



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

Kap. 2. Der Palastbau.

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

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*

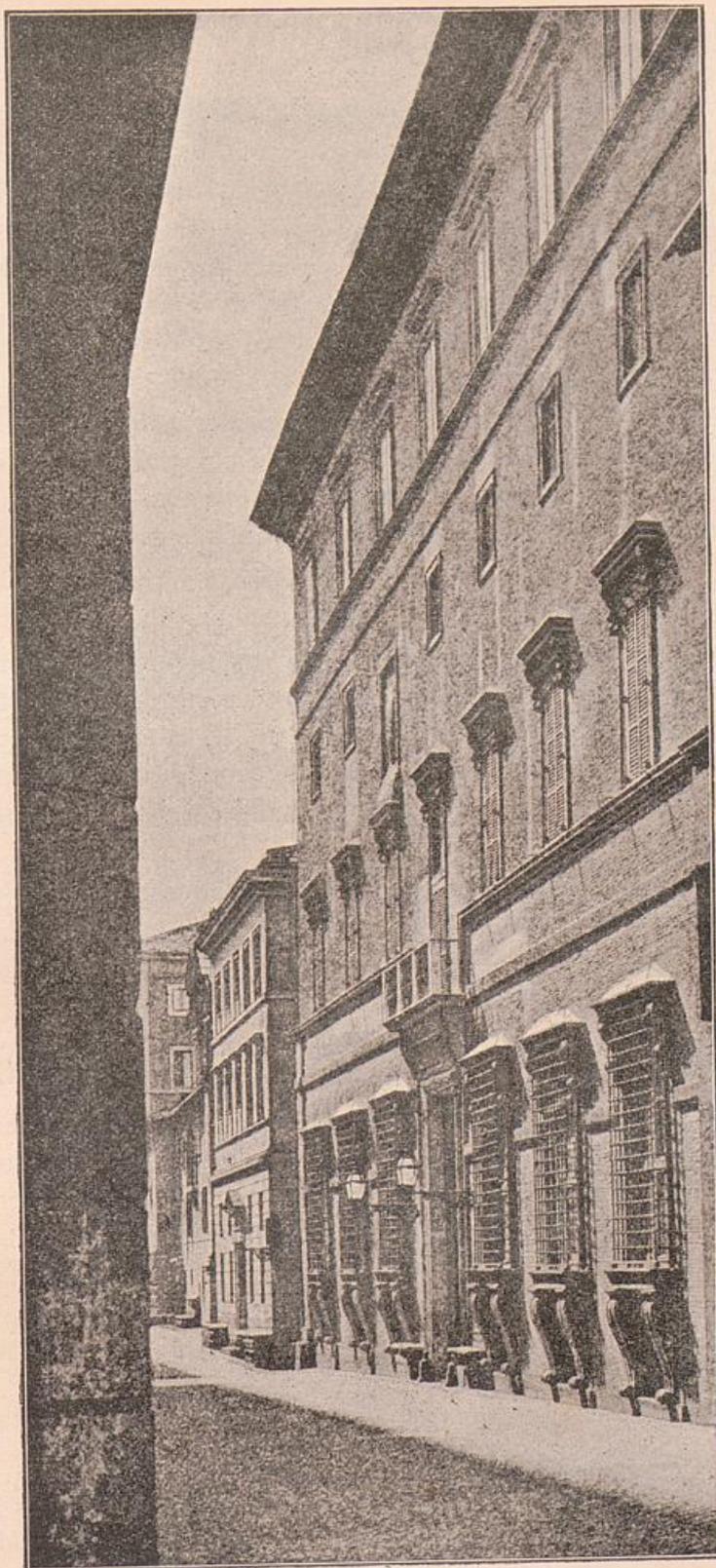


Abb. 20. Pal. Sacchetti.

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

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

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

2. Der römische Palast in der Zeit der kirchlichen Wiederherstellung ist ein grosser, ernster, vornehmer Bau<sup>1)</sup>.

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

Die rohe Rustica wird selbst im Erdgeschoss nicht mehr geduldet, sie bleibt der ländlichen Ungebundenheit überlassen<sup>2)</sup>. Die feinen Quaderfügungen aber (nach dem Beispiele der Cancellaria) entsprechen nicht dem barocken Gefühl für Masse.

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

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

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

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

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

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

Nach dem gleichen Gefühle für geschlossene Massigkeit bestimmt sich das Verhältniss von Mauer und Maueröffnung. Die breiten Fenster der Renaissance sind nirgends mehr zu finden, sie bekommen jetzt mehr und mehr eine elegante, fast gepresste Schlankheit und müssen gegen die Mauermaße sehr zurücktreten. Dann werden die Geschosse so erhöht, dass eine grosse leere Mauerfläche über den Fenstern entsteht<sup>3)</sup>. Sehr mächtig wirken ganz geschlossene und ganz ungegliederte Parterres, wie an der Sapienza (nach Vorbild von Vigna di Papa Giulio?). — Von einer decorativen Flächenfüllung ist keine Rede.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

<sup>2)</sup> Ferrerio I. 30. Let. I. 70.

<sup>3)</sup> Ferrerio II. 14.

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

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

Die einheitliche Bildung der Façade beginnt schon bei *Bramante's* späteren römischen Arbeiten. Pal. Giraud unterscheidet sich wesentlich von der Cancelleria dadurch, dass sie das Hauptgeschoss bedeutender heraushebt. Im Erdgeschoss verschwinden zugleich die verticalen Fugen, was ihm mehr den Charakter eines blossen Sockels giebt. Deutlicher ist dies Ideal verwirklicht in Bramante's letztem Stil, den sein eigenes Wohnhaus<sup>1)</sup> repräsentirt: unten Rustica, durchaus sockelmässig, oben eine Ordnung von gekuppelten Halbsäulen.

Eine Weiterbildung vollzog Raffael (?), indem er ein drittes Stockwerk als Attica aufsetzte (Pal. Vidoni-Caffarelli<sup>2)</sup>). Aehnlich: Pal. Costa<sup>3)</sup> (von Peruzzi). Die Halbsäulen hier zu Pilasterbündeln gedämpft<sup>4)</sup>.

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

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

3) Letar. I. 43.

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

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

Das erste grosse Muster einer *Façade in diesem Sinne* (ohne Mezzanin) hätte A. da Sangallo in Pal. Farnese gegeben, wenn nicht Michelangelo in letzter Stunde sein Werk verändert hätte. Sicherlich nicht zu seinem Vortheil. Denn indem er das Kranzgesims um mehr als zwei Meter höher hinaufrückte<sup>1)</sup>, kamen die Fenster ganz aus der Proportion: sie sind jetzt entschieden zu klein<sup>2)</sup>. Antonio's Absicht ging darauf, das abschliessende Gesims ganz nahe über den Giebeln der oberen Fensterreihe hinzuführen, so dass dem Hauptgeschoss mit seinen grossen Fenstern und der hohen Obermauer die ganze Wirkung geblieben wäre, die jetzt durch die (schwächere) Wiederholung des gleichen Motivs im zweiten Stockwerk vollständig aufgehoben wird.

Der Gedanke ging übrigens nicht verloren; er war in barockem Geiste konzipirt und wird von diesem Geiste wieder hervorgetrieben: ein halbes Jahrhundert später erscheint er — freilich nicht in glücklichster Form — am Lateranpalast des Domenico Fontana<sup>3)</sup>.

Für die *Façade mit Mezzanin* über den Hauptfenstern in der oben beschriebenen Art sind schon aus der Renaissance Beispiele vorhanden: vor Allem Raffael's Pal. dall' Aquila<sup>4)</sup>. Ganz unbarock sind hier nur die Bogen im Erdgeschoss. Dann Sansovino's Pal.

1) Letarouilly, texte p. 289.

2) Cicerone II 4 208.

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

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

Niccolini<sup>1)</sup>. Man kann hier deutlich sehen, wie nicht in einem neuen System, sondern in der Behandlung des Gegebenen der Barock sich später erweist, vorzüglich in dem Verhältniss von Mauer und Oeffnung, in der Proportionirung der Fenster zum Geschoss und der Geschosse zu einander. — Aus dem Parterre verschwinden von nun an die Buden. — Peruzzi's (?) Pal. Angelo Massimi<sup>2)</sup> (neben Massimi alle colonne) schon auf Massenwirkung ausgehend und sehr gehalten im Ausdruck. — Sangallo's Pal. Sacchetti (Abb. 20)<sup>3)</sup> (1543). Sein eigenes Haus. Werthvoll als Ausdruck seiner individuellsten Ueberzeugung. Was hier noch stört, sind die grossen Erdgeschossfenster. Die ausgebildete „finestra terrena“, wie sie in Florenz beliebt ist, entspricht nicht dem sockelartigen Charakter dieses Geschosses. — Vignola's Pal. Mattei Paganica<sup>4)</sup>.

Sehr bedeutend von Vignola der Pal. Farnese<sup>5)</sup> in Piacenza (vor 1550 begonnen, unter Sangallo's Einfluss): fünf Geschosse sind hier so geordnet, dass für den Anblick nur ein Hauptstockwerk existirt. Gewaltige Wirkung der Masse, die durch keine Art von verticaler Theilung verkleinert wird. Die (bolognesischviereckigen) Mezzanine noch auf eigenen (untergeordneten) Gesimsen. In den Proportionen einige Aengstlichkeit nicht zu verkennen, die römische Grösse fehlt noch.

Vignola's Schüler Giacomo della Porta thut, wie im Kirchenbau so auch in der Profanarchitectur, die entscheidenden Schritte, um dem Palast die barocke Massigkeit und die Bewegung der Komposition zu geben. Noch knapp und gemessen Pal. Paluzzi, Pal. Boadile und ein namenloser an via del Gesù (abgetragen)<sup>6)</sup>, dann aber werden die Formen voller und in die Proportionen kommt jene Spannung, die dem Barock eigenthümlich ist: Pal. Chigi<sup>7)</sup>, Pal. d'Este<sup>8)</sup> und Pal. Serlupi (unvollendet).

1) Let. I. 14.

2) Let. III. 299.

3) Let. I. 92.

4) Let. III. 314.

5) Gurlitt Fig. 19.

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

7) Ferrerio II. 14.

8) Ferrerio II. 20.

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

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

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

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

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

6. *Fensterbildung.* — Die Fenster haben nicht mehr den Anspruch auf selbstständige Form; sie sind keine *ädiculae* mehr, Häuschen am Hause, die mit eigenen Halbsäulen oder Pilastern und bekrönendem Giebel auftreten<sup>1)</sup>, der Barock duldet nicht diese

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

<sup>1)</sup> Die Einmauerung an der Façadenseite und an der Rückseite wurde später vorgenommen.

*Wolflin, Renaissance und Barock.*

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

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

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

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

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

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

Tiber folgen, die zu den jenseitigen farnesischen Gütern führte<sup>1)</sup>. (Auch in Sangallo's erster Anlage war ein Durchblick auf eine Nische im hinteren Garten vorgesehen.)

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

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

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

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

Bedeutendstes Beispiel: Pal. Mattei di Giove von Maderna<sup>2)</sup>. Im Hintergrunde eine Reihe von drei stattlichen Bogen, mit Balustrade und Statuen gekrönt, als Einleitung zu einem Garten gedacht. Die Seitenwände des Hofes mit Verticalstreifen und mannigfachen Reliefs geschmückt (im Gegensatze zu der ganz schmucklosen Façade, wo die Horizontale unbedingt dominirt); die Hausseite endlich nicht minder prächtig, in zwei Arcadengeschossen gegen den Hof sich öffnend.

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

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

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

2) Letar. I. 108.

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

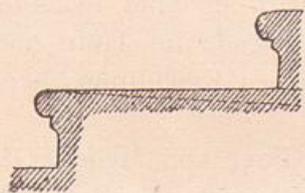


Abb. 21.

Pal. Farnese: Treppenstufe.

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

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

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

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

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

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

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

---

1) Vas. VII. 108.

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

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

4) Burckhardt, Cicerone II <sup>4</sup> 277.

5) Arch. I. 305.

---