



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Einleitung.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-53132](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-53132)

Einleitung.

1. Man hat sich gewöhnt, unter dem Namen *Barock* jenen Stil zu verstehen, in den die Renaissance sich auflöst oder — wie man sich öfter ausdrückt — in den die Renaissance entartet.

Diese Stilwandlung hat in der italienischen Kunst eine wesentlich andere Bedeutung als im Norden. Der interessante Prozess, der in Italien beobachtet werden kann, ist der Uebergang vom Strengen zum „Freien und Malerischen“, vom Geformten zum Formlosen. Die nordischen Völker haben diese Entwicklung nicht durchgemacht. Die Architectur der Renaissance hat hier niemals jene vollkommen reine und gesetzmässige Durchgestaltung erfahren, wie im Süden, sie ist stets mehr oder weniger in der Willkür des Malerischen, ja Decorativen stecken geblieben. Von einer „Auflösung“ des strengen Stiles kann darum nicht die Rede sein¹⁾.

Eine parallele Erscheinung bietet dagegen die Geschichte der antiken Kunst, wo denn auch der Name barock sich allmählich einzustellen beginnt²⁾. Die antike Kunst „stirbt“ unter ähnlichen Symptomen, wie die Kunst der Renaissance.

2. Diese Symptome aufzusuchen, ist unsere Aufgabe.

Sie verlangt zunächst eine genaue Abgrenzung des Beobachtungsgebietes. — Einen allgemeinen gleichartigen italienischen Barock giebt es nicht. Unter den landschaftlich verschiedenen Umgestaltungen der Renaissance aber hat einen Anspruch auf

¹⁾ Vgl. über das, was im Norden barock heisst, *Dohme*, Studien zur Architecturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. In Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst, 1878.

²⁾ Zuletzt bei *L. v. Sybel*, Weltgeschichte der Kunst, 1888, der einen Abschnitt mit „Römischer Barockstil“ überschreibt.

Wölfflin, Renaissance und Barock.

typischen Werth (wenn ich mich so ausdrücken darf) allein die *römische* zu erheben. Aus drei Gründen.

Für's Erste hat Rom die Renaissance in ihrer höchsten Abklärung gesehen. Bramante besass hier seinen reinsten Stil. Die Gegenwart der antiken Denkmäler that das Uebrige, das architectonische Gefühl in einer Weise zu schärfen, dass jede Lockerung der Form hier mit ganz anderm Nachdruck empfunden werden musste als sonst wo. Was wir für die italienische Kunst im Allgemeinen geltend machten, wird hier im Einzelnen entscheidend: die barocke Stilwandlung muss da beobachtet werden, wo man am besten wusste, was strenge Form sei, wo die Auflösung der Form mit höchstem Bewusstsein vollzogen wurde. — Der Kontrast ist nirgends so gross wie in Rom.

Der Barock erscheint aber auch nirgends so frühe wie hier. Dies ist das Zweite. Wir haben es nicht zu thun mit einem Stil schlechter Nachahmer, der da sich einstellt, wo das Genie ausgeblieben ist; vielmehr muss man sagen: die grossen Meister der Renaissance haben den Barock selbst eingeleitet. Aus der höchsten Blüthe ging er hervor. Rom blieb an der Spitze der Kunstentwicklung.

Endlich ist der römische Barock die vollständigste und durchgreifendste Umwandlung der Renaissance. Während anderwärts der alte Stil immer noch mehr oder weniger durchblickt und der Neue oft nur im schwülstigen Ausdruck dessen besteht, was man früher einfach gesagt hatte, ist hier jede Spur der frühern Empfindung verschwunden. Was man venezianischen Barock nennt und als den andern Pol dem römischen gegenüberstellt, bietet im Grunde gar nichts Neues. „Die kleinlichsten Gedanken der venezianischen Frührenaissance spuken hier in barocken Wulst gehüllt fort“¹⁾. — Man thäte vielleicht nicht Unrecht, überhaupt nur von einem römischen Barock zu sprechen.

3. Nach dieser lokalen Eingrenzung handelt es sich um eine genauere *zeitliche Bestimmung*. Vorwärts ist der Barock begrenzt durch die Renaissance, rückwärts durch den neuen Klassizismus, der sich nach der Mitte des 18. Jahrhunderts zu regen beginnt; im Ganzen füllt er etwa zweihundert Jahre. Innerhalb dieser Zeit entwickelt sich aber der Stil in einer Weise, die es schwer macht,

1) *Burckhardt*, Cicerone II⁴. 258.

ihn als einen einheitlichen zu fassen. Anfang und Ende sehen sich wenig gleich. Man hat Mühe, die durchgehenden Züge zu erkennen. Schon Burckhardt bemerkt, dass die geschichtliche Darstellung mit Bernini eigentlich einen neuen Abschnitt müsste anfangen lassen. Es ist das ungefähr das Jahr 1630. Der Barock in seinem Beginn ist schwer, massig, gebunden, ernst; dann hebt sich der Druck allmählich, der Stil wird leichter, fröhlicher und der Schluss ist die spielende Auflösung aller tectonischen Formen, die wir als Rococo bezeichnen.

Unsere Absicht geht nicht auf eine Beschreibung dieser ganzen Entwicklung, sondern auf eine Begreifung des Ursprungs: was wird aus der Renaissance? Wir beschäftigen uns daher lediglich mit der ersten Periode (bis 1630). Den Beginn dieser Periode setze ich unmittelbar nach der Hochrenaissance. Eine sog. „Spätrenaissance“ kann ich für Rom nicht anerkennen, ich kenne nur verspätete Renaissancisten, denen zu Liebe man aber keinen eignen Stilabschnitt einrichten kann. Die Hochrenaissance verläuft nicht in einer spezifisch unterschiedenen Spätkunst, sondern vom Höhepunkt führt der Weg unmittelbar in den Barock hinein. Wo sich ein Neues zeigt, da ist es ein Symptom des kommenden Barockstiles.

Die Rechtfertigung dieses Satzes kann hier nicht gegeben werden: sie bleibt der Formanalyse aufbehalten. Diese muss zeigen, welcher Komplex von Symptomen den Barock konstituiert, und erst danach lässt sich entscheiden, wo er beginnt.

Als Ausgangspunkt aber bleibt unverrückbar jene Gruppe von Werken, die die Bewunderung der Nachwelt seit langem als die Schöpfungen der goldenen Zeit bezeichnete. Die Höhe ist nur ein ganz schmaler Grat. Nach dem Jahre 1520 ist wohl kein einziges ganz reines Werk mehr entstanden. Schon stellen sich die Vorboten des neuen Stiles ein; hier, dort; sie werden häufiger, sie gewinnen die Uebermacht, reissen das Ganze mit sich: der Barock ist geworden. Will man für den fertigen Stil ungefähr das Jahr 1580 annehmen, so ist dagegen nichts einzuwenden.

4. *Die Meister.* Es ist die Aufgabe der Künstlergeschichte, den ganzen Reichthum der schaffenden Kräfte aufzuzählen und den Individualitäten im Einzelnen nachzugehen; die Stilgeschichte beschäftigt sich nur mit den grossen, den eigentlich stilmachenden

Genien und darf von allem Persönlichen mit dem Hinweis auf die entsprechende Litteratur sich entledigen¹⁾.

Die Hauptnamen: Antonio da Sangallo, Michelangelo, Vignola, Giacomo della Porta, Maderna. Vorbereitend die letzten Werke Bramante's, Raffael's, Peruzzi's.

Bramante (gest. 1514), in Rom seit Ende 1499, macht hier noch eine bedeutende Entwicklung durch. Es ist das Verdienst H. v. Geymüller's seine „ultima maniera“ bestimmt zu haben²⁾. Wenn man mit Fug in der Cancelleria, in S. Pietro in Montorio und den vaticanischen Bauten den vollkommenen Ausdruck der abgeklärten Renaissance erblicken darf, so hat man doch kein Recht, darnach Bramante's römischen Stil ausschliesslich zu bestimmen. Seine letzte Manier ist schwer und gross. Denkmale: Sein eigenes Haus, jetzt zerstört, aber erhalten in einer Zeichnung Palladio's³⁾, und der (blos angefangene) Pal. di S. Biagio. *(H. v. Geymüller)*

Im Gebiete der kirchlichen Architectur ist S. Peter die grösse Aufgabe, an der sich die Besten der Zeit messen. Bramante's verschiedene Entwürfe sind ebenso viele Stiletappen. Unsere Geschichte könnte sich unbedenklich auf dieses Monument allein beschränken, indem jede Phase der Stilentwicklung eines Jahrhunderts hier ihre Spur zurückgelassen hat: anzufangen von dem ersten Plan Bramante's bis zur Errichtung des Langhauses durch Maderna.

Raffael (gest. 1520). Geymüller bestimmt seine architectonische Bedeutung durch die zwei Worte: Fortsetzer von Bramante's letztem Stil, Vermittler zwischen Bramante und Palladio.

Pal. Vidoni-Caffarelli schliesst sich unmittelbar an Bramante's Haus an. Aus einem neuen Gefühl heraus geschaffen ist der Pal. dall' Aquila (zerstört, aber erhalten in Zeichnungen und

1) *Vasari*, vite etc. 2. Aufl. 1568. Ich citire nach der Ausgabe Sansoni, Florenz 1878—85. — *Baglioni*, le vite de' pittori, scultori, architetti etc. Dal 1572 fino al 1642. Napoli 1733. Zeitgenössischer Bericht. — *Milizia*, memorie degli architetti antichi e moderni. Bassano 1784. — Ausserdem die neuern Bearbeitungen des Stoffes s. u.

2) *H. v. Geymüller*, die ursprünglichen Entwürfe für S. Peter in Rom. Paris und Wien 1875 ff. fol. — *Derselbe*, Raffaello Sanzio studiato come architetto con l'aiuto di nuovi documenti. Milano 1884. fol.

3) Publizirt von Geymüller, Raffaello etc.

Stichen)¹⁾, der in der Façadeneintheilung für den Palastbau der Folgezeit bedeutend wird.

Langhausentwurf Raffael's für S. Peter.

Peruzzi (gest. 1535). Sein letzter Ausdruck: Pal. Costa und Pal. Massimi alle colonne. Das neue Formgefühl kündigt sich an.

A. da Sangallo der Jüngere (gest. 1546), ein Hauptträger der Barockentwicklung. Sein Stil massig und ernst, *robusto e severo* (*Ricci*)²⁾. Er hat von Raffael gelernt, das Gelernte aber durchaus selbstständig weiter gebildet. Vielfach ist er Erfinder der neuen Formtypen. Sein Hauptwerk: Pal. Farnese³⁾. Sein eigenes Haus, jetzt Pal. Sacchetti, das Muster der aristokratischen Stadtwohnung.

Michelangelo Buonarotti (gest. 1564), von jeher berühmt als der „Vater des Barock“. Es mag von Bedeutung gewesen sein, dass Michelangelo erst als fertiger Mann sich mit dem Bauwesen abgab, bereits im Besitz eines Ruhmes, der ihm die Bewunderung und Nachahmung für Alles sicherte, was er irgend thun mochte. Er behandelt die Formen sofort mit souveräner Rücksichtslosigkeit. Sie werden nicht mehr um ihren Sinn befragt, sondern dienen einer Komposition, die lediglich auf bedeutende plastische Kontraste, auf das grosse Zusammenwirken von Licht und Schatten ausgeht.

Jede Linie von ihm ist wichtig.

Die florentinischen Bauten: S. Lorenzo, Façadenprojecte von 1516, 1517; Mediceische Grabkapelle, Beginn der Arbeiten 1520; Bibliothek von S. Lorenzo (Laurenziana), Beginn circa 1523; die Treppe später⁴⁾.

Die römischen Bauten: Die Umgestaltung des Kapitols; der Entwurf datirt aus den ersten Jahren Paul's III. Inschriftlich bezeugt das Jahr 1538 für die Aufstellung der Statue des Marc Aurel. Das ovale Postament nimmt vielleicht schon Rücksicht auf einen

1) *Ferrero*, *Palazzi di Roma*. Eine Zeichnung des Parmegianino, publizirt bei Geymüller, Raffaello etc.

2) *Ricci*, *storia dell' architettura in Italia*. III. 57.

3) Bekanntlich war es Michelangelo, der das Gebäude vollendete. Durch ihn wurde die Façade gründlich verdorben. Seinem weitausladenden Kranzgesimse zu Liebe erhöhte er die Mauern um mehr als zwei Meter, wodurch Alles aus der Proportion kam.

4) Hauptdaten: 1858, Michelangelo beschreibt die Treppe brieflich dem Vasari. 1559, er schickt ein Modell dazu an Ammannati.

oval gedachten Platz. Am Senatorenpalast stammt die doppelte Treppe sicher wenigstens aus der Zeit vor 1555¹⁾. Das Gebäude im Uebrigen wurde erst von Giac. della Porta und Rainaldi vollendet. Der Konservatorenpalast war zur Zeit als Vasari seine zweite Auflage schrieb, noch nicht ganz vollendet, aber doch wohl im Wesentlichen. Der gegenüberliegende gleiche Palast ist dagegen spätern Datums. Die „Cordonnata“, die langsam aufsteigende Haupttreppe, erwähnt Vasari als noch nicht vorhanden²⁾.

Die Geschieke der Peterskirche wurden in Michelangelo's Hand gelegt am 1. Januar 1547. Er behielt die Führung des Baues bis zu seinem Tode. Seine Redaction des Grundrisses, die Gestaltung der Aussenarchitectur an den hinteren Partien der Kirche und endlich der Modellentwurf zur Kuppel (1558) sind lauter Schritte von entscheidendster Bedeutung für die neue Kunst.

Aus den letzten Lebensjahren: Umbau des Hauptraumes der Diocletiansthermen zur Kirche S. M. degli angeli und Porta pia (1561).

Die ganze folgende Entwicklung ist abhängig von Michelangelo. Es kann sich Keiner, der in seine Nähe kommt, dem Zauber entziehen: keiner wagt aber, ihn direct nachzuahmen. — Die leitenden Geister (bis Bernini) sind Vignola, Giacomo della Porta, Maderna.

Jacopo Barozzi da Vignola (1507—1573, aus dem Modenesischen stammend). Vignola gilt in der allgemeinen Vorstellung als der vollendete Regelmensch. Weil er ein berühmtes Lehrbuch der fünf Ordnungen schrieb, steht der Begriff des Theoretikers, des Vertreters akademischer Gesetzlichkeit im Vordergrund. Mit Unrecht. Man braucht nur das Titelblatt seiner „Regola“ anzusehen, um sich zu überzeugen, dass die Kunst Vignola's sehr grosse Freiheiten sich nimmt und gestattet. In dem Hofe des Pal. di Firenze

1) Auf dem Plan von Rom aus diesem Jahre ist sie schon angegeben. Einen ungefähr gleichzeitigen Stich findet man nachgebildet bei *Letarouilly*, édifices de Rome. Texte p. 721. Besser bei *Müntz*, antiquités de Rome, 1886, p. 151. — Uebrigens entspricht die jetzige Gestalt nicht der Absicht Michelangelo's. Die zwei liegenden Flussgötter sind richtig; aber für die Mitte hatte er eine Nische mit einer stehenden kolossalen Jupiterstatue geplant. Durch den Brunnen ist die Nische jetzt dermassen verkürzt, dass nur eine kleine hässlich wirkende Roma hat Platz finden können. Der Brunnen erscheint auf Abbildungen vor dem Jahre 1600.

2) VII. 222: Una salita, qual sarà piana.

wetteifert er geradezu mit Michelangelo's willkürlicher Formbehandlung (Motive der Laurenziana). Seine Bedeutung fängt an, als er unter Julius III. zum zweiten Mal nach Rom kam (1550)¹⁾. Damals war er 43 Jahre alt. Ein erster Aufenthalt als junger Mann hatte ihm die klassische Schulung gegeben; jetzt tritt er in den Geisteskreis Michelangelo's ein. Das kleine Oratorium S. Andrea vor der Porta del popolo noch zurückhaltend und streng; die Vigna del papa Giulio, ein unsicher tastender Bau, scheint in der Hauptsache nicht auf ihn zurück zu gehen²⁾. (Theilnahme Michelangelo's (?), Ammannati's und Vasari's und des Bauherrn Julius III.) Michelangelo muss viel von ihm gehalten haben. Er verwendet ihn am Pal. Farnese, wo er die „galeria“ und viele Details, Thüren, Kamine u. dgl. ausführte; auf dem Kapitol, wo er Bauführer war und selbstständig die seitlichen Hallen oben an der Treppe gegen Araceli und Monte Caprino baute³⁾; nach dem Tode des Meisters bekam er die Leitung von S. Peter und führte in dieser Stellung die Nebenkuppeln aus, die in charakteristischer Weise über Michelangelo's Entwurf hinausgehen. — Sein Haupttriumph aber ist das Schloss von Caprarola, ein fünfeckiger Riesenbau der Farnese, in den Formen des Uebergangs (aus den fünfziger Jahren) und die Kirche des Gesù (begonnen 1568), die für die ganze barocke Kirchenbaukunst vorbildlich wurde⁴⁾. Der Tod hinderte Vignola, das Werk ganz zu vollenden. Der Façadenentwurf ist aber erhalten im Stich⁵⁾.

Sein Nachfolger an dieser Kirche und im gesammten römischen Bauwesen war *Giacomo della Porta* (gest. 1603). Er ist nicht der Bruder des Bildhauers Guilelmo della Porta, wie meistens angenommen wird, überhaupt wohl kein Lombarde, sondern — nach dem Ausdruck Baglioni's⁶⁾ — *di patria e di virtù Romano*⁷⁾.

1) Vas. VII. 107. An diesem Datum ist festzuhalten.

2) Vas. VII. 694.

3) Sie sind schon 1555 auf Abbildungen vorhanden.

4) S. M. degli angeli bei Assisi, aus dem Jahre 1569, ist prinzipiell so verschieden vom Gesù, dass die Tradition wohl mit Unrecht Vignola als Architecten nennt.

5) *Francesco Villamena*, alcune opere d'architettura di Vignola. Roma 1617.

6) Baglioni, vite etc. p. 76.

7) Den Stammbaum der mailändischen Porta (des Guilelmo etc.) giebt *Kinkel*, Mosaik zur Kunstgeschichte S. 46. Unser Giacomo hat

Das überlieferte Geburtsjahr 1541 scheint fast unglaublich angesichts der Thatsache, dass er die Façade von S. Catarina de' funari schon 1563 (laut Inschrift) vollendet hatte. — Giacomo ist auf allen Gebieten mächtig gewesen. Die Gunst der Bauherren kam ihm entgegen. Durch ihn zuerst bekam die Kirchenfaçade (Gesù, S. Maria de' monti), die Palastfaçade, die Villa den entschieden barocken Stempel. Seine höchste Leistung wäre die grosse Peterskuppel, wenn wirklich nicht nur die bauliche Ausführung, sondern auch die Zeichnung auf ihn zurückgeführt werden könnte (s. den betreffenden Abschnitt im dritten Theil).

Was Porta begonnen, vollendete, übertrieb und — zerstörte, wenn man so sagen will, *Carlo Maderna* (1556—1639, gebürtig vom Comersee, kommt schon als Knabe nach Rom). Maderna bezeichnet in seinen späteren Werken bereits die Auflösung des Ernstes, der dem Barock bis dahin eigen war. Die tüchtige Gesinnung, die etwas Bedeutendes zum Ausdruck bringen will, verliert sich; es tritt eine Verflachung ein, die im Uebermass des dekorativen Reichthums ihr Höchstes sucht. Maderna selbst hat in der vorzüglichen Façade von S. Susanna gezeigt, was er konnte (sie wurde vollendet 1603). Sein erstes grosses Werk ist auch sein bestes geblieben. Das grössere, die Façade von S. Peter (vollendet 1612) erfüllt nicht, was man erwartet; doch darf man nicht vergessen, welch' ungeheure Aufgabe es war, diese Fläche zu gliedern, und wie der Künstler doch nicht frei, sondern an die von Michelangelo bereits gegebenen Motive gebunden war. Die Vorhalle ist wieder hoher Bewunderung würdig.

Um und zwischen diese drei grossen Meister gruppiren sich eine Anzahl kleinerer.

Zunächst der tüchtige *Bartolomeo Ammannati*, Zeitgenosse des Vignola, ein Florentiner, der in Rom als Mann erst Architect wurde und das römische Gefühl sehr rein in sich aufnahm. (Pal. Gaetani.) Von seinen florentinischen Bauten ist die herrliche Brücke

darin keinen Platz. — Dass die Spättern (seit Milizia) ihn zum Mailänder machen, mag darauf zurückgehen, dass es in der That auch einen Mailänder Architecten, Giovan Jacomo della Porta gab (Vas. VII. 544). Schon Vasari scheint sich in der Porta'schen Familiengeschichte nicht recht ausgekannt zu haben: er macht diesen zum Onkel, statt zum Vater des Guilelmo. Wir werden ihm später nochmals begegnen.

der Trinità ohne die römische Schule nicht denkbar, in seinen Palastbauten kommt er dagegen bald in die alten Florentiner Geleise. Das Collegio romano, ein Werk von sehr zweifelhaftem Effect, das seine Entstehung einem zweiten römischen Aufenthalt verdankt, zeigt (namentlich in der Façade), wie sehr ihm der grosse Sinn abhanden gekommen war.

Weiter erscheint *Martino Lunghi* und sein Sohn *Onorio* (gest. 1619), *Domenico Fontana*, der Onkel Maderna's (gest. 1607) und sein Bruder *Giovanni* (gest. 1614), *Flaminio Ponzio*, *Ottaviano Mascherino*, *Francesco da Volterra*, *Giovanni Fiamingo*, genannt *Vasanzio*, u. s. w., lauter Nicht-Römer. Die Mehrzahl kommt aus der Lombardei (vorzugsweise aus der Gegend des Comersees). Mascherino ist Bolognese, Francesco da Volterra nennt seine Heimat im Namen, Vasanzio ist Niederländer (Hans von Xanten). — Die Wenigsten dieser Künstler haben sich in die neue Bewegung recht hineingefunden; bei den Meisten merkt man die Befangenheit, mit der sie die neuen Formen aufnehmen, ohne doch das Ganze in einem neuen Geiste schaffen zu können. Jedenfalls waren von Hause aus die Römer mehr disponirt für jene Grösse und gewichtige Massigkeit, die dem Barock eigen ist.

Auf diesen Momenten beruht die Wirkung eines *Giovan Battista Soria* (gest. 1651), eines mittelmässigen Künstlers, der aber als Römer noch spät in seinen Bauten die ganze „gravitas“ des früheren Stiles vorzutragen befähigt war.

5. Den Barock begleitet keine Theorie wie die Renaissance. Der Stil entwickelt sich ohne Vorbilder. Man scheint nicht die Empfindung gehabt zu haben, prinzipiell neue Bahnen einzuschlagen. Es entsteht darum auch kein neuer Stilname: *stilo moderno* umschliesst gleichmässig Alles, was nicht antik ist oder dem *stilo tedesco* (gotico) angehört. Dagegen stellen sich als Merkmale der Schönheit bei den Kunstschriftstellern jetzt einige Begriffe ein, die man früher nicht gekannt hatte: *capriccioso*, *bizzarro*, *stravagante* u. a.¹⁾ Man empfand mit Wohlgefallen das Eigenthüm-

¹⁾ *Capriccioso*, eigensinnig, eigenthümlich (von capro, der Bock). Häufig bei Vasari. Als Ausdruck höchsten Lobes für die Kunst Michelangelos: *introduzione I. 136* (*ricoprendo con vaghi e capricciosi ornamenti* [ornamenti bedeutet nicht nur Decoration] *i difetti della natura*). *Ibid. VI. 299* (v. di Mosca: *non è possibile veder più belli e*

liche, was über die Regel hinausgeht. Der Reiz des Formlosen beginnt zu wirken.

Der heute übliche Ausdruck *Barock*, den auch die Italiener angenommen haben¹⁾, ist französischen Ursprungs. Die Etymologie ist unsicher. Einige denken an die logische Figur *baroco*, die etwas Widersinniges hervorbringt, Andere an eine „schiefrunde“ Perlenform, die mit diesem Namen benannt wird. Die grosse Encyclopädie kennt das Wort schon in ähnlichem Sinne, wie wir es gebrauchen: „*baroque*, adjectif en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si on veut, le raffinement, ou s'il était possible de le dire, l'abus . . . il en est le superlatif. L'idée du baroque entraine avec soi celle du ridicule poussé à l'excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque“. Die Unterscheidung von *baroque* und *bizarre* ist uns nicht geläufig; vielleicht empfinden wir eher den zweiten Ausdruck als den schärferen. Als kunsthistorischer Name hat das Wort den Nebengeschmack des Lächerlichen verloren; der gemeine Sprachgebrauch dagegen bedient sich desselben noch immer zur Bezeichnung eines Widersinnigen und Ungeheuerlichen. —

6. Der *Antike* gegenüber ist ein Erkalten der Begeisterung schon seit dem Tode Raffaels bemerkbar. Nicht dass man mit den antiken Resten sich weniger beschäftigt hätte. Im Gegentheil. Aber es ist nicht mehr das kindliche Staunen, das mit einer fast heiligen Scheu verehrte²⁾, ohne eigentlich nachzuahmen, sondern eine kühlere Betrachtung, die auf Belehrung ausgeht. In Rom entstand eine *vitruvianische Academie*, die nochmals eine

capricciosi altari etc.). Ibid. VII. 105 (v. di Vignola: belle e capricciose fantasie) etc. Ein späteres Beispiel: die Sammlung der „ornamenti capricciosi“ von Montani und Soria. Roma 1625. — Im gleichen Sinne *bizarro* (Vas. I. 136 und sonst) und *stravagante*. (Vas. VII. 260, v. di Michelangelo: stravagante e bellissimo. Urtheil über die porta pia.) — Lomazzo, trattato dell' arte (Milano 1585) hat genau denselben Sprachgebrauch

¹⁾ Seit wann, bin ich nicht im Stande genauer anzugeben. Milizia (1784) kennt ihn noch nicht.

²⁾ Vasari: quelle reliquie di edifizj, che noi come *cosa santa* onoriamo e come sole bellissime c'ingegnamo d'imitare (V. 448). Uebrigens findet man bei Vasari auch anderslautende Urtheile (s. u.).

gründliche Aufnahme der Ruinen veranstaltete¹⁾; Vignola ist in ihrem Dienste; er giebt als Frucht seiner Studien ein Lehrbuch der fünf antiken Säulenordnungen²⁾ heraus, das für zwei Jahrhunderte das klassische Muster blieb; aber bezeichnend für den Geist, in dem es gemacht, sind die Worte der Vorrede. Seine Absicht ist, aus der Vergleichung dessen, was gefällt, eine Regel zu gewinnen, bei der sich Jeder beruhigen könnte³⁾. In Allem aber, was über die fünf Säulenordnungen hinausgeht, hält er sich für vollkommen ungebunden. Um den Geist der Antike ist es ihm nicht zu thun.

Offene Klagen über die Geringschätzung der Antike werden laut bei *Scamozzi*⁴⁾. „Le cose fatte dagli antichi vengono sprezzate e quasi derise.“ „Sono molti, che non l'istimano molto“⁵⁾.

Im Ganzen merkt man, dass die Antike als „Regel“ empfunden zu werden beginnt. Die Einen durchbrechen sie mit Absicht, ängstlichere Gemüther suchen zu vermitteln und zu entschuldigen, was immer entschuldigt werden kann. So giebt *Lomazzo* im *trattato dell' arte* eine Zusammenstellung von Fällen, wo auch die Alten sich einige Freiheiten erlaubten, um eben damit die Neueren zu rechtfertigen⁶⁾.

Lomazzo ist ein Mailänder, die Leute in der Nähe Michelangelo's sprechen anders. Das Unerhörte, was Michelangelo an

1) Burckhardt, Renaissance in Italien, p. 39, wo die Litteratur darüber zu finden.

2) Regola delli cinque ordini d'architettura. fol. Roma (1560).

3) Mi è piaciuto di continuo intorno questa pratica degli ornamenti vederne il parere di quanti scrittori ho possuto, e quelli comparandoli fra lor stessi e con l'opre antiche, vedere di trarne una regola.

4) Idea dell' architettura universale. fol. Vinezia 1615.

5) I. lib. I. cap. XXII.

6) So ist ihm ein Beispiel eine Thür aus der Gegend von Foligno, wo der Bogen der Thüröffnung in das Giebelfeld hineinreicht. Der Giebel ist nach unten offen; es sind lediglich die tragenden Halbsäulen, welche einen Gebälkaufsatz haben. Vgl. hiemit die ursprünglich geplanten Fenster Sangallo's für das zweite Geschoss vom Pal. Farnese (bei Letar, a. a. O., texte p. 289). Bezeichnend ist, was *Serlio*, der das kleine Monument auch kennt und abbildet, darüber sagt: „E ancora che paja cosa *licentiosa*, perchè l'arco rompe il corso dell' architrave e del fregio, nondimeno non mi dispiacque la inventione. La cosa è molto *grata alla vista*.“ (Architettura, lib. III. p. 74. Ich citire nach der Quart-Ausgabe. Venedig 1566.) Malerischer Standpunkt.

der mediceischen Grabkapelle gewagt hatte, begrüsst *Vasari* als eine Erlösung. „Gli artifici gli hanno infinito e perpetuo obbligo, avendo egli rotto i lacci e le catene delle cose, che per via d'una strada commune eglino di continuo operavano“¹⁾.

Es ist mehr und mehr nur noch das Grossartige, was man am Alterthum bewunderte, die Kolossalität seiner Unternehmungen, nicht der Reiz der Form im Einzelnen²⁾. Jener Sinn, der in der geringsten Spur des antiken Geistes ein Göttliches verehrte, ist verschwunden. Es mag das zum Theil bedingt gewesen sein durch eine Steigerung des Selbstbewusstseins, das man jenem Geschlecht nicht verdenken kann. Es wurzelte sich die Ueberzeugung fest, man könne mit den Alten sich messen. Michelangelo selbst, dessen Bescheidenheit gerühmt wird, urtheilte über einen seiner Entwürfe zu S. Giovanni de' Fiorentini, weder Römer noch Griechen hätten in ihren Tempeln etwas Aehnliches erreicht³⁾. Das Gleiche spricht *Vasari* des öftern aus⁴⁾.

Aus diesem Selbstbewusstsein muss man dann auch die Gleichgültigkeit zu begreifen suchen, dass z. B. von Sixtus V. die Reste des Septizonium Severi abgetragen werden durften, um Steine zu gewinnen⁵⁾.

Der Barock besass ein Gefühl von Alleinberechtigung und Unfehlbarkeit, wie vielleicht kein anderer Stil.

Es ist interessant genug, das Wesen dieser Kunstempfindung näher zu betrachten.

1) V. di Michelangelo. VII. 193. Vgl. *Condivi*, vita di Buonarrotti, c. 52 (bei C. Frey, vite di M. B. p. 192): cosa inusitata e nuova, non ubbligata a maniera o legge alcuna antica over moderna (von einem Façadenentwurf für einen Palast Julius III.); mostrando, l'architettura non esser stata così dalli passati assolutamente trattata, che non sia luogo à nuova inventione non men vaga e men bella.

2) Con tanta *magnificenza*, che pareggia le cose antiche, sagt *Vasari* von der schon recht barocken Porta di S. Spirito (v. di A. Sangallo, V. 465).

3) *Vasari* VII. 263.

4) Bei Gelegenheit des Kranzgesimses von Pal. Farnese (VII. 223); der mediceischen Grabkapelle (VII. 193) u. s. f.

5) Einige Leute vom Adel opponirten damals umsonst.

7. *Litteratur.*

Jacob Burckhardt, Cicerone. — Erste Charakteristik des Stils, massgebend für alle folgenden Versuche.

Derselbe, Architectur der Renaissance in Italien. 2. Aufl. 1878.

A. v. Zahn, Barock, Rococo und Zopf. (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst. 1873.) — Enthält für den Barock nichts als einen Verweis auf Burckhardt.

R. Dohme, Studien zur Architecturgeschichte des 18. Jahrhunderts (Lützow's Zeitschrift für bildende Kunst. 1878). — Werthvoll ist die principielle Scheidung von römischem und venezianischem Stil.

G. Ebe, Spätrenaissance. Berlin 1886. 2 Bde. — Ohne selbstständigen Werth.

C. Gurlitt, Geschichte des Barockstils, des Rococo und des Classicismus. Bd. I. Geschichte des Barockstils in Italien. Stuttgart 1887.

Der Vorwurf, der meiner Meinung nach diesem Buche an erster Stelle gemacht werden müsste, ist der, dass der Leser nirgends einen rechten Begriff bekommt, was denn eigentlich Barock sei. Die Definition (S. 7), Barock sei der Stil, der „von antikisirender Basis ausgehend durch bewusst freie, modern vielgestaltige Behandlung des Baugedankens zu einer gesteigerten, am Schluss bis zur Tollheit übertriebenen Ausdrucksform führte“, ist zu vag. Sie veranlasst denn auch ein Schwanken, das durch das ganze Buch durchgeht. Ich nenne ein Beispiel. Maderna ist auch für Gurlitt barock — S. Susanna wird als Muster des Stils vorgeführt —, Giac. della Porta aber, der unmittelbare Vorgänger und Vorbereiter Maderna's, soll einer ganz andern Schule angehören, der sogenannten Spätrenaissance, „der Schule der auf Gesundung von innen heraus basirten Gegenreformation und der vorherrschenden nur unwillkürlich durchbrochenen Regel“. Andererseits werden die venezianischen Paläste eines Scamozzi und Longhena, die im Wesentlichen so ganz und gar nichts Neues bieten und bis dahin denn auch als Renaissance galten, dem Barockstil zugewiesen.

Die Anfänge des neuen Stils werden in Florenz gesucht, die Bedeutung der römischen Entwicklung tritt nicht hervor und kann

es schon darum nicht, weil der Verfasser mit seiner Erzählung erst nach Michelangelo einsetzt.

Dass bei dem grossen, noch so wenig gesichteten Material im Einzelnen mancherlei Irrthümer unterliefen, möchte ich neben diesen — wie mir scheint — principiellen Fehlern, weniger betonen. —

Ricci, storia dell' architettura in Italia. III. Roma 1864. — Oft grillenhaft; den Barock leitet der Verfasser aus dem Orient ab, von wo er über Sizilien und Neapel nach Rom gekommen sei.