Kgl. Bayer. Akademie
der Wissenschaften

Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen und historischen Classe

der

k. b. Akademie der Wissenschaften

zu München.

Jahrgang 1889.

Zweiter Band.

München
Verlag der K. Akademie
1890.

In Commission bei G. Franz.

Historische Classe.

Sitzung vom 1. Juni 1889.

Herr von Reber hielt einen Vortrag:

„Luciano da Laurana, der Begründer der Hochrenaissance-Architektur.“

Sind schon in der politischen Geschichte, wenn sie sich nicht überwiegend als Dynastengeschichte ergiebt, die Hauptabschnitte schwer auf Jahr und Tag festzustellen, so erscheint diess in der Regel fast unmöglich in der culturgeschichtlichen Darstellung. Nur selten haben Ereignisse von elementarer Gewalt einer ganzen Culturepoche einen scharf bestimmbaren Abschluss gegeben. Meistens sind die Veränderungen des Wandelbildes nur sehr allmälige, indem gewöhnlich zwischen die Culturepochen grösseren oder kleineren Umfanges sich verschieden lange Zeiträume des Ueberganges legen, welche den Endpunkt der älteren und den Anfangspunkt der neueren Epoche schwer präcisirbar machen.

Man hat daher gut sagen, eine Arbeit sei besser ganz zu unterlassen, welche, soweit sie bisher gethan, zum nicht geringen Theile falsch gethan ist, und auf deren fest begründete Lösung auch für die Zukunft nicht mit Sicherheit gehofft werden kann. Allein wenn auch feststeht, dass in der Culturentwicklung der Strom ein continuirlicher sei, so hat er doch — um beim Bilde zu bleiben — zeitweise einen langsameren und einen rascheren Lauf, an gewissen Stellen seine Stromschnellen und Fälle, hier anmuthige und reiche,

dort unerquickliche und arme Ufergelände, so dass immerhin Abschnittspunkte zu finden sind. Ist deren Feststellung auch mit Schwierigkeiten verbunden, so ist sie doch keineswegs unmöglich, wenn dem bestimmbaren Material der Uebergangszeiten scharfe Detailforschung zugewandt wird. Die Arbeit selbst aber ist bei nur einiger Aussicht auf Erfolg eine dankenswerthe, denn die allmälig dadurch zu gewinnende gründlichere Gliederung des Stoffes ist ein zwingendes Bedürfniss. Ihre ausschlaggebende Wichtigkeit für elementare Studien wäre noch das Geringste. Denn wie eine correcte Gliederung in allen Wissensgebieten eine unschätzbare Erleichterung des Verständnisses darbietet, so kann sie auch in der culturgeschichtlichen Darstellung nur ebenso erwünscht sein, wie die Interpunktion in der Schrift.

Ein genaueres Studium und Abpfählen der Gränzen thut namentlich an jenen Stellen noth, wo eine langjährig verhärtete Tradition in der allgemeinen Vorstellung festgewurzelt ist, wie ich an einem einzelnen Falle darzulegen gedenke. Jedermann weiss, dass Filippo Brunellesco der Vater der Renaissancearchitektur sei, und Jedermann glaubt ebenso sicher zu wissen, dass man in Bramante den Begründer der Hochrenaissance zu verehren habe. Während aber gegen die erstere Annahme nichts eingewendet werden kann, stehen der letzteren gewichtige bislang nicht genügend gewürdigte Bedenken entgegen.

Die italienische Renaissancearchitektur in ihrer aufsteigenden Entwicklung theilt sich bekanntlich in zwei Epochen, Frührenaissance und Hochrenaissance. Als Ausgangspunkt der Frührenaissance ist Florenz so zweifellos gesichert, wie als Hauptsitz ihrer ganzen Entwicklung. Es lässt sich also der Begriff der Frührenaissance aus den dort erhaltenen und meist datirbaren Denkmälern feststellen und ihr Gegensatz zu der hauptsächlich in Rom sich bethätigenden Hochrenaissance klarlegen. Die Frühzeit kehrt zwar schon von

vornherein von den mittelalterlichen Baustylen auf die Antike zurück, was ja das Wesen der Renaissancearchitektur — ich betone es, der Architektur und nur dieser Kunst — bildet. Aber diese Rückkehr ist keineswegs eine unbedingte. Schon Brunellesco studiert in Rom Grundrisse, Constructionen und Details römischer Ruinen, aber er ist weit entfernt, den aufgenommenen Motiven seine eigenen Conceptionen zu opfern. Seine Domkuppel von Florenz, mit welcher er sich bekanntlich Bahn brach, vollendete sogar das Hauptwerk gothischer Architektur Italiens ohne wesentliche stylistische Abweichung, und weit mehr als im Detail zeigt er dabei in constructiver Beziehung trotz bewundernswerther Selbständigkeit den Nutzen, den er aus seinen Antikenstudien gezogen. In anderen Werken fühlt man freilich den Hauch des Classicismus deutlicher, wenn sich auch das classische Vorbild niemals, selbst nicht in S. Lorenzo und S. Spirito dominirend breit macht. Das Gleiche gilt von seinen unmittelbaren Nachfolgern, und selbst noch von dem classisch gebildeten L. B. Alberti, welcher seine individuelle Selbständigkeit nicht blos in der Façade von S. Maria Novella wie in Palazzo Ruccellai, sondern selbst in der Façade von S. Francesco zu Rimini, trotz deren Anlehnung an das Motiv des Triumphbogens von Rimini [1]) keineswegs verleugnet. Fast im ganzen Quattrocento bleibt die Disposition auf die jeweilig bestehenden Bedürfnisse und Wünsche der Bauherrn, der Aufbau auf die Bedingungen der Eingänge, Etagen und Fenster begründet, zumeist sogar noch auf Grundlage mittelalterlicher Verhältnisse. Die Herübernahme der Antike beschränkt sich, ohne dass constructiv ausser dem Spitzbogen viel geändert worden wäre, auf stückweise Motiv-Entlehnung aus antiken Dekorationstheilen, ins-

1) Es ist übrigens für diesen Bau das Vorbild des von 1210 stammenden Domes von Civita Castellana kaum minder massgebend gewesen, als jenes des Triumphbogens von Rimini. A. Ricci, Storia dell'Architettura in Italia. Modena 1857—60. II. p. 499.

besondere von Pilastern, Gebälken, Fenster- und Thürumrahmungen u. s. w., wobei ohne Unterschied der Entstehungszeit wie der Gebäudeart des Vorbildes, ja selbst aus antiken Zierstücken nichtarchitektonischen Charakters das Passendscheinende zusammengelesen wurde. Stets aber geschah diess nicht blos mit dekorativem Geschmack, sondern mit einer triumphirenden Freiheit, einem Schwelgen in der Umbildung und Erfindung des Ornamentes, wie diess mit ähnlichem Erfolge wohl noch niemals zu Tage getreten. Die Zierden der Capitäle, der Pilasterfüllungen, der Friese, Portale und Fensterumrahmungen entwickelten sich in einer Weise, dass sie das antike Motiv nicht selten an Geschmack, Lebendigkeit und an exakter Zierlichkeit, immer aber an feiner Abwechselung überboten. Dazu auch an Reichthum der Gliederung, welcher ausserhalb Toskana's und insbesondere im lombardischen Gebiet häufig in spielende Ueberladung ausartete, wie z. B. an der Façade der Certosa von Pavia, an S. Maria in Miracoli zu Brescia u. s. w. Ganz ausserhalb des Programmes eines jeden Architekten der Frührenaissance aber lag es, antike Gebäude zu reproduciren oder auch nur ein geschlossen zusammenhängendes Stück aus dem Ruinen-Vorrath getreu zu verwerthen. Niemand dachte daran, den classischen Verhältnissen und Anordnungen sich zu fügen, den antiken Säulen- und Gebälkformen ausschliesslich und genau zu folgen, und überhaupt der classischen Formensprache unter gleichzeitiger Zugrundelegung des antiken Baudenkmäler-Schatzes wie des Lehrbuches des Vitruv zu huldigen. Denn wenn auch Vitruv in dieser Periode schon gelesen wurde, so findet sich doch von einer ernstlichen und verständnissvollen Benutzung desselben, selbst bei dem Herausgeber desselben, dem gelehrten Architekten Fra Giocondo,[1]) kaum eine Spur.

Die Frührenaissance hatte also die Antike unter Wahrung

1) Die Publication ist indess erst 1511 in Venedig erfolgt.

einer bewussten Selbständigkeit und Individualität, übrigens lediglich äusserlich und dekorativ aufgenommen, in einer Aeusserlichkeit jener ganz ähnlich, in welcher die Aufnahme der Gothik in Italien anderthalb Jahrhunderte früher erfolgt war. Es waren blos Einzelconcessionen, die man den antiken Formvorbildern und Constructionen machte, die freie und lebendige Persönlichkeit und Originalität überwog in der Conception wie in der Dekoration. Es musste sich daher die Frührenaissance scharf sondern von der Hochrenaissance, deren Grundsatz strenges Festhalten an den antiken Vorbildern in Construction, Verhältnissen und stylistischen Elementen, somit im Ganzen wie im Einzelnen war.

Die Schilderung dieses Gegensatzes, wenn auch positiver und schärfer als gewöhnlich gefasst, ist indess ihrem wesentlichen Inhalt nach weder neu, noch auch erschöpfend. Wir konnten uns jedoch dieser, wie es scheinen kann, überflüssigen Ausführung nicht entschlagen, denn wir brauchen die Klarstellung des wechselseitigen Verhältnisses für die Zwecke unserer Untersuchung, können uns aber auch mit den gegebenen Andeutungen begnügen, um zeigen zu können, was jenseits der Grenzlinie zwischen Früh- und Hochrenaissance liegt. Denn es wird nicht mehr angehen, unsere Ansätze in dieser Beziehung an einen landläufigen Namen zu knüpfen, wenn auch mit diesem das Verdienst — wenn es überhaupt ein solches ist — unbestreitbar verknüpft bleibt, die Neuerung zum allgemeinen Bewusstsein und zur vollen Durchbildung gebracht zu haben. Wir müssen vielmehr die allgemeine Annahme bekämpfen, dass dieser Umschwung von der relativen Freiheit und der decorativen Haltung der Frührenaissance zu der constructiven und formalen Gebundenheit und strengen Anklammerung an die antiken Vorbilder von Bramante begonnen worden sei. Auch führt schon ein näheres Eingehen in den Entwicklungsgang Bramante's auf eine bisher nicht genug beachtete Spur, welche den Anfang der

Hochrenaissance mit einem andern Namen in Verbindung bringt.

Bramante ist nämlich auf dem Landgute Ca del Colle später Ca Bramante in der Nähe von Urbino geboren, wo sein Vater zu Monte Esdrualdo, Pistrino und Monte Brandi begütert war. Es ist kein Grund, zu bezweifeln, dass der Knabe seine Ausbildung in dem seiner Heimathstätte unmittelbar benachbarten Urbino begann, in jener Stadt, die sich damals durch Federigo da Montefeltro zu einem der glänzendsten Musensitze Italiens und zu einer der ergebnissreichsten Pflegestätten von Wissenschaft und Kunst zu entfalten begann. Auch ist kein Grund zum Misstrauen gegen die Notiz Vasari's, wonach Bramante zunächst in das Atelier des Fra Bartolommeo di Giovanni della Corradina, genannt Fra Carnovale da Urbino eintrat, der als Dominicaner in Urbino nach 1484 ohne das Glück starb, dass von seinen Gemälden auch nur ein einziges auf die Nachwelt gekommen oder unter seinem Namen bekannt geblieben wäre. Bramante kann, als 1444 geboren, wohl nicht vor 1454 bei Carnovale eingetreten sein, wahrscheinlich aber auch nicht lange nach 1460, da seine Ausbildung in der Malerei schon etliche Jahre später wenigstens soweit abgeschlossen war, als dies bei Carnovale und unter dem Einflusse des Pier della Francesca thunlich erschien. Denn gegen Ende der sechziger Jahre hatte er bereits seinen eigentlichen Beruf erwählt und oblag, ohne die Malerei abzustreifen,[1]) nunmehr vorzugsweise der Baukunst. Es liegt nahe, für diese Wandelung etwa 1467 anzunehmen, oder überhaupt das Jahr, in welchem Luciano Martini da Laurana nach Urbino entboten worden war, um den Palast Federigo's zu erbauen. Jedenfalls ist ein vorausgängiger Aufenthalt Bramante's in Florenz ebenso

---

1) W. v. Seidlitz, Bramante in Mailand. Jahrb. d. k. preuss. Kunstsammlungen. Berl. 1887. VIII. S. 183 fg.

wenig nachzuweisen, wie die Anwesenheit einer entsprechenden baukünstlerischen Kraft in Urbino vor der Ankunft Luciano's. Die Zusammenhänge von Bramante's Palastarchitektur mit dem Palaste von Urbino wären übrigens, wie wir später sehen werden, allein schlagend genug, um die Abhängigkeit Bramante's von Luciano, die Schüler- und Gehilfenstellung Bramante's bei Luciano zu sichern. Auch haben die neuesten Architekturforscher diesen Zusammenhang bereits zugegeben.

Die vorliegenden Nachrichten über Luciano Martini da Laurana, der überhaupt erst vor einem halben Jahrhundert der Vergessenheit entrissen worden ist,[1]) sind ausserordentlich dürftig. Es scheinen zwei Brüder, Söhne des Martino da Laurana gewesen zu sein, welche sich in Italien der Kunst widmeten: Francesco der Bildhauerei, Luciano der Baukunst. Ob sie selbst von Istrien, dem damals zum Gebiet von Venedig gehörenden Schifferstädtchen Lovrano, westlich von Fiume am Fusse des Monte Maggiore gelegen, ausgingen oder ob schon ihr wie es scheint aus Zara[2]) eingewanderter Vater seine neue Heimath abermals verlassen, ist ungewiss. Im wahrscheinlicheren letzteren Falle muss wohl an Venedig als nächsten Wohnplatz der Familie gedacht werden, wenn wir die Notiz einer Palermitaner Urkunde,[3]) in der Francesco Laurana „habitator Urbis Panormi et Civitatis Venetiarum" genannt wird, dahin deuten dürfen.

Wo die beiden Brüder ihre erste künstlerische Ausbildung erhielten, ist zwar nicht sicher, aber es ist höchst

---

1) S. Pungileoni, Memoria intorno alla vita e alle opere di Donato o Domino Bramante, Roma 1836.

2) S. Pungileoni, Elogio storico di Giov. Santi, p. 71. G. Gaye Carteggio inedito d'Artisti dei Secoli XIV. XV. XVI. Fir. 1839. I p. 217.

3) E. Müntz bei Al. Heiss, Les Médailleurs de la Renaissance. Paris 1881 (Fr. Laurana p. 12 fg.).

naheliegend, dass es in Venedig geschah. Die Bauten der Lombardei in Venetien stehen, da Luciano seine Ausbildung sicher nicht in Venedig vollendete, mit der ausgesprochenen Annahme venetianischer Schule wenigstens nicht im Widerspruche. Deutlicher weisen Francesco's frühere Sculpturen auf venetianische Grundlage, während gewisse Eigenarten der reiferen Arbeiten Francesco's die Einwirkung eines Desiderio da Settignano und eines Mino da Fiesole verrathen. Diess weist auf Studienfortsetzung in Florenz, welche Luciano so wenig entbehren konnte als Francesco.

Während aber Francesco seine plastische Ausbildung nirgends besser vollenden konnte, als in Florenz, musste Luciano diese Vollendung in Rom gesucht haben. Denn gründlichere Antikenstudien finden wir bei keinem quatrocentistischen Architekten als bei ihm verwerthet, und diese konnten in voller Ausdehnung nur in Rom gemacht werden. Auch hätte Luciano bei längerem Verweilen in Florenz sich dem Bann der Florentinischen Tradition nicht in der Weise entziehen können, wie er es in Urbino bewiesen hat, so dass es gewiss ungerechtfertigt erscheint, Luciano als Schüler des Brunellesco zu bezeichnen und mit dem von Vasari als Schüler desselben erwähnten „Schiavone che fece assai cose in Vinezia“[1]) zu identificiren.

Luciano hatte aber, wie so viele andere Architekten und namentlich sein jüngerer Zeitgenosse Bramante als Maler begonnen und scheint erst von der Architekturmalerei zur Baukunst übergegangen zu sein. Bernardo Baldi,[2]) der ungefähr ein Jahrhundert nach Luciano's Tode seine Beschrei-

---

1) Paolo Tedeschi, di Luciano da Lovrana architetto del Secolo XV. Archivio storico Lombardo, Nro. X, p. 667—682. Mil. 1883. Vasari ed Lemonier III p. 241 ed. Milanesi. II. p. 385.

2) Descrizione del Palazzo d'Urbino. Bei Bianchini, Memorie concernenti la città di Urbino. Roma 1724 fol. p. 44.

bung des Palastes von Urbino verfasste, spricht von einigen mit Laurana's Namen bezeichneten Tafeln architektonischer Prospekte. Zwei derartige, in einem Privatzimmer des Palazzo Barberini befindliche Stücke wurden von A. Schmarsow[1]) als dazu gehörig bezeichnet. Da ich sie nicht selbst kenne, vermag ich nicht zu beurtheilen, ob Schmarsow's Sicherheit in dieser Beziehung vollbegründet ist, gewiss aber gehört dazu der gleichgrosse in der Pinakothek (Accademia di belle Arti) des Schlosses zu Urbino befindliche Stadtprospekt, von welchem ich nach Augenschein versichern kann, dass die ihm dortselbst gewidmete Zutheilung an Pier della Francesca falsch ist.

1461—66 befand sich Francesco am Hof des Königs René in der Provence, siedelte 1468 nach Sicilien über, arbeitete um 1474 in Neapel, befand sich aber 1478—80 nachweislich abermals am Hof des Königs René. Luciano dagegen scheint zunächst in Neapel am Hof des Königs Ferdinand, dann in Mailand im Dienste des Alessandro Sforza gewesen zu sein. Denn nach einer von A. Bertolotti[2]) aufgefundenen Urkunde ersucht der Markgraf Lodovico von Mantua in einem Schreiben vom 8. Mai 1465 den Herzog Alessandro, er möge den Maestro Luciano schleunigst nach Mantua gehen lassen „per havere il consilio e parere su circa quelle sue fabriche". Nach diesem Datum ist es in der That wahrscheinlicher, dass Luciano auf Alessandro Sforza's Verwendung von Mailand aus nach Urbino ging, statt einer unter Verwendung des Königs Ferdinand zu Stande gekommenen Berufung von Neapel aus zu folgen. Gewiss ist, dass die Berufung 1466 oder spätestens 1467 erfolgte, um den Künstler bis an seinen Tod (1483) an die Dienste des Federigo da Montefeltro zu fesseln.

1) Melozzo da Forli, Berlin und Stuttgart 1886, S. 107.

2) Architetti Ingegneri e Matematici in relazione coi Gonzaga Signori di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII. Genova 1889 p. 18.

Dass Francesco seinen Bruder für kurze Zeit nach Urbino begleitet habe, wie W. Bode[1]) annimmt, wird zwar durch die Lücke von 1466 - 68 in den neapolitanisch-sicilischen Urkunden über Francesco, oder durch die Büste der Battista Sforza, Gemahlin des Herzogs Federigo von Urbino, nicht aber durch den Palasthintergrund auf Francesco's Kreuzschleppungsrelief (S. Didier zu Avignon) unterstützt, welcher die angegebene Aehnlichkeit mit dem Palast von Urbino thatsächlich nicht erkennen lässt.

Was Luciano's damalige künstlerische Richtung betrifft, so würden wir seine Wendung zur Hochrenaissance schon constatiren können, wenn Bernardino Baldi's[2]) Behauptung sich weiter begründen liesse, dass das Lustschloss Poggio Reale bei Neapel Luciano's Werk sei. Allein Vasari[3]) schreibt den Palast dem Giuliano da Majano zu und bezeichnet ihn als durch den Herzog von Calabrien, nachmals König Alfonso II. erbaut, was der Vasari-Commentator Milanesi, ohne sich über seine Quellen weiter auszusprechen, dahin erweitert, dass diess 1481 geschehen sei. Würde man jedoch auch übersehen können, dass Vasari's Behauptung ebenso alle Belege fehlen, wie jener Baldi's, so stimmt doch die Gestalt des Gebäudes ungleich mehr zu dem Styl Luciano's, wie wir ihn im Palaste von Urbino finden werden, als zu jenem Giuliano's. Poggio Reale ist zwar bis auf geringe Reste zerstört, aber Plan und Aufriss, wie ihn Serlio[4]) giebt, lässt trotz der rohen und ungenauen, ja zum Theil ganz fehler-

1) Desiderio da Settignano und Francesco Laurana: Zwei italienische Frauenbüsten des Quatrocento im Berliner Museum. Jahrbuch der k. preuss. Kunstsammlungen IX. Berlin 1888. S. 226.

2) a. a. O.

3) Le Vite de' più eccellenti Pittori Scultori ed Architettori, ed. Milanesi. Firenze 1878. Vol. II p. 470.

4) Architettura di Seb. Serlio Bolognese. In Venetia 1559. Libro terzo. p. 146 fg.

haften Art ihrer Zeichnung wenigstens so viel erkennen, dass es sich um eine vollkommen symmetrische Anlage handelt, deren Centrum ein quadratischer Säulen- oder Pfeilerhof in zwei Stockwerken von entschieden classischen Verhältnissen bildet, welchen an den vier Ecken doppelgeschossige Gemächer durch vier äussere Säulenhallen miteinander verbunden, flankiren. Wie dieser Plan, so ist auch das Detail des Aufrisses, die Form der Fenster u. s. w., dem Charakter der Frührenaissance wenig entsprechend. Luciano's Thätigkeit am Sforzahofe zu Mailand aber ist erst noch unter den vermuthungsweise dem Bramante zugeschriebenen Werken daselbst zu suchen.

Wir können kaum annehmen, dass Federigo von Montefeltro lediglich auf fürstliche Empfehlungen hin den Architekten seines Palastes engagirte. Der gründliche Charakter Federigo's hätte in einer Angelegenheit, die ihm so nahe ging, einen leichtsinnigen Entschluss nicht ermöglicht. Jedenfalls hatte er erst Leistungen des Mannes seiner Wahl bei seinen Besuchen in Mailand und Neapel gesehen. Wir wissen aber vorerst noch von keinem anderen Bauwerke Luciano's als dem genannten Poggio Reale, und doch müssen wir mindestens einen bedeutsamen Palastbau voraussetzen, angesichts der unbedingten Anerkennung, wie sie sich in Federigo's Erlass dd. Pavia 10. Juni 1468[1]) ausspricht. Denn wenn der Fürst in diesem Eingangs versichert, erst vergeblich Toscana — dove è la Fontana degli Architettori — abgesucht zu haben, um den besten Bauleiter seines urbinatischen Palastes zu finden, so gewinnt es natürlich noch mehr Gewicht, dass er endlich in Luciano seinen Mann erkennt, an welchem er „per esperienza veduto et conosciuto quanto l'egregio huomo Maestro Lutiano, sia dotto e instrutto in quest arte".

---

1) Giov. Gaye, Carteggio inedito d'Artisti dei Secoli XIV. XV. XVI. Firenze 1839. Vol. I p. 214 fg.

Wer dem Luciano in Urbino vorangegangen und ausser den nöthigen nivellirenden Substructionen 1447 den Trakt S. Domenico gegenüber und (vielleicht noch etwas früher) die Gemächer an der linken Langseite des Domes ausgeführt hat, wissen wir nicht. Die Substructionen nach der landläufigen Tradition dem Francesco di Giorgio aus Siena zuzuschreiben, ist ganz unzulässig, da dieser erst 1477 und zwar ausschliesslich zu Festungsbauten nach Urbino berufen ward. Von dem Eintreten Luciano's erhalten wir erst Kunde durch zwei im Urbinatischen (Mediceischen) Archiv befindliche Urkunden vom 28. November und 1. Dezember 1467, deren Gegenstand ein Streit ist, welcher zwischen dem Architekten und unbotmässigen Geschäftsleuten, insbesondere mit dem Chef der Comacini (der Marmorarbeiter aus Mailand-Como), Maestro Jacomo di Maestro Giorgio di Como ausgebrochen war.[1]). Dass aber der Process sehr zu Gunsten Luciano's verlief, erhellt aus dem bereits angezogenen Erlass Federigo's vom 10. Juni 1468, in welchem er seinen Architekten mit ungewöhnlichen Vorrechten in seiner Stellung befestigt: .... Noi havemo eletto e deputato il detto mro. Lutiano per ingegniero et capo di tutti li maestri che lavoraranno alla detta opera, così di murare, come de maestri d'intagliare pietre, e maestri di legnami et fabbri, et d'ogni altra persona di qualunche grado et di qualunche essercitio lavorasse alla detta opera; et così volemo et commandamo a detti Maestri et operarii et a ciascuno et de nri. ufficiali et sudditi ch'avessero a provedere, fare et operare alcuna cosa in la detta opera, che al detto Mo. Lutiano debbano in ogni cosa obedire, et far quanto per lui li sarà commandato, non altremente che alla nostra propria persona .... Dando al detto mro. Lutiano pieno arbitrio et potestà, et libera bailia et possanza di posser cassare, rimovere, qualunche maestro et

2) G. Gaye, Carteggio etc. T. p. 216—217.

operaio che fosse alla detta opera . . . . et di posser condurre altri Maestri et operaii, et darli a lavorare a settimana o a giornata, come li piacesse, et così di poter punire et condannare, et ritenere dal salario et provisioni di chi non facesse il lavoro, et tutte laltre cose fare, le quali sappartiene ad un architettore et capo maestro deputato ad un lavoro, et quello proprio che potessimo noi medesimi fare se fussimo presente . . . .

Diese Gunst konnte bei Federigo, einem der gebildetsten und namentlich in Architektur beschlagenen Humanisten Italiens

„Che d'ingegno è perfecto Architettore"[1])

nicht blosse Laune sein, sondern war aus der durch Anschauung und Erfahrung gewonnenen Ueberzeugung entsprungen, dass selbst in Florenz damals kein besserer Meister zu finden sei. Wenigstens keiner von jener fortschrittlichen Entwicklung, wie sie Federigo wünschte, dem nicht bloss die Brunellesco'sche sondern selbst die Alberti'sche Schule bereits als ein überwundener Standpunkt erscheinen mochte, als er vielleicht in dem Grund- und Aufriss des Poggio Reale das neue Element (der Hochrenaissance) erkannte. Und der hochsinnige Bauherr erfuhr auch keine Enttäuschung, sonst würde er schwerlich den Architekten bis an seinen Tod an sich gefesselt und 15 Jahre lang mit Arbeiten überhäuft haben. Denn in unersättlicher Baulust bedeckte Federigo sein Land mit Schlössern und Burgen, von welchen aller Wahrscheinlichkeit nach ein grosser Theil, sicher ausser Urbino selbst die Schlösser von Gubbio[2]) und Mercatello Luciano's Werk sind. Denn wenn auch die Schlösser von Cagli, Serra di S. Abondio und il Tavoletto dem Francesco di Giorgio ihre

1) Antonio die Francesco al. Feltrescho Merchatello. Vatik. Handschrift von 1480 aus der Bibliothek des Herzogs von Urbino. Urb. lat. 785 cart. 82. Schmarsow a. a. O. S. 72.

2) Stier und Lustner, deutsche Bauzeitung 1862, Nr. 31—34.

Entstehung verdanken, dem vielleicht alle sonst aufgezählten Burgen (Roche) Federigo's zuzuschreiben sind, so wird wohl eine spätere Forschung in den Palazzo's zu Fossombrone, Castel Durante, und an etwa sechs anderen Plätzen, welche als Schauplatz von Federigo's Bauthätigkeit genannt werden,[1]) den bis jetzt noch nicht gesuchten Antheil Luciano's nachzuweisen in der Lage sein.

Nach Schmarsow[2]) wäre der Palast von Gubbio, der nächst jenem von Urbino bedeutendste und von Giovanni di Sante[3]) in seinem Lobgedicht auf Federigo besonders gerühmte Bau Luciano's, sogar noch vor der urbinatischen Hauptresidenz hergestellt worden. Uns scheint jedoch der Grund unzureichend, dass die edle und geistreiche Gemahlin Federigo's, Battista Sforza, hier wohnte und im Jan. 1472 nach 6 Töchtern dem Herzog den Nachfolger Guidobaldo gebar, dessen Erscheinen sie nur mehr um 7 Monate überleben sollte. Denn Battista bedurfte des Säulenhofes, welchen Luciano in die Mitte des mittelalterlichen Schlosses von Gubbio setzte, gewiss nicht, sondern wäre vielmehr wahrscheinlich von Gubbio verzogen, wenn die Bauleute in jener Zeit, in welcher sie in Gubbio residiren wollte, sich dort eingenistet hätten. Dem kann auch nicht entgegenstehen, dass das Obergeschoss des Säulenhofes von Gubbio in seinen Pilastern und Fensterumrahmungen weniger von den Hochrenaissanceelementen des Säulenhofobergeschosses in Urbino an sich hat, denn die erwähnten Details von Gubbio kommen an der Ostfaçade von Urbino ganz ähnlich vor, obwohl die Ostfaçade in Urbino gewiss nicht das Erstausgeführte war, da sie bis

---

1) Aloysius Guido de Callio, de Vita Federici Feltry Cod. Urb. (Vatic.) v. 1553. — Reposati, Della Zecca di Gubbio e delle Geste de' Conti e Duchi di Urbino. Bologna 1772. I. p. 263 (Schmarsow a. a. O).

2) a. a. O. S. 74.

3) Ms. Cod. Vat. Ottobon. no. 1305. fol. 199 a.

auf den heutigen Tag unvollendet geblieben ist. Ich glaube daher, dass vielmehr die Fürstin bei Ankunft Luciano's in Urbino sich nach Gubbio zurückzog, um dem urbinatischen Bautrubel zu entgehen, und dass der Renaissancehof in Gubbio erst in Angriff genommen ward, als Battista Sforza als Leiche bereits nach Urbino (S. Bernardo) zurückgeführt war.

Uebrigens arbeitete Luciano in Gubbio wie in Mercatello sicher nur nebenbei, nach Reposati (a. a. O.) durch den Tod des Herzogs in seiner Arbeit unterbrochen, somit kaum früher, als er sein Hauptwerk im Rohbau fertig gestellt und in Bezug auf die Dekoratoren sich bestens versehen hatte. Und dass man bald nach der Fürstin Tode in Urbino sogar schon ans Einrichten gehen konnte, beweist Antonio da Mercatello, der 1473 bereits die Bibliothek im Erdgeschosse vorfand. Freilich wurde erst 1474 der Cyklus der sieben Gemälde von Melozzo da Forli, die sieben freien Künste vorstellend, deren Nachweis und Reihenfolge wir Schmarsow's geistvoller Untersuchung verdanken,[1]) vollendet, um welche Zeit wohl auch die herrliche Friesinschrift, die schönste Bibliothekinschrift eines fürstlichen Hauses, wie aus der Abschrift bei Bernardo Baldi[2]) zu schliessen ist, entstand. Unmittelbar darauf musste auch bald das reizende Lararium des Herzogs, das „studio dei ritratti", vollendet worden sein. Die Betheiligung des Justus von Gent an den Porträts kann nemlich nicht über die Zeit von 1475 hinaus angenommen werden und da die Bezeichnung Dux (Graf Federigo wurde erst Mitte 1474 zum Herzog erhoben) und insbesondere die im Deckenornament verwertheten Insignien des Hosenbandordens (welche der Herzog im Februar 1475 zu Grottaferrata empfing) auf die gleiche Zeit hinweisen, so muss das bis auf

1) a. a. O. S. 64 fg.

2) a. a. O. Gegeben bei Schmarsow S. 358, in schöner Uebersetzung S. 83/84.

die abgeplünderten Porträts vollständig erhaltene Cabinet um 1475 seine kostbare Ausschmückung empfangen haben.

Nach dem Erhaltenen wie nach den Beschreibungen des einstigen Bestandes begreift man leicht, wie sehr das fortschreitende Werk den Bauherrn befriedigte. Seinem eigenen Urtheil setzten sich auch Zeugen genug zur Seite, welche seine Wahl und den Erfolg in allen Tonarten priesen. So rühmt zunächst die Reimchronik des Giov. Santi[1]) den Luciano über die Maassen:

E larchitecto a tucti gli altri sopra
  In Lutian Lauranna, huomo excellente,
  Chel nome uiue, ben che morte el cuopra.
Qual cum lingegno altissimo e possente
  Guidava lopra col parer del Conte
  Che acio al parere hauea alto e lucente
Quanto altro signor mai, e le voglie pronte
  E ragione è che loptimo Architecto
  Sia quel che al spendere apre Laureo fonte . . .

Weniger ist auf das Reimlob des erwähnten Betteldichters Antonio da Mercatello zu geben. Mehr vielleicht auf die Worte des Luca Paoli[2]) oder insbesondere auf Baldi's Beschreibung. Am meisten aber spricht für die weitreichende Erkenntniss der Bedeutung Luciano's der Umstand, dass selbst der Mediceer Lorenzo Magnifico, durch Kunstliebe und Kunstverständigkeit gleich ausgezeichnet, um 1480 durch Giuliano da Majano den damals mit der Dekoration des Palastes von Urbino beschäftigten Baccio Pontelli beauftragen liess, den ganzen Bau für ihn aufzunehmen. Die Risse wurden mit einem vom 18. Juni 1481 datirten Briefe Pontelli's an den Mediceer gesandt, welche Gelegenheit der über sein Schloss entzückte Herzog Federigo benutzte,

1) Ms. cod. Vat. s. cit. fol. 196 a.

2) Summa de arithmetica e geometria, Venet. 1494.

Lorenzo Magnifico selbstgefällig sagen zu lassen, am liebsten hätte er ihm das Haus selbst zur Ansicht geschickt.[1])

Dass von diesen Verherrlichungen damals nur ein geringer Theil auf den Antheil des Baccio Pontelli entfallen konnte, geht aus dem Umstande hervor, dass dieser nicht vor 1479 und wahrscheinlich erst als Nachfolger des Intarsiators Gondolo Tedesco nach Urbino gelangte. Ebenso kann vom Antheil des Francesco di Georgio aus Siena kaum gesprochen werden, da dieser lediglich 1477 in Urbino thätig war, und in seinem Traktat[2]) nur einen Stall am Palaste zu Urbino als sein Werk nennt, in den 80er Jahren aber an den obengenannten Burgen und Befestigungen des urbinatischen Gebietes beschäftigt war.

Der Wunsch eines Lorenzo Magnifico, Zeichnungen von dem Palast zu erhalten, würde allein ausreichen, das Werk als ein in gewissem Sinne den florentinischen Bauten des Quattrocento überlegenes und als ein epochemachendes hinzustellen. Glücklicherweise aber sind wir zur kunstwissenschaftlichen Beurtheilung nicht auf derlei Notizen oder auf schlechte Zeichnungen wie die Serlio'schen Risse des Poggio Reale angewiesen, denn der Palast von Urbino hat sich, zwar ausgeplündert bis auf die Wände, Kamine und Thüren, in seltener Reinheit und Ausdehnung bis zur Stunde erhalten.[3]) Wir können also den Bau selbst reden lassen, und werden finden, dass er sich als die wichtigste Voraussetzung insbesondere der römischen Werke Bramante's ergiebt.

Die Aufgabe war freilich den Wünschen eines Architekten, der nach möglichster Reinheit der Benutzung des römisch-antiken Vorbildes und somit nach einer strikten Regelmässigkeit strebte, wie sie ihm am Poggio Reale er-

---

1) Schmarsow, a. a. O. S. 79.

2) Trattato sopra l'architettura civ. e milit. Ed. Promis. Tor. 1841.

3) Arnold, der herzogliche Palast von Urbino. Leipzig 1857.

möglicht war, keineswegs günstig. Denn der Künstler war mehrfach peinlich gebunden. Erstlich durch das höchst unebene Terrain, welches an der Westseite 15 Meter tiefer als ostwärts naturgemäss einen Ausgleich durch einseitige Substructionen erforderte, um für das Erdgeschoss des Ganzen eine einheitliche Höhe auch gegen Westen zu gewinnen. Ohne Zweifel war an diesen Substructionen, welche zu Kellern und Magazinen, Cisternen und Ställen benutzt wurden, schon manches von uns unbekannter Hand geschehen, als Luciano die Bauleitung übernahm, wodurch der Gesammtanlage manch weiterer Zwang erwachsen musste. Aehnliche Schwierigkeiten gingen für die Gesammtcomposition aus dem Vorhandensein zweier älterer Schlosstheile hervor, welche in den Neubau eingeschlossen werden mussten. Der nach dem Umbau den Prinzessinen eingeräumte an die südliche Langseite des Domes sich anlehnende Nordtrakt, nachmals in Folge Bewohnung durch den Mediceer „del Magnifico" genannt, konnte wenigstens äusserlich gegen Osten durch den Neubau maskirt werden. Dagegen musste der von 1447 stammende Trakt an der Ostseite, S. Domenico gegenüber, unverhüllt bleiben und zeigt noch heute die bogengetheilten Fenster seiner Entstehungszeit. — Die schwerste Gebundenheit aber mag sich dem Architekten durch das Dilettantenthum seines Bauherrn, der selbst persönlich überall eingriff, ergeben haben. Sicherlich war diess nicht überall von Nachtheil, da Federigo Kennerschaft und Geschmack nicht abgesprochen werden kann, aber es war gewiss eine Schranke. Wohl am stärksten war Federigo's Einfluss am Loggienbau, dessen von zwei Rundthürmen flankirter Aufbau eine fremde Linie in die Gesammtanlage zog.

Die Betrachtung der beiden Façaden, an der Ostseite neben dem Dom, wie an der Westseite am Hügelabhang lehrt übrigens, dass Luciano's System noch nicht geschlossen war, als er den Bau übernahm. Er konnte daher umso

leichter einerseits den Einreden des Bauherrn, anderseits den Anforderungen des bereits Bestehenden sich fügen. Er brachte es über sich, nicht bloss die Loggien der Westfaçade mit ihren Säulchen und Volutengiebeln im Style der Alberti'schen Frührenaissance durchzuführen, sondern sogar die Thürme an mittelalterliche Vorbilder anzuschliessen und das gothisirende Kragsteinkranzgesimse der beiden Rundthürme selbst über den zwischenliegenden Loggientrakt wegzuführen (jetzt abgetragen). Ebenso schloss er sich an dem Theil der Ostfaçade, der S. Domenico gegenüber vorspringt, in der Fortsetzung der Wandflucht an den von 1447 stammenden Trakt an, und bequemte sich sogar zu weiteren Rundbogenfenstern, an welchen er freilich die aus dem Mittelalter stammende Säulchentheilung fortliess. An den Haupttheil der Façade neben dem Dom (Piazza Maggiore) aber, da wo die Situation und die vorhandenen Bestandtheile einen einspringenden Winkel erforderten, ging er etwas freier vor, obwohl im Ganzen der Eindruck der Frührenaissance noch nicht überwunden ist. Die überaus fein gearbeiteten Marmorgewände der Thüren und Fenster zeigen durchweg gerade Abschlüsse, und ist auch der Schmuck der Friese im Geiste der Frührenaissance gedacht, so bringen die Gesimse die bekannten classischen Gliederungen schon in ziemlicher Reinheit. Im Erdgeschosse bieten die Eckpilaster wie die Pilaster der Thürgewandungen zwar noch verzierte Schaftflächen dar, allein diese zeigen nicht mehr die bekannten Frührenaissance-Motive der geradstiligen Ranke oder eines phantastischen Ornamentaufbaues, sondern das antike verschlungene Band, während die Pilasterkapitäle das korinthische Vorbild noch ziemlich frei behandeln. Im Obergeschosse sind die Pilasterschäfte sogar bereits, und zwar nach den Mustern im Innern des Pantheon canellirt und ihre Kapitäle schon ziemlich streng korinthisch. Es springt in die Augen, dass überhaupt in Verhältnissen und Ziergliedern die Ungebundenheit und freie

Erfindung sich verliert, welche die Eigenart und das Verdienst der Frührenaissance bilden.

Die Gemächer des Innern zeigen eine ähnliche Stellung. Anordnung, Verhältnisse, Deckungen (zumeist Spiegelgewölbe mit bemerkenswerthen Combinationen der Stichkappen) sind durchaus ohne die Zufälligkeit ja Willkür der Frührenaissance. Wenn die Ornamentik der Thürgewände und der Kamine[1]) — fast aller übrige einstige Schmuck ist verschwunden — zuweilen an Frührenaissance gemahnt, so hat dies keineswegs der Architekt zu verantworten. Denn diese ganz selbständigen marmornen Zierstücke stehen mit Luciano da Laurana so wenig in unmittelbarem Zusammenhang wie die reizenden Holzeinlagen der erhaltenen Vertäfelungen und besonders Thürflügel. Wenn Luciano in der Lage war dem Marmorkünstler Ambrogio Barocci da Milano oder dem Intarsiator Gondolo Tedesco einzureden, so gewiss nicht dem Nachfolger des letzteren, dem Baccio Pontelli, welcher in mehren Sätteln gerecht, auch in der Architektur selbst (S. Maria del Popolo zu Rom) sich als bedeutenden, aber noch ganz im Banne der Frührenaissance befangenen Meister erwiesen hat. Und wenn solche Künstler es sich auch hätten gefallen lassen, so wäre es ebenso unklug gewesen, durch massgebende Detailvorschriften deren blühende Erfindung zu lähmen, als es unmöglich gewesen wäre, den einmal fertigen Styl solcher Dekorationsmeister, deren Thätigkeit in der Frührenaissance fusste, zu beeinflussen oder gar in andere Bahnen zu lenken. Es mag wohl sein, dass z. B. der Gesimsabschluss und die wundervolle Lacunariendecke des Cabinets des Herzogs (studio de' ritratti), einer Goldschmiedearbeit gleichend und wohl zu dem Zierlichsten zählend was in dieser Art jemals geschaffen worden, von Luciano selbst gezeichnet und construirt worden ist; auch ist es, da Lu-

1) Arnold, der herzogliche Palast von Urbino. Leipzig 1857.

ciano als Maler von Stadtprospekten gerühmt wird, immerhin möglich, dass speziell die Intarsien des unteren Wanddrittels des „studio de' ritratti", soweit sie in diese Kategorie fallen, auf Luciano's Entwürfe zurückgehen, aber gewiss nicht die stilllebenartigen Intarsien des Gondolo Tedesco in demselben Cabinet, oder die ornamentalen wie figürlichen Darstellungen des Baccio Pontelli auf den noch in grösserer Zahl erhaltenen Intarsiathüren.

Die künstlerische Stellung des Architekten wird jedoch erst klar durch den Säulenhof, der von dem zur Ausführung gelangten Theile annähernd das Mittel bildet und die Haupttreppe wie die Zugänge zum grössten Theile der Palasträume enthält. Es ist wohl wahrscheinlich, dass der Hof später als der grösste Theil des übrigen Schlosses, soweit es überhaupt zur Vollendung kam, fertig gestellt wurde. Jedenfalls aber ist die Anlage aus einem Gusse, wodurch die Erbauungszeit des ganzen Hofes wohl zweifellos in die Zeit vor dem Tode Federigo's (1482) oder noch sicherer vor dem Tode Luciano's (1483) fällt. Denn die selbstbewusste herrliche Inschrift, welche im Obergeschosse beginnend und im Erdgeschosse fortgesetzt gleichsam in acht monumentalen Zeilen die Friese ausfüllt, kann in dem vorliegenden Tenor nur das Werk Federigo's selbst schmücken, und muss wenn nicht bei Lebzeiten des Erbauers von ihm selbst, so doch unmittelbar nach seinem Tode von den Vormündern seines Sohnes abgefasst worden sein.[1]) Sie klingt in der That wie die

1) FEDERICVS . VRBINI . DVX . MONTISFERETRI . AC . DVRANTIS · COMES || SANCTAE · RO · ECCLESIAE · GONFALONERIVS ATQVE · ITALICAE · CONFOE || DERATIONIS · IMPERATOR · HANC DOMVM · A · FVNDAMENTIS || ERECTAM · GLORIAE · AC · POSTERITATI · SVAE · EXAEDIFICAVIT || QVI · BELLO · PLVRIES · DEPVGNAVIT · SEXIES · SIGNA · CONTVLIT || OCTIES · HOSTEM · PROFLIGAVIT · OMNIVMQVE · PRAELIORVM · VICTOR || DITIONEM · AVXIT EIVSDEM · IVSTITIAE · CLEMENTIA · LIBE || RALITAS · ET · RELIGIO PACE · VICTORIAS · AEQVARVNT · ORNARVNTQVE.

bekannte, die Würden und Kriegsthaten aufzählende Inschrift auf dem Sarkophag des L. Scipio Barbatus im vaticanischen Museum. Hätte Guidobaldo an dem Säulenhofe irgendwie schöpferischen Antheil, so hätte sein Name an der Inschrift nicht fehlen können. Es präcisirt sich damit die Vollendung des jedenfalls mehrere Jahre erfordernden epochemachenden Werkes auf 1482 oder 1483, womit der Bau in eine Zeit fällt, welche der Entfaltung der Hochrenaissance in Rom durch Bramante um mindestens 20, ja, wenn die Risse dazu beim Baubeginn Luciano's bereits ausgeführt waren, um mehr als 30 Jahre vorangeht.

Wenn man aber absieht von den untergeordneten Consolen, auf welchen die Kreuzgewölbe der Erdgeschosssäulenhalle an der Wandseite aufsitzen, ist Alles, das Ganze wie das Detail völlig frei von dem Charakter der Frührenaissance. Die gründlichste ja ängstlichste Nachahmung der Antike ist an die Stelle der Freiheit getreten, somit das canonische Wesen da, welches jede Selbständigkeit in Verhältnissen und Bauformen verpönt. Die Säulen des Erdgeschosses sind in ihren attischen Basen in den Verhältnissen und der feinen Schwellung der monolithischen Schäfte, insbesondere aber in den Capitälen sclavisch nach antiken Mustern geformt, ja man kann so weit gehen zu behaupten, dass die Capitäle des Hofs von Urbino wie von Gubbio den Compositcapitälen des Cerestempels, welche jetzt in S. Maria in Cosmedin in Rom eingebaut sind, mittelst Abgüssen oder Zeichnungen nachgebildet worden sind. Vielleicht hat dasselbe Capitäl von S. Maria in Cosmedin dem Luciano als Modell gedient, welches sich vom Orgelchor aus für den Beschauer in greifbarer Nähe darbietet und dem Verfasser in einer vor 32 Jahren von ihm gezeichneten Skizze zum Vergleich vorliegt. Die architravirten Archivolten, welche die Säulen verbinden, sind wenigstens im Diokletianpalast zu Spalato ähnlich, mussten übrigens dem Luciano auch an den

römischen Basiliken vielfach begegnet sein. Auch die Medaillonkreise in den Bogenwinkeln sind ebenso antik, wie der Blattschmuck der Pilasterkapitäle in den Ecken. Die durch Architrav, Fries und Kranzgesimse ausgesprochene Etagentheilung ist genau dem Colosseum, die Inschrift im Fries durchaus römischen Vorbildern, nach Inhalt, Stelle und Schriftform nachgebildet. Im Obergeschosse dann haben sogar die den Säulen des Erdgeschosses entsprechenden Pilaster, abgesehen von ihren attischen Basen und classischen Verhältnissen rein korinthische Capitäle, was der Frührenaissance wohl gänzlich fremd ist, und ebenso sind die Fenstergewandungen ganz antik profilirt, und ohne den üblichen Frührenaissanceschmuck. Kurz, die Antike hat in dem Hofe des Palastes von Urbino ihre volle und ausschliessende Herrschaft bis ins kleinste Detail angetreten, die Hochrenaissance ist da. Die Bewusstheit dieses augenscheinlich zielgesetzten Classicismus ist unzweifelhaft und um so deutlicher, als sich der Meister im Palasthofe von Gubbio, soweit das Obergeschoss in Betracht kömmt, wieder einen Rückgriff in jene Frührenaissance erlaubt hat, wie wir sie in den Zierstücken der Ostfaçade des Urbino-Palastes noch als fühlbar bezeichnet haben.

Angesichts des Palasthofes von Urbino wird uns aber auch Bramante's Erscheinung völlig klar. Dass er seine Schule in Urbino gemacht, ist schon als unbestreitbar erörtert worden. Bei der Jugend Bramante's, welcher nach v. Geymüller schon 1472, mithin in seinem 28. Jahre, in Mailand thätig erscheint, bei einer Jugend überdiess, die zum nicht geringsten Theile von der Malerschule des Fra Carnovale in Anspruch genommen war, ist eine der urbinatischen vorangehende oder unmittelbar folgende architektonische Studienzeit in Florenz oder Rom ausgeschlossen. Wenn also Bramante etwas nach Mailand brachte, was weit über die das damalige Mailand beherrschende Renaissanceentwicklung der

Certosa von Pavia hinausging, so brachte er es von Urbino mit. Und wenn er, 1499 nach Rom gelangt, sich sofort auf die gründlichsten Antikenstudien warf und diese auch in seinen Werken verwerthete, so war er darauf durch seinen Lehrer und durch sein frühestes Vorbild, den Palast seiner sicher auch wiederholt besuchten Heimathstadt vorbereitet. Kurz Bramante findet seine Voraussetzung in Luciano, seinem Lehrer, er ist nichts anderes als der mehrbeschäftigte Fortsetzer und Vollender dessen, der, wie diess übrigens schon Schmarsow[1]) angedeutet hat, als der erste Pionier der Hochrenaissance gelten und hochgehalten werden muss, des Luciano da Laurana.

---

1) a. a. O. S. 80.

Herr von Riehl hielt einen Vortrag:

„Ueber die mittelalterliche Musik und die Musica nuova im letzten Jahrzehnt des 16. Jahrhunderts.“

ZOBODAT - www.zobodat.at

Zoologisch-Botanische Datenbank/Zoological-Botanical Database

Digitale Literatur/Digital Literature

Zeitschrift/Journal: Sitzungsberichte der philosophisch-philologische und historische Klasse der Bayerischen Akademie der Wissenschaften München

Jahr/Year: 1889

Band/Volume: 1889-2

Autor(en)/Author(s): Reber Franz von

Artikel/Article: Luciano da Laurana, der Begründer der Hochrenaissance-Architektur 47-70