



Abb. 73. Gewölbe mit Grottesken. Rom, Vatikan, Loggien Raffaels.

ZU RAFFAELS LOGGIEN.

VON KAROLINE LANCKOROŃSKA.

Die Loggien Raffaels haben selten wissenschaftliche Bearbeitung erfahren. Seit Dollmayrs grundlegender Arbeit¹ über die Händescheidung in den Werken, die unter Raffaels Leitung geschaffen wurden, ist nur die sehr genaue Beschreibung zu nennen, die Weese² gegeben hat. Er hat sich jedoch nur mit den Teilen der Loggien beschäftigt, bei welchen ein direkter Zusammenhang mit der Antike nachzuweisen war. So hat er nur diejenigen der dreizehn Gewölbe beschrieben, »die für seinen Zweck von Interesse waren, wegen der Grottesken, die in einigen Fällen die Bilder umrahmen«.³

Aus diesen Bildern besteht bekanntlich der berühmteste Schmuck der Loggien, »die Bibel Raffaels«, die Serie von 52 Kompositionen, von denen je vier in jedes der Gewölbe eingesetzt sind. Sie sind jedoch

¹ Hermann Dollmayr, *Raffaels Werkstätte*, Jb. d. kh. Sgn. d. Ah. Kh., Bd. XVI.

² Artur Weese, *Der malerische Schmuck von Raffaels Loggien in seinem Verhältnis zur Antike mit Berücksichtigung der Gesamtdekoration* (bei Theobald Hoffmann, *Raffael als Architekt*, Leipzig 1911, IV, S. 138—203).

³ a. a. O., S. 196.



Abb. 74. Gewölbe mit Baldachinen. Rom, Vatikan, Loggien Raffaels.

nicht in Rahmen gefaßt und in einer Ebene mit ihrer Umgebung gesehen, sondern befinden sich gewissermaßen hinter (bzw. über) den ornamental bemalten Gewölben, in denen perspektivisch gesehene Ausschnitte angebracht sind (Abb. 73). In dieser Weise ist der Großteil der Gewölbe komponiert. Eine Ausnahme bildet das mittlere (siebente), wo die Bilder der Bibel Raffaels wie Tafelbilder rahmenartig gefaßt und mit weißem und goldenem Stukko umgeben sind. Den Scheitel bildet hier wie überall ein Quadrat, in der Mitte füllt es das Wappen Leos X. aus, in den anderen zwölf Gewölben tragen an dieser Stelle geflügelte Genien die Impresen des Papstes. Um dieses mittlere Joch gruppieren sich die übrigen in sechs Paaren. Sechs Gewölbe tragen den erwähnten Flächenschmuck, Grottesken und Rauten mit Engelchen bedecken sie, die Ausschnitte für die Kompositionen sind darin ausgespart. Weese bringt zahlreiche Beispiele aus der römischen Malerei, die den Beweis für einen engen Anschluß an diese liefern. In zwei Fällen werden die vier Ecken durch gespannte Baldachine, die ebenfalls mit Grottesken bedeckt sind, ausgefüllt (Abb. 74).⁴

An den vier übrigen Wölbungen ist ein diametral verschiedenes Dekorationssystem angewendet worden. Die Bilder der Bibel Raffaels sind hier ebenfalls so dargestellt, als spielten sich diese Szenen

⁴ Diese Lösung erinnert an diejenige, die gleichzeitig an der Decke der Sala di Psiche in der Farnesina gefunden wurde.



Abb. 75. Gewölbe mit Scheinarchitektur. Rom, Vatikan, Loggien Raffaels.

hinter der Umrahmung dar, aber diese wird nicht mehr vom Gewölbe selbst gebildet, bzw. daraus ausgeschnitten. Die Gewölbe erscheinen aufgehoben, der Beschauer sieht die Bilder durch schwere Rahmen hindurch, die aus gemaltem Stein und Bronze bestehen und an das Mittelquadrat mit der Imprese anstoßen. An den vier Ecken sehen wir anstatt der Grotteskendekoration eine perspektivisch gemalte Scheinarchitektur und den Himmel darüber. Diese Scheinarchitektur ist so gestaltet, als wäre das Gewölbe durch sie ersetzt worden. An den Seiten scheint sie durch die figuralen Szenen nur verdeckt. In zwei (wieder einander korrespondierenden) Fällen, im fünften und neunten Joch, besteht diese Konstruktion aus Pilastern, die ein schweres Gebälk tragen. Zwischen ihnen sind fensterartige Öffnungen ausgespart (Abb. 75). In den zwei anderen Fällen, nämlich in dem dritten und elften Gewölbe, ist der gemalte Aufbau leichter, luftiger und besteht aus Eckpilastern mit toskanischen Säulen dazwischen (Abb. 76).

Dollmayr⁵ äußert die Ansicht, diese Dekoration habe mit den freien Erfindungen Melozzos, Mantegnas und Sodomas nichts zu tun. Sie scheint ihm wieder der Antike entnommen zu sein. »Denn gerade auf den Wänden jenes Stils, von dem Giovanni da Udine die Idee der Umrahmung der Bilder (Dollmayr spricht hier von den Grottesken) genommen hatte, tritt die Hauptfläche der Wand oft für das Auge zurück oder stellt sich als niedrige Mauer dar, über die man wieder hinaus in andere Räume oder ins Freie

⁵ a. a. O., S. 77.

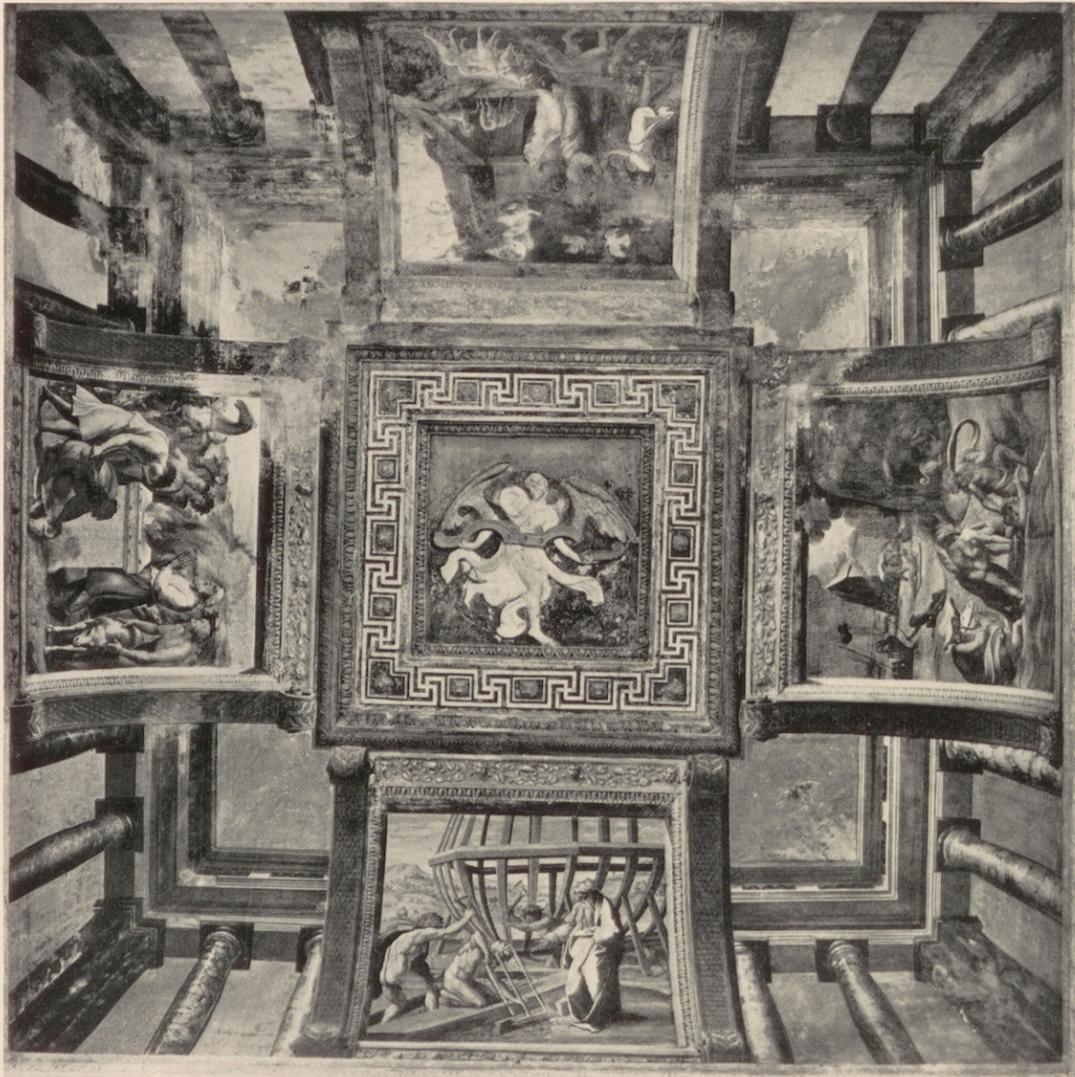


Abb. 76. Gewölbe mit Scheinarchitektur. Rom, Vatikan, Loggien Raffaels.

sieht.« Was Melozzo, Mantegna und Sodoma in diesem Zusammenhange betrifft, so wurzeln, glaube ich, ihre Erfindungen in einem anderen Prinzip. Melozzo gibt in Loreto seinen Figuren eine scheinarchitektonische Fassung, und Mantegna⁶ und Sodoma malen eine Öffnung im Gewölbe gegen das Firmament. In den Loggien hingegen hört das Gewölbe auf zu bestehen und wird durch eine Scheinkonstruktion ersetzt, die den wirklichen Bau nach oben fortzusetzen scheint.

Was die Zusammenhänge mit der römischen Wanddekoration betrifft, so kann man sagen, daß raumerweiternde Tendenzen in der römischen Wandmalerei sehr häufig nachweisbar sind. Das 15. Jahrhundert interessierte sich sehr lebhaft für diese Bestrebungen. Die früheste uns bekannte Scheinarchitektur dieser Art besitzen wir im Freskenschmuck der Biblioteca greca Sixtus' IV. (heute Floreria apostolica; *Abb. 77 und 78*). — Diese wenig bekannten Fresken wurden früher dem Melozzo, später dem Piero della Francesca⁷ gegeben. Es ist hier nicht der Ort zur Behandlung dieses verwickelten, noch nicht endgültig gelösten Problems. Die Autorschaft Pieros erscheint jedoch schon heute ausgeschlossen, die Fresken haben nichts mit seinem Stil zu tun.⁸ Sie können schon aus chronologischen Gründen unmöglich von Melozzo sein,

⁶ Hier ist nur die Rede von der Camera degli Sposi, nicht von der Sala del Mappamondo, die Dollmayr nicht kannte und von der noch gesprochen werden wird.

⁷ Giuseppe Zippel, Piero della Francesca a Roma, *Rassegna d'Arte* 1919, S. 81 ff.

⁸ Roberto Longhi, Piero della Francesca, Roma s. a., S. 153.



Abb. 77. Biblioteca greca, jetzt Floreria apostolica. Rom, Vatikan.

denn, wie Zippel bewiesen hat,⁹ ist das Werk unter dem Pontifikat Nikolaus' V. entstanden. Dieser Papst ist bereits im Jahre 1455 gestorben, während Melozzo erst 1438 geboren ist. Die Zahl der Maler, die zur Zeit der ersten humanistischen Renaissance am Hofe Nikolaus' V. beschäftigt waren und von denen wir bis heute nichts wissen, als die leeren Namen, ist sehr groß,¹⁰ so ist auch der Schöpfer der Fresken in der Biblioteca greca beim heutigen Stand der Forschung nicht zu identifizieren. Hier geht es vor allem um die Rolle dieser Fresken in der Geschichte der Scheinarchitektur. Der monumentale römische Stil, die Formen, welche stark an die des Tempels des Mars Ultor erinnern, zeugen dafür, daß der Maler dieser Fresken vom Geiste des großen Reformators erfüllt war, der damals am päpstlichen Hofe die Erneuerung römischer Kunst ins Leben rief. Wir dürfen Leone Battista Alberti als geistigen Urheber dieser Fresken betrachten. Die auf dem römischen Gebälk ruhende, stark gotische Balustrade ist ein Beweis, daß der ausführende Künstler noch starke Bindungen mit der Vergangenheit besaß.

Etwa vierzig Jahre später entsteht in Rom wieder eine monumentale Scheinarchitektur, die Mantegna zugeschrieben wird,¹¹ die Dekoration der Sala del Mappamondo im Palazzo di Venezia (Abb. 79). Das Dekorationsprinzip beruht ebenfalls auf Raumerweiterung, die Wände scheinen zurückzutreten, vor ihnen sehen wir gemalte Säulen, die durch Gebälk mit der Wand verbunden sind. Der Anschluß an die Antike ist hier

⁹ a. a. O., S. 84.

¹⁰ Müntz, *Les arts à la Cour des Papes*, Paris 1878, I, S. 125 ff.

¹¹ Federico Hermanin, *La sala del Mappamondo nel Palazzo di Venezia*, Dedalo XI, 1930/31, S. 457 ff. Diese Dekoration mußte zum großen Teile neu gemalt werden, eine Entscheidung über die Qualität ist daher nicht mehr möglich.



Abb. 78. Biblioteca greca, jetzt Floreria apostolica. Rom, Vatikan.

fast noch enger. Von den heute bekannten römischen Malereien ist die Dekoration der Villa dei Misteri in Pompeji als nächststehendes antikes Beispiel zu nennen.

Um das Jahr 1516 entsteht in der Farnesina die Sala delle Colonne (*Abb. 80*). Baldassare Peruzzi hat hier das Prinzip der Scheinarchitektur bis in die letzte Konsequenz durchgeführt, die Wände sind nicht zurückgetreten, sondern sie haben zu bestehen aufgehört. Vielfarbige Marmorpfeiler reihen sich an den Langseiten des Raumes, während sich die kurzen Wände in Säulenhallen öffnen. Die Schmuckformen der Architektur sind durchwegs toskanisch. Um den ganzen Saal zieht sich, in Durchblicken zwischen den Pfeilern und Säulen, eine weite Landschaft mit Ansichten Roms und der Campagna.

Unmittelbar nach diesem Werk entsteht die Dekoration der Loggien Raffaels (1517—1519). Dort wird das Dekorationsprinzip der Sala delle Colonne auf die Deckenmalerei übertragen. Genau so wie dort die gemalten Säulenhallen den Raum zugleich öffnen und scheinbar fortsetzen, so bildet hier der gemalte Aufbau, der das Gewölbe öffnet, eine Fortsetzung des wirklichen Baues nach oben. Damit ist der entscheidende Schritt in der Entwicklung der Scheinarchitektur geschehen.

Nun entsteht die Frage: Wer kann diesen Teil des Loggienwerkes geschaffen haben? Dollmayr gibt die ganze Dekoration dem Giovanni da Udine als Erfinder und Leiter der Ausführung. Wer jedoch ein so zukunftsstarkes Dekorationselement wie den scheinarchitektonischen Deckenschmuck erfunden hat, müßte es auch in seinen späteren Werken angewendet und weiterentwickelt haben. Dies ist aber bei Giovanni nicht der Fall. Gleich in den Loggien des ersten Stockwerkes, die er unmittelbar nachher ausmalte, löst er dasselbe Problem in rein malerischer Weise, indem er die Gewölbe mit Lauben und Schlinggewächsen

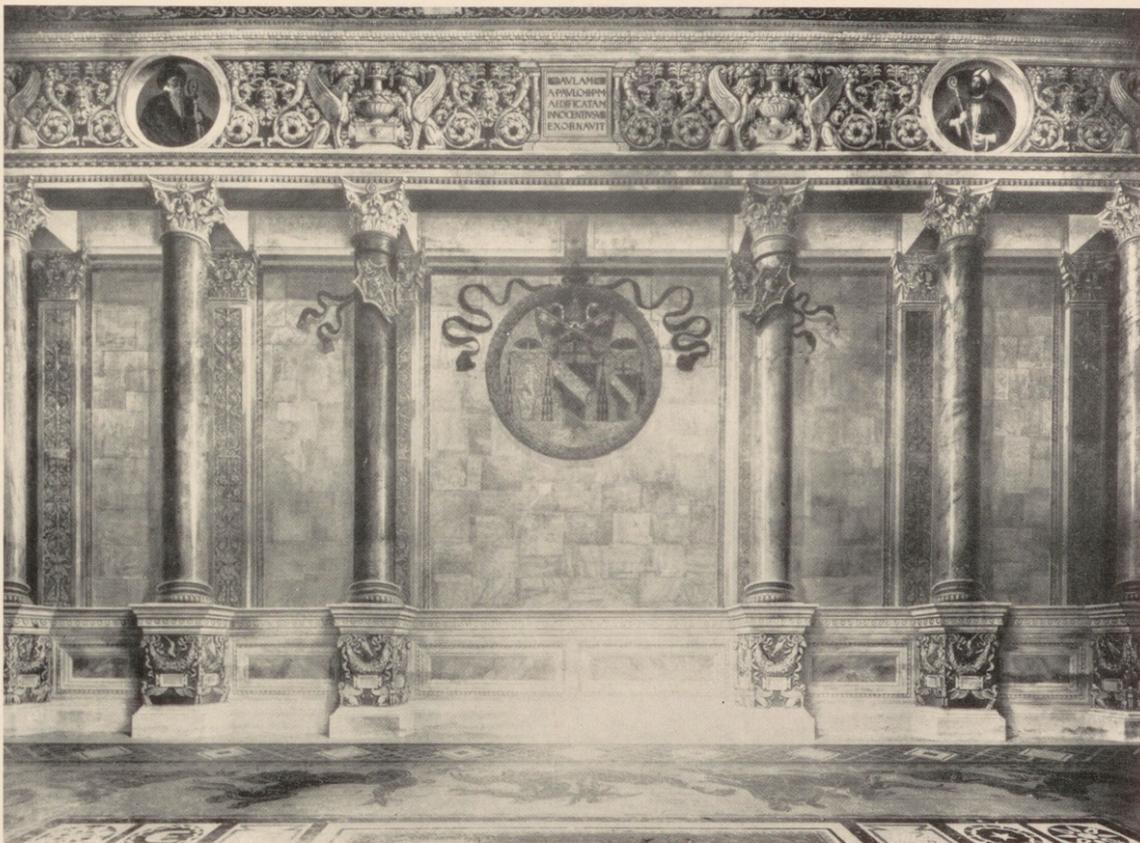


Abb. 79. Sala del Mappamondo. Rom, Palazzo Venezia.

bedeckt.¹² Das Prinzip der ornamentalen Flächendekoration (Typus der volta dorata im Goldenen Hause) wurde von Giovanni ebenso wie an den zuerst erwähnten Wölbungen der Loggien auch an der Decke der Sala dei Pontefici beim Appartamento Borgia angewendet. Nirgends also in den gesicherten Werken Giovanni's findet sich eine raumerweiternde Dekoration. Es können ihm daher weder die Scheinarchitekturen in den Loggien zugeschrieben werden, noch kann von ihm jenes Prinzip stammen, nach welchem die figuralen Szenen der Bibel Raffaels hinter den dekorierten Wölbungen, bzw. Rahmen zurückliegend gesehen sind. Diese Teile können auch weder von Giulio Romano noch von Perino del Vaga stammen. Giulios Werke im Palazzo del Te und Perinos Fresken in der Engelsburg oder in Genua gestatten diese Annahme ebensowenig wie die Werke des Giovanni da Udine. Die Autorschaft Pennis oder eines der jüngeren von Vasari erwähnten Gehilfen kommt nicht in Frage. Es bleibt also nichts anderes übrig, als die Zuweisung an einen Künstler, den Vasari unter den Mitarbeitern an den Loggien nicht namentlich aufzählt.¹³ Das eben erwähnte Prinzip, die figuralen Teile nicht in einer Ebene mit den dekorativen, sondern durch perspektivisch gesehene Ausschnitte in der Dekoration sichtbar werden zu lassen, findet sich an Peruzzis Decke der Sala di Galatea in der Farnesina.¹⁴ Diese Tatsache sowie die starke Ähnlichkeit zwischen der Dekoration der Sala delle Colonne und den Scheinarchitekturen in den Loggien berechtigen uns wohl, die architektonischen Teile der Malereien in den Loggien dem Peruzzi zuzuschreiben. Wir sehen in der Sala delle Colonne denselben farbig geäderten Marmor, dieselben toskanischen Formen wie in den Loggien, diese Formen, die wir an Peruzzis Fassade des Palazzo Massimo wiederfinden.

¹² Dieses Prinzip stammt aus Oberitalien, aus der Grabkapelle des Mantegna in S. Andrea, aus Leonardos Sala delle Asse. Von Lomazzo (Trattato dell' Arte etc., Roma 1844, II, p. 366) wissen wir auch, daß Bramante solche Dekorationen ausführte. Ebenso hat Giovanni da Udine in späteren Jahren den Saal im Palazzo Grimani zu Venedig ausgeschmückt. Die Dekoration der Sala di Psiche in der Farnesina beruht auf demselben Prinzip. In Oberitalien wird es von Correggio in der Camera di S. Paolo fortgeführt.

¹³ Entgegen der Annahme Dollmayrs würden somit die Worte, mit denen Vasari seine Aufzählung schließt, »et molti altri«, doch Bedeutung erhalten.

¹⁴ Schon Melozzo, Castagno und Signorelli (Sockel in der Cappella Brizio) kennen dieses Prinzip.



Abb. 80. Baldassare Peruzzi, Sala delle Colonne. Rom, Villa Farnesina.

Erst vor wenigen Jahren ist der Beweis erbracht worden, daß die heutige Gestalt des Inneren des Lateranbaptisteriums, der Aufbau kleinerer Säulen mit Gebälk auf die spätantiken Säulen, die einst den Umgang trugen, von Peruzzi stammt.¹⁵ Dieser Aufbau verrät jenen Mangel an konstruktivem Sinn, der den Sienesen Peruzzi, der zuerst Maler war, stets kennzeichnet. Für uns ist dieser Aufbau von Bedeutung, wegen seiner großen Ähnlichkeit mit den gemalten Scheinarchitekturen der Loggien, man könnte ihn als eine »verwirklichte Scheinarchitektur« bezeichnen, denn zwei übereinander gesetzte Stockwerke von Säulen tragen nichts als Gebälk.

Der Anteil Peruzzis an der Ausmalung der Loggien erscheint vom historischen Standpunkt durchaus erklärlich zu einer Zeit, in der er unter Raffael am Bau der Peterskirche beschäftigt war. Es ist auch nahe liegend, daß sich Raffael, als er vor eine so große dekorative Aufgabe gestellt wurde, die seinem Genius nicht entsprach, sich an den großen Dekorator wandte, dessen Leistungen auf diesem Gebiet ihm von der Stanza d'Eliodoro her wohl bekannt waren.

Peruzzis dekorative Begabung war aber bekanntlich stärker als seine schöpferische Kraft. So entsteht die Frage, woher er den Gedanken geschöpft hat, einen Deckenschmuck zu schaffen, der die ornamentalen Teile in einer anderen Ebene darstellt als die figuralen Szenen, die sich dahinter abzuspielen scheinen. An der Sixtinischen Decke sind die Kompositionen aus der Genesis so in das marmorne Scheingerüst hineinkomponiert, daß sie sich hinter diesem ohne jede Verkürzung in einem irrealen Raume abzuspielen

¹⁵ Vgl. R. Krautheimers Besprechung von H. Eggers Römischen Veduten in Ztschr. f. Kunstgesch. II, 1933.

scheinen.¹⁶ Bei Michelangelo wurzelt diese Konzeption in seiner platonischen Weltanschauung. Jenseits jenes perspektivisch gesehenen Scheingerüstes spielen sich, in einer anderen Sphäre, der Ideenwelt, die biblischen Vorgänge ab.

In den Loggien erscheint dieses System übernommen, jedoch ohne seinen philosophischen Gehalt. So geschieht es, daß Peruzzi die vier Gewölbedekorationen mit den Scheinarchitekturen so komponiert, daß diese in perspektivischer Verkürzung, also in unserer Wirklichkeit dargestellt, sich aber in größerer Entfernung vom Beschauer befinden, als die unverkürzt dargestellten Szenen der Bibel Raffaels. Dadurch werden letztere, trotz der perspektivischen Ausschnitte, in den Rahmen wieder zu »Bildern« im Sinne des Tafelbildes, ebenso wie in der römischen Wandmalerei (Domus Liviae). So entsteht eine dreischichtige Dekoration. Über der Scheinarchitektur malt noch Giovanni da Udine Wolken und Vögel aller Art,¹⁷ also nicht die Unendlichkeit, sondern unser Firmament.

So entsteht in den Loggien ein Dekorationssystem, das für die Entwicklung der Deckenmalerei des 16. und 17. Jahrhunderts von großer Bedeutung wurde. Hier seien nur Pellegrino Tibaldi's Fresken in der Sala di Ulisse des Palazzo Poggi (jetzt Universität) in Bologna erwähnt, wo das System der Loggiendekoration mit Scheinarchitekturen und figuralen Szenen in monumentale Größenmaße übersetzt erscheint. Die Decke der Sala di Fetonte in demselben Palast weist eine Scheinarchitektur auf, welche der in den Loggien nachgebildet erscheint. Die Fresken des Palazzo Poggi erlangen dadurch für die weitere Entwicklung eine besondere Bedeutung, weil sie, wie Tietze¹⁸ nachgewiesen hat, einen entscheidenden Einfluß auf das Deckenfresko der Galleria Farnese ausgeübt haben. So wird der Zusammenhang der Farnesedecke (Ecklösungen) mit den Loggien klar.

Die Tatsache, daß sich die ersten scheinarchitektonischen Deckenmalereien gerade in den Loggien finden, ist deswegen von entwicklungsgeschichtlichem Interesse, weil der Anschluß an die klassisch-römische Dekoration gerade hier einen weitgehend imitativen Charakter zu tragen scheint. Das Auftreten eines so schöpferisch neuen und zukunftsstarken Elementes, wie die scheinarchitektonische Deckendekoration, mitten in einem Gesamtwerk, das sich bewußt so stark an antike Vorbilder lehnt, erscheint charakteristisch für das Verhältnis der Renaissance zur Antike. Wir haben nachzuweisen versucht, wie diese Deckenlösungen mit der Antike zusammenhängen, sie bedeuten gegenüber der römischen Kunst eine selbständige Weiterentwicklung ohne Vorbild. Die Übertragung des raumerweiternden Prinzips auf die Decke wäre auch mit den malerischen Mitteln, über welche die Antike verfügte, nicht denkbar gewesen.

Es ist kein Zufall, daß die erste raumerweiternde scheinarchitektonische Wandmalerei der Renaissance dem Kreise Albertis entstammt. Es ist dies der Kreis und der Augenblick, in dem sich die Strömung der Renovatio römischer Kunst mit den mathematisch-naturwissenschaftlichen Bemühungen zur Eroberung der Perspektive begegnen und vereinen. An Stelle der partiellen antiken Kenntnis von der Konvergenz der Parallelen und der Verschiedenheit der Größe gleichgroßer Objekte bei verschiedener Entfernung vom Beschauer trat die »richtige« Perspektive, das heißt diejenige, deren wir uns bis auf geringfügige Änderungen bis heute bedienen, mit ihrer Einheit des Fluchtpunktes und des Augenpunktes.¹⁹ In dem einzigen Moment in unserer Kultur, in dem Wissenschaft und Kunst eins sind,²⁰ wird die Umwelt dadurch erkenntnistheoretisch erobert, daß sie auf mathematisch-naturwissenschaftlichem Wege darstellbar wird. Gleichzeitig wird auch die antike Kunst »erobert« durch geometrisches Vermessen und theoretische Studien.

¹⁶ Dieses Scheingerüst ist bei Michelangelo auch perspektivisch gesehen, jedoch ist es keine Scheinarchitektur, bedeutet keine gemalte Fortsetzung des wirklichen Baues, ist in Stein unausführbar, im Gegensatz zu Peruzzis real gedachten Aufbauten. Der Gedanke, mit Hilfe eines solchen irrealen Steingerüstes zu komponieren, ist nach Michelangelo ein einziges Mal aufgegriffen worden: Cortonas Barberinidecke.

¹⁷ Entgegen der Ansicht Dollmayrs glaube ich, daß diese keineswegs unter niederländischem Einfluß entstanden sein muß. Leonardos Tierstudien (vgl. seine Zeichnungen zum Studium des Vogelfluges im Codex Atlanticus und Giovanni's keilförmiger Vogelschwarm, *Abb. 75*) waren dem Oberitaliener gewiß bekannt. Auch Leonardos Girlanden über dem Abendmahl von Santa Maria delle Grazie sind als Vorläufer der Girlanden Giovanni's in den Loggien und der Farnesina zu betrachten. Nur wenig später entstanden die neu entdeckten Fresken in der Sakristei zu San Salvatore zu Venedig, die in derselben Entwicklungsreihe stehen.

¹⁸ H. Tietze, Annibale Carraccis Galerie im Palazzo Farnese, *Jb. d. kh. Slgn. d. Ah. Kh. XXVI*. In der Sala di Fetonte steht die (jetzt fast ganz zerstörte) figurale Szene des Phaetonsturzes schon in ganz derselben Beziehung zur Architektur wie später bei Pozzo.

¹⁹ Erwin Panofsky, *Die Perspektive als symbolische Form*, Vorträge der Bibliothek Warburg 1924/25, Leipzig, Teubner 1927, vgl. besonders S. 267.

²⁰ Dagobert Frey, *Gotik und Renaissance*, Augsburg 1929, S. 8ff.

Die scheinarchitektonischen Wandmalereien gewinnen im Lichte dieser Probleme besondere Bedeutung, weil sie dieses doppelte Streben in eigenartiger Klarheit verkörpern. Die Fresken der Floreria und der Sala del Mappamondo sind im engsten Anschluß an die Antike gleichzeitig mit sichtlicher Freude an den neuen perspektivisch-technischen Möglichkeiten gemalt.

Das 16. Jahrhundert steht diesen nunmehr eroberten und somit schon selbstverständlichen Kenntnissen bereits mit souveräner Freiheit gegenüber.

In der Sala delle Colonne malt Peruzzi eine Dekoration, in welcher die Architektur — nicht mehr allein um ihrer selbst willen dargestellt — mit der Landschaft eine neue Verbindung eingeht. So entsteht im Vergleich mit den vorher erwähnten Werken nicht mehr ein perspektivisches Schaustück, sondern eine vollkommen illusionistische — und somit ganz neue — Darstellung der Umwelt.²¹

Den größten Schritt aber wagt Peruzzi in den Loggien, indem er das Prinzip der illusionistischen Wanddekoration auf die Decke überträgt.

Ebenso wie es nicht der Barock, sondern die Hochrenaissance war, die in der Sala delle Colonne das erste »trompe l'œil« schuf, so ist es die Hochrenaissance, welche mit Hilfe der Scheinarchitektur die Decke öffnet. Dies geschah nicht, weil die Kunst des 17. Jahrhunderts dieses Mittel brauchte, um himmlische Vorgänge darzustellen, sondern weil die mathematisch-naturwissenschaftlichen Errungenschaften des 15. Jahrhunderts und die Weiterentwicklung antiker raumerweiternder Bestrebungen dazu führen mußten. Die Bolognesen bauten die in den Loggien gegebenen Möglichkeiten weiter aus, Andrea Pozzo steigerte sie ins Ungeahnte. Die Kunst der siegreichen Gegenreformation füllte diese fertig vorgefundene »himmlische Bühne« mit ihren dramatis personae und benützte das von der vorhergehenden Epoche Geschaffene für ihre Zwecke.

Die Tatsache jedoch, daß die Scheinarchitekturen in den Loggien bis heute nicht aufgefallen sind, weil sie sich trotz ihrer Wesensverschiedenheit von den anderen Gewölben wunderbar in die GesamtdEKORATION einfügen, findet ihre Erklärung im Genius Raffaels. Alle Werke, auch die nicht eigenhändigen, nur unter seinem Patronate entstandenen, sind geadelt durch die Erfüllung eines der höchsten Postulate der Renaissance: dem Streben nach Harmonie.

²¹ Hand in Hand hiemit geht die Entwicklung der Theaterdekoration. Peruzzis Scenografie prospettiviche waren während des ganzen 16. Jahrhunderts hochberühmt und fanden durch Serlios Buch größte Verbreitung.