



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 4. Die Meister.

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

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

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

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

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

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

Genien und darf von allem Persönlichen mit dem Hinweis auf die entsprechende Litteratur sich entledigen<sup>1)</sup>.

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

*Bramante* (gest. 1514), in Rom seit Ende 1499, macht hier noch eine bedeutende Entwicklung durch. Es ist das Verdienst H. v. Geymüller's seine „ultima maniera“ bestimmt zu haben<sup>2)</sup>. Wenn man mit Fug in der Cancelleria, in S. Pietro in Montorio und den vaticanischen Bauten den vollkommenen Ausdruck der abgeklärten Renaissance erblicken darf, so hat man doch kein Recht, darnach Bramante's römischen Stil ausschliesslich zu bestimmen. Seine letzte Manier ist schwer und gross. Denkmale: Sein eigenes Haus, jetzt zerstört, aber erhalten in einer Zeichnung Palladio's<sup>3)</sup>, und der (blos angefangene) Pal. di S. Biagio. *(H. v. Geymüller)*

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

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

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

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

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

3) Publizirt von Geymüller, Raffaello etc.

Stichen)<sup>1)</sup>, der in der Façadeneintheilung für den Palastbau der Folgezeit bedeutend wird.

Langhausentwurf Raffael's für S. Peter.

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

*A. da Sangallo* der Jüngere (gest. 1546), ein Hauptträger der Barockentwicklung. Sein Stil massig und ernst, *robusto e severo* (*Ricci*)<sup>2)</sup>. Er hat von Raffael gelernt, das Gelernte aber durchaus selbstständig weiter gebildet. Vielfach ist er Erfinder der neuen Formtypen. Sein Hauptwerk: Pal. Farnese<sup>3)</sup>. Sein eigenes Haus, jetzt Pal. Sacchetti, das Muster der aristokratischen Stadtwohnung.

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

Jede Linie von ihm ist wichtig.

Die florentinischen Bauten: S. Lorenzo, Façadenprojecte von 1516, 1517; Mediceische Grabkapelle, Beginn der Arbeiten 1520; Bibliothek von S. Lorenzo (Laurenziana), Beginn circa 1523; die Treppe später<sup>4)</sup>.

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

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

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

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

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

oval gedachten Platz. Am Senatorenpalast stammt die doppelte Treppe sicher wenigstens aus der Zeit vor 1555<sup>1)</sup>. Das Gebäude im Uebrigen wurde erst von Giac. della Porta und Rainaldi vollendet. Der Konservatorenpalast war zur Zeit als Vasari seine zweite Auflage schrieb, noch nicht ganz vollendet, aber doch wohl im Wesentlichen. Der gegenüberliegende gleiche Palast ist dagegen spätern Datums. Die „Cordonnata“, die langsam aufsteigende Haupttreppe, erwähnt Vasari als noch nicht vorhanden<sup>2)</sup>.

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

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

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

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

---

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

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

wetteifert er geradezu mit Michelangelo's willkürlicher Formbehandlung (Motive der Laurenziana). Seine Bedeutung fängt an, als er unter Julius III. zum zweiten Mal nach Rom kam (1550)<sup>1)</sup>. Damals war er 43 Jahre alt. Ein erster Aufenthalt als junger Mann hatte ihm die klassische Schulung gegeben; jetzt tritt er in den Geisteskreis Michelangelo's ein. Das kleine Oratorium S. Andrea vor der Porta del popolo noch zurückhaltend und streng; die Vigna del papa Giulio, ein unsicher tastender Bau, scheint in der Hauptsache nicht auf ihn zurück zu gehen<sup>2)</sup>. (Theilnahme Michelangelo's (?), Ammannati's und Vasari's und des Bauherrn Julius III.) Michelangelo muss viel von ihm gehalten haben. Er verwendet ihn am Pal. Farnese, wo er die „galeria“ und viele Details, Thüren, Kamine u. dgl. ausführte; auf dem Kapitol, wo er Bauführer war und selbstständig die seitlichen Hallen oben an der Treppe gegen Araceli und Monte Caprino baute<sup>3)</sup>; nach dem Tode des Meisters bekam er die Leitung von S. Peter und führte in dieser Stellung die Nebenkuppeln aus, die in charakteristischer Weise über Michelangelo's Entwurf hinausgehen. — Sein Haupttriumph aber ist das Schloss von Caprarola, ein fünfeckiger Riesenbau der Farnese, in den Formen des Uebergangs (aus den fünfziger Jahren) und die Kirche des Gesù (begonnen 1568), die für die ganze barocke Kirchenbaukunst vorbildlich wurde<sup>4)</sup>. Der Tod hinderte Vignola, das Werk ganz zu vollenden. Der Façadenentwurf ist aber erhalten im Stich<sup>5)</sup>.

Sein Nachfolger an dieser Kirche und im gesammten römischen Bauwesen war *Giacomo della Porta* (gest. 1603). Er ist nicht der Bruder des Bildhauers Guilelmo della Porta, wie meistens angenommen wird, überhaupt wohl kein Lombarde, sondern — nach dem Ausdruck Baglioni's<sup>6)</sup> — *di patria e di virtù Romano*<sup>7)</sup>.

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

2) Vas. VII. 694.

3) Sie sind schon 1555 auf Abbildungen vorhanden.

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

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

6) Baglioni, vite etc. p. 76.

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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