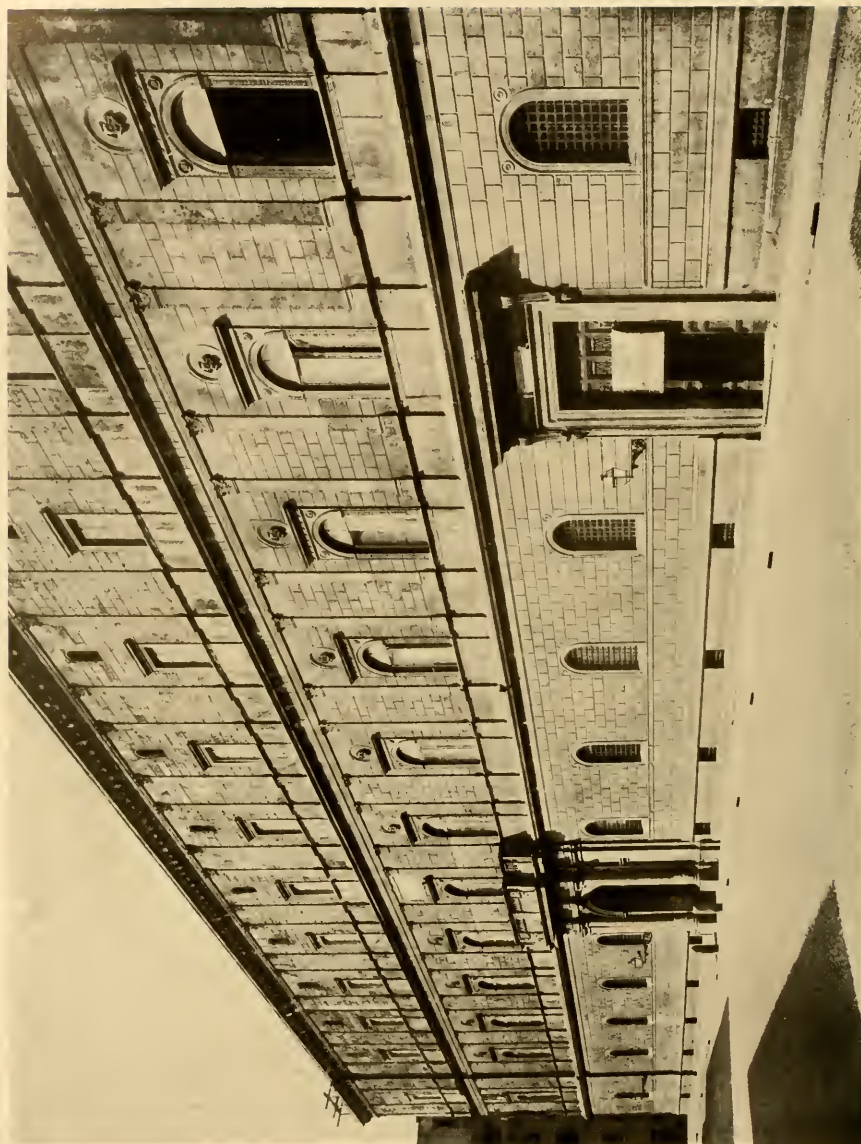
Nach Entwurf von Leone Battista Alberti, ausgeführt von Bernardo Rossellino, 1446—1451





Phot. Alinari

Pienza. — Palazzo Piccolomini. Fassade  
Von Bernardo Rossellino, 1460–1463

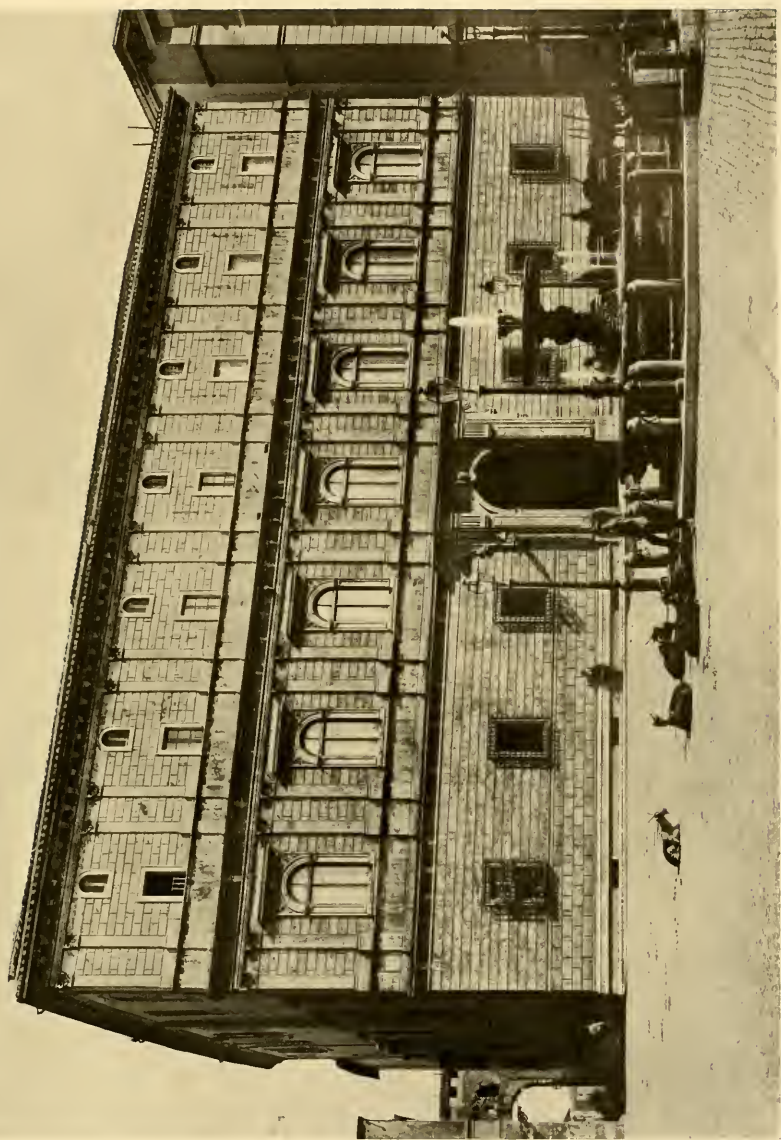


Phot. Alinari

Rom. — Palazzo Riario (della Cancelleria), 1486—1496. Fassade

Phot. Anderson

Rom. — Palazzo Corneto (Tortonia), 1496—1504. Fassade







Phot. Alinari

Ferrara. — Palazzo dei Diamanti, 1492—1493. Fassade  
 Von Biagio Rossetti. Kranzgesims erst 1567 vollendet



Phot. Alinari

Cremona. — Palazzo Raimondi, 1496—1499. Fassade  
 Von Eliseo Raimondi unter Mitarbeit von Bernardino da Lera. Bildhauerarbeit von Giovanni Gaspare Pedoni



Phot. Emilia

Vicenza. — Casa Arnaldi.  
Fassade  
15. Jahrhundert



Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Sanuti (Bevilacqua). Fassade  
Begonnen 1481. Bauleiter Marsilio Infrangipani und Tommaso Filippi.  
Portal von Francesco di Simone Ferrucci





Phot. Alinari

Trient. — Palazzo Tabarelli. Fassade  
Ende des 15. Jahrhunderts





Phot. Emilia

Ferrara. — Palazzo Roverella. Fassade  
1508. Erker 18. Jahrhundert



Phot. Brogi

Mailand. — Casa Fontana. Fassade  
Um 1450. Fassadenmalereien von Bramante, um 1495



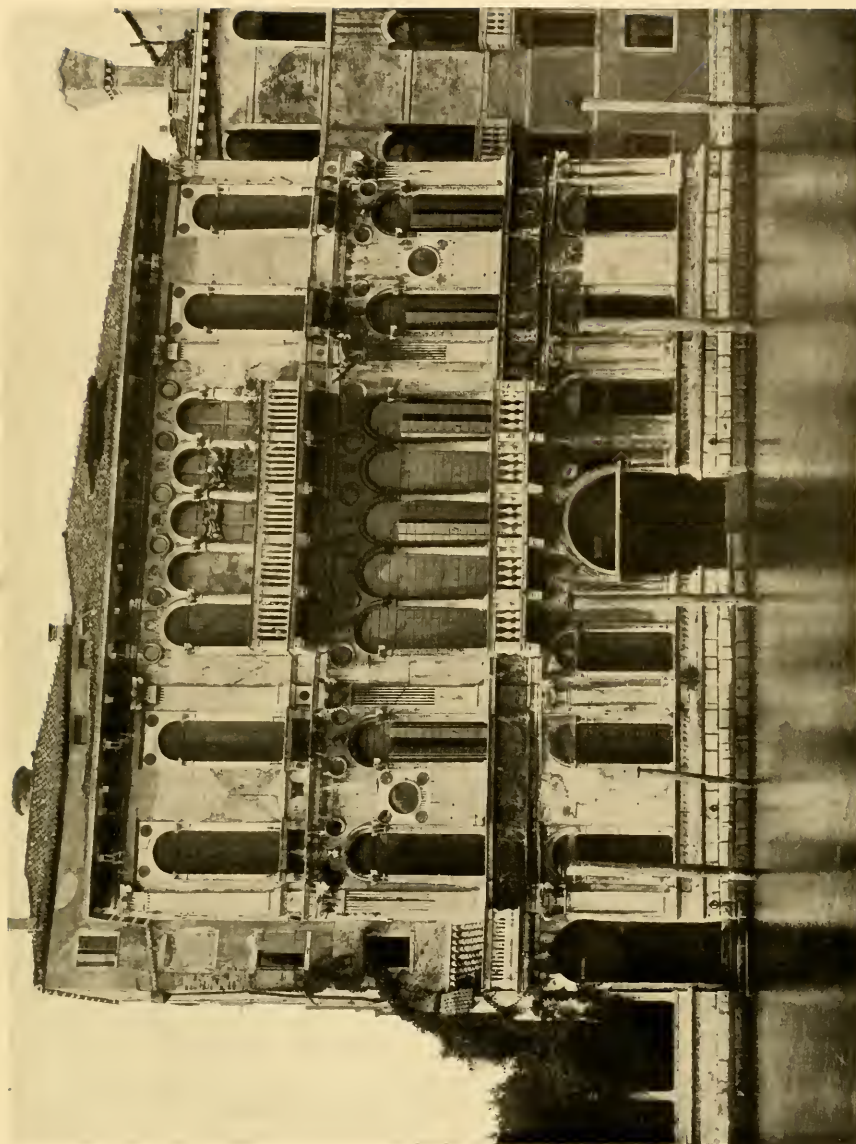
Phot. Brogi

Venedig. — Palazzo Minelli. Treppenturm  
Von Giovanni Candi, vor 1499



Phot. Alinari

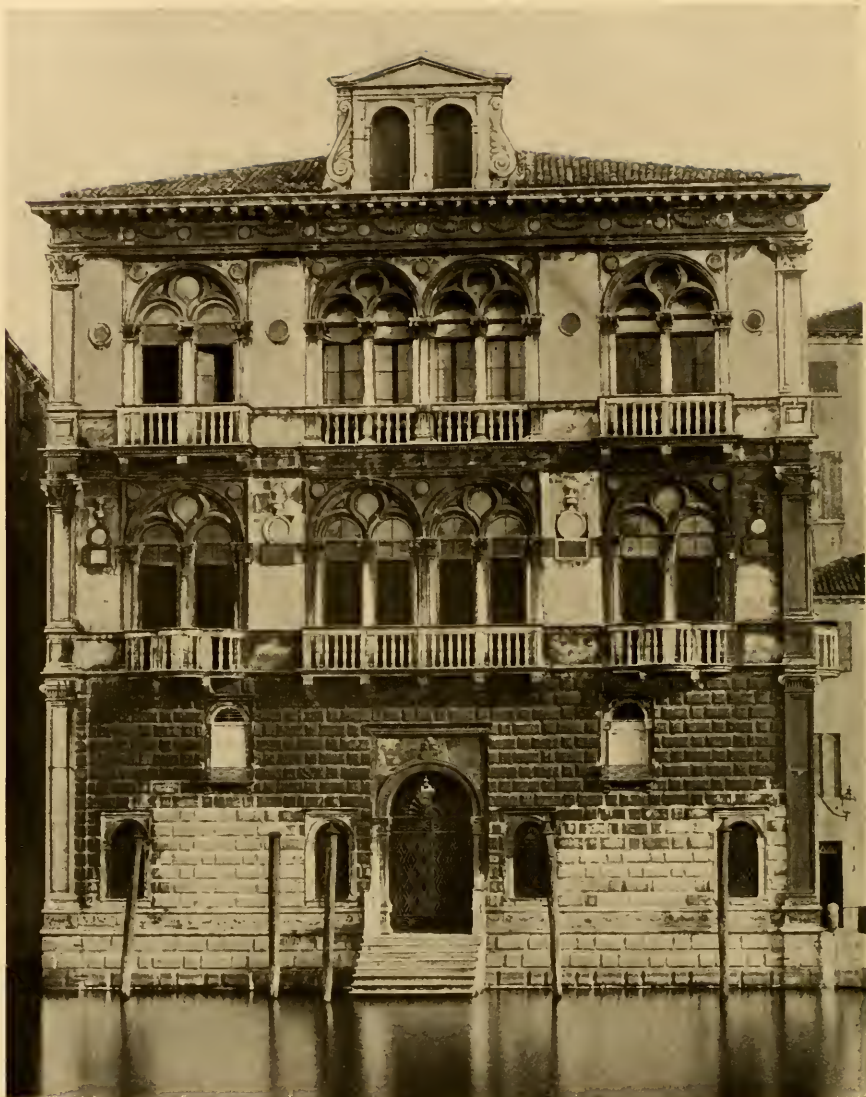
Venedig. — Procuratie vecchie. Fassade  
Erstes und zweites Geschoss von Pietro Lombardi, seit 1480.  
Obergeschoss von Bartolommeo Buon, 1517.



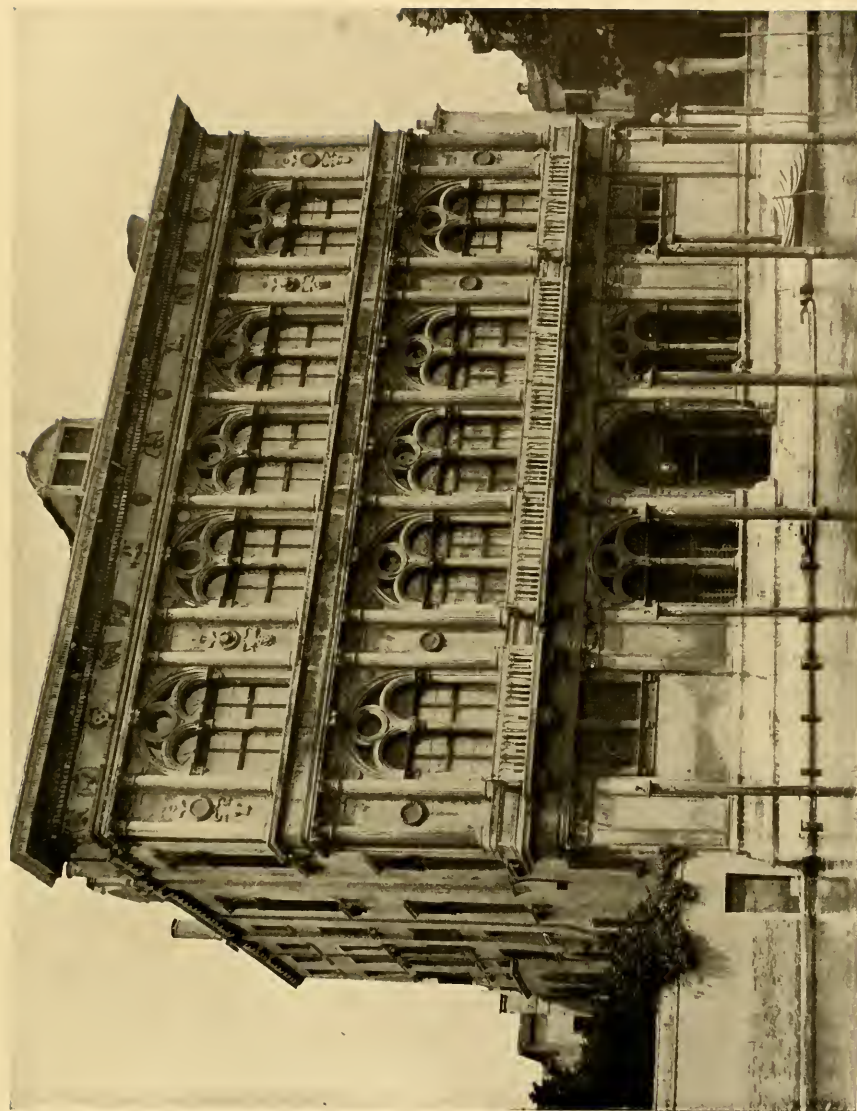
Phot. Alluani

Venedig. — Palazzo Manzoni-Angaran. Fassade. 15. Jahrhundert





Venedig. — Palazzo Corner-Spinelli. Fassade  
Von Moro Coducci, Ende des 15. Jahrhunderts



Phot. Salvati

Venedig. — Palazzo Vendramin-Calergi. Fassade  
 Begonnen 1431, wahrscheinlich von Moro Codussi, vollendet um 1509 von Pietro Lombardi

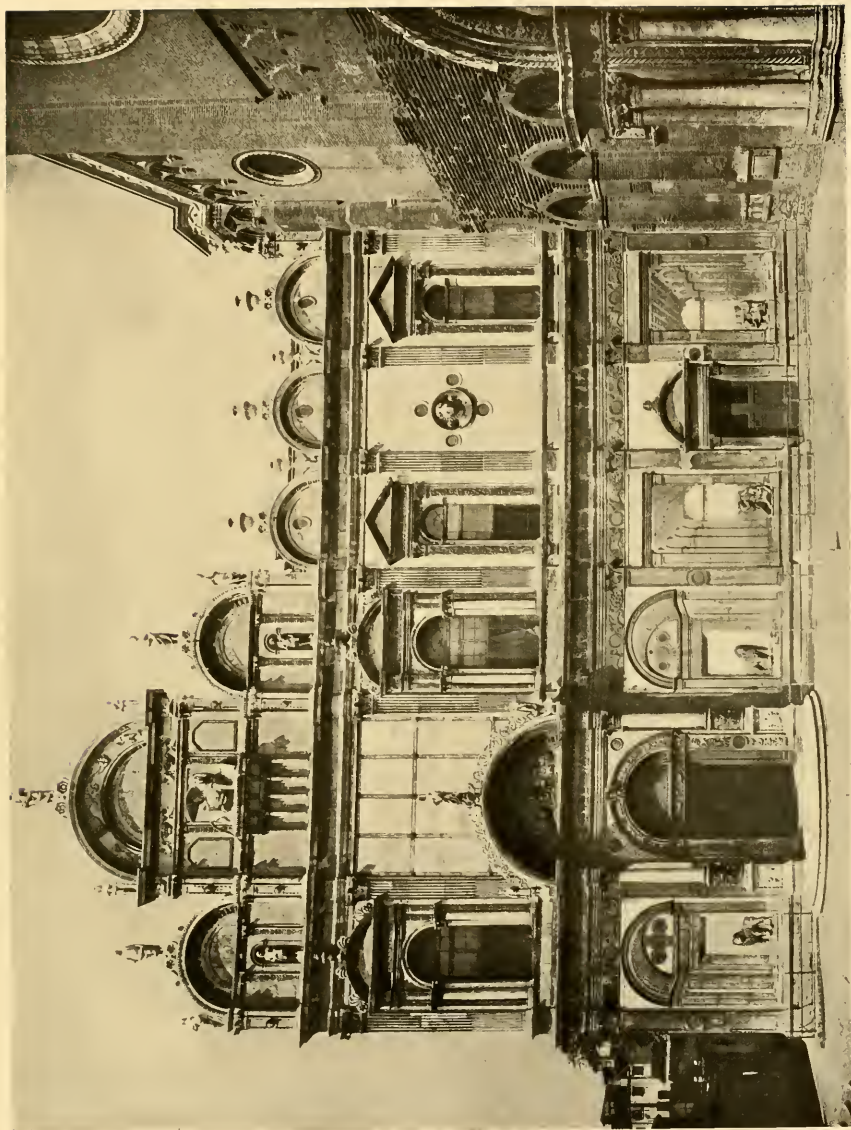


Phot. Brugi

Venedig. — Scuola di S. Rocco. Fassade. 1517—1560

Entwurf von Bartolommeo Buon, Ausführung seit 1524 durch Sante Lombardi, seit 1527 durch Antonio Scarpagnino, zuletzt durch Giangiacomo Grigi





Phot. Bregi

Venedig. — Sucola di S. Marco. Fassade 1485—1495

1533 noch nicht ganz vollendet. Bauleiter Moro Coducci. Ausführende Pietro, Antonio und Tullio Lombardi



Phot. Brogi

Pesaro. — Palazzo di Prefettizio  
Fassade von Luciano da Laurana vor 1465. Fenster von Domenico Rosselli



Phot. Emilia

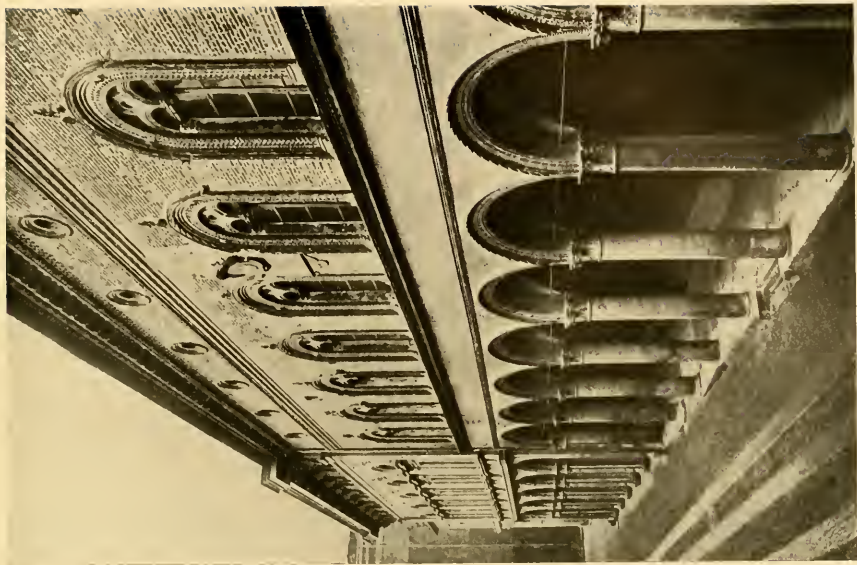
Bologna. — Palazzo Bolognini, um 1450. Fassade  
Die Kapitelle der Halle 1453 von Pagno di Lapo Portigiani und Antonio di Simone aus Florenz





Phot. Emilia

Bologna — Palazzo Fava. Fassade  
Von Giulio Montanari, 1483



Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Felcini. Fassade  
1497—1518





Phot. Alinari

Florenz. — Ospedale degli Innocenti. Inneres der Loggia  
 Begonnen von Filippo Brunelleschi 1419. 1444 vollendet

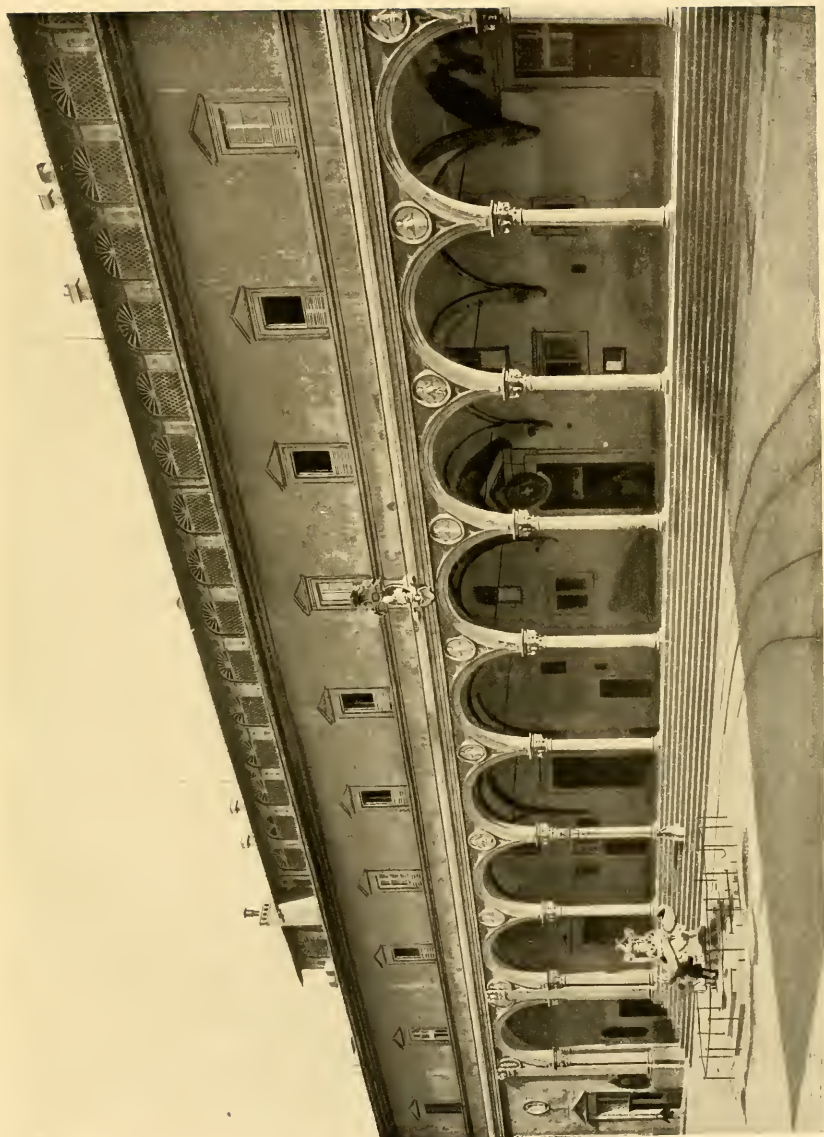


Photo. Brugi

**Florenz. — Ospedale degli Innocenti. Fassade**

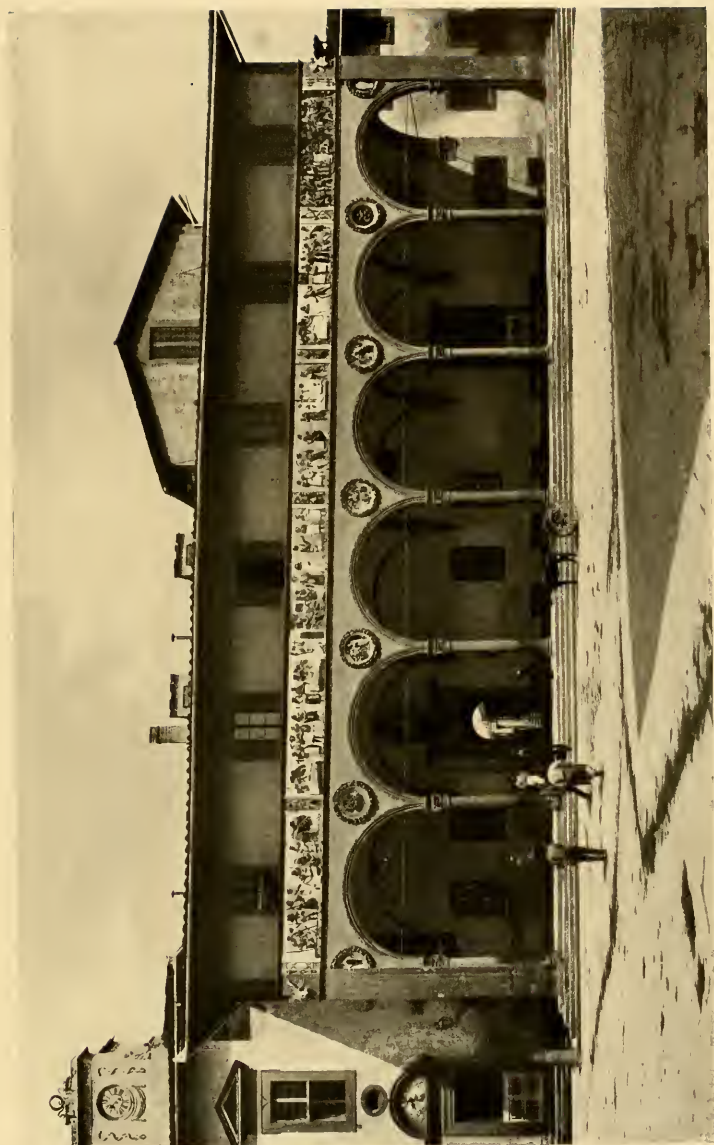
Begonnen von Filippo Brunelleschi 1419, 1600 und 1819 um die beiden Aussenfelder vergrössert



Phot. Alinari

Florenz. — Cappella dei Pazzi bei S. Croce. Inneres der Vorhalle  
 Begonnen von Filippo Brunelleschi um 1429





Ph. A. Brugi

### Pistoia. — Ospedale del Ceppo. Fassade

Der Bau von 1277 in Beginne des 16. Jahrhunderts erneuert. Ausschmückung der Fassade durch farbige Tonbildwerke von Giovanni und Girolamo della Robbia, 1514—1525, vollendet 1585 von Filippo Paladini



Florenz. — S. Maria Annunziata. Vorhalle  
 Von Antonio di Manetti Chiaccheri, um 1454, vollendet seit 1600 von Caccini

Phot. Brogi



Florenz. — S. Paolo dei Convalescenti, Loggia. 1490—1495

Phot. Brogi



Phot. Alinari

Arezzo. — S. Maria delle Grazie. Vorhalle  
 Ende des 15. Jahrhunderts. Von Benedetto da Maiano (?)



Phot. Brogi

Verona. — Palazzo del Consiglio. Inneres der Erdgeschosshalle  
 Entwurf wahrscheinlich von Fra Giocondo, 1476. Ausführung 1496 durch Giovanni und Bartolommeo Sanmicheli  
 Vollendung 1493

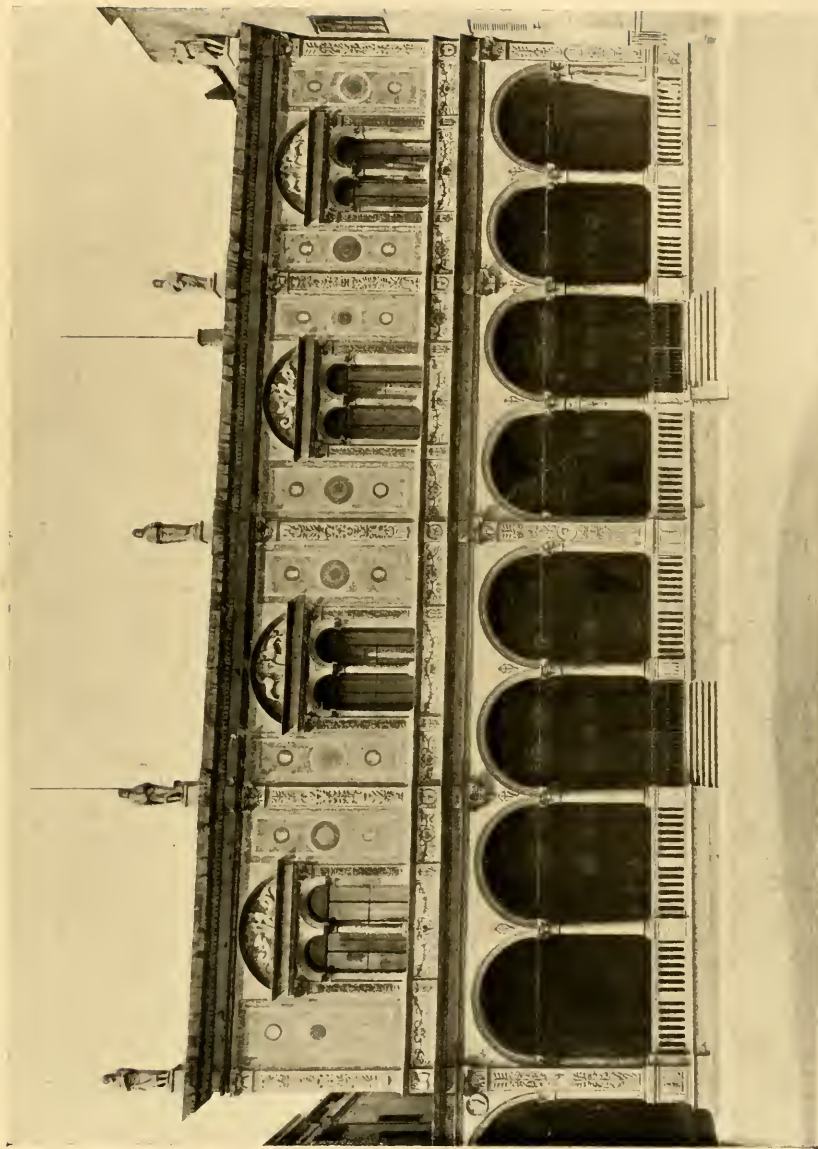




Phot. Hrogi

Verona. — Palazzo del Consiglio. Teil der Fassade

Entwurf wahrscheinlich von Fra Giocondo, 1467. Ausführung durch Giovanni und Bartolommeo Sanmicheli, 1486. Vollendung 1493



Phot. Alinari

Verona. — Palazzo del Consiglio, Fassade

Entwurf wahrscheinlich von Fra Giocondo, 1476. Ausführung 1486 durch Giovanni und Bartolommeo Sammiceli. Vollendung 1493



Phot. Brogi

Mailand. — Ospedale Maggiore. Strassenfront

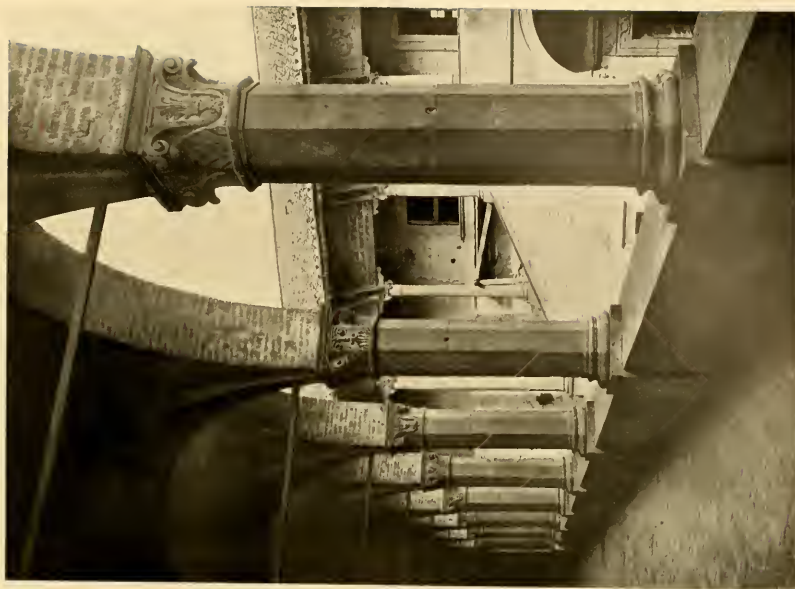
Begonnen von Antonio Averulino, gen. Filarete, 1457, fortgeführt von Giuniforte Solari, seit 1465. Vollendet von Ricchini 1624





Phot. Emilia

Bologna. — Casa Bovi. Strassenhalle des Erdgeschosses  
Ende des 15. Jahrhunderts



Phot. Lit. d'Arte grafica

Bracciano. — Castello Orsini. Hofloggia  
1460



Phot. Brogi

### Siena. — Loggia dei Nobili

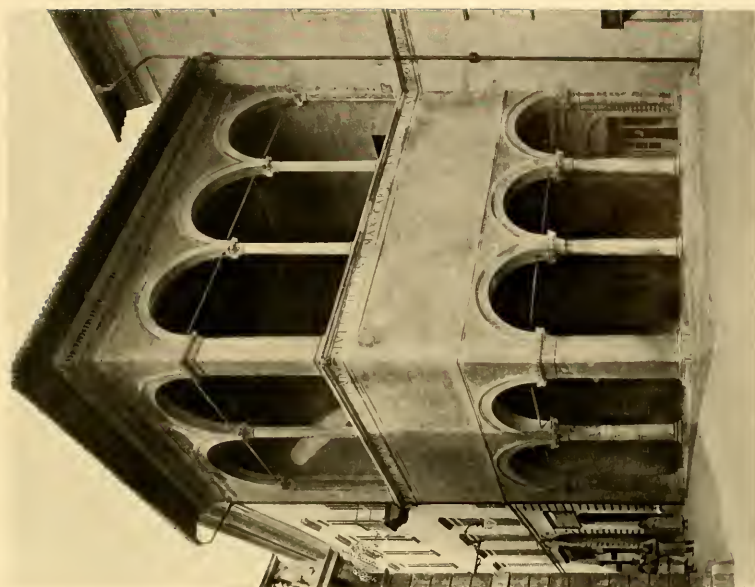
Begonnen nach einem Entwurfe des Sano di Matteo 1417. Untergeschoss 1422–1433 von Pietro di Minella vollendet. Obergeschoss jünger



Phot. Brogi

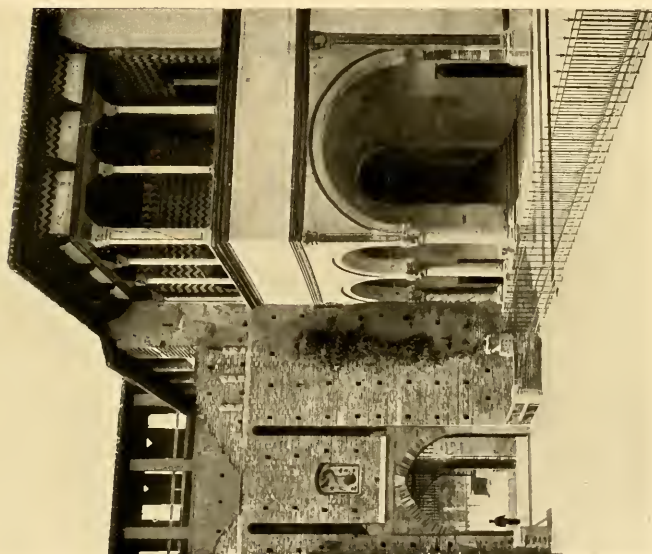
### Siena. — Loggia del Papa

Von Antonio Federighi dei Tolomei, 1462–1463



Phot. Albani

Macerata Feltria. — Loggia dei Mercanti  
Nach dem Entwurfe des Giuliano da Maiano, 1485



Phot. Brogi

Mailand. — Castello Sforzesco.  
Halle vor der Haupttreppe der Corte ducale, um 1466





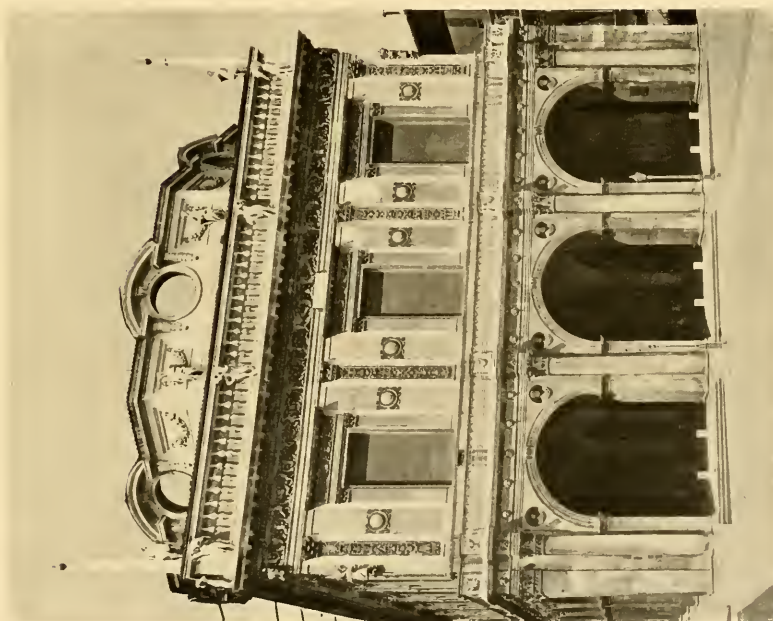
Phot. Aliardi

Lucca. — Palazzo Pretorio  
Seit 1492. Vielleicht von Matteo Civitali



Phot. Emilia

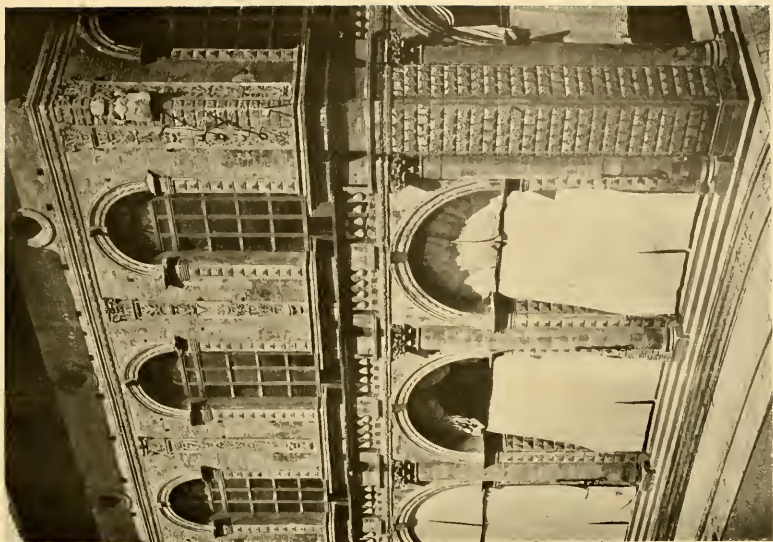
Padua. — Loggia del Consiglio  
Begonnen nach Entwurf des Annibale Maggi da Bassano 1501. Inneres von Biagio Bigio, 1523—1526



Phot. Alinari

### Brescia. — Palazzo Comunale

Entwurf 1489 von Tommaso Fontenone. Von ihm und Filippo Grassi das Erdgeschoss 1492–1508, das obere Stockwerk 1509–1520 nach Plänen des Jacopo Sansovino und Ludovico Bassetti, Salkfenster nach Plänen des Palladio, Deckmalsatz 1775 von Luigi Vanvitelli



Phot. Kroll

### Bologna. — Palazzo del Podestà

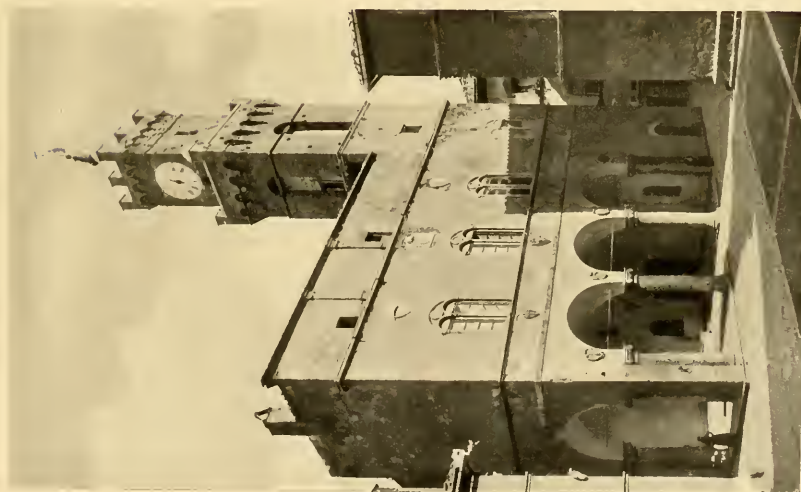
Wahrscheinlich von Giovanni di Giovanni di Pietro da Bressa und Francesco Fossi da Dozza, 1492–1494



Phot. Nossek

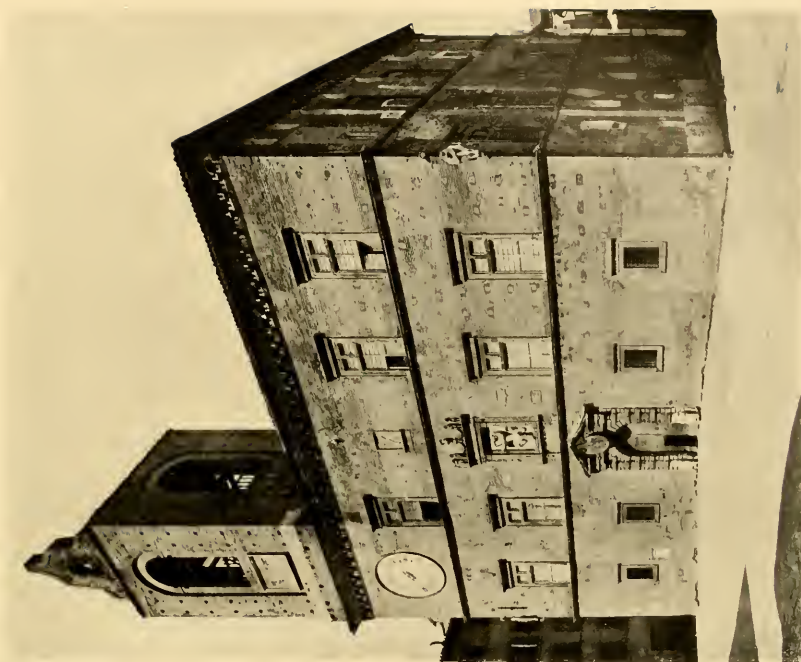
Venedig. — Torre dell' Orologio  
 Wohl von Moro Coducci, Seitenflügel 1499—1506





Platz, Albani

Pienza. — Palazzo Pubblico. Fassade  
Von Bernardo Rossellino, 1459—1462



Platz, Albani

Jesi. — Palazzo del Governo  
Von Francesco di Giorgio Martini, 1487—1500 umgebaut



Phot. Emilia

Brescia. — Verbindungsbau zwischen Palazzo delle Prigioni und Monte di Pietà  
 Monte di Pietà 1484 Verbindungsbau um 1500. Palazzo delle Prigioni 1597 von Bagnadore



Phot. B.ogi

### Caveggi. — Villa Medici

Gartenfront. 14. Jahrhundert. Loggia um 1435–1440 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi



Phot. Bregi

### Pesaro. — Villa Imperiale

Älterer Teil etwa 1452–1469. Jüngerer rückwärtiger Teil seit 1530 von Girolamo Genga





Phot. Alinari

### Castello di Sesto. — Villa di Petraia

Errichtet im 14. und 15. Jahrhundert, 1575 von Bernardo Buontalenti umgebaut



Phot. Alinari

### Poggio a Caiano. — Villa Medici

Von Giuliano da Sangallo, 1480—1485. Treppen und Dachaufsatz jünger



Pict. Boes

Fiesole. — Villa Medici

Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1458–1461



Phot. Brogi

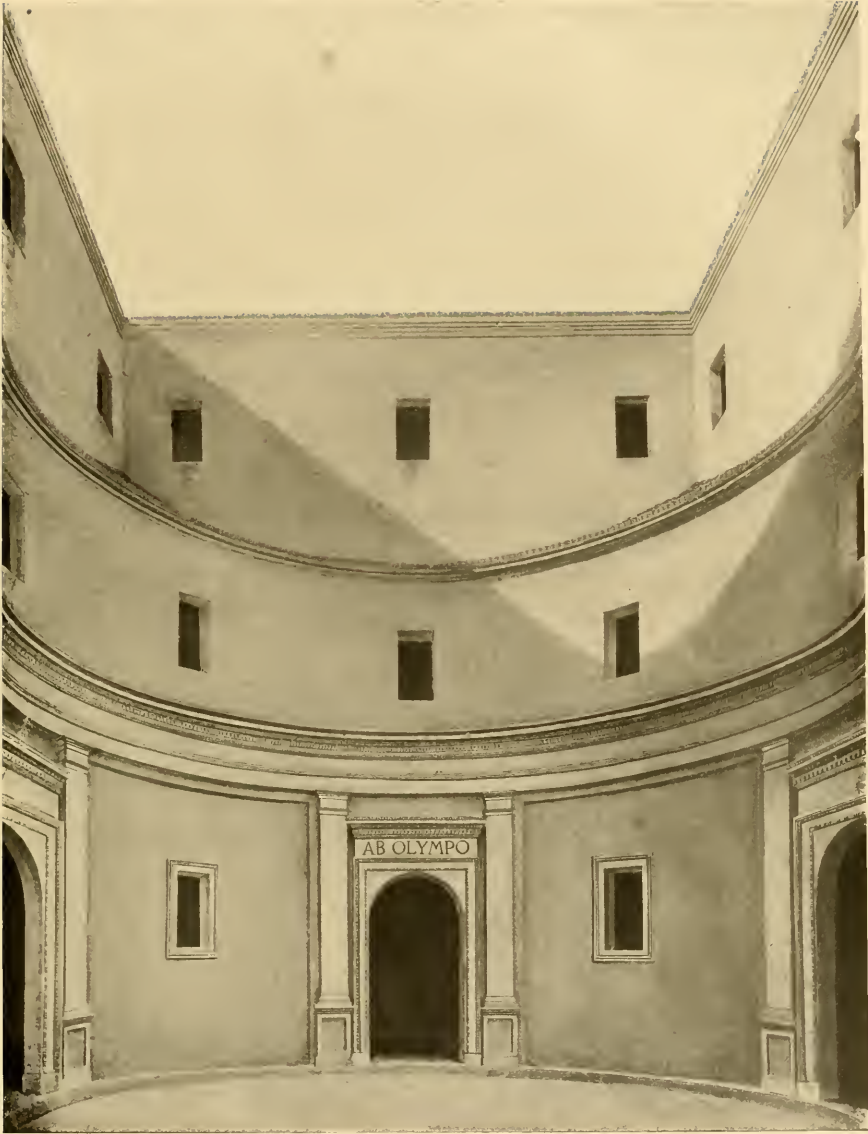
Poggio a Caiano. — Villa Medici. Eingangshalle  
 Von Giuliano da Sangallo, 1480—1485



Phot. Brogi

Fiesole. — Villa Medici. Eingangshalle  
 Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1458—1461





Mantua. — Casa Mantegna, Rundhof  
 Von Andrea Mantegna um 1466 begonnen



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Pazzi. Hof  
 Vielleicht nach Entwurf von Brunelleschi, 1462–1470 von Benedetto da Maiano



Phot. Alinari

Pienza. — Palazzo Piccolomini. Hof  
 Von Bernardo Rossellino, 1460–1463



Phot. Allard

Florenz. — Palazzo Medici. Hof  
 Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1444—1459





Phot. Brogi

Florenz. — S. Croce. Zweiter Klosterhof  
 Begonnen etwa 1440, vollendet 1453



Phot. Brogi

Florenz. — Badia. Chiostro degli Aranci  
 Mitte des 15. Jahrhunderts, vielleicht von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi



Thon, Bregl

Florenz. — Palazzo Strozzi. Hof  
 Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, um 1500



Phot. Brogi

Fiesole. — Badia, um 1460. Säulenhalle

Von einem an Michelozzo geschulten Nachfolger des Brunelleschi. Die Kapitelle von Bruoso und Benedetto di Benedetto

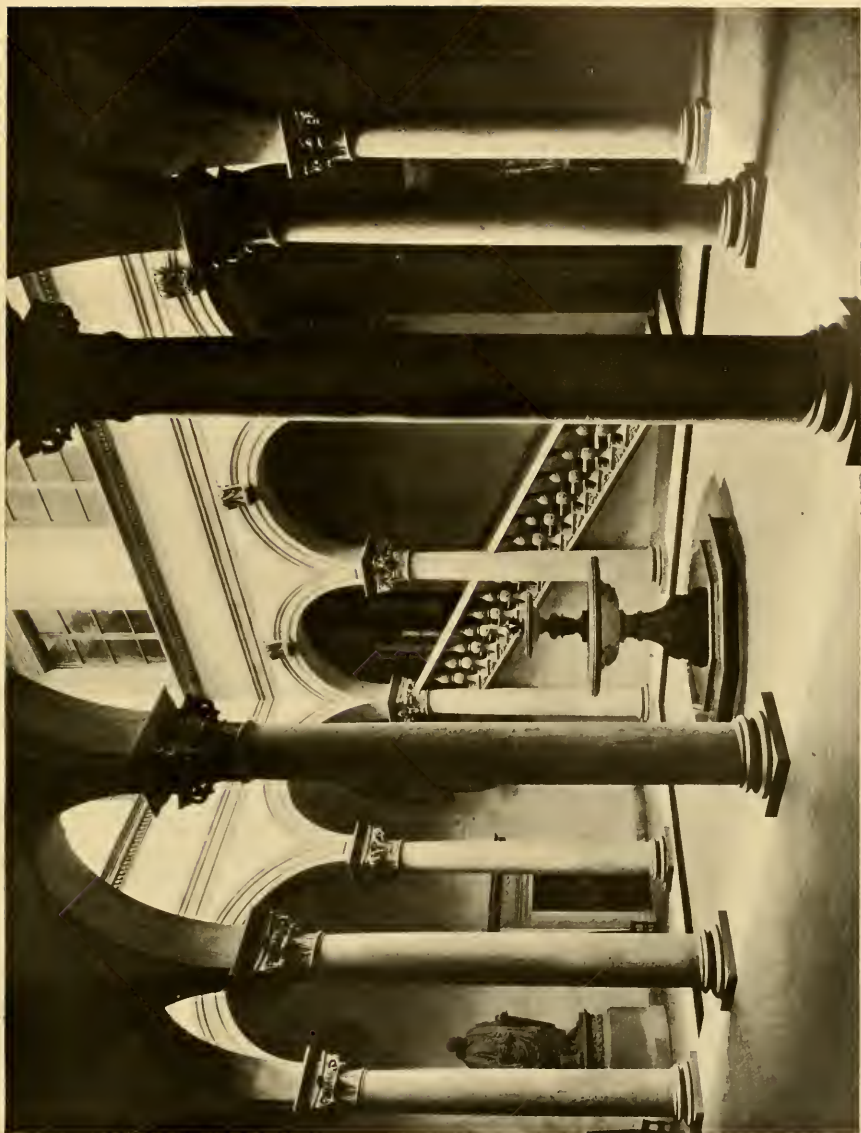


Phot. Emilia

Mantua. — Palazzo Ducale. Kleiner Hof

Ende des 15. Jahrhunderts. Vielleicht von Luca Faneelli





Phot. Dreyer

Florenz. — Palazzo Condi. Hof  
 Von Giuliano da Sangallo d. A., 1490—1494



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo dello Strozzi, 1450–1469. Hof  
 Untergeschoss von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, Obergeschoss von Giuliano da Maiano



Phot. Brogi

Florenz. — S. Giovanni Battista dello Scalzo. Klosterhof  
 1487, im 17. Jahrhundert verändert



Phot. Allueri

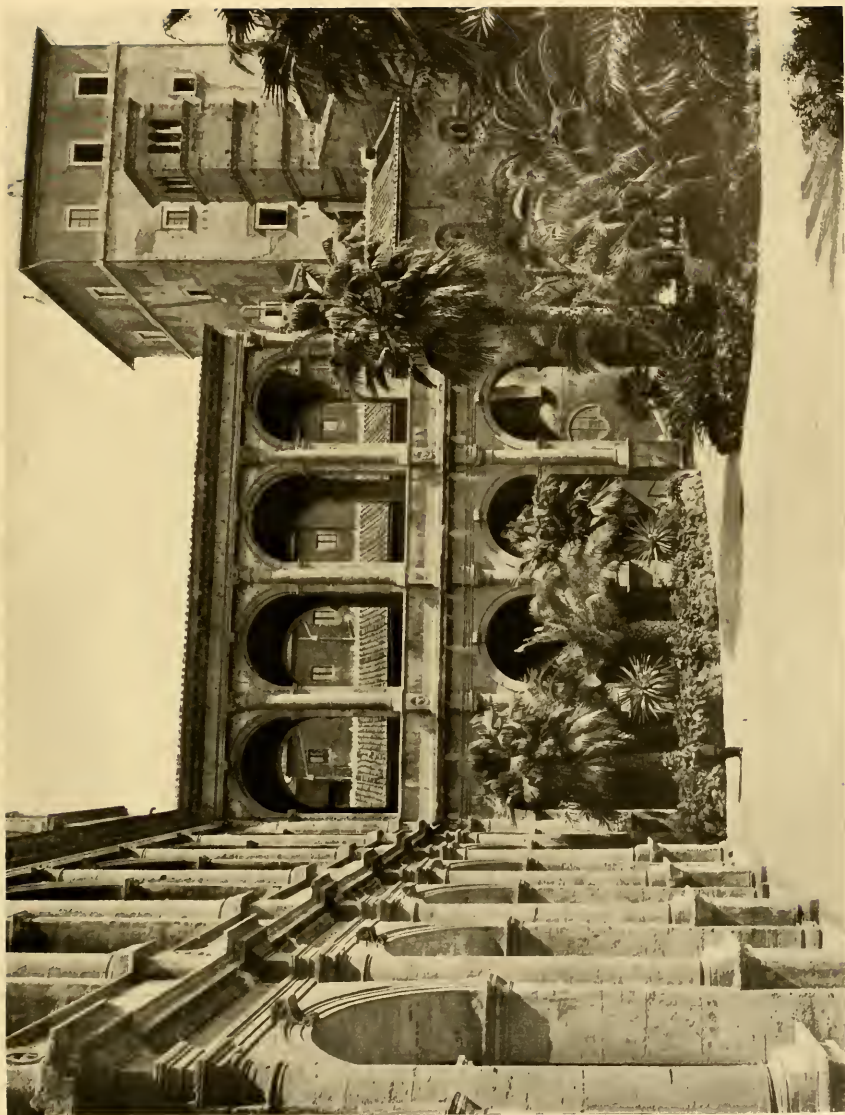
Urbino. — Palazzo Ducale. Hof  
 Von Luciano da Laurana, zwischen 1465 und 1479





Phot. Bregl

Rom. — Palazzo Riario (della Cancelleria). Hof, 1486–1496



Post. Brag.

# Rom. — Palazzo di Venezia. Hof

Wahrscheinlich von Giacomo da Cristofano da Pietrasanta, nach 1455. Hof 1466. Ausführende Baumeister seit 1464 Amedeo di Francesco da Settignano und Giallino da Sangallo



Phot. Brogi

Mailand. — Ospedale Maggiore. Kleiner Hof, Ende des 15. Jahrhunderts



Inclt. Brogi

Mailand. — S. Maria delle Grazie. Kreuzgang, Ende des 15. Jahrhunderts





Phot. Alluati

Mailand. — S. Ambrogio. Canonica. Säulenhalle  
 Von Donato Bramante, 1492–1499



Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Sanuti (Bevilacqua). Hof, seit 1484  
 Von Marsilio Infrangipani und Tommaso Filippi



Phot. Alinari

Cremona. — Palazzo Fodri. Hof  
 Ende des 15. Jahrhunderts. In der Art des Amadeo



P. B. - B. B.

Mailand. — — S. Maria delle Grazie. Kleiner Kreuzgang  
 Von Donato Bramante, um 1492—1497





Phot. Brogi

Cori. — S. Oliva. Kreuzgang, 15. Jahrhundert



Phot. Brogi

Florenz. — S. Marco. Grosser Kreuzgang  
 Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1437–1452

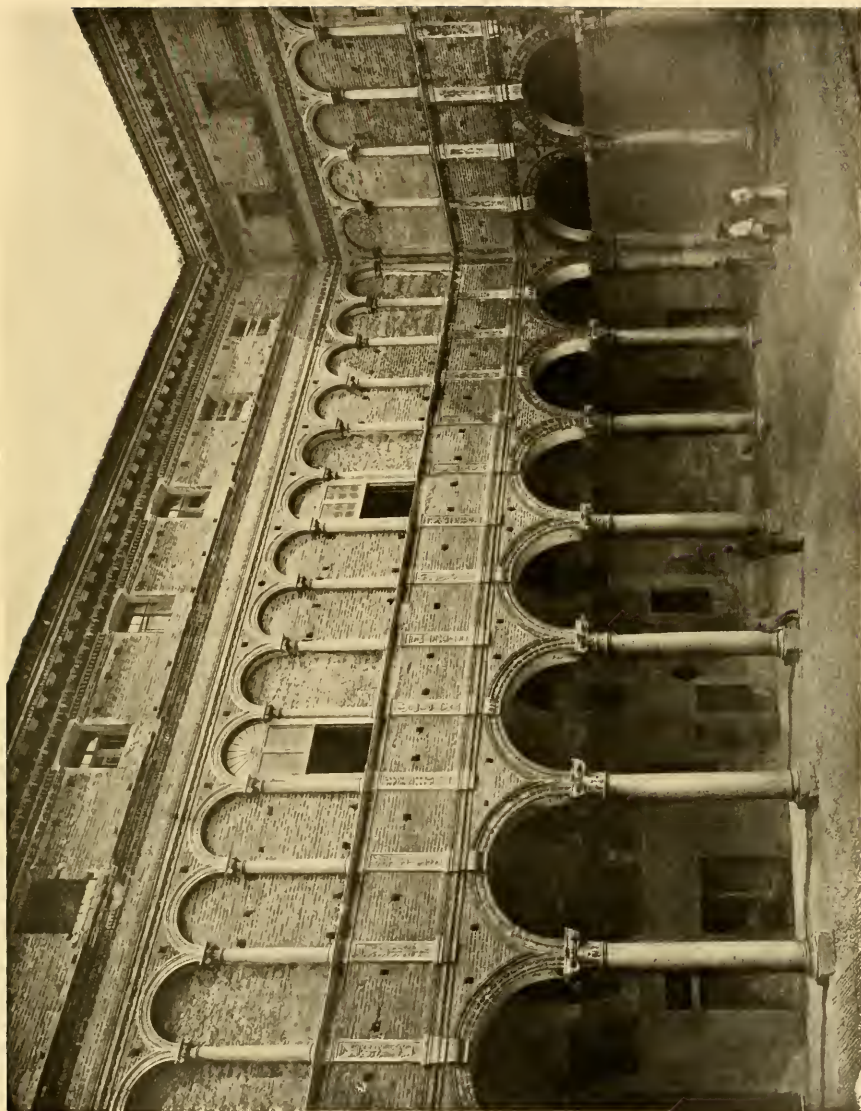


Photo. Emilia

Ferrara. — Palazzo Costabili. Hof  
 Von Bizio Rossetti 1502 begonnen



Phot. Albani

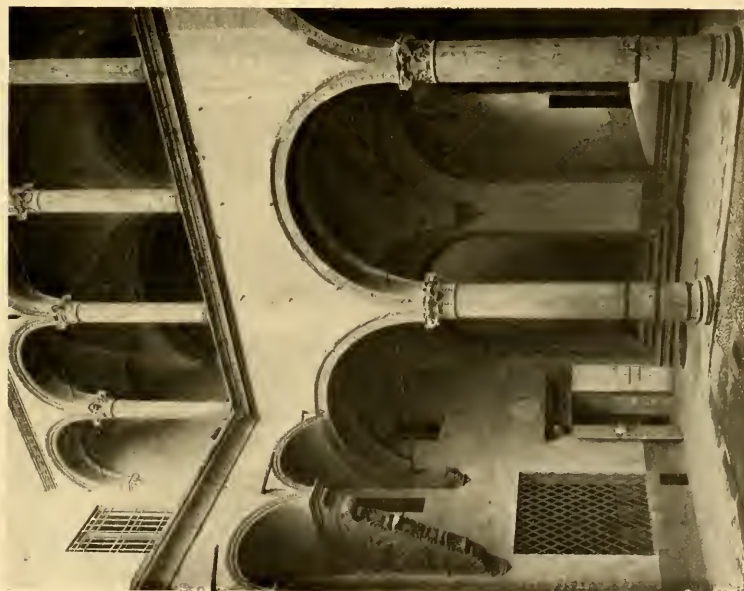
Lucca. — Palazzo Lucchesini. Hof  
 Viehllicht von Francesco Marti



Phot. Albani

Bergamo. — Palazzo Bassi. Hof  
 Angebl. von Alessio Agliardi, um 1500





F. G. G. G. G.

Bologna. — Palazzo Fava. Hof  
Von Giulio Montanari, 1483



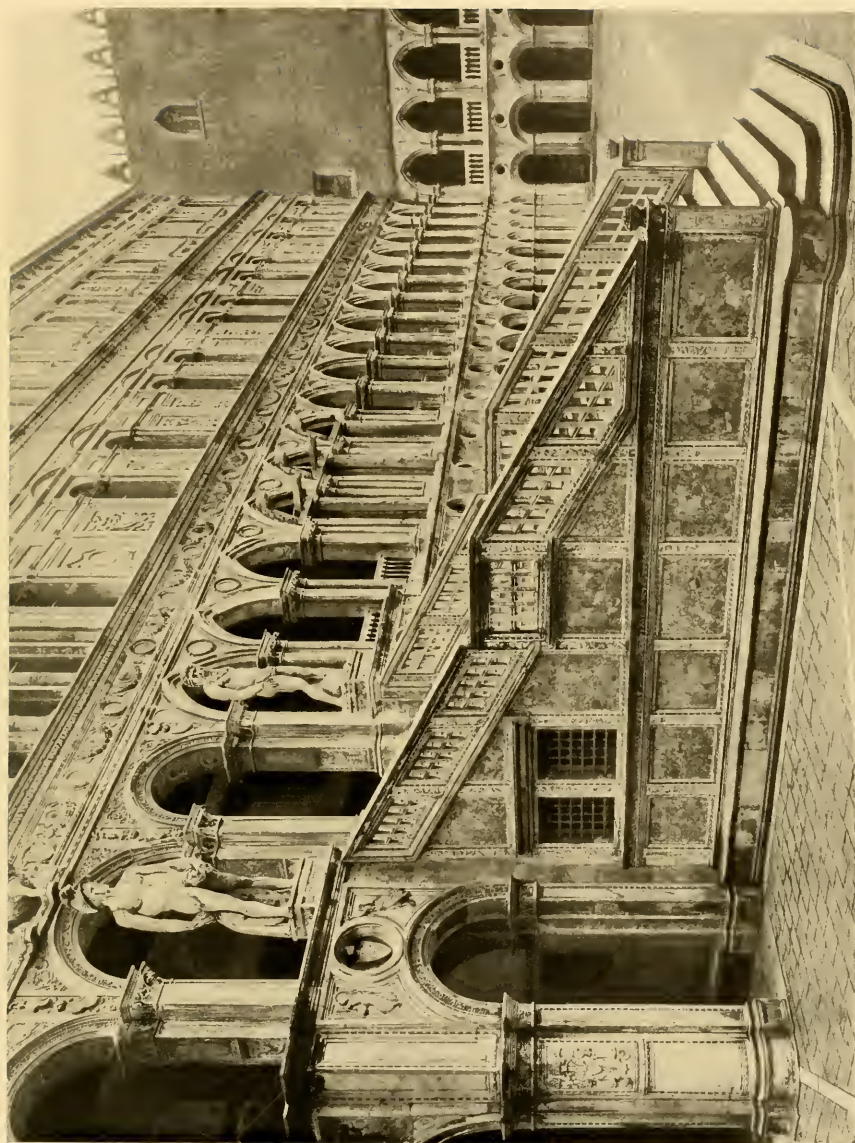
Phot. Altari

Vinovo. — Schlosshof  
15. Jahrhundert



Phot. Naya

Venedig. — Scuola di S. Giovanni Evangelista. Vorhof  
 In der Art des Pietro Lombardi, 1481



Past. Nova

Venedig. — Dogenpalast. Hof. Ostflügel.

Von Antonio Rizzo 1484—1495, Pietro Lombardo 1499 bis nach 1511, Antonio Scarpagnino 1545—1550. Scala dei Giganti von Rizzo und P. Lombardo, Figuren des Mars und Neptun von Jacopo Sansovino





Phot. Alinari

Vicenza. — Palazzo Porto. Hof, 1481



Phot. Alinari

Vicenza. — Palazzo Vescovile. Bogenhalle  
Von Tommaso Formentone, 1494



Phot. Brogi

Florenz. — S. Spirito. Vorraum der Sakristei

Nach dem Entwurfe des Giuliano da Sangallo 1493 von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, erbaut. Einige der Kapitelle von Andrea Sansovino (vgl. S. 148)



Phot. Noya

Venedig. — Scuola di S. Giovanni Evangelista  
Treppenhaus. Austritt in den Saal. Von Moro Coducci, 1502—1504





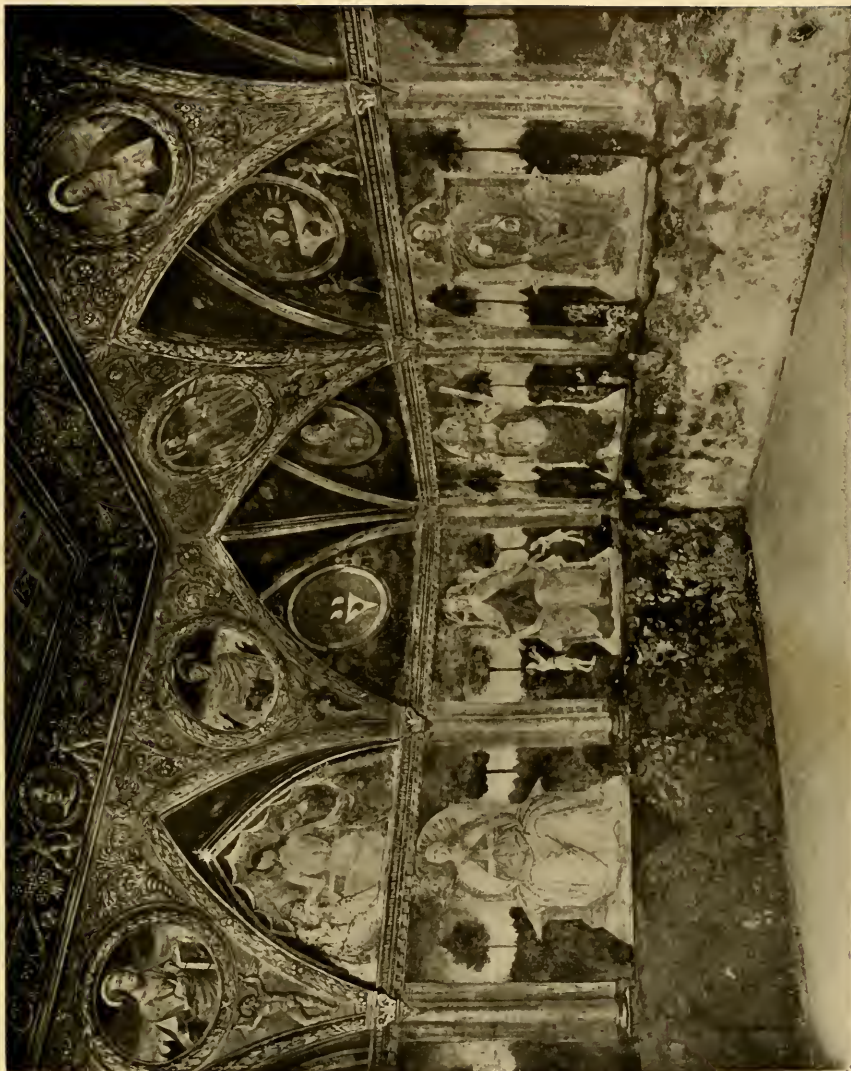
Prof. Alinari

Venedig. — Scuola di S. Marco. Erdgeschosshalle  
 Von Moro Coducci unter Mithilfe des Pietro Lombardi, 1495—1495



Phot. Aliard

Mantua. — Palazzo Ducale, Camera degli Sposi  
Ausmalung durch Andrea Mantegna und sonstige Ausstattung 1468-1474



Phot. Allner

Bergamo. — Casa Colleoni, Erdgeschosssaal  
Vor 1466. Wandbilder von Paxino da Nova





Phot. Brugi

Perugia. — Collegio del Cambio. Sala di Udienza, Richterstuhl  
 Von Domenico del Tasso, 1490–1493



Post. Alinari

Perugia. — Collegio del Cambio. Sala di Udienza

Wandbilder (Darstellungen aus der Geschichte Christi sowie Tugenden mit ihren Vertretern) von Pietro Perugino, 1499—1500





Phot. Alinari

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia, Saal des Marienlebens  
Gemälde von Pinturicchio und Schülern, 1493—1495





Phot. Br. gl.

# Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia, Saal der Heiligenleben

Genälde aus der Legende der Heiligen Katharina von Alexandrien, Susanna, Barbara, Antonius und Paulus Er. Sebastian, sowie Maria Hemsuchung, von Pinturicchio, 1493—1495  
Intarsierte Bänke aus der Bibliothek Sixtus IV.



Paul. Brögi

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia, Saal der freien Künste  
 Gemälde von Pinturicchio und Schülern, 1493–1495. Kamin nach Entwurf des Sansovino von Simone Mosca  
 Wappen und Tabernakel der Robbiasmühle





Phot. Brogi

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia, Saal des Credo  
 Propheten- und Apostelbilder von Pier Matteo d'Amelia, 1493—1495





Siena. — Dom. Bibliothek, 1495—1507

Fresken mit Szenen aus dem Leben des Papstes Pius II. von Pinturicchio 1505—1507



Monte Oliveto Maggiore. — Bibliothek. Inneres, Ende des 15. Jahrhunderts



Phot. Allnari

Cesena. — Biblioteca Malatestiana. Inneres  
Von Matteo Nuzio, 1452





Phot. Allinari

Mailand. — S. Eustorgio. Cappella S. Pietro Martire, Gewölbezwickel  
1462–1468 von Michelozzi di Bartolommeo Michelozzi. Ausmalung in der Art des Vincenzo Foppa





Phot. Alinari

Mailand. — S. Eustorgio. Cappella Brivio, Gewölbezwickel  
 Wohl von Tommaso da Cazzaniga und Benedetto Briosco, um 1500



Florenz. — S. Croce. Cappella dei Pazzi, Kuppel der Vorhalle  
 Von Luca della Robbia, 1440—1445

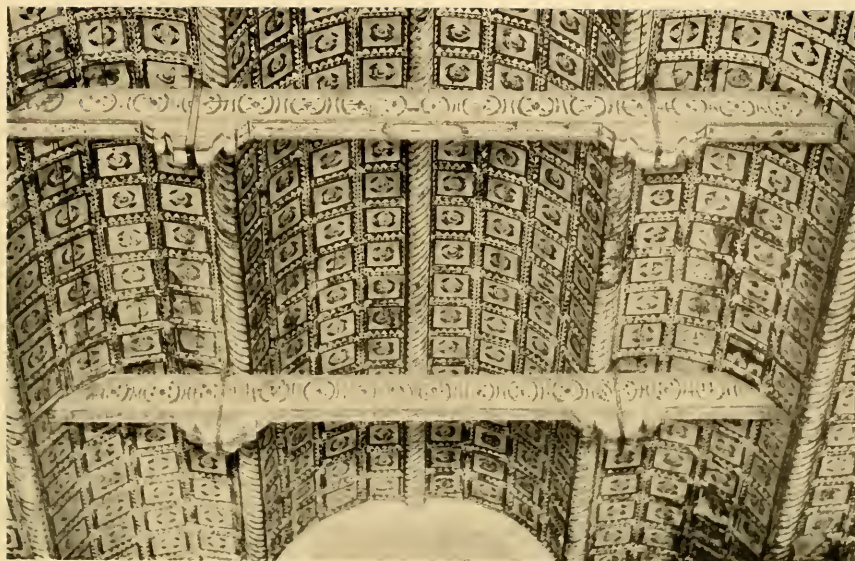
Ph. t. Brogi



Florenz. — S. Miniato al Monte. Cappella di S. Jacopo, Gewölbe  
 Von Luca della Robbia, 1461—1466

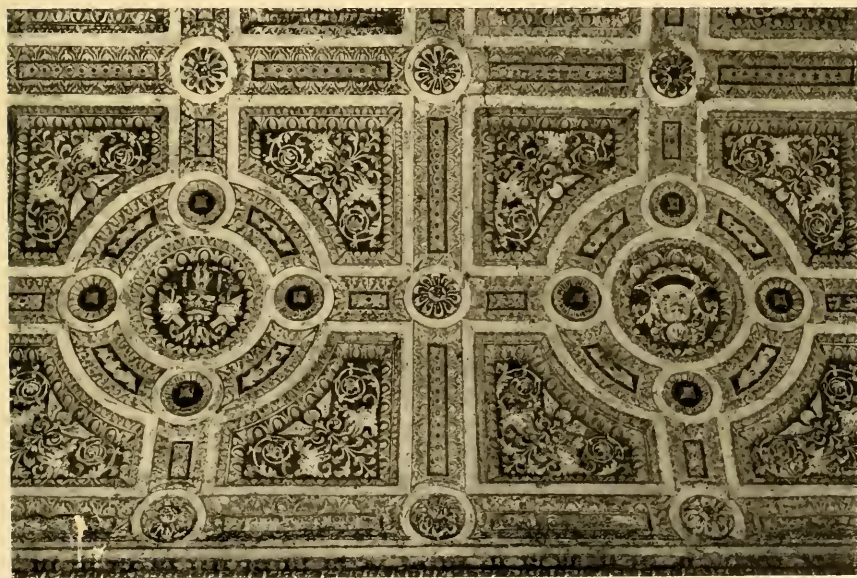
Phot. Brogi





Rimini. — S. Maria delle Grazie. Decke, 15. Jahrhundert

Phot. Emilia



Poggio a Caiano. Villa Medici. — Vorhalle. Stuckiertes Tonnengewölbe 1485.

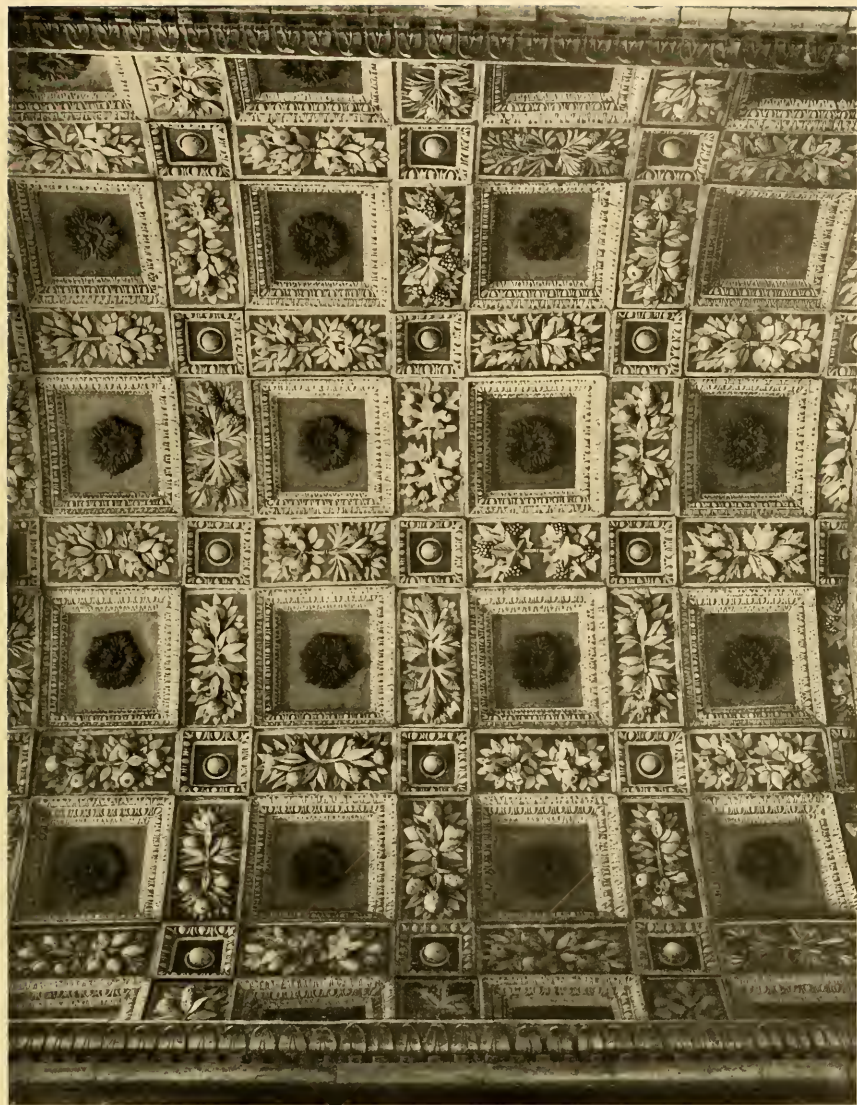
Phot. Emilia





Phot. Bregi

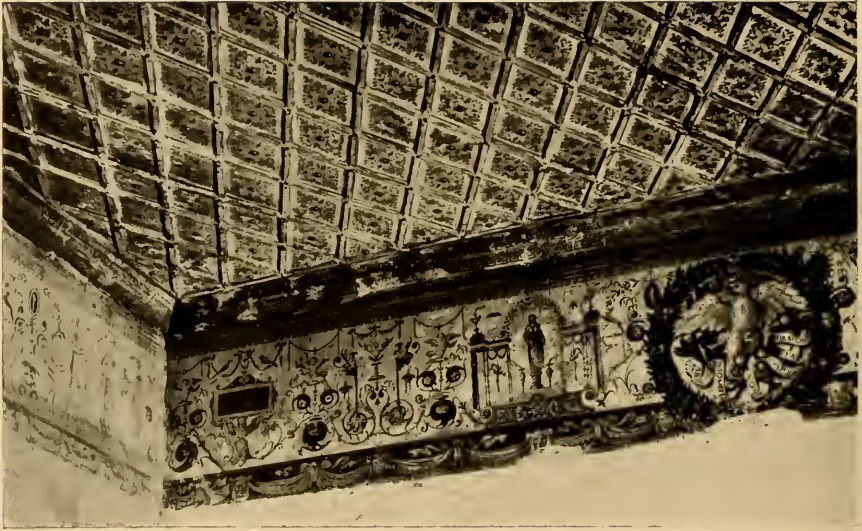
Florenz. — S. Spirito. Sakristei, Vorhalle, Tonnengewölbe  
 Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, 1493



Phot. Alinari

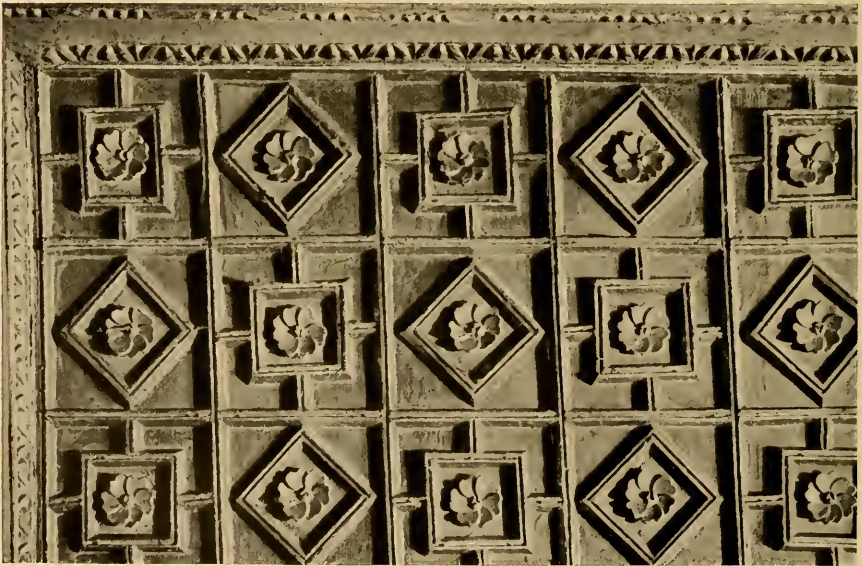
Pistoia. — Dom. Vorhalle, Tonnengewölbe  
Schule des Andrea della Robbia, um 1505





Ferrara. — Kloster Corpus Domini. Saaldecke und Fries, gegen 1520

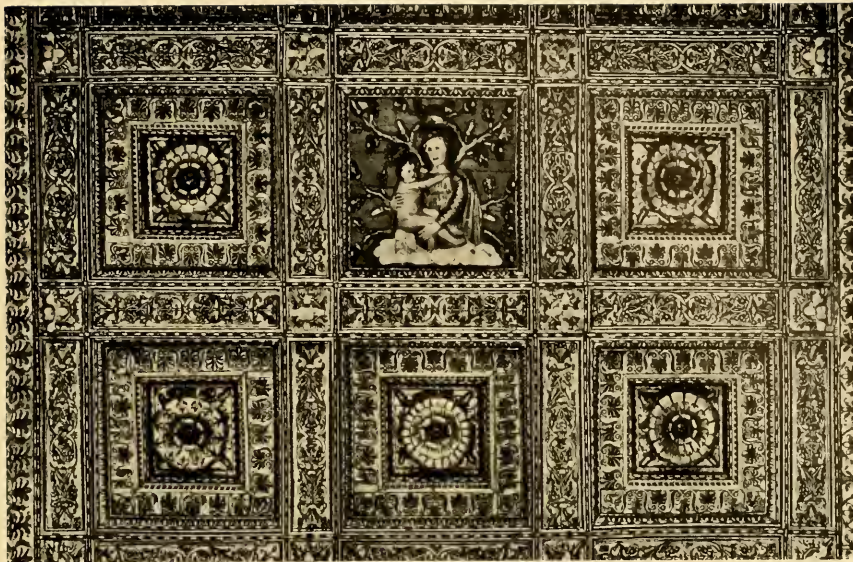
Phot. Brogi



Candela. — Casa Vitaliani. Saaldecke, 15. Jahrhundert

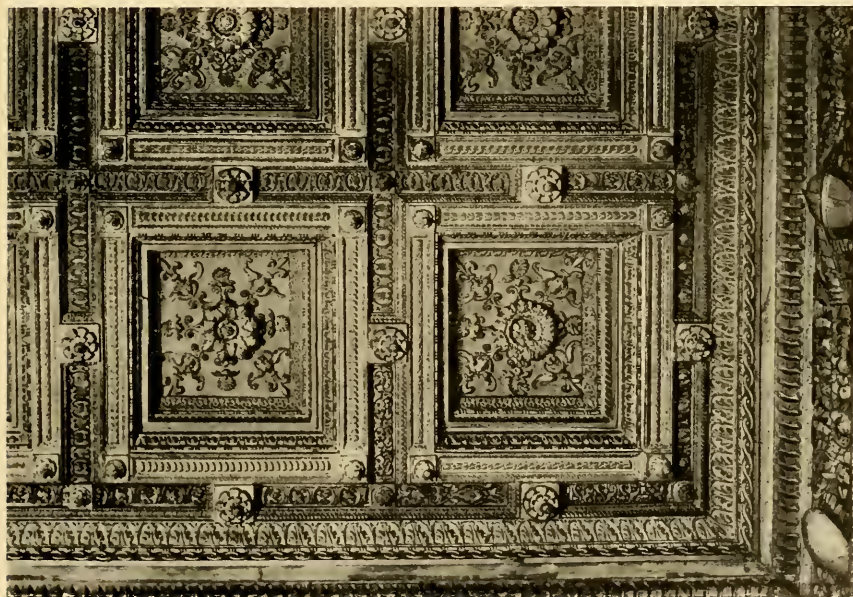
Phot. Arti Grafiche





Phot. Brogi

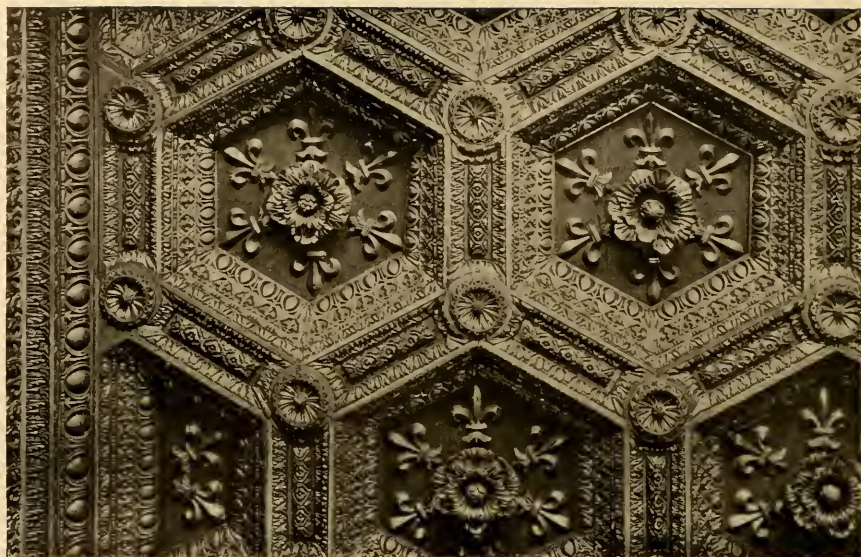
Viterbo. — S. Maria della Quercia, Kassettendecke  
 Von Antonio Sangallo d. J., 1519–1525



Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Vecchio. Salone degli Otto, Kassettendecke  
 Von Benedetto da Maiano, um 1480





Kassettendecke

Phot. Alinari



Fries

Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Vecchio. Sala dei Gigli  
 Vielleicht von Marco del Tasso, Ende des 15. Jahrhunderts

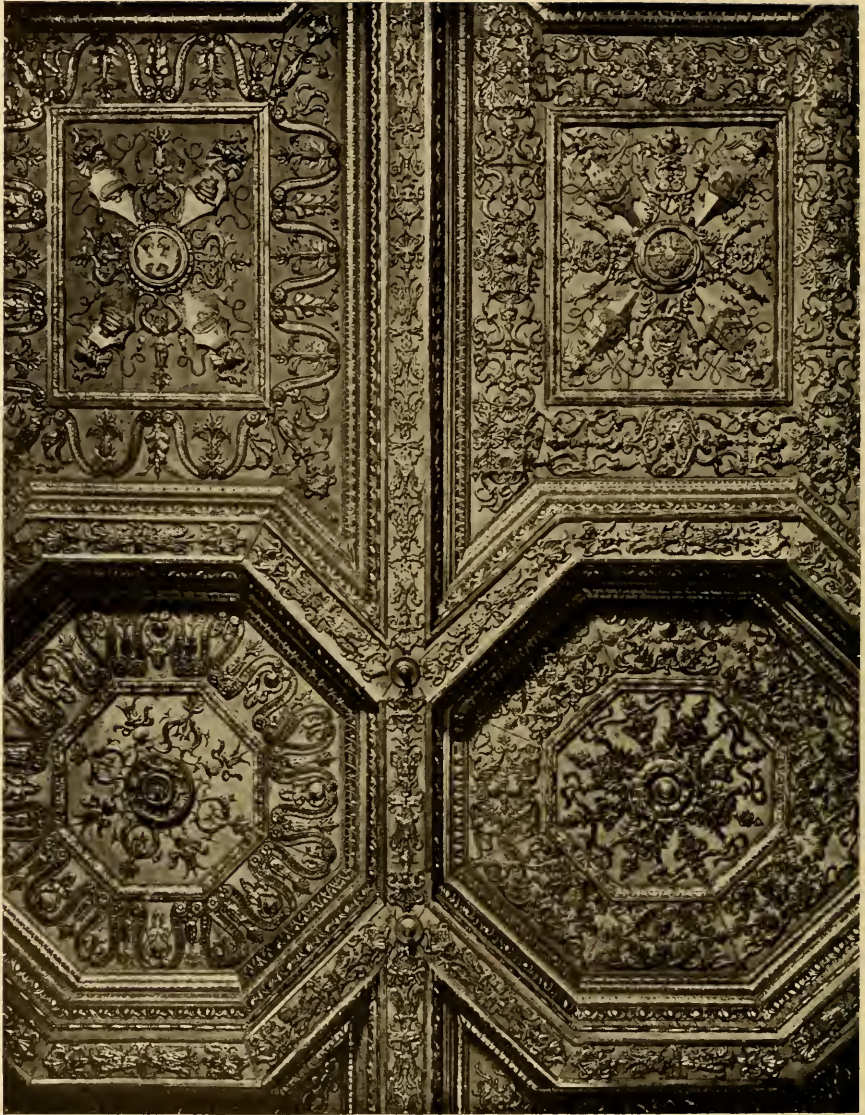




Florenz. — Palazzo Vecchio. Sala dei Dugento, Decke und Fries  
1472—1481 nach Entwurf des Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi (?) vielleicht von Marco del Tasso

Phot. Alinari





Phot. Alinari

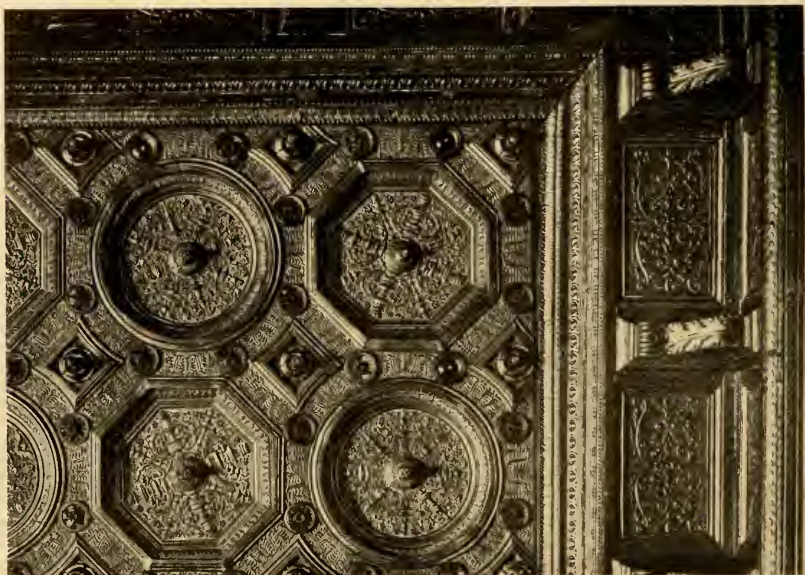
Ferrara. — Palazzo Schifanoia. Bemalte Stuckdecke  
 Von Domenico di Paris, bemalt von Bongiovanni di Geminiano, 1467



Phot. Premi

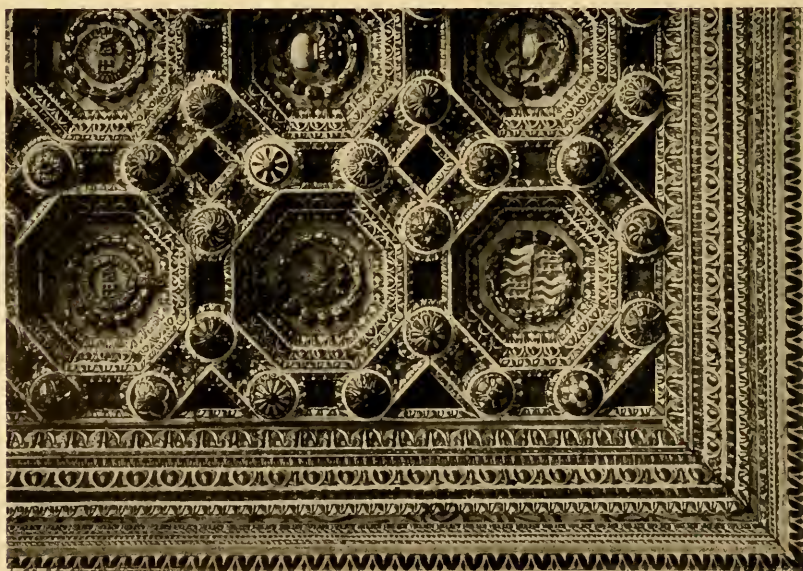
Mantua. — Palazzo Ducale. Paradiso, Arbeitszimmer der Isabella d'Este.  
Decke mit vergoldeten Holzkassetten. Um 1500





Phot. Aliisari

Mantua. — Palazzo Ducale. Paradiso, Kassettendache eines Gemaches der Isabella d'Este  
Um 1500



Phot. Aliisari

Urbino. — Palazzo Ducale. Arbeitszimmer des Herzogs, Kassettendache, 1476





Neapel. — S. Giovanni a Carbonara.  
Cappella Caracciolo. Fliesenboden, 1440



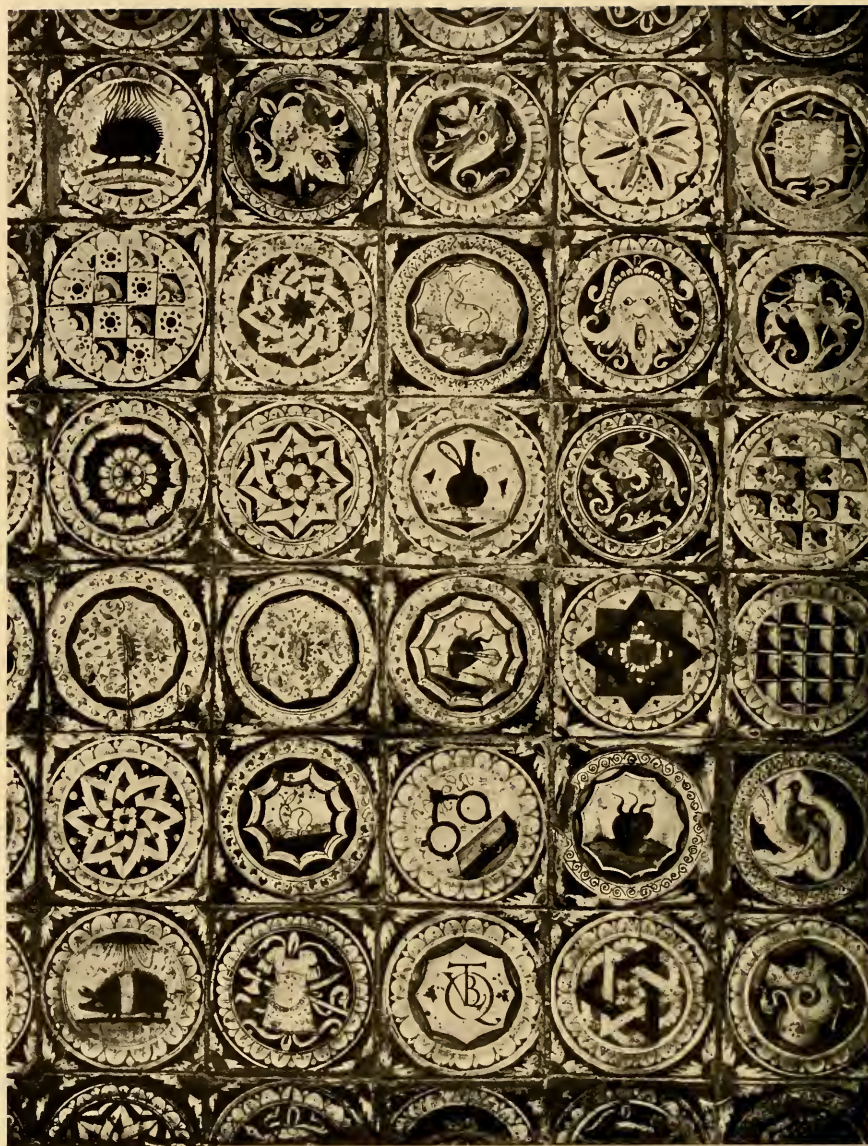
Neapel. — S. Lorenzo Maggiore.  
Cappella dei Poderico. Fliesenboden



Phot. Brogi

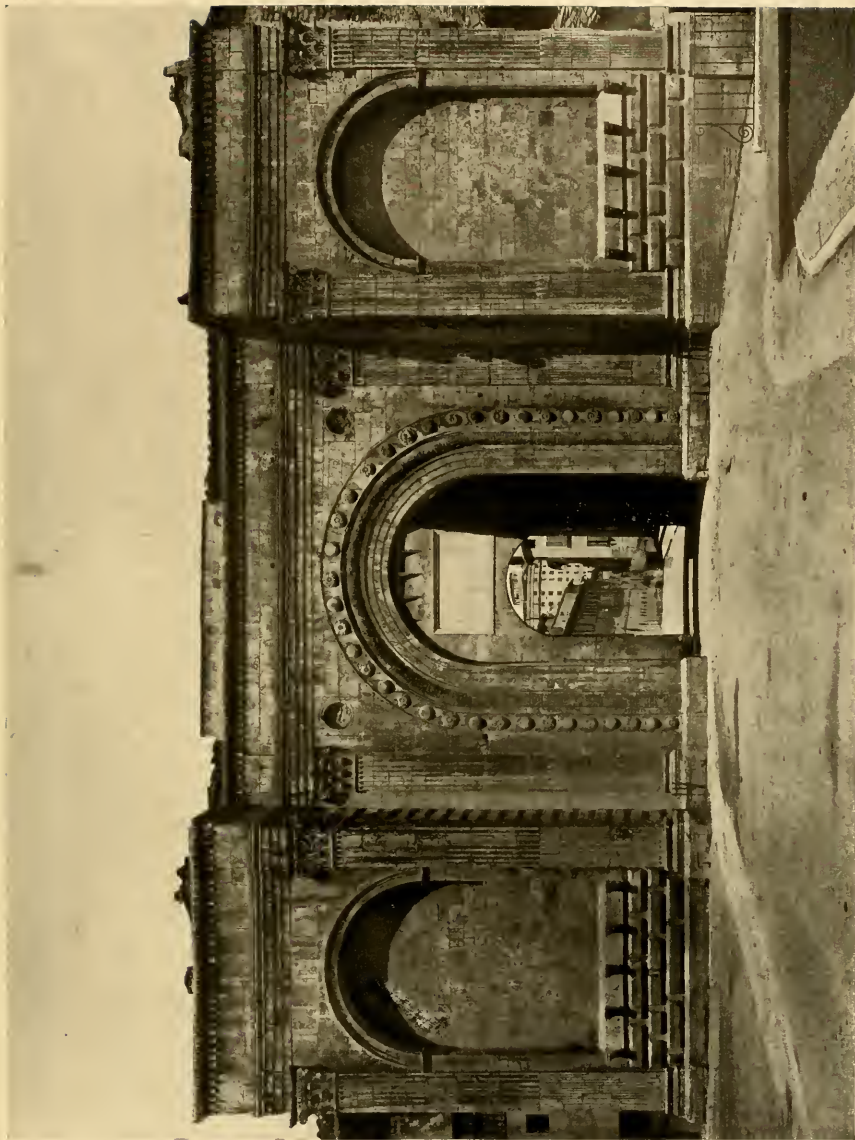
Siena. — Dom. Südliches Querschiff, Fussboden  
Nach Entwurf von Antonio Federighi dei Tolmei, 1475





Phot. Alinari

Venedig. — S. Sebastiano. Chorkapelle, Fliesenboden, 1510



Phot. Anderson

Perugia. — Porta di S. Pietro  
 Von Agostino d'Antonio di Duccio und Polidoro di Stefano, seit 1473



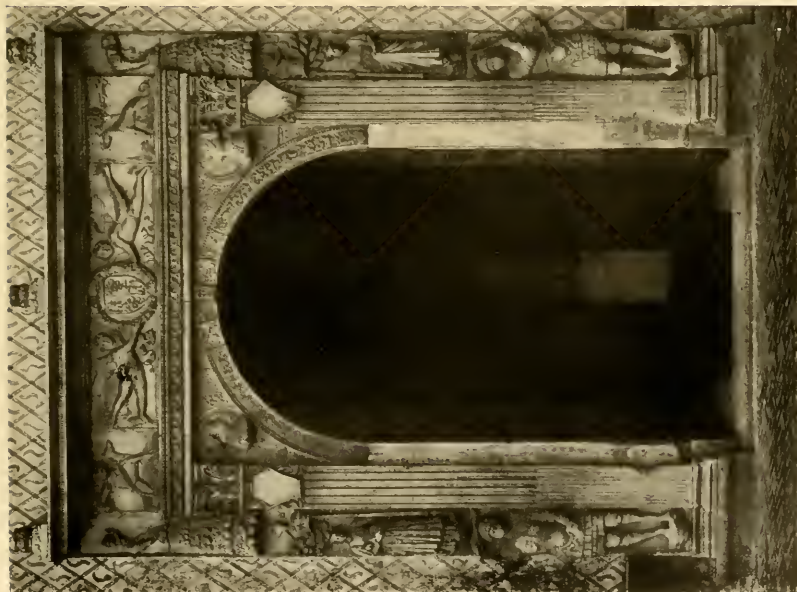


Phot. Brogi

Neapel. — Castel Nuovo. Triumphbogen Alfons' I.  
1453—1470 von Pietro di Martino, vielleicht nach Entwurf von  
Francesco Laurana. Obergeschoss wahrscheinlich 1535

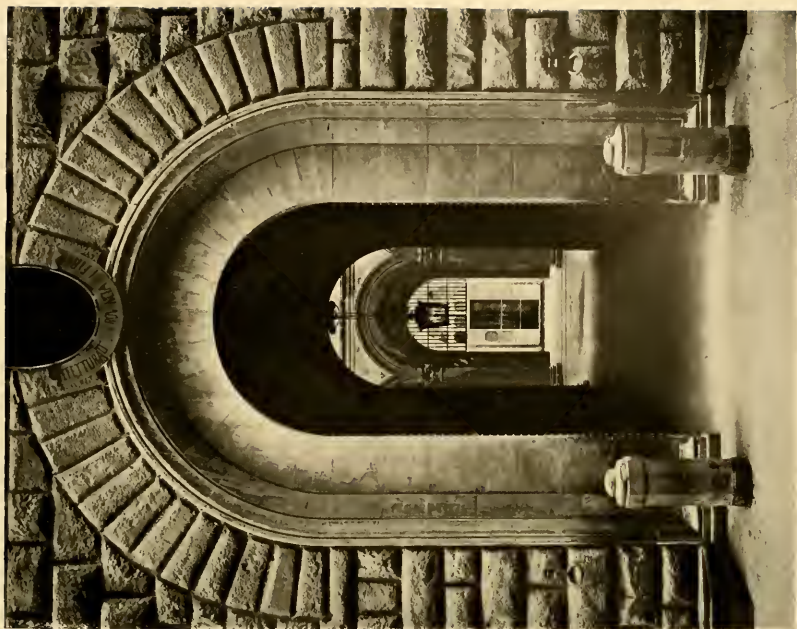


Neapel. — Porta Capuana  
Von Giuliano da Maiano, seit 1455. Statuen 1535 von Giovanni da Nola  
Obergeschoss von 1656



Phot. Brögl

Mailand. — Museo Archeologico. Palazzo Medici.  
Portal  
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1456—1464



Phot. Brögl

Florenz. — Palazzo Medici. Hauptportal  
Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1441—1459

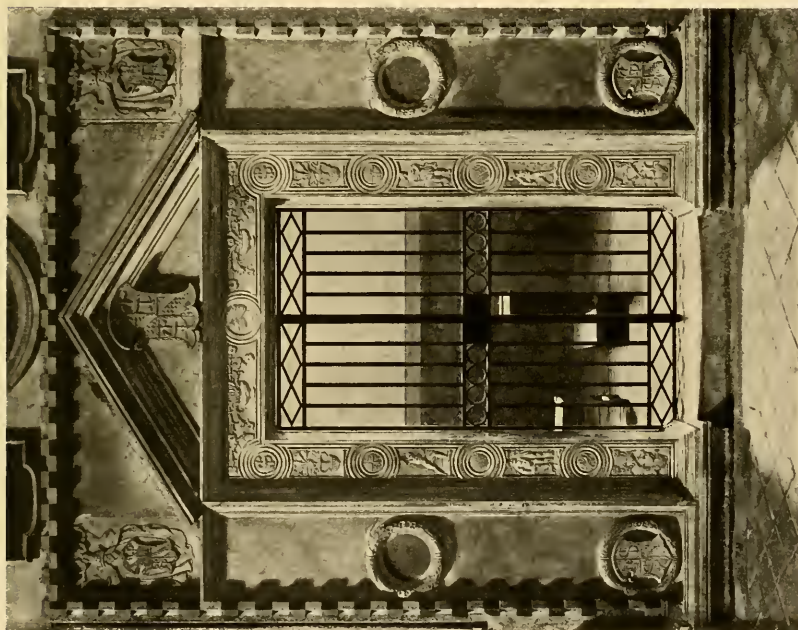




l'hot. Allinari

Florenz. — S. Maria Novella. Hauptportal  
Vollendet 1470. Nach Entwurf des Leone Battista Alberti. Ausführung von Giovanni Bertini





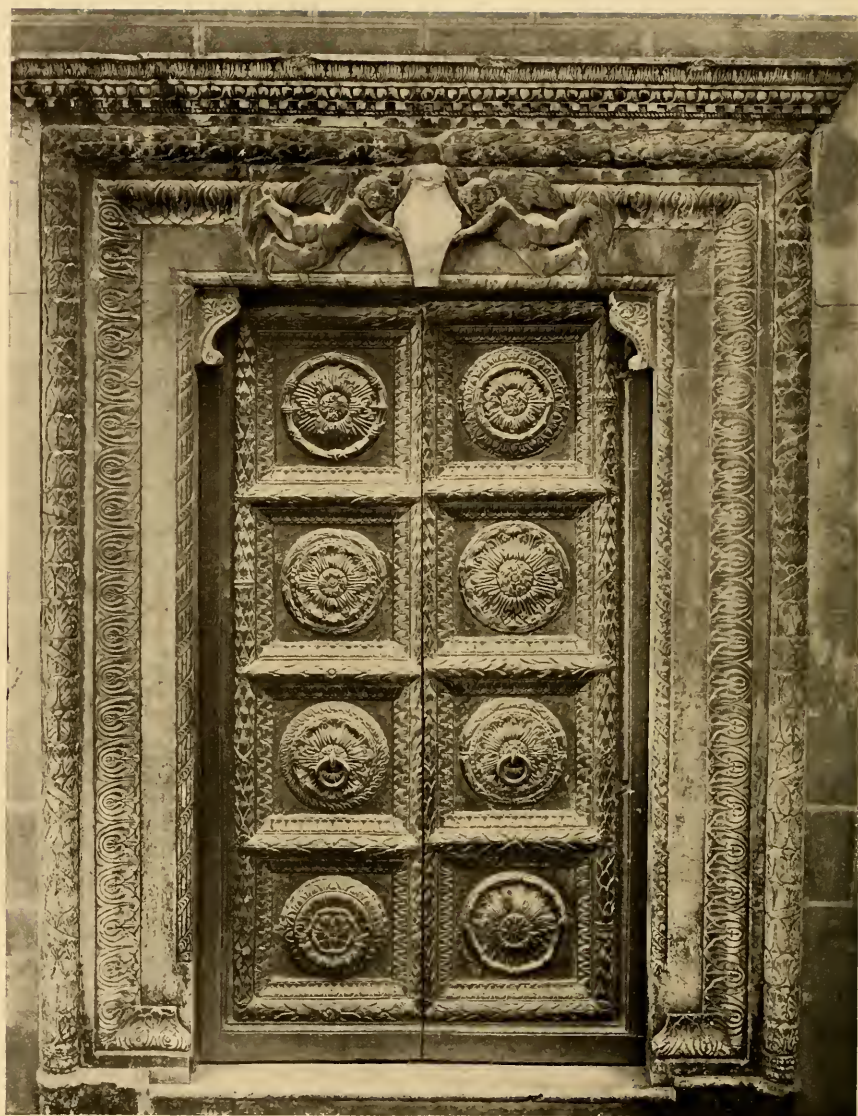
Ehrt, Brühl

Rimini. — S. Francesco. Cappella della Vergine, Portal  
 Von Agostino d'Antoni's di Duccio, um 1450



Ehrt, Alinari

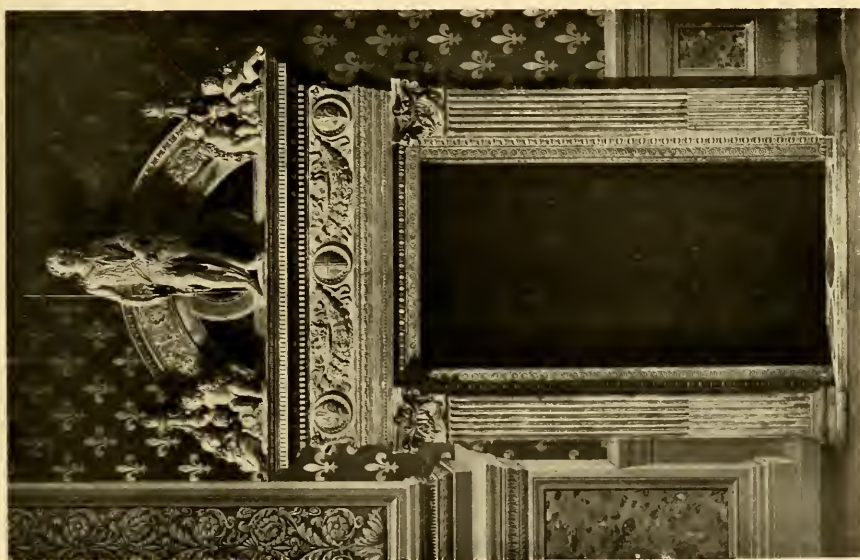
Florenz. — S. Croce. Cappella dei Pazzi, Hauptportal  
 Von Filippo Brunelleschi, um 1429, Türflügel von Benedetto u. Giuliano da Maiano, vor 1474



Lucca. — Palazzo Arcivescovile. Portal  
um 1450

Phot. Alinari





Phot. Altieri

### Florenz. — Palazzo Vecchio, Sala dei Gigli. Tür

Marmoreinfassung von Benedetto da Maiano, 1476–1480. Türflügel von Giuliano da Maiano und Francesco di Giovanni Francione



Phot. Brugi

### Florenz. — Badia, Portal

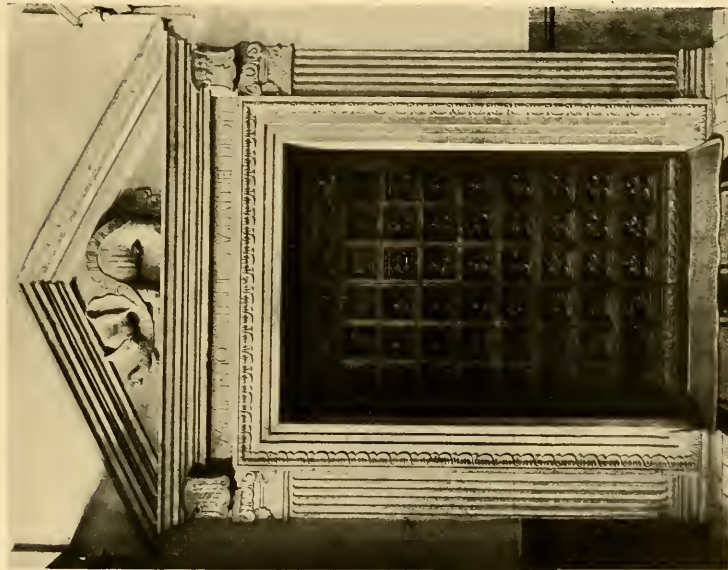
Jugendwerk des Benedetto da Rossellino, 1495. Bogenfüllung, Muttergottes mit Engel, glasiertes Tonrelief von Benedetto Buglioni





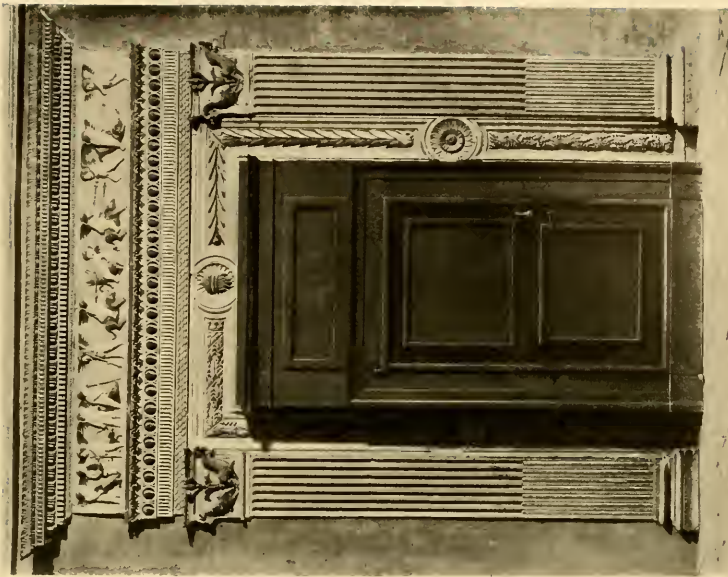
Phot. Alinari

Lucca. — S. Maria della Rosa. Portal, 15. Jahrhundert



Phot. Allinari

Cesena. — Biblioteca Malatestiana. Portal  
Von Matteo Nuzio, 1452



Phot. Allinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Portal in der Sala della Iole  
Von Ambrogio di Antonio da Milano

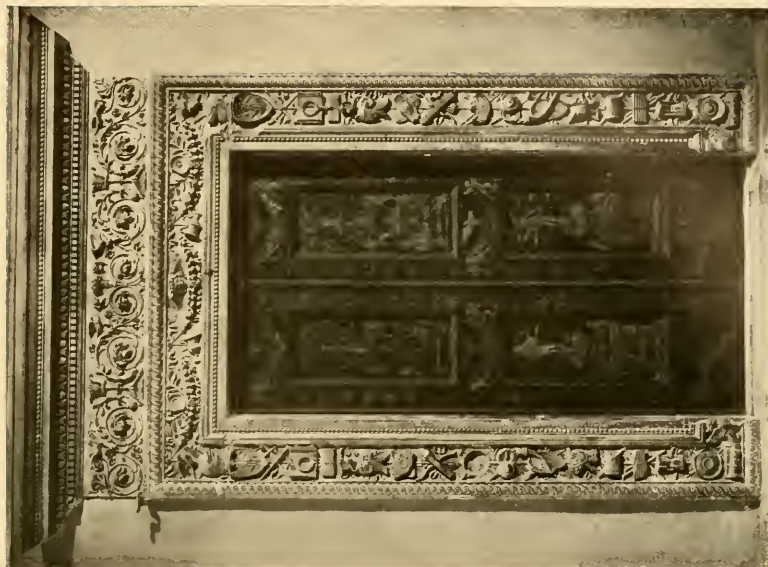


Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Hofportal

Palast von Luciano da Laurana, um 1460—1482. Portal von Ambrogio di Antonio da Milano





Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Zwei Türen  
Von Ambrogio da Antonio da Milano



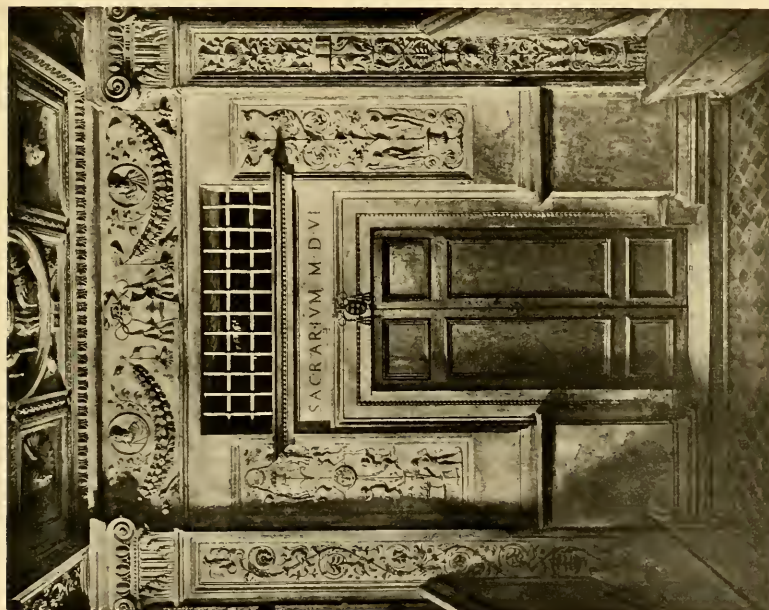
Phot. Alinari



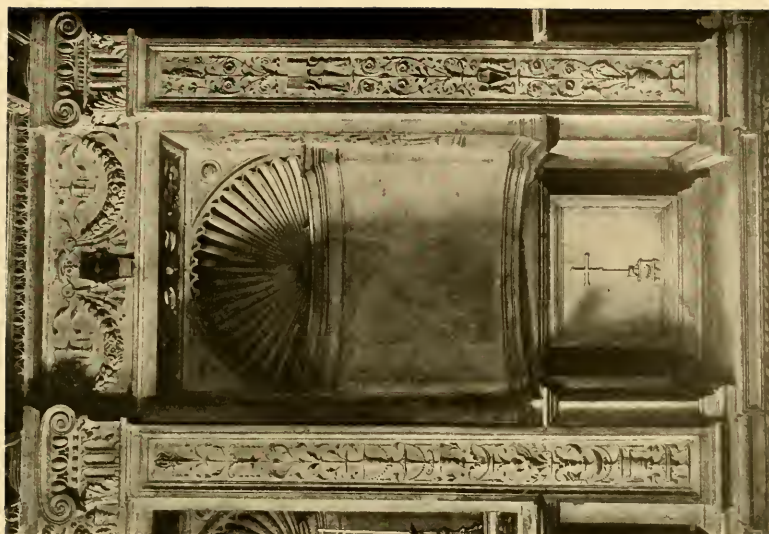
Paot. Allinari

## Urbino. — Palazzo Ducale. Portal des Tronsaales

Palast von Luciana da Laurana, 1465—1479. Portal von Ambrogio di Antonio da Milano nach 1476



Portal der Sakristei



Seitenaltar

Neapel. — Dom. Krypta  
Von Tommaso Malvito da Corno 1497-1508

Phot. Alinari





Phot. Alinari

Ferrara. — Palazzo Schifanoia. Portal

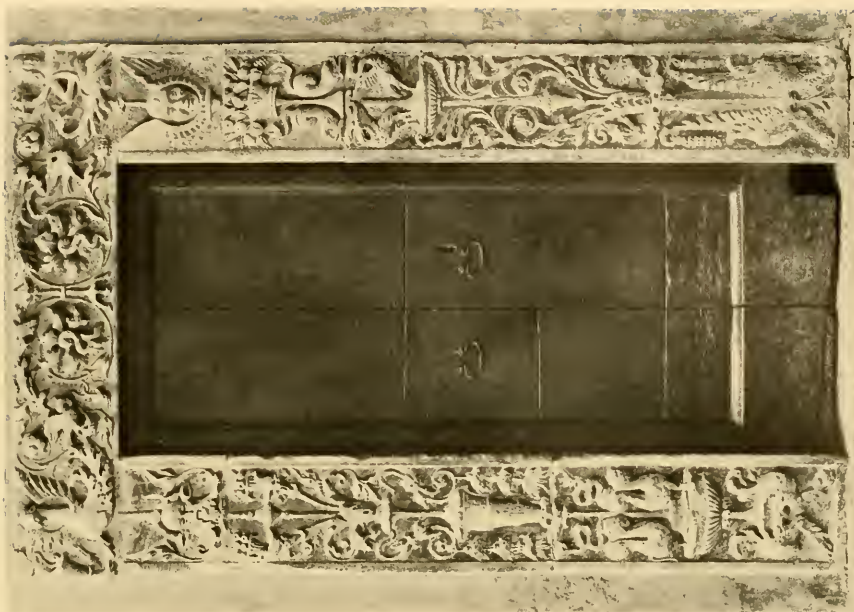
Von Pietro di Benvenuto, 1466—1469



Phot. Alinari

## Assisi. .... S. Bernardino. Portal

Von F. Zampa und Girolamo di Bartolommeo, 15. Jahrhundert



Fres. Alt. Graticola

## Collescipoli. .... S. Niccolò. Eingang zum Turm

15. Jahrhundert





Phot. Emilia

Bologna. — Corpus Domini. Portal

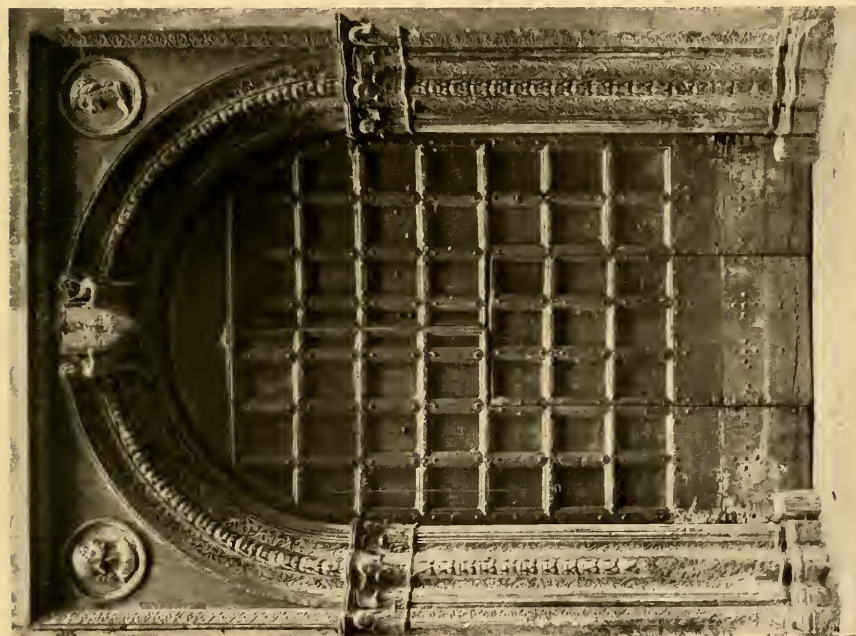
Kirche von Niccolò Marchionne da Firenze und Francesco Fossi da Dozza, 1478—1481. Portal dem Niccolò Sperandio zugewiesen





Phot. Aliari

Ascoli Piceno. — Casa Buonaparte. Portal  
15. Jahrhundert



Phot. Brogi

Verona. — Palazzo Ridolfi. Portal  
15. Jahrhundert



Phot. Ferrario

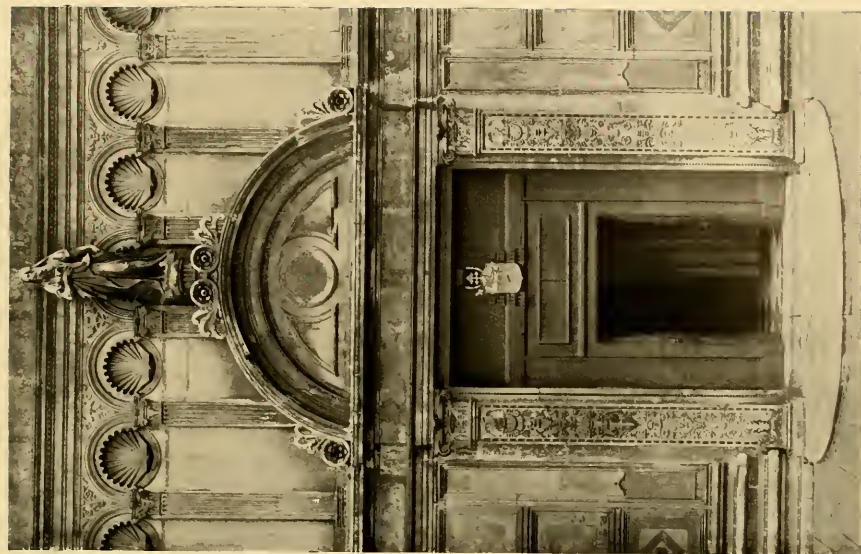
Pavia, Pertosa. — Kleiner Kreuzgang. Querschiffportal  
 Von Giovanni Antonio Amadeo, seit 1466





Phot. Altieri

Como. — Dom. Südportal  
 Von Tommaso und Jacopo Rodari, 1491—1509



Phot. Brugi

Venedig. — S. Zaccaria, Portal  
 Von Antonio di Marco Gambello, 1453—1460





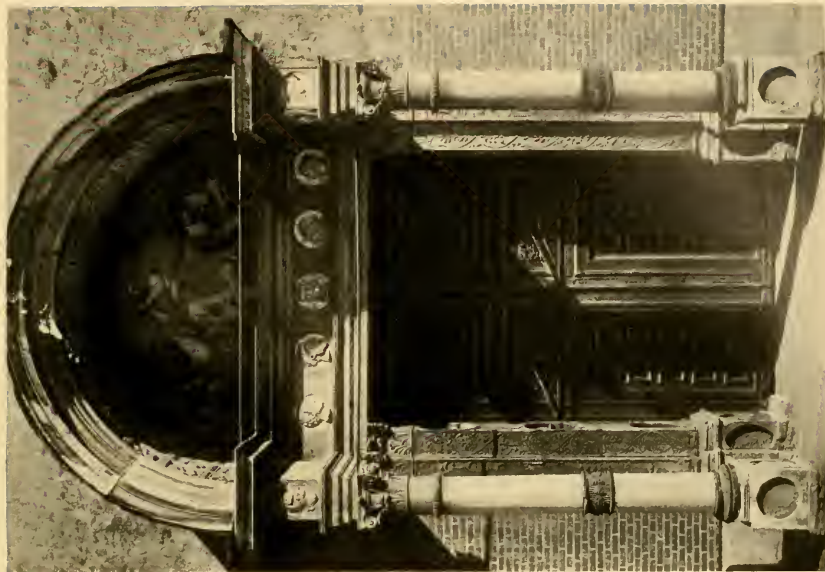
Phot. Alluard

Piacenza. — Palazzo degli Scoti da S. Nazaro. Portal  
Wöhl von Giovanni Battagio, Ende des 15. Jahrhunderts

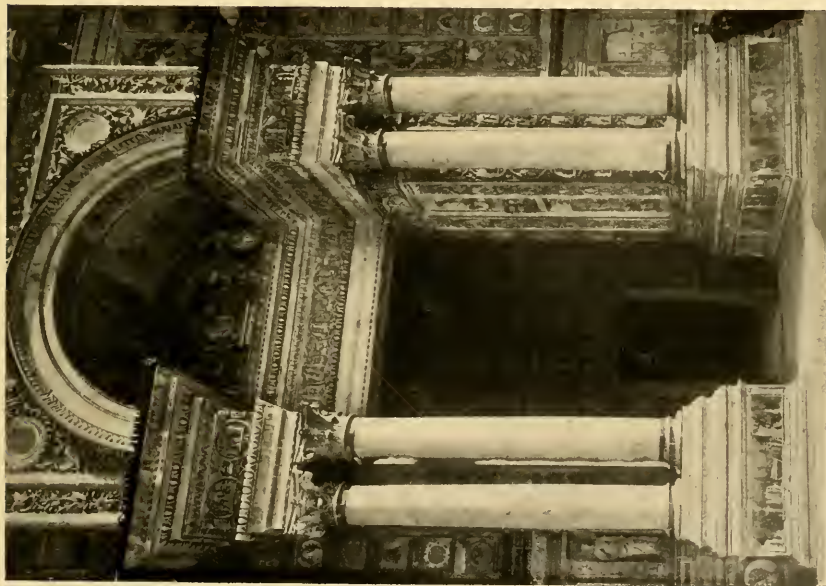


Phot. Alluard

Urbino. — S. Domenico. Portal  
Von Maso di Bartolommeo und Pasquino da Montepulciano, 1449—1454



Mailand. — S. Maria delle Grazie, Hauptportal  
1489. Wohl nach Entwurf Bramantes von lombardischem Bildhauer



Pavia, Certosa. — Hauptportal  
Von Benedetto Briosio, seit 1501



Ravenna. — Museum. Portal. 15. Jahrhundert



Phot. Emilia

Ferrara. — Casa Novelli. Portal  
15. Jahrhundert



Phot. Emilia

Perugia. — S. Pietro dei Cassinesi. Portal  
15. Jahrhundert

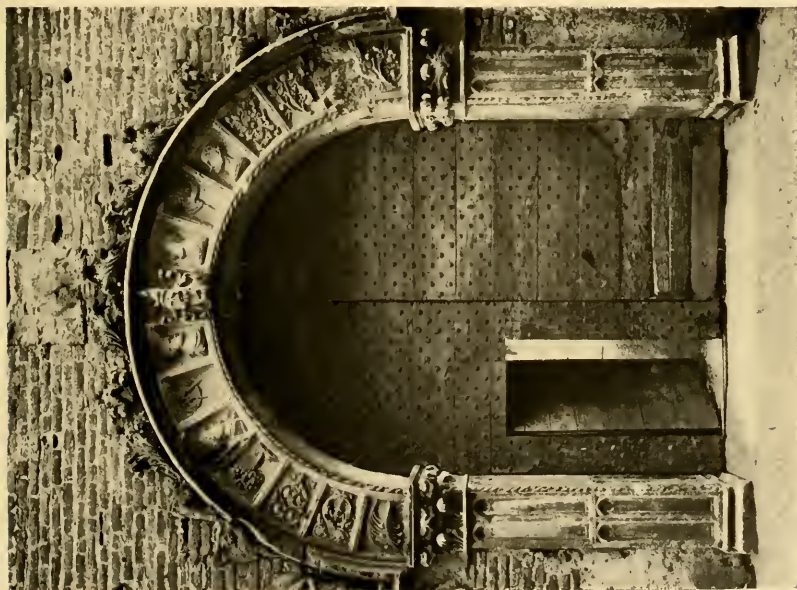




Phot. Albieri

Vicenza. — Palazzo Porto. Portal

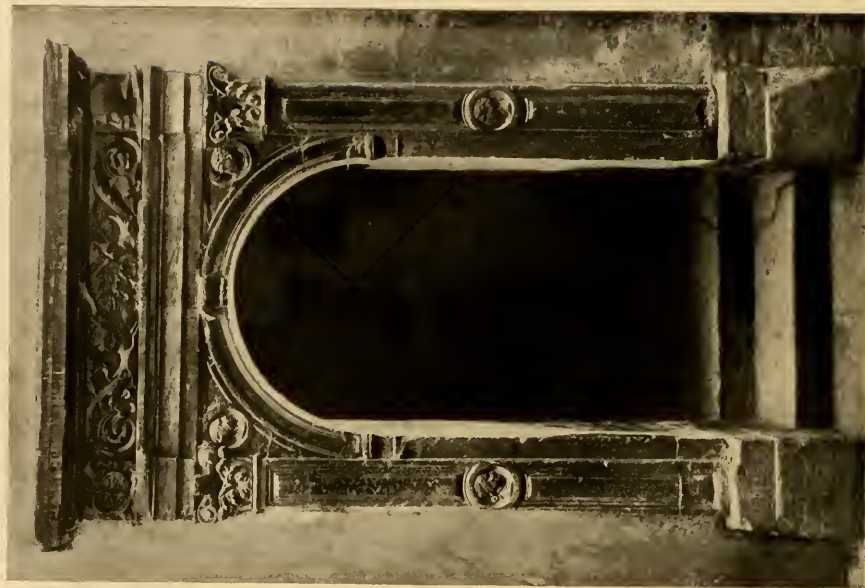
1481



Phot. Albieri

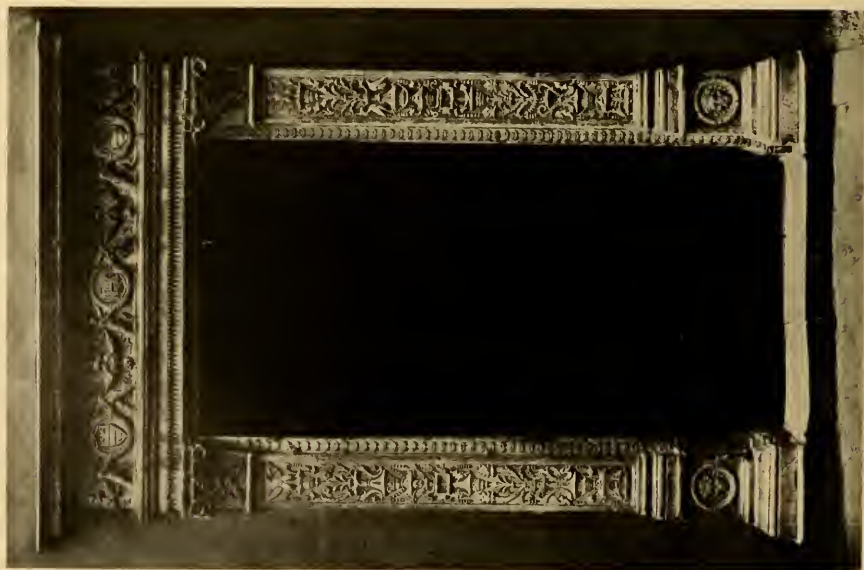
Castiglione d'Olona. — Palazzo Castiglioni. Portal

15. Jahrhundert



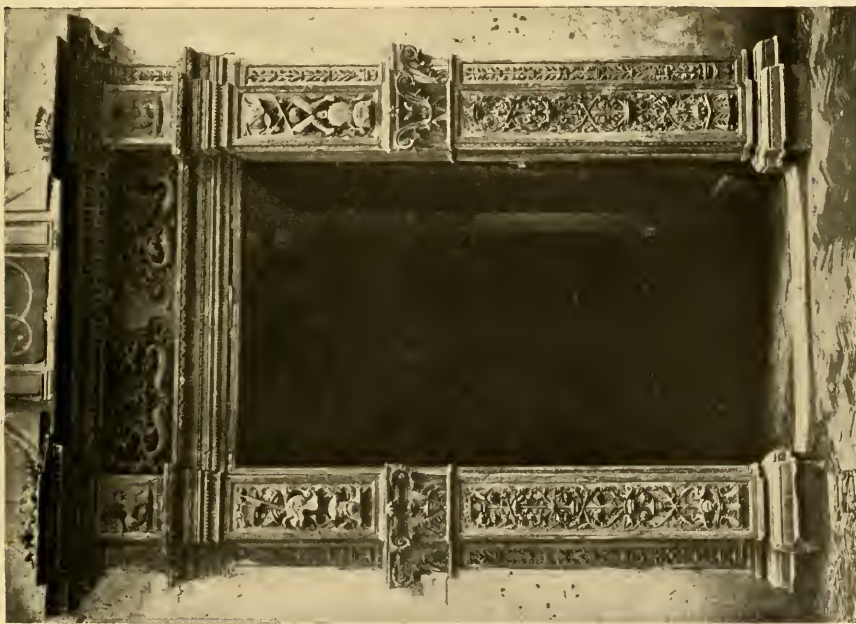
Phot. Neuck

Genua. — Haus im Vico S. Sepolcro. Portal  
13. Jahrhundert



Phot. Neuck

Genua. — Haus in der Via S. Bernardo. Portal  
13. Jahrhundert



Genua. — Haus Piazza Grillo Cattaneo 6. Portico Lagorio  
15. Jahrhundert



Genua. — Haus in der Via S. Bernardo. Portico Danovaro  
15. Jahrhundert





Rom. — S. Pietro in Vaticano. Erztür  
 Von Antonio Averulino gen. Filarete, 1433—1445

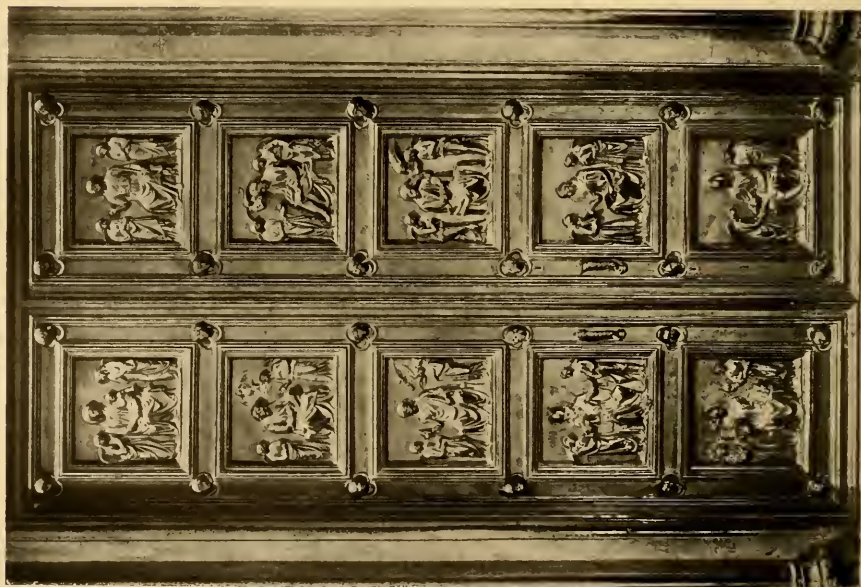
Phot. Brogi



Urbino. — Palazzo Ducale. Tür mit Intarsien  
 Vielleicht von Baccio Pontelli, 1479—1482

Phot. Allinari





Phot. Brögl

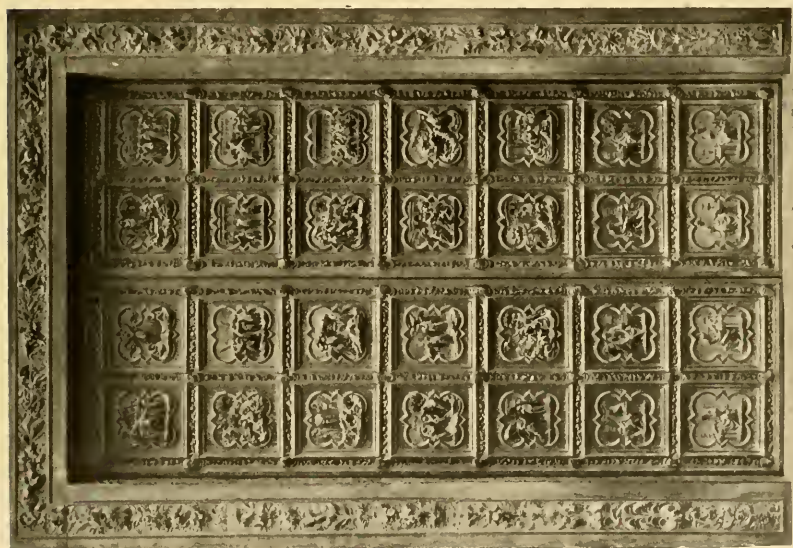
Florenz. — S. Maria del Fiore. Sagrestia nuova. Erztür  
 Von Luca della Robbia, mit Hilfe des Michelozzo und Giovanni di Bartolommeo Michelozzi. 1446—1467



Phot. Brögl

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia. Erztür  
 Von Donatello, um 1440

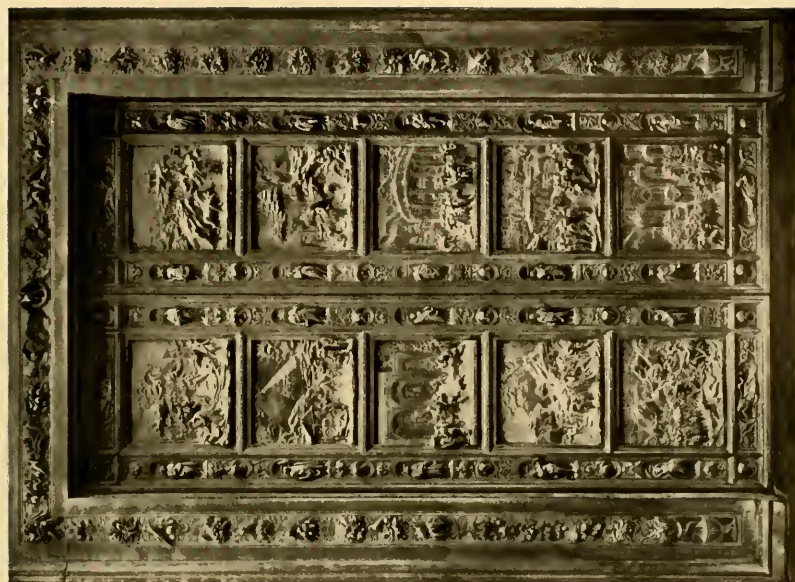




Phot. Alinari

Nordliche Erztür, 1403—1424

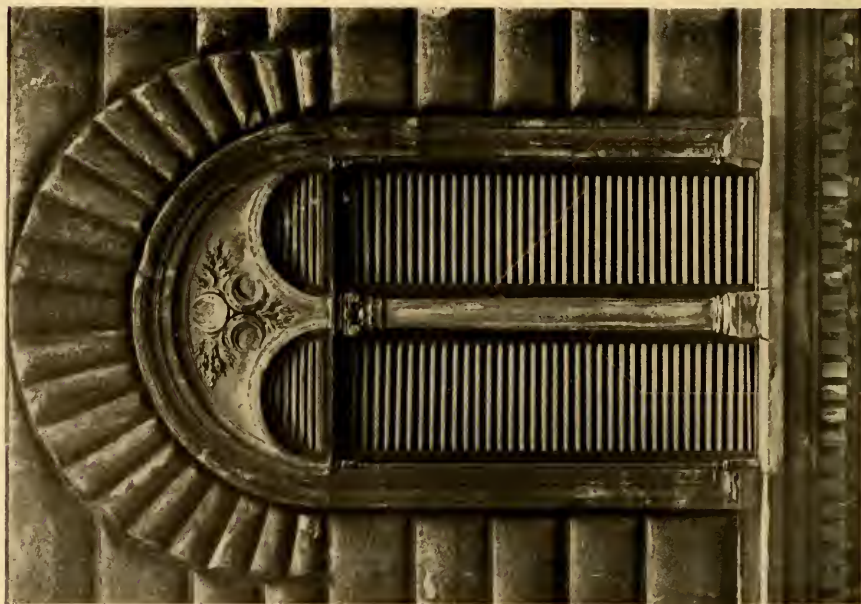
Florenz. — Baptisterium.



Phot. Alinari

Östliche Erztür (Porta del Paradiso), 1425—1452

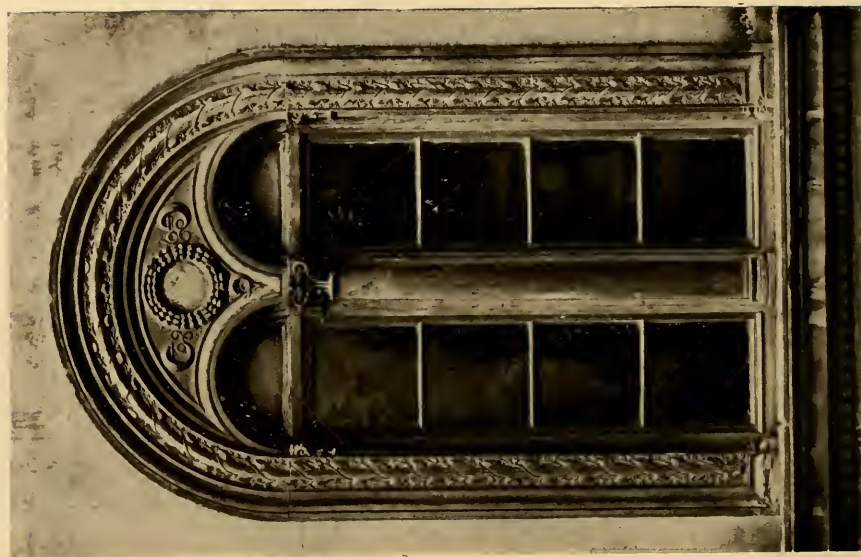
Florenz. — Baptisterium.



Phot. Bogi

Florenz. — Palazzo Strozzi, Fenster

Palast von Benedetto da Maiano, 1489 begonnen, Ausführung durch Jacopo di Stefano Roselli und Simone del Pollaiuolo gen. Cronaca. 1536 vollendet

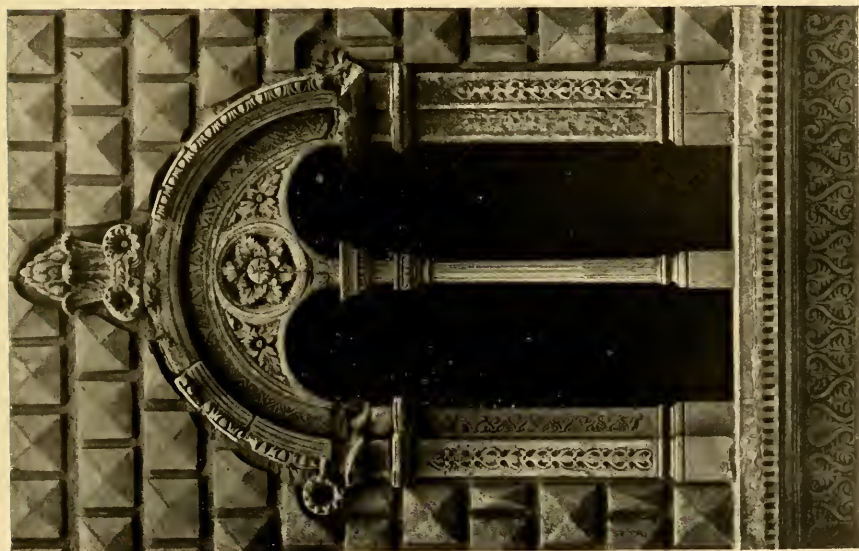


Phot. Bogi

Florenz. — Palazzo Pazzi, Hoffenster

1462–1470, wohl von Benedetto da Maiano





Phot. Emilia

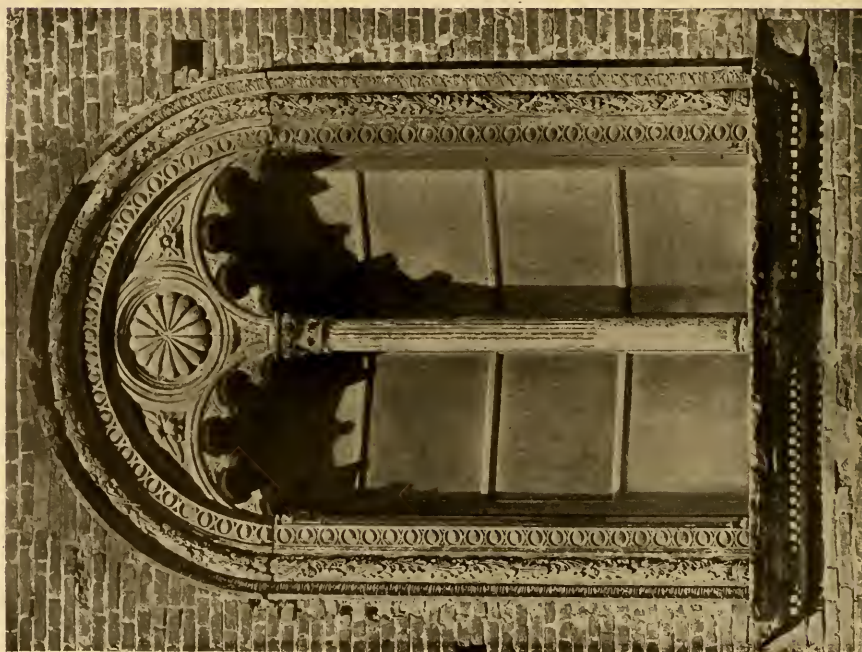
Bologna. — Palazzo Sanuti (Bevilacqua), Fenster  
Bau von Marsilio Infrangipani und Tommaso Filippi 1481



Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Felicini, Fenster  
1497—1518

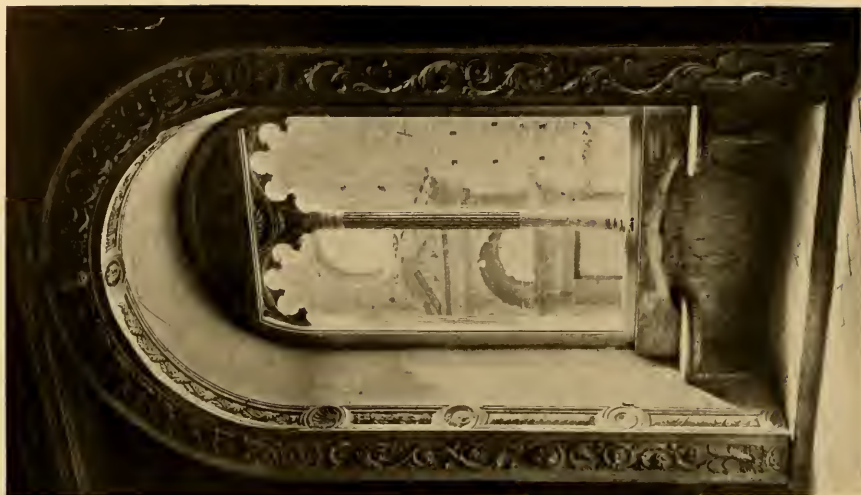




Fenster

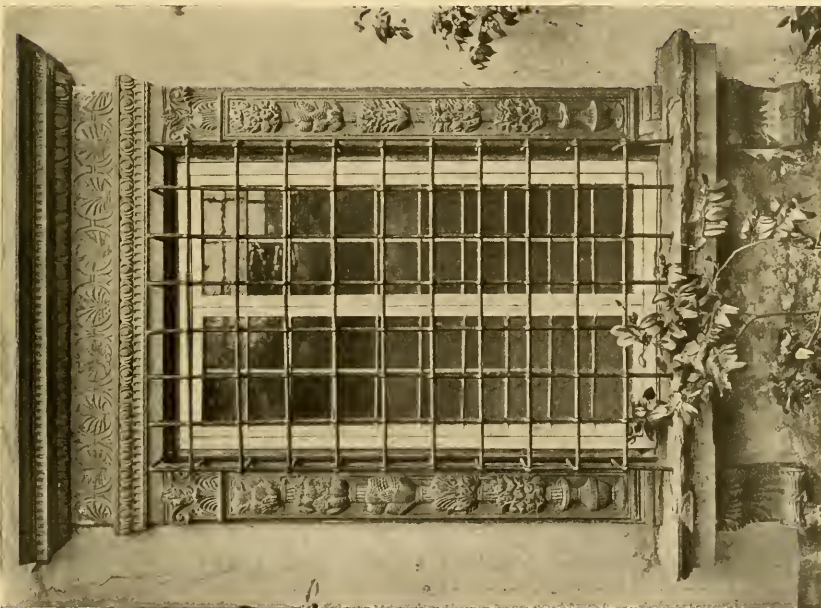
Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. 1447 begonnen. Von Luciano da Laurana, um 1465—1479 vollendet

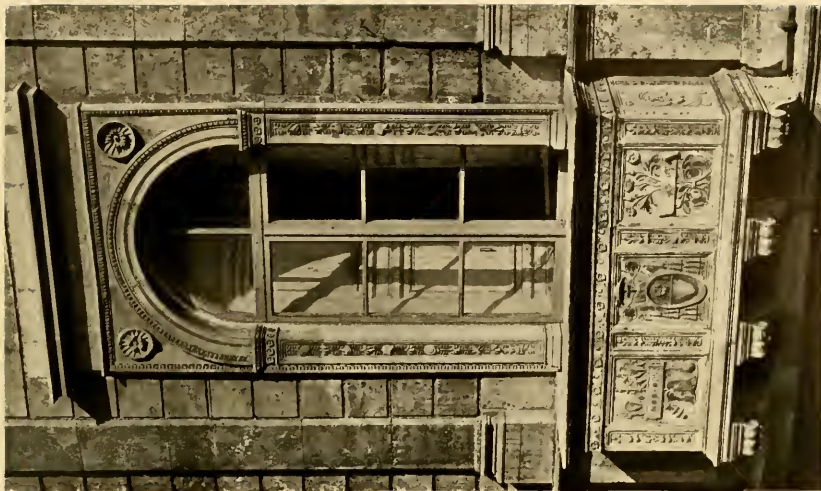


Fenster aus der Sala della Iole

Phot. Alinari



Rusciano. — Villa Pitti. Fenster  
Um 1460. Vielleicht von Luca Fancelli



Rom. — Palazzo Riario (della Cancelleria). Balkon  
1484—1496

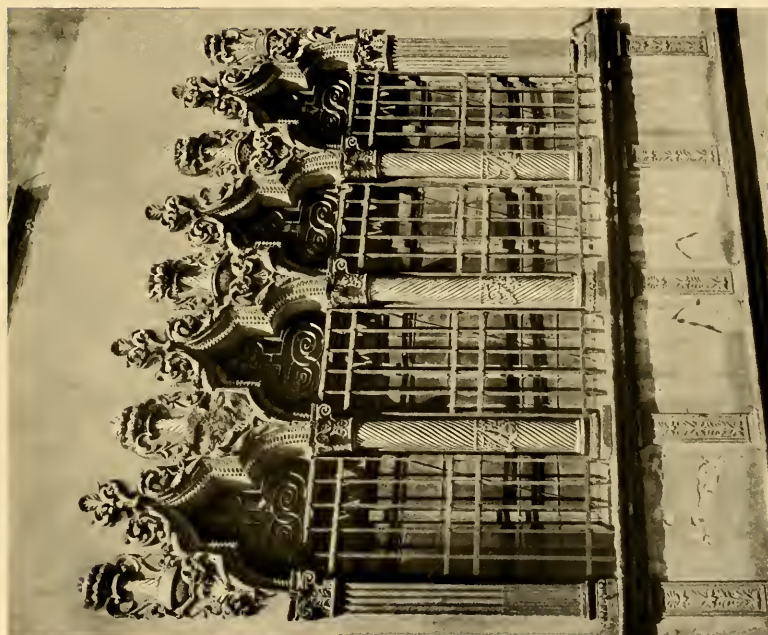




Phot. Brogi

Mailand. — Ospedale Maggiore. Fenster der Hauptfront  
 Von Antonio Averulino, gen. Filarete, 1457, fortgeführt von Giuniforte Solari, seit 1465





Phot. Alinari

Padua. — Haus am Ponte delle Torricelle, Fenster  
15. Jahrhundert



Phot. Arti grafiche

Padua. — Haus in der Via Alinate, Fenster  
15. Jahrhundert



Ferrara. — Palazzo Roverella. Fenster des Erdgeschosses, 1508

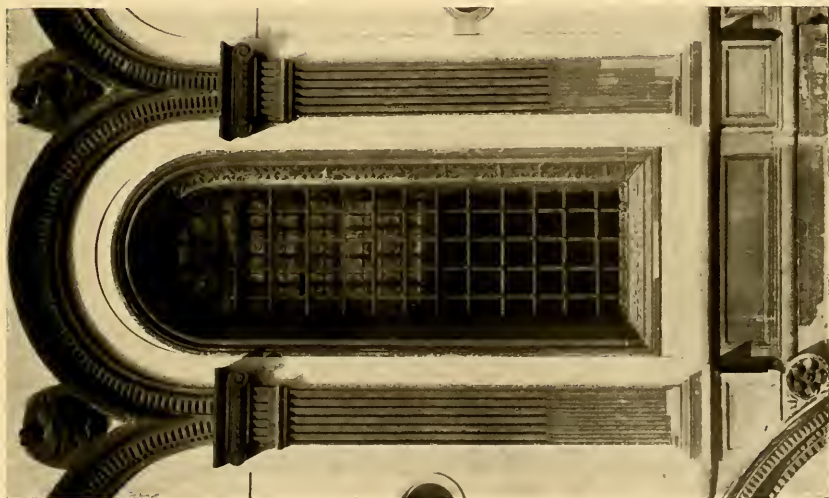
Phot. Emilia



Bologna. — Museo Civico. Tonfries  
15. Jahrhundert

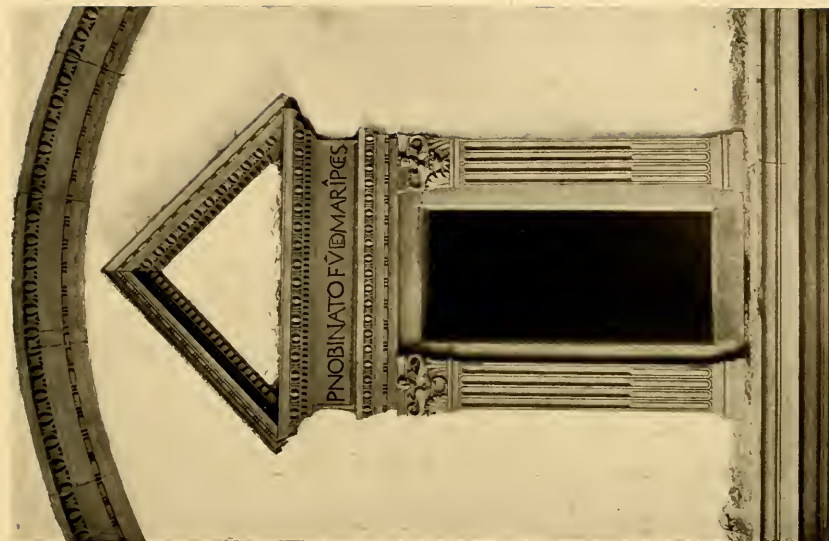
Phot. Emilia





Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Fenster der Fassade  
Von Pietro Lombardi, 1481—1489



Phot. Alinari

Arezzo. — S. Maria Annunziata. Fenster  
Von Antonio da Sangallo d. Ä., nach 1493





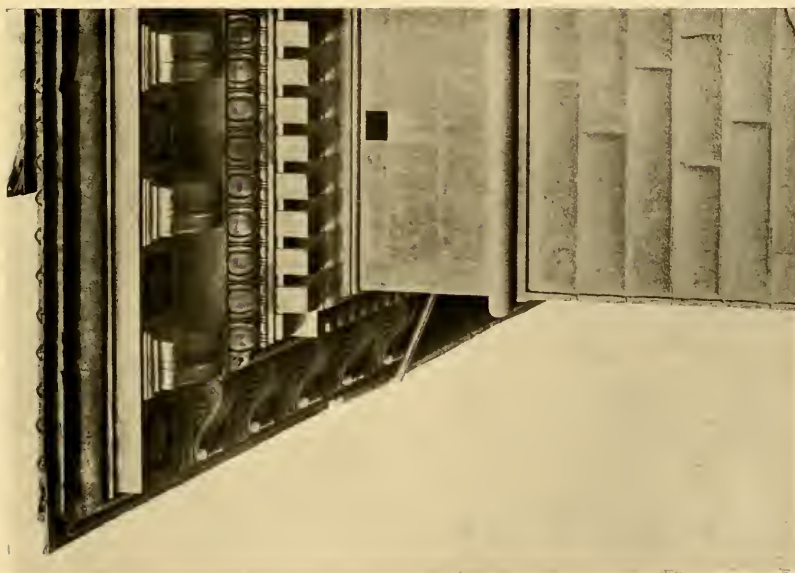
Phot. Emilia

Parma. — S. Giovanni. Kranzgesims  
Von Bernardino Zaccagni 1510



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Medici, Kranzgesims  
Erbaut von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 1444—1459



Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Strozzi (1489—1536). Kranzgesims  
Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca 1500



Phot. Alinari

Siena. — Palazzo Piccolomini (1469—1509). Kranzgesims  
Wahrscheinlich nach Plan des Bernardo Rossellino von P. P. Perina ausgeführt



Phot. Brogi

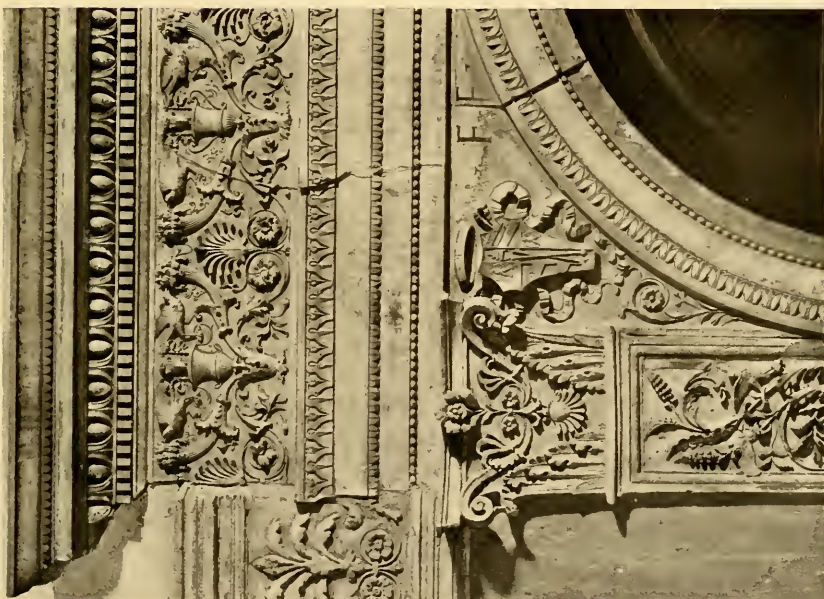
Fiesole. — Dom. Marmoraltar. Fries und Gesims  
Von Mino da Fiesole 1464



Phot. Brogi

Rimini. — S. Francesco. Grabmal des Sigismondo Malatesta, gest. 1468. Fries und Gesims  
Von Francesco di Simone Ferrucci





Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Tür der Sala del Trono.  
Gebälk

Von Ambrogio di Antonio da Milano, nach 1476



Phot. Alinari

Venedig. — Denkmal des Bartolommeo Colleoni.  
Kranzgesims des Sockels

Von Alessandro Leopardi, 1491—1493



Phot. Alinari



Phot. Alinari



Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Türfriese  
 Von Ambrogio di Antonio da Milano, nach 1476





Phot. Emilia



Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Türfries  
 Von Ambrogio di Antonio da Milano, nach 1476





Montepulciano. — Dom. Grabmal Aragazzi. Fries  
 Errichtet von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 1427—1436

Phot. Alinari



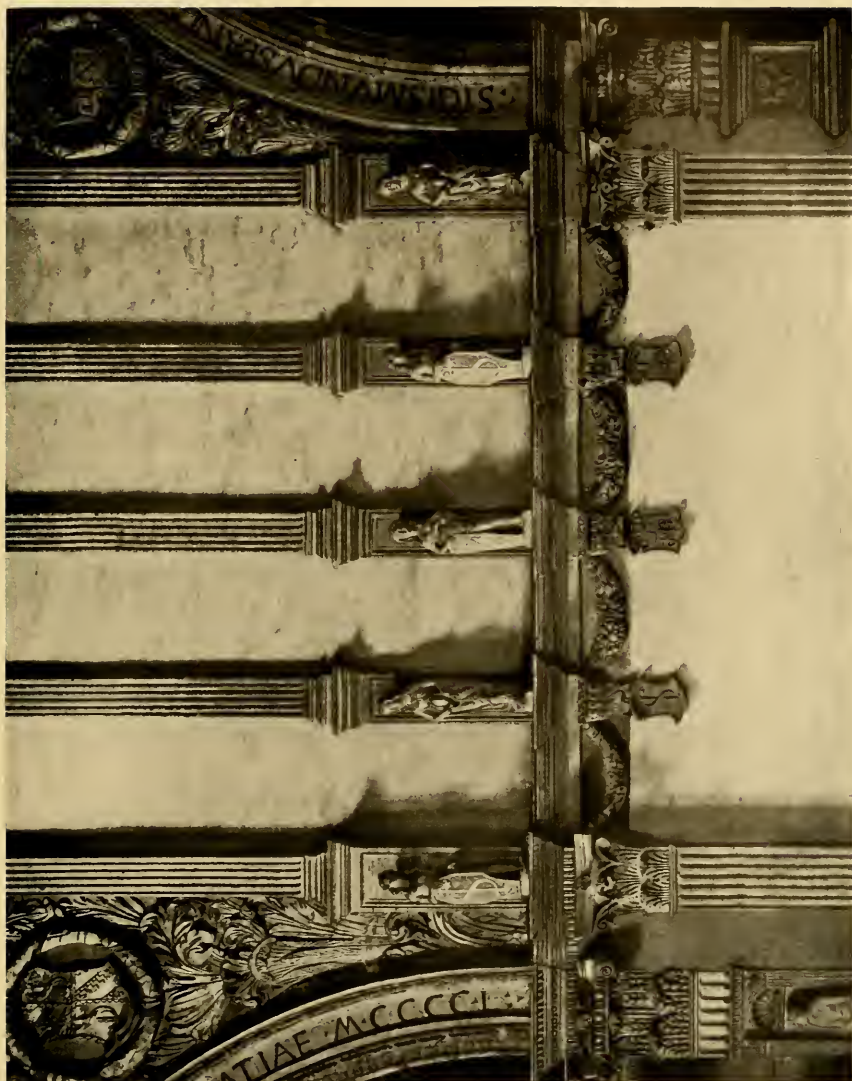
Florenz. — Cappella dei Pazzi bei S. Croce. Fries  
 Erbaut von Filippo Brunelleschi seit 1429

Phot. Brogi



Montepulciano. — Dom. Grabmal Aragazzi. Fries  
 Errichtet von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi 1427—1436

Phot. Alinari



Phot. Brogi

Rimini. — S. Francesco. Dekoration der oberen nördlichen Wand zwischen der zweiten und dritten Kapelle  
 Von Agostino d'Antonio di Duecio, um 1460



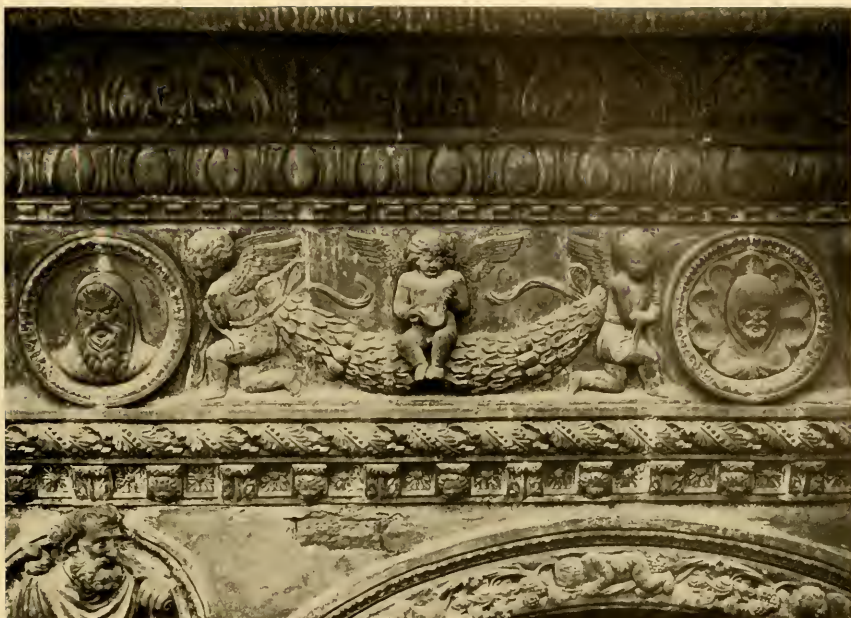


Phot. Alinari

### Pavia, Certosa. — Fassade. Sockelbildwerke

Biblische Szenen sämtlich, Medaillons grösstenteils von Giovanni Antonio Amadeo, seit 1491. Die Bildwerke der anderen Fassadenhälfte von Cristoforo und Antonio Mantegazza. Ornament zum Teil von Benedetto Briosco





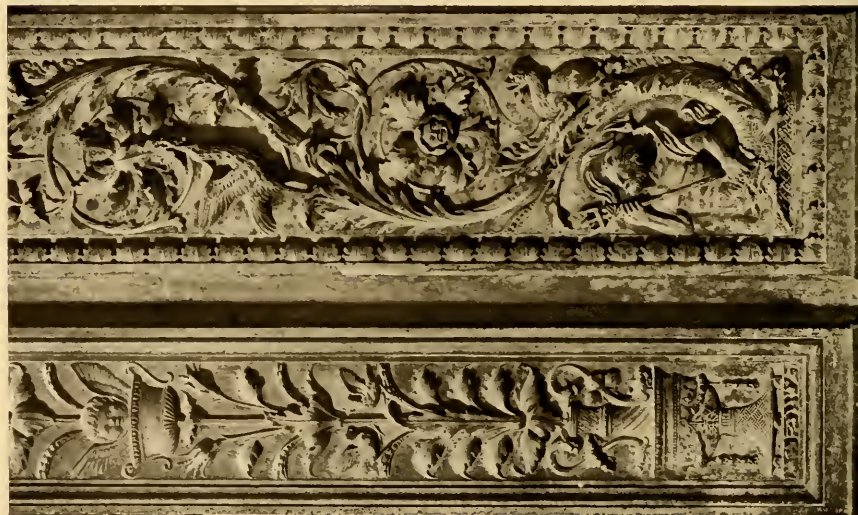
Pavia, Certosa. — Kleiner Kreuzgang. Tonfries  
 Vielleicht nach Entwürfen des Giuniforto Solari, seit 1464 von Rinaldo de Stauris

Phot. Ferrario



Pavia, Certosa. — Hauptportal. Marmorfries  
 Von Benedetto Briosco, seit 1501

Phot. Ferrario

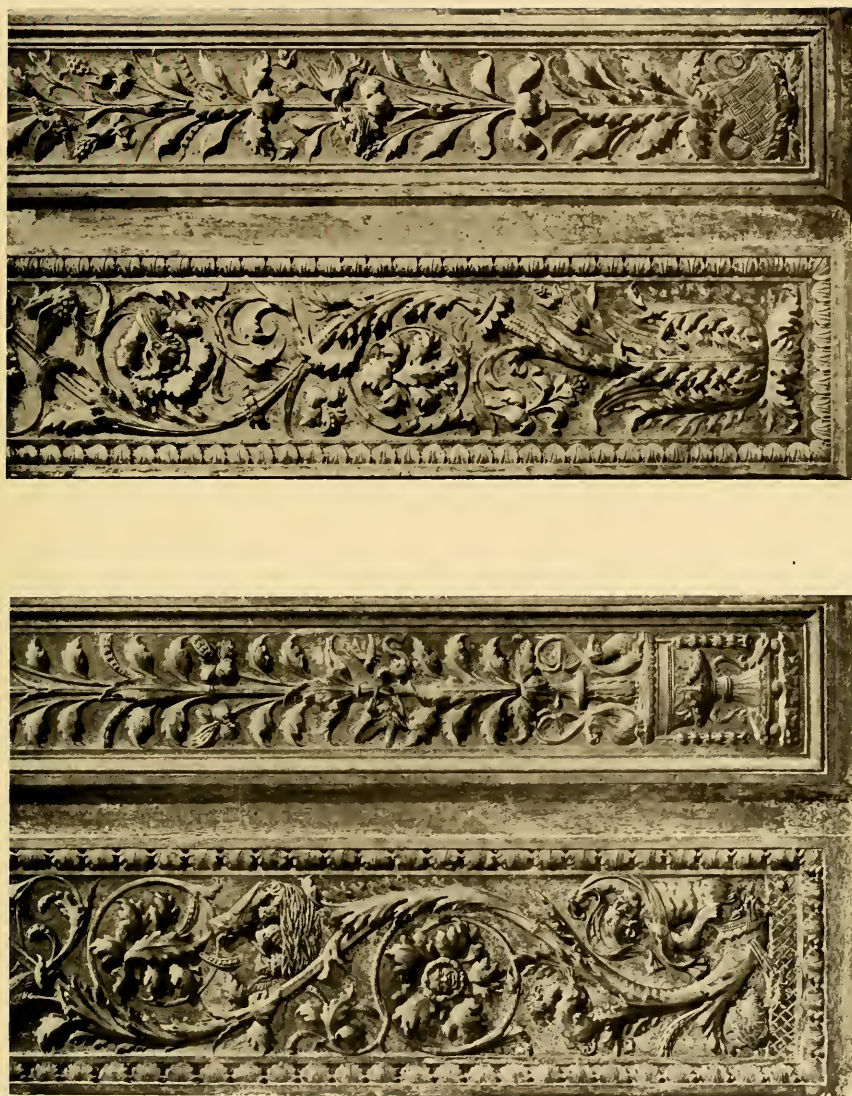


Phot. Alinari

Verona. — S. Anastasia. Dritter südlicher Seitenaltar. Pilaster  
15. Jahrhundert

Phot. Alinari





Phot. Alinari

Verona. — S. Anastasia. Zweiter und dritter südlicher Seitenaltar. Plaster  
15. Jahrhundert

Phot. Alinari





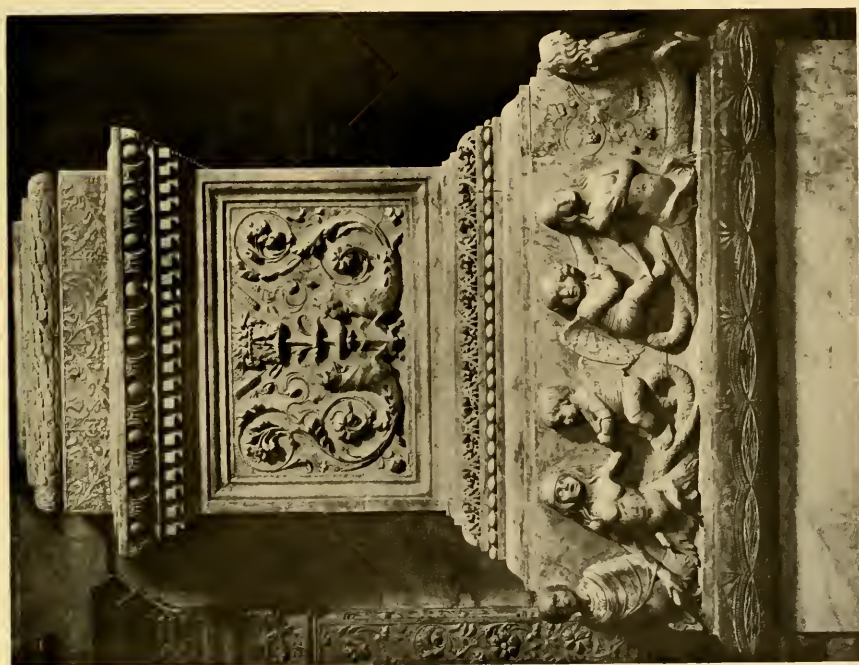
Siena. — Accademia di Belle Arti. Pilaster  
Von Antonio Barili

Phot. Alinari



Phot. Bregi

Rimini. — S. Francesco, Pfeilerbasis  
Von Agostino d'Antonio di Duccio, um 1460



Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Pfeilerbasis  
Von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi, 1481—1489





Phot. Brogi

Florenz. — Baptisterium. Östliche Erztür (Porta del Paradiso). Rahmenfüllungen  
 Von Lorenzo Ghiberti, 1425—1452





Nach Stegmann und Geymüller, Architektur der Renaissance in Toskana. (Bruckmann)

Siena. — S. Maria dei Servi. Kapitele

1471



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Medici. Kapitell

Erbaut von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi  
1444—1459



Phot. Alinari

Florenz. — Palazzo Pazzi. Kapitell

1462—1470, wohl von Benedetto da Maiano



Phot. Emilia

Ferrara. — Palazzo dei Diamanti. Kapitell

Erbaut von Biagio Rossetti 1492—1493



Phot. Emilia

Bologna. — Palazzo Guastavillani. Kapitell  
des Hofes

Um 1500



Phot. Brogi



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Gondi. Kapitelle des Hofes  
 Von Giuliano da Sangallo d. Ä. 1490—1494



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Gondi. Kapitell  
 Von G. da Sangallo d. Ä. um 1490—1494



Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Hof. Kapitell  
 Erbaut von Luciano da Laurana seit etwa 1465—1479





Bologna. — Casa Ghiberti. Kapitell  
15. Jahrhundert

Phot. Emilia



Bologna. — Casa Gualandi. Kapitell  
15. Jahrhundert

Phot. Emilia



Phot. Alinari

Prato. — Dom. Eherne Konsole unter der Aussenkanzel des Donatello  
1433 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi



Phot. Brogi

Florenz. — Museo Nazionale. Steinkonsole  
Schule des Donatello



Phot. Betri

Cremona. — Casa Soldi. Kapitelle  
15. Jahrhundert





Phot. Emilia

Bologna. — Casa Folinetti.  
Kapitel



Phot. Emilia

Bologna. — S. Giacomo Maggiore  
Kapitel der Vorhalle, 1477—1481



Phot. Emilia

Bologna. — Casa Folinetti.  
Kapitel



Phot. Brogi

Fiesole. — Badia. Hof. Kapitell  
Von Bruoso und Benedetto di Benedetto, um 1460



Phot. Brogi

Pavia. — Certosa. Hauptportal. Kapitell  
Von Benedetto Brioso, 1501



Phot. Brogi



Florenz. — S. Croce. Kanzel. Konsolen  
 Von Benedetto da Maiano, um 1474





Florenz. — S. Spirito. Sakristei. Kapitell  
Von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, 1492



Città di Castello. — Dom. Kapitell  
Erbaut von Elia di Bartolommeo Lombardo  
1482—1518



Phot. Brogi

Florenz. — Palazzo Gondi, Kapitell  
Von Giuliano da Sangallo d. Ä., 1490—1494



Phot. Alinari

Pavia. — Certosa. Hauptportal. Kapitell  
Von Benedetto Briosco, 1501



Bologna. — Palazzo Fava. Konsolen des Verbindungsganges im Hof  
 Von Giulio Montanari, 1483



Phot. Brogi

Venedig. — Denkmal des Bartolommeo  
Colleoni

Von Andrea del Verrocchio, 1481—1488  
Vollendung und Sockel von Alessandro Leopardi, 1491—1493

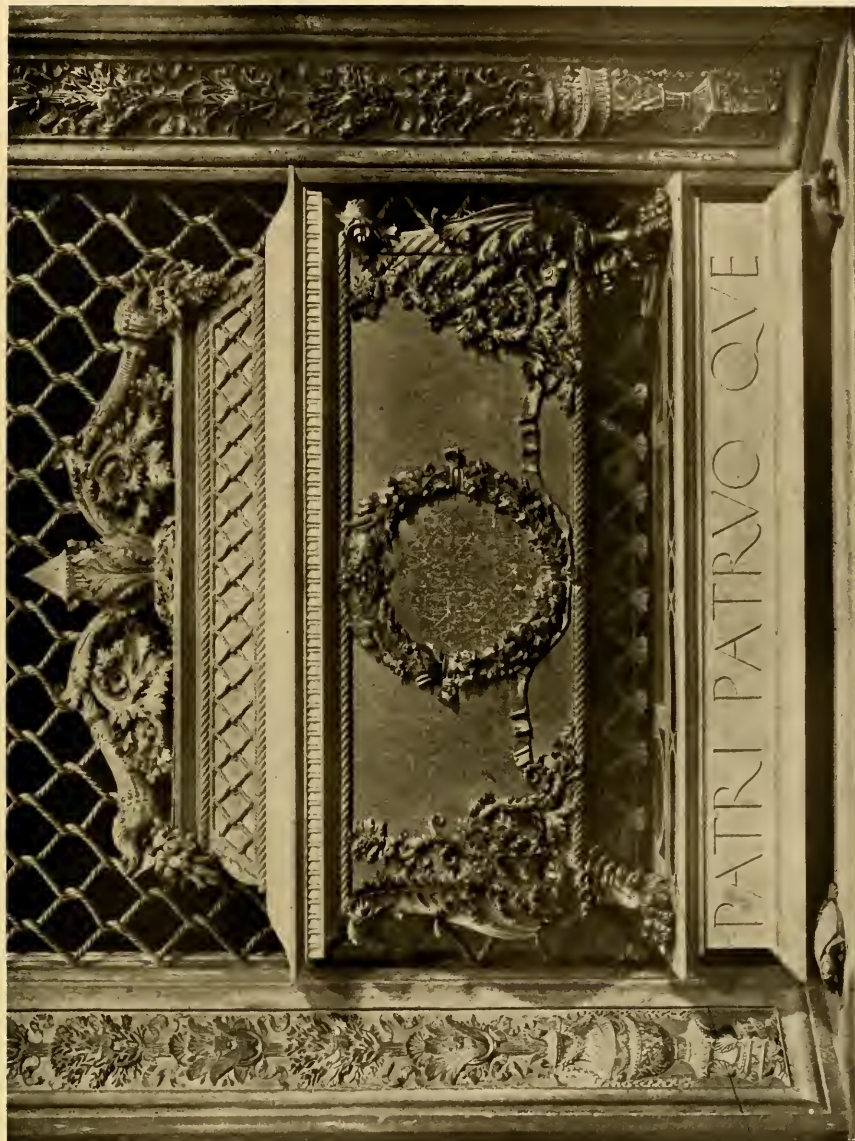


Phot. Emilia

Padua. — Denkmal des Erasmo dei Narni  
(Gattamelata)

Von Donatello, nach 1443—1453





Phot. Bregi

Florenz. — S. Lorenzo, Sagrestia Vecchia. Grabmal des Giovanni und Piero dei Medici  
 Von Andrea del Verrocchio 1472 vollendet



Lucca. — Dom. Grabmal der Ilaria del Carretto  
Von Jacopo della Quercia, 1406

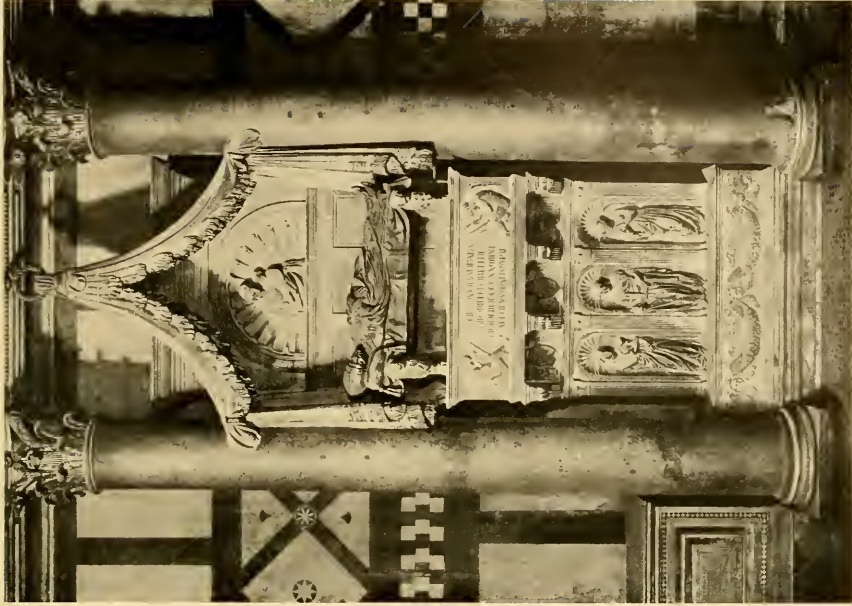
Phot. Alinari



Siena. — S. Francesco. Grabmal des Cristoforo Felici  
Von Urbano da Cortona, 1486

Phot. Brogi

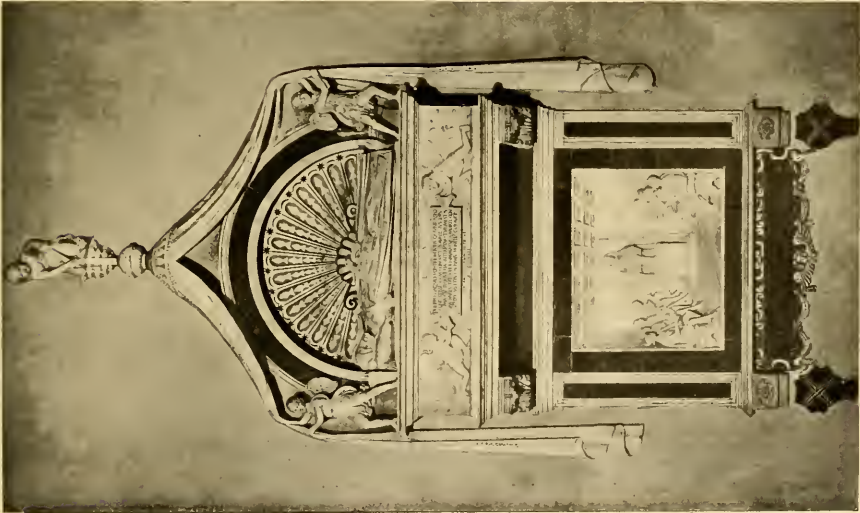




Phot. Brogi

**Florenz. — Baptisterium. Grabmal des Papstes Johann XXIII.**

Entwurf des Ganzen und eiserne Gestalt des Toten von Donatello, der Aufbau und die allegorischen Figuren unter dem Sarkophag von Michelozzi, die Muttergottes im Stile des Portigiani, 1425—1427



Phot. Altieri

**Pistoia. — S. Domenico. Grabmal des Filippo Lazzari**

Gesamtentwurf und vielleicht Gestalt des Toten von Bernardo Rossellino, übrige Ausführung von Antonio Rossellino, 1462—1468





Phot. Alinari

Neapel. — S. Angelo a Nilo. Grabmal des Rainaldo Brancacci

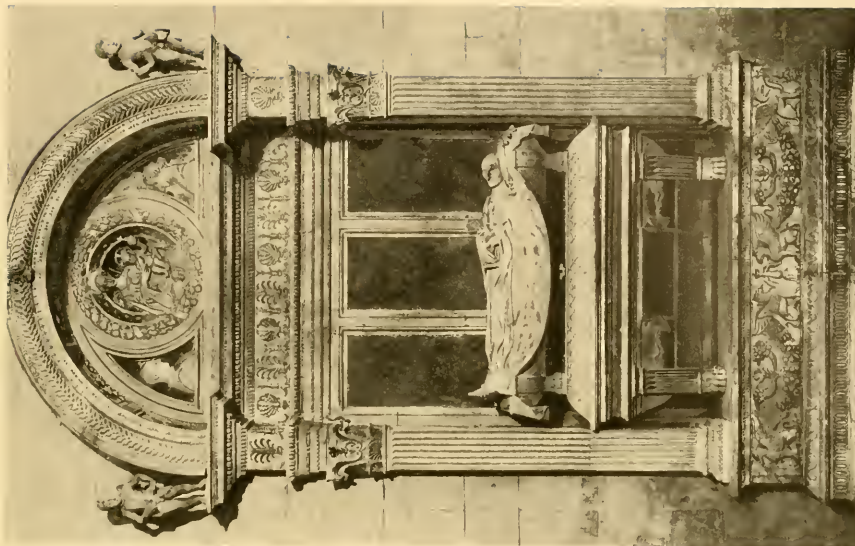
1427—1429. Entwurf und Ausführung von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi.

Himmelfahrt Christi von Donatello, Muttergottes von Isaia da Pisa



Phot. Brogi

Florenz. — Badia. Grabmal des Bernardo Giugni  
Von Mino da Fiesole, 1466



Phot. Brogi

Lucca. — Dom. Grabmal des Pietro de Noceto  
Von Matteo Civitali, 1467



Florenz. — S. Croce. Grabmal des Leonardo Bruni  
Von Bernardo Rossellio, 1444

Phot. Brogi





Nach Stegmann u. Geymüller, Archit. der Renaissance in Toskana (Bruckmann)

Florenz. — S. Miniato al Monte. Grabmal des Kardinals Jakob von Portugal

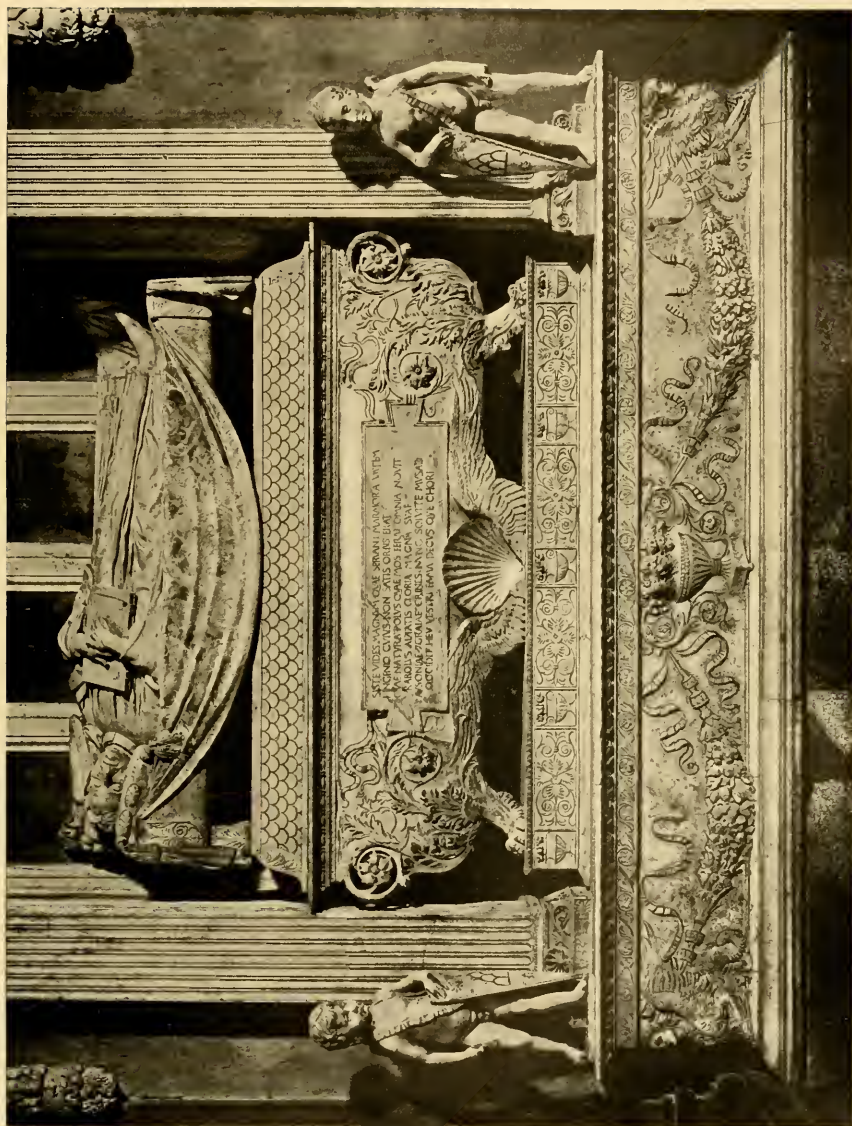
Von Antonio Rossellino, 1461



Phot. Brogi

Florenz. — S. Croce. Grabmal des Carlo Marzuppini, obere Hälfte  
 Von Desiderio da Settignano, 1455

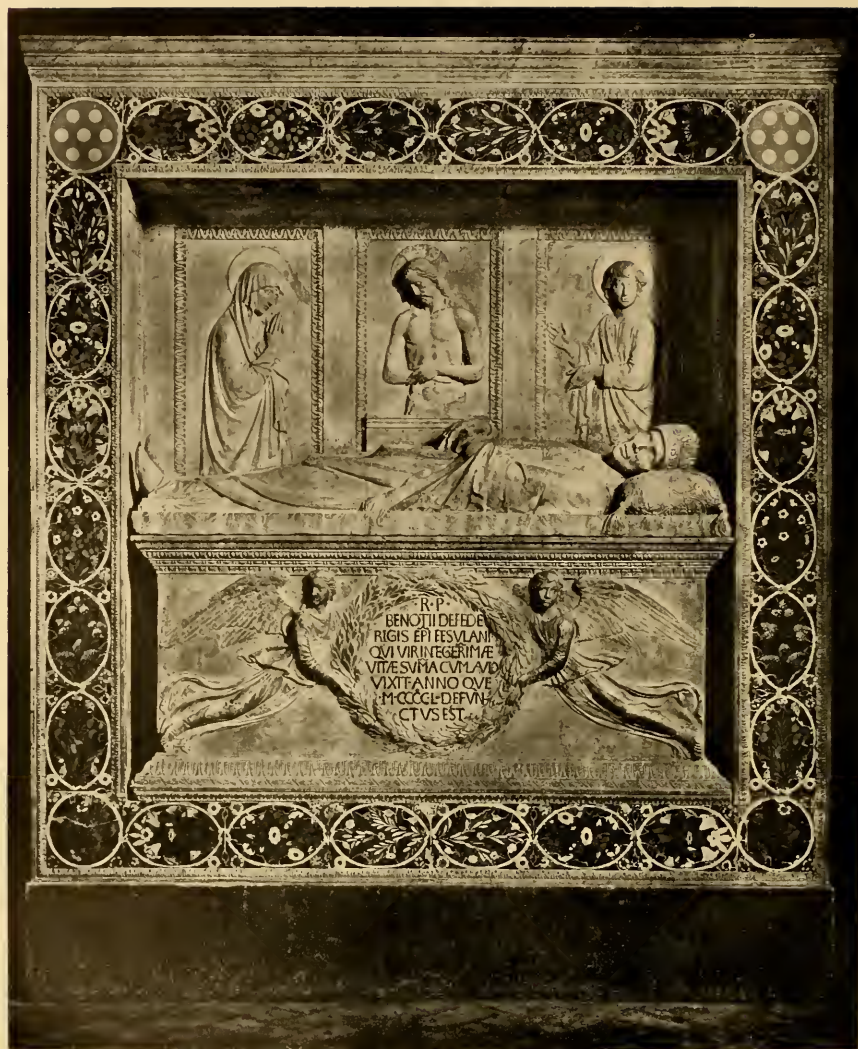




Phot. Brogi

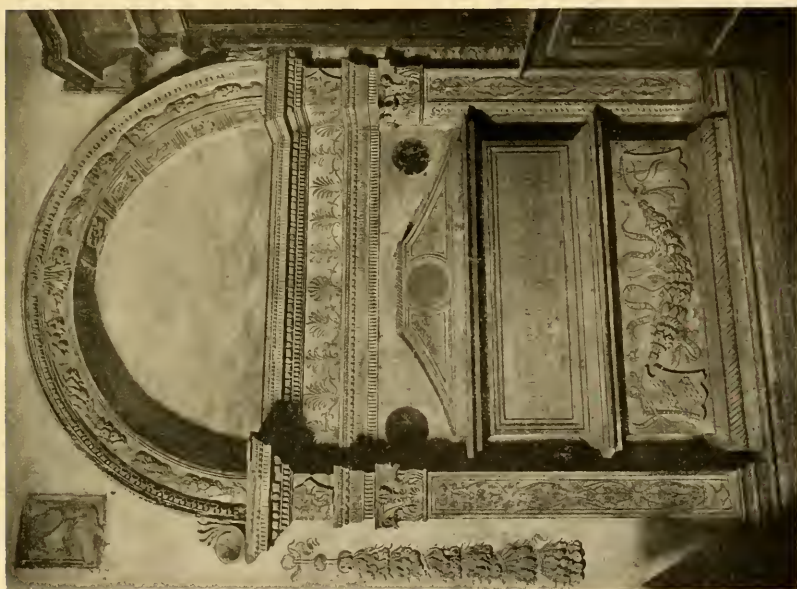
Florenz. — S. Croce. — Grabmal des Carlo Marzuppini, untere Hälfte  
 Von Desiderio da Settignano, 1455





Florenz. — S. Trinità. Grabmal des Benozzo Federighi  
 Von Luca della Robbia, 1456—1457

Phot. Brogi



Phot. Brogi  
Rimini. — S. Francesco. Grabmal des Sigismondo Malatesta (gest. 1468)  
Von Francesco di Simone Ferrucci



Phot. Brogi  
Florenz. — S. Maria Novella. Grabmal des Filippo Strozzi  
Von Benedetto da Maiano, 1491



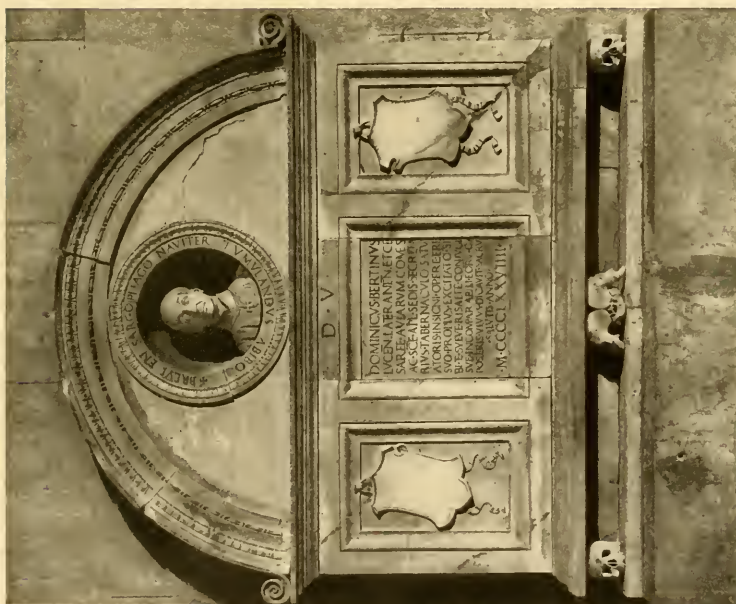


Forlì. — S. Biagio. Grabmal der Barbara Manfredi (gest. 1466)

Von Francesco di Simone Ferrucci

Phot. Emilia





Phot. Brogi

Lucca. — Dom. Grabmal des Domenico Bertini  
Von Matteo Civitali, 1479



Phot. Altieri

Rom. — S. Maria del Popolo. Grabmal des Marcantonio Albertoni  
Von Giovanni Cristoforo Romano, 1485. Die Grabfigur von Niccolò Cumare



Phot. Brogi

Florenz. — Badia. Denkmal des Grafen Hugo von Andeburg  
Von Mino da Fiesole, 1469—1481



Phot. Brogi

Rom. — S. Maria in Araceli. Grabmal des Lodovico Lebreto (gest. 1465)  
 In der Art des Andrea Bregno





Phot. Brogi

Rom. — S. Clemente. Grabmal des Kardinals Bartolommeo Roverella (gest. 1476)

Von Andrea Bregno; Gottvater, Muttergottes und Engel von Giovanni Dalmata



Phot. Naya

Venedig. — S. Giovanni e Paolo. Grabmal des Andrea Vendramin (gest. 1478)

Vollendet nach 1493. Architektur wohl von Alessandro Leopardi. Figürlicher Schmuck von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi. An Stelle zweier jugendlicher Wappenhalter (jetzt in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) zwei weibliche Figuren von Lorenzo Bregno

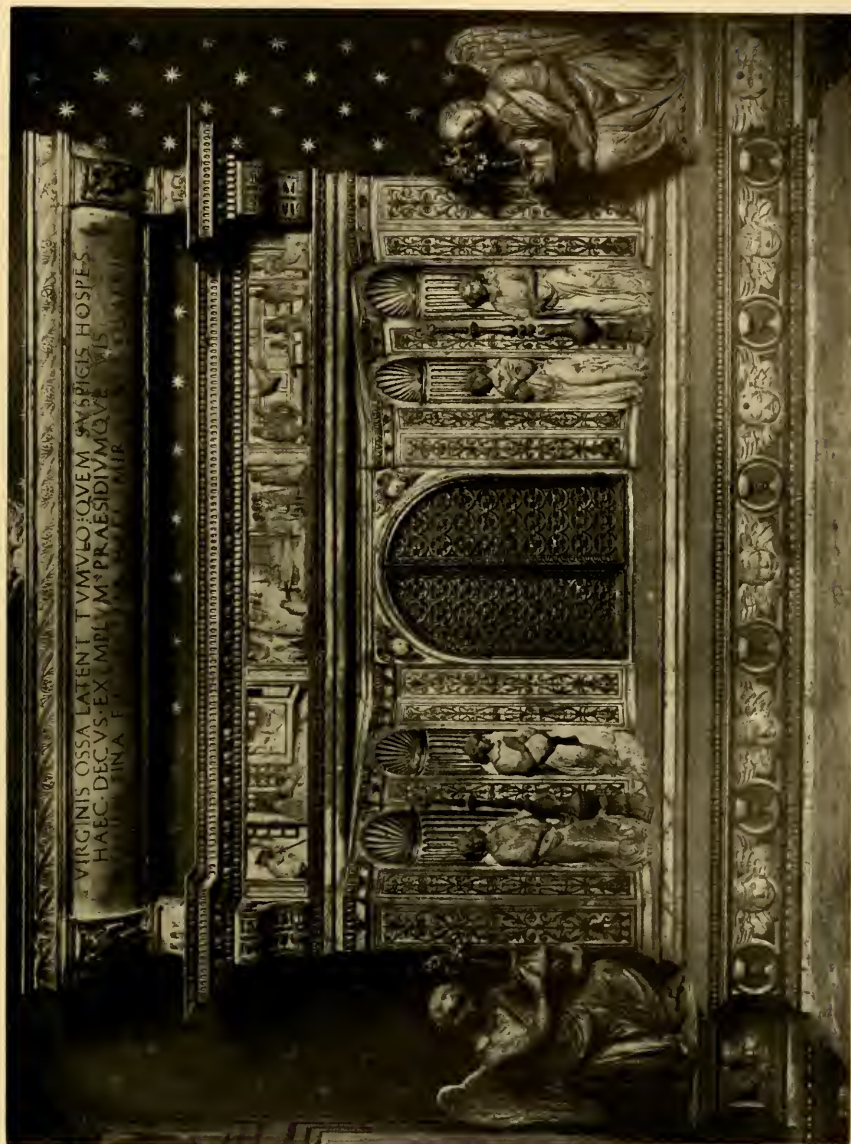




S. Gimignano. — S. Agostino. Cappella di S. Bartolo. Altar  
 Von Benedetto da Maiano, 1494

Phot. Brogi





Phot. Brogi

San Gimignano. — Collegiata. Cappella di S. Fina. Mittelteil des Altars  
 Von Benedetto da Maiano, 1475



Neapel. — Monte Oliveto. Cappella Mastroguidici. Altar  
 Von Benedetto da Maiano, 1489

Phot. Alinari





Phot. Brogi

Neapel. — Monte Oliveto. Cappella Piccolomini. Altar  
Von Antonio Rossellino, um 1470





Cesena. — Dom. Corpus-Domini-Altar  
 Von Pietro Lombardi, um 1481

Phot. Alinari



Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Frari. Altar  
Von Giovanni Bellini, 1487

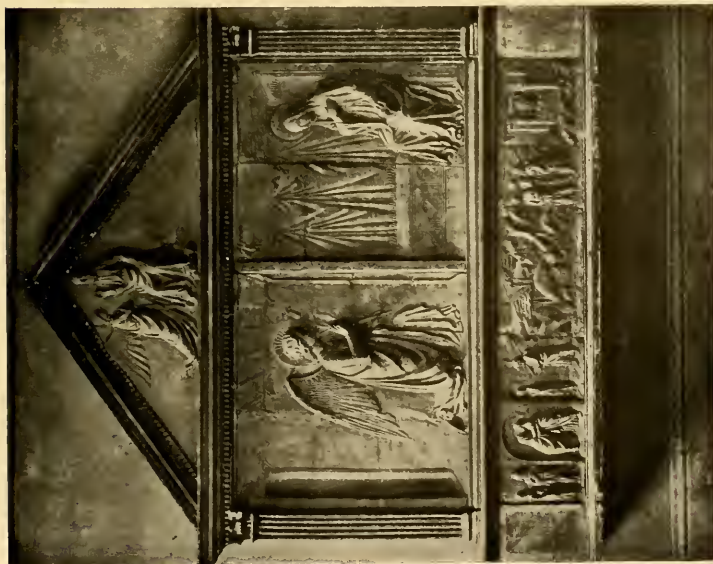




Florenz. — S. Croce. Tabernakel mit Verkündigung  
Um 1435. Von Donatello

Phot. Brogi





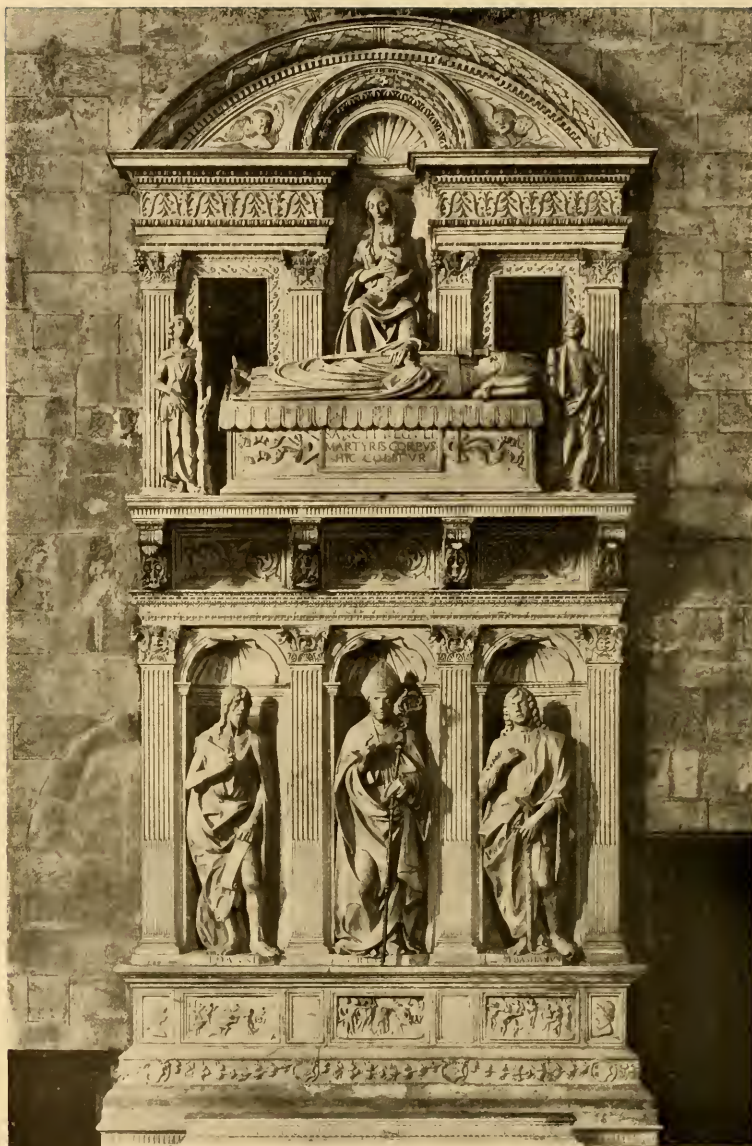
Phot. Alinari

Arezzo. — Dom. Verkündigung  
 Dem Bernardo Rossellino zugeschrieben



Phot. Brogi

Florenz. — Ognissanti, Refektorium, Tabernakel  
 Von Agostino d'Antonio di Duccio, um 1468



Lucca. — Dom. Altar des heiligen Regulus  
 Von Matteo Civitali, 1484

Phot. Brogi

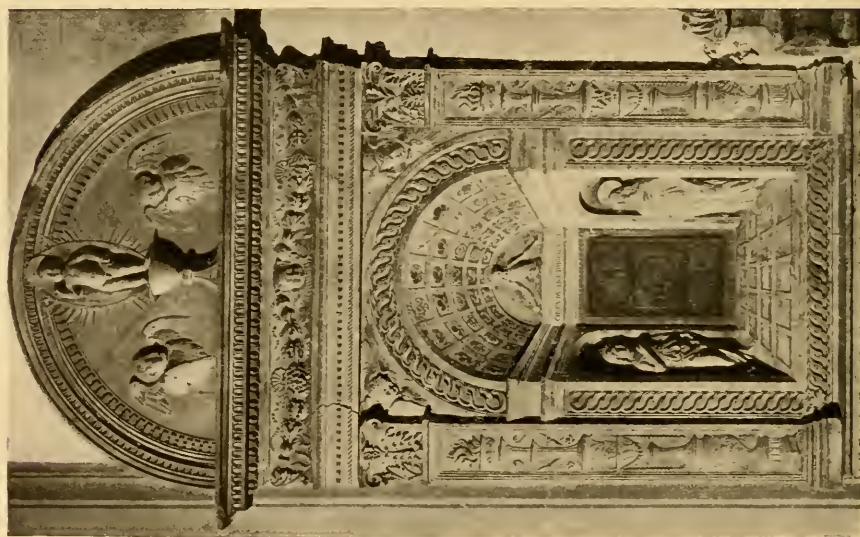




Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Altar  
 Von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi, um 1489





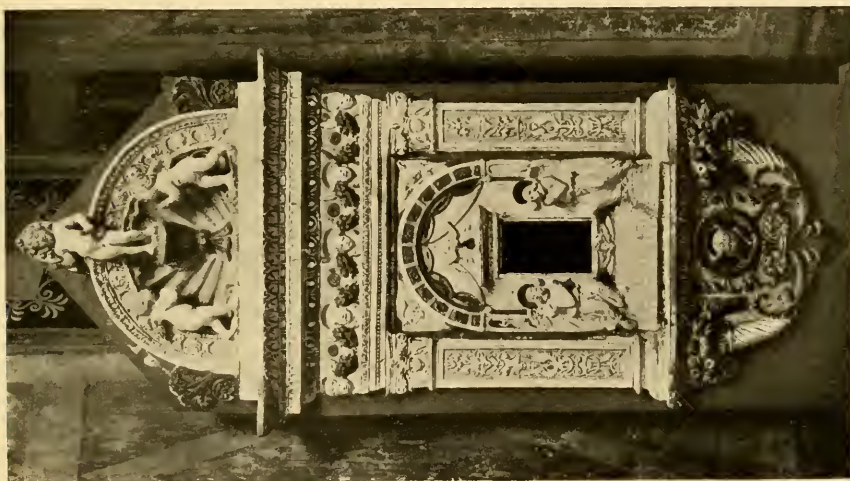
Cortona. — Dom. Tabernakel  
15. Jahrhundert

Phot. Brogi



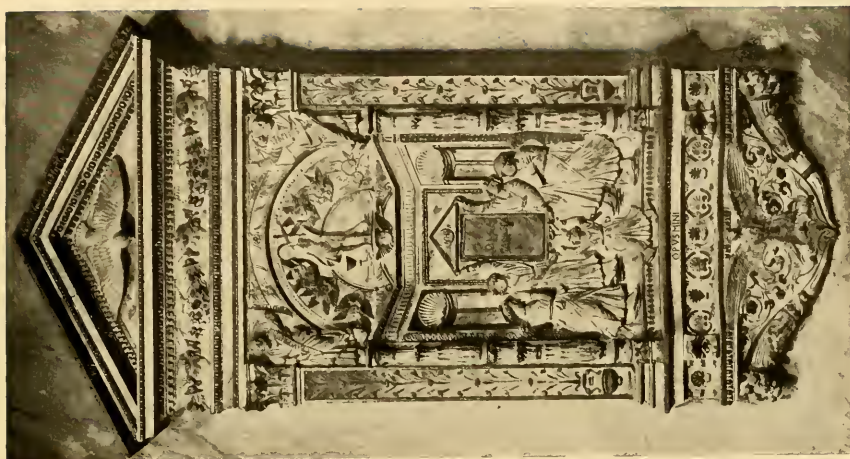
Peretola. — S. Maria. Tabernakel  
Von Luca della Robbia, 1442

Phot. Brogi



Phot. Brogi

Rom. — Vatikan. Appartamento Borgia.  
Saal der freien Künste. Tabernakel  
Aus der Robbischule, 1515



Phot. Brogi

Rom. — S. Maria in Trastevere. Tabernakel  
Von Mino da Fiesole, 1471





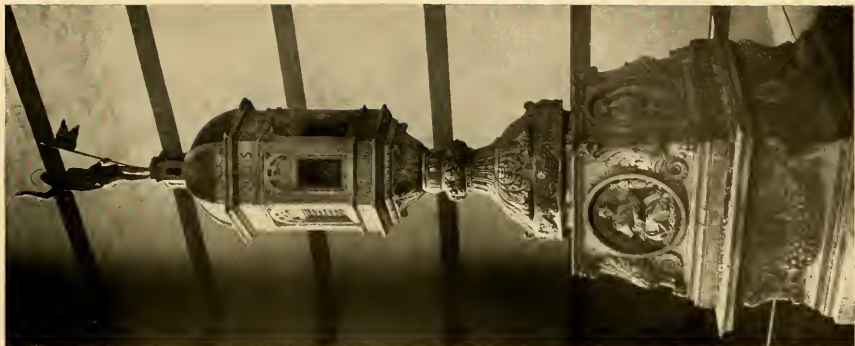
Lucca. — Dom. Tempietto del Volto Santo  
 Von Matteo Civitali, 1484

Phot. Brogi

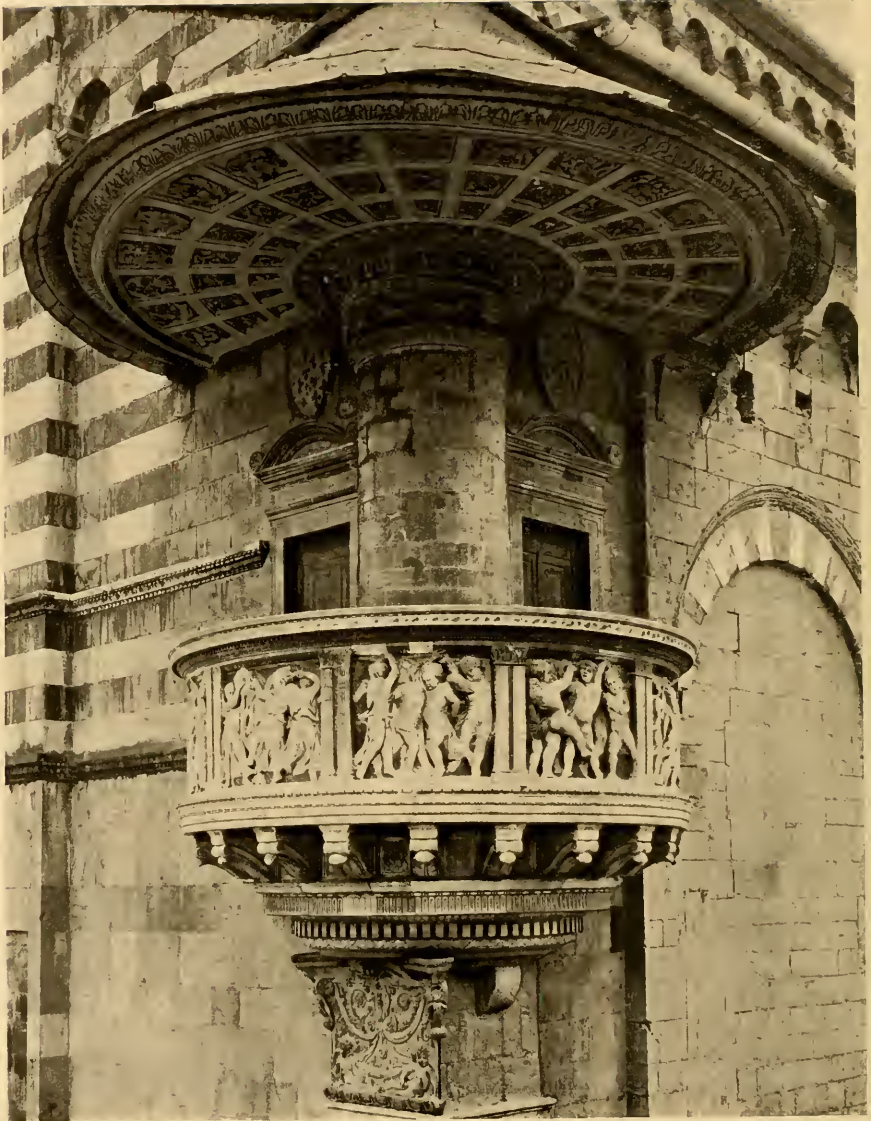




Phot. Alinari  
Volterra. — Baptisterium. Tabernakel  
Von Mino da Fiesole, 1471



Phot. Brogi  
Siena. — S. Domenico. Tabernakel  
Von Benedetto da Maiano, vor 1475



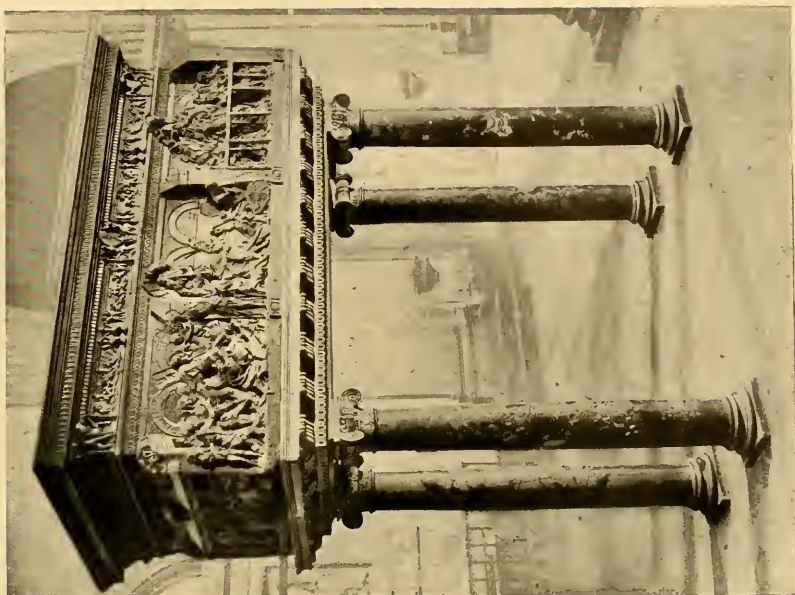
Prato. — Dom. Außenkanzel  
 Von Donatello unter Mithilfe des Michelozzi, 1428—1438

Phot. Alinari



Phot. Brogi

Colle di Val d'Elsa. — S. Agostino. Kanzel  
15. Jahrhundert



Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Kanzel  
Von Donatello, um 1460





Phot. Alinari

Venedig. — S. Maria dei Miracoli. Kanzel

Von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi, um 1489



Phot. Brogi

Lucca. — Dom. Kanzel

Von Matteo Civitali, 1498



Phot. Brogi

Fiesole. — Badia, Refektorium. Kanzel

Von Piero di Cecco, 1460



Phot. Brogi

Florenz. — S. Croce. Kanzel

Von Benedetto da Maiano, um 1471



Florenz. — Museo dell' Opera. Sängerempore  
Von Donatello, 1433—1439

Phot. Biagi



Florenz. — Museo dell' Opera. Sängerempore  
Von Luca della Robbia, 1431—1437

Phot. Biagi

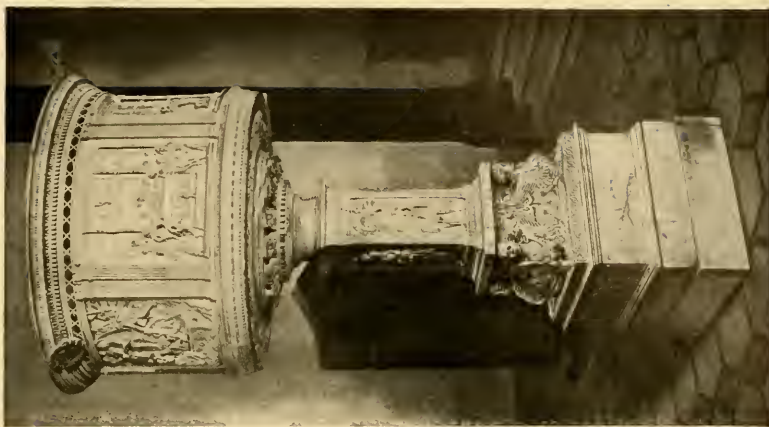




Phot. Brogi

**Florenz. — S. Maria Novella, Kanzel**

Nach Entwurf des Filippo Brunelleschi von 1413, ausgeführt durch Andrea di Lazzaro Cavalcanti, 1443



Phot. Brogi

**Prato. — Dom. Kanzel**

Von Mino da Fiesole und Antonio Rossellino, 1473



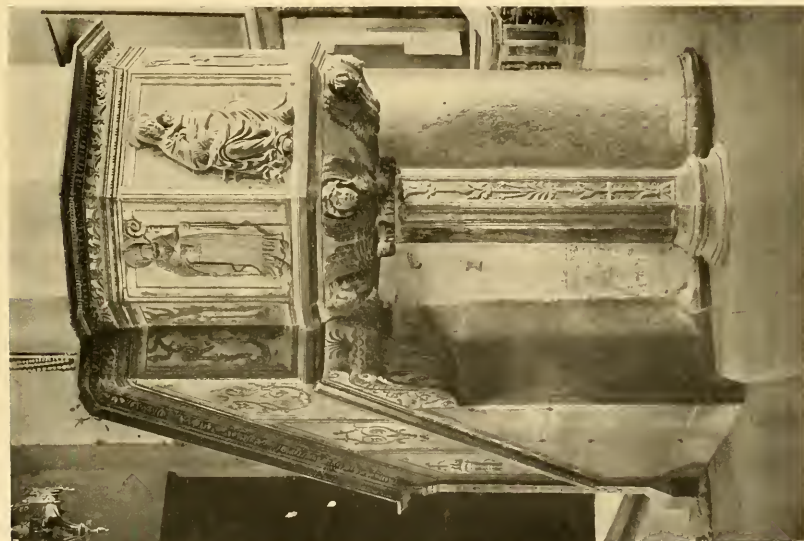
Impruneta. — Kirche. Sängerempore  
15. Jahrhundert

Phot. Brogi



Modena. — Dom. Empore  
15. Jahrhundert

Phot. Emilia



Phot. Mosconi

Narni. — Dom. Kanzel  
Anfang des 15. Jahrhunderts



Phot. Altieri

Aquileia. — Dom. Chorambo  
Von Bernardo da Bissone, 1498





Siena. — Dom. Taufbecken  
Schule des Antonio Federighi dei Tolomei, nach 1482

F. ot. Brogi



Ravenna. — Sockel einer Säule auf der Piazza  
Aus der Werkstatt des Pietro Lombardi, 1483

Phot. Ricci



Phot. Allinari

Florenz. — Dom. Sagrestia Vecchia. Brunnen  
Von Andrea di Lazzaro Cavalcanti, 1440



Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia. Brunnen  
Von Andrea del Verrocchio, nach 1466





Phot. Eitel

Pesaro. — Villa Imperiale. Brunnen  
Um 1469



Phot. Brogi

Vincigliata. — Castello. Brunnen  
15. Jahrhundert



Phot. Alinari

Pienza. — Brunnen auf der Piazza  
Von Bernardo Rossellino, 1462



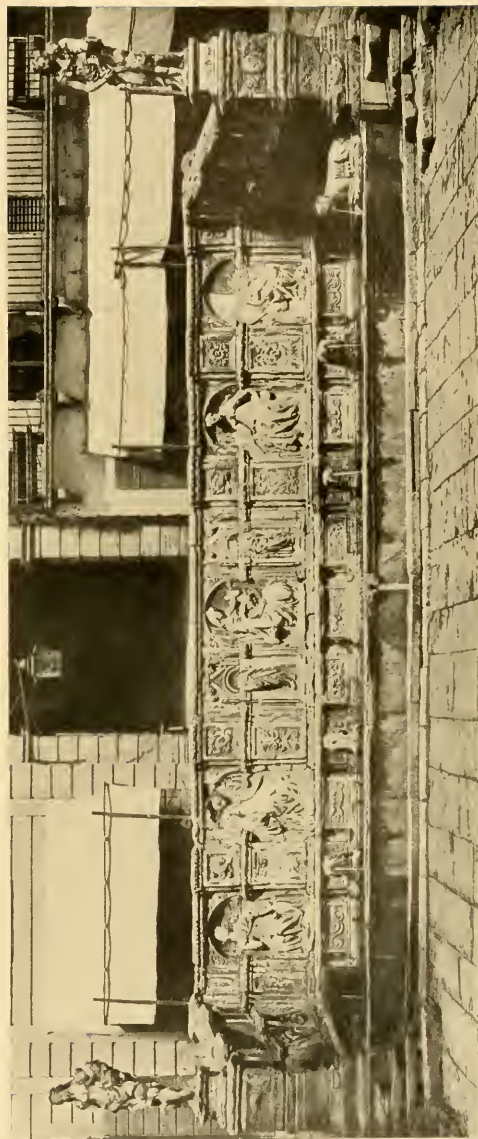


Bologna. — S. Petronio.

Adam und Eva, Vertreibung aus dem Paradiese, Abrahams Opfer  
von der Umräumung des Hauptportals

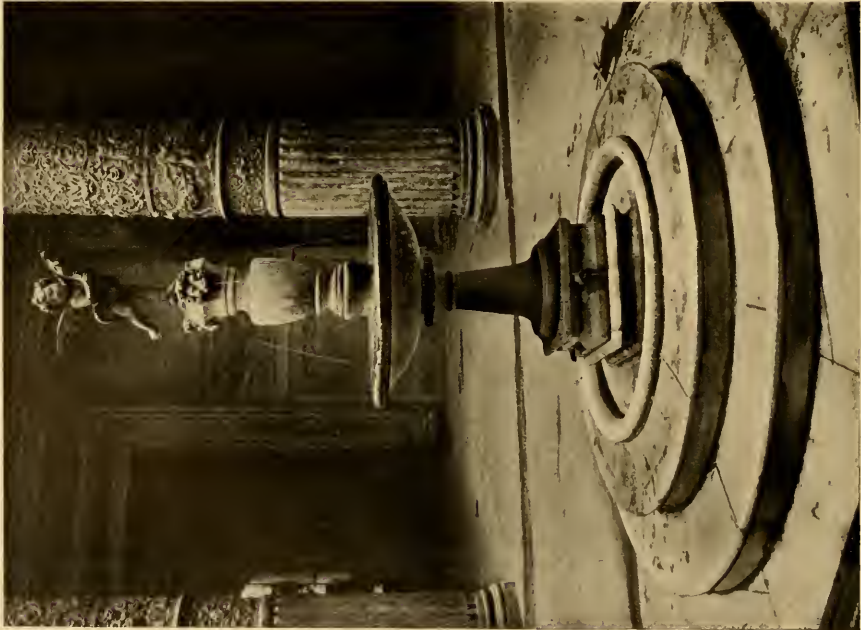
Von Jacopo della Quercia, um 1425

Phot. Emilia

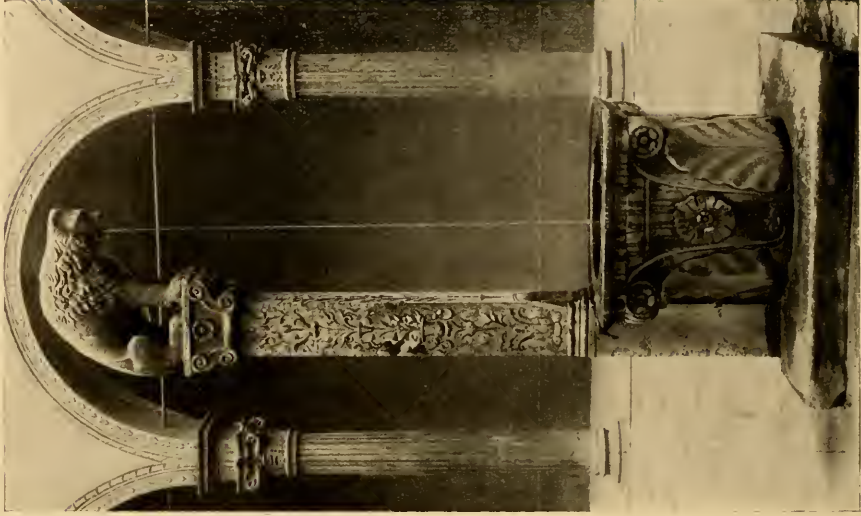


Siena. — Fonte Gaia  
Von Jacopo della Quercia, 1409—1419

Phot. Alinari



Florenz. — Palazzo Vecchio. Brunnen  
Von Pietro Tacca, um 1565. Putto mit Fisch von Andrea del Verrocchio aus der Villa Medici in Careggi  
Phot. Brogi



Bologna. — Palazzo Sanuti (Bevilacqua). Brunnen  
Nach 1484  
Phot. Emilia



Pisa. — Dom. Weihwasserbecken  
 Von Girolamo Rossimino, 11518  
 Phot. Brogi



Floranz. — \*Palazzo Pitti. Brunnen  
 Aus der Villa in Castello. Dem Francesco di Simone Ferrucci zugeschrieben. Ganyemel van Tribblo  
 Phot. Brogi





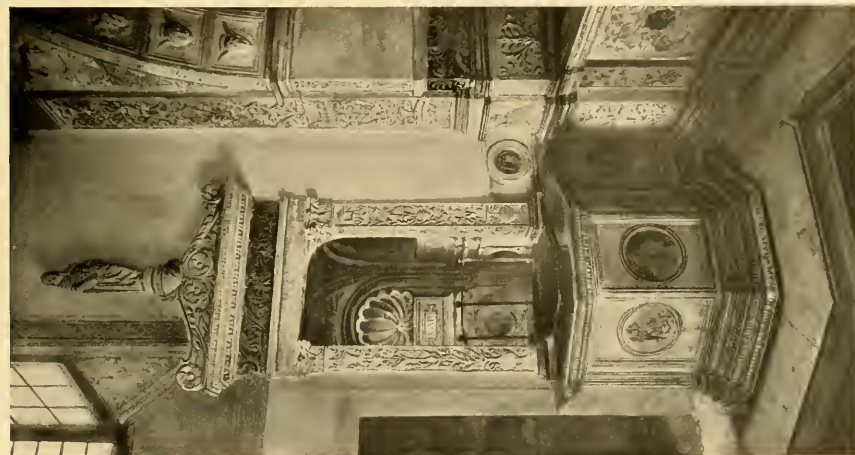
Siena. — Dom. Weihwasserbecken  
Von Antonio Federighi dei Tolorei, 1462—1463

Phot. Brogi



Lucca. — Dom. Weihwasserbecken  
Von Matteo Civitali

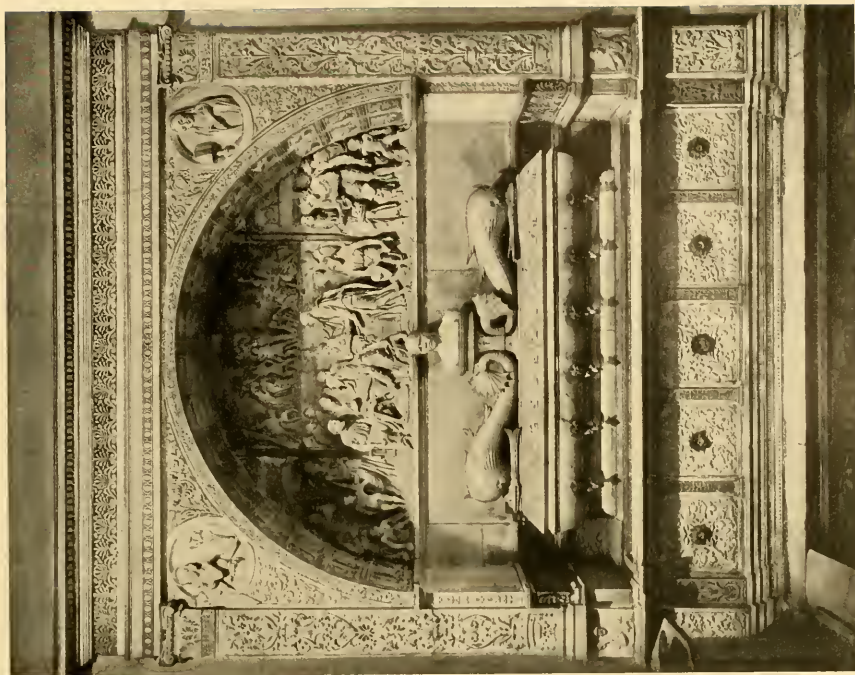
Phot. Brogi



Phot. Ferrario

Pavia. — Certosa. Brunnen aus einer der nördlichen Seitenkapellen

Von Cristóforo und Antonio Mantegazza



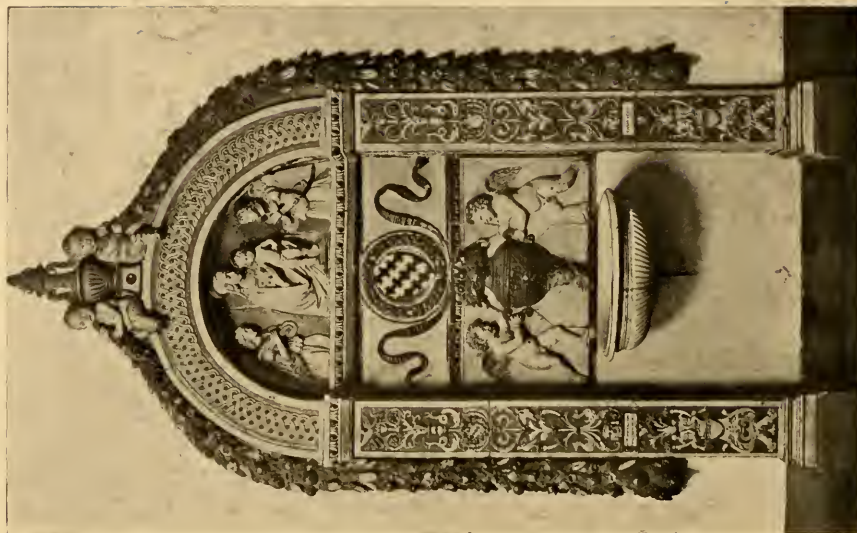
Phot. Alinari

Pavia. — Certosa. Brunnen in der Stanza del Lavabo  
Von Alberto Maffiolo, 1489—1490. Passionsrelief wohl von Amadeo,  
die Fußwaschung aus der Werkstatt der Mantegazza





Phot. Brogi  
 Florenz. — S. Maria Novella. Sakristeibrunnen  
 Von Giovanni della Robbia, 1477



Phot. Brogi  
 Prato. — S. Niccolò da Tolentino. Sakristeibrunnen  
 Von Giovanni della Robbia, 1520





Phot. Alinari  
Urbino. — Palazzo Ducale, Sala degli Angeli. Kamin  
Von Domenico Rosselli, nach 1476



Phot. Alinari  
Urbino. — Palazzo Ducale, Sala della Iole. Kamin  
Von Domenico Rosselli, nach 1476



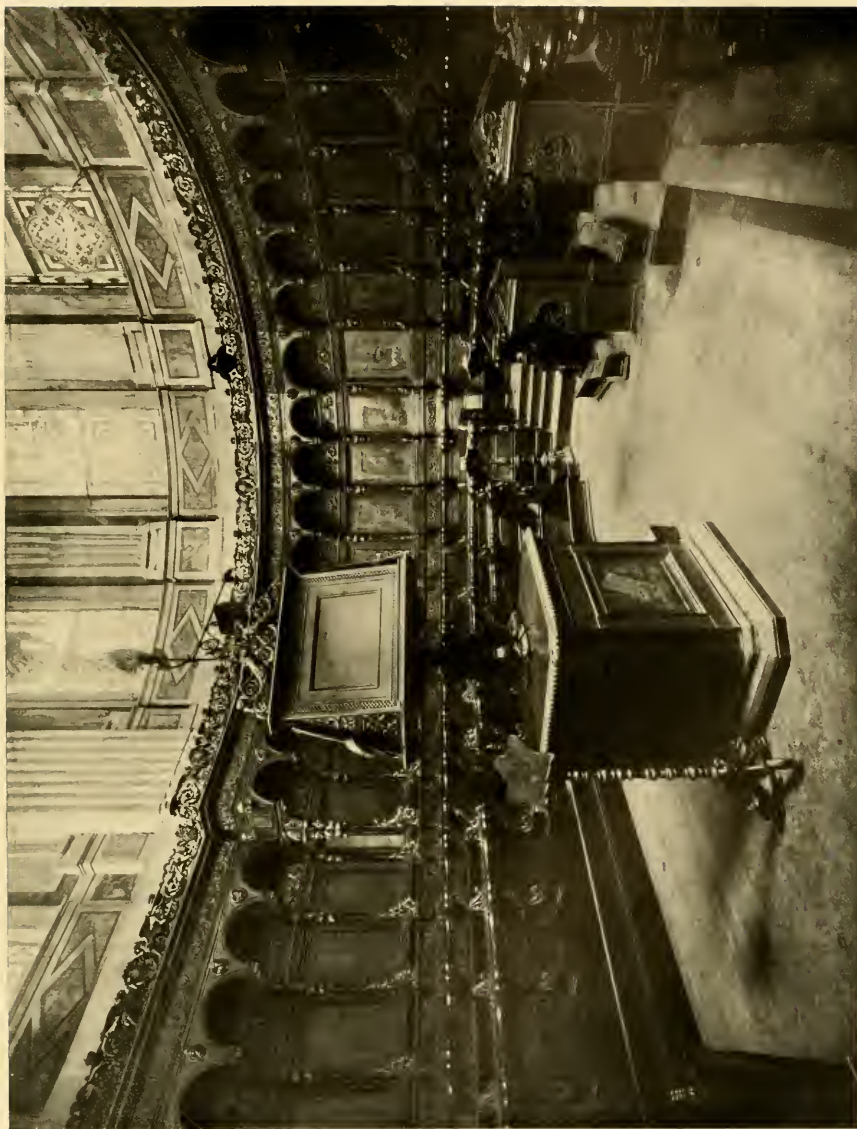
Phot. Alinari

Urbino. — Palazzo Ducale. Sala del Trono. Kamin  
 Von Domenico Rosselli, nach 1476



Phot. Alinari

Pienza. — Palazzo Piccolomini. Kamin  
 Von Bernardo Rossellino, 1463



Phot. Noack

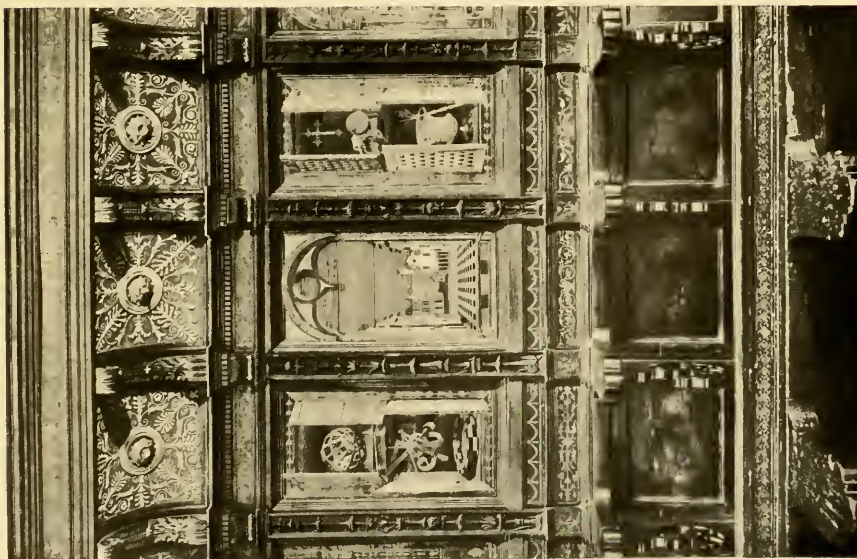
Genua. — S. Lorenzo. Chorgestühl, 1514 begonnen  
 Von Anselmo dei Fornari, Elia dei Rocchi und Schülern. Die Intarsien erst 1540–1546 von Francesco und Fra Damiano dei Zambelli vollendet





Phot. Alinari

Parma. — S. Giovanni Evangelista. Chorgestühl  
 Von Marcantonio Zucchi und Testa, 1512—1538



Phot. Brogi

**Monte Oliveto Maggiore. Chorgestühl**

Von Giovanni da Verona, 1503–1505, vollendet von Fra Raffaele da Braccia.



Phot. Alinari

**Perugia. — Dom. Chorgestühl**

Von Giuliano da Maiano und Domenico del Tasso, 1486–1491





Phot. Brogi

Rom. — S. Maria del Popolo. Schranke mit Rovere-Wappen

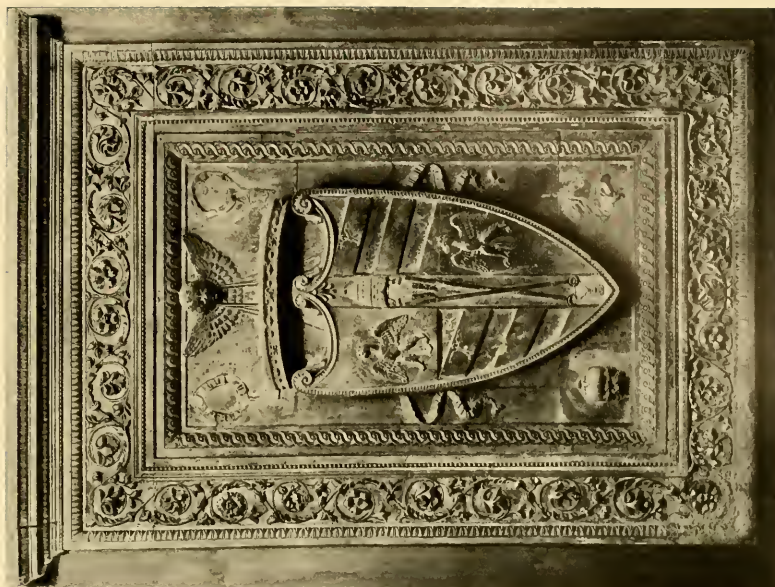


Phot. Brogi

Florenz. — S. Lorenzo. Sagrestia Vecchia. Chorschranke

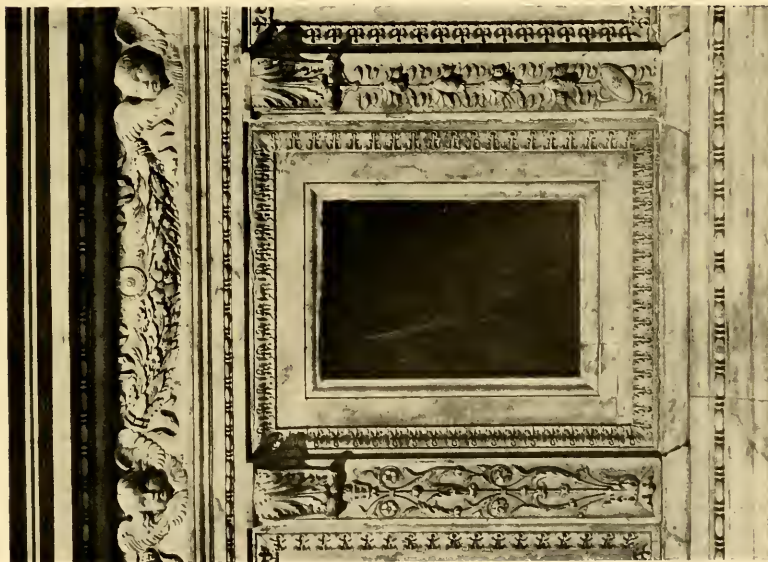
Nach Entwurf des Donatello von Andrea di Lazzaro Cavalcanti, vielleicht auch Pagno di Lapo.





Urbino. — Palazzo Ducale. Wappen der Montefeltre

Phot. Alinari



Lucca. — Dom. Chorschranke  
Von Matteo Civitali, 1478

Phot. Alinari



Phot. Emilia

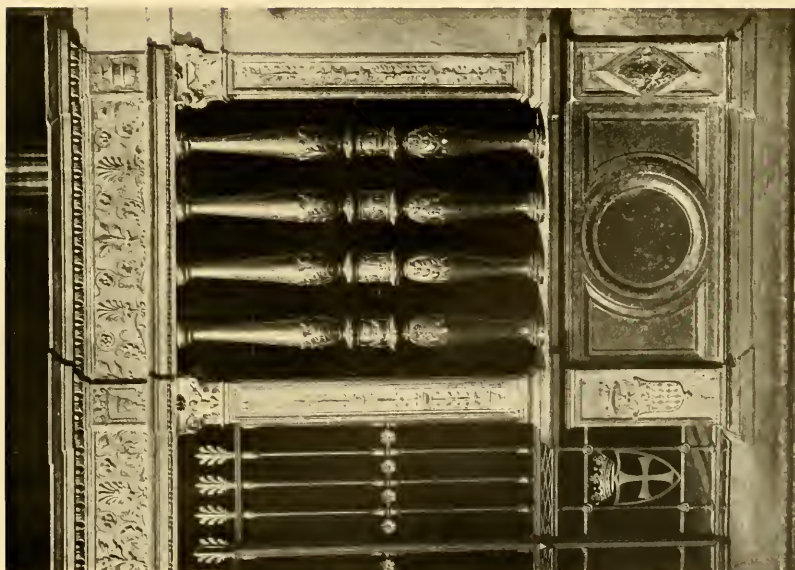
Rimini. — S. Francesco. Kapellenshranke  
 Von Agostino d'Antonio di Duccio. Etwa 1450 bis nach 1460



Phot. Emilia

Rimini. — S. Francesco. Kapellenshranke  
 Von Agostino d'Antonio di Duccio. Etwa 1450 bis nach 1460





Phot. Alinari

Parma. — Dom. Kapelleuschränke  
Um 1500



Phot. Emilia

Siena. — Dom. Kanzeltreppe

Nach Entwurf von Bartolommeo Nerani, ausgeführt von Benardino di Giacomo, 1543





Phot. Emilia

Bologna. — S. Petronio. Kapelle des Collegio dei Notai. Marmorschranke, 1483



Phot. Anderson

Rom. — Vatikan. Sixtinische Kapelle. Schranke der Epistel-seite  
Von Mino da Fiesole, um 1481. (Die Schranke der Evangelienseite von Giovanni Dalmata)



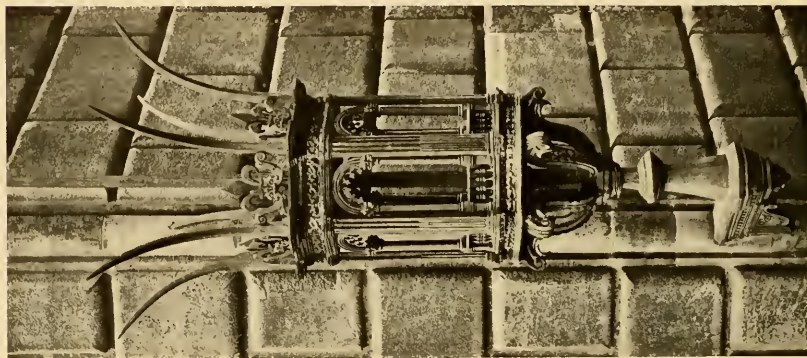
Phot. Bassani

Bobbio. — Kloster. Gitter  
15. Jahrhundert

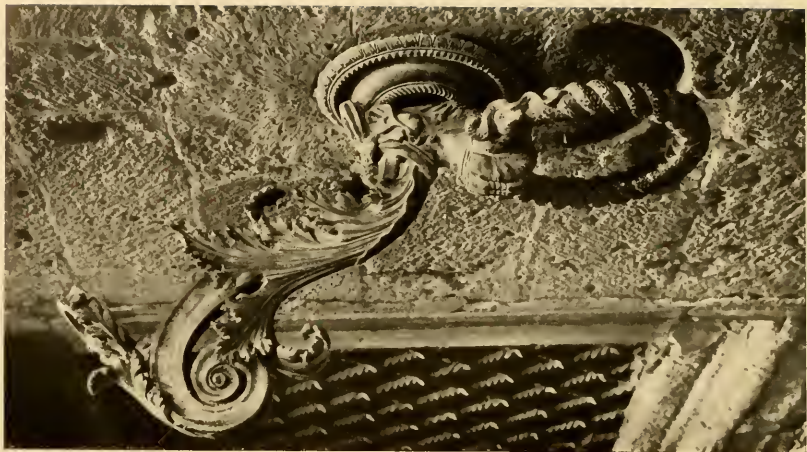




Phot. Brogi  
 Florenz. — Palazzo Strozzi, Standartenhalter  
 Nach Entwurf des Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca,  
 ausgeführt von Niccolò Grosso, gen. Caparra



Phot. Brogi  
 Florenz. — Palazzo Guadagni, Laterne  
 Vielleicht von Niccolò Grosso, gen. Caparra

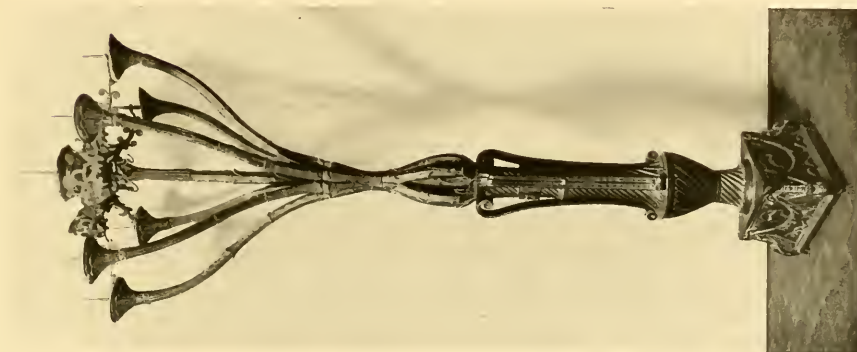


Phot. Brogi  
 Siena. — Palazzo del Magnifico  
 Standartenhalter  
 Von Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli

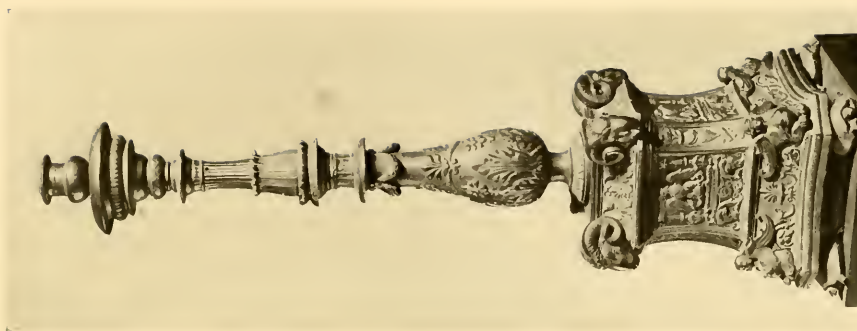




Phot. Brogi  
Monte Oliveto Maggiore. — Leuchter  
Von Giovanni da Verona, um 1500



Phot. Brogi  
Pistoia. — Dom. Leuchter  
15. Jahrhundert



Phot. Brogi  
Florenz. — Museo Nazionale. Leuchter  
Ende des 15. Jahrhunderts



Venedig. — Standartenträger auf dem Markusplatz  
Von Alessandro Leopardi, 1500—1505

# VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

## Abkürzungen häufig genannter Schriftwerke:

Burckhardt, Renaissance = Burckhardt, Geschichte der Renaissance in Italien<sup>9</sup>, 1891. — Cicerone = Burckhardt, Der Cicerone<sup>10</sup>, 1909–1910. — Folnesics = Folnesics, Brunelleschi, 1915. — Frankl = Frankl, Die Renaissancearchitektur in Italien, I, 1912. — Limburger = Limburger, Die Gebäude von Florenz, 1910. — Meyer = Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, I 1897, II 1900. — Patzak = Patzak, Die Renaissance- und Barockvilla in Italien, I 1912, II 1913, III 1908. — Toskanawerk = v. Stegmann und v. Geymüller, Die Architektur der Renaissance in Toskana, 1895–1909. — Willich = Willich, Die Baukunst der Renaissance in Italien, 1914 ff.

	Seite		Seite
<b>ABBIATEGRASSO</b>		spielerischer Inkrustierung mit dreifarbigem Marmor. Der bildnerische Schmuck am Sockel und an den Fensterpilastern zierlich, Rose und Säulengalerie in Anlehnung an mittelalterliche lombardische Vorbilder.	
<b>S. Maria, Fassade.</b> 1497 von Donato Bramante begonnen. Obergeschoss 1500–1505 nach seinen Plänen vollendet	28	<b>BOBBIO</b>	
Vor dem mittleren Teile der dreigeschossigen Fassade riesige zweigeschossige korinthische Säulenordnung, einen Bogen mit tiefem Tonnengewölbe tragend. Aus diesem Motiv entwickelt Bramante später seine gewaltige Nische im Giardino della Pigna des Vatikans.		<b>Kloster, Gitter.</b> 15. Jahrhundert . . . . .	281
<b>AQUILEIA</b>		<b>BOLOGNA</b>	
<b>Dom.</b> Chorambo. Von Bernardo da Bissone. 1498	261	<b>Casa Bovi, Strassenhalle des Erdgeschosses.</b> Ende des 15. Jahrhunderts	97
<b>AREZZO</b>		<b>Casa Folinetti, Kapitele mit Bogenansatz.</b> 15. Jahrhundert	217
<b>Dom.</b> Verkündigung. Dem Bernardo Rossellino zugeschrieben	247	<b>Casa Ghiberti, Kapitell.</b> 15. Jahrhundert	214
<b>S. Maria Annunziata.</b> Inneres . . . . .	42	<b>Casa Gualandini, Kapitell.</b> 15. Jahrhundert	214
— — — Fenster . . . . .	195	<b>Corpus Domini, Portal.</b> Kirche von Niccolò Marchionne da Firenze und Francesco Fossi da Dozza. 1478–1481. Portal dem Niccolò Sperandio zugewiesen	174
1493 bis etwa 1555. Von Antonio da Sangallo d. Ä. und Bartolommeo della Gatta.		Die reiche Einfassung ist eines der schönsten Beispiele der Tonbildnerkunst Bolognas.	
Dreischiffige kreuzförmige Pfeilerbasilika mit Vorhalle. Vierung von Kuppel, Vorhallenvierung von Kugelhappe bedeckt. Die Seitenschiffe bilden je drei selbständige Joche, gleichfalls von Kugelhappen bedeckt. Im Mittelschiff ruht eine Tonne auf von Fenstern durchbrochenen, aber sonst ungliederten Sargwänden, eine wegen des starken Seitenschubes der Tonne seltene Bildung (vgl. Saint-Étienne in Nevers, Baum, Romanische Baukunst in Frankreich, 1910, S. 154). Die starken Scheidbogenpfeiler haben Pilastervorlagen. Grundriss bei Burckhardt, Renaissance, Fig. 133.		<b>Museo Civico, Tonfries.</b> 15. Jahrhundert . . . . .	194
<b>S. Maria delle Grazie.</b> Vorhalle. Ende des 15. Jahrhunderts. Von Benedetto da Maiano? . . . . .	93	<b>Palazzo Bolognini, Fassade.</b> Um 1450. Die Kapitele der Halle 1453 von Pagno di Lapo Portigiani und Antonio di Simone aus Florenz . . . . .	86
Die siebenachsige Halle ist wesentlich breiter als die Kirchenfassade; rechts und links von der Fassade schliessen noch zwei Bogen an; auch die Schmalseiten werden hier durch zwei Bogen gebildet, so dass die Halle hier das Doppelte der üblichen Breite erhält. Die malerische Wirkung wird noch durch die Einzelformen verstärkt; auf stämmigen korinthischen Säulen überhohe Gebäuckstücke und flache Archivolten; darüber ein Kranzgesims mit ohne Kragsteine weit vorspringendem steinerem Dachrand. Man hielt diesen Bau schwerlich für florentinische Arbeit, wenn nicht Vasari, der es wissen musste, ausdrücklich den Benedetto da Maiano als Baumeister erwähnte.		Zweigeschossiger Backsteinbau. Die Strassenlaube des Erdgeschosses öffnet sich in Rundbogen auf Säulen. Die den Bogenachsen des Erdgeschosses entsprechenden Fenster des Obergeschosses sind spitzbogig, zeigen aber in den Einzelheiten Renaissanceornamentik (vgl. Mailand, Ospedale Maggiore).	
<b>ASCOLI PICENO</b>		<b>Palazzo Fava, Fassade</b> . . . . .	87
<b>Casa Buonaparte.</b> Portal. 15. Jahrhundert . . . . .	175	— — — Hof . . . . .	127
<b>ASSISI</b>		— — — Hof, Konsolen des Verbindungsganges . . . . .	221
<b>S. Bernardino.</b> Portal. Von Franceschino Zampa und Girolamo di Bartolommeo. 15. Jahrhundert . . . . .	173	1483 von Gilio Montanari.	
<b>BERGAMO</b>		Zweigeschossiger Backsteinbau. Strassenlaube mit Bogen auf Pfeilern. Obergeschoss mit rundbogigen Doppelfenstern, die, der unteren Bogenweite entsprechend, grosse Mauerflächen zwischen sich lassen. Im Fries des Kranzgebälkes kleine Mezzanfenster. Säulenhof mit zwei Geschossen von ähnlicher Bildung wie im Palazzo Sanuti; an einer Seite Verbindungsgang auf mächtigen, reich verzierten Konsolen.	
<b>Casa Colleoni, Erdgeschosssaal.</b> Vor 1466 (in diesem Jahre vermachte Bartolommeo Colleoni sein Haus der Stadt als Waisenhaus). Wandbilder von Paxino da Nova	135	<b>Palazzo Felcini, Fassade</b> . . . . .	87
Die Dekoration wirkt, trotz der Ähnlichkeit mit jener der Camera degli Sposi in Mantua, geschlossener, weil perspektivische Spielereien vermieden sind.		— — — Fenster . . . . .	189
<b>Palazzo Bassi, Hof.</b> Angehlich von Alessio Agliardi, um 1500	126	1497–1518 errichtet.	
Zweigeschossiger Säulenhof; im Obergeschoss die doppelte Anzahl Bogenstellungen wie unten. (Vgl. den Palazzo Costabili in Ferrara, Abb. S. 125.)		Zweigeschossiger Backsteinbau, das Vorbild des Palazzo Fava verbessernd. Erdgeschosslaube mit Archivolten auf Säulen. Über Gesims, Fries und durchlaufender Sohlbank reich geschmückte rundbogige Doppelfenster; Einfassung aus gebranntem Ton. Im breiten Fries des Kranzgesimses kleine Rundfenster.	
<b>S. Maria Maggiore, Cappella Colleoni, Fassade.</b> Von Giovanni Antonio Amadeo. 1470–75. 1774 verändert	38	<b>Palazzo Guastavillani, Kapitell des Hofes.</b> Um 1500	212
Die Fassade der einschiffigen Kapelle ist ein Hauptbeispiel		<b>Palazzo del Podestà.</b> 1492–1494 wahrscheinlich von Giovanni di Pietro da Brensa und Francesco Fossi da Dozza. Im 16. Jahrhundert umgebaut . . . . .	101
		Ein spielerisches und unerfreuliches Bauwerk. Die Ecken zierlich rustiziert. Im Untergeschosse tragen diamantierte Rustikapfeiler (man vergleiche mit ihnen die Pfeiler am Palazzo di Prefettizio in Pesaro, Abb. S. 86) Archivolten, den Pfeilern im 16. Jahrhundert vorgelegte derbe Halbsäulen ein Gebälk, das von den Fensterbalustraden des Obergeschosses durchbrochen wird. Zwischen den Fenstern, deren Rundbogen auf diamantierten Pfeilern sitzen, reich geschmückte Pilaster, die ein Gesims tragen, über dem ein breiter Fries mit Mezzaninlukarnen zu dem vorspringenden Dache überleitet.	



Palazzo Sanuti (Bevilacqua), Fassade . . . . .	77
—, Hof . . . . .	122
—, Feoster der Fassade . . . . .	189
—, Brunnen im Hofe . . . . .	266
Fassade 1481, Hof nach 1484 begonnen. Baumeister Marsilio Infrangipani und Tommaso Filippi. Portal von Francesco di Simone Ferrucci.	
Zweigeschossiger Bau; vom Untergeschoss ist ein Sockel mit glatten Quadern abgetrennt; die übrige Fassade von spielerisch diamantierten Quadern bedeckt. Hauptportal reich geschmückt. Das Hauptgeschoss hat Doppelfenster. Der Hof von Säulenhallen umgeben. Einem Bogen des Erdgeschosses entsprechen zwei im Obergeschoss.	
S. Giacomo Maggiore, Kapitell und Kämpfer der Vorhalle. 1477—1481 . . . . .	217
S. Maria di Galliera, Fassade. Von Donato da Cernobbio. 1510—1518 . . . . .	33
Backsteinbau mit reich, doch willkürlich geschmückter Fassade, die aus hohem Sockelgeschoss, niedrigem Hauptgeschoss und Attika besteht, von Eckpilastern mit lombardischen Figurennischen eingerahmt und durch Pilaster gegliedert wird.	
S. Petronio, Adam und Eva, Vertreibung aus dem Paradies, Abrahams Opfer, von der Umrahmung des Hauptportales. Von Iacopo della Quercia. Um 1425 . . . . .	265
—, Kapelle des Collegio dei Notai, Marmorshranke, 1483 . . . . .	280
S. Spirito, Fassade (hergestellt). Ende des 15. Jahrhunderts . . . . .	35
Die kleine Fassade ist voll Willkürlichkeiten; die Pilaster des zu massigen Zwischengeschosses nehmen keine Rücksicht auf jene des Unterbaues; der Giebel ist zu schwer. Das Ganze dank dem schönen Ornament aus gebranntem Ton dennoch von heiterer Wirkung.	
<b>BOLSENA</b>	
S. Cristina, Fassade. Um 1500 . . . . .	25
Die Fassade zeigt zwischen Ober- und Untergeschoss ein attikaartiges Zwischenglied, wie es, noch weniger glücklich, auch in S. Agostino in Rom verwendet ist. Die vertikale Gliederung erfolgt durch Pilasterdoppelstellungen, ähnlich, doch minder zurückhaltend, wie an der Fassade des Turiner Domes.	
<b>BRACCIANO</b>	
Castello Orsini, Pfeilerhalle des Hofes. 1460 errichtet. Die Achteckpfeiler noch gotisierend . . . . .	97
<b>BRESCIA</b>	
Verbindungsbau zwischen Palazzo delle Prigioni und Monte di Pietà. Monte di Pietà 1481. An einer der Gewölbekonsolen des Verbindungsbaues „15. “. Palazzo delle Prigioni als genaue Nachahmung des Monte di Pietà 1597 von Piero Maria Bagnadore errichtet . . . . .	104
„Während an den beiden einfassenden zweigeschossigen Bauten die Mauerfläche den Gesamteindruck bestimmt, herrscht an dem Verbindungsbau die Maueröffnung: unten eine breite zweischiffige gewölbte Halle mit fünf stämmigen Mittelsäulen, oben, in der Front, über wappengeschmückter Brüstung mit Mittelbalkon sieben luftige Rundbogenarkaden, und im Hauptfries quadratische ornamentierte Platten, von hellen Nischen unterbrochen, die ehemals Statuetten enthielten“ (Meyer II S. 244).	
Palazzo Communale, Fassade. Entwurf 1489 von Tommaso Formentone. Von ihm und Filippo Grassi das Erdgeschoss 1492—1508. Obergeschoss 1549—1560 nach Plänen des Iacopo Sansovino von Lodovico Baretta. Saalfenster nach Plänen des Palladio. Dachaufsatz 1775 von Luigi Vanvitelli . . . . .	101
Das Erdgeschoss, das zur Hälfte eine offene Halle bildet, entlehnt seine Frontbildung dem Vorbild römischer Amphitheater (vgl. den Hof des Palazzo di Venezia in Rom, Abb. S. 119): Bogen auf Pfeilern; vor ihnen bzw. halb in sie hineingestellt, Wandsäulen, die das verkörperte Gebälk tragen. In den Bogenzwickeln runde Nischen mit Büsten römischer Kaiser. Im Obergeschoss, in den Bogenachsen, je ein hohes Fenster mit geradem Sturz, der von Pilastern getragen wird; die Mauerflächen durch ornamentierte Pilaster gegliedert, die das Kranzgebälk tragen.	

S. Maria dei Miracoli, Fassade. Von Giovanni da Verona, 1488—1508. Vollendet erst im 17. Jahrhundert. Vorbau 1500 von Gaspare Pedoni und Stefano Lamberti . . . . .	33
Der gewagten Gesamtanlage (griechischem Kreuz mit Kuppeln auf den vier Kreuzarmen) entspricht die unruhige Schauffseite: zwei Geschosse, durch Pilaster gegliedert, angefüllt mit Rahmenwerk und Nischen, abgeschlossen durch venezianische freie Bogen, davor eine von vier Säulen getragene Eingangshalle von heiterster Pracht.	
<b>CANDELA</b>	
Casa Vitaliani, Saaldecke. 15. Jahrhundert . . . . .	150
<b>CAREGGI</b>	
Villa Medici, Strassenseite . . . . .	XX
—, Gartenfront mit Loggia . . . . .	105
14. Jahrhundert. Um 1435—1440 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi umgebaut.	
Trapezoider mittelalterlicher Bau, noch durchaus wehrhaft, mit zinnenbewehrtem Laufgang auf Kragsteinen, einen kleinen, von Michelozzi umgebauten Binnenhof umschliessend. Gegen den Garten hin zwei von Michelozzi angefügte luftige Säulenhallen.	
<b>CASTELLO DI SESTO</b>	
Villa di Petraia. Errichtet im 14. und 15. Jahrhundert, 1575 von Bernardo Buontalenti umgebaut . . . . .	106
Wehrhafter Bau mit Turm, im Kerne durchaus mittelalterlich. Im Inneren Hofanlage.	
<b>CASTIGLIONE D'OLONA</b>	
Chiesa di Villa. Um 1430—1440 . . . . .	11
Kubischer Unterbau mit Kuppel. Das Äussere durch sehr schlanke Pilaster gegliedert.	
Palazzo Castiglioni, Portal. 15. Jahrhundert . . . . .	181
Lombardische Frührenaissance unter Einwirkung des Filarete. Im Ornament der Pfeiler und in dem schweren Rankenwerk, das dem Rundbogen aufliegt, noch gotische Elemente. Im Bogen Bildnisse der Kaiser Traian und Vespasian, sich wiederholend, sowie Sinnbilder der Castiglione. Verwandt das Portal der Casa Vimercati in Mailand.	
<b>CESENA</b>	
Biblioteca Malatestiana, Inneres . . . . .	143
—, Portal . . . . .	167
1452 von Matteo Nuzio.	
Dreischiffige Halle auf korinthischen Säulen, von Tonnengewölben bedeckt, aus denen die Scheid- und Schildbogen Stütkappen schneiden. Das Licht fällt durch Fenster in den beiden Längswänden ein. Die Ornamentik der Türumrahmungen streng und edel.	
Dom. Corpus-Domini-Altar. Von Pietro Lombardi. Um 1481 . . . . .	244
<b>CHALAIS</b>	
Kirche. 12. Jahrhundert . . . . .	X
Die Fassade greift auf das Motiv des antiken dreibogigen Triumpfbogens zurück. Breiter Mittelbogen, durch Säulenstellungen von schmaleren seitlichen Blendbogen getrennt. Als oberer Abschluss flacher Giebel.	
<b>CITTA DI CASTELLO</b>	
Dom, Kapitell. 1482—1518 von Elia di Bartolommeo Lombardo . . . . .	220
<b>COLLE DI VAL D'ELSA</b>	
S. Agostino, Kanzel. Anfang des 15. Jahrhunderts . . . . .	255
<b>COLLESCIPOLI</b>	
S. Niccolò, Eingang zum Turm. 15. Jahrhundert . . . . .	173
<b>COMO</b>	
Dom, Südportal. Von Tommaso und Iacopo Rodari. 1491—1509 . . . . .	177
Portal mit geradem Sturz und Bogenfeld (Flucht nach Ägypten, von den Tugenden umrahmt), seitlich von Figurennischen eingefasst, nach dem Typus des Portales von S. Bernardino in Perugia (Abb. S. 34).	
<b>CORI</b>	
S. Oliva. Kreuzgang. 15. Jahrhundert . . . . .	124
Zweigeschossige Anlage. Auf je eine Bogenstellung im Erdgeschoss kommen zwei im Obergeschosse. Die Bogen	

ruhen auf Säulen; die Ecken zeigen Pfeiler mit vorgelegten Säulen.

## CORTONA

**Dom**, Tabernakel. 15. Jahrhundert . . . . . 250

## CREMA

**S. Maria della Croce**. Von Giovanni di Domenico Battagio 1490 begonnen. Obere Galerie und Dach 1493–1500 von Giovanni Antonio Montanaro . . . . . 16  
Zylindrischer, aussen durch vier Galerien gegliederter Bau mit vier kapellenartigen Vorbauten in der Art des Tempels auf Peruginos Sposalizio in Caen.

## CREMONA

**Casa Soldi**, Kapitel. 15. Jahrhundert . . . . . 216

**Palazzo Fodri**, Hof. Ende des 15. Jahrhunderts. In der Art des Amadeo, doch mit bolognesischem Einschlag . . . . . 122  
Der Hof zeigt im Untergeschosse auf der Ost- und Westseite Haustensäulen, nördlich und südlich dagegen eng gestellte Pfeiler. Auf der Süd- und Westseite im Obergeschosse niedrige Säulenhalle, deren Brüstung durch Tonfriese mit Bachantenszenen geschmückt ist.

**Palazzo Raimondi**, Fassade. 1496–1499 von Eliseo Raimondi unter Mitarbeit des Architekten Bernardino da Lera. Bildhauerarbeit der Fassade und des Hofes von Giovanni Gaspare Pedoni . . . . . 76

Zweigeschossige Fassade, durch enggestellte Doppelpilaster mit Kompositkapitellen gegliedert. Fensterrahmen mit gerader Verdachung. Mauerflächen mit flachen Diamantquadrern bedeckt. Als Hauptgesims mächtige Hohlkehle.

**S. Luca, Oratorio del Cristo risorto**. 1503, wahrscheinlich von Alessio Taramelli . . . . . 17

Achtseitiger Backsteinbau, aussen drei-, innen zweigeschossig, mit Kuppel.

## EMPOLI

**S. Andrea**, Fassade. 1093 . . . . . X  
Obergeschoss ursprünglich basilikal, später verändert. Im Untergeschoss fünf Bogen auf Säulen, darüber breites Gebälk, das Ganze durch Inkrustation in Marmor und Verdic antiko gegliedert.

## ERETRIA

Später Sammlung **Sabouroff**. Weiblicher Kopf von einem Grabmal, um 370 v. Chr. . . . . XII

## FAENZA

**Dom**, Inneres. Von Giuliano da Maiano, 1474–1486 47  
Der Bau wiederholt im Wesentlichen die Verhältnisse von S. Lorenzo in Florenz. Das mittelalterliche gebundene System ist hier noch streng durchgeführt, indem nimmehr die quadratischen, nicht mehr flach gedeckten, sondern von Kugelhappen bedeckten vier Mittelschiffjoche auf Pfeilern ruhen, zwischen denen Säulen als Stützen für die doppelt so zahlreichen Wölbungen der Seitenschiffe stehen. Die Seitenschiffe begleiten tiefe Kapellen. Die Lichtführung ist ähnlich wie in S. Lorenzo; das Kuppellicht hat noch nicht die Bedeutung wie in S. Spirito in Florenz.

## FERRARA

**Casa Novelli**, Portal. 15. Jahrhundert . . . . . 180

**Castello Estense**. Seit 1385 von Bartolino da Novara

errichtet. 1570 durch Alberto Schiatti hergestellt . . . . . XVIII

**Certosa di S. Cristoforo**, Chor und Querhaus von Südosten, sowie Kreuzgang. 1498–1553 . . . . . 24

Kirche einschiffig mit Kuppelgewölben, geradlinigen Kapellenreihen, Vierungskuppel und Querhaus. Ausseneinfassende Gliederungen und Rundbogenfriese von Backstein, desgleichen die Säulenhallen der Kreuzgänge.

**Corpus Domini**, Saaldecke und Fries. Gegen 1520 . . . . . 150

Während die Decke mit flachen Rautenkassetten noch rein frührenaissancemässig wirkt, zeigt sich in dem breiten Grotteskenfriese schon die Dekorationsart der beginnenden Hochrenaissance.

**Palazzo Costabili**, Hof. Von Biagio Rossetti. 1502 . . . . . 125

Der für Lodovico il Moro grossartig begonnene Palast blieb unvollendet. Der Hof zeigt im Untergeschoss eine grosse Bogenstellung auf Säulen, der, über einer hohen Brüstungswand, eine Doppelstellung entspricht (wie am Palazzo Sanuti in Bologna, Abb. S. 122). Darüber Gebälk, Mezzanin und Kranzgesims.

**Palazzo dei Diamanti**, Fassade . . . . . 76

—, Kapitell . . . . . 212

1492–1493 von Biagio Rossetti. Eckpilaster vielleicht von Ercole Grandi. Kranzgesims erst 1567 vollendet. Die Fassade folgt dem Typus des Palazzo Sanuti in Bologna. Doch sind die Verhältnisse der Fenster zu den Wänden besser. Die rechteckigen Fenster des Hauptgeschosses von edler Bildung, in starkem Gegensatz zu den allzu reich geschmückten Eckpilastern, deren tragende Funktion kaum noch fühlbar wird.

**Palazzo Roverella**, Fassade . . . . . 79

—, Fenster des Erdgeschosses . . . . . 194

1508. Erker 18. Jahrhundert.

Zweigeschossige Fassade. Die beiden Gebälke, deren Friese durch kräftige Arabesken belebt sind, werden von abwechselnd reich ornamentierten und schmucklosen Pilastern getragen. Die Fenster, unten rechteckig, im Hauptgeschosses rundbogig mit Giebeln, sind, symmetrisch zur Mittelachse, in freiem Rhythmus gruppiert.

**Palazzo Schifanoia**, Portal. 1466–1469 von Pietro di Benvenuto . . . . . 172

Das rundbogige Portal ist von Pilastern eingefasst, die ein Gebälk mit Aufsatz tragen, der das Wappen der Este zeigt.

—, Bemalte Stuckdecke. Von Domenico di Paris, bemalt von Bongiovanni di Geminiano 1467 . . . . . 154

**S. Francesco**, Fassade . . . . . 24

—, Seitenschiff mit Kapellen . . . . . 51

Von Biagio Rossetti 1494–1516. Vollendet 1530.

Dreischiffige kreuzförmige Basilika. Eine der wichtigsten Weiterbildungen des frühen Florentiner Typus (vgl. Abb. S. 39, 40, 41). Die durch ionische Säulen getrennten Schiffe sind nun sämtlich von Kugelhappen gedeckt. Damit fällt das Hauptteilungsmoment fort, das die Bauten des Brunelleschi mit dem altchristlichen Kirchentyp verband. Auch das Mittelschiff setzt sich nun aus selbständigen Raumkompartimenten zusammen, ähnlich wie in den romanischen Kirchen Aquitanien, jedoch gesetzmässiger. Während in S. Lorenzo in Florenz das Licht fast ausschliesslich durch die grossen Mittelschiffenster einfällt, sind in Ferrara die umfassenden Kapellen die eigentlichen Lichtquellen. — Die Pilastergliederung der zweigeschossigen Fassade entspricht in ihrer Anordnung dem Querschnitt des Innern; den Übergang der Geschosse vermitteln Voluten.

## FIESOLE

**Badia**, Kirche, Inneres. Nach Vasari hat Brunelleschi ein Modell für die Badia gefertigt. Baubeginn 1441, also noch zu Lebzeiten des Brunelleschi; doch sind Entwürfe von ihm, oder Rechnungen, die seinen Namen enthalten, nicht nachzuweisen. Die Hauptbauarbeit fällt in die Jahre 1456–1464 unter starker Einwirkung des Abtes Timoteo Maffei . . . . . 43

Einschiffige Kirche, kreuzförmig, mit plattem Chorschluss und Langhaussseitenkapellen. Die Mittelschiff- und Kapellenhöhe ist je gleich der doppelten Breite. Kapellen und Vierung sind von Kugelhappen, Kreuzarme und Mittelschiff von Tonnen bedeckt. Die Lichtzuführung erfolgt hauptsächlich durch die Querarme. Die Verhältnisse im grossen wären wohl eines Brunelleschi würdig. Die Einzelformen aber sind zu spärlich und teilweise zu schlecht. Folnesics, S. 93 weist auf das umlaufende Gebälk hin, dem der Architrav fehlt, ferner auf die ungegliederten Wandflächen über den Kapellenöffnungen, die unvermittelt und zu klein in die Wände einschneiden, und auf die Sakristei im südlichen Querarm.

—, Refektorium, Kanzel. 1460 von Piero di Cecco,

aus der Schule des Desiderio da Settignano . . . . . 257

—, Säulenhalle, um 1460 von einem an Michelozzi geschulten Nachfolger des Brunelleschi . . . . . 114

—, Hof, Kapitell. Die Kapelle von Bruoso und Benedetto di Benedetto . . . . . 218

**Dom**, Marmoraltär. Fries und Gesims. Von Mino da Fiesole 1464, bezeichnet OPVS MINI . . . . . 198

**Villa Medici**, Gesamtansicht . . . . . 107

—, Eingangshalle . . . . . 108

1458–1461 von Michelozzi di Bartolommeo Michelozzi.

In einem grossen, in Terrassen ansteigenden Garten, den

schon Poliziano 1478 dem Marsilio Ficino rühmt, die breit hingelagerte Villa. Sie war, wie eine Vedute des Giuseppe Zocchi „Villa della Luna dei Guadagni“ (um 1744, vgl. Patzak, II, Abb. 104) erkennen lässt, ursprünglich dreigeschossig und hat um 1780 ihre heutige Gestalt erhalten: ein hohes Untergeschoss, das sich gegen den Garten in drei Pfeilerarkaden öffnet; darüber ein niedriges Hauptgeschoss. Hier ist die Wirkung eines mittelalterlichen Baues infolge der Veränderungen des 18. Jahrhunderts völlig verschwunden. **FLORENZ**

**Badia**, Portal. Jugendwerk des Benedetto da Rovezzano, 1495. Bogenfüllung, Muttergottes mit Engeln, glasiertes Tonrelief von Benedetto Buglioni . . . . . 165

—, Bogenfeld ruht auf einem statischen Gebäck, das von kannelierten Säulen mit Kompositkapitellen getragen wird. —, Chioströ degli Aranci. Mitte des 15. Jahrhunderts. Vielleicht von Michelozzi oder Bartolommeo Michelozzi. Zweigeschossige Halle mit flachen Bogen auf ionischen Säulen. . . . . 112

—, Kirche, Denkmal des Grafen Hugo v. Ansburg. Von Mino da Fiesole, 1469–1481 . . . . . 236

—, Grabmal des Bernardo Giugni. Von Mino da Fiesole 1466 . . . . . 227

Beide Denkmäler nach dem Vorbilde der Denkmäler Bruni und Marzupini in S. Croce, doch minder mit Ornament überladen als das letztere. Der Sockelaufbau des Ansburgdenkmals nach römischen Vorbildern.

**Baptisterium**, Nördliche Ertür. Von Lorenzo Ghiberti. 1403–1424 . . . . . 187

Die Nordtür folgt dem von Andrea Pisano in der Südtür aufgestellten Schema. 28 quadratische Felder; darin, von Vierpässen umrahmt, Darstellungen aus dem Leben Christi, der Evangelisten und Kirchenväter, alles klar und ausdrucksvoll. —, Östliche Ertür (Porta del Paradiso) . . . . . 187

—, Rahmenfüllungen . . . . . 210

Von Lorenzo Ghiberti. 1425–1452.

Zehn grosse Felder mit Darstellungen aus dem Alten Testament. „Ghiberti befreit das Relief von der bloss andeutenden, durch Weniges das Ganze repräsentierenden Darstellungsweise und übersieht dabei, dass diese Schranke in der Malerei eine freiwillige, im Relief eine notwendige gewesen war“ (Cicerone I, S. 438).

—, Grabmal des Papstes Johann XXIII. 1425–1427. Entwurf des Ganzen und eherner Figur des Toten von Donatello, der Aufbau und die allegorischen Figuren unter dem Sarkophage von Michelozzi, die Muttergottes im Stile des Portigiani . . . . . 225

Die Komposition des Grabmales hat die gotische Form noch nicht völlig überwunden (vgl. auch das gleichfalls von Michelozzi und Donatello gefertigte, eine noch altertümlichere Stilstufe zeigende Grabmal des Kardinals Rainaldo Brancacci in S. Angelo a Nilo zu Neapel, S. 226). Über dem Sockel drei Figuren in Nischen, darüber der Sarkophag mit dem aufgebahrten Toten, auf den die Muttergottes herablickt, das Ganze unter einem Baldachin.

**Museo Nazionale**, Steinkonsole. Schule des Donatello. 1433–1439 . . . . . 215

—, Leuchter. Ende des 15. Jahrhunderts . . . . . 283

**Museo dell'Opera**, Sängerempore. Von Donatello 1433–1439 . . . . . 258

—, Sängerempore. Von Luca della Robbia. 1431–1437 . . . . . 258

**Ognissanti**, Refektorium. Tabernakel. Um 1468. Von Agostino d'Antonio di Duccio . . . . . 247

**Orsanmichele**, S. Stephanus, von Lorenzo Ghiberti, 1425–1428 . . . . . XXII

**Ospedale degli Innocenti**, Fassade . . . . . 89

—, Inneres der Bogenhalle . . . . . 88

Von Filippo Brunelleschi 1419 begonnen, 1444 vollendet. Die Fassade war ursprünglich neun Achsen breit. Gegen 1600 wurde sie um je einen Bogen, 1819 um je ein weiteres Feld auf beiden Seiten erweitert. „Eine Freitreppe von neun Stufen führt in der ganzen ursprünglichen Gebäudebreite zu dem Erdgeschoss empor, das sich als Querhalle in neun Bogen öffnet. Die neun Halbkreisbögen ruhen auf stämmigen Säulen. Von den Kapitellen schwingen sich Gurtbögen gegen die Rückwand der Halle, wo sie von kapitellartig geformten Konsolen aufgenommen werden. So entstehen neun isoliert empfundene Kompartimente,

jedes mit einem eigenen Kugelhappengewölbe gedeckt“ (Frankl, S. 6). Der Nachweis der Entlehnungen der Einzelformen aus mittelalterlichen florentinischen Bauten in der Einleitung S. XXIV. Die Anlage des Spitalbaues selbst streng symmetrisch um einen quadratischen Hof gruppiert, dessen Mittelachse die Mittelachse des Gebäudes bildet. **Palazzo Antinori**, wohl von Giuliano da Maiano. 1465 im Bau . . . . . 67

Dreigeschossiger Bau mit flacher Quaderung und Fugenschnitt.

**Palazzo Gondi**, Fassade . . . . . 69

—, Hof . . . . . 115

—, Kapitelle des Hofes . . . . . 213

—, Pilasterkapitell . . . . . 220

Von Giuliano da Sangallo d. Ä., 1490–1494.

Fassade dreigeschossig, mit allen Schwächen der Fassade des Palazzo Medici, doch ohne dessen Kranzgesims. Auch der Hof, hier rechteckig, folgt dem Vorbilde des Michelozzi, gibt jedoch den Fenstern geraden Sturz; Brunnen und Treppe verleihen ihm einen besondern Reiz.

**Palazzo Guadagni** . . . . . 67

—, Laterne . . . . . 282

1503–1506 wohl von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca. Neuerdings dem Baccio d'Agnolo zugeschrieben. Die Laterne vielleicht von Nicolò Grosso, gen. Caparra.

Viergeschossiger Bau. Die Quaderung beschränkt sich auf die Ecken, Tür- und Fensterumrahmungen. Im Obergeschoss eine offene Säulenhalle mit geradem Gebäck, die das weit vorspringende Dach trägt.

**Palazzo Medici**, Fassade . . . . . 66

—, Hof . . . . . 111

—, Hof, Säulenkapitell . . . . . 212

—, Kranzgesims . . . . . 196

—, Portal . . . . . 161

—, Kapelle . . . . . 56

Bau von Michelozzi oder Bartolommeo Michelozzi, 1444–1459. 1715 um sieben Fensterachsen verlängert. Die ursprüngliche Front hatte zehn Fensterachsen; sie ist dreigeschossig. Das Erdgeschoss ist grob rustiziert, das Hauptgeschoss hat glatte Quader mit Fugenschnitt, das Obergeschoss ist glatt. Die Geschosse verjüngen sich nach oben, auch in bezug auf die Höhe. Das Obergeschoss ist zu niedrig, zumal im Verhältnis zu dem schweren Kranzgesims, der einzigen bedeutenden Neuerung an der Fassade. Die Portale sind schlicht rundbogig. Die Fenster zeigen die romanische Rundbogenform mit Mittelsäulen. Bedeutender der Hof mit Säulenhalle, darüber breitem Gebäck und rundbogigen Doppelfenstern. Die Kapelle ist der Anlage nach noch gotisch. Auch ihre Ausmalung durch Benozzo Gozzoli, 1459–1463 (Zug der hl. drei Könige) zeigt wenig von der Gesetzmäßigkeit der Renaissance.

**Palazzo Pazzi**, Fassade . . . . . 64

—, Hof . . . . . 110

—, Hof, Fenster . . . . . 188

—, Hof, Kapitell . . . . . 212

Erdgeschoss der Fassade wohl 14. Jahrhundert. Übrige Fassade und Hof, vielleicht nach Plänen des Brunelleschi, erst 1462–1470 vollendet, nach Geymüllers Vermutung (Toskanawerk I, S. 3 ff.) von Benedetto da Maiano (vgl. auch Willich, S. 34).

Der wiederholt umgebaute Palazzo zeigt drei Flügel, die sich um einen auf drei Seiten von Säulenhallen eingefassten Hof gruppieren. Zum Hof führen zwei Portale. Die Anlage der Fassade ist dreigeschossig. Die gute Proportionierung der Fenster legt die Vermutung nahe, dass wenigstens ein Plan des Brunelleschi benutzt wurde; alle ornamentalen Einzelformen, besonders die Delphinkapitelle, aber weisen auf die Kunst des Benedetto da Maiano.

**Palazzo Pitti**, Fassade . . . . . 65

—, Verhältnisse der Fassade . . . . . XXVI

Vasari nennt als Erbauer den Brunelleschi. Während noch Fabricci, Brunelleschi, 1892, S. 314 ff., diese Überlieferung gegen den Urkundenbefund zu halten suchte, hat v. Geymüller (Toskanawerk I, S. 64) wohl den richtigen Namen des Schöpfers des nach 1458 errichteten reifsten Florentiner Palastes gefunden: Leone Battista Alberti.



Der Hof wird 1558—1577 von Annanati erbaut. Die Erweiterung der Fassade erfolgt 1620—1631, die Flügel werden 1764 und 1783—1819 angefügt.

Der Palazzo Pitti ist ursprünglich ein Block mit den Verhältnissen des goldenen Schnitts, 59 m breit, 38 m hoch. Nur die mittleren sieben Fensterachsen gehören dem Kernbau an. Drei Geschosse von gleicher Höhe. Im Erdgeschoss drei riesige rundbogige Tore, dazwischen kleine rechteckige Fenster. Die beiden Hauptgeschosse mit sieben grossen rundbogigen Fenstern und durchlaufenden, durch ionische Säulen gebildeten Brüstungen (die Balustrade über dem Kranzgesims jünger und töricht). Das Ganze, aus ungeheuren Blöcken mit durchlaufenden horizontalen Fugen geschichtet, von grösster Strenge, das Gegenstück einer verstandes-mässig arbeitenden Zeit gegenüber der reinen Ausdrucks-kunst eines Palazzo Vecchio. Folnesici, S. 95, begründet seine Ablehnung Brunelleschis als Urhebers merkwürdig falsch: der Bau ist nicht ein „verspätet nachhinkender Spross mittelalterlicher Baugesinnung“, sondern im Gegen- teil zu reif, zu kühl, um ein Werk des Brunelleschi zu sein. —, Brunnen, aus der Villa in Castello. Vielleicht identisch mit dem von Vasari dem Antonio Rossellino zugeschrie- benen Brunnen des Palazzo Medici. Neuerdings dem Francesco di Simone Ferrucci zugeschrieben. Ganymed wahrscheinlich von Tribolo . . . . . 267

**Palazzo Rucellai**, Fassade. 1446—1451. Nach Entwurf von Leone Battista Alberti ausgeführt von Bernardo Rossellino . . . . . 72

Dreigeschossige Fassade mit Fugenschnitt und durchlaufendem Gebälk, das hier zum erstenmal von Pilaster- reihen getragen wird. Vgl. Einleitung S.XXVI. Es waren acht Fensterachsen geplant. Betont sind je die dritte Achse von links und rechts, im Erdgeschoss durch rechteckige Portale, im Hauptgeschoss durch Wappen. Die Fenster zeigen rundbogige Doppelfenster.

**Palazzo Strozzi**, Grundriss . . . . . XXVII

—, Fassade . . . . . 68

—, Höhenverhältnisse der Fassade . . . . . XXXI

—, Hof . . . . . 113

—, Fenster der Fassade . . . . . 188

—, Kranzgesims . . . . . 197

—, Standartenhalter . . . . . 282

1489—1536. Entwurf von Benedetto da Maiano. Bau- leiter: Iacopo di Stefano Rosselli und Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca, der nach Benedetos Tode, 1497, die Hauptleitung übernimmt; von ihm insbesondere das nach einem römischen Bruchstück vergrösserte Kranz- gesims und der Hof. Standartenhalter nach Cronacas Entwurf von Niccolò Grosso, gen. Caparra.

Die dreigeschossige Fassade mit dem zum erstenmal richtig zum ganzen Bau proportionierten Kranzgesims bezeichnet die endgültige Lösung des Problems, das der Rustikabau stellte. So sehr sie die Fassade des Palazzo Medici über- trifft, so sehr bleibt sie indes an gewaltiger Wirkung hinter jener des Palazzo Pitti zurück. Der rechteckige Hof zeigt im Erd- und Hauptgeschosse Bogenstellungen, die oberen über einer durchlaufenden Brüstung.

**Palazzo dello Strozzi**, Fassade . . . . . 70

—, Hof . . . . . 116

1450—1469. Entwurf und Erdgeschoss von Michelozzi di Bartolommeo Michelozzi. Obergeschoss wohl von Giuliano da Maiano.

Zweigeschossige Fassade, nicht einheitlich. Der untere Teil des Erdgeschosses in grober Rustika, der obere und das Obergeschoss in glatter Quaderung mit Fugenschnitt. Im Hofe Archivolten auf stämmigen Säulen. Statt des Frieses eine schlichte durchlaufende Fenstersohlbank.

**Palazzo Vecchio**, Schalenbrunnen von Pietro Tacca. Um 1565. Knabe mit Fisch von Andrea del Verrocchio aus der Villa Medici in Careggi . . . . . 266

—, Sala dei Dugento. Decke und Fries. 1472—1481 nach Entwurf des Michelozzi di Bartolommeo Miche- lozzi (?) vielleicht von Marco del Tasso . . . . . 153

—, Sala dei Gigli. Tür. Marmoreinfassung von Benedetto da Maiano, 1476—1480. Türflügel von Giuliano da Maiano und Francesco di Giovanni Francione . . . . . 165

—, Sala dei Gigli. Fries. Vielleicht von Marco del Tasso . . . . . 152

**Palazzo Vecchio**, Sala dei Gigli. Kassettendecke. Viel- leicht von Marco del Tasso . . . . . 152

—, Salone degli Otto. Kassettendecke. Von Benedetto da Maiano. Um 1480 . . . . . 151

S. Croce, Zweiter Klosterhof. Begonnen um 1440, vollendet 1453. . . . . 112

Rechteckiger Hof mit sieben auf neun Achsen. Die Bogen sehr breit und luftig. In den Bogenzwickeln Medaillons, darüber antiker Fries und Kranzgesims. Das Obergeschoss mit geradem Gebälk auf Säulen war ursprünglich offen.

S. Croce, Kanzel. Von Benedetto da Maiano. Um 1474 . . . . . 257

—, Konsolen der Kanzel . . . . . 219

—, Tabernakel mit Verkündigung von Donatello. Um 1435 . . . . . 246

—, Grabmal des Leonardo Bruni. Von Bernardo Rossellino. 1444 . . . . . 228

Haupttypus des Florentiner Wandgrabes der Frührenaissance. Ein Bogen auf Pilastern umrahmt eine Nische. Darin der Sarkophag mit der Inschriftplatte. Auf ihm aufgebahrt der Tote. Im Bogenrunde die Muttergottes. —, Grabmal des Carlo Marzupini. Von Desiderio da Settignano, 1455 . . . . . 230, 231

Der Typus des Brunigrabmals, im Ornament und durch die Schildhalter bereichert.

S. Croce, Cappella dei Pazzi, Fassade . . . . . 1

—, —, Inneres . . . . . 3

—, —, Querschnitt . . . . . XXV

—, —, Innerer der Vorhalle . . . . . 90

—, Kuppel der Vorhalle. Von Luca della

Robbia, 1440—1445 . . . . . 146

—, Hauptportal. Von Filippo Brunel- leschi. Türflügel von Benedetto und Giuliano da Maiano, vor 1474 . . . . . 163

—, —, Fries . . . . . 202

Begonnen etwa 1429 von Filippo Brunelleschi, 1443 im Rohen fertig, 1451 fast völlig vollendet. Deckenschmuck von Luca, Wandschmuck von Luca und Andrea della Robbia.

Rechteckiger Bau mit Rippenkuppel über der Mitte und quadratischem, von einer Kugelhappe bedecktem Chörlein. Von der alten Sakristei von S. Lorenzo unterscheidet sich die Pazzikapelle durch Hinzufügung der beiden Tonnen- gewölbe seitlich der Kuppel. Die Raumbildung greift wohl auf byzantinische Vorbilder zurück. Vorgelagert eine

von einer halbkreisförmigen, aus runden Kasseten ge- bildeten Kuppel auf Hängezwickeln zwischen je zwei Tonnen bedeckte — Halle auf Säulen, die in der Front einen Bogen zwischen Gebälk tragen. Dieses Bogenmotiv wieder- holt sich viermal durch die ganze Tiefe des Baues, im Innern zugleich einen Teil der konzentrischen Doppelarkade bildend, deren Motiv von der alten Sakristei von S. Lorenzo über- nommen und diesmal auch auf die Schmalwände angewendet ist. Verhältnisse: Es verhalten sich die Achsenweite zur Öffnung des Chorbogens, sowie die beiden konzentrischen Bogen gemäss dem goldenen Schnitt. Die Gesimshöhe der Gewölbekappen um den Laternenkranz ist gleich 2 Kuppel- durchmessern. Die Chorbogenhöhe bis zum Kämpfer ist gleich 2, bis zum Scheitel gleich  $2\frac{1}{2}$ , die Kuppelhöhe gleich 3mal der Breite der Chorbogenöffnung.

S. Francesco al Monte, Fassade . . . . . 30

—, Inneres . . . . . 42

seit 1475, von Simone del Pollaiuolo gen. Cronaca. Einschiffige Bettelordenskirche mit Seitenkapellen und offenem Dachstuhl. Von bedeutender Wirkung — welcher Fortschritt gegenüber der Badia bei Fiesole! — die zwei- geschossige Gliederung des Innern: Die Stirnseiten der Kapellenpfeiler und die Wände zwischen den Fenstern sind durch Pilaster gegliedert, die Gesimse tragen. Auch im Aussenen wird durch Architrav, Fries und Kranzgesims eine Zweiteilung der Fassade in guten Verhältnissen herbei- geführt. Die Fenster hier zum erstenmal mit abwechselnd als Segment- und Dreiecksgiebel gebildeten Verdachungen.

S. Giovanni Battista dello Scalzo, Klosterhof. 1487; im 17. Jahrhundert verändert . . . . . 116

Die Annahme der baulichen Veränderung des Hofes, auf die der Verfasser von Herrn Professor Dr. Fiechter hin- gewiesen wird, ist nicht zu ungehen. Verdoppelung der

Säulen zum Zwecke des Tragens eines Gebälkstücles ist in Florenz während des 15. Jahrhunderts nicht üblich. Auch die Ornamentik der Säulenpostamente ist ungewöhnlich. Vor allem aber verrät die Rahmung der oberen Wand die Hand eines Barockmeisters (vgl. den Hof des Palazzo non finito; Ricci, Baukunst der Barockzeit in Italien, 1912, S. 174).

S. Lorenzo, Grundriss . . . . .	XXIV
— —, Längsschnitt . . . . .	XXIV
— —, Inneres . . . . .	40
— —, Seitenschiff mit Kapellen . . . . .	39

An Stelle einer altchristlichen Kirche von dem Prior Matteo di Bartolo Dolfini 1419 begonnen. 1420 liefert Brunelleschi neue Pläne, nach denen der Neubau seit 1442 gefördert wird. Brunelleschi erlebt noch die Fertigstellung des Querhauses. Kuppel und Langhaus werden nach seinem Tode von Antonio di Manetti Chiaccheri und dessen Sohn vollendet.

Dreischiffige Säulenbasilika mit Querhaus und Kapellenkranz, nach dem Vorbilde altchristlicher Kirchen, doch in den Verhältnissen dem mittelalterlichen gebundenen System entsprechend. Die quadratische Vierung enthält das Mass des ganzen Baues, das sich im Chor und den Kreuzarmen, je einmal, im Mittelschiff viermal wiederholt; die Seitenschiffe haben die halbe Breite des Mittelschiffes. Langhaus und Kreuzarme sind mit flacher Kassettendecke, die Seitenschiffe und die Vierung mit Kugelkappen bedeckt. Die Kugelkappen ruhen an den Seitenschiffwänden auf einem Gebälk, das von Pilastern getragen wird; demgemäss mussten die korinthischen Säulen, die gleiche Höhe mit den Pilastern haben, zwischen Kapitelle und Archivoltenansatz ein entsprechend hohes Gebälkstück einschieben. Auf den Archivolten ruht im Mittelschiff, noch unterstützt durch Eckpilaster und kleine Konsolen, ein zweites Gebälk. Die obere Sargwand wird, in den Achsen der Scheidbogen, von grossen Rundbogenfenstern durchbrochen, durch die fast das ganze Licht ins Innere strömt (vgl. dagegen S. Francesco in Ferrara, S. 51).

— —, Kanzel. Um 1460. Von Donatello . . . . .	255
---	-----

— —, Sagrestia Vecchia, Inneres. Begonnen 1419 nach einem Entwurfe des Priors Matteo di Bartolo Dolfini. Ausgeführt 1420—1429 nach neuen Plänen des Filippo Brunelleschi. Bildnerische Dekoration von Donatello Kubischer Raum, in der Mitte durch ein Gebälk geteilt, mit zwölfteiliger Rippenkuppel, die auf Hängezwicken ohne Tambur aufsitzt. Das Chörlein, das die Mitte der Westwand durchbricht, wiederholt das Raummotiv in verkleinertem Massstabe, ist aber von einer Kugelkappe bedeckt. Auf korinthischen Eckpilastern ruht ein durch beide Räume laufendes dreiteiliges Gebälk, auf dem halbkreisförmige Schildbogen sitzen. Die grossen Bogen stehen zu jenen des Chörleins im Verhältnis des goldenen Schnittes. Zwischen die Schildbogen sind Hängezwicken gespannt, auf denen die beiden Gewölbe ruhen. Die ganze Raumanlage ist vielleicht von byzantinischen Vorbildern angeregt; vgl. Willich S. 13.

— —, Erztür. Von Donatello. Um 1440 . . . . .	186
---	-----

„Die beiden Pforten von Erz enthalten in einzelnen Feldern je zwei Apostel oder Heilige. Obwohl flüchtig, unzeiselt und durch die Ähnlichkeit der Komposition in allen den kleinen Feldern etwas ermüdend, sind diese Figürchen durch die reiche und mannigfaltige Erfindung, die sehr energische und bedeutende Bildung und Zusammenstellung doch vom Besten, was die Renaissance geschaffen hat“ (Cicerone I, S. 446).

— — —, Chorschränke. Nach Entwurf des Donatello von Andrea di Lazzaro Cavalcanti, vielleicht auch Pagno di Lapo Portigiani . . . . .	276
--	-----

— — —, Sakristeibrunnen. Angeblich von Donatello begonnen. Von Andrea del Verrocchio nach 1466 vollendet . . . . .

— — —, Grabmal des Giovanni und Piero dei Medici. Von Andrea del Verrocchio 1472 vollendet . . . . .	263
--	-----

Eherner Sarkophag, ohne Bildnis der Verstorbenen, dafür reich mit Ornamenten geziert.

S. Marco, Grosser Kreuzgang. 1437—1452 von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi . . . . .	124
---	-----

Eingeschossige, ionische, kreuzgewölbte Säulenhalle auf weiten, flachen, unprofilirten Bogen.

S. Maria Annunziata, Vorhalle. Der mittlere Bogen um 1454 von Antonio di Manetti Chiaccheri, die seitlichen erst 1600 von Giovanni Caccini . . . . . 92

Die Kapitelle tragen Gebälkstücke (nach dem Muster der von Brunelleschi in S. Lorenzo verwendeten) um den Arkaden ungefähr gleiche Scheitelhöhe mit jenen der benachbarten stufen erhöhten Loggia degli Innocenti zu geben. S. Maria del Fiore, Kuppel. Erster Entwurf von Arnolfo di Cambio, 1296, zweiter von Francesco Talenti, 1355. Verbesserter Entwurf mit Tambur 1360 von Giovanni di Lapo Ghini, 1367 genehmigt. Ausführung nach diesem Entwurfe 1420—1434 durch Filippo Brunelleschi, der Laterne 1446—1467 nach Brunelleschis Entwurf. Kranzgesims 1515 von Baccio d'Agnolo . . . . . XVI  
Der Plan zu dem fälschlich Kuppel genannten achtseitigen Klostergewölbe geht in die Zeit der ersten Dombauentwürfe zurück. Die grösseren Ausmessungen — 42 m Spannweite, Höhe der Kreuzspitze 114 m — wurden 1367 festgelegt. Damit überschritt die Anlage mittelalterliches Mass. Die Ausführung aber gelang erst der jugendlichen Spannkraft und dem höher entwickelten technischen Verstande des 15. Jahrhunderts. — Bei der Ausführung des Kranzgesimses begnügte man sich damit, seine Wirkung auf einer der Achteckseiten festzustellen.

— — —, Sagrestia nuova. Erztür. 1437 dem Donatello übertragen, nach dessen Wegzug 1446 dem Luca della Robbia, der für die gesamte Modellierung verantwortlich ist. Den Guss fertigt bis 1448 Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, mit Ausnahme der drei letzten Felder, die erst 1467 Verrocchio giesst. Die Ziselierung war dem Maso di Bartolommeo übertragen, wurde aber erst 1461—1463 von Giovanni di Bartolommeo ausgeführt, 1465—1467 vollendet Luca della Robbia die schmucklose Rückseite . . . . . 186

„In quadratischen Feldern sind oben Maria mit dem Kinde und Johannes d. T. zwischen Engeln, darunter die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter dargestellt, sämtlich sitzend, zwischen zwei jugendlichen Engeln; in jeder Ecke der Einrahmung ausserdem ein kleiner Kopf“ (Cicerone, I, S. 450). Unter den erhaltenen Erztüren der Renaissance zeigt diese wohl die besten Verhältnisse.

— — —, Sagrestia vecchia. Marmorbrunnen. 1440 von Andrea di Lazzaro Cavalcanti . . . . .	263
S. Maria Novella, Fassade . . . . .	23
— — —, Hauptportal . . . . .	162

Untergeschoss der Fassade um 1300. Hauptportal und Obergeschoss 1448—1470 nach Plänen des Leone Battista Alberti, innere Umrahmung des Hauptportales von Giovanni di Bertino.

Fassade zweigeschossig. Das zart gegliederte gotische Untergeschoss durch Vorlage von vier korinthischen Säulen verstärkt, die ein Gesims mit Attika tragen. Die Vermittelung zwischen Ober- und Untergeschoss übernehmen statt der bisher üblichen Halbgiebel (Rimini, S. Francesco) hier zum erstenmal in der Renaissance verzierte Voluten.

— — —, Kanzel. Nach Entwurf des Filippo Brunelleschi von 1443 durch Maestro Lazzaro, wohl Andrea di Lazzaro Cavalcanti, 1448 ausgeführt Die Kanzel springt, auf einer Konsole ruhend, im Rund vor. Die Brüstung ist mit erhabenem Bildwerk geschmückt. . . . .	259
--	-----

— — —, Grabmal des Filippo Strozzi. 1491 von Benedetto da Maiano . . . . . 233

Beispiel eines kleinen Nischengrabes. — — —, Sakristeibrunnen. 1497, von Giovanni della Robbia . . . . . 270

S. Miniato al Monte. Cappella di S. Iacopo. Gewölbe. Von Luca della Robbia, 1461—1466 . . . . . 146  
Das Gewölbe wird durch eine böhmische Kappe gebildet. Daran die Rundbilder des heiligen Geistes und der vier Kardinaltugenden in glasiertem gebranntem Tone.

— — —, Grabmal des Kardinals Jakob von Portugal 1461. Von Antonio Rossellino . . . . .	229
--	-----

Da die ganze Kapelle dem Toten gewidmet ist, so war es nicht notwendig, das Grabmal so streng durch einfassende Pfeiler gegen die Umgebung abzugrenzen, wie dies bei den Grabmälern von S. Croce der Fall ist. Der Aufbau ist demgemäss freier und leichter. In dem Grabmal der Maria von Aragon in Monte Oliveto bei Neapel ist das Florentiner Grabmal nachgebildet.

**S. Paolo dei Convescenti.** Loggia, 1490–1495. . . . . 92  
Zweigeschossiger Bau in freier Anlehnung an das Vorbild der Fassade des Ospedale degli Innocenti. Der Kämpfer zwischen Kapitell und Archivoltenverschneidung fehlt hier. Der Fries, das niedrige Obergeschoss und die Fensterbehandlung folgen mehr der Ordnung wie sie auch am Ospedale del Ceppo in Pistoia durchgeführt wurde.

**S. Spirito,** Grundriss . . . . . XXV  
—, Inneres gegen Osten . . . . . 41

Begonnen 1436 von Filippo Brunelleschi, der indes nur die Fundamente selbst aufführt. Fortführung nach seinen Plänen durch Antonio di Manetti d. J. bis 1461 und durch Giovanni di Domenico da Gaiuolo. 1454 wird die erste Säule im Innern aufgestellt, 1482 die Kuppel durch Salvo d'Andrea geschlossen.

Dreischiffige, flachgedeckte, kreuzförmige Basilika nach dem Vorbilde altchristlicher Bauten, jedoch mit den Verhältnissen des gebundenen Systems. Die Seitenschiffe laufen um Querhaus und Chor und sollten auch im Westen das Mittelschiff abschliessen (Folnesies, S. 74). Hieraus erklärt es sich, dass, nachdem die westliche Durchführung der Seitenschiffe aufgegeben war, das Mittelschiff heute die vierundeinhalbfache Länge der Vierungseite hat, während in S. Lorenzo die Vierung sich im Mittelschiffe nur viermal abtragen lässt. Die Seitenschiffjoche von halber Vierungsbreite begleiten apsidal gebildete Kapellen, die, nach v. Geymüllers Nachweisen ursprünglich aussen sichtbar waren, wie am Dome von Orvieto. Ob es notwendig ist, anzunehmen, dass ursprünglich auch auf der Westseite diese Apsiden umlaufen sollten, bleibe dahingestellt. Die ursprünglich geplanten vier Portale, für deren Beibehaltung noch Antonio da Sangallo sich einsetzt, hätten auch unmittelbar in den westlichen Seitenschiffumgang führen können. — Die Mittelschiffhöhe ist gleich der doppelten Mittelschiffbreite. — Während in S. Lorenzo das Licht vor allem durch die Sargwandfenster fällt, sind hier Kapellen und Mittelschiff gleichmässig schwach erhellt; der Lichteinfall erfolgt vor allem durch die Vierungskuppel, unter die nun folgerichtig der Hochaltar gerückt ist. Die Rippenkuppel sitzt hier zum erstenmal auf einem als Gebälk gebildeten Tambur mit hohem Fries.

—, Sakristei. Grundriss . . . . . XXIX  
—, Inneres . . . . . 9  
—, Vorhalle . . . . . 131  
—, Tonnengewölbe der Vorhalle . . . . . 148  
—, Kapitell der Vorhalle . . . . . 220

Sakristei 1488–1492, Vorhalle 1483 nach Plänen des Giuliano da Sangallo von Simone del Pollaiuolo, gen. Cronaca erbaut, Kuppel 1496 nach Modell des Antonio da Sangallo. Einige der Kapelle der Vorhalle von Andrea Sansovino.

Achteckiger Kuppelbau, im Untergeschoss mit Nischen, oben mit Fenstern versehen, nach dem Vorbilde von Brunelleschi S. Maria degli Angeli. In der Vorhalle, einem länglich-rechteckigen Bau, tragen je sechs rhythmisch gruppierte freistehende Windsäulen ein Tonnengewölbe mit Kassetten aus Sandstein.

**S. Trinità,** Grabmal des Benozzo Federighi. Von Luca della Robbia. 1456–1457 . . . . . 232  
Beispiel des kleinen Nischengrabes. Hinter dem Sarkophage mit der in der üblichen Weise von Engeln gehaltenen Inschriftplatte in flachem Relief die Gestalten Christi, Mariä und Johannis. Der Tote ist nicht aufgebahrt, sondern ruht unmittelbar auf dem Sarkophage.

**Uffizien,** Mediceische Venus . . . . . XIV  
**FORLÌ**

**S. Biagio,** Grabmal der Barbara Manfredi, † 1466. Von

Francesco di Simone Ferrucci. Das Grabmal, durch einen Halbkreisbogen mit Attika oben abgeschlossen, wiederholt frei den Typus des Brunigrabmales in S. Croce zu Florenz (Abb. S. 228) . . . . . 234

## GENUA

**Haus Piazza Grillo Cattaneo 6,** Portico Lagorio. 15. Jahrhundert . . . . . 183

Zwischen Pilasterkapitell und Gebälk sind vertikale Zierstücke mit Trophäenfüllung eingeordnet.

**Haus in der Via S. Bernardo,** Portico Danovaro. 15. Jahrhundert . . . . . 183

Portal mit teilweise noch gotisierender Umrahmung, der Stilstufe nach das älteste unter den vier abgebildeten Genueser Portalen.

**Haus in der Via S. Bernardo,** Portal. 15. Jahrhundert . . . . . 182

Das Portal mit geradem Sturz, in Genua seltener als der rundbogige Typus, zeigt Pilaster, die ein unverkröpftes Gesims tragen. Ihm nahe steht das Portal des alten Doriahauses an der Piazza S. Matteo, mit der Gedenktafel auf Andrea Doria (abgebildet bei Reinhardt, Palastarchitektur von Genua, 1886, Tafel 81).

**Haus im Vico S. Sepolcro,** Portal. 15. Jahrhundert . . . . . 182

Das Portal zeigt die unter den Genueser Portalen am meisten verbreitete Anordnung einer im Halbkreis geschlossenen Türöffnung zwischen Pilastern. Ein eng verwandtes Portal in der Salita S. Rocco (abgebildet bei Reinhardt, Palastarchitektur von Genua, 1886, Tafel 42).

**S. Lorenzo,** Cappella di S. Giovanni Battista. Front 1448 bis 1449 von Elia Gagini, Giovanni Gagini, vielleicht auch Francesco Laurana. Inneres 1492–1496 von Giovanni d'Arja. . . . . 60

Die Fassade zeigt auf vier Säulen eine weitgespannte Archivolte zwischen Architraven, das Motiv, das schon der Mittelbau der Pazzikapelle zeigt und später in Genua von Alessi wieder aufgenommen wird. Man muss die Verhältnisse dieser Fassade mit jenen der Front der Pazzikapelle vergleichen, den dünnen Architrav und die Rahmenfüllungen hier mit dem Gebälk und der Flächendekoration des Florentiner Baues, um den Abstand zwischen toskanischer und ligurischer Frührenaissance zu ermessen. Als ein Beispiel dafür, wie das Motiv auf toskanische Baumeister weiter wirkt, sei die Fassade von S. Maria a piè di Piazza in Pescia (Abb. bei Willich S. 37) genannt. Übrigens sind die Bildwerke der genuesischen Fassade frisch und fein. Dekorierungsordnung und Einzelornament des oberen Abschlusses sind noch gotisch.

—, Chorgestühl. 1514. Von Anselmo dei Fornari, Elia dei Rocchi und Schülern. Die Intarsien 1540–1546 von Francesco und Fra Damiano dei Zambelli vollendet. . . . . 273

## IESI

**Palazzo del Governo.** 1487–1503 von Francesco di Giorgio Martini umgebaut. Hofhallen 1519 von Andrea Sansovino. Hauptportal barock . . . . . 103

Ernste, strenge Fassade, von drei Geschossen und fünf Fensterachsen. Die Fenster gross und mit geradem Sturz. Das Mittelfenster des Hauptgeschosses durch spärlichen Schmuck ausgezeichnet. Seitlich über der Front, in Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder, ein niedriger Turm.

## IMPRUNETA

**Kirche,** Sängereмпore. 15. Jahrhundert . . . . . 260

## LODI

**S. Maria Incoronata,** Äusseres . . . . . 14

—, Inneres . . . . . 18

Begonnen von Giovanni di Domenico Battagio, 1487. Vertrag 20. Mai 1488. Vollendet von Giovanni Dolcebuono und Lazzaro Palazzo, 1494. Kuppel von Giovanni Antonio Amadeo, 1513. Am Unterbau stammt auch der Schmuck von Battagio. Weitere Ausstattung von Dolcebuono und Bergognone. Campanile nach Modell von Dolcebuono 1501–1503 von Lorenzo dei Maggi.

In der Anlage mit S. Maria di Canepanova in Pavia verwandt, achteckig, unten mit Nischen, oben mit Galerien, in der architektonischen Gestaltung schlichter als der Bau des Amadeo (im Innern keine Ecksäulen, sondern Pilaster), in der farbigen Ausstattung ungewöhnlich reich.



## LUCCA

- Dom, Chorschranke von Matteo Civitali. 1478 . . . 277  
 —, Tempietto del Volto Santo von Matteo Civitali. 1484 252  
 —, Altar des hl. Regulus von Matteo Civitali. 1484 248  
 Der Altar folgt im Aufbau dem Vorbilde des Grabmals  
 Johanns XXIII. im Florentiner Baptisterium (Abb. S. 225).  
 —, Kanzel von Matteo Civitali. 1498 . . . 256  
 —, Weihwasserbecken von Matteo Civitali . . . 268  
 —, Grabmal der Ilaria del Carretto. Von Iacopo della  
 Quercia. 1406 . . . 224  
 Auf dem freistehenden Sarkophage, dessen Wände schlicht  
 mit Girlanden geschmückt sind, ruht nach mittelalterlicher  
 Anordnung die liegende Gestalt der Toten.  
 —, Grabmal des Pietro da Noceto. Von Matteo  
 Civitali. 1467 . . . 227  
 Nach dem Vorbilde des Brunigrabmals in S. Croce in  
 Florenz (Abb. S. 228).  
 —, Grabmal des Domenico Bertini. Von Matteo  
 Civitali. 1479 . . . 235  
 Aus dem kleinen Nischengrab hat sich hier das vor die  
 Wand gestellte Grabmal entwickelt. Die Sarkophagfront  
 ist in drei Felder geteilt, deren mittleres die Inschrift  
 trägt; darüber eine Archivolte, die Büste des Verstorbenen  
 einschliessend.  
**Palazzo Arcivescovile.** Portal. Um 1450 . . . 164  
**Palazzo Lucchesini.** Hof. Vielleicht von Francesco  
 Marti . . . 126  
 Stämmige Säulen und Eckpfeiler tragen unprofilirte Bogen.  
**Palazzo Pretorio.** Seit 1492. Vielleicht von Matteo  
 Civitali . . . 100  
 Die Platzfront zeigt im Untergeschosse vier Bogen auf  
 Säulen, im Hauptgeschosse vier grosse rundbogige  
 Doppelpfeiler.  
**S. Maria della Rosa.** Portal. 15. Jahrhundert . . . 166  
**MACERATA FELTRIA**  
**Loggia dei Mercanti.** 1485 nach dem Entwurfe des  
 Giuliano da Maiano . . . 99  
 Zwei Geschosse mit Bogenhallen auf Säulen.  
**MAILAND**  
**Casa Fontana,** Fassade. Um 1450. Fassadenmalereien  
 nach Lomazzo, Idea, S. 133, von Bramante, um 1495.  
 Balkon 1551 . . . 79  
 Über hohem Sockel ein Geschoss mit acht schlanken  
 Rundbogenfenstern. Die grossen Wandflächen mit Wand-  
 bildern geschmückt, die heute stark verblasst sind.  
**Castello Sforzesco.** Halle vor der Haupttreppe der  
 Corte ducale. Um 1466 . . . 99  
 Im Erdgeschosse Bogen von verschiedener Spannweite  
 auf Säulen; im Obergeschosse gerades Gebäck, von einem  
 Eckpfeiler und zierlichen Säulen getragen.  
**Ospedale maggiore,** Strassenfront . . . 96  
 —, Fenster der Hauptfront . . . 192  
 —, Kleiner Hof . . . 120  
 Begonnen 1457 von Antonio Averulino, gen. Filarete,  
 fortgeführt seit 1465 von Giuniforte Solari. Vollendet  
 1624 von Ricchini. Letzer Ausbau 1801.  
 „Der gesamte Gebäudetrakt bildet ein langes Rechteck,  
 dessen Haupteingang in der Mitte der nordwestlichen  
 Langseite liegt und dessen südöstliche Langseite dicht  
 an den Stadtgraben grenzt. Ein durch die ganze Breite  
 geführter Hof, in dessen Mitte sich eine quadratische  
 Kirche befindet, teilt dieses Rechteck in zwei grosse  
 Quadrate, die ihrerseits wieder durch vier kreuzförmig  
 angelegte Saalbauten in je vier kleine quadratische Höfe  
 zerlegt werden“ (vgl. Meyer, I, 1897, S. 85). Die Strassen-  
 fronten zeigen den Typus, der zur gleichen Zeit auch  
 in Bologna (Pal. Bolognini, Abb. S. 86) ausgebildet wird:  
 im Erdgeschosse rundbogige Arkaden auf Säulen (in  
 Mailand vermauert und teilweise mit Spitzbogenfenstern  
 versehen), über einem Friesen ein Obergeschosse mit Spitz-  
 bogenfenstern, deren Achsen, wenigstens an der Haupt-  
 front, den Bogenachsen entsprechen. Die Obergeschosse-  
 mitteln sind in Mailand durch grosse Lauben gekenn-  
 zeichnet. Es ist verwunderlich, dass sowohl in Bologna,  
 wie in Mailand, Florentiner es sind, die sich zu so starken  
 Zugeständnissen an die Gotik hergeben. Und dabei

handelt es sich nicht nur um vereinzelt Erscheinungen;  
 Michelozzi's Palazzo Medici in Mailand, 1456–1464, zeigt  
 die gleiche Stilstufe, nur sind hier, ähnlich wie in den  
 Fassaden des Luciano da Laurana, die Fenster des Ober-  
 geschosses zu den Portalen in einen freieren Rhythmus  
 gebracht.

Der Hauthof ist im wesentlichen von Ricchini erbaut,  
 verwendet jedoch auf der Südwestseite bramantische Zier-  
 stücke. Die kleineren Höfe zeigen in beiden Geschossen  
 schlank Bogenhallen auf Säulen.

**Palazzo Medici,** Portal. Jetzt im Museo Archeologico.  
 Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi.  
 1456–1464 . . . 161

Von der Fassade des Palastes hat Filarete in seinem  
 Traktate über die Baukunst (vgl. v. Oettingen, Quellen-  
 schriften zur Kunstgeschichte, N. F. III, 1890, S. 681) eine  
 Ansicht überliefert. Zwei Geschosse. Im Erdgeschosse  
 drei Portale und acht zu je zweien zwischen sie verteilte  
 kleine rundbogige Fenster. Im oberen Geschosse, ohne  
 Rücksicht auf den Rhythmus des unteren, zwölf grosse  
 spitzbogige Fenster. Erhalten nur das Portal. „Ein rund-  
 bogiger Eingang wird von einem aus zwei Pilastern und  
 horizontalem Sturz gebildeten Tor umschlossen; diesem  
 festgefügte Gerüst aber sind seitlich Statuen in Nischen,  
 schwebende Figuren und Fruchtgehänge gleich freien  
 Bildern neben- und beigeordnet“ (Meyer, II, S. 104).

**S. Ambrogio,** Canonica, Säulenhalle. Von Donato  
 Bramante 1492–1499 . . . 121

Geplant war eine Anlage ähnlich der des Hofes von Urbino,  
 unten Bogen auf Säulen, die Oberwand durch Pilaster  
 gegliedert. Die Mitte jeder Hofseite sollte jedoch durch  
 eine höhere Bogenstellung gekennzeichnet werden. Ausser-  
 dem erhielten die Säulen stärkere Verjüngung und über  
 den Kapitellen Gebälkstücke. Die Ecksäulen sind als  
 Baumstämme mit Astanten gebildet. Zur Ausführung  
 kam lediglich die Wand längs der Kirche, und selbst sie  
 blieb 1499 unvollendet.

**S. Eustorgio,** Cappella Brivio. Gewölbezwickel. Wohl von  
 Tommaso da Cazzaniga und Benedetto Briosco  
 um 1500 . . . 145

Beispiel bildnerischer Dekoration der lombardischen Früh-  
 renaissance am Übergange zur Hochrenaissance.

—, Capella di S. Pietro Martire, Ausseres . . . 11

—, —, —, Gewölbezwickel . . . 144

Gestiftet von Pigello Portinari. Erbaut 1462–1468 von  
 Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi. Ausmalung  
 in der Art des Vincenzo Foppa, von dem selbst nur  
 die Rundbilder mit den Kirchenvätern herrühren.

Kubischer Unterbau, aus dem Hängezwickel zu dem Tambur  
 überleiten, auf dem eine sechzehnteilige Rippenkuppel mit  
 Laterne sitzt. Das Verhältnis der Chörleins zur Kapelle  
 gemahnt an das Vorbild der Alten Sakristei von S. Lorenzo  
 in Florenz, die Anordnung der vier Türme an die Ein-  
 wirkung von S. Lorenzo in Mailand. Das vielfarbige  
 Innere, das plastischen Schmuck nur in bescheidenem  
 Masse zu Hilfe nimmt, von lebendiger Wirkung, jugend-  
 frisch und heiter, verglichen mit der satten, kühlen Pracht  
 der Cappella Brivio (Abb. S. 145).

**S. Lorenzo** . . . IX

Vor dem 5. Jahrhundert errichtet, nach Brand von 1119  
 wieder hergestellt; das Achteck nach dem Brand von 1573  
 von Martino Bassi neu erbaut.

Ursprünglich quadratischer Kuppelbau, durch vier mittels  
 halbkreisförmiger Säulenstellungen vom Mittelraum ab-  
 getrennte Exedren erweitert. Über den Quadratecken  
 vier Türme; an drei Seiten sind Kapellen vorgebaut.  
 S. Lorenzo ist der Ausgangspunkt für die wichtigsten  
 Zentralanlagen der Renaissance.

**S. Maria delle Grazie,** Chor von Osten . . . 12

—, —, —, Kuppel . . . 10

—, —, —, Inneres, Vierung gegen Norden . . . 13

—, —, —, Hauptportal . . . 179

Entwurf des ganzen Chors und Ausführung der unteren  
 Hälfte 1492–1497 von Donato Bramante. Vollendung  
 der oberen Hälfte in vergrößerten Proportionen nach 1497.  
 Hauptportal 1489, wohl von lombardischem Bildhauer  
 nach Zeichnung Bramantes.

Der Chor, eine der grossartigsten Zentralanlagen der Frührenaissance geht auf den vereinfachten Typus von S. Lorenzo in Mailand zurück, wie er sich z. B. im Dome von Parma findet. Doch zeigt die Art, wie die Kuppel von Parma in die polygonale Flachkuppel mit Galerien und Ecktürmchen umgewandelt ist, wie auf die Querschiffmauer verzichtet wird und wie die Flächen durch fein dekorierte Rahmen gegliedert werden, den Vorsprung der Renaissancekunst vor jener des Mittelalters. Auf dem Wege zum Bau von S. Peter ist S. Maria delle Grazie vielleicht der wichtigste Schritt.

**S. Maria delle Grazie**, Zweigeschossiger Kreuzgang . . . 120  
Zwei Säulenhallen, die untere mit Archivolten, die obere mit geradem Gebälk.

— — — — —, Eingeschossiger Kreuzgang. Um 1492—1497 von Donato Bramante . . . 123

**S. Maria presso S. Satiro**, Querhaus mit Kuppel und Scheinchor von Südosten . . . 50  
— — — — —, Querhaus und Scheinchor . . . 49

1479 von Donato Bramante begonnen, Querhaus 1495 durch Ambrogio Bergognone ausgeschmückt, 1511 bis 1514 vollendet 1523 geweiht.

Die dreischiffige, kreuzförmige Kirche ist an Stelle einer älteren, von der die im Vordergrund des Bildes der Aussen- seite sichtbare Cappella della Deposizione, ein Zentralbau von 879, und der mittelalterliche Campanile übrig geblieben sind, seit 1479 von Bramante errichtet. Das von Bramante selbst noch begonnene Querhaus, mit Kuppel zwischen zwei Tonnellen, ist besonders bemerkenswert wegen des ausser nur als von Pilastern eingesassener giebelgekronter Risalit vortretenden Scheinchores. Die Enge der südlich an der Kirche vorbeiführenden Via del Falcone nötigte zum Verzicht auf Ausbildung des (ausnahmsweise nach Süden gerichteten) Chores. Dieser sollte jedoch wenigstens für das Auge vorhanden sein. Daher die Reliefperspektive des Scheinchores, ein Täuschungsversuch, wie er mit den Mitteln der Malerei schon wiederholt angestrebt worden war.

**S. Satiro**, Sakristei. Architektur und Dekoration 1480 bis 1488 von Donato Bramante, Tonfrise, gemäss Vertrag vom 11. März 1483 von Agostino dei Fonduti Achteckiger Kuppelbau mit reinem Oberlicht; die Wände unten durch Nischen, oben durch eine Galerie gegliedert.

**MANTUA**

**Casa Mantegna**, Rundhof. Um 1466 von Andrea Mantegna begonnen . . . 109  
Mit den schlichtesten Mitteln, durch Einbeschreibung eines Zylinders von 11 m Durchmesser in einen Kubus, unter kluger Abwägung des Höhenverhältnisses der beiden Wände und klarer Verteilung von Rechteckfenstern, vier Nischen und vier rundbogigen Türen, deren einrahmende Pilaster das Gesims unter der Attika des Zylinders tragen, ist hier eines der schönsten Werke der Renaissance geschaffen. Zierformen — aus gebranntem Ton — sind auf das spärlichste verwendet; seine Wirkung dankt der Raum ausschliesslich seinen Verhältnissen. Das Aussere des Gebäudes ist fast ganz zerstört. (Vgl. Kristeller, Mantegna, 1902, S. 215).

**Palazzo Ducale**, Kleiner Hof. Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht von Luca Fancelli . . . 114  
An den Schmalseiten ionische Hallen mit geradem Gebälk, das an den Langseiten auf ionischen Wandsäulen ruht; zwischen ihnen ist die Wand durch Nischen belebt.

— — — — —, Camera degli Sposi . . . 134  
Sie gehört dem ältesten Teil des Palastes, dem 1395—1406 von Bartolino da Novara im Stile des Kastells von Ferrara errichteten Castello di Corte an. Die Innenausstattung erfolgte 1468—1474, die Ausmalung durch Andrea Mantegna.

Auf hohen Sockeln erheben sich gemalte Pilaster, auf denen die Schildbogen sowie die Gurten und Rippen der Kreuzgewölbe sitzen. Die gesamten Wandflächen, soweit sie nicht von Türen und Fenstern durchbrochen oder von dem Kamin in Anspruch genommen werden, füllen Gemälde mit Darstellungen aus dem Familienleben der Gonzaga, derart perspektivisch behandelt, dass man zwischen den Plastern in den freien Raum zu blicken vermeint. Auch in der Mitte

der Deckenwölbung ist ein ähnliches perspektivisches Kunststück versucht.

**Palazzo Ducale**, Paradiso. Arbeitszimmer der Isabella d'Este. Decke mit blau und golden gehaltenen Holzkassetten. Um 1500 . . . 155  
Die Decke gehört zu dem Räume, in dem sich ursprünglich der 1497 vollendete Parnass des Mantegna und die zugehörigen Bilder befanden. Sie wurden 1522 in die Grotta verbracht.

— — — — —, Gemach der Isabella d'Este. Kassettendecke um 1500 . . . 156  
**S. Andrea**, Grundriss . . . XXVIII  
— — — — —, Fassade . . . 19  
— — — — —, Inneres . . . 45

Entwurf von Leone Battista Alberti, vor 1470. Langhaus 1472—1494 von Luca Fancelli. Querschiff und Chor 1597—1600 von A. Viani. Kuppel 1732—1782 nach Entwurf von Iuvava.

Fassade mit einer Ordnung, antiker Triumphbogen- gliederung sich nähernd. Als Vorbild diente angeblich die Rückseite eines antiken Grabmales (sog. Tempel des Deus Reticulus) im Tale Caffarella. Alberti ist nur für die Anordnung im grossen verantwortlich, nicht für Einzelheiten, wie die Rahmenpilaster. Die Fassade wiederholt das System der Langhauswände. Das Langhaus ist ein einschiffiger tonnengewölbter Raum von abwechselnd grossen und kleinen Kapellen begleitet, eine Weiterbildung der Badia bei Fiesole; mit stärkerer Individualisierung der Teile ist es in S. Salvatore in Venedig, geschlossener und einheitlicher im Gesu in Rom weitergebildet, der wieder auf den Ausbau der Ostteile von S. Andrea nicht ohne Einwirkung bleibt.

**S. Sebastiano**, nach 22. Februar 1460 vollendetem Modell des Leone Battista Alberti von Luca Fancelli 1460 begonnen, von Pellegrino Ardzioni nach 1499 vollendet Erster Zentralbau der Renaissance mit dem Grundrisse eines streng griechischen Kreuzes. Die Säulenhalle im Westen sollte von zwei Türmen eingefasst werden, von denen nur einer ausgeführt wurde. Die Kuppel über der Vierung ist eingestürzt.

## MODENA

**Dom**. Empore. 15. Jahrhundert . . . 260  
**S. Pietro**, Fassade. Ende des 15. Jahrhunderts . . . 26  
Zweigeschossige Backsteinfassade. Das Untergeschoss durch Pilaster fünfteilig gegliedert. Die Überleitung zum Obergeschoss, das durch eine Rose geschmückt ist, erfolgt durch die Halbgiebel der Seitenschiffpultdächer.

## MONTE OLIVETO MAGGIORE

**Bibliothek**, Inneres. Ende des 15. Jahrhunderts . . . 143  
Dreischiffiger Raum, von böhmischen Kappen auf Säulen bedeckt. Das Licht fällt von einer Seite ein; an den übrigen Wänden die Büchergestelle.

—, Holzleuchter. Von Giovanni da Verona. Um 1500 283  
**Kirche**, Chorgestühl. Von Giovanni da Verona, 1503 bis 1505, vollendet von Fra Raffaele da Brescia . . . 275

## MONTEPULCIANO

**Dom**, Grabmal Aragazzi. Friese. Von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi, 1427—1436 . . . 202

## NARNI

**Dom**, Kanzel. Anfang des 15. Jahrhunderts . . . 261

## NEAPEL

**Castel Nuovo**. Triumphbogen Alfons I. 1453—1470 von Pietro di Martino, vielleicht nach Entwurf von Francesco Laurana. In die bilderreichen Arbeiten teilen sich Pietro di Martino, Isaia da Pisa, Paolo Romano, Andrea dell'Aquila, Francesco Laurana, Antonio Chellione, Domenico Lombardo. Obergeschoss wahrscheinlich 1535 . . . 160

Archivolte auf Pfeilern, eingerahmt von korinthischen Säulenpaaren, die ein verkürftes Gebälk tragen. Darüber ein dreigeschossiger, phantastischer Aufsatz, bestehend aus Attika, säulenumrahmter, breiter Bogennische und drei Figurennischen zwischen Plastern, die einen Segmentgiebel tragen. Das Ganze wirkungsvoll eingefasst von zwei mächtigen mittelalterlichen Türmen.

- Dom, Krypta . . . . . 61  
 —, Tür in das Sacarium 1506 . . . . . 171  
 —, Seitenaltar . . . . . 171
- 1497—1508 von Tommaso Malvito da Como.  
 Dreischiffige Kapelle, deren schwere flache Kassettendecke von ionischen Säulen und reich ornamentierten Pilastern getragen wird. Zwischen ihnen Nischen für Seitenaltäre. An der Westwand leiten zwei Treppen zur Oberkirche. Zwischen ihnen eine Tür in das Sacarium. Beispiel festlicher lombardischer Dekoration im Süden Italiens.
- Monte Oliveto**, Cappella Piccolomini. Altar. Von Antonio Rossellino. Dreiteilig. Im breiten Mittelfeld Geburt Christi, in den Seitenfeldern die vier Evangelisten. Auf dem Gebälk vier Putten, eine Girlande tragend. Um 1470 . . . . . 243
- , Cappella Mastroguidici. Altar. Von Benedetto da Maiano 1489 vollendet. Nach dem Vorbild des vorigen Altars gebaut. Im Mittelfeld Verkündigung, in der Staffe Darstellungen aus dem Leben Christi . . . . . 242
- Porta Capuana**. Von Giuliano da Maiano, seit 1485. Statuen 1535 von Giovanni da Nola. Obergeschoss vor 1656 . . . . . 160
- Der Unterbau zeigt einen Bogen, dessen Rahmung bis zum Boden läuft, eingefasst von korinthischen Pilastern, die ein Gebälk mit hohem Frieze tragen. Darüber Attika und barocker Aufsatz.
- S. Angelo a Nilo**, Grabmal des Kardinals Rainaldo Brancacci. 1427—1429. Entwurf und Ausführung von Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi. Relief der Himmelfahrt am Sarkophage von Donatello, Muttergottes von Isaia da Pisa . . . . . 226
- Rundbogenbaldachin mit gotischem Giebelabschluss auf Säulen. Drei Gestalten tragen, nach gotischem Neapler Vorbild, den Sarkophag, auf dem der Tote ruht. Darüber zwei trauernde Figuren. Über dem Architrav, im hinteren Bogenfelde, Maria zwischen den Heiligen Georg und Johannes.
- S. Giovanni a Carbonara**, Cappella Caracciolo. Bogenbelag aus glasierten Tonfliesen. 1440 . . . . . 157
- S. Lorenzo Maggiore**, Cappella dei Poderico. Bodenbelag aus glasierten Tonfliesen . . . . . 157
- PADUA**
- Denkmal des Erasmo dei Narni** (Gattamelata). Von Donatello. Nach 1443—1453 . . . . . 222
- In diesem ersten grossen ehernen Reiterdenkmal der Renaissance hat Donatello sich stark an antike Vorbilder gehalten. In bezug auf vollkommene Durchbildung auch den trefflichen älteren Vorkommen Oberitaliens, wie dem Savello der Fränkische, weit überlegen, übertrefft das Gattamelatamonument nicht minder den Colleoni durch Ruhe und Adel der Haltung. Eines der schönsten Werke der ersten Epoche der Frührenaissance, bevor sie anfang kleinlich zu werden. Die hohe Aufstellung des Standbildes ist in Oberitalien üblich (vgl. die Scaligergräber in Verona). Das Denkmal ist zur Kirchenfassade parallel gestellt und soll, sich gegen den Himmel abhebend, mit ihr gemeinsam betrachtet werden.
- Haus am Ponte delle Torricelle**, Fenster. 15. Jahrhundert . . . . . 193
- Ornament noch gotisierend.
- Haus in der Via Altinate**, Fenster. 15. Jahrhundert . . . 193
- Ornament noch gotisierend.
- Loggia del Consiglio**. 1501 nach Entwurf von Annibale Maggi da Bassano begonnen. Inneres 1523—1526 von Biagio Bigoio . . . . . 100
- Sieben schlanke Bogen auf Säulen und Eckpfeilern tragen ein Gebälk. Darüber, auf einer Brüstungsmauer, sieben kleine Rundbogenfenster, nach venezianischer Art in der Mitte zu dreien, seitlich paarweise gruppiert. Die Wandflächen durch Pilaster gegliedert. Das Erdgeschoss liegt höher als sonst üblich; eine vierzehnstufige Freitreppe leitet zu den drei mittleren Bogenöffnungen empor. In bezug auf glückliche Erfindung und kluge Abwägung von keiner der hier abgebildeten Hallen übertroffen.
- S. Antonio**, Cappella del Santo. Entwurf 1500 von Andrea Riccio. Ausführung 1500—1521 von Giovanni und Antonio Minello. Vollendung 1533—1546 durch Falconetto . . . . . 59
- Die gegen das Kircheninnere sich öffnende Kapellenfassade, für deren Architektur Riccio verantwortlich ist, während die beiden Minelli die Dekoration schafften, zeigt eine leichte fünfboogie Säulenhalle, über deren Attika sich ein Obergeschoss mit fünf Statuen in Nischen erhebt. Das Ganze reich, zierlich, aber nicht spielerisch.
- PARMA**
- Dom**, Chor von Osten. 1058 begonnen, 1106 geweiht. IX An die von einem Klostergerölbe bedeckte Vierung schliessen sich auf drei Seiten quadratische Joche an, die in Konchen endigen (ausserdem haben die Querhaussarme Ostapsiden). Die Wirkung von Osten nähert sich dem Eindrucke von Zentralbauten des Typus von S. Lorenzo in Mailand.
- , Kapellenschanke . . . . . 279
- Aus schlanken Pfeilern und Balustern gebildet, die ein Gebälk tragen.
- S. Giovanni Evangelista**, Inneres . . . . . 53
- , Kranzgesims . . . . . 196
- Von Bernardino Zaccagni. 1510.
- Dreischiffige kreuzgewölbte Pfeilerbasilika, reich bemalt, mit Querhaus und Vierungskuppel. Grundriss und Schnitt bei Burchardt, Renaissance, Fig. 131, 132.
- , Chorgestühl. 1512—1538 von Marcantonio Zucchi und Testa . . . . . 274
- S. Maria della Steccata**. Von Bernardino und Giovanni Francesco Zaccagni 1521—1539. Chor später verlängert . . . . . 14
- Zentralanlage mit quadratischem Kern, bedeckt von einer Kuppel, die aussen mit Säulengalerie geschmückt ist, halbrunden Abschlüssen der Kreuzarme und niedrigen Eckkapellen. Die ursprünglichen Einzelformen noch frührenaissancemässig, das Ganze aber im Inneren von gewaltiger Geschlossenheit, innerhalb der Lombardei die letzte Erfüllung der auf die Schaffung eines Zentralbaues gerichteten Absichten.
- PAVIA**
- Certosa**, Kirche, Fassade . . . . . 29
- , Hauptportal . . . . . 179
- , Hauptportal, Kapitele . . . . . 218, 220
- , Hauptportal, Fries . . . . . 205
- , Fassade, Bildwerke am Sockel . . . . . 204
- Baubeginn 1396 durch Bernardo da Venezia und Cristoforo da Conigo. Die Kirche erst seit 1453 unter Giuniforte Solari erheblich gefördert. Fassade nach Plan des Giovanni Antonio Amadeo, der seit dem Tode des Solari 1481—1499 den Bau leitete, 1491 mit Hilfe zahlreicher Schüler, hauptsächlich der Brüder Mantegazza begonnen, 1500—1507 von Benedetto Brioso, der seit 1501 das Hauptportal fertigt, bis zur oberen Galerie geführt, vollendet etwa 1540.
- Die architektonische Gliederung der Fassade ist abhängig von mittelalterlichen lombardischen Vorbildern, sowohl in bezug auf die vortretenden Pfeiler, wie hinsichtlich der durchlaufenden Bogengalerien. Die Pfeiler sind in Nischen mit Figuren aufgelöst. Sämtliche Flächen des Erdgeschosses sind mit weissem Marmorbildwerk geschmückt, im wesentlichen von Amadeo und den Brüdern Mantegazza; jene des Obergeschosses sind farbig inkrustiert. Für den geplanten oberen Aufsatz war Flächenfüllung durch Malerei vorgesehen.
- , Kleiner Kreuzgang, Querschiffportal . . . . . 176
- Marmor. „Wohl der schmuckreichste Türrahmen der ganzen italienischen Frührenaissance“ (Meyer, II, S. 11). Bezeichnet: Iohannes Antonius de Mado fecit opus. Seit 1466.
- , Kleiner Kreuzgang, Tonfries. Vielleicht nach Entwürfen des Giuniforte Solari von dem Cremonesen Rinaldo de Stauris, seit 1464 . . . . . 205
- , Brunnen in einer der nördlichen Seitenkapellen der Kirche. Von Cristoforo und Antonio Mantegazza . . . 269
- , Brunnen in der Stanza del Lavabo. Von Alberto Maffioli, 1489—90, Fusswaschung aus der Werkstatt der Mantegazza, die übrigen Passionsbilder wohl von Amadeo vollendet. . . . . 269



**Dom**, Vierung. Von Cristoforo dei Rocchi, unter Mithilfe des Bramante, 1487 begonnen, nach seinem Tode, 1497, von Amadeo fortgesetzt. . . . . 46

Der Bau, der laut Schreiben der Stadtgemeinde an den Kardinal Ascanio Sforza von 1487, mit der Hagia Sophia wetteifern soll (vgl. Meyer II, S. 84), ist in Langhaus, Querschiff und Chor dreischiffig und kreuzgewölbt. Der achteckige Kuppelraum hat die Breite des gesamten Langhauses. Die umlaufende Bogengalerie, die in zwei Geschossen auch an der Fassade geplant war, greift, wie an der Certosa, auf mittelalterliche lombardische Vorbilder zurück. Grundriss in Burckhardt, Renaissance, Fig. 129.

**S. Maria Coronata (di Canepanova)**. Ausseres von Südosten . . . . . 15

— — — — — Inneres gegen Westen . . . . . 15

1500, wahrscheinlich von Giovanni Antonio Amadeo, begonnen. Die Zuschreibung an Bramante, mit dem Baubeginn um 1492 lässt sich nach Malaguzzi-Valeri, La Corte di Lodovico il Moro, II, 1915, nicht mehr aufrecht erhalten. Vollendet erst 1564.

Kuppelbedecktes Achteck mit Nischen im Unter-, Galerien im Obergeschoss, mit Vorhalle, östlich angefügtem Chore und vier Ecktürmen nach dem Muster der Cappella Portinari in S. Eustorgio in Mailand. Weiterbildung der Anlage der Sakristei von S. Satiro in Mailand. In den kraftvollen Einzelformen (Ecksäulen) kündigt sich die beginnende Hochrenaissance an.

**PERETOLA**

**S. Maria**. Tabernakel. Von Luca della Robbia. 1442 . . . . . 250

**PERUGIA**

**Collegio del Cambio**, Sala di Udienza. Richterstuhl. 1490—1493 von Domenico del Tasso . . . . . 136

— — — — — Wandbilder von Pietro Perugino 1499—1500 . . . . . 137

Die Dekoration des Raumes zeigt noch den gleichen Typus, wie er sich in der Camera degli Sposi in Mantua findet; doch ist die Rahmung der Bilder stärker betont, und diese selbst (Darstellungen aus der Geschichte Christi, sowie Tugenden mit ihren Vertretern) wirken daher mehr als Flächenbegrenzung, nicht als Wanddurchbrechung. Die Verbindung von Holzwerk und Malerei ist in diesem Raume besonders schön.

**Dom**, Chorstuhl 1486—1491. Von Giuliano da Maiano und Domenico del Tasso . . . . . 275

**Porta di S. Pietro**. Seit 1473 von Agostino d'Antonio di Duccio und Polidoro di Stefano . . . . . 159

Das Motiv des dreibogigen Triumphbogens dürfte wohl von der Fassade der Kirche S. Francesco in Rimini übernommen sein, in der Agostino seit 1450 arbeitet.

**S. Bernardino**, Fassade. 1457—1461 von Agostino d'Antonio di Duccio . . . . . 34

Das Motiv des grossen Bogens beherrscht, wirksamer als in S. Andrea in Mantua, die Fassade. Sie ist, auch ohne die sehr fein abgewogene Ornamentik, im Gegensatz zu den bolognesischen und lombardischen Bauten, ein Beispiel guter Frührenaissancedisposition, z. B. im Wechsel der flachen Bildwerke mit den statuentgeschmückten Tabernakeln der Eckpfeiler.

**S. Pietro dei Cassinesi**, Portal. 15. Jahrhundert . . . . . 180

**PESARO**

**Palazzo di Prefettizio**, Fassade. Vor 1465 von Luciano da Laurana. Fenster von Domenico Rosselli. Hof und Seitenflügel von Girolamo und Bartolommeo Genga . . . . . 86

Im Erdgeschoss sechs Bogen auf Rustikapfeilern. Darüber statt eines Gekälkes Gurtgesims, breiter Fries und durchlaufende Fensterbank. Das Obergeschoss fünffachsig mit grossen Fenstern mit geradem Sturz. Der Wechsel der vertikalen Achsen bewirkt eine Freiheit des Ausdrucks, die ein anderer Renaissancebaumeister als Laurana schwerlich hätte wagen dürfen.

**Villa Imperiale**, Gesamtansicht . . . . . 105

— — — — — Brunnen . . . . . 264

Der ältere Teil der Villa ist vielleicht 1452 begonnen und um 1469 in der Hauptsache vollendet, der jüngere Teil wird von Girolamo Genga 1530 in Angriff genommen.

Seite

Der ältere Teil, die Villa Sforzesca, „besteht im wesentlichen aus einem Gebäudewürfel mit innerem Hofe, dessen Erdgeschoss umlaufende, säulengetragene Rundbogenarkaden hat. Oberhalb eines Frieses, der von Gesimsen mit Zahnschnitt abgegrenzt wird, eine ebenfalls alle vier Hofwände öffnende Loggia mit geradem Gekälk. Diese obere Galerie stand mit einer Aussichtsloggia in Verbindung, die das oberste Stockwerk der Hauptfront erschloss“ (Patzak, II, S. 132). Das wenig gegliederte Aeusere beherrscht ein schlanker Turm im Osttrakt. Die Wirkung im ganzen noch mittelalterlich.

# PESCIA

**S. Francesco**, Cappella Cardini, Inneres. 1451 von Andrea di Lazzaro Cavalcanti . . . . . 57

Auf den beiden offenen Langseiten tragen je zwei korinthische Säulen ein Gekälk, über dem sich eine Tonne wölbt. Den Eingang bildet ein Portal nach dem Muster antiker Triumphbogen, mit Archivolte auf korinthischen Pilastern, umrahmt von Gekälk auf korinthischen Säulen. In der Durchbildung der Einzelheiten klingt die Weise des Brunelleschi immerhin nach.

# PIACENZA

**Palazzo degli Scoti da S. Nazaro**, Portal. Wohl von Giovanni Battagio. Ende des 15. Jahrhunderts . . . . . 178

Rundbogige Tür, rechteckig von Pilastern und Gesims umrahmt. In den Zwickeln Bildnisse des Ettore und der Cassandra Scoti. Volutenbekrönung, von Spingien eingefasst. Verwandt, doch noch statlicher, das Portal des Palazzo dei Tribunali in Piacenza, 1484 von Battagio (Abb. Meyer II, Taf. 9).

**S. Maria di Campagna**. Von Alessio Taramelli, um 1525 . . . . . 17

Griechisches Kreuz mit Vierungskuppel und stark vorspringenden, platt geschlossenen Armen; in den Ecken kuppelbedeckte niedrige Kapellen.

**S. Sisto**, Inneres. Von Alessio Taramelli. 1499—1511 Säulenbasilika mit Querschiff und Westhalle; beide Vierungen kuppelbedeckt mit Laternenlicht. Das Tonnengewölbe über dem Mittelschiff gestattet naturgemäss nur wenig und kleine Fensteröffnungen in den Sargwänden (vgl. S. Annunziata in Arezzo). Die Seitenschiffe auch hier als selbständige Kompartimente mit Kugelkappen gebildet. Eigen zwei Westkapellen, kleine Zentralbauten nach dem Muster der mittelalterlichen Cappella della Deposizione bei S. Satiro in Mailand (Abb. S. 50).

# PIENZA

**Brunnen auf der Piazza**. Von Bernardo Rossellino. 1462 . . . . . 264

**Dom**, Fassade . . . . . 22

—, Inneres . . . . . 47

Von Bernardo Rossellino, 1460—1463.

Dreischiffige Hallenkirche, einem Wunsche des Papstes Pius II. entsprechend, nach deutschem Muster, in Grundriss und Gewölbebildung gotisch. Auch die dreiteilige Fassade lehnt sich im Motiv der Pfeilergliederung an nördliche Vorbilder an; nur die Einzelheiten, wie die Blendbogen auf Säulen und der flache Giebel, tragen Renaissancezüge (vgl. S. Maria in Porticu in Siena, S. 48).

**Palazzo Piccolomini**, Fassade . . . . . 73

— — — Hof . . . . . 110

— — — Kamin . . . . . 272

1460—1463 von Bernardo Rossellino.

Dreigeschossige Fassade, die das Schema des Palazzo Rucellai ungeschickt nachahmt. Der Sockel wird höher, die Fenster werden grösser, ihr Verhältnis zu der Mauerfläche zwischen zwei Pilastern verschlechtert sich; auch dass die Fensterbogenseite an den Architrav anstossen, ist kein künstlerischer Gewinn. Das Kranzgesims zu klein. Im Hofe auf stämmigen Kompositssäulen unprofilerte Bogen. Darüber Gesims, Fries und durchlaufende Sohlbank, auf der rechteckige Fenster mit Steinkreuzen sitzen.

**Palazzo Pubblico**, Fassade. 1459—1462 von Bernardo Rossellino . . . . . 103

Zwei Geschosse; im Erdgeschoss hohe Bogen auf Säulen und Eckpfeilern; darüber Gesims, Fries und durchlaufende Sohlbank, auf der in den Bogenachsen rundbogige Doppel-

fenster sitzen; den oberen Abschluss bildet eine Attika. Vergleicht man den Bau etwa mit dem verwandten Palazzo Pretorio in Lucca (Abb. S. 100), so gewinnt immerhin Rossellino.

## PISA

**Dom**, Weihwasserbecken. Von Girolamo Rossimino. 1518 . . . . . 267

**Museo civico**, Venus von Pisa. Wohl zwischen 1334 und 1357 in der Schule des Giovanni Pisano entstanden. XIV Freie Nachbildung einer Venus vom Typus der mediceischen.

## PISTOIA

**Dom**, Vorhalle. Tonnengewölbe. Maiolika. Schule des Andrea della Robbia um 1505 . . . . . 149  
—, Leuchter. 15. Jahrhundert . . . . . 283

**Ospedale del Ceppo**, Fassade. Der Bau von 1277 im Beginne des 16. Jahrhunderts erneuert. Ausschmückung der Fassade durch farbige Tonbildwerke 1514—1525 von Giovanni und Girolamo della Robbia, vollendet 1585 von Filippo Paladini . . . . . 91

Zweigeschossige Fassade nach dem Muster des Ospedale degli Innocenti in Florenz. Unten lichte Bogenhalle, aus sechs Achsen bestehend. Im niedrigen Obergeschosse, auf dem breiten Fries unmittelbar sitzend, Fenster mit geradem Sturze.

**S. Domenico**. Grabmal des Filippo Lazzari. 1462 bis 1468. Gesamtentwurf und vielleicht Gestalt des Toten von Bernardo, übrige Ausführung von Antonio Rossellino. Der obere Teil des Grabmals folgt dem Typus des Grabmales Johanns XXIII. im Florentiner Baptisterium. Über dem Sarkophage, auf dem der Tote unmittelbar ruht, halten drei Engel einen Baldachin. Darunter die Darstellung der Lehrtätigkeit des Verstorbenen. 225

## POGGIO A CAIANO

**Villa Medici**, Gesamtansicht . . . . . 106  
—, Eingangshalle . . . . . 108  
—, Tonnengewölbe der Eingangshalle . . . . . 147  
1480—1485 von Giuliano da Sangallo für Lorenzo il Magnifico errichtet.

Im Gegensatz zu den übrigen hier abgebildeten Villen, die, obgleich sie dem 15. Jahrhundert angehören, meist noch wehrhaft sind und mittelalterliche Formen zeigen, ist die Villa Medici in Poggio a Caiano ein reiner Frührenaissancebau. Pfeilerarkaden tragen eine Terrasse, zu der zwei ursprünglich gerade Freitreppen hinaufführen. Auf ihr die aus drei parallelen Trakten bestehende Villa, der an der Schaalseite eine Säulenhalle mit geradem Gebälk und stuckiertem Tonnengewölbe vorgelegt ist. Der Fries ahmt antike Vorbilder nach. Im flachen Giebel das Mediciwappen. Die Fenster der beiden Geschosse gross, rechteckig und rhythmisch verteilt.

## PRATO

**Dom**, Aussenkanzel, 1428—1438. Von Donatello unter Mithilfe des Michelozzo di Bartolomeo Michelozzi . . . . . 254  
—, Eherne Konsole, 1433, von Michelozzi gegossen . . . . . 215  
—, Kanzel, 1473. Aufbau und zwei Bildwerke von Mino da Fiesole, die übrigen Bildwerke von Antonio Rossellino . . . . . 259

**S. Maria delle Carceri**, Äusseres . . . . . 5  
—, Inneres . . . . . 4

Von Giuliano da Sangallo 1485—1491. Griechisches Kreuz mit Tonnengewölben, die eine Attika tragen, über der sich die Kuppel erhebt. Das Äussere, von doppelten Eckpilastern eingefasst, ein Beispiel der in der Renaissance seltenen Inkrustation mit Marmor und Verde Antico.

**S. Niccolò da Tolentino**, Sakristeibrunnen. 1520. Von Giovanni della Robbia . . . . . 270

## RAVENNA

**Museum**, Portal. 15. Jahrhundert . . . . . 180  
Sockel einer Säule auf der Piazza. 1483. Aus der Werkstatt des Pietro Lombardi . . . . . 262

## REIMS

**Kathedrale**, Hauptportal, Heimsuchung, Kopf der Maria XII  
—, Elisabeth . . . . . XXII

Um 1240. Beispiele der antikisierenden Richtung der französischen gotischen Bildnerkunst.

## ROMINI

**S. Francesco**, Fassade . . . . . 21  
—, Südliche Langwand . . . . . 20  
—, Inneres . . . . . 44  
—, Dekoration der oberen Nordwand im Inneren, zwischen der zweiten und dritten Kapelle . . . . . 203  
—, Portal der Cappella della Vergine . . . . . 163  
—, Pfeilerbasis . . . . . 209  
—, Kapellenschranken . . . . . 278  
—, Grabmal des Sigismondo Malatesta, † 1468 . . . . . 233  
—, Fries und Gesims vom Grabmal des Sigismondo Malatesta . . . . . 198

Umbau einer vorhandenen gotischen Kirche nach Entwurf des Leone Battista Alberti. Beginn der Arbeit 31. Oktober 1446, an der Fassade 1454. Bauleiter Matteo dei Pasti, Pier dei Gennari, Matteo Nuzio. Den gesamten Kapellenschmuck fertigt seit etwa 1450 bis nach 1460 Agostino d'Antonio di Duccio, mit oberitalienischen Gehilfen. Das Grabmal des Sigismondo Malatesta ist von Francesco di Simone Ferrucci gefertigt.

Eine einschiffige, flachgedeckte gotische Klosterkirche, aussen und innen ummantelt; aussen mit einem Gerüst von Pfeilern und Bogen, denen an der dreiteiligen, zweigeschossigen, unvollendeten Fassade noch Säulen, im Obergeschosse Plaster mit Gebälk vorgelegt sind. Die Übermittlung vom Unter- zum Obergeschosse der Fassade wird durch Halbgiebel bewerkstelligt. Die Langwände sind mit Bogen und Pfeilern verkleidet. In den Bogenischen Sarkophage von Dichtern und Hofbeamten. Ausser dem Ausgeführten waren ein Tonnengewölbe für das Langhaus, ferner Querschiff, Chor und Vierungskuppel beabsichtigt.

Das Grabmal des Sigismondo Malatesta zeigt den Typus des kleinen Nischengrabes. Auf die Darstellung der Figur des Toten ist verzichtet.

**S. Maria delle Grazie**, Decke. 15. Jahrhundert . . . . . 127

Die Form der Decke ist noch spätmittelalterlich: ein kassettiertes Holztonnengewölbe mit Kleeblattbogenquerschnitt, wie es sich ähnlich in S. Fermo in Verona und in S. Stefano in Venedig findet.

## ROM

**Palazzo Corneto** (Torlonia), Fassade. 1496—1504 . . . . . 75

Dreigeschossige Fassade von sieben Fensterachsen, Weiterbildung des Typus der Cancelleria, hochrenaissancemässiger Bildung sich nähernd. Der Sockel hier noch höher und mächtiger, die Fenster des Hauptgeschosses bis zum Gebälk hinaufgeführt, die Intervalle zwischen den Doppelpilastern breiter.

**Palazzo Riario** (della Cancelleria), Hauptfassade . . . . . 74

—, Balkon . . . . . 191

—, Hof . . . . . 118

1486—1496.

Hauptfassade dreigeschossig, 14 Achsen lang, mit durchlaufenden Gesimsen, flach gequadrert, mit Fugenschnitt. Das Erdgeschoss mit kleinen Rundbogenfenstern als Sockel behandelt. Das Mittelgeschoss durch Form und Grösse der Fenster deutlich als Hauptgeschoss gekennzeichnet. Beide Geschosse haben durchlaufende Brüstungen, auf deren Verkröpfungen Doppelpilaster sitzen. Die äussersten Achsen als vorspringende Risalite gebildet. Das Ganze eine starke Steigerung der Fassadenbildung des Palazzo Rucellai. Über die Durchformung der Verhältnisse bis ins einzelne vgl. Wölflin, Renaissance und Barock, 1907, S. 49. Der Hof zeigt eine zweigeschossige toskanische Säulenhalle mit Eckpfeilern. Darüber Obergeschoss, dessen Wände durch korinthische Pilaster gegliedert werden, mit rechteckigen Fenstern. Die Anlage atmet durchaus den Geist der Frührenaissance, im Gegensatz etwa zur Hofanlage des Palazzo di Venezia, und vor allem zu Bramantes römischen Bauten.

**Palazzo di Venezia**, Fassade . . . . . XVII

—, Hof . . . . . 119

Zwischen 1451 und 1455 begonnen. Hof 1466. Bauunternehmer Amedeo di Francesco da Settignano (nach 1464) und Giuliano da Sangallo. Bauleiter wahrscheinlich Giacomo di Cristofano da Pietrasanta.

Das Äussere mit seinem Turm und Zinnenkranz, den breiten, unproportionierten Geschossen, den schwachen Söhlbankgesimsen und der Willkür der Fensteranordnung noch gotisch. Die Fenster des Hauptgeschosses waren ursprünglich spitzbogig und erhielten 1466 die steinernen Fensterkreuze und den geraden Sturz. Der Hof ist der erste der Renaissance mit Pfeilerhallen, angelegt nach dem Muster des Kolosseums. Doch sind dessen Attiken als Postamente missverstanden.

**S. Agostino**, Fassade. 1479–83 von Giacomo da Pietrasanta und Sebastiano da Firenze . . . . . 27

Zweigeschossige durch Pilaster und Rahmen gegliederte Fassade. Zwischen den beiden Geschossen ein attikaartiges flaches Trapez von wenig glücklicher Wirkung; auch die seitlich überleitenden Voluten mit ionischen Eckblättern viel zu schwer.

**S. Clemente**, Grabmal des Kardinals Bartolommeo Roverella, † 1476. Von Andrea Bregno, Gottvater, Muttergottes und Engel von Giovanni Dalmata . . . . . 238

Das Grabmal folgt in der Anordnung der Hauptteile dem Brunigrabe in S. Croce zu Florenz. Römisch ist der hohe Sockel mit der Inschrift, lombardisch die Nischenfüllung.

**S. Maria in Araceli**, Grabmal des Lodovico Lebreto, † 1465. In der Art des Andrea Bregno . . . . . 237

Der Inschriftsockel römisch. Statt des Bogenabschlusses ein gerades Gebälk, von geschwungenem Segmentgiebel bekrönt. Darunter in Nischen, von Doppelpilastern eingerahmt, Brustbilder von Heiligen. Zu den Seiten des Sarkophages die Bilder der Heiligen Michael und Francisus.

**S. Maria del Popolo**, Fassade . . . . . 27

— — — — —, Verhältnisse der Fassade . . . . . XXX

— — — — —, Inneres . . . . . 46

1472–1477 wohl von Amedeo di Francesco da Settignano, Chor etwa 1505–1509 von Bramante. Zweigeschossige, durch Pilaster gegliederte Fassade. Die überleitenden Voluten später verändert. Die Gewölbe der dreischiffigen Basilika ruhen auf Pfeilern mit vorgelegten Halbsäulen. Über der Vierung kleine Kuppel.

— — — — —, Schranke mit dem Roverawappen . . . . . 276

— — — — —, Grabmal des Marcantonio Albertoni. 1485 . . . . . 235

Von Giovanni Cristoforo Romano. Die Grabfigur von Niccolò Ciurare . . . . . 235

Beispiel eines Nischengraves von bescheidenen Ausmessungen.

**S. Maria in Trastevere**, Tabernakel. 1471. Von Mino da Fiesole . . . . . 251

**S. Pietro in Montorio**, Fassade. Seit 1472. In der Art des Amedeo di Francesco da Settignano . . . . . 31

Die Fassade der einschiffigen Kirche ist zweigeschossig, von Pilastern eingerahmt, mit flachem Giebel.

**S. Pietro in Vaticano**, Erztür 1433–1445 von Antonio Averulino, genannt Filarete . . . . . 184

Die ehernen Türflügel zeigen im Stile eine Mischung von archaisierender Gotik und Renaissance. Antikisierendes Ornament umrahmt vier grössere rechteckige Felder mit den Darstellungen Christi, Mariä, Petri und Pauli in Anlehnung an altchristliche Vorbilder, während zwei kleine quadratische Felder mit den Martyrien Petri und Pauli wiederum stärkere Einwirkung der Antike verraten.

**Vatikan**, Appartamento Borgia. Saal des Marienlebens. Gemälde 1493–1495 von Pinturicchio und Schülern . . . . . 138

— — — — —, Saal der Heiligenleben. Gemälde aus der Legende der Heiligen Katharina v. Alexandrien, Susanna, Barbara, Antonius und Paulus Er., Sebastian, sowie Mariä Heimsuchung 1493–1495 von Pinturicchio. Intarsierte Bänke aus der Bibliothek Sixtus IV. . . . . 139

— — — — —, Saal der freien Künste. Gemälde 1493–1495 von Pinturicchio und Schülern. Kamin nach Entwurf des Andrea Sansovino von Simone Mosca . . . . . 140

— — — — —, Tabernakel, 1515, Schule der Robbia . . . . . 251

— — — — —, Saal des Credo. Propheten- und Apostelbilder, 1493–1495 von Pier Matteo d'Amelia . . . . . 241

Von der älteren gemalten Dekoration (Mantua, Bergamo, Abb. S. 134, 135) unterscheidet sich die Ausschmückung der Räume des Appartamento Borgia dadurch, dass die Gemälde nicht tiefer als bis zum Gewölbeansatz herab-

reichen, der durch ein starkes Gesims von der eigentlichen Wand geschieden wird. Für die figürliche gemalte Dekoration bleiben nur die Füllungen der Schildbögen und allenfalls die Gewölbekappen. Die Wände selbst können nunmehr rein ornamental geschmückt und als Folie für beweglichen Schmuck verwendet werden.

**Vatikan**, Sixtinische Kapelle. Schranke der Epistelseite. Von Mino da Fiesole, um 1481. Die andere Hälfte von Giovanni Dalmata . . . . . 280

## RUSCIANO

**Villa Pitti**, Fenster. Die Villa wird nach Vasaris Angabe zwischen 1446 und 1451 von Brunelleschi umgebaut. Das abgebildete Fenster kann jedoch dieser Bauzeit nicht angehören. Patzalk II, S. 32, weist es dem Luca Fancelli zu . . . . . 191

Rechteckige Fensteröffnung mit Pilastern und geradem Gebälk. Das Ornament im Fries sehr fein, in den Pilastern auffallend stark.

## SAN GIMIGNANO

**Collegiata**, Cappella di S. Fina. Entwurf 1468 von Giuliano da Maiano, Ausführung von Benedetto da Maiano . . . . . 55

— — — — —, Altar der hl. Fina. 1475 von Benedetto da Maiano . . . . . 241

Der Altar folgt der Anordnung des Altares in der Kapelle des Kardinals von Portugal. „Der Hostienschrein über dem Altartische wird von zwei Engelpaaren in Nischen zwischen reich ornamentierten Pilastern flankiert; in dem Gebälke darüber Reliefs der Finalende. Auf dem Gebälk ruht der Sarkophag der Heiligen, darüber schliesst ein Rundrelief mit der Madonna zwischen schwebenden Engeln den von zurückgeschlagenen Vorhängen umrahmten Aufbau“ (Cicerone I, S. 482).

**S. Agostino**, Cappella di S. Bartolo. 1494. Von Benedetto da Maiano . . . . . 55

— — — — —, Altar. 1494. Von Benedetto da Maiano . . . . . 240

Der Sarkophag des Heiligen ruht auf dem Altartische. Darüber im Altaraufbau in Nischen die drei theologischen Tugenden. Den Abschluss bildet die Muttergottes zwischen anbetenden Engeln. Das Ganze von Vorhängen umrahmt.

## SARONNO

**Santuario della Madonna**, Kuppel. Der Bau der Kirche 1478 von Vincenzo dell'Orto begonnen . . . . . 10

Die Verkleidung des Tamburs und der Kuppel durch eine Säulengalerie ist eine Fortentwicklung des Motives an S. Maria delle Grazie in Mailand. Die Kandelabersäulen, auf hohen Sockeln, gehören zu den zierlichsten ihrer Gattung. Laternen schlank und reich durchbrochen.

## SIENA

**Accademia di Belle Arti**, Pilaster. Von Antonio Barili . . . . . 208

**Dom**, Fussboden im südlichen Querschiffe. Darstellung der Lebensalter, nach Entwurf von Antonio Federighi dei Tolomei, 1475 . . . . . 157

— — — — —, Kanzeltreppe. 1543, nach Entwurf von Bartolommeo Neroni, ausgeführt von Bernardino di Giacomo . . . . . 279

Die schlanken Baluster noch von frührenaissancemässiger Bildung.

— — — — —, Weihwasserbecken, 1462–1463, von Antonio Federighi dei Tolomei . . . . . 268

— — — — —, Taufbecken, nach 1482, Schule des Antonio Federighi dei Tolomei . . . . . 262

Achteckig. In den Feldern zwischen den Eckpilastern Darstellungen aus der Schöpfungsgeschichte.

**Dom**, Bibliothek. Fassade von Lorenzo Marrina, 1504 . . . . . 62

— — — — —, Inneres, 1493–1508. Fresken mit Szenen aus dem Leben des Papstes Pius II. von Pinturicchio, 1503–1508 142

Eines der schönsten Beispiele einheitlicher Innendekoration der Frührenaissance. Der stark perspektivischen, raumdurchbrechenden Wirkung der Bilder wirkt eine um so stärkere Betonung des Rahmens entgegen. Die Fassade wird durch drei Pilaster in zwei Bogenfelder gegliedert, von denen das eine für die Tür, das andere für einen Altar bestimmt ist.

**Fonte Gaia**. 1409–1419. Von Iacopo della Quercia 265

Grossartiges Beispiel eines nicht für allseitige Sichtbarkeit



bestimmen, sondern gegen eine Rückwand gestellten öffentlichen Brunnens des frühen 15. Jahrhunderts. Die Aufnahme gibt den Zustand vor 1904.

**Loggia dei Nobili.** 1417 nach einem Entwurfe des Sano di Matteo begonnen. Untergeschoss 1422–1438 von Pietro di Minella vollendet. Obergeschoss und dekorative Ausstattung jünger

Die Abbildung hat hier nur die Aufgabe, durch Vergleichung mit dem Bilde der Loggia del Papa den Unterschied zwischen Gotik und Renaissance deutlich zu machen. Schwere quadratische Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen tragen weit gespannte Bogen, ähnlich wie an der Loggia dei Lanzi in Florenz. Das schwere Hochrenaissanceobergeschoss passt sich dem Unterbau vortrefflich an.

**Loggia del Papa.** 1462–1463 von Antonio Federighi dei Tolomei

Drei weit gespannte Bogen auf schlanken Säulen tragen einen zum Unterbau vorzüglich proportionierten attikartigen Fries: eines der schönsten Beispiele der Leichtigkeit und Annuit toscanischer Frührenaissance.

**Palazzo Bandini-Piccolomini.** Vielleicht von Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli . . . . . 70  
Vornehme zweigeschossige Backsteinfassade von edlen Verhältnissen. Die Fenster mit geradem Sturz und Flachgiebel, eher auf urbinatischen denn Florentiner Einfluss hinweisend.

**Palazzo della Ciaia.** Vielleicht von Francesco di Giorgio Martini

Dreigeschossige nicht rustizierte Fassade, Fenster mit geradem Sturz.

**Palazzo del Diavolo,** Fassade der Kapelle. Von Antonio Federighi dei Tolomei. 1460 . . . . . 31

Ziegelbau von quadratischen Dimensionen. Das Äussere mit mächtigen toscanischen Eckpfeilern auf hohen Sockeln, die zweigeschossige Fassaden mit grossen Bogenöffnungen im Untergeschoss einfassen und ein schweres Kranzgesims mit Giebel tragen, von fast hochrenaissancemässiger Wirkung. Der Greifenfries ist eine unmittelbare Nachahmung des Frieses vom Tempel des Antoninus und der Faustina in Rom.

**Palazzo del Magnifico,** Standartenhalter. Von Giacomo di Bartolommeo di Marco Cozzarelli . . . . . 282

**Palazzo Piccolomini,** Fassade . . . . . 64  
—, Kranzgesims . . . . . 197

1469–1509. Wahrscheinlich nach Plan des Bernardo Rossellino von P. P. Porrina ausgeführt.

Dreigeschossiger, gleichmässig rustizierter Bau. Erdgeschoss mit zwei Reihen rechteckiger Fenster, von denen die unteren in Blindbogen sitzen. Die beiden Obergeschosse mit Doppelfenstern. Die Gesimse sind zu den Geschossen proportioniert, das Kranzgesims zum ganzen Bau. Der Hof des Palastes (Patzak II, Tafel 20), mit schlanken korinthischen Säulen und Sprossenfenstern mit geradem Sturz, darf als einer der besten in Toskana gelten.

**S. Caterina in Fontebranda,** Fassade. 1465–1474 von Francesco del Guasta und Corso di Bastiano . . . . . 32  
Korinthische Pilaster tragen ein Kranzgesims mit Girlanden-fries, darüber einen steilen Giebel. Das Portal mit seinem Aufsätze, der aus einem rechteckig umrahmten Halbkreise besteht, steht zu der kleinen Fassade im 'glücklichsten Verhältnis.

**S. Domenico,** Tabernakel. Vor 1475. Von Benedetto da Maiano . . . . . 253

**S. Francesco.** Grabmal des Cristoforo Felici. † 1456. Von Urbano da Cortona, 1486 vollendet . . . . . 224

Die Anordnung selbständig, in Anlehnung an mittelalterliche Vorbilder: der Tote ruht unter dem von Pfeilern getragenen Sarkophage.

**S. Maria dei Servi,** ionische Kapitelle. 1471 . . . . . 211

**S. Maria in Porticu** (Fontegiusta), Untere Kirche, Inneres. 1479–1485 von Francesco di Cristoforo Fedeli und Giacomo di Giovanni aus Como . . . . . 48

Das Innere des Raumes der unteren Kirche — darüber erhebt sich noch eine kleinere Kapelle — verrät unschwer, dass seine aus Como gebürtigen Meister mit nordischer Kunst fühlend haben. Es zeigt die in der deutschen Spätgotik nicht seltene Anlage einer dreischiffigen, drei-

jochigen Hallenkirche (vgl. die Frauenkirche in Nürnberg). Neun quadratische, in ein grosses Quadrat geordnete Kreuzgewölbe werden von vier Säulen getragen.

**TODI**

**S. Maria della Consolazione,** Grundriss . . . . . XXV  
— — —, Äusseres . . . . . 6  
— — —, Inneres . . . . . 7

Inneres 1508 von Cola Matteuccio da Caprarola begonnen. Das Äussere 1516–1524 von Ambrogio di Antonio da Milano und Francesco di Vito Lombardo vollendet. Kuppel 1606.

Zentralanlage aus einem quadratischen Kern und vier Konchen bestehend, dem Typus von S. Lorenzo in Mailand folgend und eine wichtige Zwischenstellung zwischen der Choranlage von S. Maria delle Grazie in Mailand und dem römischen S. Peter einnehmend. Die Einfachheit der Gliederung schon hochrenaissancemässig, Pilaster und sonstige Einzelheiten aber noch zu schwächlich und unentschieden, zumal die Verhältnisse der inneren Pilasterordnungen. Die Kuppel zeigt die schlanke Barockform.

**TOSCANELLA**

**Chiesa del Seminario,** Cappella Ludovisi, 1486 . . . . . 58

**TRIENT**

**Palazzo Tabarelli,** Fassade. Ende des 15. Jahrhunderts Dreigeschossige Fassade vom Typus des Bologneser Palazzo Sanuti. Massverhältnisse, Bildung des Sockels, der Eckpilaster und der Frieze mit Bildnismedaillons, gleichmässig

derb, vor allem jedoch die willkürliche Anordnung der Fenster, deren Gruppierung venezianische Einflüsse verrät. Die Annahme Riehls, Kunst an der Brennerstrasse, 1908, S. 245, das Obergeschoss sei im 18. Jahrhundert hinzugefügt, wird durch eine Aufnahme in Schickhardts Skizzenbuch von 1598 widerlegt (vgl. Heyd, Handschriften und Handzeichnungen Heinrich Schickhardts, 1902, S. 27).

**TURIN**

**Dom.** Fassade. Von Amedeo di Francesco da Settignano. 1491–1498 . . . . . 25

Dreischiffige Querschiffbasilika mit nicht ursprünglicher achteckiger Kuppel. Die Fassade zweigeschossig mit doppelten Pilasterstellungen und Volutenüberleitung.

**URBINO**

**Palazzo Ducale,** Westbau . . . . . 63

—, Ecke gegen den Domplatz . . . . . 71  
—, Hof . . . . . 117  
—, Hof, Kapitell . . . . . 213  
—, Hofportal . . . . . 168  
—, Fenster . . . . . 190  
—, Fenster aus der Sala della Iole . . . . . 190  
—, Cappella del Perdono, Inneres . . . . . 57  
—, Arbeitszimmer des Herzogs, Kassettendecke, 1476 . . . . . 156  
—, Tür der Sala della Iole . . . . . 167  
—, Türen . . . . . 169  
—, Tür der Sala del Trono . . . . . 170  
—, Tür der Sala del Trono, Gebälk . . . . . 199  
—, Intarsientür, vielleicht von Baccio Pontelli, 1479–1482 . . . . . 185  
—, Türfriese, nach 1476 . . . . . 200, 201  
—, Kamin in der Sala della Iole, nach 1476, von Domenico Rosselli . . . . . 271  
—, Kamin in der Sala degli Angeli, nach 1476, von Domenico Rosselli . . . . . 271  
—, Kamin in der Sala del Trono, von Domenico Rosselli . . . . . 272  
—, Wappen der Montefeltre . . . . . 277

Der Palazzo wird 1447 von Herzog Federigo da Montefeltre an der Ecke gegen S. Domenico begonnen. Seit etwa 1465 hat Luciano da Laurana, 1468 als oberster Architekt bestätigt, die Bauleitung; bei seinem Tode, 1479, hinterlässt er das Werk in der Hauptsache vollendet. Die Ausstattung zieht sich bis 1482 hin; sie ist zum kleineren Teile von Domenico Rosselli in den strengen Formen der Florentiner Kunst, zum grösseren von Ambrogio di Antonio da Milano in dem üppigeren Stile der lombardischen Renaissance durchgeführt; von ihm alle Dekorationen, deren Meister oben nicht ausdrücklich erwähnt ist.

Der grosse unregelmässige Bau wird schon im Entstehen als eines der klassischen Werke der Renaissancebaukunst bewundert. Ihm danken Francesco di Giorgio Martini, der erst 1477 nach Urbino kommt, Giacomo Cozzarelli und Bramante die Grösse und Würde ihres Stiles. Das Aeusere bleibt unvollendet. Die von zwei noch an mittelalterliche Vorbilder gemahnenden runden Treppentürmen eingefasste Westfront besitzt eine viergeschossige Loggia (S. 63). Der älteste Teil (S. 71) des Baues zeigt an der Langseite rundbogige Doppelfenster, an der Platzfront hingegen eine grossartige Komposition von drei Portalen und vier Fenstern mit geradem Sturz (vgl. Einleitung S. XXVI). Ein Quaderbelag mit Fugenschnitt war vorgesehen. Neben dieser Platzfront ist das Glanzstück des Baues der quadratische Hof (S. 117), wie Patzak II, S. 44 ff. mit Recht hervorhebt, im 15. Jahrhundert unerreicht. Fein profilierte Archivolten auf korinthischen Säulen. An den Ecken Pfeiler mit vorgelegten Halbsäulen, wodurch das Zusammenlaufen der Bogenfaszias nach Florentiner Art vermieden wurde. Über den Archivolten ein durchlaufendes Gebälk. Den Säulen entsprechen im Obergeschoss korinthische Pilaster, den Bogen gut proportionierte Fenster mit geradem Sturz.

**S. Bernardino dei Zoccolanti.** Um 1470. Wohl mit Unrecht als Jugendwerk des Bramante in Anspruch genommen . . . . . 30

Einschiffige, tonnengewölbte Kirche mit Kuppel über der Vierung, an die sich aussen rechteckig verkleidete Halbkreisnischen als Kreuzarme anlehnen. Das Aeusere, Backsteinbau, durch schlichte Gesimse in drei Geschosse gegliedert, mit Säulenportal, von guten Verhältnissen.

**S. Domenico, Portal.** 1449–1454. Von Maso di Bartolommeo und Pasquino da Montepulciano . . . . . 178

Rechteckige Türöffnung, zum erstenmal in der Renaissance von freistehenden Säulen eingefasst, die ein verkörpftes Gebälk tragen. Darüber Rundbogenfeld und Flachgiebel.

**VENEDIG**  
Denkmal des Bartolommeo Colleoni . . . . . 222

— — — — —, Kranzgesims des Sockels . . . . . 199

Von Andrea del Verrocchio, 1481–1488. Vollendung und Sockel von Alessandro Leopardi 1491–1493.

Das Denkmal ist gleich dem Gattamelatanumont auf einem Kirchplatze frei aufgestellt und, wie jenes, bestimmt, gegen den Himmel gesehen zu werden. Der Standort des Betrachters ist vor der Mitte der Fassade von S. Giovanni e Paolo. Im Gegensatz zu der Gehaltenheit des Gattamelata zeigt das Colleonidenkmal schon im Aufbau des Sockels, vor allem aber in den Figuren von Ross und Reiter, eine nur mühsam gezügelte Kraft. Alles ist hier auf die Spitze getrieben, auch die goldschmiedmässige Ziselierung des Erzes, ein Werk des Leopardi.

**Dogenpalast, Hof, Ostflügel.** . . . . . 129

Der Ostflügel des Hofes erhält nach dem Brande von 1483 neuen Marmorschmuck. Antonio Rizzo verwendet 1484–1498 die Säulen der Erdgeschosshalle in achteckige Pfeiler, die Spitzbogen in Rundbogen und beginnt den Bau der Scala dei Giganti. Pietro Lombardi erneuert 1499 bis nach 1511 die Bekleidung der Obergeschosse und vollendet die Treppe. Lorenzo Bregno setzt die Arbeit fort, Antonio Abbondio, gen. Scarpagnino beschliesst sie 1545–1550. Die Ornamentik fertigen Domenico und Bernardino Mantovano. Schöpfer des Mars und Neptun ist Iacopo Sansovino, 1554–1566. „Die unabsichtliche Unsymmetrie der Fassade ist beinahe ein Glück zu nennen, da die Architektur wohl ohnehin für eine wahre Komposition im grossen nicht ausgereicht hätte. Es kommt dabei freilich zu krausen Extremen: Fenster desselben Stockwerkes von verschiedener Höhe, doppelte Friese u. a. m., was man über dem ungeheuren Reichtume der Dekoration vergessen muss“ (Cicerone I, S. 179).

**Palazzo Corner-Spinelli,** Fassade. Von Moro Coducci, Ende des 15. Jahrhunderts . . . . . 82

Der Palazzo Corner-Spinelli zeigt gleich den Palazzi Manzoni-Angaran, Vendramin-Calergi und Contarini delle figure die schon im Mittelalter übliche Fassadengliederung: über dem Portal sind in der Mitte der Fassade die Fenster der

grossen Halle — hier zwei, im Palazzo Manzoni fünf — zu einer Art Loggia zusammengefasst; zu ihr sind die äusseren, durch breite Mauerflächen getrennten Fenster symmetrisch geordnet. Der Palast zeigt über einem hohen rustizierten Sockelgeschoss zwei gleichwertige Hauptgeschosse. Über der Mitte der Fassade ein kleiner Giebel. In den rundbogigen Doppelfenstern ist die Spätgotik noch nicht völlig überwunden.

**Palazzo Manzoni-Angaran,** Fassade. 15. Jahrhundert . 81

Dreigeschossige Fassade mit schlanken Rundbogenfenstern, die in der Mitte der Obergeschosse zu Loggiaöffnungen zusammengeordnet sind.

**Palazzo Minelli,** Treppenturm. Von Giovanni Candi, vor 1499 . . . . . 80

Zylinderförmiger, mit einer Haube bedeckter, durch ansteigende Bogenöffnungen durchbrochener Turm, an den sich ein Bogenhallenbau anschliesst. Die Anlage des Turmes greift wohl auf romanische Vorbilder von der Art des Domturmes in Pisa zurück.

**Palazzo Vendramin-Calergi,** Fassade. Begonnen 1481, wahrscheinlich von Moro Coducci, vollendet um 1509 von Pietro Lombardi . . . . . 83

Dreigeschossige Fassade mit auf venezianische Art rhythmisch geordneten rundbogigen Doppelfenstern. Während das Untergeschoss durch zarte Pilaster gegliedert wird, zeigen die Obergeschosse als Wandschmuck freie Säulen verwendet, zwischen den drei Mittelfenstern einfach, seitlich paarweise, ein an sich grossartiges, aber hier spielerisch verwendetes Motiv. Man muss mit dieser Fassade etwa die Front des Palazzo Corneto in Rom (Abb. S. 75) vergleichen, um den Unterschied zwischen Spiel und Kunst zu begreifen.

**Procurazie vecchie,** Fassade. Seit 1480 erstes und zweites Geschoss von Pietro Lombardi, 1517 Obergeschoss von Bartolommeo Buon . . . . . 80

Langgestreckter Bau, die ganze Nordseite des Marktplatzes begrenzend, mit drei Bogenhallengeschossen. Je einem Bogen (auf gerahmten Pfeilern) im Untergeschosse entsprechen je zwei schlankere Bogen in den oberen Stockwerken. In der ganzen Fassade herrscht reine Reihung, ohne Versuch einer zusammenfassenden Gliederung (vgl. S. 284).

**S. Giorgio dei Greci,** Fassade. Von Sante Lombardi 1538 begonnen. 1550 nach Plänen des Iacopo Sansovino von G. Chiona vollendet . . . . . 37

Einschiffiger Bau mit Tonnengewölbe, das in der Mitte von einer Kuppel unterbrochen wird. Fassade trotz der späten Entstehungszeit, in der Gesamtanordnung spielerisch, frührenaissancemässig, mit zwei Ordnungen, wozu noch ein Oberbau mit Giebelabschluss als dritte kommt.

**S. Giovanni e Paolo.** Grabmal des Dogen Andrea Vendramin † 1478. Vollendet nach 1493 . . . . . 239

Architektur wohl von Alessandro Leopardi. Figurlicher Schmuck von Pietro, Antonio und Tullio Lombardi. An Stelle zweier jugendlicher Wappenhalter (jetzt in Berlin, Kaiser Friedrich-Museum) zwei weibliche Figuren von Lorenzo Bregno.

Der Typus des Florentiner Brunigrabmales ist hier auf das prächtigste umgebildet. Das Grabmal erhält nach römischem Muster einen hohen Inschriftsockel; die Nische wird vertieft, so dass der abschliessende Bogen auf freien Säulen ruht. Seitlich sind Felder mit Figurennischen angefügt. Eine ausführliche Würdigung im Cicerone I, S. 542 f.

**S. Maria Formosa,** Fassade. 1492 von Moro Coducci begonnen . . . . . 37

Die Fassade mit einer einzigen, wenn auch spielerisch behandelten Pilasterordnung ist eine der in der Frührenaissance seltenen Nachbildungen nach der Fassade von S. Andrea in Mantua, die unmittelbar zu palladianischen Fassaden hinüberleiten. Vergleicht man sie mit der daneben abgebildeten jüngeren von S. Giorgio dei Greci, so kann kein Zweifel sein, welche von beiden mehr den Absichten der Hochrenaissance entspricht.

**S. Maria dei Frari,** Altar. 1487. Von Giovanni Bellini 245

Dass die rahmende Architektur nicht nur die Bilderkunst, sondern auch die Malerei mit der Gesamtarchitektur des

Raumes, für den sie bestimmt sind, fest verbindet, lehren Beispiele wie der Altar des Giovanni Bellini. Die formale Anordnung stimmt im ganzen mit der Gliederung des Portals der Scuola di S. Giovanni Evangelista (vgl. Abb. S. 128) überein. Die Mitte wird überhöht und von einem halbkreisförmigen Abschluss bekrönt, der, wie auch die seitlichen Rahmentheile, mit der Bildarchitektur zu einer räumlichen Einheit zusammenwächst, die ihrerseits wiederum auf den Platz der Aufstellung des Altars im Kircheninnern Rücksicht nimmt.

S. Maria dei Miracoli, Fassade . . . . .	36
— — — — —, Fenster der Fassade . . . . .	195
— — — — —, Inneres . . . . .	54
— — — — —, Pfeilerbasis . . . . .	209
— — — — —, Altar . . . . .	249
— — — — —, Kanzel . . . . .	256

1481–1489 von Pietro Lombardi und seinen Söhnen Antonio und Tullio erbaut und einheitlich ausgestattet. Tonnengewölbe von Giovanni Girolamo Pennacchi bemalt.

Die zweigeschossige Fassade, durch schwache Pilaster in Felder gegliedert, deren schlechte Proportionierung durch die Bogenabschlüsse des oberen Geschosses betont wird, ist durch einen riesigen Halbkreisgiebel abgeschlossen und durch bunte Marmorinkrustation belebt. Auch die Wände des Chorraumquadrates, auf denen die Kuppel ruht, zeigen bogenförmige Abschlüsse. Das Innere mit kastentiertem Tonnengewölbe, reicher Wandinkrustation und einem über die Sakristei gelegten Hochchor mit Schranken und Ambonen, zu dem man auf zierlicher Treppe gelangt, ist von wesentlich erfreulicherer Wirkung, zumal das Ornament von grosser Feinheit.

S. Salvatore, Grundriss . . . . .	XXVIII
— — — — —, Schnitt . . . . .	XXXI
— — — — —, Inneres . . . . .	50

Entwurf 1506 von Giorgio Spavento. Ausführung seit 1507 von Tullio Lombardi. Vollendung 1534.

Die Ordnung des Inneren ist eine Weiterbildung des Systemes von S. Andrea in Mantua, in Anlehnung an S. Marco. Drei flache Kuppeln, auf je vier Tonnen ruhend, deren tragende Pfeiler in sich kleine Kugelhäupten bergen. Die grossen Kuppeln haben Laternenlicht. Aber auch die Eckräume erhalten gegenüber dem Vorbilde von S. Marco eine erhöhte Bedeutung; man empfindet sie nicht mehr als ausgehöhlte Pfeiler, sondern als quadratische Kapellen, die im Wechsel mit den doppelt so grossen tonnenüberwölbten Jochen und den grossen Kuppelräumen einen Rhythmus bewirken, der, worauf Frankl, S. 75, mit Recht hinweist, das Langhaus- oder Reihen-gegenstück zu den zentralen Gruppenbauten bildet, die ihren Abschluss in S. Peter erreichen. In S. Salvatore sind alle Verhältnisse gebunden, nicht nur die des Grundrisses, sondern auch die des Aufbaues. Die grossen und kleinen Bogen, die das Mittelschiff von den Seitenräumen scheiden, verhalten sich wie 1 zu 2; das Verhältnis ihrer Breite zu ihrer Höhe entspricht nahezu dem goldenen Schnitt.

S. Sebastiano, Kapelle neben dem Chor. Bodenbelag aus glasierten Tonfliesen. 1510 . . . . .	158
S. Zaccaria, Fassade . . . . .	36
— — — — —, Portal . . . . .	177

Die beiden Untergeschosse mit dem Portal 1458–1460 von Antonio di Marco Gambello, der die Bauleitung bis 1481 behält. Ausbau 1483 bis nach 1515 durch Moro Coducci.

Die untere Hälfte, mit zarten, wenig vorspringenden Gliedern, erscheint nicht kräftig genug für den jüngeren Teil mit seinem von den venezianischen Palastfassaden übernommenen Motiv der Dreibogenloggia, seinen Doppelsäulenstellungen und den aus Kreisteilen gebildeten Giebeln. Nicht Gesetzmässigkeit, sondern Pracht wurde erstrebt.

Scuola di S. Giovanni Evangelista, Vorhof . . . . .	128
— — — — —, Treppenhaus, Austritt in den Saal . . . . .	132

Vorhof 1481 in der Art des Pietro Lombardi. Treppenhaus 1502–1504 von Moro Coducci.

Der Vorhof bei aller Liebesswürdigkeit klar und nicht spielerisch. Zwischen zwei hohe Wände ist eine Quer-

mauer gezogen. In der Mauerhöhe läuft ein Gebälk um, von kannelierten Pilastern getragen. In der Mitte der Quermauer eine Tür, von Segmentgiebel überragt. Das quadratische Treppenhaus reich und köstlich. Wie am Uhrturn findet sich auch hier das Motiv des Gebälks auf Säulen, die Pfeilern vorgelegt sind. Auf den Gebälkstücken vier schmale Tonnen, die eine Kugelkappe auf Hängezwickeln tragen.

Scuola di S. Marco, Fassade . . . . .	85
— — — — —, Erdgeschosshalle . . . . .	133

1485–1495. 1533 noch nicht ganz vollendet. Bauleiter Moro Coducci. Ausführende Pietro, Antonio und Tullio Lombardi.

Die zweigeschossige Fassade mit ihren wechselnden Pilasterintervallen, ihren Fenstern von verschiedener Breite, den nach dem Vorbilde der Giebel von S. Marco gebildeten rundbogigen oberen Abschlüssen, mit dem Ornamentbande unter dem verkröfteten Gebälk und den perspektivischen Scheineinfaltungen der Erdgeschossfassade ist so naiv sinnlos, so völlig frei von irgendwelcher architektonischen Absicht, dass dieser ein wenig gross geratene Schnörkel nicht einmal so unerträglich wirkt wie die weit anmasslichere Fassade der Scuola di S. Rocco. Die dreischiffige Erdgeschosshalle, mit einer horizontalen Balkendecke tragenden korinthischen Säulen auf überhöhten Sockeln, vermutete man eher im Norden denn in Italien.

Scuola di S. Rocco, Fassade 1517–1560. Entwurf von Bartolommeo Buon. Ausführung seit 1524 durch Sante Lombardi, seit 1527 durch Antonio Scarpagnino, zuletzt durch Giangiacomo Grigi . . . . . 84

Zweigeschossige Fassade von fünf Fensterachsen. Im Erdgeschoss in der zweiten und fünften Achse Portale, das eine rundbogig, das andere mit geradem Sturze. Die Fenster im Erdgeschoss rundbogige Doppelfenster, oben zwei Rundbogen unter geradem Sturze mit Giebel. Die Wand wird durch blumenumwundene freie Säulen, in der fünften Achse durch Pilaster gegliedert; die beiden Gebälke sind verkröpft. Im ganzen, wie in den Teilen, besonders auch im Ornament, voll unerträglicher Willkür. Standartenträger auf dem Markusplatz. Von Alessandro Leopardi 1500–1505 . . . . . 284

Torre dell'Orologio, 1496–1499, wohl von Moro Coducci. Seitenflügel 1499–1506 . . . . . 102

Der Bau, der den Eingang in die Merceria beherrscht und zugleich den rückwärtigen Abschluss der Piazzetta bildet, schliesst sich unauffällig an die Procurazie vecchie an. Drei Geschosse, sämtlich mit Mezzanin, das obere zurückspringend, um Aussichtssöllen Platz zu lassen. Das Ganze vom Uhrturne noch um ein Geschoss überragt. Im Erdgeschoss zeigen sich hier bereits die Pfeiler von freien Säulen eingefasst, die Architrave, bezw. den Bogen des Durchganges zur Merceria tragen. Das Motiv der freien Säule wird später von Sansovino im Obergeschosse der Bibliothek wieder aufgenommen.

## VERONA

Palazzo del Consiglio, Fassade . . . . .	95
— — — — —, Teil der Fassade . . . . .	94
— — — — —, Inneres der Erdgeschosshalle . . . . .	93

1476–1493. Entwurf sehr wahrscheinlich von Fra Giocondo, 1476. Ausführung 1486 durch Giovanni und Bartolommeo Sannicchi. Vollendung der bekronenden Standbilder 1493.

Zweigeschossiger Bau von acht Bogenachsen, durch einen Mittelpfeiler in zwei gleiche Hälften geteilt. Je zwei Bogen auf Säulen entsprechen im Obergeschosse ein zweiteiliges Bogenfenster mit geradem Sturz und Segmentgiebel. Die Wandfelder des Obergeschosses sind durch Pilaster gegliedert und mit zierlichem gemaltem Ornament versehen, dem hier eine ähnliche Wirkung zugewiesen ist wie dem Wandmuster der Fassaden des Dogenpalastes in Venedig. Die Erdgeschosshalle hat horizontale Balkendecke.

Palazzo Ridolfi, Portal. 15. Jahrhundert . . . . .	175
--	-----

S. Anastasia, Zweiter und dritter südlicher Seitenaltar. 15. Jahrhundert . . . . . 206, 207

## VICENZA

Casa Arnaldi, Fassade. 15. Jahrhundert . . . . .	77
--	----



Gesamtanordnung in Anlehnung an venezianische Palastfassaden. Das steinerne Stabwerk im Untergeschoss passt sich der Gartenumgebung an.

**Palazzo Porto**, Portal 1481 . . . . . 181  
—, Hof 1481 . . . . . 130

Hof mit zweigeschossiger Säulenhalle. In den Bogen von verschiedener Spannweite, der Nichtbeachtung der vertikalen Achsen, der oberen Brüstung zeigt sich noch reines Mittelalter.

**Palazzo Vescovile**, Bogenhalle. 1494 von Tommaso Formentone . . . . . 130

Zweigeschossiger Bau im Nordflügel des bischöflichen Palastes. Im Untergeschosse Bogen auf achteckigen Pfeilern mit korinthischen Kapitellen, im Obergeschoss die doppelte Anzahl quadratischer Fenster, die nur durch dünne Pfeiler von einander getrennt sind. Obgleich die Form der unteren Pfeiler noch mittelalterlich ist, zeigt diese Halle in der Vergleichung mit jener des Palazzo Porto deutlich den Gegensatz von renaissanceemässiger Gesetzlichkeit und mittelalterlicher Willkür.

## VINCIGLIATA

**Castello**, Brunnen. 15. Jahrhundert . . . . . 264

## VINOVO

**Schlosshof**. 15. Jahrhundert . . . . . 127

Zweigeschossige Pfeilerarkadenanlage. Den Pfeilern des Erdgeschosses sind Terrakottapilaster vorgelegt, die das sich über ihnen verkröpfende Gurtgesims tragen, auf dem die Brüstung des Obergeschosses sitzt. Die oberen Bogen sind gedrückt und unprofiliert. Über ihnen ein Gebälk mit breitem Fries.

## VITERBO

**S. Maria della Quercia**. Kassettendecke. Von Antonio da Sangallo d. J. 1519—1525. . . . . 151

## VOLTERRA

**Baptisterium**, Tabernakel 1471. Von Mino da Fiesole 253

**S. Girolamo**, Fassade. 1445—1465 nach Entwurf von Michelozzo di Bartolommeo Michelozzi . . . . . 32

Der schlichten zweigeschossigen Fassade ist eine schlanke Bogenhalle vorgelegt.

# KÜNSTLERVERZEICHNIS

	Seite
<b>Abbondio</b> , Antonio, gen. Scarpagnino . . . . .	84, 129
<b>Agliardi</b> , Alessio . . . . .	126
<b>Agostino d'Antonio di Duccio</b> 34, 44, 159, 163, 203, 209, 247, 278	209, 278
<b>Alberti</b> , Leone Battista XXVI, XXVIII, 5, 19, 20, 21, 23, 44, 45, 65, 72, 162	162
<b>Amadeo</b> , Giovanni Antonio 14, 15, 29, 38, 46, 176, 204, 269	269
<b>Ambrogio di Antonio da Milano</b> 6, 156, 167, 169, 170, 190, 199, 200, 201, 277	277
<b>Amedeo di Francesco da Settignano</b> XVII, XXX, 25, 27, 31, 46, 119	119
<b>Ammanati</b> , Bartolommeo . . . . .	65
<b>Antonio di Simone</b> . . . . .	86
<b>Aquila</b> , Andrea dell' . . . . .	160
<b>Ardizoni</b> , Pellegrino . . . . .	5
<b>Arnolfo di Cambio</b> . . . . .	XVI
<b>Averulino</b> Antonio, gen. Filarete . 96, 120, 181, 184, 192	192
<b>Baccio d'Agnolo</b> . . . . .	XVI, 67
<b>Bagnadore</b> , Piero Maria . . . . .	104
<b>Bardi</b> , Donato di Niccolò di Betto siehe <b>Donatello</b>	
<b>Baretta</b> , Lodovico . . . . .	101
<b>Barili</b> , Antonio . . . . .	208
<b>Bassi</b> , Martino . . . . .	IX
<b>Battagio</b> , Giovanni di Domenico . . . . . 14, 16, 18, 178	178
<b>Bellini</b> , Giovanni . . . . .	245
<b>Benedetto di Benedetto</b> . . . . .	218
<b>Bergognone</b> , Ambrogio . . . . .	18, 49
<b>Bernardino di Giacomo</b> . . . . .	279
<b>Bernardino Mantovano</b> . . . . .	129
<b>Bigoio</b> , Biagio . . . . .	100
<b>Bisnone</b> , Bernardo da . . . . .	261
<b>Bongiovanni di Geminiano</b> . . . . .	154
<b>Bramante</b> , Donato 8, 10, 12, 13, 15, 28, 30, 46, 49, 50, 79, 121, 123, 179	179
<b>Bregno</b> , Andrea . . . . .	237, 238
<b>Bregno</b> , Lorenzo . . . . .	129, 239
<b>Brescia</b> , Giovanni di Pietro da . . . . .	101
<b>Brescia</b> , Fra Raffaele da . . . . .	275
<b>Briosco</b> , Benedetto . . . . .	29, 145, 179, 205, 218, 220
<b>Brunelleschi</b> , Filippo XVI, XXIV, XXV, 1, 2, 3, 39, 40, 41, 43, 64, 65, 88, 89, 90, 110, 114, 163, 188, 191, 202, 259	259
<b>Bruoso di Benedetto</b> . . . . .	218
<b>Buggiano</b> siehe <b>Cavalcanti</b>	
<b>Buglioni</b> , Benedetto . . . . .	165
<b>Buon</b> , Bartolommeo . . . . .	80, 84
<b>Buontalenti</b> , Bernardo . . . . .	106

	Seite
<b>Caccini</b> , Giovanni . . . . .	92
<b>Candi</b> , Giovanni . . . . .	80
<b>Caparra</b> siehe <b>Grosso</b>	
<b>Cavalcanti</b> , Andrea di Lazzaro, gen. Buggiano 57, 259, 263, 276	276
<b>Cazzaniga</b> , Tommaso da . . . . .	145
<b>Cernobbio</b> , Donato da . . . . .	33
<b>Chellione</b> , Antonio . . . . .	160
<b>Chiaccheri</b> , Antonio di Manetti . . . . .	40, 92
<b>Chiona</b> , G. . . . .	37
<b>Ciumare</b> , Niccolò . . . . .	235
<b>Civitali</b> , Matteo . 100, 227, 235, 248, 252, 256, 268, 277	277
<b>Coducci</b> , Moro . . . . . 36, 37, 82, 83, 85, 102, 132, 133	133
<b>Conigo</b> , Cristoforo da . . . . .	29
<b>Contucci</b> , Andrea, gen. Sansovino, s. <b>Sansovino</b> , Andrea	
<b>Corso di Bastiano</b> . . . . .	32
<b>Cortona</b> , Urbano da . . . . .	224
<b>Cozzarelli</b> , Giacomo di Bartolommeo di Marco . 70, 282	282
<b>Cronaca</b> . . . . . XXIX, 9, 30, 42, 67, 68, 113, 131, 148, 197	197
<b>Dalmata</b> , Giovanni . . . . .	238, 280
<b>Dolcebuono</b> , Giovanni . . . . .	14, 18
<b>Dolfini</b> , Matteo di Bartolo . . . . .	XXIV, 2, 40
<b>Domenico di Paris</b> . . . . .	154
<b>Domenico Lombardo</b> . . . . .	160
<b>Domenico Mantovano</b> . . . . .	129
<b>Donatello</b> 186, 215, 222, 225, 226, 246, 254, 255, 258, 263, 276	276
<b>Duccio</b> siehe <b>Agostino d'Antonio di Duccio</b>	
<b>Elia di Bartolommeo Lombardo</b> . . . . .	220
<b>Falconetto</b> , Giovanni Maria . . . . .	59
<b>Fancelli</b> , Luca . . . . . XXVIII, 5, 19, 45, 114, 191	191
<b>Fedeli</b> , Francesco di Cristoforo . . . . .	48
<b>Federighi</b> , Antonio, dei Tolomei . 31, 98, 157, 262, 268	268
<b>Ferrucci</b> , Francesco di Simone . 77, 198, 233, 234, 267	267
<b>Fiesole</b> , Mino da . . . . . 198, 227, 236, 251, 253, 259, 280	280
<b>Filarete</b> siehe <b>Averulino</b>	
<b>Filippi</b> , Tommaso . . . . .	77, 122, 189, 266
<b>Firenze</b> , Sebastiano da . . . . .	27
<b>Fonduti</b> , Agostino dei . . . . .	8
<b>Foppa</b> , Vincenzo . . . . .	144
<b>Formentone</b> , Tommaso . . . . .	101, 130
<b>Fornari</b> , Anselmo dei . . . . .	273
<b>Fossi da Dozza</b> , Francesco . . . . .	101, 174
<b>Francesco di Giorgio</b> siehe <b>Martini</b>	
<b>Francesco di Simone</b> siehe <b>Ferruci</b>	
<b>Francesco di Vito Lombardo</b> . . . . .	6
<b>Francione</b> , Francesco di Giovanni . . . . .	165

	Seite		Seite
Gagini, Elia . . . . .	60	Pasti, Matteo dei . . . . .	20, 21, 44
Gagini, Giovanni . . . . .	60	Pedoni, Giovanni Gaspare . . . . .	33, 76
Gambello, Antonio di Marco . . . . .	36, 177	Pennacchi, Giovanni Girolamo . . . . .	54
Gatta, Bartolommeo della . . . . .	42, 195	Pericoli siehe Tribolo	
Genga, Bartolommeo . . . . .	85	Perugino, Pietro . . . . .	137
Genga, Girolamo . . . . .	86, 105	Pier Matteo d'Amelia . . . . .	241
Gennari, Pier dei . . . . .	20, 21, 44	Piero di Cecco . . . . .	257
Ghiberti, Lorenzo . . . . .	XXII, 187, 210	Pietrasanta siehe Giacomo di Cristofano da Pietra-	
Ghini, Giovanni di Lapo . . . . .	XVI	santa	
Giacomo di Cristofano da Pietrasanta . . . . .	XVII, 27, 119	Pietro di Benvenuto . . . . .	172
Giacomo di Giovanni . . . . .	48	Pietro di Martino . . . . .	160
Giocondo, Fra . . . . .	93, 94, 95	Pinturicchio, Bernardino . . . . .	138, 139, 140, 142
Giovanni Cristoforo Romano . . . . .	235	Pisa, Isia da . . . . .	160, 226
Giovanni d'Aria . . . . .	60	Pisano, Giovanni . . . . .	XIV
Giovanni di Bartolommeo . . . . .	186	Polidoro di Stefano . . . . .	159
Giovanni di Bertino . . . . .	162	Pollaiuolo, Simone del siehe Cronaca	
Girolamo di Bartolommeo . . . . .	173	Pontelli, Baccio . . . . .	185
Gozzoli, Benozzo . . . . .	56	Porrina, P. P. . . . .	64, 197
Grandi, Ercole . . . . .	76	Portigiani, Pagno di Lapo . . . . .	86, 225, 276
Grassi, Filippo . . . . .	101	Quercia, Iacopo della . . . . .	224, 265
Grigi, Giangiacomo . . . . .	84	Raimondi, Eliseo . . . . .	76
Grosso, Niccolò, gen. Caparra . . . . .	282	Ricchini, Francesco . . . . .	96, 120, 192
Guasta, Francesco del . . . . .	32	Riccio, Andrea . . . . .	59
Infrangipani, Marsilio . . . . .	77, 122, 189, 266	Rizzo, Antonio . . . . .	129
Iuvara, Filippo . . . . .	XXVIII, 19, 45	Robbia, Andrea della . . . . .	3, 149
Lamberti, Stefano . . . . .	33	Robbia, Giovanni della . . . . .	91, 270
Laurana, Francesco . . . . .	60, 160	Robbia, Girolamo della . . . . .	91
Laurana, Luciano da . . . . .	57, 63, 71, 86, 117, 168, 190, 213	Robbia, Luca della . . . . .	3, 146, 186, 232, 258
Lazzari, Filippo . . . . .	225	Rocchi, Cristoforo dei . . . . .	46
Leopardi, Alessandro . . . . .	199, 222, 239, 281	Rocchi, Elia dei . . . . .	273
Lera, Bernardino da . . . . .	76	Rodari, Iacopo . . . . .	177
Lombardi, Antonio 36, 54, 85, 133, 195, 209, 239, 249, 256		Rodari, Tommaso . . . . .	177
Lombardi, Pietro 36, 54, 80, 83, 85, 128, 129, 133, 195, 209, 239, 244, 249, 256, 262		Roselli, Iacopo di Stefano . . . . .	68, 188
Lombardi, Sante . . . . .	37, 84	Rosselli, Domenico . . . . .	86, 271, 272
Lombardi, Tullio XXVIII, XXXI, 36, 50, 54, 85, 133, 195, 209, 239, 249, 256		Rossellino, Antonio . . . . .	225, 229, 243, 259
Maffei, Timoteo . . . . .	43	Rossellino, Bernardo 22, 47, 64, 72, 73, 103, 110, 197, 225, 228, 247, 264, 267, 272	
Maffioli, Alberto . . . . .	269	Rossetti, Biagio . . . . .	24, 51, 76, 125, 212
Maggi, Annibale, da Bassano . . . . .	100	Rossimino, Girolamo . . . . .	267
Maggi, Lorenzo dei . . . . .	14	Rovezzano, Benedetto da . . . . .	165
Maiano, Benedetto da XXVII, XXXI, 55, 64, 68, 93, 110, 151, 163, 165, 188, 212, 219, 233, 240, 241, 242, 253, 257, 282		Sangallo, Antonio da, d. A. . . . .	XXIX, 9, 42, 195
Maiano, Giuliano da 47, 55, 67, 70, 99, 116, 163, 165, 275		Sangallo, Antonio da, d. J. . . . .	151
Malvito, Tommaso, da Como . . . . .	61, 171	Sangallo, Giuliano da, d. A. XVII, XXIX, 4, 5, 9, 69, 106, 108, 115, 119, 131, 147, 148, 213, 220	
Mantegazza, Antonio . . . . .	29, 204, 269	Sanmicheli, Bartolommeo . . . . .	93, 94, 95
Mantegazza, Cristoforo . . . . .	29, 204, 269	Sanmicheli, Giovanni . . . . .	93, 94, 95
Mantegna, Andrea . . . . .	109, 134	Sano di Matteo . . . . .	98
Marchionne da Firenze, Niccolò . . . . .	174	Sansovino, Andrea . . . . .	103, 140, 220
Marrina, Lorenzo . . . . .	62	Sansovino, Iacopo . . . . .	37, 101, 129
Marti, Francesco . . . . .	126	Scarpagnino, siehe Abbondio	
Martini, Francesco di Giorgio . . . . .	71, 103	Schiatti, Alberto . . . . .	XXIII
Maso di Bartolommeo . . . . .	178	Setignano, Desiderio da . . . . .	230, 231, 257
Matteuccio, Cola, da Caprarola . . . . .	XXV, 7	Solari, Giuniforte . . . . .	29, 96, 120, 192, 205
Meo del Caprina siehe Amedeo di Francesco		Spavento, Giorgio . . . . .	XXVIII, XXXI, 50
Michelozzi, Michelozzo di Bartolommeo 32, 56, 66, 70, 105, 107, 108, 111, 112, 114, 116, 124, 144, 153, 161, 186, 196, 202, 212, 215, 225, 226, 254		Sperandio, Niccolò . . . . .	174
Minella, Pietro di . . . . .	98	Stauris, Rinaldo de . . . . .	205
Minello, Antonio . . . . .	59	Tacca, Pietro . . . . .	266
Minello, Giovanni . . . . .	59	Talenti, Francesco . . . . .	XVI
Montanari, Gilio . . . . .	87, 127, 221	Taramelli, Alessio . . . . .	17, 52
Montanaro, Giovanni Antonio . . . . .	16	Tasso, Domenico del . . . . .	136, 275
Montepulciano, Pasquino da . . . . .	178	Tasso, Mario del . . . . .	152, 153
Mosca, Simone . . . . .	140	Tatti, Iacopo, gen. Sansovino, siehe Sansovino, Iacopo	
Neroni, Bartolommeo . . . . .	279	Testa . . . . .	274
Nola, Giovanni da . . . . .	160	Tolomei, siehe Federighi, Antonio	
Nova, Paxino da . . . . .	135	Tribolo, Niccolò . . . . .	267
Novara, Bartolino da . . . . .	XVIII, 134	Vanvitelli, Luigi . . . . .	101
Nuzio, Matteo . . . . .	20, 21, 44, 143, 167	Venezia, Bernardo da . . . . .	29
Orto, Vincenzo dell' . . . . .	10	Verona, Giovanni da . . . . .	33, 275, 283
Paladini, Filippo . . . . .	91	Verrocchio, Andrea del . . . . .	186, 222, 223, 263, 266
Palazzo, Lazzaro . . . . .	14, 18	Viani, A. . . . .	45
Palladio, Andrea . . . . .	101	Zaccagni, Bernardino . . . . .	14, 53, 196
Paolo Romano . . . . .	160	Zaccagni, Giovanni Francesco . . . . .	14
		Zambelli, Fra Damiano dei . . . . .	273
		Zambelli, Francesco dei . . . . .	273
		Zampa, Franceschino . . . . .	173
		Zucchi, Marcantonio . . . . .	274





# Berichtigungen

Infolge der gegenwärtigen Herstellungsschwierigkeiten ist dem Verfasser die letzte Korrektur nicht zugegangen. Daher ist eine beträchtliche Zahl von Fehlern stehen geblieben, die im folgenden richtig gestellt werden.

Seite		statt	richtig
9		Antonio del Pollaiuolo	Antonio da Sangallo
18		1488	1487
33		Pedroni	Pedoni
34		1437	1457
36		1493	1483
44		1454	1460
50		Lombardo	Lombardi
68		Benedetto de	Benedetto da
85		Sucola	Scuola
94		1467	1476
101, 129, 146		Jacopo	Iacopo
105		Caveggi	Careggi
129		Lombardo	Lombardi
132		Austritt in den Saal	Vorraum
142		1505	1503
144		Cappella S. Pietro	Cappella di S. Pietro
144		Michelozzi	Michelozzo
157		Tolmei	Tolomei
160		von 1656	vor 1656
162		Bertini	di Bertino
168		1460	1465
174		Niccolo	Niccolò
176		Pertosa	Certosa
177, 224, 265		Jacopo	Iacopo
205		Giuniforto	Giuniforte
227		de Noceto	da Noceto
265		Querica	Quercia
276		Lapo	Lapo Portigiani
	Zeile		
289	35 v. o. links	zeigen	sind
289	18 v. u. links	Michelozzi	Michelozzo
290	10 v. o. rechts	S. Maria del Fiore	S. Maria del Fiore (Dom)
291	22 v. u. links	Kapitell der Vorhalle	Kapitell
291	21 v. u. links	1483	1493
292	43 v. o. rechts	Capella	Cappella
294	38 v. o. links	Bogenbelag	Bodenbelag
295	30 v. u. rechts	Rosselino	Rossellino
297	11 v. u. rechts	1493	1495
297	10 v. u. rechts	1508	1507
300	5 v. u. links	Austritt in den Saal	Vorraum
302	16 v. u. rechts	Mario	Marco









[illegible]

Library Bureau Cat. No. 1137

724.345.832b

ARTTY



3 5002 00390 9517

Baum, Julius  
Baukunst und dekorative plastik der fru

Art NA 1115 .B35 1920

Baum, Julius, 1882-

Baukunst und dekorative  
plastik der



