



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

§ 3. Historische Entwicklung des Façadenbaues.

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

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*¹⁾ 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 Schlankheit²⁾.

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)³⁾ 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
p. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7.
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.

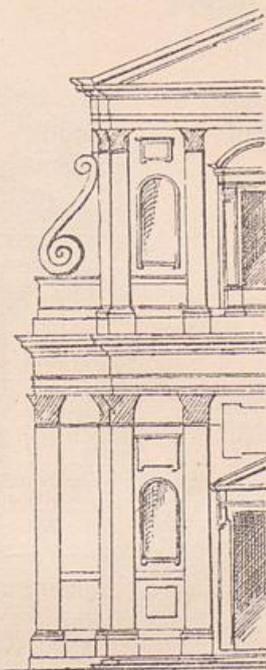


Abb. 15.
S. M. de' monti.

hier v. Giac. d.
Porta

TEMPLI IESV ROMAE PARS ANTERIOR
IACOBO VIGNOLA ARCHITECTO INVENTORE

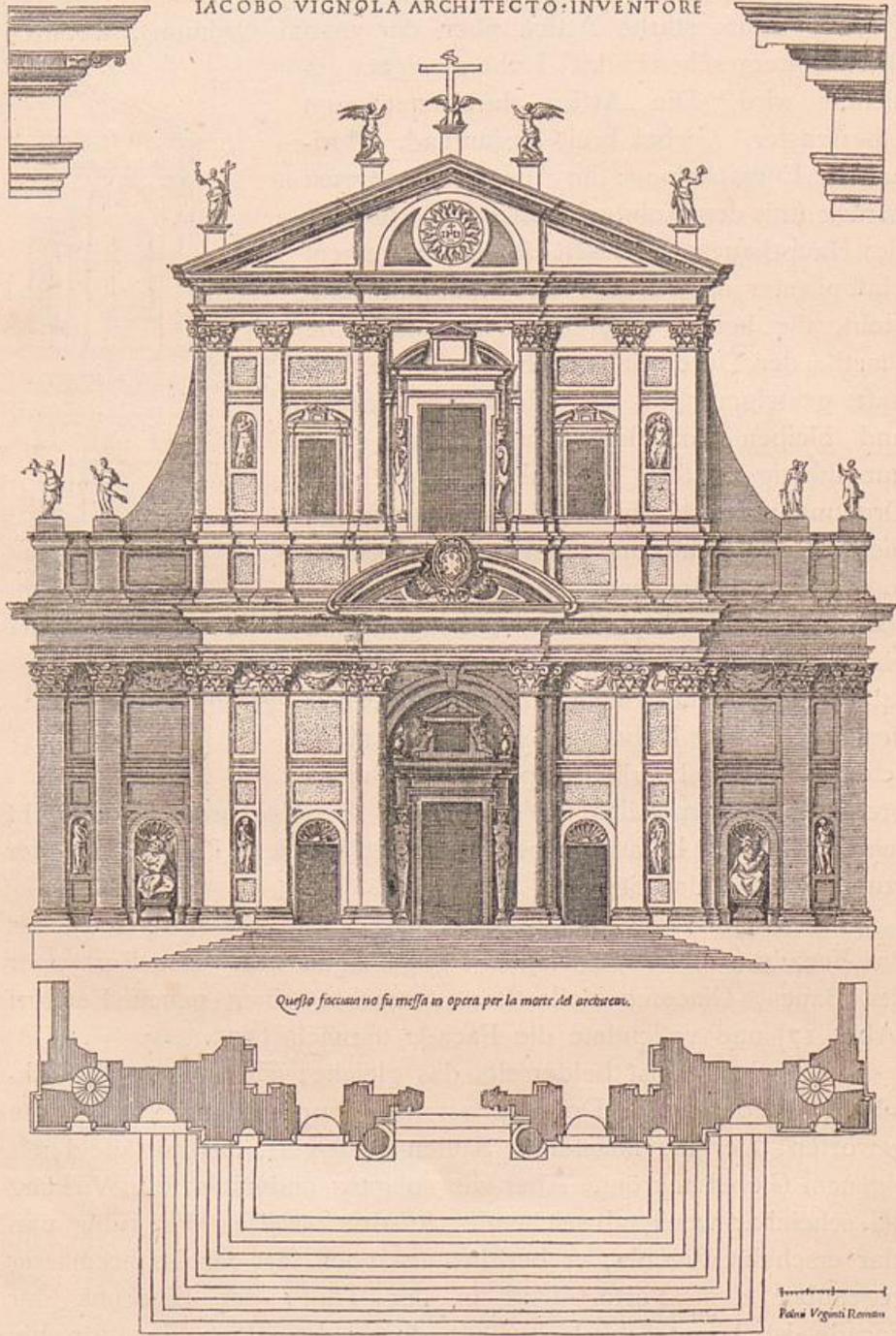
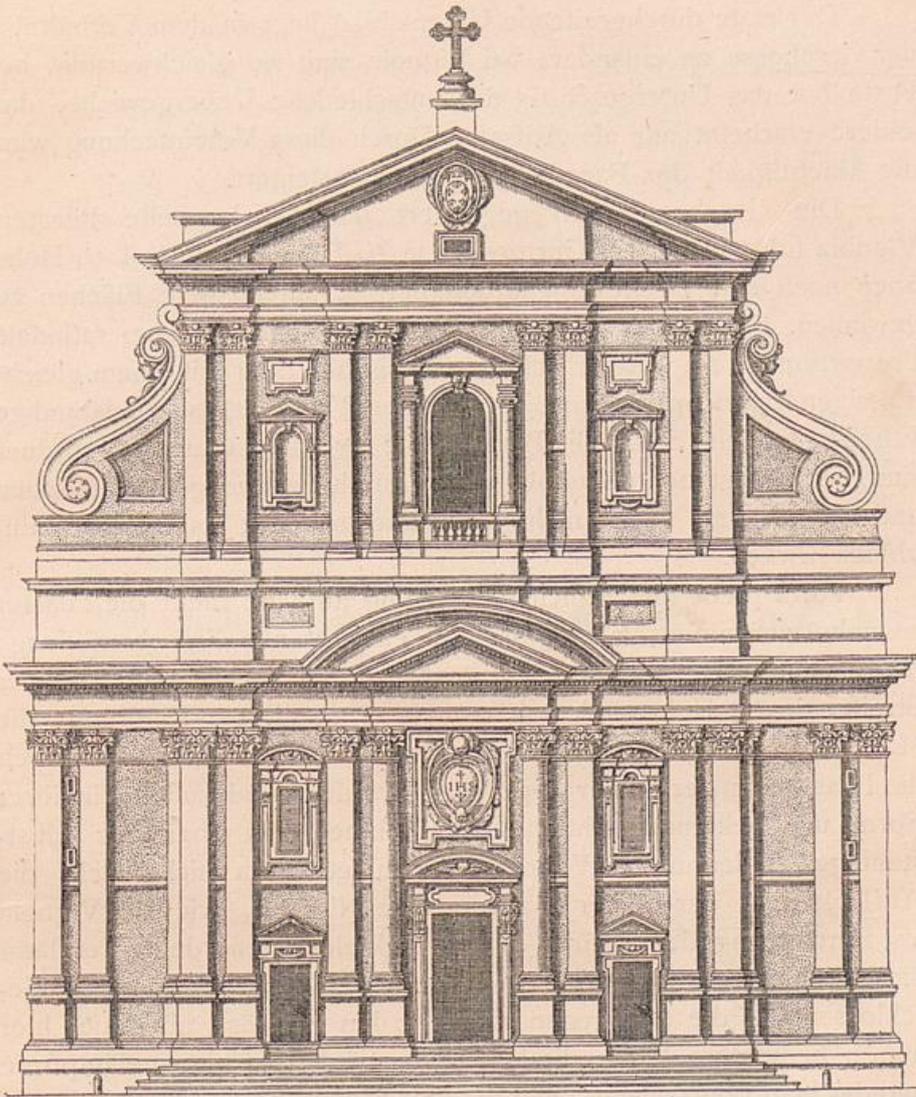


Abb. 16.
Il Gesù. (Vignola.)



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

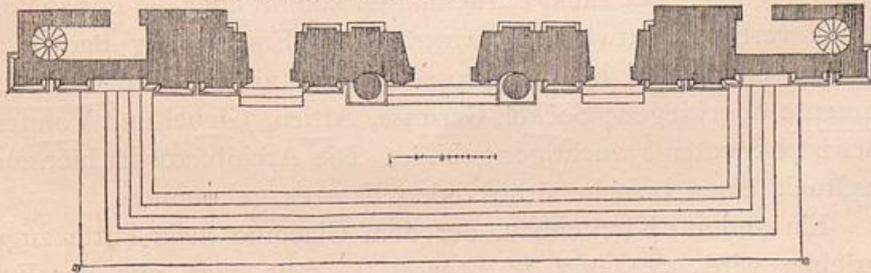


Abb. 17.
Il Gesù. (G. della Porta.)

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*¹⁾, 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 machen¹⁾. 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.²⁾

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)³⁾ ist ziemlich langweilig. Von oberitalienischer Herkunft sind die zwei Thürme⁴⁾, 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 ¹⁾. Lunghis zweiter Bau, S. Girolamo de' Schiavoni (1585) ²⁾, 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 ³⁾. Seine Befangenheit zeigt sich in den Proportionen: drei gleiche Mitteltheile; dagegen ist das Detail lebhaft und kräftig, was auf einen zweiten Künstler deutet ⁴⁾.

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 I⁸ 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 ¹⁾ 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 ²⁾, S. Caterina da Siena, ^{3) Torre? M. L. P. Magno} S. Gregorio Magno ³⁾, S. Carlo de' Catinari ⁴⁾. 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

la Piazza
Corti

1) Rossi 29. Lübke, *Gesch. der Architectur* ⁸ 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 Mitteltheil¹⁾. Milizia²⁾ 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).³⁾

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.