



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Kap. 3. Massigkeit.

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

δ) Die Renaissance hatte ihre Freude an einem System grosser und kleiner Theile. Das Kleine bereitet auf das Grosse vor, indem es die Form des Ganzen vorbildlich enthält. Mag darum auch die Kunst das Kolossale bilden, wie im bramantischen S. Peter, so ist doch die Wucht der Grösse gemildert, dem Eindruck das Ueberwältigende genommen.

Der Barock giebt nur das Grosse.

Man vergleiche den S. Peter des Michelangelo mit demjenigen des Bramante.

Zuerst den Grundriss. Bei Bramante (erster Entwurf) wird die Form der Kreuzarme zweimal in immer kleineren Proportionen wiederholt, in zwei Wiederholungen klingt das Kolossalmotiv leis und leiser aus. Bei Michelangelo ist jede Spur einer solchen Abtönung verschwunden.

Noch charakteristischer ist die Entwicklung des Wand-systemes. Von einer zweigeschossigen Anlage ausgehend, war Bramante schliesslich selbst zu einer Kolossalordnung gekommen; für die Enden der Kreuzarme aber hatte er Umgänge mit (kleinen) Säulen beibehalten. Man steht so dem Kolossalen und Unfassbaren nicht haltlos gegenüber; das Gefühl findet eine Beruhigung in diesen menschlicher Grösse näher stehenden Gestalten; das Uebergrosse wird gleichsam fassbar. — Michelangelo beseitigt diese vorbereitenden Umgänge. Der barocke Geist sucht das Ueberwältigende, Niederschlagende. Man könnte von einer *pathologischen Wirkung* dieser Kolossalität sprechen.

---

### Cap. III.

1. Der Barock verlangt eine *breite, schwere Massenhaftigkeit*. Die schlanken Proportionen verschwinden: Die Gebäude fangen an, lastender zu werden, ja hie und da droht die Form unter dem Drucke zu erliegen. — Die graziöse Leichtigkeit der Renaissance schwindet. Alle Formen werden breiter, gewichtiger. Man vergleiche die Balustrade der Kapitolstreppe von G. della Porta (Abb. 2); Pilaster und Pfeiler werden entsprechend umgeformt<sup>1)</sup>. —

---

<sup>1)</sup> Interessant ist, wie in der landschaftlichen Malerei z. B. in der Behandlung der Bäume ein durchaus analoges Formgefühl zum

Kirchliche und private Architectur geben den Façaden eine möglichst bedeutende horizontale Ausdehnung. (Die Façade von St. Peter wird durch Eckthürme künstlich verbreitert.) Im Palastbau unterbleibt dazu noch jede Theilung durch verticale Glieder; nach dem Vorbilde von Pal. Farnese lässt man die Pilasterordnungen weg, selbst bei einer Façade von 19 Axen (Pal. Ruspoli des Ammannati). Die Kirchen geben die Verticalen nicht auf, schaffen aber durch mächtig vortretende Gesimse und Vervielfachung der Breitelinien ein starkes Gegengewicht.

Ein unmittelbarer Ausdruck des Schweren und Lastenden ist die tiefe Senkung des Giebels. Man empfindet ihn nicht mehr als sich-hebend, sondern als herabsinkend. Entscheidend für den Eindruck ist dabei ein horizontales Auslaufen an der Fusslinie (vgl. als eines der ersten Beispiele den Gesù des G. della Porta). Ebenda breite und schwere Akroterien zu beiden Seiten. (Abb. 17.)

Niedrige Bildung des Sockels (vgl. Gesù des Vignola und des della Porta, Abb. 16 u. 17), Belastung der Träger durch hohe Attica über dem Gebälk (ebendort), sind weitere Mittel, mit denen der Stil seinen beabsichtigten Eindruck zu erreichen versteht.

Ein sichtliches Behagen an der dumpfen Ausbreitung der Masse spricht aus den Treppenanlagen. Man will „salire con gravità“, wie der Ausdruck bei Scamozzi lautet, aber die Treppen sind oft so gesenkt, dass das Gehen unbequem wird. Als monströses Beispiel können etwa jene runden Stufen genannt werden, die vom Kolonnadenplatz zu S. Peter den ersten Anstieg vermitteln. Sie sehen aus, als ob eine zähflüssige Masse sich langsam hier herunterwälze. An ein Ansteigen ist nicht mehr zu denken, man fühlt nur das Abwärts.

Dieses Nachgeben gegen die Schwere führt bis zu Erscheinungen, wo die Form unter der Gewalt der Last wirklich *leidet*.

Der fröhliche Rundbogen bekommt eine gedrückte, elliptische

---

Ausdruck kommt: breite, volle Laubmassen statt der schlanken Bäumchen der Frührenaissance. Das saftig-schwere Laub der Feige ist namentlich so recht ein Barockgewächs. Annibale Caracci ist hiefür charakteristisch. — In der Farbengebung gleicherweise eine Bevorzugung der schweren, dunkeln Töne. Die Gemälde bekommen gleichsam mehr Gewicht.

Form (Michelangelo wölbt zum ersten Mal so:<sup>1)</sup> Hof Farnese, zweites Geschoss); die Säulensockel, die früher schlank und hoch, den Eindruck des Leichten wesentlich erhöhen halfen, werden jetzt zu einer unerquicklichen Gestalt herabgedrückt, so dass man die wuchrende Gewalt ihrer Last fühlen muss. (So im Vestibule des Pal. Farnese v. A. de Sangallo).

*Michelangelo* that den Schritt ins Grosse. In den Arcaden des Konservatorenpalastes auf dem Kapitol (Abb. 3) giebt er eine unbedingt hässliche Proportion. Das Obergeschoss drückt dermassen auf die (zu kleinen) untergestellten Säulen, dass diese an die durchgehenden Pfeiler herangedrängt werden. Wir sind überzeugt, dass die Säulen nur gezwungen dastehen. Dieser Eindruck resultirt zum Theil aus der höchst irrationellen und widrig-gequetschten Proportion des Säulenintervalls, das keine befriedigte und darum keine selbstgewollte Form sein kann<sup>2)</sup>.

Natürlich kam mit dieser Freude an der Stoffgewalt eine Tendenz zum *Formlosen* in die Baukunst und ein Mann, dem jedes architectonische Gewissen fehlte, wie Giulio Romano, schritt denn auch gleich zum Aeussersten: im Gigantenzimmer seines Pal. del Té zu Mantua wird die Form vollständig vernichtet. Die rohe Masse bricht herein, ungeformte Felsblöcke statt der Gesimse, die Ecken abgestumpft, Alles weicht aus den Fugen und das Chaos beherrscht den Raum.

Solche Fälle sind aber doch Ausnahmen und berühren kaum den Gesamtcharakter des Barock; denn der Naturalismus, der an ländlichen Brunnen (*fontane rustiche*) und Gartenarchitecturen die Masse in ihrer ganzen Formlosigkeit zeigt, ist entschuldigt.

2. Die breite Formbehandlung des Barockstils hängt zusammen mit einer ganz neuen Auffassung der *Materie*, ich meine, jener idealen Materie, deren inneres Leben und Sich-Haben die Bauglieder zum Ausdruck bringen. Es ist als wäre der harte spröde Stoff der Renaissance *saftig und weich* geworden. Man ist manchmal versucht

---

<sup>1)</sup> Vas. VII. 224. Con *nuovo modo* di sesto in forma di mezzo ovato fece condurre le volte etc. — Vgl. übrigens schon die (von A. Springer publicirte) Zeichnung Bramante's zur Schule von Athen: gedrücktes Gewölbe.

<sup>2)</sup> Das Motiv der durchgehenden Pfeiler mit Säulen im Untergeschoss wiederholt in *reiner* Behandlung die Façade von S. Giavonni in Laterano (von A. Galilei aus dem 18. Jahrhundert).

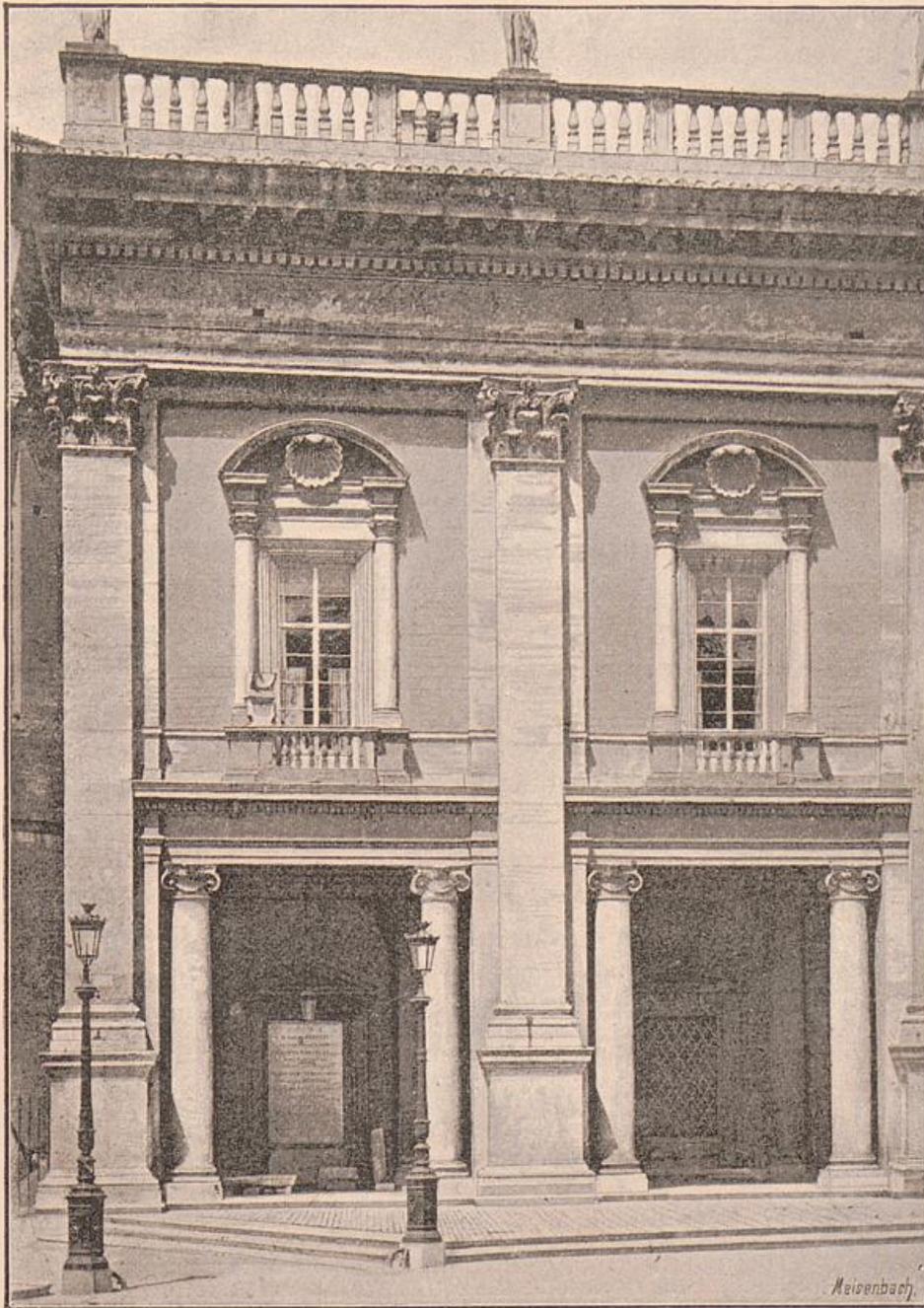


Abb. 3.  
Konservatorenpalast.

*Wölflin, Renaissance und Barock.*

3

an Thon zu denken. Michelangelo modellirte in der That in Thon architektonische Dinge, z. B. die geschwungene Treppe der Bibliothek von S. Lorenzo (Florenz)<sup>1)</sup> und anderes<sup>2)</sup>. Seine Gebäude scheinen dies Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verrathen, bemerkt J. Burckhardt hiezu<sup>3)</sup>. Auch die Malerei beginnt in dieser Weise den Stoff zu empfinden. Man vergleiche etwa eine Landschaft des Annibale Caracci mit einer florentinischen der Frührenaissance (um den stärksten Gegensatz zu wählen): an Stelle des scharfen Felsgesteins ist eine klobige Masse getreten, die sich in saftigem Grünblau darstellt, in das das Licht ein Stück weit hineinscheint. Und diesen Fortschritt von einem scharfkantigen, man möchte fast sagen ehernen Stil zu einer weich-massigen Fülle und Saftigkeit gewahren wir in Allem. Demselben Annibale Caracci kommt eine (späte) Figur Raffaels „schneidend hart“ vor „wie ein Stück Holz“. „Una cosa di legno, tanto dura e tagliente“<sup>4)</sup>.

Ueber die Trockenheit der früheren römischen Art Bramantes (Cancellaria) werden Klagen schon bei Vasari gehört. Vor der „secchezza“ hat der Barock den grössten Abscheu.

Indem sich nun aber der Stoff für ihn erweicht, die Masse gleichsam flüssig wird, löst sich der tectonische Zusammenhang und der massenhafte Charakter des Stils, der sich in der breiten und schweren Formgebung zum Ausdruck brachte, kommt nun auch in dem Mangel der Durchgliederung, dem Mangel exacter Formung zum Vorschein.

Fürs Erste wird die *Mauer* nicht mehr behandelt, als ob sie aus einzelnen Steinen zusammengesetzt wäre, sondern als eine gleichmässig verbundene Masse. Die Schichtung der einzelnen Steine wird nicht mehr als künstlerisches Motiv benützt, sondern womöglich ganz verdeckt. Hauptbeispiel der Renaissance: Die sauber gefügten Quadern der Cancellaria. Ebenda auch der Backstein in seiner ganzen Zierlichkeit zur Geltung gebracht. (Seiten-

<sup>1)</sup> Vas. VII. 397.

<sup>2)</sup> Bottari, lett. pittoriche I. 17.

<sup>3)</sup> Ren. in Ital. 77.

<sup>4)</sup> Lettere pittoriche I. 120. — Das Gleiche ist in der Malerei zu vernehmen. Federigo Zuccherò findet das bolognesische Kolorit gegenüber den Lombarden zu *trocken*; man müsse „ingrassare il secco colorire della scuola caraccesca“. Lett. pitt. VII. 513.

façaden.) Jetzt ist für Backstein die Uebermörtelung das Allgemeine. Erstes Beispiel: Pal. Farnese (A. da Sangallo) 1). Der Haustein (in Rom hat man seit alten Zeiten den prächtigen Travertin) soll nie in einzelnen Blöcken wirken, sondern als Ganzes. Rustica-façaden giebt es darum nicht. Der Versuch, den Bramante und Raffael mit der Rustica machten (für das Sockelgeschoss der Paläste), wurde nicht wiederholt 2).

Man möchte sagen, der Barock entziehe der Mauer das tectonische Element. Die Masse verliert ihre innere Structur. Wo keine rechteckigen Steine die Elemente bilden, da braucht man sich nicht zu scheuen, bald auch die geraden Linien und die scharfen Ecken verschwinden zu lassen. *Das Harte und Spitzige wird abgestumpft und erweicht, das Eckige gerundet.*

Dies Gefühl für weiche, volle Saftigkeit ist eigenthümlich römisch. Florenz bleibt viel härter und trockener. Selbst Michelangelo kann seine Heimath nicht immer ganz verleugnen.

Die Decoration bot dem neuen Formgefühl den leichtesten Angriffspunkt. In Wappenschilden z. B. wird das barocke Ideal schon früh verwirklicht (Schild an Pal. Farnese von Michelangelo, c. 1546, an Porta del popolo von Vignola, am Gesù von Giac. della Porta). Vergleicht man mit diesen Mustern etwa den Schild vom Eck der Cancelleria 3), so wird die principielle Verschiedenheit sogleich klar werden. Das Renaissancewerk scheint zerbrechbar zu sein, der spröde Stoff begrenzt sich in scharfer Kante und harten Ecken, das vollsaftige Barockgebilde dagegen beugt sich aussen in rundem Wulst in sich zurück 4).

Auch die Cartouche (cartoccio) wird in dieser Weise behandelt, ganz abweichend von der florentinischen und oberitalienischen Art,

---

1) In Oberitalien wird der Backstein noch lange Zeit offen gezeigt. Vgl. Cicerone II<sup>4</sup> 259.

2) Raffael gab übrigens schon nicht mehr einzelne Blöcke, sondern zusammenhängende Lagen. Ganz dem barocken Gefühl widersprechend ist z. B. das Motiv des Gesù nuovo in Neapel (1600): Ueberkleidung der ganzen Façade mit façettirter Rustica.

3) Abgebildet bei Burckhardt, Ren. Fig. 208.

4) Es wird durch dies charakteristische Motiv eine dem menschlichen Ohr ähnliche Form erzeugt. In Südbayern ist der Barockstil daher unter dem Namen „*Ohrwaschlstil*“ bekannt.

wo man an geschnittenes Leder erinnert wird. (Vgl. Serlio, lib. IV. fol. 230.)

Die Bildung des berühmten jonischen Kapitells, die Michelangelo am Konservatorenpalast versuchte, gehört ebenfalls hierher. (Abb. 4, seitliche Ansicht.)

Der Marmor weicht fast durchweg dem Travertin, seitdem Michelangelo in der Decoration des farnesischen Hofes ihn „geadelt“ hatte <sup>1)</sup>. Das „spugnoso“, das Schwammige des Steines, ist so

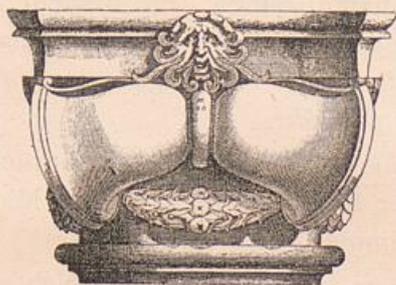


Abb. 4.

Capitell vom Konservatorenpalast (seitl. Ansicht).

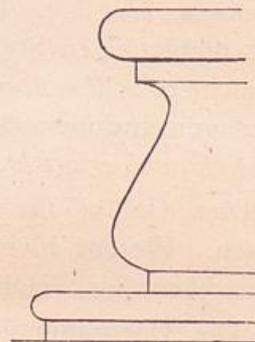


Abb. 5.

Pal. Farnese: Sockel.

recht im Sinn barocker Formbehandlung. Der Marmor fordert stets zu feinerer Durchbildung auf.

Im Tectonischen erscheint das Weich-Massige in der bauchigen Form des Frieses und noch bezeichnender in der des Sockels (vgl. Sockel von Pal. Farnese, Abb. 5); dann etwa in jener Giebelform, die den absteigenden Linien unten einen schneckenartigen Abschluss giebt (von Vignola für das Hauptportal des Gesù projectirt, früher schon an den Sarkophagdeckeln der Mediceischen Kapelle von Michelangelo); von der Bildung der Voluten soll später die Rede sein. In eigenthümlicher Verwendung findet sich der stilisirte Kranz oder Blätterwulst als Fries (Vignola), ja in der Lateransbasilica sind Bogenleibungen und Pilaster durch einen bauchigen Haufen aufgebundener Palmblätter decorirt (Borromini).

In der Profilirung wird ganz besonders auf die weich-flüssigen Linien Acht gegeben. Zugleich setzen sich die einzelnen Theile

---

<sup>1)</sup> Vas. introduzione I. 123: più d'ogni altro maestro ha nobilitato questa pietra Michel Agnolo Buonarotti nell' ornamento del cortile di casa Farnese.

nicht mehr scharf von einander ab, sondern einer geht in den andern über. *Der rechte Winkel wird ganz vermieden*<sup>1)</sup>.

Ich stelle zur Vergleichung zwei bramantische Profile (Abb. 6,

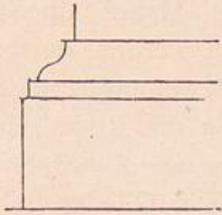


Abb. 6 a.

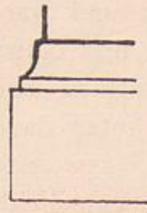


Abb. 6 b.

Profile von der Cancelleria.

Cancelleria, Sockel des Erdgeschosses, a, und Sockel der Pilaster des ersten Geschosses, b.) neben zwei spätere (Abb. 7, 8). Man

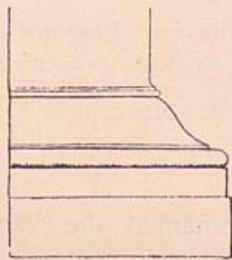


Abb. 7.

Profil vom Konservatorenpalast.

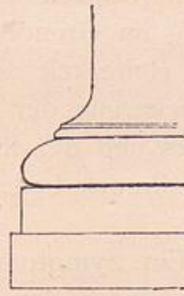


Abb. 8.

Profil von Porta di S. Spirito.

wird den exacten, scharf trennenden und das Kleinste noch durchführenden Geschmack der Renaissance nicht verkennen. Dagegen im beginnenden Barock das sichtliche Bestreben, Alles weich, flüssig zu machen.

Die Abneigung gegen das harte Absetzen im rechten Winkel ist so gross, dass man sich nicht scheut, eine tectonische Fläche unten in einer starken Rundung auslaufen zu lassen. Das erste Beispiel: der Sockel von Porta di S. Spirito, A. da Sangallo (Abb. 6); dann Sockel der hinteren Theile von S. Peter, Michel-

<sup>1)</sup> So verletzt die Schroffheit, mit der in Florenz die Sparrendächer über die Mauer vorspringen, das römische Gefühl auf's Empfindlichste.

angelo. Im strengen Stil hat die Fläche kein Recht, die Verticale zu verlassen.

Nach dem gleichen Princip werden dann auch im Grundriss alle Ecken abgestumpft; ja der Sinn für das Tectonische verliert sich so ganz und gar, dass bald die Mauer überhaupt nach Belieben aus- und einwärts geschwungen werden durfte. Da dies Motiv als Ausdruck eines gesteigerten Bewegungsdranges erscheint, so wird erst unten davon des Genaueren die Rede sein<sup>1)</sup>.

3. *Die Masse entbehrt der vollkommenen Durchgliederung*; dies ist das dritte, entscheidende Moment. Die Glieder behalten einen massigen Charakter, sie sind wenig differenzirt; sie setzen sich nicht einfach und exact-begrenzt zu selbständigem Dasein heraus, vielmehr verliert das Einzelne seinen Werth und seine Kraft, die Glieder müssen vervielfacht auftreten, sie erscheinen nicht rein-losgelöst und frei beweglich, sondern befangen im Stoff; der Baukörper im Ganzen bleibt dumpf geballt, ohne entwickeltere Gliederung im Grundriss oder Aufriss.

Die Heiterkeit der Renaissancearchitectur bestand gerade in der Auflockerung der Masse, in der glücklichen Durchbildung des Baukörpers und der freien Gelenkigkeit der einzelnen Glieder.

Der Barock bedeutet eine Rückbildung zu einem formloseren Zustande.

a. Ein Symptom dieser Art ist zunächst die Verdrängung der Säule durch den *Pfeiler*. Der Ernst des Pfeilers besteht in seiner stofflichen Befangenheit. Während die Säule sich frei und rund und klar aus der Masse heraussetzt, in ihrer Form sich ganz selbst bestimmt, ganz Wille, ganz Leben ist, bleibt der Pfeiler immer — sozusagen — mit einem Fusse in der Mauer stecken. Es fehlt ihm die selbstständige Form (die Rundung), der Eindruck des Massig-Schweren überwiegt.

Die fröhlichen Seestädte Genua, Neapel, Palermo opfern die Säule nie. Auch Florenz bleibt ihr im Ganzen getreu. In Rom erscheint sie erst wieder gegen Mitte des 17. Jahrh. Die erste Periode des Barock ist ganz vom Pfeiler beherrscht.

<sup>1)</sup> Es muss übrigens auch bezüglich der anderen Beispiele erwähnt werden, dass das Moment der Bewegung eine Rolle mitspielt. Die rundlich auslaufende Fläche ist natürlich bewegter als die ebene Platte u. s. f. Ich komme darum in anderem Zusammenhange nochmals darauf zurück.

Besonders empfindlich ist das Verschwinden der heiteren Säulenhöfe und Loggien. Der Hof von Pal. Farnese bezeichnet gegenüber dem der Cancelleria bereits den ganzen Wandel der Stimmung. Er ist von gewaltigem Ernst. Im Kirchenbau waren Pfeiler schon konstruktiv gefordert. Die grossen Tonnengewölbe verlangten stärkere Träger. Der Pfeiler wird zur breiten ungliederten Mauer Masse. Aber nicht genug, der Stil thut noch ein Uebrig, den Eindruck des Massenhaften zu verstärken: der zwischengespannte Bogen darf oben nicht das Gesimse erreichen, ein Stück Mauer bleibt undurchbrochen übrig; zugleich fällt die krönende Schlusskonsole (Schlussstein) weg. Vgl. Innensystem von Vignola's Gesù und (schon früher) die Hauptfenster vom Schloss Caprarola; Innensystem von S. M. ai monti (von G. della Porta); dann S. Gregorio Magno, Façade (von Soria), Scala santa, Façade (D. Fontana) u. a.

Oberitalien, das durch den Backstein von jeher gezwungen war, sich mit dem Pfeiler zu befreunden, wusste ihm einst durch schlanke Bildung und Auflösung in vier Pilaster eine recht leichte Form abzugewinnen. (Abb. 9.) Vgl. etwa S. Giovanni Evangelista (Parma) oder S. Salvatore (Venedig). Die Uebersetzung dieses

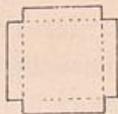


Abb. 9.

Schema des Renaissancepfeilers.

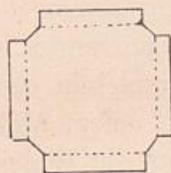


Abb. 10.

Schema des Barockpfeilers.

vier-pilastrigen Pfeilers ins Barock-Massige lautet so, wie Abb. 10 zeigt, (nach dem Beispiel, das Michelangelo im Konservatorenpalast giebt). Die Masse ist hier nicht mehr ganz durchgeformt, nicht mehr ganz eingefasst von den Pilastern, sondern schaut an den stumpfen Ecken hervor.

Die Verdrängung der Säule durch den Pfeiler bedeutet natürlich gleichzeitig eine Verdrängung der Halbsäule durch den *Pilaster*. Vgl. die Fortbildung des farnesischen Hofes zum Pfeilerhof mit Pilastern bei Giacomo della Porta (Sapienza) und bei Ammannati (Collegio romano).

Weitverbreitete Sitte des Uebergangs: Halbsäulen und Pilaster mit rohen Rusticaquadern, gleichwie mit Fesseln zu überziehen, und an die Mauer zu schmieden. Serlio, der eine ganz unbändige Freude an Gestaltungen der Art hat, entschuldigt sich mit dem Beispiel Giulio Romano's (architettura, lib. IV.). Auch Vignola hat das Motiv häufig für Thoranlagen benützt (meist aber in ländlichem Zusammenhang).

Den höchsten Ausdruck von stofflicher Gebundenheit erreichte *Michelangelo*: die Form ringt mit der Masse. Es ist derselbe Fortgang zum Pathologischen, den wir schon einmal bei Gelegenheit des capitulinischen Palastes beobachteten, wo die Säulen unter der Last an die grossen Pfeiler herangedrängt werden. Auch hier giebt Michelangelo einen leidentlichen Zustand: die Formglieder vermögen aus der erstickenden Umhüllung der Mauer sich nicht loszulösen. — In der Vorhalle der Laurenziana treten die Säulen gar nicht aus der Fläche der Wand heraus, sondern bleiben zu zweien in Vertiefungen stecken. Die Komposition entbehrt so ganz und gar des Befriedigten und Befriedigenden, mit einem Worte der Nothwendigkeit, dass der Eindruck einer unaufhörlichen Bewegung entsteht: leidenschaftliches Wühlen, aufgeregtes Ringen mit dem Stoff. Eine ganz einzige Wirkung, die der barocke Kunstgeist in diesem Raume hervorgebracht hat.

Doppelt unvergleichlich durch die wunderbare Lösung, die das wilde Vorspiel in dem Hauptraum oben an der Treppe erhält: hier wird mit einem Male Alles ruhig und befriedigt; der erste Raum war nur die Einleitung zu dieser zweiten edleren Wirkung. Ueber diese Komposition nach Kontrasten wird später noch Einiges gesagt werden

Nur Michelangelo konnte so etwas wagen.

Die Arcaden des Konservatorenpalastes wiederholen das Motiv in etwas anderer Form. Um für das Innere eine starke Kontrastwirkung sich zu sichern, bildete Michelangelo alle Formen der unteren Halle äusserst schwer und massig: die Säulen kommen von der Mauer nicht los. Es sind keine Halbsäulen, sondern freie und völlige, aber sie haben ihre Freiheit noch nicht errungen. Etwa die Hälfte ist losgelöst, der Rest aber steckt noch drin (Abb. 11). Für die Phantasie

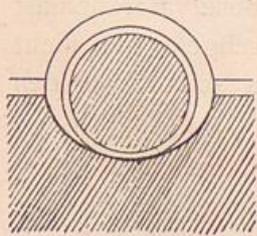


Abb. 11.  
Schema der  
„Mauersäule“.

entsteht dadurch der Eindruck eines unablässigen, unruhigen Arbeitens nach Befreiung.

Die Spätern verwenden dies Motiv der „*Mauersäule*“, wenn ich so sagen darf, sehr häufig, mit verschiedener Abstufung (viertel-, halb-, dreiviertel-freie Säulen). Für Façaden empfiehlt es sich schon wegen des kräftigen Schatteneffects, der durch die Eintiefung zu beiden Seiten gegeben ist.

In der zweiten Periode des Stils verschwindet es. Die Säule wird frei, tritt vor und bekommt im Rücken einen begleitenden Wandpilaster.

b. Die Renaissance gab jedes Glied rein und einfach, der Barock *vervielfacht die Glieder*.

Die erste Veranlassung hiezu lag in den anormalen Grössenverhältnissen, das Gefühl verlangte kräftigere Formen<sup>1)</sup>. Bald aber gewöhnt man sich überhaupt daran, Alles mehrfach zu sagen, (Ineinanderschachtelung von Giebeln u. s. w.). Das Einzelne hat seine Kraft verloren, man glaubt nicht mehr daran; wenn Etwas als nicht blos zufällig sich zur Geltung bringen will, muss es gedoppelt und verdreifacht auftreten. Ja, wo will man überhaupt noch eine Grenze setzen, sobald das Einfache einmal verlassen ist. Es kommt dazu ein Weiteres: die Vervielfältigung des Umrisses im malerischen Interesse. Die Form wird nicht gegeben mit einem Mal, ganz und voll und klar, sondern man schafft gleichsam eine Bildungssphäre, einen Komplex von Linien, wo man unsicher bleibt, welche die richtige sei.

Es entsteht dadurch ein Bewegungseindruck: die Form scheint sich erst sammeln zu müssen.

Eine Vervielfältigung des Umrisses in diesem Sinne bietet das Motiv des „*Pilasterbündels*“: der Pilaster wird flankirt von je einem zurücktretenden Halbpilaster (später auch noch von einem ferneren Viertelpilaster). Der Ursprung dieses Motivs liegt wahrscheinlich im Backsteinbau, der leicht dazu kommen musste, die Rundung der Halbsäule durch eine Abstufung der Art zu ersetzen. In der That findet man in romagnolischen und lombardischen Bauten ähnliche Formen einzeln schon in sehr früher Zeit. (Vgl. z. B. S. Cristoforo zu Ferrara.)

---

<sup>1)</sup> Kuppelung von Halbsäulen und Pilastern kannte übrigens schon die Hochrenaissance.

Doch ist eine andere Entstehungsweise nicht ausgeschlossen: Die Loggia der Farnesina zeigt z. B. an der Wandseite das Motiv vollständig ausgebildet, nur in einem andern Sinn: es soll die Form des gegenüberstehenden Pfeilers mit seinem Pilaster flächenhaft wiederholt werden. Es ist wohl denkbar, dass man von hier aus die wirksame Form auf die Façade übertrug.

In Rom ist das erste Beispiel von einem selbstständigen Pilasterbündel durch Bramante gegeben worden, im ersten Geschoss des belvederischen Hofes<sup>1)</sup>. Dann folgt Peruzzi (Pal. Costa) und Michelangelo (Hof Farnese, drittes Geschoss). Damit war das Motiv der allgemeinen Nachahmung empfohlen.

Eine ähnliche Form ist *der flache Rahmen*, mit dem die Mauer eines Pilasterintervalls an drei Seiten umzogen zu werden pflegt. Es ist gleichsam eine Vor-Bildung des Pilasters. Wieder keine exacte und einfach bestimmte Formgebung, sondern eine Verwischung der Grenzen, kein klares Heraussetzen der Einzelform, sondern ein Ueberleiten, ein Vermitteln, das oft an chromatische Gänge in der Musik erinnert<sup>2)</sup>. Die Mauereintiefung, oder — um den ersten Ausdruck beizubehalten — die Umziehung des Intervalls mit einem flachen Rahmenprofil ist offenbar wieder ein Backsteinmotiv. Man findet es bei Peruzzi, der als Sienese von Hause aus mit diesem Material vertraut war, dann in bedeutender Verwendung bei Michelangelo (Konservatorenpalast, Rückseite von S. Peter).

c. Mit dieser Gewöhnung an das Vielfache hängt weiter eine *Verdoppelung der Anfangs- und Schlussmotive* zusammen. Die Formen begrenzen sich auch nach oben und unten nicht mehr exact wie früher: statt einem sichern Einsetzen und bestimmten Abschliessen ein zögernder Anfang und ein Nicht-Aufhören-Können. Das erste Beispiel dieser für die formlosere Kunst charakteristischen Erscheinung dürfte in der Bildung der Hofpfeiler von Pal. Farnese vorliegen. Man vergleiche, um den Unterschied inne zu werden, diesen Sockel

---

<sup>1)</sup> Vgl. Serlio fol. 119. Ob die Form nicht erst dem Umbau durch Peruzzi angehört? Letarouilly scheint es nicht anzunehmen (Le Vatican I. cour du Belvédère, pl. 11).

<sup>2)</sup> Höchst interessant ist, wie Bernini auch an Statuen einzelne Knochen, wie das Schienbein, im Effect verdoppelt, vgl. Dohme, Kunst und Künstler. III.

und die doppelten Gesimse mit den noch so einfachen und sichern Formen des Palladio im Hof der Carità zu Venedig.

Vervielfachung des Sockelansatzes: Grabmal Pauls III. (Guilelmo della Porta); dann alle Säulen mit doppelter Platte u. s. w.

Vervielfachung der Attica an Kirchenfaçaden: Gesù von Giac. della Porta (Vignola ist in seinem Entwurf noch einfach) u. a. Die Linie des Kranzgesimses scheint gleichsam noch mehrmals nachzuklingen. Unendlicher Abschluss.

d. *Rahmen- und Eckbildung*. Der Eindruck des Massenhaften ist wesentlich dadurch bedingt, dass der Stoff nicht eingefasst ist von Rahmen, denen er sich ganz einordnete. Der Barock bezeichnet hier den vollkommensten Gegensatz zur Gothik. *Die Gothik betont die zusammenhaltenden Glieder*: feste Rahmen, leichte Füllung; *der Barock betont den Stoff*: der Rahmen fällt entweder ganz weg oder bleibt doch — trotz derber Bildung — ungenügend, die Masse quillt über.

Die Renaissance bezeichnet die Mitte: das vollkommene Gleichgewicht von Füllung und einschliessender Form.

Die Füllungszierart, die der Pilaster in der Renaissance oft bekommt, ist für jene Zeit undenkbar ohne Eck-Rahmen; der Barock beseitigt diese Einfassung und lässt das Ornament grenzenlos wuchern. Erste Beispiele: Michelangelo, Grabmal Julius II. (S. Pietro in Vincoli), Ant. da Sangallo und Simone Mosca, Capella Cesi (S. M. della Pace)<sup>1)</sup>. — Das kassettirte Tonnengewölbe musste stets mit einer Gurte abgeschlossen werden, im Barock fällt diese Gurte weg, die Kassetten bedecken das Gewölbe ganz und ungefasst (z. B. Cap. Corsini von Galilei im Lateran, sonst eine der reineren Schöpfungen der Spätzeit). — Die Komposition im Grossen verfährt in der Bildung der Ecken ganz gleich. Man erinnere sich nochmals an die gothische Betonung der Kraftglieder und an die barocke Betonung der Masse. Der Campanile des Giotto in Florenz giebt an den Ecken gleichsam vorspringende Thürme im Kleinen, dem Stil kommt Alles an auf kräftige Einfassung; die Renaissance schliesst eine Mauerfläche mit einem blossen Pilaster (früher mit einem einzelnen, später auch mit einem gedoppelten); der beginnende Barock rückt den Pilaster von der Ecke weg und lässt die rohe Mauermaße den Abschluss bilden. (Vignola,

1) Vasari VI. 299.

capitolinische Hallen; Vorhalle von S. M. in Domnica [fälschlich dem Raffael zugeschrieben]; u. a.). Wenn es sich nicht um einen einzelnen Pilaster, sondern um einen Pilasterbündel handelt, so entsteht ein ganzer Haufen von Ecklinien, so dass man gar nicht leicht die eigentliche Ecke heraus erkennt (vgl. Grabmal Pauls III. von Guilelmo della Porta, S. Gregorio magno von Soria etc.). Principiell aber vermeidet es der Stil überhaupt, Eckwinkel zu zeigen, er kennt nur Façaden und hier bleiben die äusseren Theile so wie so unbetont (s. unten): die ganze Kraft und der ganze Reichthum wird nach der Mitte geworfen.

Eine höchst wirksame Steigerung des Motives giebt der Stil da, wo er die *Füllung für den Raum zu gross* bildet, die Füllung über den Rahmen herausquellen lässt. Die Komposition des Ganzen darf sich so weit natürlich nicht wagen, diese äussersten Effecte sind nur im Einzelnen möglich, wo die Dissonanz auch eine Lösung finden kann.

Beispiele: die Deckenformation. Die Kassetten werden so gefüllt, dass zwischen dem Inhalt und der Umschliessung eine beständige Reibung stattfinden muss. In der Renaissance fügt sich Alles wohlig in einander, Alles hat Luft und Raum, hier eine gedrängte Massenhaftigkeit, man muss fürchten, die Füllung sprengte den Rahmen. Erste Muster in den Decken des Sangallo (Pal. Farnese)<sup>1)</sup>. Ueber die geklemmten Nischen an „Kirchenfaçaden“ vgl. unten den betreffenden Abschnitt.

Die Füllung der Kuppelzwickel: die berühmten Figuren des Domenichino in S. Andrea della valle sind für den Raum zu gross; später lässt man ohne Bedenken den Inhalt überfluthen.

In S. Peter ist das allmähliche Grösserwerden der Zwickelfiguren über den Bogen des Langschiffes wohl zu beobachten, die jüngsten — ganz vorn am Eingange — sind die üppigsten: es ist die gleiche Erscheinung, die sich in der statuarischen Füllung von Nischen wiederholt. Die Statue hat keinen Reiz, wenn sie nicht die Nische zu zersprengen droht.

e. *Die Masse des Baukörpers im Ganzen bleibt geschlossen, ungegliedert, ohne entwickelten Grundriss.*

---

<sup>1)</sup> Abb. bei Letarouilly, édifices de Rome. texte. p. 316. Ovale in enganschliessende Rechtecke gezwängt.

Sie bleibt *geschlossen*. Loggien und ähnliche Formen verschwinden. Die Oeffnungen werden im Verhältniss zur Mauer immer geringer. Die geschlossene Travertinwand ist das Ideal der Kirchenfaçade. Und der Palastbau denkt ähnlich. Gelegentlich wurde auch schon darauf hingewiesen, dass der öffnende Bogen nicht mehr bis an's Gesims heranreicht, sondern ein Stück Mauer undurchbrochen übrig lassen muss. Es liegt etwas Unbefriedigtes in diesem Motiv.

Die Façade bleibt *ungegliedert*. Schon der „grosse Stil“ verlangt möglichste Beschränkung in der Theilung. Er sucht Façaden aus einem Stück zu geben. Doch soll die Einheit keine absolute sein; es bleiben Nebentheile, nur werden diese durchaus unselbstständig gehalten. Und eben hierin liegt die mangelhafte Durchgliederung. Die Renaissance hatte gerade ihre höchste Freude daran, das Ganze als eine harmonische Fügung einzelner, selbstständiger Theile darzustellen. Sie löste z. B. gerne von der Kirchenfaçade Flügelbauten ab, die im Kleinen das Motiv des Hauptkörpers wiederholen sollten. (Vgl. die Madonna di Campagna in Piacenza.) Im Barock ist davon keine Rede, die Nebentheile bleiben dumpf befangen in der Hauptmasse, sie sind nicht zu einem individuellen Sonderdasein durchgebildet.

Und so im Grundriss: *keine Entwicklung*. Der Bau bleibt eine geballte Masse. Wie sehr aber beruht gerade auf dieser Auflockerung die Heiterkeit eines Gebäudes. Was wäre die Villa rotunda des Palladio ohne ihre Vorhallen. Was wäre die Farnesina ohne das reizende Motiv der vortretenden Flügel, die zu vollständiger Freiheit entlassen zu sein scheinen. Der Barock entschliesst sich nie zu ähnlicher Bildung; wo er das Flügelmotiv verwendet, da löst sich der vortretende Theil nicht von der Masse los, es fehlt in den Gelenken. Vgl. die Villa Borghese (unten Abb. 21) und Pal. Barberini.

Der spätere Barock kommt eher wieder zu einer freieren Bildung.