



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Dritter Abschnitt. Die Entwicklung der Typen.

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

Dritter Abschnitt.

Die Entwicklung der Typen.

Cap. I. Der Kirchenbau.

1. *Centralbau und Langbau.* Der Centralbau mit Kuppel war das Ideal der Renaissance. In dieser Form fand das Zeitalter seinen vollkommensten Ausdruck; es drängte darauf hin mit seinen besten Kräften 1). Die Idee des Centralbaues im Gegensatz zu allem Langbau ist die vollkommene Einheit und Geschlossenheit. Aeusseres und Inneres entsprechen sich durchaus, von allen Seiten muss der Anblick gleich sein, aussen und innen erscheint jede Linie als bedingt von der einen, alles gleichmässig zusammenhaltenden Centralkraft. Und eben hierin liegt der Charakter des Bleibenden und Ruhenden, der Gebäuden dieser Art eigen ist. Die vier Kreuzarme stehen in vollkommenem Gleichgewicht, nirgends Unruhe oder Bewegung, gleichmässig strömt das Licht der Kuppel von der Mitte in alle Theile, überall fertiges, vollkommenes *Sein*.

Die Kunst hielt dies Ideal nicht fest: Vignola schuf im Gesù einen neuen Typus als Langhaus und dieser wurde bestimmend nicht nur für die neuen Bauten der Folgezeit, sondern es musste selbst S. Peter ihm sich beugen. Soviel man nun zu Gunsten des Langhauses wegen seiner grösseren Bequemlichkeit für den Gottesdienst sagen kann, diese Rücksicht kann für den Barock nicht die entscheidende gewesen sein, die Renaissance hatte sich deswegen auch nicht vom Centralbau abhalten lassen.

Man muss gewiss ästhetische Gründe zur Erklärung heranziehen. Für einen Fall haben wir den bestimmten Nachweis von

1) Burckhardt, Ren. in Italien p. 99.

Raffael¹⁾ und Ant. da Sangallo. Sehr einflussreich waren gewiss die letzten Aeusserungen Michelangelo's zu Gunsten des Langbaues: S. Giovanni de' Fiorentini und S. M. degli Angeli. Die entscheidende That: der Umbau von S. Peter. — Für kleinere Kirchen tritt an Stelle des runden Raumes der *ovale*. Erster (?) Entwurf bei Serlio lib. V. fol. 204; die Form ist nicht häufig. In Rom: S. Andrea (Vignola), ovale Kuppel über oblongem Raum (c. 1550); S. Giac. degli Incurabili (Franc. da Volterra); S. Andrea (Bernini); S. Carlo alle quattro fontane (Borromini) etc. Reine Centralbauten kommen erst wieder in der zweiten Periode des Barock, die ein anderes Lebensgefühl besitzt. Oberitalien hat dagegen nie darauf verzichtet; wie es in der darstellenden Kunst das Existenzbild festhielt, so verliess es auch in der Architectur nie ganz die Formen des Seins.

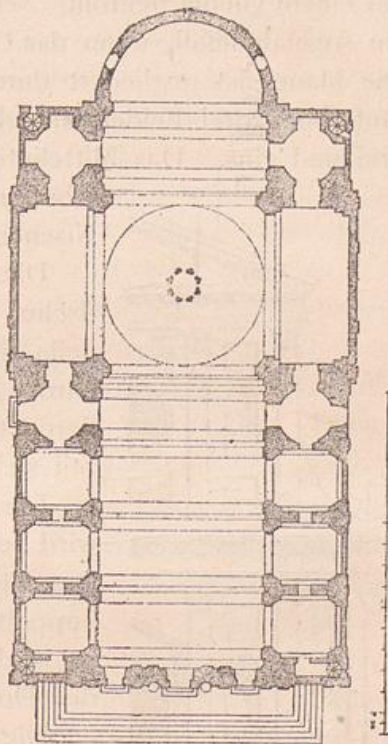


Abb. 13.
Il Gesù. Grundriss.

2. System der Façadenbildung.

Der Centralbau kann die Façade missen, der Langbau bedarf ihrer unbedingt. Unter der Behandlung der Barockarchitecten wird sie zu einem höchst prächtigen Schaustück, das ohne organischen Zusammenhang mit dem Innern dem Kirchenkörper vorgesetzt wird. Selbst die Seitenansichten werden vollständig vernachlässigt.

Im Gegensatz zur Renaissance, die eine unendliche Fülle von Bildungen versucht hatte (das meiste ist Entwurf geblieben), zeigt der Barock sofort einen bestimmten Façadentypus, der sich sehr klar entwickelt. Er giebt zwei Geschosse, ein unteres in der

¹⁾ Nach der Kritik des Ant. da Sangallo wäre es sehr dunkel gewesen. „*Detta nave sarà ischurissima*“. (Vasari, comment., V. 477.) Man muss annehmen, dass Raffael auf die malerische Kontrastwirkung von dunkelm Schiff und lichtem Kuppelraume rechnete. Vgl. die ähnlich dunkel-malerische Architectur des Heliodor.

+ bei S. Andrea del
Peters

Höhe der Kapellen, und ein oberes, von geringerer Breite, dem Mittelschiff entsprechend, oft weit darüber hinaus in die Luft ragend, mit einem Giebel bekrönt. Seitlich legen sich Voluten daran. (Es ist ein Ausnahmefall, wenn das Obergeschoss gleiche Breite bekommt.) Die Mauer ist gegliedert durch Pilaster, und zwar so, dass unten fünf, oben drei Felder entstehen; bei kleineren Dimensionen auch drei und eins. Das Mittelinterwall, etwas breiter, mit Thüre und Oberfenster; die anderen Flächen gefüllt mit Nischen und rechteckigen Eintiefungen.

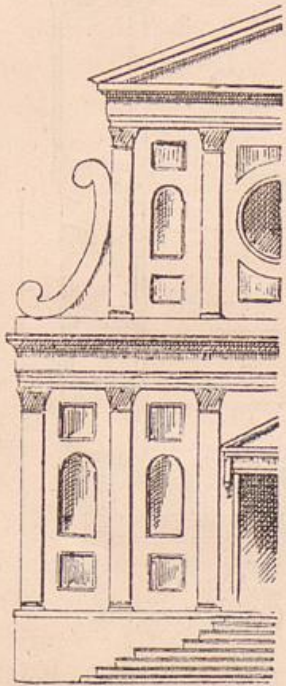


Abb. 14.
S. Spirito. Schematische
Zeichnung.

Dieser Typus findet sich in fast schematischer Reinheit an der Façade von S. Spirito della Sassia ¹⁾. (Abb. 14.) Sie ist noch nicht barock, aber sie enthält die Elemente, in deren Gestaltung und Gruppierung der neue Stil sich alsbald kund giebt.

Die Gliederung durch einfache Pilaster wird bei gesteigerten Grössenverhältnissen als ungenügend empfunden, es erscheinen gekuppelte Pilaster, Halbpilaster schliessen sich zu beiden Seiten an, es entsteht die Form des Doppelpilasterbündels u. s. w.

Die Säule stirbt nie ganz aus, aber erst im 17. Jahrhundert fängt sie wieder an, sich lebhafter zu regen, so dass sie nicht auf das Portalfeld beschränkt bleibt, sondern über die ganze Façade sich verbreiten darf. Sie muss aber lange warten, bis ihr wieder eine freie Bildung zu Theil wird. Anfänglich bleibt sie noch zur Hälfte oder wenigstens zu einem Viertheil in der Mauer stecken. S. M. in Campitelli (von C. Rainaldi 1665) gehört zu den ersten Beispielen, wo sie ganz frei heraustritt. Nur erhält sie jetzt stets einen entsprechenden

¹⁾ Als Autor gilt gewöhnlich A. da Sangallo. G. Milanesi will sie dem B. Peruzzi zuschreiben (Vas. IV. 604. n. 3.), mit Unrecht, wie mir scheint. — Jedenfalls ist das Innere von Sangallo, er vollendete aber den Bau nicht selbst, erst unter Sixtus V. wurde die Façade zu Ende geführt und zwar von Ottaviano Mascherino. (Baglioni, vite p. 94.) Der Vergleich mit dessen übrigen Werken lässt vermuthen, dass er in allem Wesentlichen an die Zeichnung Sangallo's sich hielt.

Pilaster im Rücken. — Für die Ordnung der mauergliedernden Pilaster, die anfangs im oberen und unteren Geschoss die gleiche ist, wird bald Abwechslung zur Regel. Gewöhnlich folgt auf eine korinthische (seltner dorische) eine komposite Ordnung. Wie in der späteren Antike wird das bewegte Blätterkapitell das Beliebtste. Neu ist die massige Bildung der Blätter: man giebt nicht den gezakten Acanthus, sondern eine weich-rundliche Form ¹⁾. Seit A. da Sangallo ist dies die ständige Form; sie findet sich auch in der regola des Vignola. — Fries und Architrav bleiben ohne Ornament, doch trägt der Erstere in der unteren Ordnung gewöhnlich eine Inschrift (die Dedication), die später, als Verkröpfungen häufig wurden, mit grosser Rücksichtslosigkeit selbst über diese hinweggeführt werden (z. B. an S. Ignazio, 1636; S. Ambrogio e Carlo u. a.).

Von Kapitell zu Kapitell schwingt sich ein Kranz oder der Raum wird mit einer Cartouche gefüllt. Die Abgrenzung einer eigenthümlichen Kapitellzone geht weit in die Renaissance zurück. Das Motiv fand man an den römischen Triumphbogen. Zuerst nur ein Rahmen ohne Füllung; dann Füllung mit Kranz oder Cartouche in immer üppigern Formen, so dass schliesslich kein Fleckchen mehr leer bleibt. Die Behandlung ist eine verschiedene am oberen und untern Geschoss und wieder an den innern Feldern im Gegensatz zu den äussern. Es wird später davon die Rede sein.

Die Felder zwischen den Pilastern erhalten anfänglich gewölbte (leere) Nischen und oben und unten davon rechteckige Eintiefungen (oder vortretende Tafeln). Schon in den 70er Jahren aber, als der Stil ganz ernst wird, vermeidet man die runde Bildung der Nischen oder spart sie wenigstens dem freiern Obergeschoss auf, während unten rechteckige Fensterarchitecturen ihre Stelle einnehmen. (Vgl. die Gesù-Façade nach dem Entwurfe des Vignola und des Giac. della Porta.) Jedenfalls aber wird die Nische von nun an mit einer Giebelkomposition umschlossen, wobei einer der durchgreifendsten Barockgedanken zur Erscheinung kommt: die ganze Kraft der Decoration nach oben zu werfen. Der Giebel wird nicht getragen von Halbsäulen oder Pilastern, sondern, stark vorspringend und reich geschmückt, ruht er auf üppigen Konsolen,

¹⁾ Die antike römische Architectur hatte am griechischen Kapitell schon eine Umformung im gleichen Sinne vorgenommen. Sie wählte *acanthus mollis* statt *acanthus spinosa*.

die auf einfachen Rinnen oder Leisten auflaufen. Die Fusslinie des Giebels ist dabei meist durchbrochen, um der geschlossenen Horizontale zu entgehen und gleicherweise wird das Fussgesims durch stehende Konsolen oder Verlängerungen der Seitenleisten in seiner Schwere entlastet. Ein leichter Kranz thut das Uebrige. Die Nische selbst aber soll nicht als Hohlraum wirken, sie ist dem Barock undenkbar ohne Statue und die leidenschaftlich bewegten Gestalten dieses Stils machen im Verein mit einer üppigen architectonischen Einfassung, wie wir sie eben beschrieben, ein Ganzes von prächtigster Bewegung.

Die begleitenden Tafeln, die als Andeutungen von Reliefs gelten mögen, wie sie Michelangelo zuerst für S. Lorenzo (Florenz) geplant hatte, machen im Kleinen die gleiche Entwicklung durch: auch sie bekommen starkschattende Giebel, leichte Fussverzierungen und eine schwellende Füllung.

Das Portal, ursprünglich einfach und durchaus untergeordnet, wird durch mehrfache vortretende Säulen allmählig zum Hauptstück der Façade. Das Portalfeld bekommt einen eigenen Giebel, sogar einen doppelten (Segment und Dreieck ineinandergeschachtelt).

Ebenso erhält das Fenster im Obergeschoss eine erhöhte Bedeutung für die Komposition: aus einem schmucklosen Rund wird es zu einem Prachtfenster, in dem die Architectur der Nischen ihre höchste Steigerung erfährt.

Die Voluten zeigen lange eine schwankende Formation: jene ersten, die L. B. Alberti an S. M. Novella gebildet und mit einer todtten Inkrustation verziert hatte, blieben ohne Nachfolge. Auch die Voluten vom Dom in Turin und von S. Agostino in Rom zeigen die grosse Unsicherheit, die man dieser Form gegenüber empfand. Michelangelo projectirte für S. Lorenzo, sie durch angelehnte Jünglingsstatuen von kolossaler Grösse zu ersetzen. Vignola gab einen einfachen, ziemlich steilen Anlauf ohne ornamentale Behandlung (wie in andrem Zusammenhang — an der Kuppel — auch Bramante; vgl. Serlios Zeichnung, lib. III. fol. 66). Sangallo ist schwungvoller (vgl. S. Spirito; die gleiche Form an seinem Façadenentwurf bei S. Peter, bei Geymüller a. a. O. T. 48 Fig. 2). Ihm folgt der junge Giac. della Porta an S. Caterina de Funari, sucht aber durch Hinzufügung eines rückwärts gebeugten Nebenblattes am oberen Ende mehr Fühlung mit dem Hauptkörper zu gewinnen; bizarre Lösungen des Problems an S. Girolamo (M. Lunghi sen.) und namentlich an S. M. traspontina (Mascherino):

die Volute als Anlauf wie bei Vignola, aber oben mit Schneckenwindung endend und bekrönt von einem weiblichen Kopf mit jonischem Kapitell. Offenbar ein Versuch zu karyatidenartiger Bildung, der aber erst spät dem jüngeren Lunghi an S. Vincenzo ed. Anastasio und S. Antonio de' Portoghesi glückt, wo die Aufgabe frei und schwungvoll gelöst ist. Die Durchschnittsform fand Giac. della Porta (Gesù); die Volute ist schwer, aber lebendig; das Niederrollen stark betont, wie es dem ersten Stil gemäss ist. Maderna schliesslich gab der Linie den Charakter leidenschaftlicher Anstrengung (S. Susanna). Im späteren Barock verliert das Glied die Schwere und wird meist als einwärts gewölbte Strebe behandelt. So in den oben angeführten Bauten des jungen M. Lunghi, an S. Marcello von C. Fontana (als Palmzweige) u. s. f.

In Florenz erscheint die Volute — sehr kleinlich — in der Mitte gebrochen, d. h. sie ist zusammengesetzt aus zwei Gliedern, die sich in die Form theilen. Der Sinn für Schwung und grosse Bewegung fehlt hier gänzlich. (Vgl. z. B. S. Trinità von Nighetti.) Noch weiter vom römischen Barock entfernen sich die venezianischen Decoratoren, die die Volute in blosses Arabeskenwerk auflösen. (Vgl. S. M. ai Scalzi von Salvi.)

Der Giebelrand wird in der schweren Manier durch breite Akroterien nach seiner horizontalen Bedeutung hervorgehoben. Die einzelnen Pilaster in Statuen, Obelisken, Kandelabern, Flammentöpfen ausklingen zu lassen, ist kein barockes Motiv. Vignola wollte für den Gesù noch Statuen, Porta beseitigte alles dergleichen. Wenn der Barock eine Bekrönung giebt, so geschieht es in einer Massenform, wie eine Balustrade es ist, die für die ganze Façade gleichmässig gilt. Maderna an S. Susanna. (Das Motiv nahegelegt und eigentlich allein zu entschuldigen durch die Balustraden auf den Mauern zu beiden Seiten der Façade. Abb. 18.)

Auch die Stufen vor der Kirche werden zu Massenformen ausgebildet, nicht mehr einzeln vor der Hauptthüre, sondern stets über die ganze Breite der Façade hingeführt. (An S. Susanna ist die jetzige Form eine falsche moderne Restauration.) Selbst grosse Treppenanlagen, wie an S. Gregorio Magno, das auf der Höhe des Monte Celio steht, werden in keiner Weise gegliedert, um die Horizontalen in ihrer ganzen Macht wirken zu lassen. — Sonst sind die Treppen nur von sehr geringer Höhe; sie entsprechen dem Sockel der Kirche und der Barock bildet dieses Glied durchweg

sehr niedrig. Die Theoretiker der Renaissance verlangen dagegen gerade hiefür möglichste Höhe. Je höher, desto würdiger. So Alberti und auch noch Serlio.

So viel über die Gestaltung der einzelnen Theile. Wie eigenthümlich sie immer gebildet sein mögen, sie machen nicht das Wesen des Stils aus, das Hauptsächliche bleiben die neuen Principien der Komposition.

Nische und Tafeln sind die Elemente der Flächendecoration. An S. Spirito sind sie so vertheilt, dass die Nische die Mitte des Feldes einnimmt, nach oben und nach unten in gleichem Abstand je eine Tafel folgt und nach allen Seiten ein angenehmer Raum frei bleibt. Dies ist Renaissanceempfindung. Der Barock bringt ein neues Gesetz: die Fläche wird nicht mehr als ein in sich geschlossenes Ganzes befriedigend gefüllt, die Nischen erscheinen beengt zwischen den Pilastern, sie haben nicht genug Raum um sich, darum drängen sie nach oben; sie halten sich nicht mehr ruhig in der Mitte der Fläche, sondern wie schon ihre decorative Gestaltung den Hochdrang ausspricht, so zeigt auch ihre Lage, dass sie mit aller Macht aufwärts streben: gewöhnlich gehen sie so weit, bis sie an der Kapitellzone anstossen, oft wird auch diese durchbrochen.

Nun muss aber eine solche Komposition beunruhigend, ja ängstigend wirken, wenn nicht eine Lösung des Konflikts geboten wird. Sie erfolgt in der That im Obergeschoss: hier beruhigt sich die Erregung, Fläche und Füllung kommen in ein befriedigendes Verhältniss.

Dieser verticalen Entwicklung geht eine horizontale zur Seite.

S. Spirito zeigte eine Façade von fünf Pilasterintervallen, gleichmässig nebeneinander, mit der einzigen Abwechslung, dass das mittlere etwas breiter war. Diese Koordination ersetzt der Barock durch eine energische Subordination. Und zwar in einem anderen Sinne als die Renaissance Subordination verstand. Auch sie hatte ihre Façaden gegliedert in unabhängige und abhängige Theile: gewöhnlich ist es ein dominirender Mittelbau, flankirt von kleineren Eckbauten, die durch zurücktretende Partien mit dem Hauptkörper verbunden sind. Die subordinirten Glieder aber — und dies ist das Entscheidende — bewahren stets den Charakter selbstständiger Individualität, sie sind untergeordnet, aber geniessen eine ganz freie Entwicklung, man merkt in keiner Linie, dass sie

ihr Wesen ob eines Anderen, Mächtigeren Willen verläugnen müssten. Der Barock dagegen erkennt keine freien Einzelexistenzen an; Alles bleibt in der allgemeinen Masse beschlossen. Seine horizontale Gliederung besteht darin, dass ein Mittelstück vortritt, die Seitentheile aber stufenweise zurückbleiben und in einem formlosen, ungegliederten Zustand verharren. Schmuck und Säulen verbreiten sich nicht gleichmässig über die ganze Breite der Façade, sondern es findet nach der Mitte zu eine Steigerung statt von Pilastern zu Halbsäulen, von Halb- zu Dreiviertelsäulen und während die Eckfelder leer bleiben, entfaltet sich in der Mitte die Pracht der Decoration in aller Fülle.

Fügt man hinzu, dass in der Grösse stets das Kolossale gesucht wurde, so möchten die Gesetze erschöpft sein, nach denen jene Façaden entstanden, über denen nicht nur Rom, sondern ganz Italien die Renaissance in Kurzem vollständig vergessen konnte.

Die zweite Periode des Barock hat schon keinen Sinn mehr für die verticalen und horizontalen Steigerungen, sie decorirt die Fläche gleichmässig durch (schon S. Andrea della Valle 1665). In Oberitalien, namentlich Venedig, war von Verständniss hiefür überhaupt nie die Rede.

An einer organischen Durchgestaltung des Kirchenkörpers war dem Barock nichts gelegen. Die Langseiten werden vollständig vernachlässigt und dies nicht einmal verdeckt. Man begnügt sich mit der reichen Ausführung des Kopfes, die anderen Theile brauchen nur leicht angelegt zu sein. Man nimmt Backstein statt Travertin; eine dürftige Folge von Lisenen fasst anfänglich noch die Kapellenfenster ein, später unterbleibt auch diese; ebenso verschwinden die Voluten, die sonst oben an dem zurücktretenden Oberbau nach dem Muster der Façadenvolute wiederholt worden waren. Auffälligstes Beispiel dieser Vernachlässigung: die Nebenseiten von S. M. del miracolo und del monte, die den Eingang zum Corso bilden.

Die Gestaltung der Umgebung kann sich selbstverständlich auch nur auf den Platz vor der Façade beziehen. Bramante hatte für seine centralen Bauten allseitig umschliessende Rahmen projectirt. Vgl. die grossartige Einfassung von Portiken, die S. Peter bekommen sollte (bei Geymüller Taf. 7). Der Barock, der in seiner Architectur principiell nicht von Körpern spricht, wünscht im Gegentheil den Blick von den Seiten abzuhalten. Was hinter der

Façade sich birgt, soll Ueberraschung sein. Dagegen wird für die Façade selbst womöglich ein weiter Vorraum geschaffen. Der Barock braucht Platz. Grossartigstes Muster: die Colonnaden Bernini's.

3. *Historische Entwicklung des Façadenbaues.* Wir haben gesagt, *S. Spirito* gebe gleichsam das Schema für alle späteren Façaden: Alles noch im Keime enthalten, keine besondere Lösung vorausnehmend. Die zwei Ordnungen oben und unten gleich, kein Vortreten der Mitte, das Gebälk bleibt ganz ruhig und ungebrochen.

Façade von *S. Caterina de' Funari*¹⁾ von Giacomo della Porta. Sein Erstlingswerk; vollendet 1563. Das neue Gefühl ist vorhanden, aber wagt nur erst leise sich kundzugeben.

Pilasterordnung noch gleich in beiden Ordnungen, aber die Flächenfüllung schon verschieden nach den Stockwerken: unten gedrängt, ohne freien Raum, oben wohliger. Die Kapitellzonen mit saftigen Kränzen. Horizontale Entwicklung: die drei Mittelfelder mit dem Gebälk vorgeschoben, Eckpilaster einzeln verkröpft. Thürbildung schon bedeutender mit freien Säulen. Im Ganzen noch eine schüchterne Schlankheit²⁾.

Gesù in Rom. Das erste grosse Werk, das Porta als Nachfolger Vignola's schaffen durfte. Die Aenderungen, die Porta am Plane seines Vorgängers vornahm, sind von allerhöchstem Interesse. Man sieht hier in das intimste Wachsthum des Stils. Vor dieser Betrachtung möchte ich aber die kleine Façade von *S. M. de' monti* (Abb. 15)³⁾ heranziehen, die zwar erst nach dem Gesù entstand (1580 vollendet), aber im Zusammenhange mit der eben analysirten *S. Caterina* besprochen werden muss. Sie zeigt den gleichen Typus 16 Jahre später.

Handwritten notes:
Niffer & Tafel
ganz leer oben
1. unten 1. 5. unten
2. Niffer
auf bei S. Francesco
in Padua.

Handwritten notes:
Vignola: Th 2
f. Or. heb. 5. WK
pilaster v. a. j.
2. Niffer

1) Abb. bei *Rossi*, insignia templa Romae. fol. 61. *Letarouilly*, édifices de Rome moderne. I. pl. 7. *Peyer-Imhof*, Renaissance-Architectur Italiens. Taf. 34. *Gurlitt*, Barock in Italien. Fig. 26.

2) Die Façade von *S. Annunziata* zu Genua (Abb. bei P. P. Rubens, palazzi di Genova. I. 61) wird dem römischen Porta mit Unrecht zugeschrieben. Sie ist von seinem mailändischen Namensvetter gebaut (s. oben S. 7, Anm. 7), was man dem principiell verschiedenen Stil schon hätte entnehmen können.

3) *Rossi*, 71. *Letarouilly*, 27. *Burckhardt*, Renaissance in Italien. Fig. 67.

Die Façade wirkt schwerer und bewegter. Sockel niedrig, Pilaster breit, starke Attica über der ersten Ordnung, wodurch dem Untergeschoss das Uebergewicht gesichert wird. Die Attica durchsetzt vom Oberfenster. Giebel breit auslaufend. Horizontale Entwicklung: die Aussenfelder treten zurück (mit den Voluten), an den Eckpilaster des Hauptbaues schliessen sie sich mit einem Halbpilaster an, so dass eine Abstufung entsteht, die bei S. Caterina noch fehlt. Die Plastik der Decoration nach der Mitte lebhaft gesteigert; die Eckfelder sind schmal und bleiben ganz leer, Kapitellzonen hier nur dürftig gefüllt. Verticale Entwicklung: Ordnung unten korinthisch, oben komposit; die Tafeln oberhalb und unterhalb der Nischen in energischen Gegensatz gebracht: die untere sockelmässig quadratisch und gebunden, die obere freier und schmuckvoll. Weiterer Gegensatz der Behandlung nach der Verschiedenheit des Geschosses. Ueber dem Portal eine stark schattende Tafel, die Kapitellzone durchbrechend. Oben Alles ruhiger; aber der Gegensatz noch nicht rein und stark herausgearbeitet. Sonst ist diese Façade eine der vorzüglichsten des Stils.

Il Gesù. Vignola's typischer Barockbau. Er starb 1573, als die Façade (Abb. 16) noch nicht angefangen war. Der Fortsetzer des Baues, Giacomo della Porta, machte einen neuen Entwurf (Abb. 17) und vollendete die Façade darnach 1575.

Das System ist beiderseits das gleiche; zurücktretende Eckfelder, Gliederung in Doppelpilastern, Hauptaccent auf die Mitte geworfen: hier die Pilaster zu Säulen gesteigert, das Portalfeld mit eigenem Giebel bekrönt. Aber wie so ganz anders ist die Wirkung bei scheinbar wenig abweichender Ausdrucksweise. Wie ruhig und klar erscheint Vignola; er berührt uns noch fast renaissancemässig gegenüber dem Porta. Und in der That, der Eindruck der Façade ist hauptsächlich bedingt durch den alten Sinn für bestimmte Durchgliederung und das Gefühl der Selbstständigkeit des Einzelnen.



Abb. 15.
S. M. de' monti.

TEMPLI IESV ROMAE PARS ANTERIOR
IACOBO VIGNOLA ARCHITECTO INVENTORE

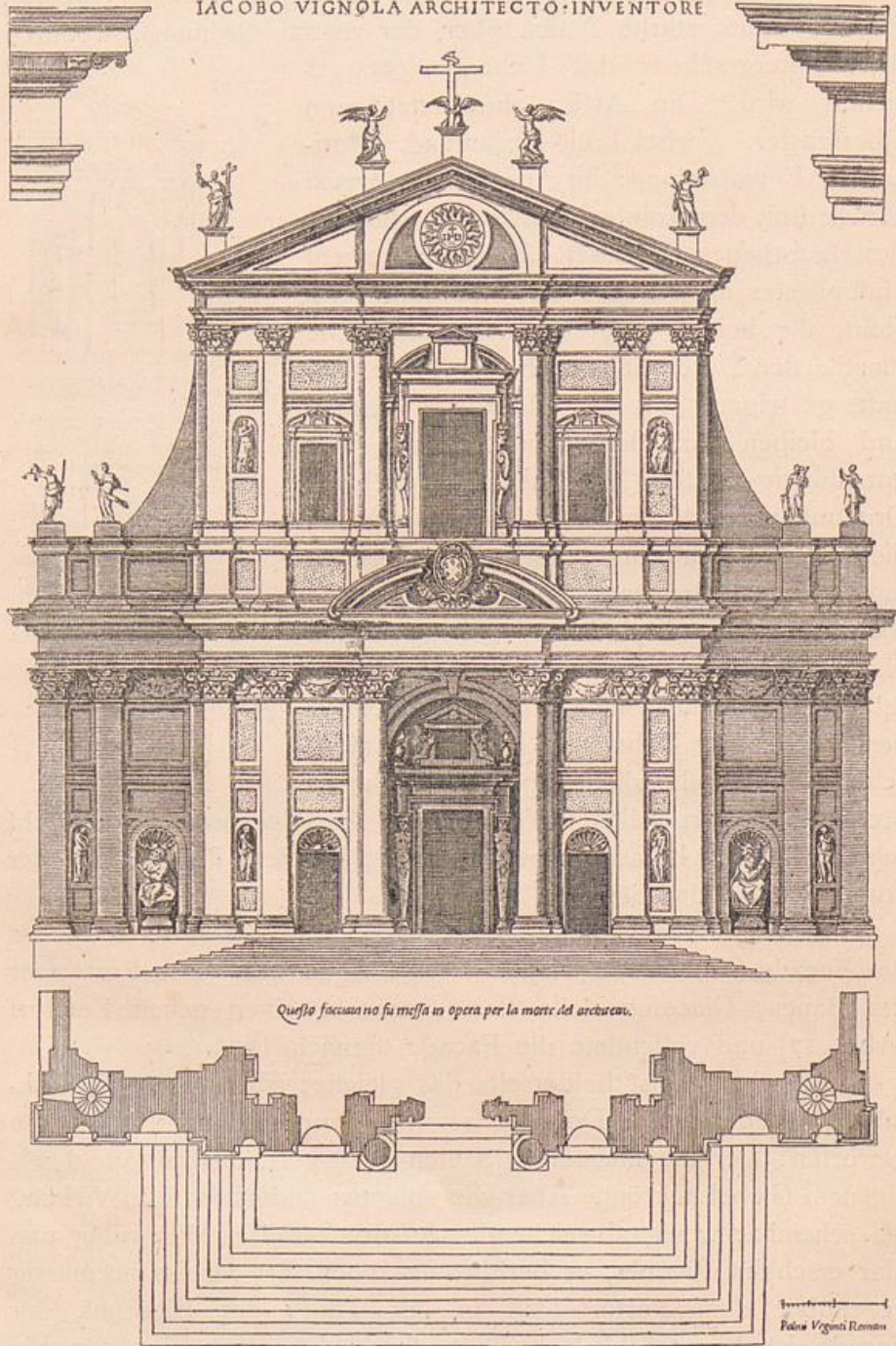
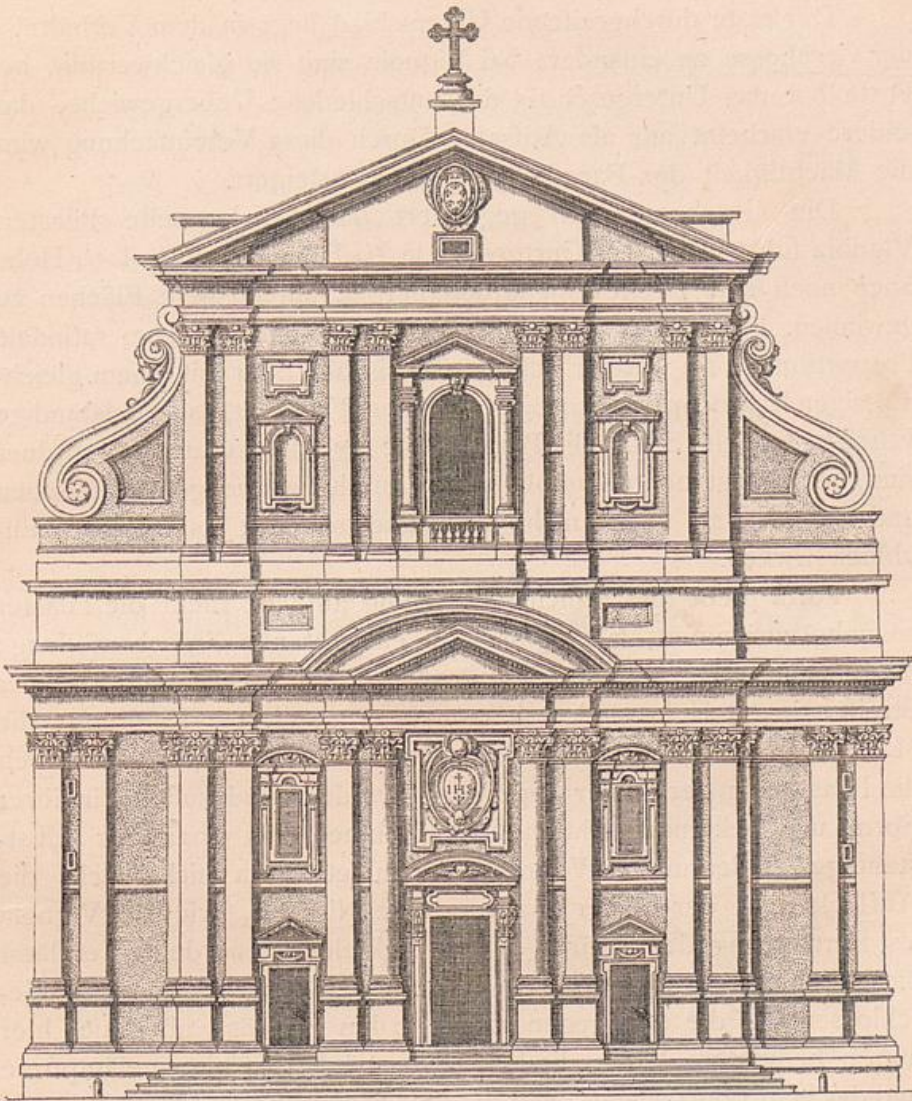


Abb. 16.
Il Gesù. (Vignola.)



Facciata del Gesu come al presente si troua fatta da lacomo della Porta.

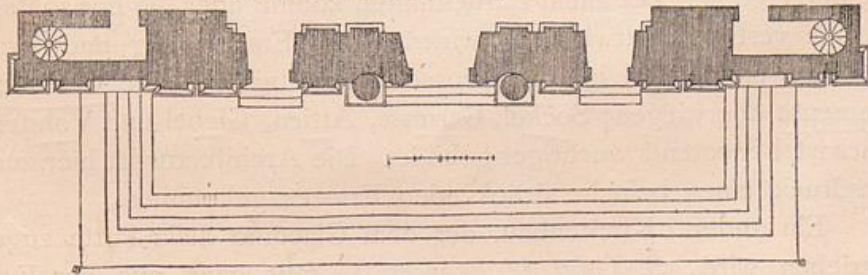


Abb. 17.
Il Gesù. (G. della Porta.)

Der erste durchgreifende Unterschied liegt in dem Verhältniss der Geschosse zu einander: bei Vignola sind sie gleichwerthig, bei Porta hat das Untergeschoss das entschiedene Uebergewicht, das andere erscheint nur als Aufsatz. Durch diese Vereinfachung wird die Mächtigkeit der Façade bedeutend gesteigert.

Die Geschosse sind gegliedert durch gekuppelte Pilaster. Vignola führt mit einem Gurtgesims in $\frac{2}{3}$ Höhe unten und $\frac{3}{4}$ Höhe oben noch eine zweite Gliederung herbei, um kleinere Flächen zu gewinnen. Die so entstandenen Felder haben alle einfache, rationale Proportionen: sie werden gefüllt mit Nischen oder mit einem gleichmässigen Rahmenprofil umzogen, in jedem Fall aber als selbstständige Form behandelt. Selbst die Pilaster, die als Paar zusammengeordnet sind, verselbstständigt Vignola wieder durch zwischengefügte Nischen und Rahmen, sie sollen nicht als Masse, sondern als einzelne Individuen wirken.

Porta giebt dies Princip vollständig auf. Er rückt die Pilaster so nahe zusammen als möglich und entfernt alle Zwischenfüllung; die Flächen belässt er in ihrer ungegliederten Ganzheit (ein schmaler Streifen in $\frac{1}{2}$ Höhe ändert kaum etwas an diesem Eindruck), die Masse soll als Masse zur Geltung kommen, die Felder, die durch die Pilaster an der Mauer abgegrenzt werden, sind zufällig in ihrer Form und bekommen durch keine Rahmen den Charakter selbstständiger Bedeutung. Weiter aber duldet Porta nicht mehr die Auflockerung der Mauer durch grosse Nischen, wie sie Vignola als Fortsetzung der Thüren in den Eckfeldern anordnete; er lässt diese Felder leer und gewinnt dadurch den Eindruck massiger Geschlossenheit, die erst gegen die Mitte hin sich löst, aber auch hier nur in bedingtem Mass: die Plastik der Säulen ist eine gedämpftere und das Hauptportal zeigt nicht die freie triumphbogenartige Oeffnung wie bei Vignola. Bei allem Zurückhalten kommt aber die horizontale wie die verticale Entwicklung wirksam zur Erscheinung und zwar hier zum ersten Mal in ganz grossen Verhältnissen. Die lastenden Elemente überwiegen; Sockel, Gesimse, Attica, Giebel und Voluten, Alles ist bedeutend wuchtiger gebildet. Die Architectur ist hier zum Ausdruck eines beinahe drückenden Ernstes gekommen.

Ein anderer Kirchenbau, der dem Giacomo della Porta zugeschrieben wird, *S. Luigi de' Francesi*¹⁾, fällt ganz aus der Ent-

1) Rossi 39, Gurlitt 31.

wicklungsreihe heraus, ja er zeigt ein so unsicheres Tasten, dass man sich kaum entschliessen kann, den Meister von Maria de' monti und vom Gesù dafür verantwortlich zu machen¹⁾. Von den Principien, die Giacomo's Werke mit wachsender Kraft verwirklicht zeigen, verräth diese öde Façade keine Spur. Nach dem Vorbild von S. M. della anima ist die Façadenwand in gleicher Breite auch im obern Geschoss durchgeführt, indessen der Giebel nur dem Mitteltheil entspricht. Aber wie ungenügend ist diese riesige Fläche gegliedert. Der Architect versucht alle Mittel: Pilasterbündel, vorgeblendete Arcaden, runde und eckige Nischen, Eintiefungen, Relieftafeln, Formen, die Porta sonst nie gebraucht, und all' das über die Fläche zerstreut ohne architectonischen Sinn, von verticaler Entwicklung keine Spur u. s. w.²⁾

Ohne selbstständigen Werth sind auch die Façaden des Martino Lunghi sen. Er ist ein befangener oberitalienischer Meister, der sich in Rom ängstlich nach Mustern umsieht, und das Beste dem Giac. della Porta verdankt.

S. Atanasio dei Greci (voll. 1582)³⁾ ist ziemlich langweilig. Von oberitalienischer Herkunft sind die zwei Thürme⁴⁾, die aus den Eckfeldern aufsteigend den Giebel in die Mitte nehmen; ebenso die nach innen abgestuften Flächen im Obergeschoss, ein Motiv,

Via S. Stefano

1) Vas. I. 123: es seien Stücke eines andern Baues in die Façade eingefügt worden. Es mag das mit von Einfluss gewesen sein. Porta baute auch nicht selbst, vgl. den Ausdruck Baglioni's p. 77: le porte con li due ordini della facciata furono di suo ordine e disegno.

2) Die Entstehungszeit der Façade ist unbestimmt. Dass auch A. da Sangallo einen Entwurf zur Façade machte (Vas. V. 484), könnte auf eine frühe Inangriffnahme des Werkes hindeuten. Andererseits gäbe die Notiz bei Vasari (oben Anm. 1) einen terminus ante quem; wenn der Ausdruck: „le dette pietre ed altri lavori furono posti nella facciata della chiesa di S. Luigi“ (I. 123) auf die jetzige Façade und nicht etwa auf eine provisorische zu beziehen ist. Fällt der Bau wirklich vor 1568 (Zeitpunkt der Vasari-Notiz), so käme er in unmittelbare Nähe von S. Caterina de' funari, wäre also dem Porta unmöglich zuzuschreiben. Vielleicht gehen nur die Portale auf ihn zurück.

3) Rossi 62.

4) In Oberitalien werden aber die Thürme nicht so mit der Masse verbunden, sondern isolirt. Vgl. die Zeichnungen bei Serlio z. B. fol. 215.

bei S. Rocca
da Ripeta?

das der spätere Barock ausgiebig verwerthet¹⁾. Lunghis zweiter Bau, S. Girolamo de' Schiavoni (1585)²⁾, wiederholt die Jugendperiode des Porta, aber ohne Genie. Er hält im Ganzen am System von S. Caterina fest, mit noch ängstlicherer Flächenfüllung, was er als Oberitaliener mitbringt, verbindet sich schüchtern mit den neuen römischen Motiven der Subordination. Das Ganze macht keinen unerfreulichen Eindruck; wir haben es aber nicht mit der Geschichte der Künstler, sondern mit der des Stiles zu thun und können uns bei den Leuten aus den hintern Reihen nur flüchtig aufhalten.

Zu diesen gehört auch der Meister von S. M. Traspontina³⁾. Seine Befangenheit zeigt sich in den Proportionen: drei gleiche Mitteltheile; dagegen ist das Detail lebhaft und kräftig, was auf einen zweiten Künstler deutet⁴⁾.

Borgo Viro

bei S. Eligio

Von Francesco da Volterra die tüchtige M. di Monserrato, die aber bei aller Fülle und Ueppigkeit der Einzelbildungen im System auch nicht über Caterina de' Funari hinauskommt. An S. Giacomo degli Incurabili gehört das Neue nicht ihm, sondern dem Vollender der Façade, dem Carlo Maderna.

am weit
im S. 104

In Carlo Maderna erschien wieder eine vorwärtstreibende Kraft. Er knüpft an die letzten Werke des Porta an, geht dann aber selbstständig weiter. Die Gedanken des Barockstils werden von ihm mit einer wirklich hinreissenden Gewalt vorgetragen: er sucht stets nach dem Bedeutenden in Masse und Bewegung.

Seine erste selbstständige Schöpfung, die Façade von S. Susanna (Abb. 18), ist seine beste geblieben. Ein Werk von prächtigem Kraftgefühl und doch massvoll. Die Façade dreifach nach den Seiten abgestuft; im plastischen Ausdruck von Pilastern zu Halb-, von Halb-

1) Das verwandte Trinità de' monti geht nicht auf Domenico Fontana zurück, wie gemeinhin angenommen wird. Von D. Fontana stammt nur Treppe und Portal der Kirche. (Vgl. die betreffende Notiz zur Abbildung in Rossi's nuovo teatro delle fabbriche di Roma moderna.) Ebenso ist es ein Irrthum, wenn Ranke (Päbste I⁸ 310) eine Stelle aus des Gualterius vita Sixti V. auf die spanische Treppe deutet, wo offenbar diese Kirchentreppe gemeint ist (scalasque ad templum illud ab utroque portae lateris commodas perpulcrasque admodum exstruxit).

2) Rossi 66.

3) Rossi 65.

4) Wahrscheinlich hat Salustio (Salverio) Peruzzi die Façade angelegt, Ott. Mascherino sie vollendet. Die Vergleichung mit S. M. della Scala lässt diese Ueberlieferung als richtig erscheinen.



Abb. 18.
S. Susanna.

Dreiviertelsäulen fortschreitend. Die äusseren Felder bleiben nicht leer, Maderna nimmt den Ausgangspunkt im Geschmückten (zwei Relieftafeln übereinander), um in einer überquellenden Fülle zu enden. Nischen mit ihren Statuen, Giebeln, Kränzen, alle reicher und bewegter als früher. Der Reichthum entladet sich im Aufwärtsdrängen: höchst energische Betonung des Verticalstrebens, das erst in der gleichmässigen Füllung des Giebelfeldes sich beruhigt zeigt. Dem Porta gegenüber beweist aber Maderna schon hier, dass der schwere Ernst aus der Kunst zu weichen beginnt; der Druck scheint sich zu heben; die Formen regen sich freudiger, die Macht der Horizontale ist gebrochen.

Unter dem Einfluss von S. Susanna ist die Façade der Chiesa nuova ¹⁾ entstanden (von Fausto Rughesi, nicht M. Lunghi). Bedeutend schwächer. Auch Maderna hielt sich nicht auf der Höhe. Für S. Peter reichte seine Kunst nicht aus. Da er im Einfachen das Bedeutende nicht zu finden wusste, sucht er es im Gehäuften und Mannigfaltigen: er wird lärmend und unangenehm. Mit S. Peter lenkt der Stil in seine zweite Periode ein. Wir haben uns damit nicht mehr abzugeben.

Ein Nachzügler der früheren Zeit ist der brave Soria. Er hat eine ganze Reihe von Kirchenfaçaden errichtet: S. M. della Vittoria ²⁾, S. Caterina da Siena, ³⁾ S. Gregorio Magno ³⁾, S. Carlo de' Catinari ⁴⁾. Ihr Werth liegt nicht in der lebhaften, gedankenreichen Komposition, sondern in dem Ernst, mit dem Soria diese Travertinmassen behandelte. Er ist der eigentliche Vertreter der römischen gravitas; durchaus selbstständig, macht er von den Reizmitteln einer entwickelten Kunst nur sehr mässigen Gebrauch. *S. Gregorio Magno* auf dem Monte Celio gilt als das berühmteste Beispiel. Es handelte sich darum, der zurückliegenden Kirche einen Pfeilerhof mit Façade vorzubauen und den Aufgang monumental zu gestalten. Soria entledigte sich der Aufgabe mit wenig Genie, aber mit tüchtiger Gesinnung. Von der Treppe habe ich schon gesprochen: es sind gleichmässig durchgehende Stufen von der

1) Rossi 29. Lübke, *Gesch. der Architectur* ⁸ Fig. 88o. Gurlitt, a. a. O. Fig. 83.

2) Rossi 70.

3) Ibid.

4) Rossi 50.

Breite der Façade, drei Absätze bilden die ganze Gliederung. Oben eine Façade von zwei Geschossen zu je drei Intervallen, durch Doppelpilasterbündel gegliedert, unten von Bogen, oben von Fenstern durchbrochen, beide aber verhältnissmässig klein gebildet, um den Eindruck geschlossener Massigkeit nicht zu stören. Der Giebel entspricht nur dem Mitteltheil¹⁾. Milizia²⁾ klagt, dass der Architect die Gunst des Terrains nicht besser zu verwerthen gewusst habe. „Bei einer solchen Erhebung, bei so viel freiem Raum nach vorn, hätte man einen malerischen Durchblick schaffen können, so dass der Pfeilerhof und die (hintere) Façade der Kirche gleichzeitig sichtbar geworden wären“. Der Vorwurf ist berechtigt, aber er trifft nicht das Können, sondern das Wollen des Architecten. Die reichen, malerischen Prospective entsprechen nicht dem ernstesten Geschmack des ersten Barockstils.

4. *System des Innenraumes.* Der Barock verlangt möglichst weite und hohe Räume. Aber nicht die gleichmässige Steigerung der Grössenverhältnisse bedingt den Eindruck. Bramante's S. Peter ist nicht barock. Man findet hier wohl einen Kuppelraum von den bedeutendsten Dimensionen, aber um ihn herum ordnete Bramante vier Nebenkuppelräume an, die ihn nicht beengen, aber ihm doch ein Gegengewicht bieten. Sie behaupten dem grossen Raume gegenüber ihre Selbstständigkeit und mässigen so den Eindruck des Ueberwältigenden. Michelangelo rechnete im Gegentheil gerade auf diesen Eindruck; er drückte die Nebenräume so weit herab in ihrer Grösse, dass sie neben dem Hauptraume nicht mehr aufkommen können, und gewann so ein unbedingt dominirendes Centrum, dem gegenüber alles Andere unfrei und ohne eigenen Willen erscheinen muss. Der Durchmesser der Nebenräume ist bei Michelangelo nur ein Drittel von dem des Mittelraumes ($d : D = 1 : 3$), bei Bramante betrug er mehr als die Hälfte des Kuppeldurchmessers (d zu D steht im Verhältniss des goldenen Schnittes).³⁾

Mit dieser bestimmten Absicht, möglichst grosse Räume „aus einem Stück“ zu geben, verbindet sich natürlich die andere, die

1) Dies Motiv kehrt wieder bei S. Carlo de' Catinari und S. Caterina da Siena.

2) Milizia, *memorie* II. 143.

3) Es ist Renaissanceempfindung (wie sie in Oberitalien lange sich festhält), wenn Galeazzo Alessi an S. M. da Carignano (Genua) Nebenkuppeln und Hauptkuppeln wie $1 : 1,25$ proportionirt.

Mauern dieser Räume mit einer einzigen Ordnung zu gliedern. Alle Rücksicht auf menschliche Grössenverhältnisse wird aufgegeben, um eben jene spezifisch barocke Wirkung des Ueberwältigenden zu gewinnen. Bramante hatte wohl auch Kolossalgliederungen angeordnet, aber daneben immer noch rein entwickelte, fröhliche Säulen kleinerer Ordnung, an die man sich anklammern kann. Das Kolossale schlägt so nicht nieder, sondern wird gleichsam fassbar, das Gefühl findet eine Beruhigung in diesen ihm näher stehenden Gestalten, ihre ungestörte Existenz giebt ihm selbst Halt und Sicherheit.

Michelangelo will nur das Kolossale. Das Kleinere kann nicht mehr selbstständig daneben bestehen. Wo es auftritt, wie an den kapitolinischen Bauten, da tritt es gedrückt und gehemmt auf. Man erinnere sich an jene Säulen, die von der Last an die Pfeiler herangedrängt werden. Der Mensch muss sich beugen vor dem Uebergewaltigen.

Das Interieur der Renaissance ist darauf berechnet, dass der Mensch es beherrsche, mit seinem Lebensgefühl es ausfüllen könne; im Barock wird er vom Raum verschlungen, er versinkt im Uebergrossen. Nach diesen Gesichtspunkten gestaltet sich der kirchliche Innenbau.

a. Das Langhaus mit Kapellen. — Für den vereinfachten Grundriss gab der Gesù das entscheidende Beispiel: ein Schiff von bedeutendster Höhen- und Breitenausdehnung, statt aller Nebenschiffe nur eine Reihe von Kapellen, die, dunkel gehalten¹⁾, keinen Anspruch auf selbstständige Bedeutung machen und mehr als Uebergang, denn als Abschluss dienen. Eine „malerische“ Architectur der grossen Wandaltäre in der Tiefe thut das Uebrige, die Grenze zu verwischen und die Phantasie in's Unbestimmte zu leiten. Die Kapellen der Renaissance sind im Gegentheil klar bis in den hintersten Winkel.

Die Querschiffe gelangen ebenso wenig zu einer bedeutenderen Entwicklung; sie haben meist keine grössere Tiefe als die Kapellen²⁾.

1) Die Fenster des Schiffes so hoch, dass kein directes Licht in die Kapelle dringt.

2) Es scheint das nicht nur darin begründet zu sein, dass der ganze verfügbare Raum von der Breite des Mittelschiffes absorbiert wurde, sondern man wollte dem Langhaus kein starkes Gegengewicht bieten. Der spätere Barock giebt wieder ausladende Querschiffe.

Der Chor schliesst im Halbrund.

Einschiffige Kirchen mit Kapellen waren während der ganzen Renaissance entstanden, aber doch stets nur bei kleinen Dimensionen. Grössere Räume suchte man stets zu gliedern. Das Neue am Gesù ist die Uebertragung des *einen* Schiffes auf grosse Verhältnisse. Man fragt nach Uebergängen. Darauf ist zu antworten mit dem Hinweis auf die eben erwähnte Redaction des bramantischen S. Peter durch Michelangelo. Noch bedeutender und jedenfalls unmittelbar bestimmend für Vignola ist das Beispiel gewesen, das Michelangelo an der Kirche von S. M. degli angeli gab. Bekanntlich handelte es sich um die Umwandlung eines antiken Thermenraums in eine Kirche für die Karthäuser. Michelangelo übernahm die Aufgabe. Nun war er nicht der Mann, der aus Pietät das Alte schonte; wenn der antike Langsaal seine Form im Wesentlichen behielt, so geschah dies darum, weil er Michelangelo's Ideen entsprach. Die Zeit war gekommen, wo das Raumgefühl der späten Römer wieder verstanden wurde. Die Renaissance hatte sich mehr am Centralbau des augusteischen Pantheon begeistert. Für die Wände hatte Michelangelo auch schon Kapellen angenommen, wie der Gesù sie zeigt. (Sie wurden im 18. Jahrhundert wieder vermäuert.)

Trotzdem bleibt Vignola das ungeschmälerte Verdienst, die typische Form zuerst rein ausgebildet zu haben. Alles Frühere erscheint neben dem Gesù schmal und eng. Sein Langhaus wird in der Folge sogar bestimmend für den Ausbau von S. Peter, wo Nebenschiffe zwar nicht umgangen werden konnten, aber doch in einer Form gegeben wurden, die ihnen den Charakter von eigenen Räumen benimmt. (Auflösung in ovale Kuppeln; ausserdem verwehrt die Breite der Pfeiler den Einblick vom Hauptschiff aus zum grössten Theile.)

Der Barock hielt aber das Ideal eines einzigen Raumes, dessen Bedeutung nur in den grossen Verhältnissen liegt, nicht lange fest. Es macht sich im 17. Jahrhundert bald ein Streben nach dem Malerischen bemerkbar, im Sinne grösserer Mannigfaltigkeit. Man will reiche Durchblicke, interessante Verkürzungen und Anderes, was nur durch freie Säulenstellungen und Theilung des Raumes zu erreichen ist. Mit dieser Theilung sinkt auch der Sinn für die absolute Grösse.

Ein höchst eigenthümliches Beispiel für den Charakter dieser späteren Zeit bietet S. M. in Campitelli. In Oberitalien, namentlich in Venedig, hatte die Architectur immer stark unter solch' malerischen Einflüssen gestanden. Wie ganz verschieden ist selbst Palladio's Redentore ¹⁾ von römischen Mustern. (Coupirung des Raumes, Kuppelraum vom Langhaus abgetrennt, Durchsicht durch die hinteren Säulen in einen neuen Raum.)

b. Das Tonnengewölbe. — Der Raum wird gedeckt durch ein Tonnengewölbe. Es ist durchaus unbarock, das Langhaus in eine Reihe einzelner Kuppeln aufzulösen, wie es in Venedig beliebt ist und wie selbst ein dem Barock nahestehender Meister Pellegrino Tibaldi es thut (S. Fedele, Mailand. Ebenso S. Ignazio, Borgo S. Sepolcro). Der Stil will den Raum nicht in einzelne Kompartimente theilen, sondern möglichst an einem Stück lassen und diesen Dienst thut die Tonne.

Nach L. B. Alberti hat sie vor der flachen Decke auch eine grössere „dignitas“ voraus; vor Allem aber ist es wesentlich, dass sie den Eindruck der Bewegung giebt: die Tonne scheint sich jeden Augenblick auf's Neue zu wölben, ja bei bestimmten Proportionen glaubt man ein Wachsen des Raumes nach oben zu empfinden. Die Gliederung der Tonne geschieht ursprünglich durch breite Gurten, die den Pilastern der Wände entsprechen; dann wird mehr und mehr der tectonische Zusammenhang aufgehoben, der Gewölbeansatz verdeckt und das Ganze der Decoration anheimgegeben.

Die Anwendung der Tonne war stets abhängig von der Beleuchtungsfrage. Bedeutend konnte sie erst werden, als man wagte, die Rundung mit Lichtöffnungen zu durchbrechen (Stichkappen mit mannigfach geformten Fenstern). Dadurch allein war das für den kirchlichen Charakter unentbehrliche Oberlicht zu gewinnen. Die Tonne von Alberti's S. Andrea (Mantua), einem Bau, der dem Barocktypus nahe kommt ²⁾, konnte bei den kleinen Verhältnissen dunkel bleiben und die Lichtzufuhr der Kuppel überlassen.

1) Scamozzi, les bâtimens de Palladio. Fol. tom. III. pl. 1 ff.

2) Einschiffiges Langhaus mit Kapellen; Kuppel und runder Chorabschluss. (Grundriss bei Burckhardt, Ren. Fig. 75.) Unbarock ist aber die Länge des Schiffes im Verhältniss zur Kuppel (3 : 1, während sie kaum die Proportion von 2 : 1 haben sollte), die bedeutende Behandlung der Querarme (Kapellen an den Seitenwänden) und die kleine Chorapsis.

S. Peter!

Die ersten Stichkappen mit Halbrundfenstern in der Tonne des Carmine (Padua), noch aus dem XV. Jahrhundert¹⁾.

Bei den Kreuzgewölben von S. M. degli Angeli war die Lösung leicht.

Entscheidend: Gesù, wo aber die jetzige Decoration einer viel späteren Zeit angehört (Abb. 19).

In S. Peter Tonnenfenster erst durch Maderna in den vorderen Theilen des Langschiffes.

c. Die Wandbehandlung. — Die Wand ist von den Kapelleneingängen durchsetzt. Diese Eingänge sind im Bogen gewölbt und werden eingefasst von Pilastern, die die Wand ihrer ganzen Höhe nach gliedern.

Die Einheit dieser Wandordnung ist ein Motiv, zu dem die Renaissance nur sehr langsam kam. Einschiffige, flachgedeckte Kirchen mit Kapellen, wie Cronaca's S. Francesco al monte (Florenz) von 1500, haben zwei vollständige Pilasterordnungen übereinander: die untere rahmt die Kapellen ein, die obere die Fenster. Später beseitigt Sansovino (S. Marcello, Rom und S. Francesco della Vigna, Venedig) die obere Ordnung, lässt die Mauer mit den Fenstern ungliedert und drückt sie auch in der Grösse zu einer Art von Attica herab. — Das Gewölbe wird mit einem einheitlichen System verbunden bei Alberti (S. Andrea, Mantua), in grössern Verhältnissen aber sind zwei Ordnungen das Gewöhnliche für den Langbau und namentlich für den Centralbau.

Bramante hatte auch für S. Peter diese Zweiteilung zuerst angenommen (Geymüller a. a. O., T. 3, 4, 5), dann aber sich zu einer durchgehenden Pilasterordnung mit unteren Säulen entschlossen (Geym. T. 13) und schliesslich gar zu einer reinen Kolossalordnung, wenigstens theilweise: die (kleinern) Säulen werden in die Umgänge an den vier Enden der Kreuzarme verwiesen (Geym. T. 14).

Michelangelo beseitigt sie auch dort (s. o.). Von da an bleibt das System massgebend für die römischen Bauten. In Oberitalien hatte man einen kleinlichen Sinn nie ganz überwinden können, man wird selten ein Werk treffen, das der römischen Empfindung für das Grosse nahe käme. — Auch in Rom meldet sich im spätern Barock wieder die Neigung zu kleinen Theilen.

1) Burckhardt, Ren. in Italien S. 134.

Wölflin, Renaissance und Barock.

Die Gliederung der Wand geschieht durch Pilaster. Der Pilaster ist der nothwendige Ausdruck des gehaltenen Ernstes. Oberitalien mag nie die Säule ganz missen (Palladio), in Rom erscheint sie erst, nachdem die Façade sie wieder aufgenommen, auch im Innern (nach der Mitte des XVII. Jahrhunderts).

Der einfache Pilaster konnte bei den gewaltigen Flächen keine genügend starke Gliederung abgeben; Bramante (S. Peter) giebt ihn gedoppelt; zwei Nischen übereinander sind dazwischengeklemmt. Der Gesù (Abb. 19) behält bei geringern Dimensionen die Kuppelung

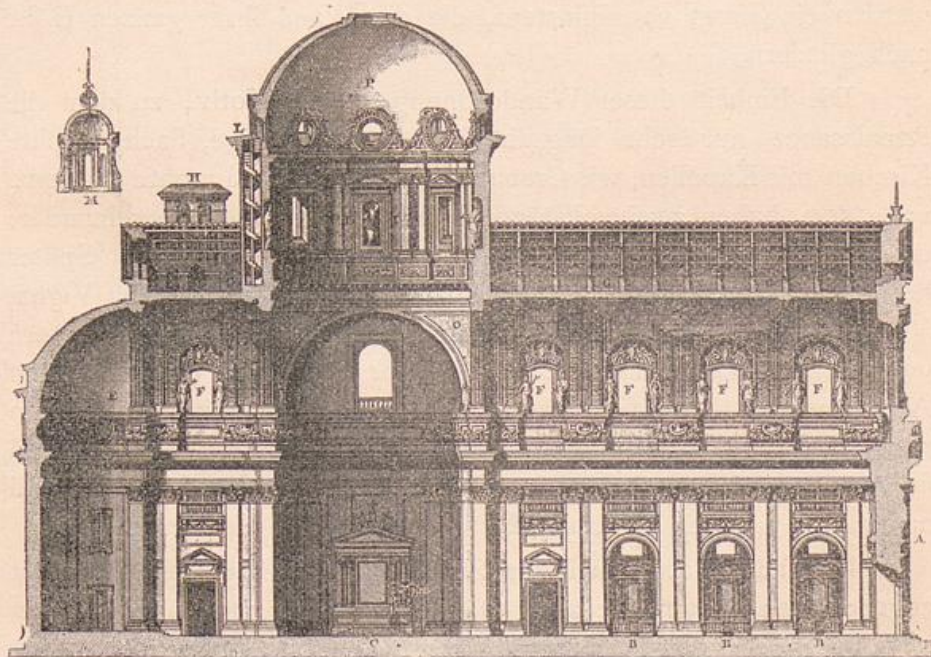


Abb. 19.

II Gesù. Durchschnitt ¹⁾.

bei, entfernt aber die Nischen (vgl. die Entfernung der Nischen aus der Façade durch Porta). Kleinere Kirchen begnügen sich mit dem einfachen Pilaster. — S. Andrea della valle führt die Form des Pilasterbündels ein (auch in den Gewölbegurten fortgeführt). — S. M. in Campitelli endlich gibt ganze Haufen von freien Säulen; der reiche Stil hat begonnen.

¹⁾ Nach Daviler. Etwas zu schlank.

Die Bildung des Pilasters im Einzelnen entspricht dem Geist, mit dem er verwendet wird: der ernste Charakter der ersten Zeit bildet den Sockel niedrig und schwer. Michelangelo liess in S. M. degli angeli den ganzen Fussboden erhöhen, um die schlanken, antiken Säulensockel verschwinden zu machen. Mit der zunehmenden Befreiung der Glieder erhöht sich auch dieser Theil, der die Säule vom Erdboden emporzuheben bestimmt ist. (Die gleiche Entwicklung wie beim Sockel der Façade.)

Noch deutlicher spricht die Behandlung der Attica. Der Barock verlangte eine schwer lastende Bildung. Die schlanken Ansätze des Kreuzgewölbes, die Michelangelo in S. M. degli angeli vorfand, erstickte er in einer drückend reichen Attica; der Gesù zeigt eine einfachere, aber noch schwerer lastende Form. Dann aber hebt sich der Druck, und allmählich verschwindet die Attica ganz.

Der Bogen (d. h. der Kapelleneingang), der in der Renaissance das Pilasterintervall ganz ausfüllt, bis an das Gesims heranreicht und zu diesem durch eine Schluss-Console in Beziehung gesetzt wird, wird jetzt oft so niedrig gehalten, dass ein beträchtlicher leerer Raum unterhalb des Gesimses entsteht. So im Gesù (hier ist der freie Mauerraum theilweise zu einer Galerie benützt), in S. M. dei monti, in der chiesa nuova. Die Schlusskonsole bleibt fort. Sie kommt erst wieder mit dem zunehmenden Hochdrang, zugleich beleben sich dann die Bogenwinkel durch sitzende und liegende Figuren, die Richtung nach oben wird dadurch energisch betont. In S. Peter kann man die zunehmende Plastik dieser unglücklichen Zwickel-Gestalten beobachten: die letzten (dem Eingang zunächst) drohen jeden Augenblick mit ihrer gewaltigen Masse in die Tiefe zu stürzen.

Es kommt die Zeit, wo die ganze Komposition eine aufgeregtere wird: was gibt sich Borromini für Mühe, die Wand der alten Lateransbasilika in Aufruhr und Bewegung zu bringen. Das Kircheninnere gab damit einen bedeutenden Factor der Wirkung auf, nämlich den Kontrast zur Façade. Bis dahin hatte man im Gegensatz zu der Unruhe der äusseren Erscheinung ein höchst ruhig und gross komponirtes Interieur gegeben, mit Borromini fängt Alles aussen und innen gleichmässig an zu schreien.

Die Beschleunigung des Pulsschlages zeigt sich deutlich in der Veränderung der Proportionen von Bogen und Pilasterintervallen. Die Intervalle werden immer enger, die Bogen schlanker, die Schnelligkeit der Aufeinanderfolge nimmt zu. Man vergleiche in dieser

Beziehung Gesù und Andrea della valle. Auch im Langhaus von S. Peter bemerkt man, wie Maderna mit den Pfeilern viel näher zusammenrückt als seine Vorgänger.

Ein neues Motiv des Barock ist, auf die drei gleichen Intervalle des Langhauses ein kürzeres vor der Kuppel folgen zu lassen, das sich jenseits derselben wiederholt. Dies hat dann gewöhnlich keinen Bogen, sondern nur eine kleinere Thüre. Offenbar beabsichtigte man eine Verstärkung der Kuppelträger damit, für das Auge aber ist es eine sehr wirksame Vorbereitung auf den Kuppelraum¹⁾.

d. Die Kuppelbildung und Lichtwirkung. — Als allgemeine Züge der Kuppelbildung ergeben sich: der Tambour rund, nicht polygon; Gliederung innen und aussen durch Pilaster oder Säulen; Attica; die Wölbung mit Rippen schlank-aufsteigend; Laterne mit Bekrönung. Natürlich blieb S. Peter Vorbild für Alle. Michelangelo hatte die Hauptkuppel nur bis zum Tambour fertig gestellt, aber ein grosses Holzmodell hinterlassen. Nach diesem vollbrachte Giac. della Porta 1588 die Riesenwölbung²⁾.

Bramante projectirte eine Flachkuppel, gleich der des Pantheon, mit den bekannten Stufenringen. Die Kuppel schwebt über einem Kranze von freien Säulen, die einen Umgang bilden³⁾. Das Ganze breit, ruhend, im Gegensatz zu dem mehr aufstrebenden Gebilde Michelangelo's, das in jeder Linie Nerv und Kraft ist, ohne deshalb gothisch-körperlos zu werden.

H. v. Geymüller⁴⁾ beschreibt den Unterschied mit folgenden Worten: „Bei der Kuppel Bramante's ist das Einheitlich-Ruhende

1) Ein Freund bemerkte, es sei das ein kurzes Anhalten des Athems, bevor der grosse Kuppelsprung folge.

2) In jüngster Zeit ist durch Garnier (*Gazette des beaux arts*, II. per., t. XIII. p. 202) und Gurlitt (a. a. O. S. 66) dem Giac. della Porta nicht nur das technische, sondern auch das künstlerische Verdienst zugesprochen worden. Die Entscheidung der Frage hängt davon ab, ob das vorhandene Holzmodell Michelangelo's von der ausgeführten Kuppel abweicht. Eine Erhöhung der innern Schale wird allgemein zugegeben, es handelt sich nur um die berühmte äussere Umrisslinie. Die Messungen differiren. Gotti (und Geymüller) erkennen nur Michelangelo als Künstler an. Geymüller (a. a. O. S. 244): „Innen ist die Kuppel $\frac{1}{3}$ höher als dies von Michelangelo beabsichtigt war, im äussern Umriss dagegen und mit genauer Beibehaltung des Details nur $2\frac{1}{2}$ Palmen d. h. ganz unbemerklich höher.“

3) Abbildung bei Serlio, lib. III. fol. 66.

4) A. a. O. Text S. 244.

im breiten Porticus und in den Stufenringen des Kuppelanfangs in leuchtender Schönheit ausgedrückt; hier ist der Tambour die Hauptsache, wie eine herrliche Krone über dem Grab des Apostelfürsten schwebend, nur mit der nothwendigen Decke versehen, die hier als zierlich elegante Flachkuppel auf den Säulen leicht aufruhet. Michelangelo zertheilt den Porticus in einzelne Strebepfeiler mit gekuppelten Säulen an der Stirn, er verstärkt das verticale Element, verstärkt aber zugleich auch die Last. Die Masse der Kuppel ist bei ihm eine viel grössere.“

Die Geschichte der Kuppel seit Michelangelo ist wesentlich nur eine Geschichte der wechselnden Proportionen, im System ändert sich nichts. Die Geschichte der Proportionen aber ist diese: mit dem Schwererwerden aller Formen sinkt auch die Kuppel zu einer gedrückten Bildung herab, erholt sich dann aber und von Jahrzehnt zu Jahrzehnt lässt sich eine Steigerung zu immer grösserer Schlankeit bemerken. Und zwar innen und aussen. Das ruhige Schweben, das nach dem Ausdruck Jacob Burckhardt's die Peterskuppel den Menschen empfinden lässt, wird mehr und mehr zu hastigem Auffahren. Man mag an die gleiche Erscheinung im Gebiete der Malerei erinnern: die Heiligen schweben nicht mehr, sondern fahren mit leidenschaftlicher Hast aufwärts. Im Gesù beträgt die Höhe nur das dreifache Mass der Breite (im Innern vom Boden aus gerechnet), in S. Andrea della Valle genau das Vierfache. In S. Peter erhöhte Giacomo della Porta die innere Schale der Kuppel um $\frac{1}{3}$ gegenüber dem Project Michelangelos, was aber die Ruhe dieser ungeheuren Weite nicht alterirt. —

Der Hauptzweck der Kuppel aber ist, jene Ströme des Lichtes von oben in die Kirche zu leiten, die für den weihevollen Charakter des Raumes so wesentlich sind. Im Gegensatz zu der überirdischen Helle hier wird das Langhaus verhältnissmässig dunkel gehalten, vornehmlich aber die Tiefe der Kapellen verschwindet ganz im Finstern¹⁾. Der Raum scheint unbegrenzt. Es sind das die Effecte der Beleuchtung, die die Malerei eben erst gefunden hatte, die hier aber im höchsten Sinne zu einer gewaltigen Wirkung verwendet werden. Der Barock zuerst rechnet mit dem Licht als einem

1) Man vergleiche die analoge Erscheinung in der Malerei: der dunkle Grund.

wesentlichen Stimmungsfactor. — Dass der Raum jetzt überhaupt dunkler gehalten wird als in der Renaissance, hängt zusammen mit der Schwere der Formen. Später als die Architectur leichter athmet, wird auch das Kircheninnere wieder heller.

Cap. II. Palastbau.

1. Die profane Architectur des Barock steht zur kirchlichen in einem auffallenden Gegensatz. Man wäre geneigt, hier überhaupt eine barocke Stilentwicklung zu leugnen, so sehr überrascht es, nach der quellenden Fülle und Kraft der Kirchenfaçaden hier eine zurückhaltende, strenge Formgebung zu finden. Es scheint auf den ersten Blick unmöglich, dass derselbe Maderna, der S. Susanna schuf, zu gleicher Zeit jenen Palast der Mattei bei S. Caterina de' Funari (Mattei di Giove) aufführte, ein Gebäude, das durchaus der Horizontale unterworfen, schmucklos und gross, einen freudlosen, fast düstern Eindruck macht.

Der Barockstil ist auch hier vorhanden, aber die Façade des Palastes hat eben andere Gesetze, als die der Kirche: sie ist nur zu verstehen als Aussenarchitectur, der eine ganz andere Innenarchitectur entspricht: aussen kalte, ablehnende Förmlichkeit, innen üppige, sinnberauschende Pracht.

Die Zeit der Vornehmheit auf spanische Weise war gekommen: ein steifes, schwerfälliges Wesen im Verkehr, statt der natürlichen Aeusserung eines lebendigen Gefühls eine gemachte Haltung, statt der Mannigfaltigkeit des Individuellen ein allgemeiner, gleichgültiger Ton¹⁾. Dies wird bestimmend für den aristokratischen Palast. Ant. da Sangallo, der ein vornehmer Herr in Rom geworden war²⁾, gab in seinem eigenen Hause ein Muster (Pal. Sacchetti, Abb. 20); er hat alles Eigenthümliche und Warm-Lebendige abgestreift und traf damit den rechten Ton. Alle freiere Aeusserung verschliesst man in's Innere des Hauses.

1) Vgl. Ranke, Päpste I⁸ 317.

2) Nebenbei bemerkt, lässt sich überhaupt ein allgemeines Vornehmerwerden bei den Künstlern beobachten. Sie nehmen in Rom die ersten Stellungen in der Gesellschaft ein, werden Cavalieri, zu diplomatischen Missionen verwendet. Es wird Manches dadurch auch in ihrem Stil verständlich.

f. Ribers



Abb. 20. Pal. Sacchetti.

Eine Ausnahme machen öffentliche Gebäude, wozu die päpstlichen Paläste gehören, die sich an keine bestimmte gesellschaftliche Regel zu halten haben. Sie geben sich freier und prächtiger auch nach Aussen.

Der *florentinische* Palasttypus zieht Alles in's Hohe und Trockene, der römische Ernst, das Gefühl für das Ruhig-Grossartige, jene breite und prächtige Art zu sein, bleibt hier immer unverstanden.

Ebenso ist der heitere Reichthum der Paläste *Genuas*, wie sie unter der Hand Galeazzo Alessi's als ein glücklicher Ausdruck gehobener Feststimmung entstehen, eine nicht nur unrömische, sondern auch dem Barock überhaupt fernerstehende Erscheinung.

2. Der römische Palast in der Zeit der kirchlichen Wiederherstellung ist ein grosser, ernster, vornehmer Bau¹⁾.

Die Mauer aus Backstein, gleichmässig glatt übermörtelt. Die Gliederungen, wie Ecken, Gesimse, Fenster in Haustein gegeben. Dies System, schon am Pal. di Venezia angewandt, wird durch Bramante eine Zeitlang zurückgeschoben, kommt aber durch A. da Sangallo von Neuem zur Geltung. Hauptbeispiel: Pal. Farnese.

Die rohe Rustica wird selbst im Erdgeschoss nicht mehr geduldet, sie bleibt der ländlichen Ungebundenheit überlassen²⁾. Die feinen Quaderfügungen aber (nach dem Beispiele der Cancellaria) entsprechen nicht dem barocken Gefühl für Masse.

Die Mauer bleibt möglichst ungetheilt und ungegliedert. — Bramante hatte einst jedes Fenster in ein wohlgefügtes System von Pilastern und Gesimsen hineingezogen, also dass jeder Theil an seiner Stelle durchaus als beabsichtigt und vorbereitet, als nothwendig und unveränderlich erschien. Wo die verticalen Ordnungen durch die Fenster-Halbsäulen überflüssig gemacht waren, da befriedigte man dieses Formbedürfniss durch Gurtgesimse, die die Fenster unter den Giebeln fassen, so dass sie nie aus einem festen Zusammenhang herauskommen. (Raffael: Pal. dall' Aquila und Pal. Pandolfini; Baccio d'Agnolo: Pal. Bartolini; Ant. Dosio:

1) Der Ausdruck bei Scamozzi: „tenghino del grave i palazzi“.

2) Wenigstens in Rom. Vgl. dagegen etwa Ammannati's Pittihof in Florenz und Pellegrino Tibaldi's Hof des Pal. arcivescovile in Mailand.

Pal. Lardarel u. A.) Der Barock verzichtet auf diese Gliederung. Er belässt die Mauer in möglichst ungebrochener Ganzheit 1).

Sangallo dachte an Pal. Farnese nie daran, Gurtbänder unter den Fenstergiebeln durchzuführen; wandgliedernde Pilaster oder Halbsäulen fehlen ebenfalls; man kann sagen, sie seien einigermassen ersetzt durch die Säulen der Fenster; aber es verschwinden auch die Fenstersäulen und es kommt kein Ersatz. Ja, man wagt die Fenster des Mezzanins ganz frei in der Luft schweben zu lassen (Pal. Sacchetti von Sangallo, Abb. 20)²⁾ und schliesslich auch einem Ganzgeschoss jeden tectonischen Halt zu entziehen (Pal. Ruspoli von Ammannati).

Der spätere Barock bringt wieder Pilaster. (Pal. Odescalchi von Bernini, Vorbild für alle späteren Bauten.)

Nach dem gleichen Gefühle für geschlossene Massigkeit bestimmt sich das Verhältniss von Mauer und Maueröffnung. Die breiten Fenster der Renaissance sind nirgends mehr zu finden, sie bekommen jetzt mehr und mehr eine elegante, fast gepresste Schlankheit und müssen gegen die Mauermaße sehr zurücktreten. Dann werden die Geschosse so erhöht, dass eine grosse leere Mauerfläche über den Fenstern entsteht³⁾. Sehr mächtig wirken ganz geschlossene und ganz ungegliederte Parterres, wie an der Sapienza (nach Vorbild von Vigna di Papa Giulio?). — Von einer decorativen Flächenfüllung ist keine Rede.

Auch dies ändert sich nach dem ersten Viertel des XVII. Jahrhunderts.

3. *Die horizontale Komposition.* — Die Breite der Façade ist im Verhältniss zur Höhe meist eine sehr bedeutende: man liebt die prächtige bequeme Ausdehnung. Aber auch bei grösster Breite (Pal. Ruspoli von Ammannati mit 19 Axen)⁴⁾ wird der Körper

1) Charakteristisch die Weglassung der Gliederungen an Ammannatis Pal. Anguillara (Florenz), der sonst den Typus Lardarel genau wiederholt.

2) Wie weit man hier gerne gegangen wäre, erkennt man an idealisirten zeitgenössischen Abbildungen. Ich erinnere mich an eine Darstellung des Pal. Salviati (Gal. Doria, sala IV., No. 13; dem Poussin zugeschrieben), wo diese Partie weit über die Wirklichkeit hinaus erhöht ist. Der Eindruck des Majestätischen gewaltig dadurch gesteigert.

3) Vignola hatte ihnen doch noch ein eigenes kleines Gesims gegeben, worauf sie stehen können (Pal. Farnese, Piacenza).

4) Abb. bei Ferrerio, Palazzi di Roma I. 23.

durch keine vortretenden Eckflügel (wie etwa an der Cancelleria) oder von einem Mittelrisalit gegliedert, sondern als einheitliche Masse zusammengehalten. (Pal. Barberini gehört schon einer ganz neuen Empfindungsphase an.)

Eine interessante Art von horizontaler Entwicklung ist dagegen die rhythmische Anordnung der Fenster ¹⁾, die man an der Rückfaçade der Sapienza (vielleicht auf Michelangelo zurückgehend) ²⁾ und öfter von Giacomo della Porta angewendet findet. (Pal. Chigi an Piazza Colonna) ³⁾. Die Fenster ballen sich gegen die Mitte in lebhafter Bewegung zusammen, während die äussersten durch isolirte Stellung den ruhigen Ausgangspunkt bezeichnen.

4. *Die verticale Komposition* giebt nicht mehr eine Folge einzelner selbstständiger Stockwerke von zunehmend leichter Bildung, wobei das Ganze zusammengesetzt erscheint aus gleichwerthigen Elementen, sondern ein Geschoss tritt nun entschieden dominirend hervor, die anderen müssen diesem sich unterordnen, haben nur in Bezug auf dieses Sinn und Bedeutung, d. h. ästhetischen Werth.

Das Hauptgeschoss wird so herausgearbeitet, dass das darüber folgende ihm gegenüber die Selbstständigkeit verliert. Diese dominirende Stellung wird einmal in der Fensterbildung ausgedrückt: im Erdgeschoss ist sie streng und befangen, oben ganz schlicht, den Fenstern der Mitte bleibt die stattliche Oeffnungsweite, der starkschattende Giebel, Konsolen und Sohlbank vorbehalten. Die Hauptwirkung liegt aber in der imponirenden Höhe dieses Geschosses. Sie entspricht den gewaltigen Saalanlagen des Innern; da aber diese Säle von der einen Fensterreihe, die lange nicht die Hälfte der Wandhöhe erreicht, nur ungenügend erhellt werden können, so war man genöthigt, eine zweite Reihe kleinerer Lichtöffnungen auszubrechen und diese erscheint aussen als *Mezzanin*. Fälle, wo wirklich ein Halbstockwerk angeordnet ist, fehlen nicht, sind aber die selteneren ⁴⁾.

1) Vorbereitet durch die bewegt-metrische Fensterdisposition an den Seitenfaçaden von Pal. Farnese.

2) Ferrerio I. 30. Let. I. 70.

3) Ferrerio II. 14.

4) Nach dem Zeugniß Serlios verlangte man für den Winter kleinere Räume, der leichtern Heizbarkeit wegen. Burckhardt, Renaissance S. 190.

Das Mezzanin wird nun nicht verhehlt oder nur decorativ angebracht, wie in der Renaissance, sondern darf mit architectonischer Bedeutung auftreten, ja es wird oft sehr werthvoll, indem es einen schwungvollen Rhythmus in die verticale Entwicklung der Façade hineinbringt. Es nimmt nicht die genaue Mitte zwischen den grossen Fenstern und dem Gesims ein, sondern zeigt eine Anziehung nach der einen oder der andern Seite. Der feinste Sinn für Verhältnisse ist nöthig, um die verschiedenen Fenstergrössen schön zueinander zu stimmen. Es giebt aber einige vortreffliche Beispiele, wo die oberste Fensterreihe gleichsam die mittlere Grösse aus Hauptfenstern und Mezzanin herauszieht und so wohlthuend abschliesst. — Die Florentiner haben mit dem Mezzanin sich nie befreundet. Auch in Rom verliert es sich wieder, als man später das Einheitsprincip für die Façade aufgab und die Geschosse wieder gleichwerthig gestaltete (Pal. Altieri etc.; einzelne Beispiele sind schon früher zu finden, z. B. Pal. Sciarra).

Die einheitliche Bildung der Façade beginnt schon bei *Bramante's* späteren römischen Arbeiten. Pal. Giraud unterscheidet sich wesentlich von der Cancelleria dadurch, dass sie das Hauptgeschoss bedeutender heraushebt. Im Erdgeschoss verschwinden zugleich die verticalen Fugen, was ihm mehr den Charakter eines blossen Sockels giebt. Deutlicher ist dies Ideal verwirklicht in Bramante's letztem Stil, den sein eigenes Wohnhaus¹⁾ repräsentirt: unten Rustica, durchaus sockelmässig, oben eine Ordnung von gekuppelten Halbsäulen.

Eine Weiterbildung vollzog Raffael (?), indem er ein drittes Stockwerk als Attica aufsetzte (Pal. Vidoni-Caffarelli²⁾). Aehnlich: Pal. Costa³⁾ (von Peruzzi). Die Halbsäulen hier zu Pilasterbündeln gedämpft⁴⁾.

1) S. oben S. 4 Anm. 3.

2) Abb. bei Letar. I. 106. Die Verticalfugen auch im Rustica-sockel unterdrückt. Die jetzige Form der Attica ist jedenfalls nicht dem Raffael auf die Rechnung zu schreiben. Ob überhaupt die Attica von ihm beabsichtigt?

3) Letar. I. 43.

4) Ohne Rustica: der kleine Pal. Spada, via Capo di ferro (Letar. I. 27, Peyer-Imhof 18) und Vignola's Palast an Piazza Navona (Letar. I. 37). Dem Giulio Romano ist die Lösung des Problems nie recht gelungen. Seine Schwäche liegt in den Proportionen.

Die Einheit, die die Renaissance auf diesem Weg erreichte, konnte aber dem barocken Formgefühl noch nicht entsprechen. Dieses erträgt nicht die Theilung des Baukörpers in bestimmt gesonderte Elemente: es will die Façade als eine grosse gleichmässige Masse aufgefasst wissen. Darum vermeidet der Barock starktheilende Gesimse und kontrastirende Mauerbehandlung ebenso wie Pilaster- und Halbsäulenordnungen. Das entscheidende Wort wird nicht von bestimmten Formen, sondern von den Proportionen der Massen gesprochen.

Das erste grosse Muster einer *Façade in diesem Sinne* (ohne Mezzanin) hätte A. da Sangallo in Pal. Farnese gegeben, wenn nicht Michelangelo in letzter Stunde sein Werk verändert hätte. Sicherlich nicht zu seinem Vortheil. Denn indem er das Kranzgesims um mehr als zwei Meter höher hinaufrückte¹⁾, kamen die Fenster ganz aus der Proportion: sie sind jetzt entschieden zu klein²⁾. Antonio's Absicht ging darauf, das abschliessende Gesims ganz nahe über den Giebeln der oberen Fensterreihe hinzuführen, so dass dem Hauptgeschoss mit seinen grossen Fenstern und der hohen Obermauer die ganze Wirkung geblieben wäre, die jetzt durch die (schwächere) Wiederholung des gleichen Motivs im zweiten Stockwerk vollständig aufgehoben wird.

Der Gedanke ging übrigens nicht verloren; er war in barockem Geiste konzipirt und wird von diesem Geiste wieder hervorgetrieben: ein halbes Jahrhundert später erscheint er — freilich nicht in glücklichster Form — am Lateranpalast des Domenico Fontana³⁾.

Für die *Façade mit Mezzanin* über den Hauptfenstern in der oben beschriebenen Art sind schon aus der Renaissance Beispiele vorhanden: vor Allem Raffael's Pal. dall' Aquila⁴⁾. Ganz unbarock sind hier nur die Bogen im Erdgeschoss. Dann Sansovino's Pal.

1) Letarouilly, texte p. 289.

2) Cicerone II 4 208.

3) Ferrerio I. 10. Let. III. 229.

4) S. oben S. 5 Anm. 1. Restauration bei Let. III. 346. — Geymüller, Raffaello f. 30, 31. Hier tritt das Renaissancemässige deutlicher hervor als in Letarouillys Restauration. Die Bogen unten sind bedeutender, das Hauptgeschoss weniger dominirend, das Kranzgesims stärker betont.

Niccolini¹⁾. Man kann hier deutlich sehen, wie nicht in einem neuen System, sondern in der Behandlung des Gegebenen der Barock sich später erweist, vorzüglich in dem Verhältniss von Mauer und Oeffnung, in der Proportionirung der Fenster zum Geschoss und der Geschosse zu einander. — Aus dem Parterre verschwinden von nun an die Buden. — Peruzzi's (?) Pal. Angelo Massimi²⁾ (neben Massimi alle colonne) schon auf Massenwirkung ausgehend und sehr gehalten im Ausdruck. — Sangallo's Pal. Sacchetti (Abb. 20)³⁾ (1543). Sein eigenes Haus. Werthvoll als Ausdruck seiner individuellsten Ueberzeugung. Was hier noch stört, sind die grossen Erdgeschossfenster. Die ausgebildete „finestra terrena“, wie sie in Florenz beliebt ist, entspricht nicht dem sockelartigen Charakter dieses Geschosses. — Vignola's Pal. Mattei Paganica⁴⁾.

Sehr bedeutend von Vignola der Pal. Farnese⁵⁾ in Piacenza (vor 1550 begonnen, unter Sangallo's Einfluss): fünf Geschosse sind hier so geordnet, dass für den Anblick nur ein Hauptstockwerk existirt. Gewaltige Wirkung der Masse, die durch keine Art von verticaler Theilung verkleinert wird. Die (bolognesischviereckigen) Mezzanine noch auf eigenen (untergeordneten) Gesimsen. In den Proportionen einige Aengstlichkeit nicht zu verkennen, die römische Grösse fehlt noch.

Vignola's Schüler Giacomo della Porta thut, wie im Kirchenbau so auch in der Profanarchitectur, die entscheidenden Schritte, um dem Palast die barocke Massigkeit und die Bewegung der Komposition zu geben. Noch knapp und gemessen Pal. Paluzzi, Pal. Boadile und ein namenloser an via del Gesù (abgetragen)⁶⁾, dann aber werden die Formen voller und in die Proportionen kommt jene Spannung, die dem Barock eigenthümlich ist: Pal. Chigi⁷⁾, Pal. d'Este⁸⁾ und Pal. Serlupi (unvollendet).

1) Let. I. 14.

2) Let. III. 299.

3) Let. I. 92.

4) Let. III. 314.

5) Gurlitt Fig. 19.

6) Die Urheberschaft ist nicht überall gesichert. Abb.: Pal. Paluzzi bei Ferrerio II. 39 und Gurlitt Fig. 30, Pal. Boadile bei Let. I. 36, Pal. in via del Gesù bei Ferrerio II. 52.

7) Ferrerio II. 14.

8) Ferrerio II. 20.

5. *Gliederungsformen.* — Der Sockel. An der Cancellaria nahm der Sockel ein Viertel der Erdgeschosshöhe ein, an Pal. Farnese ist er, als ausladende Bank, bedeutend niedriger gehalten, späterhin bleibt er fast unbezeichnet. Man begnügt sich mit kleinen, hochkantig gestellten Platten: das Erdgeschoss als Ganzes vertritt die Stelle des Sockels.

Die Gurtgesimse werden ebenfalls zu einfachen Streifen abgeschwächt. Sie sollen nicht bedeutend unterbrechen. Zur Zeit des Ueberganges waren kräftige Bänder mit Mäanderschema beliebt; darunter noch ein ornamentirter Fries. Früher, bei Pilasterordnungen, gab man ein volles Gebälk. Florenz behält diese Form auch nachher noch lange, indem auf Eckpilaster Bezug genommen wird.

In Rom sind die Ecken entweder gar nicht bezeichnet (selten) oder mit Ortsteinen eingefasst und zwar von abwechselnder Grösse, was eine unruhig bewegte Begrenzungslinie ergibt. Eckpilaster waren ursprünglich von Sangallo auch für Pal. Farnese projectirt, wurden dann aber durch Rusticalisenen ersetzt. Das letzte römische Beispiel wohl an der Vigna di Papa Giulio, wo es auf die florentinischen Architecten zurückzuführen sein dürfte. Das Motiv widerspricht der barocken Massigkeit.

Das Kranzgesims darf nur wenig ausladen, da das oberste Geschoss eine so geringe Grösse besitzt. Michelangelo's Beispiel an Pal. Farnese trotz aller Bewunderung hierin nicht nachgeahmt. Die Formgebung im Einzelnen schwankend. — In Florenz hält sich das vorspringende Sparrendach.

Der Fries unter dem Kranzgesimse, der z. B. bei Raffael's Pal. Pandolfini als ein herrliches breites Stirnband ohne Ornament erscheint, wird im römischen Barock meist weggelassen. Das Motiv wirkt zu ruhig. Wo es aber vorkommt, da ist seine Bildung eine ganz schmale, ausserdem wird es ornamentirt: so am Pal. Farnese und (schmaler) am Pal. Lateranense.

6. *Fensterbildung.* — Die Fenster haben nicht mehr den Anspruch auf selbstständige Form; sie sind keine *ädiculae* mehr, Häuschen am Hause, die mit eigenen Halbsäulen oder Pilastern und bekrönendem Giebel auftreten¹⁾, der Barock duldet nicht diese

¹⁾ Florenz giebt die selbstständigen Fenster nie auf. Der einzige Ammannati versuchte nach seinen römischen Jahren die Neuerung in Florenz einzuführen; aber an Pal. Pitti musste er sich doch zur alten Form bequemen.

Loslösung und Sonderexistenz. Ein einfacher Streifen, der sich oft mehrfach gegen die Mauer abstuft, ersetzt den Pilaster oder die Halbsäule; der Giebel aber wird getragen von stehenden Konsolen, die auf diese Mauerstreifen auslaufen.

Dies ist der Grundtypus des Barockfensters. Die Form ist wohl auf Michelangelo zurückzuführen. Zuerst an Pal. Riccardi (Medici) zu Florenz ¹⁾, dann in der Grabkapelle von S. Lorenzo und im zweiten Geschosse des Hofes von Pal. Farnese. Ausserdem frühe bei Peruzzi, Pal. Linotte und (ohne Streifen) an Pal. Costa.

Giebel ohne Konsolen zeigen die Fenster von Bramante's Wohnung.

Eine reichere Form gewinnen die Spättern durch Verdoppelung der Konsolen, so dass eine nach vorn, die andere seitwärts blickt (Giac. della Porta, Pal. d'Este); durch Durchbrechung des Giebel-fusses und Unterstützung der Ansatzstücke mit Triglyphenklötzen über dem Fensterrand u. s. w.

Im Ganzen ist man sparsam mit dem Giebel; oft wird er ersetzt durch eine einfache horizontale Verdachung (mit oder ohne Konsolen); in der Regel aber bleibt er dem ausgezeichneten Stockwerk vorbehalten. Die Fenster des Erdgeschosses bekommen dann etwa die erwähnte, einfache Verdachung, die des obersten Geschosses aber nur die allerstrengste Umrahmung.

Ebenso ist die Bildung des Fensterfusses eine wechselnde. • Früher hatte jedes Fenster seine eigene Sohlbank. Jetzt giebt man diese, das Zeichen relativer Selbstständigkeit, nur noch an bevorzugtem Orte. Sonst müssen die Fenster unmittelbar auf dem Gesims aufsetzen ²⁾. Regelmässig geschieht dies im obersten Stockwerk.

Bei aller Zurückhaltung der Palastarchitectur kann sich die barocke Vorliebe für ausschliessliche Betonung der oberen Partien nicht verläugnen. Die horizontale Verdachung ist wohl ein sehr einfaches Motiv, stark plastisch gebildet ergiebt sich aber doch ein sehr energischer Schattenschlag d. h. eine einseitige Accentuirung

¹⁾ Abb. bei Burckhardt, Ren. Fig. 9; Vasari VII. 191: (Michelangelo) fa il modello di alcune finestre in ginocchiate per il palazzo de' Medici a quelle stanze che sono sul canto etc.

²⁾ Ohne dass desswegen das innerste Rahmenprofil unten eine horizontale, nach innen zusammenschliessende Wendung nähme, wie die Renaissance beliebte.

des oberen Abschlusses. Deutlicher noch spricht die Giebelarchitectur diesen Verticaldrang aus. Die ganze plastische Kraft ist nach oben geworfen. Vgl. dagegen die vollkommen gleichmässige Bildung der Fenster der Cancelleria. Schon Pal. Girand zeigt dann Symptome des Stilwandels: an den Fenstern bleiben die Pilaster ohne Füllung, die ganze Decoration ist in den Bogenzwickel gedrängt.

7. *Das Thor.* — Die Thoranlage des Barock ist äusserlich bedingt durch die Nothwendigkeit eine hohe und breite Oeffnung zur Einfahrt zu geben. Ueber die Verbreitung des Fahrens vgl. Ricci storia dell' arch. III. 45 ¹⁾. Der äussere Anlass kam den Intentionen des Barockstils, namentlich in seiner spätern Ausgestaltung, entgegen. Das Thor wurde zum Prunkstück der Façade. Seine Vollendung erhält es da, wo es an's Hauptgeschoss hinanreichend einen Balkon trägt und in einem reichen Mittelfenster mit Wappenschilden und anderem Zierrath ausklingt.

Frühe Prachtpforten mit Säulen und seitlichen Halbpilastern bei Sangallo, Pal. Palma und Cancelleria. — An Pal. Farnese in Rustica, sehr gehalten. Fenster und Wappen darüber von Michelangelo. Erstes Beispiel eines derartigen Ganzen. — Aus der strengen Zeit des Barock ist nichts Pompöses vorhanden; was sich etwa findet, ist von späteren Architecten hinzugefügt. Namentlich die vortretenden Säulen gehören erst dem fortgeschrittenen Stil an.

Dagegen sucht man stets schon durch ansteigendes Terrain und derartige vornehm vorbereitende Motive den Eindruck des Imposanten zu erhöhen ²⁾.

8. *Der Hof.* — Der Geist der Renaissance hat sich vielleicht nirgends so rein ausgesprochen wie in den leichten freien Bildungen einzelner Säulen-Höfe und Höfchen. In Rom das unvergleichliche Beispiel der Cancelleria. Es ist ohne Nachfolge geblieben. Wenn hie und da noch die Bogenhalle mit Säule gefunden wird, so sind das sehr seltene Fälle und gehen stets auf oberitalienische Meister zurück. Die römische gravitas verlangt den Pfeiler. Von Pfeiler-

¹⁾ Durch den gesteigerten Wagenverkehr war auch eine Erweiterung der Strassen gefordert, was auf den Formenausdruck der Façaden natürlich sehr bedeutend wirken musste.

²⁾ Scamozzi (arch. I. 241) verlangt für die Paläste freien Raum zu Gunsten einer prächtigen Entwicklung der Wagen bei der Auffahrt.

höfen sagt man ausdrücklich, sie seien „alla romana“ gebaut. Der Barock bildet den Hof nur in grossen Dimensionen gleichmässig aus, für den kleinern Privatpalast verliert er die Bedeutung als Aufenthaltsraum.

Unter diesen grossen Hofanlagen sind einzelne von gewaltigem Effect, sowohl der Dimensionen als der schweren Massigkeit wegen.

Erstes bedeutsames Muster: Hof von Pal. Farnese. Pfeilerarkaden mit Halbsäulen, in zwei Geschossen durchgeführt, darüber ein drittes Stockwerk mit Pilasterordnung. Das erste und zweite Geschoss gehören dem A. da Sangallo an; als Michelangelo den Bau übernahm, waren nur noch die oberen Bogen einzuwölben. Michelangelo wählte hiefür die gedrückte elliptische Form statt der runden; ausserdem schloss er auf zwei Seiten die Arkaden mit Mauern ¹⁾. Im dritten Geschoss, das auch Sangallo als ein geschlossenes projectirte, bewegte er sich unabhängig: er giebt ihm (der veränderten Façade entsprechend) eine grössere Höhe, gliedert es mit Pilasterbündeln, dazu unruhige Fenster, die an die Formen der Laurenziana gemahnen, ein lebhaftes Gesims aus kleinen Theilen, Alles als Kontrast gedacht zu dem wuchtigen Ernst der unteren Theile. Aber welch' ein Gegensatz zu der schlanken Gelenkigkeit der Cancelleria!

Der Unterschied liegt nicht im Pfeilerbau allein. Rom besitzt in Pal. di Venezia aus der Frührenaissance einen Pfeilerhof mit Halbsäulen von der fröhlichsten Bildung: zwei lichte Hallen übereinander, die Verhältnisse leicht und schlank, die Säulen auf hohen Sockeln, Gebälk und Gesims ohne alles Drückende. Wie sind dagegen diese Dinge an Pal. Farnese gerade im entgegengesetzten Sinne gebraucht, um eine ernste und schwere Wirkung zu erzeugen.

Vignola's Pal. Farnese zu Piacenza ist unvollendet geblieben und jetzt zum Theil verbaut. Geplant waren: zwei Arcadenreihen, die Oeffnungen durch breite Mauermassen getrennt, die Hof-Ecken gerundet mit zwei Nischen übereinander. An der einen Seite eine Kolossalexedra. Alles, was vorhanden, ist nur Rohbau. Deutlich tritt aber der Gedanke hervor, durch den Kontrast zur Façade einen Eindruck hervorzubringen. Die fünf Geschosse des Aeusseren sind hier in zwei aufgelöst, von den allergewaltigsten Verhältnissen.

¹⁾ Die Einmauerung an der Façadenseite und an der Rückseite wurde später vorgenommen.

Wolflin, Renaissance und Barock.

Wir finden diese Idee wieder in Vignola's vollendetem Schlosse von Caprarola. Aussen ein Fünfeck, innen ein Rund; aussen vier Fensterreihen, innen nur zwei Hallen, den zwei (unteren) Hauptgeschossen entsprechend, das Uebrige tritt zurück und bleibt für den im Hofe Stehenden unsichtbar. — Peruzzi, der für Caprarola ebenfalls einen Plan gemacht hatte, dachte an einen fünfeckigen Pfeilerhof. Vignola giebt keine einzelnen Pfeiler, sondern eine Mauer, durch die die Bogenöffnungen in gemessenen Abständen durchbrochen sind. Unten Rustica, sockelmässig, oben gepaarte Halbsäulen zwischen den Bogen. Das Ganze von wahrhaft grossartigem Ernst.

Die späteren römischen Pfeilerhöfe, Porta's Sapienza, Ammannati's Collegio romano und Mascherino's Quirinal schon von einer allgemeinen kalten Grösse. Pilaster statt Halbsäulen, die Centralanlage überall verdrängt durch eine longitudinale. —

Der Privatpalast giebt die gleichmässige Ausbildung des Hofes auf. Man will nicht den Raum als eine geschlossene Grösse zur Wirkung bringen. Der Hof ist kein selbstständiges Ganzes, das ein Recht für sich hätte; man denkt vielmehr nur an den Anblick, den er dem in's Haus Eintretenden böte. Und so, indem der Charakter als Aufenthaltsort verloren geht, kommt es dem Bauherrn vor Allem darauf an, nirgends eine Grenze zu zeigen, vielmehr den Blick in eine grosse Perspective hineinzuziehen.

Der Uebergang von der Centralanlage, die der geschlossene Hof repräsentirt, zur longitudinalen kommt in folgenden Punkten zur Erscheinung:

- 1) Die Nebenseiten werden vernachlässigt und alle Sorgfalt nur der Rückseite, manchmal auch der Vorderseite zugewendet.
- 2) Man setzt den gewöhnlichen Hofbrunnen nicht mehr in die Mitte, sondern in eine Nische an die Wand.
- 3) Man verschafft dem Auge einen Durchblick auf das, was jenseits des Hofes ist und zieht so die Phantasie in's Ferne.

Vergleiche hiezu die malerische Wirkung der zwei aufeinanderfolgenden Höfe von Peruzzi's Pal. Massimi alle colonne. Dann an Pal. Sacchetti: Durchblick auf Garten und offene Loggie. Im grossen Stil eine Perspective von Michelangelo beabsichtigt für Pal. Farnese, auf den Garten mit dem farnesischen Stier als Brunnengruppe; im Hintergrunde sollte eine Brücke über die

Tiber folgen, die zu den jenseitigen farnesischen Gütern führte¹⁾. (Auch in Sangallo's erster Anlage war ein Durchblick auf eine Nische im hinteren Garten vorgesehen.)

Wo man keine Ferne zu zeigen hatte, da suchte man wenigstens durch eine pomphafte Architectur den Eindruck zu geben, als ob hier der Eingang zu etwas ganz Neuem und noch Bedeutenderem vorläge.

Ein merkwürdiges Beispiel dieser Sucht, alle Räume in's Unabsehbare zu erweitern, ist der Säulengang auf der linken Seite des Hofes von Pal. Spada. Er ist so angelegt, dass man in eine tiefe Flucht hineinzusehen glauben muss (von Borromini).

Bei beschränkteren Mitteln begnügt man sich später mit bloss gemalten Gartenperspectiven, namentlich in Oberitalien. —

Mit der Fortentwicklung des Stiles wird es eine beliebte Kontrastwirkung, nach der zurückhaltenden Façade im Hofe mit der ganzen Fülle eines fröhlichen, ungebundenen Reichthums herauszubrechen.

Bedeutendstes Beispiel: Pal. Mattei di Giove von Maderna²⁾. Im Hintergrunde eine Reihe von drei stattlichen Bogen, mit Balustrade und Statuen gekrönt, als Einleitung zu einem Garten gedacht. Die Seitenwände des Hofes mit Verticalstreifen und mannigfachen Reliefs geschmückt (im Gegensatze zu der ganz schmucklosen Façade, wo die Horizontale unbedingt dominirt); die Hausseite endlich nicht minder prächtig, in zwei Arcadengeschossen gegen den Hof sich öffnend.

9. *Treppenanlage.* — Der Stolz des aristokratischen Palastes ist die bequeme, breite, lichtvolle Treppenanlage. Vasari, introduzione: vogliono le scale in ogni sua parte avere del magnifico, attesochè molti veggiono le scale e non il rimanente della casa.

Die verschwenderische Treppenanlage der genuesischen Paläste mit ihren Verzweigungen und den malerischen Aussichten auf höher und tiefer gelegene Höfe haben die Römer nie angestrebt. Das Vestibule ist ein einfacher gewölbter Gang, der auf den Porticus des Hofes führt. Dieser Porticus öffnet sich an einem

1) Vas. VII. 224: A una occhiata il cortile, la fonte (farnesischer Stier), strada Julia ed il ponte e la bellezza dell' altro giardino fino all' altra porta.

2) Letar. I. 108.

Ende zum Treppenaufgang. Die Treppe selbst hat nur einen, breiten Zug und bleibt zwischen die Wände eingeschlossen. (Der freie Mittelraum ist ein späteres Motiv.) Der Lauf wendet sich gewöhnlich nur einmal, in reichern (spättern) Beispielen auch 2—3 Mal. Die Podeste womöglich mit eigenem Licht. Das Höchste aber wird geleistet in dem gelassenen Ansteigen und der prachtvollen Weite der schmucklosen, gewölbten Corridore. Selbst in einem Gebäude von den wohligen Formen der Farnesina sind die Treppenstufen noch sehr steil, die Gänge eng. Die Treppen des Sangallo in Pal. Farnese sind zuerst ganz befriedigend für das moderne Gefühl: ganz breite und niedrige, leise geneigte Stufen (Abb. 21), die Steigung besitzt jene „dolcezza“, die Vasari als das

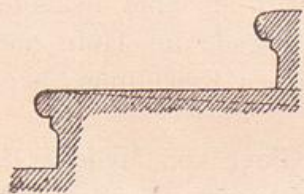


Abb. 21.

Pal. Farnese: Treppenstufe.

Ideal hinstellt. Er selbst hat es nicht erreicht. Ich meine, in dem Gegensatz der farnesischen Treppen und derer aus den Uffizien zu Florenz, sei der ganze Gegensatz zwischen dem grossen, gelassenen Wesen der Römer und der trocknern und härteren florentinischen Sinnesweise ausgedrückt. Wenn diese römische Formbehandlung bald den Charakter des Schweren und Haltlosen annimmt, so liegt das in der Natur des Barockstils. Die dolcezza wird allerdings soweit getrieben, dass die Bequemlichkeit verloren geht.

10. *Innenräume.* — Der Saal des Barockpalastes hat die gleichen Raumverhältnisse, die schon bei Gelegenheit des Kirchen-Interieurs erörtert wurden. Hauptabsicht: möglichste Höhe und Weite. Es sind nicht mehr Räume, die der Bewohner ausfüllen kann, die nach ihm gestimmt sind, worin gerade der Hauptreiz einiger Renaissancegemäcker liegt, sondern Räume von überwältigenden Verhältnissen.

Die Decke in der Regel flach, von Holz, mit wuchtigster Plastik des Ornaments und unruhiger Komposition. (Spärliche Verwendung von Farben: roth und blau und etwas gold.) Anfänge bei Peruzzi: Pal. Massimi alle colonne kommt hie und da schon zu sehr gedrängter Fülle, dann Ant. da Sangallo: Pal. Farnese und Sala regia im Vatican (Stuck), schwer und unruhig. Höchstes Beispiel: Maderna's Sala regia im Quirinal.

Neben dem flach gedeckten Saal findet sich auch das verschalte Gewölbe, das ursprünglich nur im Spiegel, dann mehr und mehr als Ganzes von Malereien überdeckt wird. Für die spätere Periode ist dies die gewöhnliche Form. (Früher mehr nur für Langräume verwendet.)

Die Wand ist hie und da bemalt mit einer Scheinarchitectur, um den Raum grösser erscheinen zu lassen als er ist ¹⁾. Vorzügliche Muster der Art schon bei Peruzzi in der Farnesina ²⁾, oberer Saal; dann bei Vignola, Caprarola u. s. f. Die häufigere Form der Wanddecoration möchte aber für die erste Barockzeit diejenige sein, die in typischer Form C. Maderna in der Sala regia des Quirinal giebt: die Wand unten mit grossen Gobelins verhängt, dann folgt ein leeres Fries und ein starkes Gesims schliesst diese Partie ab. Sie nimmt nicht viel mehr als die halbe Höhe der Wand ein. Den übrigen Raum bis zur Decke füllen ununterbrochen fortlaufende Malereien al fresco. Der Eindruck des Schweren wird durch diese Art von Gliederung auf Höchste gesteigert ³⁾.

Die Gobelins findet man auch ersetzt durch blosses Getäfel. Für den Eindruck ist entscheidend das Fehlen eines Sockels (einer Brüstung) und das Fehlen von Pilastern, die in der Renaissance die Wand in oft so ausserordentlich wohl lautende Flächen theilten.

Eine interessante Neuerung ist, dass „das Prachtstück der Paläste nicht mehr der grosse mittlere quadratische, sondern ein schmaler länglicher Saal ist“ ⁴⁾ „la galleria“ genannt. Wir haben also auch hier den Fortgang vom Centralen zum Longitudinalen. Galleria Farnese von Vignola; danach (noch schmaler) die Gallerien in Pal. Doria, Pal. Colonna. Die Form ist natürlich von der Loggia abgeleitet. Es ist nichts als eine schlechte Etymologie, wenn Scamozzi ⁵⁾ meint, sie käme vielleicht aus Gallien.

1) Vas. VII. 108.

2) Eine Vergrösserung des Raumes beabsichtigte offenbar auch Sodoma in dem Zimmer wo er die Roxane malte: das Bild hat keinen Rahmen, nicht einmal eine Brüstung unten, sondern setzt unmittelbar auf dem Fussboden auf. Nur eine ganz kleine Balustrade bildet die Grenze; höchst unangenehme Wirkung.

3) Wie in den Kirchen, so wird auch hier der Raum im Ganzen dunkler gehalten als in der Renaissance.

4) Burckhardt, Cicerone II ⁴ 277.

5) Arch. I. 305.

Cap. III. Villen und Gärten.

1. Italien besitzt seit der frühen Renaissance eine doppelte Art der Villa: die eigentliche *Landvilla*, eine grosse Anlage mit Oekonomie und Einrichtung zu längerem Aufenthalte für das ganze Hauswesen, und die kleinere *Villa suburbana* vor dem Thore, die nur dazu dient, auf kurze Zeit eine frohe Gesellschaft aufzunehmen¹⁾. Ihr Hauptzweck ist ein schönes, geniessendes Dasein zu befördern, ohne die Gebundenheit der Stadt. Daher die architectonische Behandlung möglichst leicht und heiter: offene Hallen, gegliederter Grundriss, der oft selbst auf die Symmetrie verzichtet; im Innern ein Komplex heller, wohliger Räume, „Durchsichtigkeit, alles voll Luft und Licht“ (J. Burckhardt)²⁾. Das vollkommenste Muster einer Stadtvilla im Stile der Renaissance: die Villa Farnesina.

2. Der Barock verliert auch in den Gebäuden der Lust seinen Ernst nicht ganz. Der massige Stil bemächtigt sich auch der Villa; zugleich wird in charakteristischer Weise Vorder- und Rückseite in Gegensatz gebracht: nach vorne strenge ablehnende Haltung, hinten, wo man „unter sich“ ist, der üppigste Reichtum in rückhaltloser Entfaltung. Betrachten wir zuerst die *Villa suburbana*.

Den massigen Ernst bringt schon mit ganzer Entschlossenheit der Umbau der Villa Madama zur Geltung. Die freudenstrahlende Anlage Raffael's ist hier durch Giulio Romano fast in's Düster-Grossartige umgewandelt worden³⁾. Geschlossene Mauerflächen bestimmen den Eindruck. — Villa Lante auf dem Janicolo, ebenfalls von Giulio Romano, ein früheres Werk. Auch ohne rechte Freudigkeit. Mit barocker Unruhe in der Disposition der Fenster. — Die Vigna del papa Giulio ganz anormal und kaum hier beizuziehen. Man merkt, wie verschiedenartige Leute dabei mitsprachen. Das Ganze ohne Zug.

1) Theoretische Scheidung schon bei Alberti. Vgl. Burckhardt, Ren. in Italien. S. 219.

2) Tota aedium facies atque congressio penitus sit illustris atque admodum perspicua. — *Arrideant omnia* adventu hospitis atque congratulentur. Alberti lib. IX.

3) Vergleiche das bereits mehrfach citirte Werk Geymüller's, Raffaello studiato come architetto.

Das erste bedeutsame Muster: *Villa Medici* von Annibale Lippi¹⁾. Die geschlossene Façade des Stadtpalastes ist hier auch für die Villa angenommen, ein Hauptgeschoss mit Mezzanin, keine Pilaster, Fenster schmucklos; der Gegensatz von Strassen- und Gartenseite auf's Energischste durchgeführt; die hintere Façade ist sprudelnd reich, vortretende Flanken, Thürmchen, offene Säulenhalle mit mittlerem Rundbogen, die Mauer besetzt von Nischen, Reliefs, Kränzen und Medaillons, zum Theil übereinandergeschoben. Steigerung gegen die Mitte: die äussersten Nischen sind leer.

Villa Borghese (Abb. 22) von Vasanzio, typischer Barockbau. Hier war nicht eine eigentliche Strassenseite gegeben, da das Gebäude ganz im Park drinnen liegt, doch aber ist der Unterschied von vorn und hinten sehr bestimmt festgehalten. Das Motiv der geschmückten Wand tritt an der Vorderseite nur im Schutz der vortretenden Flanken auf. Diese Flanken aber sind keine freien und selbstständigen Theile, wie etwa bei der Farnesina, sondern bleiben in der Masse befangen. Die Lisenen statt der Pilaster, die Belastung der Loggia mit einer hohen Attica, die Gliederungslosigkeit der Mauer, in Allem haben wir die Symptome eines Geschmackes, der auf das Massige und Schwere geht. Und gerade der Vergleich dieses Gebäudes mit der Farnesina ist vielleicht am besten geeignet, den ganzen Wandel des Kunstgeistes deutlich zu machen: auf der einen Seite die Durchbildung und Durchgliederung des Körpers in höchster Vollkommenheit, auf der anderen eine stoffliche Gebundenheit, die den Eindruck macht, als ob es in den Gelenken fehle.

Dazu wird nun für den Villenbau bedeutsam das Bedürfniss nach einer grösseren Anzahl von Räumen, das Gefolge mehrt sich, man kennt nicht mehr den Genuss eines schönen einfachen Daseins, überall wird ein schwerfälliger Apparat nothwendig.

Villa Negroni von Dom. Fontana für Sixtus V. als Kardinal gebaut, ohne barockes Gefühl, mit Pilastern. Eher Palast als Villa. — Ebenso *Villa Mattei* ausserhalb der römischen Entwicklung,

1) Abb. bei Ferrerio I 13. Monographie von *Baltard*. Paris. fol. Die meisten der hier und im Folgenden angeführten Villen findet man auch abgebildet in *Percier et Lafontaine*, choix des plus belles maisons de plaisance de Rome etc. Paris 1809. fol. Ausserdem sei ein für alle Mal verwiesen auf die bekannten Stichsammlungen von *Rossi* und *Fulda*, die unter verschiedenen Titeln existiren.

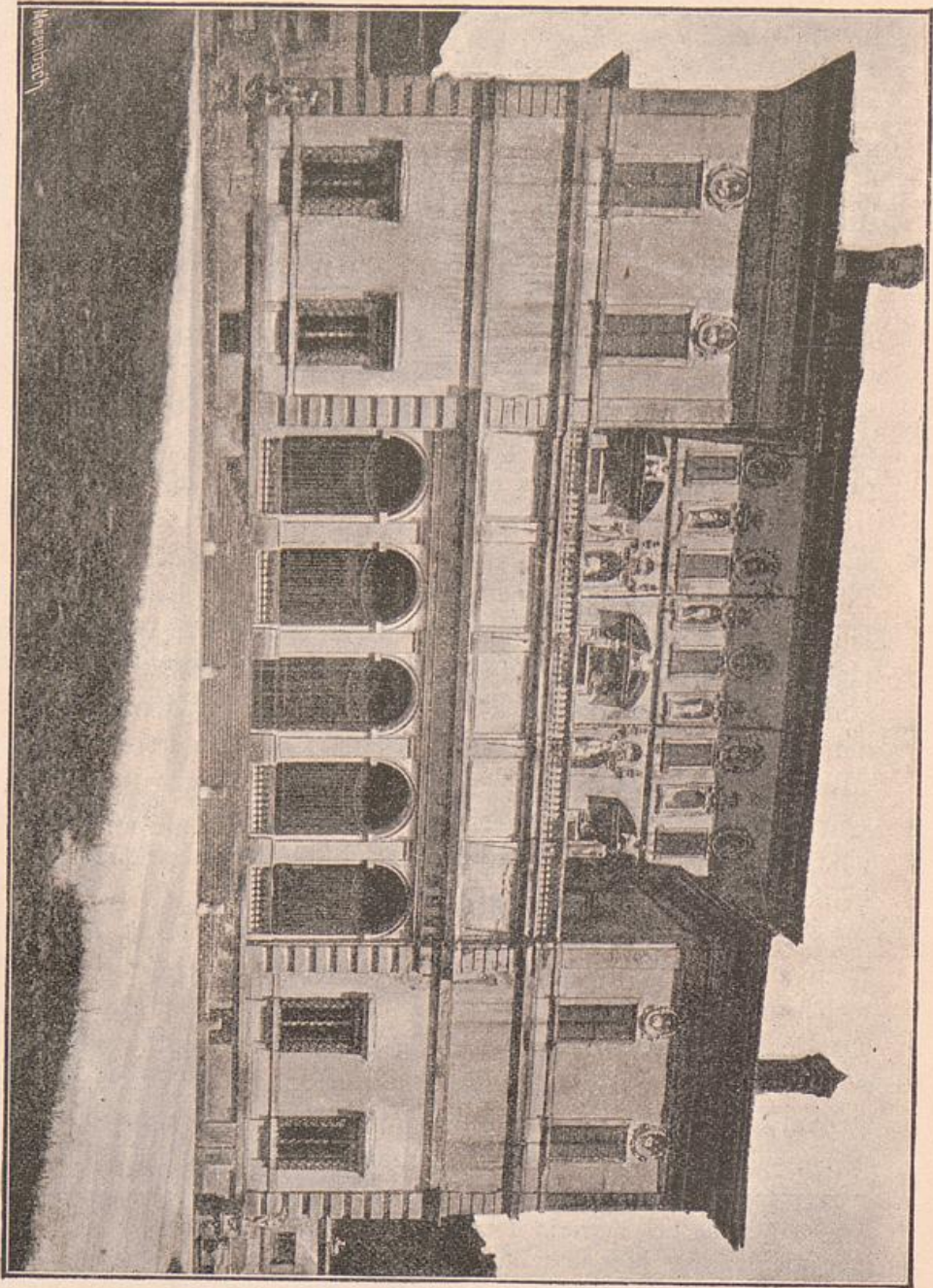


Abb. 22. Villa Borghese.

von G. del Duca, einem Sizilianer. — Villa Doria von Algardi gehört schon ganz der zweiten Stilperiode an.

Für die Innenräume gilt das, was schon gelegentlich der Palastsäle bemerkt wurde. Die Proportionen in's Unbehagliche gesteigert. Hauptsaal durch zwei Stockwerke¹⁾. Man fühlt sich sehr zeremoniös.

Die Villa suburbana wird gerne etwas versteckt. Der Eingang nicht direct auf das Haus zuführend. Man soll den Anblick nicht gleich haben. So die Orti farnesiani, Villa Borghese, Villa Doria u. a. — Alberti verlangte im Gegentheil, die Villa solle gleich beim Austritt aus der Stadt auf sanftem Hügel sichtbar sein, „tota se facie videndam obtulerit laetam“. — Im Barock ist es nur die Landvilla, die sich in dieser Weise präsentirt.

3. In der Architectur der *Landvillen* herrscht am Ende der Renaissance ein starkes Schwanken. Es sind alle möglichen Typen vertreten, sowohl in der Grösse als in der Behandlung. Villa Lante (bei Viterbo), klein, kasinoähnlich; Caprarola, gewaltiges, burgähnliches Fünfeck; Villa d'Este (Tivoli), gross, streng, geschlossen, nach Art des römischen Stadtpalastes.

Lante²⁾, dem Vignola von der Tradition zugeschrieben. Noch ganz renaissancemässig. Zwei gleiche kleine quadratische Gebäude. Gekuppelte Pilaster mit eingespannten Blendarkaden. Leise glatte Rustica.

Caprarola³⁾ von Vignola. Villa für den päpstlichen Nepoten Alexander Farnese, die einen ganz ungeheuren Tross voraussetzt. (Piano nobile, piano dei cavalieri, piano de' staffieri.) Imposanter fünfeckiger⁴⁾ Massenbau. Der Aufgang mit grosser Pracht behandelt, innen ein runder Hof, der vielleicht das Höchste bezeichnet, was der Profanbau im Gebiete grossartiger Gehaltenheit erreichen kann.

1) Heisst im Norden stets „salle à l'italienne“.

2) Die Aufnahme bei Percier et Lafontaine ist noch immer die einzige, obwohl sie ganz ungenügend ist.

3) Abb. bei Ferrerio II. 1 ff.

4) Der Entwurf des Peruzzi für Caprarola zeigt auch schon die Fünfecksform (s. bei R. Redtenbacher, Mittheilungen aus der Sammlung arch. Handzeichnungen der Uffizien. I. fol. 1875). Er lehnte sich dabei seinerseits wahrscheinlich an die ältere fortezza an, die A. da Sangallo hier aufgeführt hatte (Vas. V. 451. n.).

Pal. d'Este ¹⁾, trockene Palastarchitectur, einfaches Mauerwerk, Fenster ohne Decoration, weite Ausdehnung, im Gegensatz zur Stadt hier eine Gliederung durch leise vortretende Eckflügel (anderorts auch Lisenen in Rustica); das Hauptmotiv ist die Vorhalle als Abschluss des ausgedehnten Treppen- und Terrassenwerkes, das den Aufgang durch den Garten bildet; das Haus kommt überhaupt nur in Betracht nach seinem Mittelstück, d. h. insofern es vom Eingangsviale aus sichtbar ist.

Dieser Typus wird mehr oder weniger massgebend für Alles, was in der Nähe Roms entsteht.

Es ist kein einziger bedeutender Bau darunter. Villa Aldobrandini in Frascati (von G. della Porta und Domenichino), unangenehm-formlos. Man scheint den Ausdruck des Ländlichen in einer gewissen Willkür gesucht zu haben ²⁾, die zu den mürrischen Formen am allerwenigsten passt. Die Rückseite wieder freier und heiterer, mit offener Loggia; der gleiche Gegensatz wie bei der Stadtvilla. — Villa Mondragone ebendort (von M. Lunghi, Fl. Ponzio und G. Fontana), ein mächtiger Steinhaufen ohne höheren Werth, das Mittelstück sehr schmal, um von den Cypressen der Aufgangsviale eingefasst zu werden. — Villa Borghese (Frascati) u. a.

4. Um gerecht zu sein, muss man hier stets im Auge behalten, dass die Architectur gar keine selbstständige Rolle spielen will. Das Haus ordnet sich der Umgebung bescheiden ein. Je mehr die architectonischen Principien hier sich zur Geltung bringen, desto mehr schwindet aus dem Palast alle höhere Kunst. Man könnte glauben, es sei auf eine Annäherung der beiden Gebiete abgesehen gewesen.

Zunächst verlangt der *Eingang* eine bedeutende Gestaltung. Man sucht für die Villa ein ansteigendes Terrain und rückt das Haus soweit in die Höhe, dass der Eingang als ein prächtiges Treppensystem gegeben werden kann ³⁾. Die symmetrisch diver-

¹⁾ Dem Ant. da Sangallo sehr nahestehend; namentlich die Vorhalle möge man vergleichen mit der Gartenhalle seines Pal. Sacchetti (abgeb. bei Letarouilly, texte p. 231).

²⁾ Bei Serlio wird ausdrücklich bemerkt, auf dem Lande sei Alles gestattet. Die Stelle zitiert bei Burckhardt, Ren. S. 221.

³⁾ Für die Renaissance ist die Anlage von Villa Lante bezeichnend; die zwei Häuser bleiben am Fusse des Abhanges; den Eingang bildet ein quadratisches Parterre.

girenden Rampentreppen Bramante's aus dem vaticanischen Hofe dürfen für all' diese Anlagen als das ideale Vorbild angenommen werden.

Villa d'Este: Parterre mit mittlerem Rondell, dann Steigung in vier Absätzen, noch steil, die Theile kleinlich. — Orti Farnesiani: Abhang des Palatin, sehr malerisch; vier piani, die jedesmal reicher und mannigfaltiger werden (oben zwei schief zu einander aufgestellte Vogelhäuser). — Villa Aldobrandini: breite, weit ausladende Rampentreppen, besetzt von Brunnchen und Citronenbäumchen. Die Stufen verschwinden. — Villa Mondragone, ein langer, langsam ansteigender Cypressengang. Das Tectonische tritt ganz zurück.

Vor dem Haus findet sich ein terrassenartiger *Vorplatz*; erst nur schmal, dann immer weiter, je mehr die Treppen sich senken: Uebergang zum Flächengeschmack. Villa Mondragone hat schon einen sehr bedeutenden Platz ¹⁾; er steht im Zusammenhang mit der weiten Aussicht, die einer früheren Zeit zu wüst und unbegrenzt gewesen wäre.

Die Theile hinter dem Haus werden in den gleichen Gegensatz gesetzt, den die Behandlung der vordern und hintern Façade zeigt. Hinter dem Haus fühlt man sich unbeobachtet, man lässt den zurückhaltenden Ton fallen. Der Vorplatz ist viereckig, der *Rückplatz* rund: Motiv des teatro (zurückgehend auf das bramantische teatro im vaticanischen Hof). Prachtbeispiel: Villa Aldobrandini ²⁾. Reichste Ausstattung mit Nischen, Brunnen, Statuen, Wasserwerken etc. — Gleicherweise unterliegt das Buschwerk der Eingangspartieen einer strengen Behandlung. Die Beete vorn sind eingefasst von mannshohen Hecken, Alles dicht geschlossen, hinter dem Hause: die Hecken niedriger, das Ganze freier, offener.

5. Nicht nur die nächste Umgebung des Hauses, sondern der gesammte *Garten* steht unter der Herrschaft eines architectonischen Geistes. Es ist das eigentlich nichts Neues. Der Gartenbau der hohen Renaissance hatte bereits alle Motive der Natur, die Hebungen des Terrains, den Baumschlag, das Wasser stilisirt, die verschiedenartigen Theile des Gartens gesondert, jede einzelne Räumlichkeit

1) Die grossen Säulen, die sich hier und anderwärts bemerklich machen, sind Schlöte für die unterirdischen Küchen.

2) Ausser den Stichen Falda's, li giardini di Roma, ist speziell hier zu erwähnen das schöne Werk: Domenico Barriere, Villa Aldobrandina Tusculana 1647.

tectonisch gefasst. Aber wenn die Renaissance wohl architectonische Motive gab, so gab sie sie doch ohne architectonischen Zusammenhang, ohne Einheit in der Komposition; und eben hierauf beruht der Fortschritt, den der Barock nach der Seite des Architectonischen machte.

Die Renaissance schmiegte sich der Bodengestaltung an, wie sie eben war, und verzichtete auf eine höhere Gesetzlichkeit im Ganzen. Ein deutliches Beispiel geben die Gartenanlagen der Villa Madama, wie sie unter Raffael projectirt waren. Wir besitzen drei Pläne: einen von Raffael's eigener Hand, einen zweiten von Francesco da Sangallo und einen dritten von Ant. da Sangallo, beide letztern für Raffael gezeichnet ¹⁾. Die Pläne repräsentiren verschiedene Entwicklungsstadien. — Raffael giebt drei Motive nebeneinander: ein kreisförmiger Garten in der Mitte, auf der einen Seite eine Art Hippodrom, tiefer gelegen, auf der andern ein quadratischer Garten, ebenfalls tiefer. Die Verbindung geschieht durch grosse Treppensysteme, die ganze Anlage aber ist ohne Einheit unter sich und ohne Beziehung zum Haus. Weder in der Komposition noch in der Lage schliesst sie sich daran: sie liegt zu Füßen des Palasthügels und zwar in seitlicher Verschiebung, indem sie eben durchaus der gegebenen Formation des Bodens folgt. In einem Thälchen weiter hinten sollte noch ein „Ninfeo“ eingerichtet werden, eine Anlage, wo das Wasser die Hauptmotive abgiebt (mit Badebassin etc. ²⁾). — Nach den Zeichnungen der beiden Sangallo, die im Wesentlichen dasselbe wollen, würde die Komposition sich schon etwas geschlossener gestaltet haben und es wäre namentlich ein engerer Anschluss an's Haus gewonnen worden: drei Terrassen übereinander, rechts vom Hause, der Senkung des Hügels nachgehend, aber ganz verschieden unter sich, so dass von einer gesetzlichen Entwicklung noch nicht die Rede sein kann.

Der Barock fügt sich nicht dem Terrain, sondern unterwirft es sich, er sucht ihm um jeden Preis eine einheitliche Anlage abzugewinnen: ein durchgehendes Hauptmotiv, herrschende Prospective,

¹⁾ Es ist ein hohes Verdienst H. v. Geymüller's, diese Dinge wieder an's Licht gezogen und in ihrer Bedeutung erkannt zu haben. Vgl. Raffaello Sanzio studiato come architetto. Die Pläne liegen in den Uffizien.

²⁾ Studien dazu von Ant. da Sangallo (ebenfalls in den Uffizien).

alles Einzelne nach seiner Stellung zum Ganzen gestimmt und auf seine Wirkung im Ganzen berechnet, die Axe des herrschaftlichen Wohngebäudes auch für den Garten festgehalten, Pavillons oder Casinos nicht zufällig zerstreut oder in eine Ecke verwiesen, sondern in der Mittellinie liegend, überall symmetrische Entsprechung.

Villa d'Este, wo wohl zuerst eine derartige Komposition in grossem Massstabe versucht ist, leidet noch daran, dass der Wasserlauf mit der Axe des Palastes, die zugleich den Hauptgang des Gartens bezeichnet, nicht zusammenfällt, wodurch ein Zwiespalt entsteht. Die beiden Axen sind aber wenigstens streng senkrecht auf einander orientirt. — Vollkommen reine Lösungen bieten die Gärten der Villa Lante und Caprarola. Villa Lante¹⁾: Parterre vor den zwei Häusern, quadratisch, geschlossen, für sich; dann aber der ganze Abhang einheitlich behandelt. Hauptmotiv: ein Wasserlauf, der unter verschiedenen Formen des Sturzes und Falles erscheint; die Anlagen zu beiden Seiten sehr mannigfaltig abgestuft, immer aber symmetrisch; der Garten hat vier Absätze jeder anders gestaltet und durch immer neue Treppenanlagen mit dem nächsten verbunden; oben ebener Platz mit einem Brunnen in der Mitte und zwei kleinen Casini, die den zwei unteren Palästen entsprechen. — Die gleiche Einheit ist in allen folgenden Gärten festgehalten.

Es mag wunderbar erscheinen, dass der „malerische“ Stil das am meisten malerische Object, die Landschaft, am entschiedensten architectonischer Gesetzmässigkeit unterwirft. Das Wunder ist aber nur scheinbar. Der Barock stilisirte die Natur, um ihr die grosse Haltung und gemessene Würde zu geben, wie sie jenes Zeitalter verlangte, der Park geht aber nicht auf im Architectonischen: das Formlose und Unendliche wird mit in die Komposition hineingezogen und so war es möglich, dass gerade an und mit diesem

1) Die Tradition nennt als Künstler Vignola. Die Verwandtschaft mit den Anlagen von Caprarola ist in der That auffallend. Villa Lante scheint der frühere Bau zu sein. Alles noch kleinlicher und gehäufter, die Formen strenger (rund statt oval etc.) Nach Percier & Lafontaine wurde die Villa in der jetzigen Weise verschönert gegen 1564; gegen 1588 das zweite Haus gebaut und Baumpflanzungen und Wasserwerke vollendet. Ich weiss nicht, woher diese Notiz genommen ist. — Die Aufnahme bei Perc. & Laf. ist schlecht. Einige Skizzen bei Lützow Z. f. b. K. XI. 292 ff.

Gartenstil die moderne Landschaftsmalerei, ein Poussin und Dughet sich entwickelte.

In doppelter Weise überhebt man sich der architectonischen Komposition. Der Park verläuft in einer Wildniss, er geht allmählig in die ungeformte, ungebundene Natur über; sodann wird die Aussicht auf die Landschaft als Wesentliches mit in Betracht genommen, man richtet Alleen z. B. so, dass die Ferne den Abschluss bildet; mit anderen Worten, das Tectonische nimmt als nothwendige Ergänzung ein Atectionisches, ein Formloses und Unbegrenztes in sich auf. Von dieser Komposition hatte die Renaissance noch keine Ahnung gehabt.

6. Der Gartenbau des Barock rechnet principiell mit grösseren Räumen und mit grösseren Motiven als die Renaissance. Sein Ideal ist das „spazioso“, das Weiträumige. Vincenzo Giustiniani, der in Bassano selbst einen Park anlegte, schreibt¹⁾: man müsse den Entwurf machen „con animo grande“. „Le piazze, i teatri, e vicoli siano più lunghi e spaziosi che si può“; alles möglichst gross und nur ja nichts, was zusammengedrückt und eng aussieht: „e sopra tutto non pecchino di stretto o angusto“. Man solle sich nicht einlassen auf Kleinlichkeiten, auf „lavori minuti di erbette e fiori“, sondern auf grosse Motive den Nachdruck legen, auf „ornamenti più sodi, cioè de' boschi grandi, che abbiano del salvatico, de' boschi d'alberi, che mantengono sempre foglie“ etc. Das Bunte und Zierliche muss aus dem Parke weichen, er rechnet durchaus nur noch im Grossen. Darum wird nun der Schmuck von Blumenbeeten und gar all das was blos ein botanisches oder medizinisches Interesse hat und früher im ganzen Garten zerstreut war²⁾, zu eigenen Kompartimenten ausgeschieden: es entseht ein „giardino secreto“, ein besonderer Zier- oder Prunkgarten, der zum Hause in nächste Beziehung gesetzt wird. Es ist ein offener, sonniger Raum mit plattenbelegten Wegen, geometrisch übersichtlich geordnet, streng gezeichnete Beete, niedere Buchshecken³⁾.

1) Al Teodoro Amideni, Bottari, lettere pittoriche VI, 117 ff.

2) Alberti lib. IX: haerbis rarioribus et quae apud medicos in pretio sint, hortum virentem reddet.

3) Ausserdem findet man manchmal auch noch einen giardino de' semplici, Garten für die Heilkräuter und fremde Pflanzen, und verschiedene Obstgärten. Diese alle aber werden nicht aufgenommen in die Parkanlage, sondern bleiben abseits.

Schon Villa Madama hat hierfür eine besondere Terrasse, es ist der „giardino“ im eigentlichen Sinn¹⁾, in einem Winkel nochmal „horticini“, wahrscheinlich für ganz kleine Sachen (Heilkräuter und dergleichen.) Dem giardino entspricht auf der zweiten Terrasse eine Orangenanlage, die dritte ist für Tannen und Kastanien bestimmt²⁾.

Im Garten des Belvedere liegt der giardino secreto vertieft, gleich hinter dem Palaste.

Später wird er gewöhnlich ganz dem Auge entzogen, indem man ihn zwischen Mauern oder auf hoher Terrasse zu beiden Seiten des Hauses anordnet oder sonst in einer Ecke versteckt, wo er die Symmetrie nicht stört.

In Villa Mondragone ist ein geschlossener Hof neben dem Palast mit zwei einander gegenüberliegenden Hallen von quellender Rustica dafür eingerichtet.

Schliesslich tritt er als vertieftes Parterre wieder offen als Hauptstück der Villa hervor (Villa Doria, Villa Albani) und geniesst dann eine sehr prächtige Ausschmückung mit Statuen, Nischen, Treppen, Brunnen u. s. w.; es ist die zweite Periode des Barock.

Durch diese Ausscheidung bleiben dem Park ausschliesslich die grossen Motive überlassen: die Elemente seiner Komposition sind nicht einzelne Blumenbeete mit kleinen Wegen dazwischen, sondern Baummassen, Alleen, bedeutende Rondelle u. s. w.

Der Stadtgarten, der nur einen beschränkten Raum zur Verfügung hat und stark durch gegebene Momente (Strassenzüge und dergleichen) bestimmt ist, nimmt eine Mitte ein, zwischen dem Park und dem giardino secreto, wobei eigentlich gar nichts Neues und Eigenthümliches zur Entwicklung kommt.

7. Der barocke Geist giebt sich nicht nur in den mächtigen Grössenverhältnissen Ausdruck, sondern auch in der geschlossenen ersten Behandlung seiner Massen. Der Garten der Renaissance

1) Nach den Notizen auf dem Plane des Francesco da Sangallo.

2) Auf diese Dreitheilung, die auch auf dem Plane des Antonio da Sangallo sich findet (ohne Inschrift), mag sich dessen Randbemerkung (auf Nr. 1054) beziehen: la villa sia partita i tre parti i urbana rustica fruttuaria. Doch ist meines Wissens weder der Name urbano für den Ziergarten, noch rustico für den Garten mit mächtiger Vegetation je üblich geworden.

ist offen und licht; ringsum blühende Wiesenflächen verlangt Alberti für die Villa, und die Landschaft überall sonnig und offen ¹⁾. „Nolo spectetur uspiam aliquid, quod tristiore offendat umbra.“

Der römische Barock giebt wenig offenen Raum; keine lichten Haine, sondern geschlossene Baummassen mit dunkelm Laub, keine freien, hellen Wiesen (wie sie sich in den toscanischen Villen: Castello u. a. forterhalten), keine Weinreben über Säulen, sondern dichte Laubgewölbe; keine bunten Farben; Alles massig und dunkel.

a. Der einzelne Baum als solcher hat keine Bedeutung. Das Individuum geht auf im Zusammenwirken mit Andern. Es erscheinen jene gewaltigen *Gruppen* von immergrünen Eichen, die dicht zusammengedrängt und von hohen geschnittenen Lorbeerhecken umfasst, den Charakter der italienischen Villa wesentlich bedingen. Es wird dabei der Gegensatz von Form und Formlosigkeit absichtlich betont: die Hecken sollen aussehen wie mit dem Lineal gerichtet, die Ecken sind besetzt mit steifen Hermen, oben aber die gewaltigen Laubmassen formlos herausquellend, als wollten sie den Rahmen sprengen.

Die Frührenaissance konnte sich weder für den starklaubigen Baum im Einzelnen begeistern — Alberti verweist die Eiche in den Fruchtgarten — noch für diese Komposition in geballten Haufen. Sie verlangte eine lichte Aufstellung in geordneter Folge. Bei Alberti lautet die Vorschrift: *Arborum ordines ad lineam et intervallis comparibus et angulis correspondentibus ponentur, uti aiunt ad quincuncem* ²⁾.

Auf den Plänen zur Villa Madama findet man auf den Terrassen links vom Palast noch eine derartige Pflanzung beabsichtigt; doch möchten das edlere Bäume gewesen sein; die „Tannen und Kastanien“ hätten wahrscheinlich schon eine Massengruppe bilden müssen, ein sogenanntes „salvatico“. Von da an werden der offenen Beete immer weniger, das Motiv des Dickichts greift immer weiter um sich bis es schliesslich den ganzen Raum in Anspruch nimmt.

Ausser der Eiche kommt auch die dunkle Tanne und die Cypresse zur Verwendung. Für die Hecken ausser dem

¹⁾ Alberti, lib. IX.: *prati spatia circum florida et campus perque apricus.*

²⁾ D. h. nach Art der fünf Augen auf dem Würfel.

Lorbeer auch Maulbeer oder Cypressen. Alberti dachte einst an Rosenhecken¹⁾.

b. Die zweite Aufgabe der Baumarchitectur ist die grosse *Gestaltung der Wege und Plätze* des Gartens. Es handelt sich um weise Benutzung der einzelnen Arten; höchst monumental wirken die für den Eingangsviale aufgesparten Cypressen. Vgl. die herrlichen Cypressengänge in Villa Mondragone, Villa Mattei, Giardini Boboli (Florenz). — In Villa d'Este die Cypressen auf die Hauptsachen beschränkt: für Rondell (Mitte des Parterres) und die in zwei Kurven divergirende Treppe in der Mitte des Aufstieges. — Einzelne Cypressen kommen nie vor. — Sonst auch Ulmen oder Eichen beigezogen, die dann den überwölbten Viale abgeben. Es ist nicht immer zu entscheiden, ob unter „viale coperto“ ein Spaliersystem verstanden ist, ursprünglich jedenfalls²⁾. Aber der laubüberwölbte Weg ist schon an sich etwas Neues.

Womöglich wirken auch in diesen Alleen antike Denkmäler mit, nicht aber einzeln, sondern nur in Masse. Wenn die Mittel fehlen, die Baumintervalle gleichmässig auszufüllen, so lässt man diese Dinge ganz weg. Musterbeispiel: Villa Mattei.

c. Der *Hain* erscheint in Form der Schlusswildniss, die von schmalen Wegen durchzogen ist.

Der berühmte lichte Pineto, der Pinienhain der Villa Doria ist kein Motiv der früheren Barockkunst. Er gehört bereits der zweiten Periode an, die wie überall so auch hier eine Entwicklung in's Helle und Gelöste bezeichnet.

8. In gleicher Weise wie die Vegetation wird das Wasser durchaus massig behandelt; nicht kleine Aederchen und Brünlein, sondern grosse rauschende Massen; nicht klar-durchsichtig, sondern undurchsichtig-tief. Alberti spricht nur von *aquulae*³⁾, von *fontes et rivuli limpidissimi*. — Es ist höchst interessant, diese einfachsten Symptome zu beobachten. Die Landschaftsmalerei zeigt, seitdem der Geschmack am Massenhaften vortrat, niemals wieder jenes hell-durchsichtige Wasser, das sich auf Bildern der früheren Renaissance immer findet. Und wenn ich oben die

1) Vgl. die Madonnen „im Rosenhag“, die später auch nicht mehr vorkommen.

2) „Ed anco nel giardino siano viali coperti, i quali sono assai in uso in Francia, ove si dicono *allées*“. Bottari, lett. pitt. VI. 119.

3) Praerupent aquulae praeter spem locis complusculis.

Renaissance mit der Antike in Parallele setzte, so darf ich hier nochmals daran erinnern, dass eben das kristallhelle Wasser auch das Lieblingssymbol Winckelmanns war. —

Eine Barock-Villa ohne Wasser ist kaum denkbar¹⁾. Das Wasser ist das Lieblingselement des Jahrhunderts. Der Stil verlangt nach dem Rauschenden. Rauschende Laubmassen, rauschende Ströme Wassers. Es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Wasser möglichst reichlich und mit starker Kraft zu gewinnen²⁾. — Die Villa d'Este mag in dieser Architectur vorgegangen sein, sie hatte den Teverone in nächster Nähe zu ihrer Verfügung. Doch findet sich hier noch viel Kleinliches und bloss Zierliches, was später nicht mehr vorkommt; z. B. jene ganze lange Wand mit den fast unzählbaren kleinen Brunnlein. Wie viel grossartiger sind die analogen 22 Nischen in Villa Conti (Frascati).

Die Erscheinungsformen des Wassers sind die Fontana, die Cascata, das Bassin.

a. Die Fontana.

Der Brunnen ist entweder isolirt oder an eine Wand gelehnt, beziehungsweise in eine Nische gefügt. Die Behandlung ist entweder eine tectonische oder geht zur Rustica, zu naturalistischem Felsbau über. Aus der Kreuzung dieser zwei Gegensatzpaare ergeben sich vier Haupttypen der Fontana.

Der isolirte tectonische Brunnen³⁾. — Seine Elemente: ein unteres Becken, der Stamm, eine obere Schale und daraus sich emporhebend das wasserspeiende Glied. (Selten noch eine zweite Schale.)

Das untere Becken, früher meist eckig, wird rund oder ovalgeschweift; im Profil nicht gerade, sondern ausbauchend, mit stärkerer Einziehung nach unten. Einige niedrige Stufen vermitteln mit dem Erdboden.

1) Bottari, lett. pitt. VI. 120.

2) Auch die Stadt Rom ist berühmt für ihren Brunnenreichthum. Scamozzi I. 343: sopra tutto Roma, ove non è piazza nè campo nè strada principale che non abbia una o due bellissime fontane.

3) Es sei erlaubt, diesen Gegenstand hier zu besprechen, obwohl die Villen den kleineren Antheil gegenüber den Plätzen der Stadt daran haben. Die Hauptmeister sind wieder Vignola, Giacomo della Porta und Maderna. Eine Specialarbeit wäre lohnend.

Eckig noch die berühmte Fontana della Rocca des Vignola (in Viterbo), die Fontana auf Piazza in Campitelli von G. della Porta und vereinzelt noch hie und da. — Die schönste Profillinie bietet wohl Domenico Fontana in dem Brunnen, der einst auf Piazza del popolo stand¹⁾. (Sie lehnt sich übrigens an an die Lösung, die schon Giac. della Porta an dem Brunnen vor dem Pantheon²⁾ gegeben hatte.)

Die obere Schale, von der Renaissance flach gebildet, mit scharfem Rand, wird tief, der Rand übergeschlagen, so dass das Wasser gleichmässig nach allen Seiten herunterplätschert; der Barock duldet nicht einzelne Strahlen, das Wasser soll formlos überfliessen.

Und so wird auch oben das Element nicht in scharfem Strahl emporgetrieben, sondern erscheint als Strahlengarbe, massenhaft, formlos. Vgl. die prächtigen Exemplare auf dem Colonnadenplatz von Maderna³⁾. Das Wasser wird von einem breiten, pilzförmigen Körper ausgestossen und fällt auf diese rundliche Fläche zurück. Wo kein Strahlenbündel zu geben war, sorgte man doch immer für einen möglichst vollen Strahl. Das Hauptgewicht wird nicht gelegt auf das Aufspringen des Wassers, sondern auf das Niederrauschen.

Die Brunnen werden dann immer breiter und niedriger, das Becken später gar nicht mehr vom Boden abgehoben, sondern als Bassin in den Boden hineinverlegt.

Der Nischenbrunnen. — Er erscheint selten einzeln, meist in einer Gruppierung von drei bis fünf Nischen. In Rom gaben Domenico und Giovanni Fontana die berühmten Muster, jener mit der Aqua felice⁴⁾ (1587), dieser mit der Aqua Paola⁵⁾ (1612). Grosse Bogennischen mit schwerer Attica und krönendem Aufsatz. Das spätere Monument verbreitert die Anlage durch Beifügung zweier kleiner Ecknischen zu den drei Hauptnischen. Uebrigens fehlt beiderorts die ursprüngliche Gestalt: ehemals standen nur einzelne runde Brunnenbecken in den Nischen. Die tiefliegenden

1) Abb. bei Falda, fontane di Roma. I. tav. 14.

2) Falda. I. 25.

3) Falda. I. 1.

4) Letarouilly II. 231. Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend, als Brunnenfigur zu verwerthen, war schon eine Idee des Michelangelo. Vas. VII. 58.

5) Letarouilly III. 276.

grossen Bassins davor, kamen erst später dazu¹⁾. Es mag das Beispiel der fontana Trevi entscheidend gewirkt haben.

Der naturalistische Brunnen, ist in seinem Haupttypus repräsentirt durch die „fontana rustica“, die sich aus Felsblöcken aufbaut. Die Gartenarchitectur ist hierin verständlicher Weise der städtischen vorausgegangen. In den Villen waren derartige Felsgruppen längst bekannt, ehe Bernini auf der Piazza Navona ein monumentales Beispiel dieser Gattung aufzurichten wagte.

In den Brunnenanlagen des grossen vaticanischen Gartens hat Maderna schon frühe die letzten Konsequenzen der Rustica-Manier gezogen. Man kann hier auch einsehen, wie dieser naturalistische Brunnen fast von selbst zum Grottenbau sich ausbildet. Musterstück: die fontana dello scoglio (der Klippenbrunnen), ein wüster Felshaufen mit Grotten und vorderem Bassin, in der von allen Seiten und auf alle Weise das Wasser rauschend niederspritzt und niedersprudelt. Eine Form, die sich hier anschliessen lässt, ist dann der Tropfsteinhöhlenbau, stanza della pioggia; wobei es sehr verschiedene Grade des Festhaltens an einem tectonischen Gefüge geben kann. Die Komposition mit Muscheln und Tuffsteinen ist schon dem Alberti bekannt. Eine eingehende Schilderung eines derartigen Baues giebt dann Annibale Caro (1538)²⁾, der als feiner Kenner spricht und auch die verschiedenen Schalleindrücke analysirt. Das Ganze sei schauerlich und düster, d'un orrore, che tiene insieme del ritirato e del venerando. Eine kurze Anleitung giebt auch Vasari in der introduzione zu den Biographien³⁾; er rechnet aber noch mit sehr kleinen Motiven.

b. Die cascata.

Das Mittelstück des an den Berg angelegten Gartens bildet ein Wasserlauf. Er kommt nicht als formloser Bach den Abhang herunter, sondern stilisirt; die einzelnen Motive des Laufes und Sturzes möglichst gross und massig. Fortschritt vom Formlosen und Ungebundenen zu immer strengerer Fassung, je näher dem Hause.

Hauptbeispiel: Die lange cascata der Villa Aldobrandini. Das Wasser erscheint hoch oben in roher Naturumgebung, als fontanone

1) So muss man wenigstens aus den Abbildungen bei Falda schliessen. (1691).

2) Bottari, lett. pitt. V. 271 ff.

3) Cap. V.; I. 140 ff.

rustico, dann gerader Lauf zwischen halbrunden Wülsten — das Wasser sammelt sich: stürzt über eine hohe Wand in ein Bassin, verschwindet — kommt weiter unten aus einem Loch wieder hervor, es wechselt nochmals gerader Lauf mit Stauung in einem Bassin; die Profilierung der Einfassungen wird durchgebildeter, das Wasser kommt in interessante Bewegung: wellig abgetreppte Fläche mit stärkerer Neigung; Schlussturz als Mittelstück des teatro hinter dem Palast. — Die vollkommenste Lösung der cascata giebt wohl Villa Conti. Es ist nur Ein Motiv, aber gross, mächtig und rauschend. Vier, immer breiter werdende wulstige Ausbauchungen, in jede Bauchung eine Schale eingestellt, mit schwellender Lippe, das Wasser fliesst über, gleitet über eine schiefe Ebene mit Schuppenmuster¹⁾ und stürzt von dieser in die nächste Schale. Alles Kleinliche ist weggelassen, auch die mit Spiralen umzogenen Säulen, an denen das Wasser herumläuft, die kleinen Muschelschalen auf den Treppenbalustraden, wo eine das Wasser an die andere abgiebt und so eine cascata im Kleinen vorstellt u. s. w.

c. Der Teich.

In rechtwinkliger Form kennt ihn schon die Renaissance als Fischteich oder Badebassin; gewöhnlich ist er in einen strengern Formzusammenhang aufgenommen. Bei Villa Madama in unmittelbarer Nähe des Hauses, angelehnt an die seitliche Terrasse; bei Villa d'Este fügt er sich den Beeten des Blumenparterres ein. Später ist er gewöhnlich rund oder oval, meist mit einer Fontana als Mittelgruppe. Immer tief, der Grund soll nicht durchscheinen. Der erste „natürliche“ See mit einer kleinen Insel in der Mitte findet sich in Villa Doria, in den freiern Aussenbezirken der Villa. Der Naturalismus beschränkt sich aber auf ein in Rustica gehaltenes Ufer. Die Form des See's ist ebensosehr nach einer regelmässigen Figur bestimmt, wie die Insel die genaue Mitte einnimmt²⁾.

9. Das Wasser musste schliesslich auch noch zu Zwecken dienen, die mit dem Formideal des Barock wenig zu thun haben: ich meine zu jenen musikalischen Kunststücken, die die Zeit-

1) Schuppenmuster sehr allgemein. Vgl. Maderna's Brunnen vor S. Peter.

2) Und doch war der See fähig, einen Dichter zu dem Verse zu begeistern: „Stagna superfusi dum cernis rustica fontis Urbani possis spernere fontis acquas.“ Bei *Falda*, Villa Doria Panfilia.

genossen auf's Höchste bewunderten und zu den Scherzen, die sich der Gutsherr mit harmlosen Besuchern erlaubte, indem er sie unversehens von einem Wasserstrahl durchnässt werden liess.

Der Barock liebt das Starktönende. Fast alle grossen Wasseranlagen sind mit Schallwerken verbunden. Am berühmtesten waren die Tonkünste im teatro der Villa Aldobrandini. Eine Beschreibung giebt Keissler ¹⁾: Ein Löwe und eine Tigerin kämpfen miteinander und diese ahmt mit dem Wasserspritzen aus Nase und Rachen das Pfuchen einer erzürnten Katze sehr natürlich nach. Der Wasserstrahl in der Mitte verursacht einen solchen Lärm, als wenn Granaten und Luftkugeln geworfen würden; ein Centaur bläst auf dem Horn, dass man's vier Meilen weit hört u. s. w. Die Wasserscherze spielen auf den zeitgenössischen Abbildungen eine sehr grosse Rolle: man zeichnet keinen Garten, ohne ein paar Menschen mitzugeben, die jählings vom Wasser überfallen werden. Man hatte sich namentlich vorzusehen, wenn man sich setzen, oder einen Gatter aufmachen, die Treppe hinaufsteigen wollte u. s. w. Besonders schlimm scheint in dieser Beziehung Villa Conti gewesen zu sein ²⁾.

10. Um diesen ganzen Gartenstil zu verstehen, ist es nöthig, sich klar zu machen, dass der Villen-Park jener Zeit immer auf eine grosse prächtige Gesellschaft berechnet ist.

Man lässt sich nicht gehen in dieser Umgebung, der strengstilisirte Garten erfordert Haltung und Würde; man durchschlendert nicht diese Wege, sondern man durchwandelt sie, womöglich mit grossem Aufzug, mit Damen und Pferden und Wagen. Man darf etwa auch an die fêtes galantes denken, wie sie später gemalt worden sind.

Den directen Gegensatz zu diesem italienischen Park bildet der nordisch-moderne Garten, der die Natur ohne Umgestaltung geben will. Ich meine nicht den affectirten englisch-chinesischen

¹⁾ Keissler, neueste Reisen. 1751. I. 696.

²⁾ Vgl. Keissler a. a. O. I. 686. Ein Beispiel in grösserem Stil aus Poggio reale bei Neapel erzählt Serlio (lib. III. 121). Wenn der König gut aufgelegt war, so setzte er die Herren und Damen der Gesellschaft mit einem Druck unter Wasser, e così ad un tratto, quando pareva al re, faceva rimanere quel luogo asciutto nè vi mancavano vestimenti diversi per rivestirsi etc. O delitie Italiane, fügt Serlio bei, come per la discordia vostra siete estinte.

mit Naturbrücken, Strohütten, künstlichen Ruinen und dergl., sondern denjenigen, den die Naturbegeisterung eines Rousseau u. a. verlangte. Es ist dieser Geschmack verbunden mit einer elegischen Sentimentalität. Das Ideal einer reinen, unberührten Natur, nach der die Seele sehnsuchtsvoll zurückverlangt, existirt aber für die italienische Gartenarchitectur so wenig, wie für die ländlichen Poesien eines Tasso und Guarini.

Hieraus erklärt sich denn auch, dass der Italiener nicht das Bedürfniss hat, einsam mit der Natur zu verkehren; es kommt aber als Weiteres dazu eine grossartige Liberalität der Gesinnung: der italienische Park steht Jedermann offen.

In Inschriften wird dieser Grundsatz auf verschiedenste Weise ausgesprochen. Mehreres der Art findet man bei Keissler zusammengestellt. Am schönsten ist das Gärtneredict aus Villa Borghese. Als harmloser Schlusschnörkel möge es hier noch seine Stelle finden:

Villae Burghesiae Pincianae
Custos haec edico:
Quisquis es, si liber,
Legum compedes ne hic timeas,
Ito quo voles, carpito quae voles,
Abito quando voles.
Exteris magis haec parantur quam hero,
In aureo Seculo, ubi cuncta aurea
Temporum securitas fecit,
Ferreas leges praefigere herus vetat:
Sit hic amico pro lege honesta voluntas.
Verum si quis dolo malo
Lubens sciens
Aureas urbanitatis leges fregerit,
caveat ne sibi
Tesseram amicitiae subiratus villicus
Advorsum frangat.
