



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Universitätsbibliothek Paderborn

Renaissance und Barock

Wölfflin, Heinrich

München, 1888

c) Wandbehandlung.

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

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

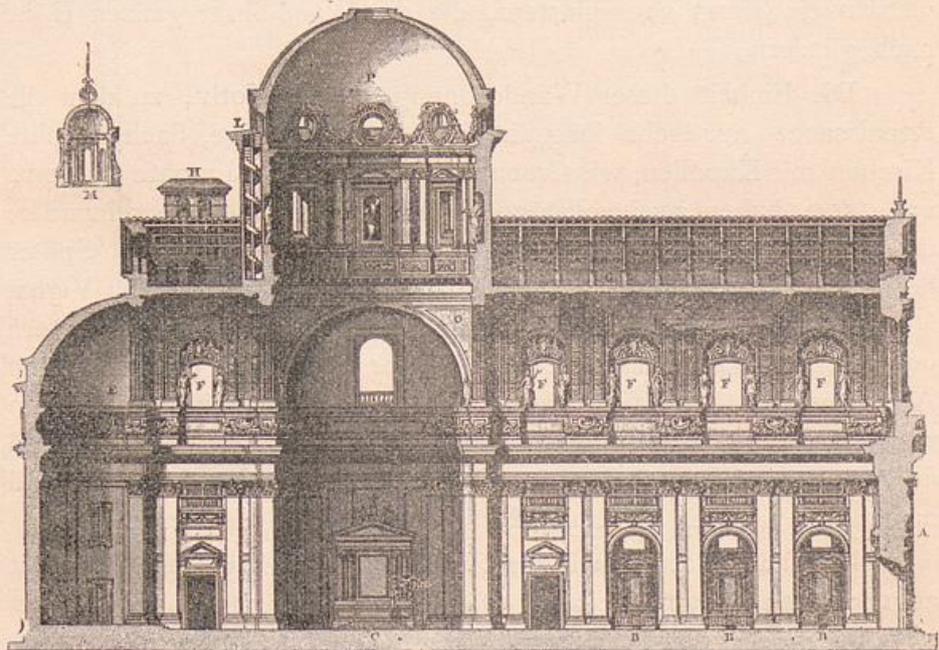


Abb. 19.

Il Gesù. Durchschnitt ¹⁾.

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.

¹⁾ 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 Kuppelraum¹⁾.

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 Riesenwölbung²⁾.

Bramante projectirte eine Flachkuppel, gleich der des Pantheon, mit den bekannten Stufenringen. Die Kuppel schwebt über einem Kranze von freien Säulen, die einen Umgang bilden³⁾. 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. Geymüller⁴⁾ 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.