



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 3. Der Hochdrang als Motiv der verticalen Komposition. (Zunehmende Beruhigung nach oben).

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

Fenstern werden die (verticalen) Seitenrahmen entweder nach unten über die Grundlinie des Fensters hinaus verlängert oder nach oben als Ohren fortgesetzt; am Giebel wird die Fusslinie durchbrochen, auch der obere Winkel, bald beide mit einander u. s. w. Für Bildungen der Art darf man immer zuerst auf Michelangelo als den Urheber rathen. Höchst einflussreich: die Fenster des zweiten Hofgeschosses von Pal. Farnese, die ihrerseits durch die Formen der Laurenziana vorbereitet sind. In bedeutsamem Gegensatz zu diesen aufgeregten Einzelformen behalten die grossen Horizontalen des Gebälks ihre Ruhe. Die Verkröpfung wird während der ganzen ersten Periode sehr mässig gehandhabt und bezieht sich meist auf ganze Mauertheile. Noch bis zu Maderna weiss man mit diesem Kontrast eine bedeutende Wirkung zu erzielen. Bedenklich wird die Sache erst im Verlauf des 17. Jahrhunderts, als jeder Halb- und Viertelpilaster im Gebälk sein Echo finden will, und also die Linie vollständig vernichtet wird. Dies ist denn auch die Zeit, wo das tectonische Gefüge überall einer wilden Bewegungsgier zum Opfer fällt, wo die Giebel sich bäumen und nach aussen werfen u. s. w. Wir haben diese Entwicklung nicht zu verfolgen. —

Ein anderer Ausdruck des Hochdrangs ist die *Verschnellerung der Linienbewegung*. Hieher gehört die Bildung von hermenartigen Pilastern: die nach oben divergirenden Linien scheinen mit grösserer Hast aufzusteigen als die parallelen (Michelangelo: Treppenraum der Laurenziana, Grab Julius II. in S. Pietro in vincoli; dann hie und da bei Vignola). Die gewundenen Säulen gehen auf das gleiche Bedürfniss zurück: man will die Bewegung sehen. In der monumentalen Kunst dürften die an Bernini's Tabernakel (S. Peter) die ersten sein (1633). Die Theorie in den spätern Auflagen von Vignolas *regola* beruft sich wenigstens auf diese 1). Für den Früh-Barock ist die Form ohne Belang. Ueber den Ausdruck des Hochdrangs im Kuppelbau wird im Zusammenhang der gesammten kirchlichen Architectur die Rede sein.

3. Von höchster Bedeutung wurde das neue Gefühl für die Kirchenfaçade. Es bedingte zunächst eine ganz neue Art der Flächenfüllung. Fenster oder Nischen, die früher zu dem ihnen

1) Bekanntlich finden sie sich schon auf Raffaels Tapeten (nach alten Mustern).

zugetheilten Raum ein durchaus ruhiges und befriedigtes Verhältniss gehabt hatten, so dass eines gerade für das andere da zu sein schien, werden nun ganz ausser Beziehung zu einander gesetzt. Die Nische mit ihrer Giebelarchitectur drängt so hoch hinauf, bis sie irgendwo anstösst. Sie füllt nicht das Pilasterintervall, das ihr angewiesen ist, in befriedigender Weise, sondern strebt aufwärts, so weit sie kann, während unten ein grosser Raum frei bleibt. Erhöht wird der Eindruck des Hochdrangs dadurch, dass die Nischen meist auch seitlich von den eng zusammentretenden Pilastern beengt scheinen.

Es treten hier Symptome auf, die an die Gothik erinnern, obwohl sonst Gothik und Barock das Allerentgegengesetzteste bezeichnen. Der Unterschied ist auch in diesem Falle ein wesentlicher. In der Gothik strahlen die Verticalkräfte unbehindert aufwärts und lösen sich oben spielend auf; der Barock lässt sie erst hart zusammenstossen mit einem schweren Gesims, giebt dann aber — und dies ist das Bedeutsame — jedesmal eine beruhigende Lösung.

In den obern Theilen finden sich Fläche und Füllung befriedigter zusammen; die vollständige Beruhigung wird dem Innern aufbehalten und gerade dieser Kontrast zwischen der aufgeregten Sprache der Façade und der gelassenen Ruhe des Innern gehört zu den gewaltigsten Wirkungen, die die barocke Kunst ausübt ¹⁾.

Der Ursprung dieses Verticalmotivs: die Beruhigung eines heftigen Dranges nach oben liegt bei Michelangelo. Der Vorraum der Laurentiana zeigt es schon in vollkommen klarer Ausbildung ²⁾. Für Rom mag die Rückseite von S. Peter entscheidend gewesen sein: im grossartigsten Sinn lässt Michelangelo die Formen nach oben immer reiner und stiller werden, die Lösung des an sich widrigen Façadenmotivs ³⁾ liegt in der Kuppel. — Man kann hier

¹⁾ Leider hat die Decorationswuth späterer Zeiten an vielen Monumenten das Innere so umgestaltet, dass die Kontrast-Wirkung vernichtet ist.

²⁾ Man vergleiche die analogen Theile im Ober- und im Untergeschoss. Die luckenartige Eintiefung über den Hauptnischen ist z. B. unten oblong gebildet mit langen Ohren, oben quadratisch mit eingeschriebenem Kreis. Eine vollständigere Beruhigung ist nicht denkbar.

³⁾ Die Unruhe wird hier noch dadurch vermehrt, dass die Mauerfelder abwechselnd je zwei und je drei Fenster (Nischen) übereinander enthalten; die Flächenfüllungen stimmen also auch unter sich nicht zusammen.

ahmen lernen, was dieser Mann unter dem „Komponiren im Grossen“ verstand. —

4. Die horizontale Komposition macht eine ähnliche Entwicklung durch.

In scharfem Gegensatz gegen die florentinisch-klassische Sinnesweise, die gerade im gleichmässigen Durchstimmen ihren Stolz gesucht hatte und sogar auf alle Pracht der Eingangsthore und der Hauptfenster an ihren Palästen verzichtete, suchte man jetzt eine Bewegung in die Komposition hineinzubringen, indem man die Effecte nach der Mitte zu steigerte.

In einfachster Form erscheint dies Princip als *rhythmische* Folge gegenüber einer blos metrisch-regelmässigen¹⁾.

So ist die Anordnung der Fenster am Pal Chigi (Giacomo della Porta); nach der Mitte zu folgen sich die Fenster in immer rascherem Tempo, ohne dass der Wechsel (des Intervalls) in irgend einer Weise tectonisch motivirt wäre.

Eine weitergehende Ausbildung des Principis zeigen die Kirchenfaçaden. Unter Giac. della Porta werden sie zu einem System übereinander geschobener Theile, wobei der *plastische Ausdruck* nach der Mitte zu beständig *wächst*; ein Fortgang von Pilastern zu Halb- und ganzen Säulen, die Anstrengung, das allmähliche Sammeln der Kraft wird so zur Anschauung gebracht, namentlich da, wo noch eine Häufung der Säulen in der Mitte eintritt. Die Eckfelder bleiben fast ganz tonlos. Der Körper ist nicht gleichmässig belebt.

Die letzte Konsequenz war dann die *Schwingung* der ganzen Mauermasse in der Weise, dass die Façade an den Enden sich etwas einwärts wölbt, in der Mitte dagegen eine lebhaftere Bewegung nach vorn, auf den Beschauer zu erhält; es ist das die Linie, die Michelangelo für seine berühmte Treppe in der Laurenziana verwandte²⁾.

Das erste Beispiel von Schwingung im Grossen gab A. da Sangallo³⁾, aber lediglich als Einwärtswölbung: *Zecca vecchia*

1) Die Säulenstellung, die Raffael für die Petersfaçade projectirte, ist bewegt, aber noch nicht rhythmisch.

2) Uebrigens wollte er die Treppe von Holz, nicht von Stein.

3) Peruzzi's Pal. Massimi alle colonne ist kaum hieher zu rechnen, da hier offenbar die Strasse die Form vorschrieb, kein ästhetischer Grund entscheidend war.