



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Kap. 1. Der Kirchenbau.

[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.

Raffael<sup>1)</sup> 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.

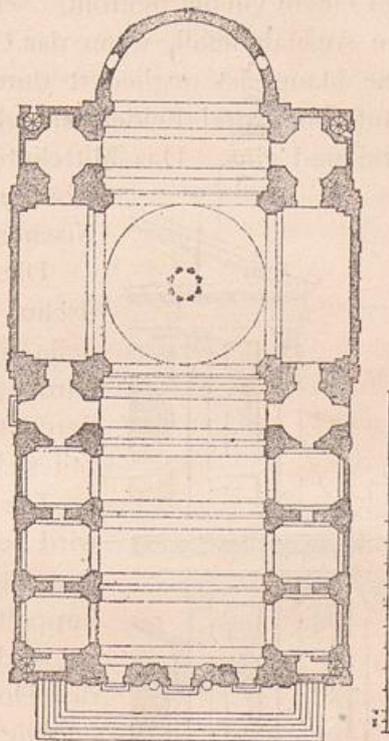


Abb. 13.  
Il Gesù. Grundriss.

## 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

<sup>1)</sup> Nach der Kritik des Ant. de 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.

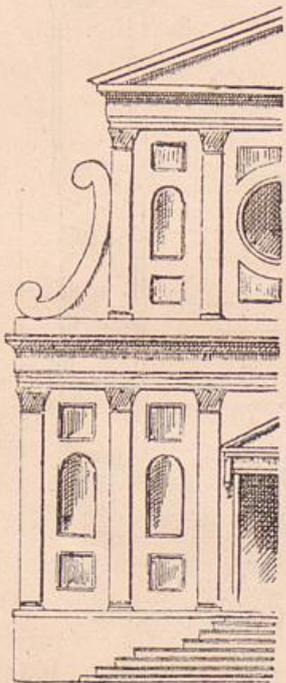


Abb. 14.  
S. Spirito. Schematische  
Zeichnung.

Dieser Typus findet sich in fast schematischer Reinheit an der Façade von S. Spirito della Sassia <sup>1)</sup>. (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

<sup>1)</sup> 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 Beliebtteste. Neu ist die massige Bildung der Blätter: man giebt nicht den gezakten Acanthus, sondern eine weich-rundliche Form <sup>1)</sup>. 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,

---

<sup>1)</sup> 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*<sup>1)</sup> 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 Schlankheit<sup>2)</sup>.

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)<sup>3)</sup> 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. Niffer 1. Niffer  
2. Niffer  
auf bei S. Francesco  
in Padua

*Handwritten notes:*  
Vignola: Th 2  
f. Or. heb. 1. 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.

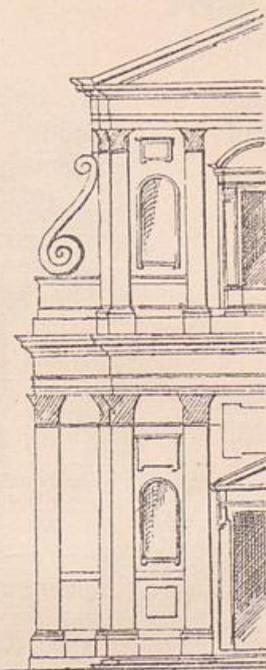


Abb. 15.  
S. M. de' monti.

TEMPLI IESV ROMAE PARS ANTERIOR  
IACOBO VIGNOLA ARCHITECTO INVENTORE

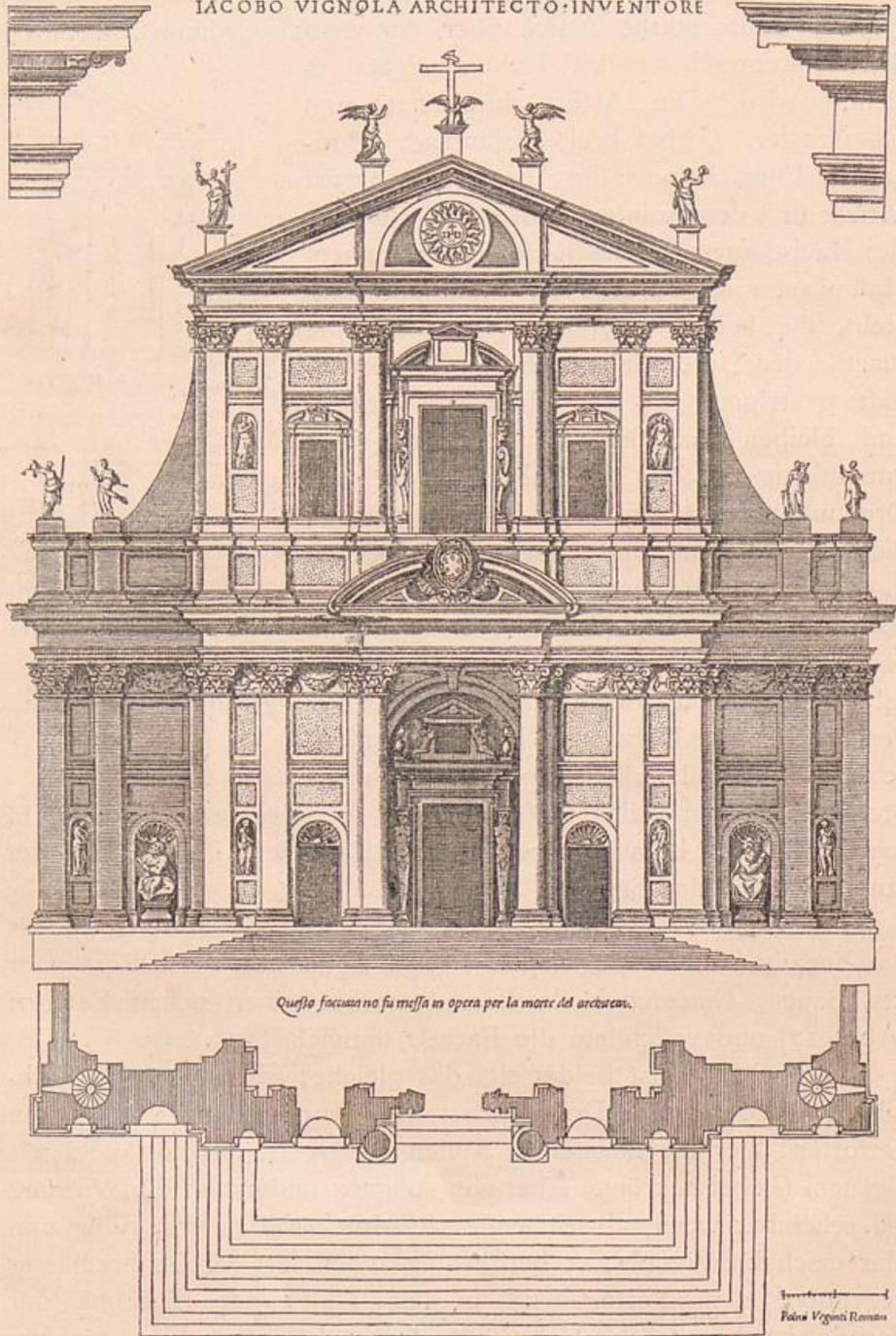
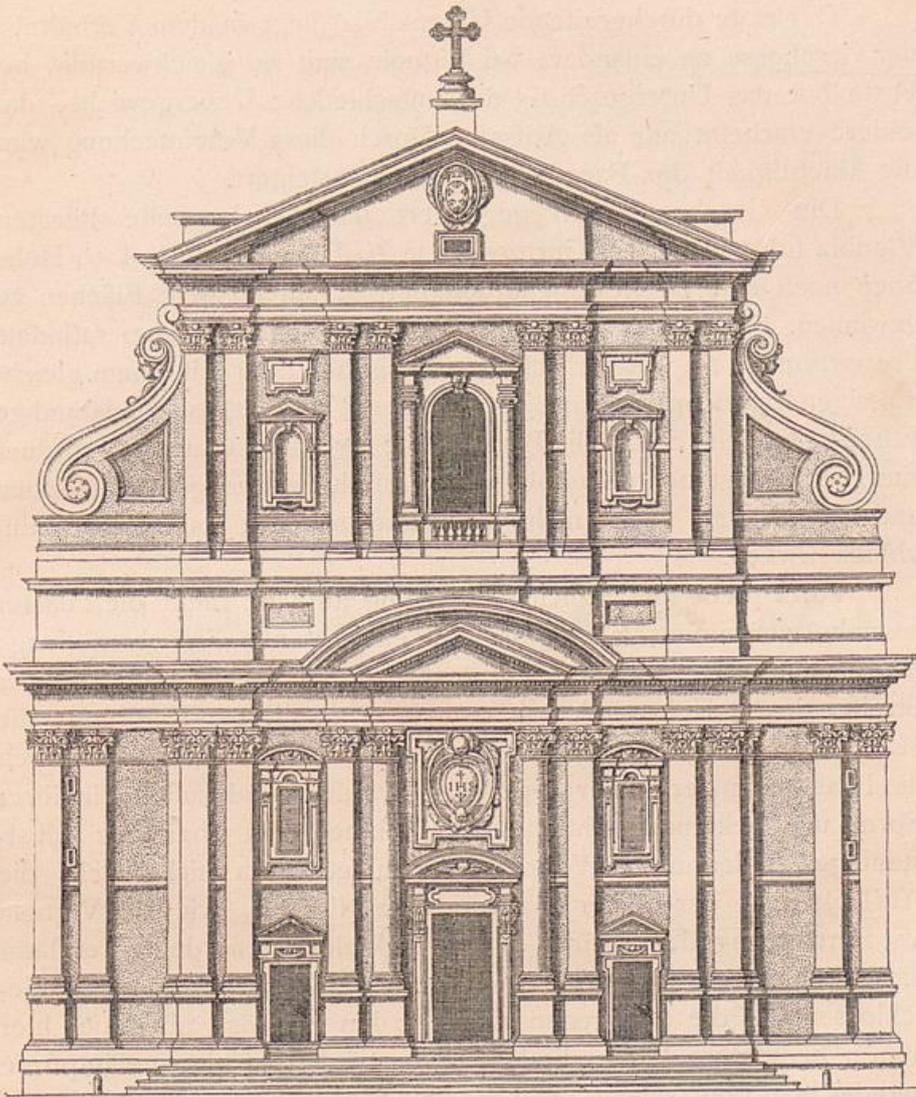


Abb. 16.  
Il Gesù. (Vignola.)



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

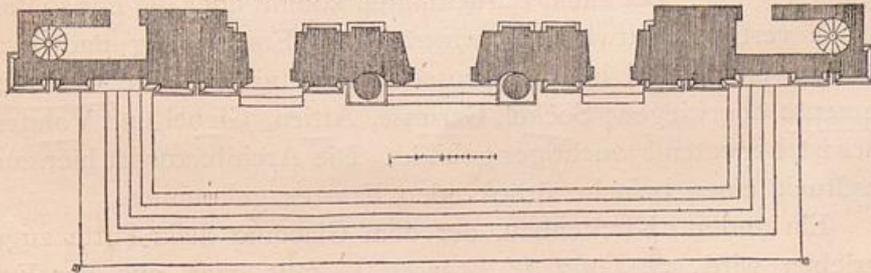


Abb. 17.  
Il Gesù. (G. della Porta.)

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*<sup>1)</sup>, 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 machen<sup>1)</sup>. 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.<sup>2)</sup>

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)<sup>3)</sup> ist ziemlich langweilig. Von oberitalienischer Herkunft sind die zwei Thürme<sup>4)</sup>, 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.

das der spätere Barock ausgiebig verwerthet <sup>1)</sup>. Lunghis zweiter Bau, S. Girolamo de' Schiavoni (1585) <sup>2)</sup>, 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. Traspontina <sup>3)</sup>. Seine Befangenheit zeigt sich in den Proportionen: drei gleiche Mitteltheile; dagegen ist das Detail lebhaft und kräftig, was auf einen zweiten Künstler deutet <sup>4)</sup>.

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.

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 I<sup>8</sup> 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.

bei S. Girolamo  
de' Schiavoni?

bei S. Eligio

Carlo Maderna

Carlo Maderna  
im S. Giacomo

2.



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 <sup>1)</sup> 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 <sup>2)</sup>, S. Caterina da Siena, <sup>3) Torre? M. L. P. Magno</sup> S. Gregorio Magno <sup>3)</sup>, S. Carlo de' Catinari <sup>4)</sup>. 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* <sup>8</sup> 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 Mitteltheil<sup>1)</sup>. Milizia<sup>2)</sup> 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).<sup>3)</sup>

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 gehalten<sup>1)</sup>, 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 Kapellen<sup>2)</sup>.

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 vermauert.)

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 <sup>1)</sup> 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.

*S. Peter!*

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 <sup>2)</sup>, 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.

Die ersten Stichkappen mit Halbrundfenstern in der Tonne des Carmine (Padua), noch aus dem XV. Jahrhundert 1).

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

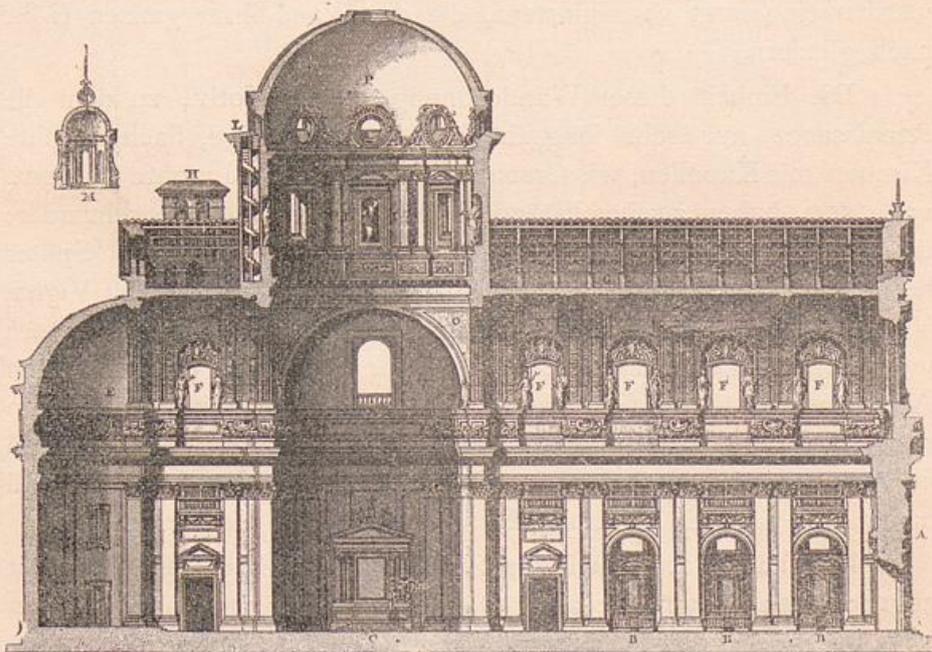


Abb. 19.

Il Gesù. Durchschnitt <sup>1)</sup>.

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.

<sup>1)</sup> 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 Kuppelraum<sup>1)</sup>.

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 Riesenwölbung<sup>2)</sup>.

Bramante projectirte eine Flachkuppel, gleich der des Pantheon, mit den bekannten Stufenringen. Die Kuppel schwebt über einem Kranze von freien Säulen, die einen Umgang bilden<sup>3)</sup>. 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. Geymüller<sup>4)</sup> 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 Finstern<sup>1)</sup>. 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 Ton<sup>1)</sup>. Dies wird bestimmend für den aristokratischen Palast. Ant. da Sangallo, der ein vornehmer Herr in Rom geworden war<sup>2)</sup>, 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 I<sup>8</sup> 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*