



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# Universitätsbibliothek Paderborn

## Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 2. System der Façadenbildung.

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

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.

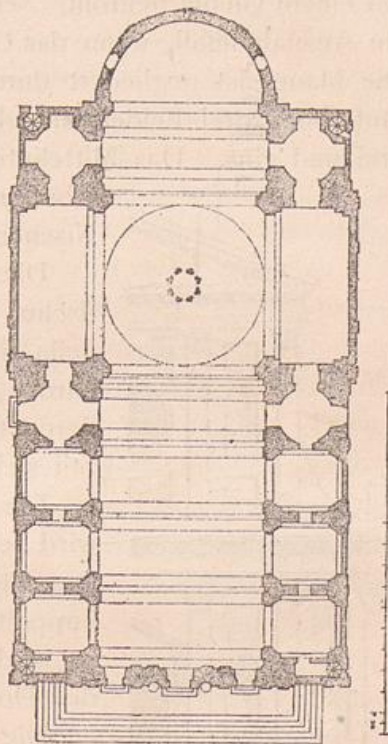


Abb. 13.  
Il Gesù. Grundriss.

## 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.

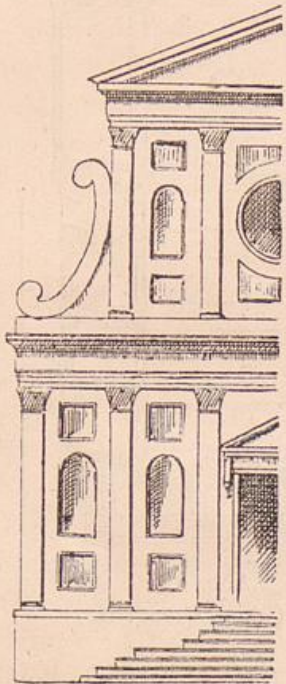


Abb. 14.  
S. Spirito. Schematische  
Zeichnung.

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 Beliebtste. 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 freiem 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 ernsten 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. 2. 3. 4. 5. 6. 7.  
2 Niffer  
auf bei S. Francesco  
in Padua.

*Handwritten notes:*  
Vignola: Th 2  
f. Or. heb. 5. WK  
palastartig  
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.