



## **Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko**

**Lübke, Wilhelm**

**Stuttgart, 1905**

Erstes Kapitel: Die Architektur des Barocks

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](http://urn.nbn.de/urn:nbn:de:hbz:466:1-80747)

## ERSTES KAPITEL

# Die Architektur des Barocks<sup>1)</sup>

### Italien

Der Stilwandel zum Barock,<sup>2)</sup> wie er im Laufe des 16. Jahrhunderts sich allmählich vollzog, kommt am klarsten in den Werken der Architektur zum Ausdruck. Und zwar ist es zunächst die römische Architektur, deren Geschichte uns über die leitenden Ideen und Bestrebungen aufklärt; sie muß unbedingt anknüpfen an die Schöpfungen des großen Meisters, der, nachdem alle anderen dahingegangen, die römische Kunst allein beherrschte: *Michelangelos*. In seiner Individualität liegen wesentliche Charakterzüge des neuen Stils bereits vorgebildet, deshalb übte sie auch einen so tiefgehenden Einfluß auf die Zeitgenossen aus. Das gewaltige Innenleben, das in seinen Mediceergräbern nach Ausdruck ringt, die erschütternde Stimmung der Zerknirschtheit, welche das Wandgemälde des „Jüngsten Gerichts“ beherrscht, fanden lauten Widerhall, denn sie entsprachen dem gleichzeitig sich vorbereitenden Umschwung der Gesinnung. Das Kolossale der Formenbildung, die Versöhnung ringender Gegensätze in einem großen Gesamteindruck, wie er dort durch die zyklische Komposition so übermenschlich bewegter Gestalten, hier durch das nie zuvor so plastisch greifbar geschilderte Aufsteigen aus Nacht und Tod zu himmlischer Klarheit und Ruhe zum Ausdruck kam, schufen Vorbilder eines neuen Stils. Für die Architektur wurden die nach Michelangelos Plänen ausgeführten Bauten, die Paläste auf dem Kapitol und die streng einheitliche Anordnung des ganzen Platzes, die Biblioteca Laurenziana in Florenz, der Abschluß des Palazzo Farnese durch ein gewaltiges, die ganze Fassade zusammenfassendes Kranzgesims, vor allem sein Bau von St. Peter, der beim Tode des Meisters freilich erst bis zum Kuppelring gediehen war, von ausschlaggebender Bedeutung. Die großartige, in dieser Richtung über Bramantes Entwurf hinausgehende Einheitlichkeit seiner Raumgestaltung in St. Peter, die strenge Unterordnung der — infolgedessen allerdings oft und mit Bewußtsein willkürlich behandelten — Einzelheiten unter die Gesamtwirkung, z. B. am Konservatorenpalast, wiesen den Architekten die Bahn. Wenn das Streben der Renaissancebaukunst sich in dem Grundsatz zusammenfassen läßt: Schönheit ist Harmonie, so lautete die Devise des neuen Stils: Schönheit ist Kraft und Ausdruck innerer Bewegung.

Sie tritt am Inneren wie am Äußeren des Baues hervor, nicht zuletzt auch in der Wirkung des architektonischen Details. Für das Innere sind

1) C. Gurlitt, Geschichte des Barockstiles, des Rokoko und des Klassizismus (I. Bd. Italien. II. Bd. Belgien, Holland, Frankreich, England. III. Bd. Deutschland). Stuttgart 1887—89.

2) H. Wolfflin, Renaissance und Barock. Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien. München 1888. — A. Schmarsow, Barock und Rokoko. Eine kritische Auseinandersetzung über das Malerische in der Architektur. Leipzig 1897.

beim Kirchenbau die weiten Dimensionen, das Schwelgen in Raum und Licht, die durchgängige Anwendung der Wölbung charakteristisch. Die eigentlich entscheidende Wendung tritt mit der Wiederaufnahme des Langhausbaues an Stelle des Zentralbaues ein, wie sie bereits die — 1568 begonnene — Jesuitenkirche in Rom,

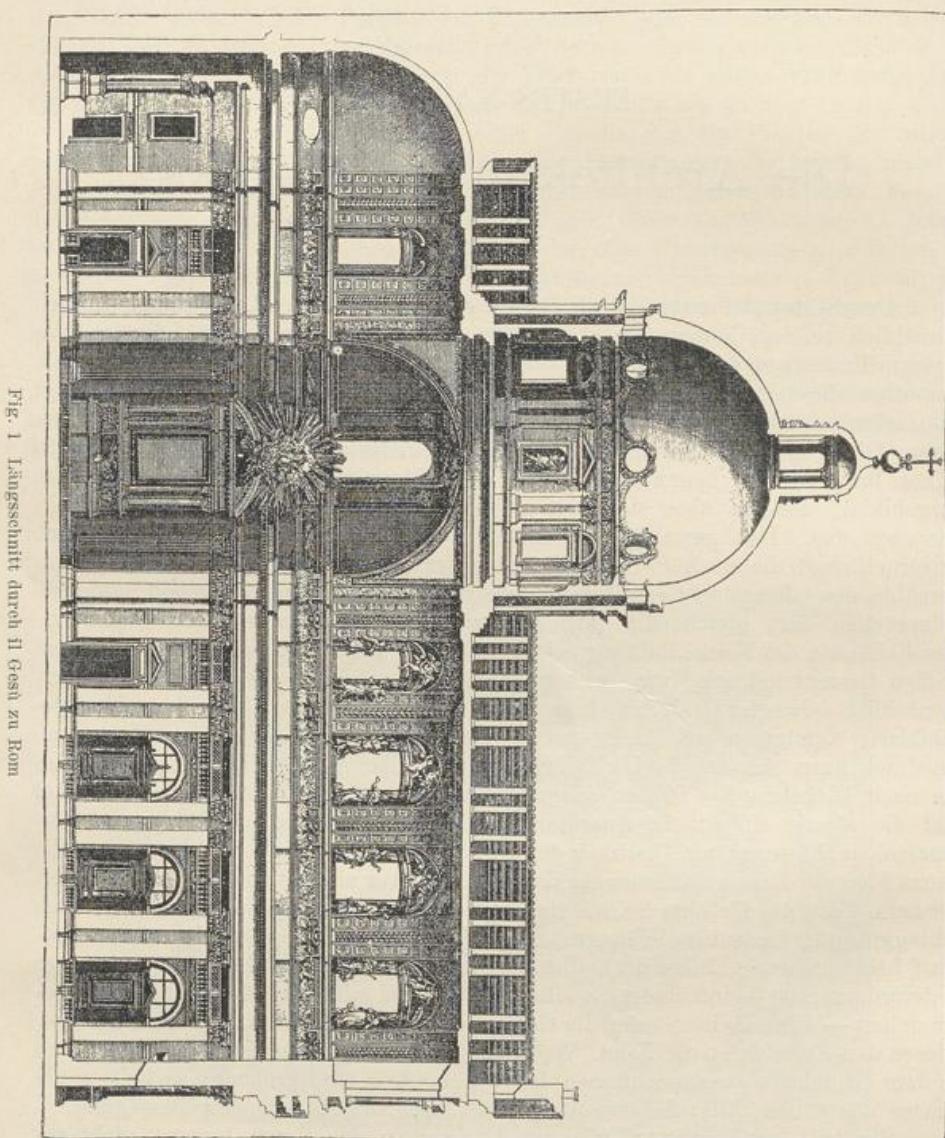


Fig. 1 Längsschnitt durch Il Gesù zu Rom

il Gesù, aufweist (Fig. 1). Ihr Inneres ist auch durch die breite Entwicklung des Mittelschiffs, das die Seitenschiffe nur als eine Reihe halbdunkler Kapellen begleiten, für die von dem neuen Stil angestrebte Einheitlichkeit der Wirkung vorbildlich geworden: die unbedingte Herrschaft des Hauptaums über die Nebenräume, wie sie bereits Michelangelos Plan zu St. Peter charakterisiert, ist eine wesentliche Forderung des Barock-Kirchenbaus. Für den

Palastbau ergab sich daraus das schnelle Schwinden des luftigen Binnenhofes oder seine Umwandlung in longitudinale Form, dagegen das immer mächtigere Auswachsen der geschlossenen Baumasse, der nur noch selten frei herausgebaute Flügel, Loggien u. dgl. angefügt werden. Als Hauptrepräsentationsraum des Palastes bildet sich allmählich der große, oblonge, womöglich durch zwei Stockwerke gehende Festsaal aus, zu dem ein stattlich entwickeltes Treppenhaus geleitet.

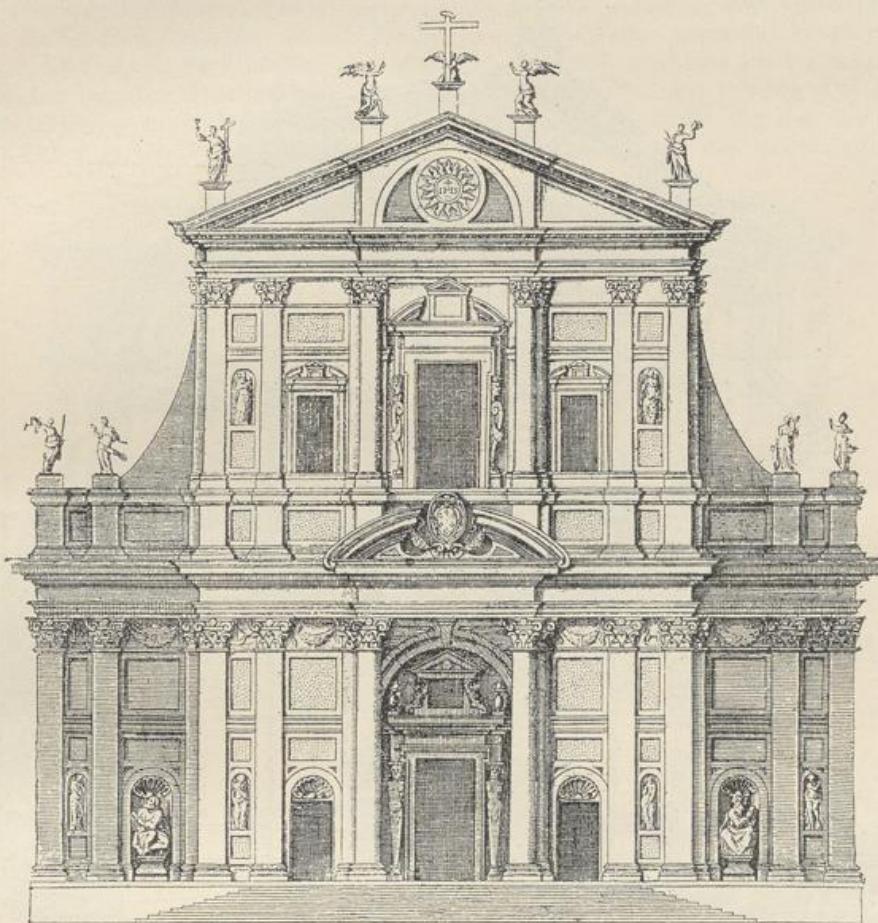


Fig. 2 Vignolas Fassadenentwurf für il Gesù

Für den Aussenbau gilt der gleiche Grundsatz: Zusammenhalten der Masse zum Ausdruck der Kraft. Besonders charakteristisch ist das völlige Aufgeben der von der Renaissance so bevorzugten Quaderteilung; bei Ziegelbauten wurde nun regelmäßig der Verputz angewendet, der Travertin aber, das Material der römischen Steinbauten, kam durch seine schwammig-poröse Struktur der ästhetischen Tendenz entgegen, die Außenerscheinung des Baues als homogene Masse zu behandeln, aus welcher die Fassade als etwas Ganzes herausgearbeitet wird. Daher der reliefmäßige Charakter derselben, das Komponieren nach Licht- und Schattenmassen, das Verstärken oder Auflockern der Masse

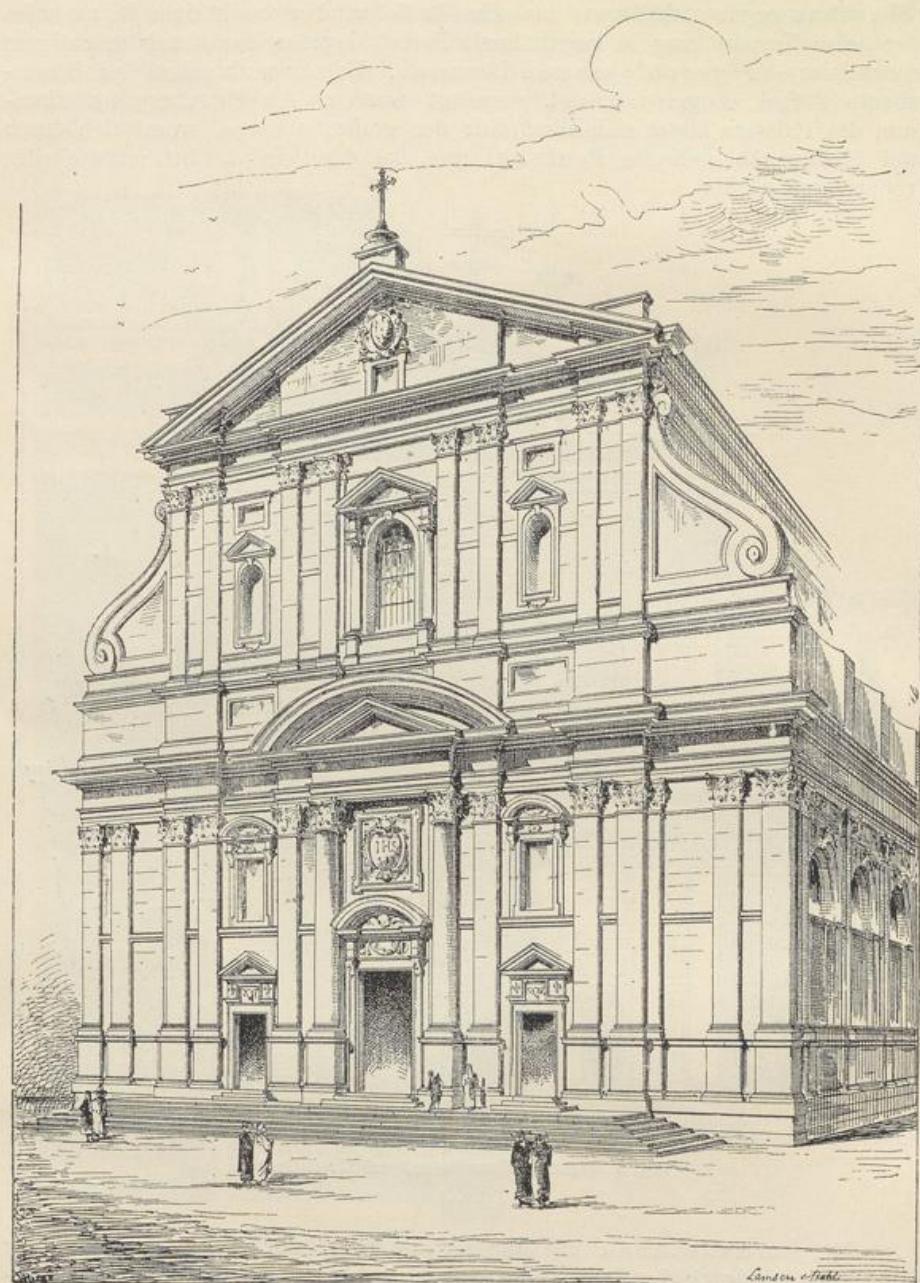


Fig. 3 Giacomo della Portas Fassade an il Gesù

durch Pilasterstellungen oder Nischen; die Fassade ist nicht mehr das Echo des Innenbaues, sondern ein selbständiges Schausstück, ja die Wirkung wird oft geradezu auf den Kontrast der starkbewegten Fassade mit einem ruhigen, verhältnismäßig einfachen Innenraum zugeschnitten.

Für den Übergang zum Barock ist ein Vergleich der beiden Fassaden von il Gesù, der nicht ausgeführten, in einem Stich erhaltenen, des *Vignola* (Fig. 2) und der noch heute bestehenden des *Giacomo della Porta* (Fig. 3) besonders lehrreich. Gemeinsam ist ihnen die strenge Betonung der dominierenden Mitte; aber man sehe, um wie vieles energhischer dieser Gedanke von Porta ausgedrückt ist: er zieht die den Seitenschiffen entsprechenden Flügelteile, welche Vignola nur dürfte mit dem Mittelbau zu verbinden weiß, durch die breit durchgeführte Attika über dem Gurtgesims und die doppelt geschwungenen Voluten mit in die Komposition, rückt die auf Sockel gestellten Pilaster paarweise zusammen und hebt durch Verdoppelung der Motive etc. die Mittelvertikale kräftig heraus. Solches Unterstreichen und Verdoppeln einzelner Glieder — man beachte z. B. die ineinandergeschachtelten Giebel über dem Hauptportal — bleibt für den Barock in seiner ersten Phase ganz besonders charakteristisch. In der Belebung der

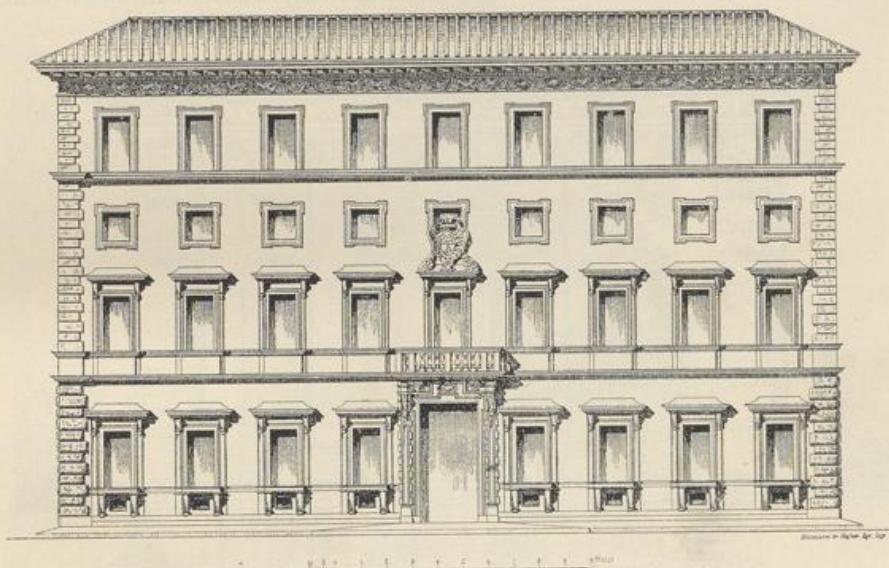


Fig. 4 Fassade des Palazzo Paluzzi zu Rom

Fläche und der Anwendung von Städtenschmuck ungleich zurückhaltender als *Vignola*, weiß *Porta* seiner Fassade eine feierliche und strenge Würde zu wahren; diesem Eindruck sind mit Bedacht alle Einzelheiten untergeordnet.

Ganz ähnliche Tendenzen treten in der Fassadenbildung des römischen Barockpalastes hervor: die gleichmäßige Behandlung der drei Geschosse, die köstliche Rhythmisierung jedes einzelnen durch Fenstergruppen und Pilasterstellungen — wofür die Cancelleria in Rom das schönste Beispiel gibt — die Rustikagliederung endlich werden aufgegeben zugunsten einer einheitlichen Massenentfaltung, wobei ein Geschoß energisch als das Hauptgeschoß betont zu werden pflegt (Fig. 4). Dies geschieht vor allem durch imposante Höhenentwicklung des Stockwerks, sodann durch stärkere Umrahmung der Fenster, zuweilen auch durch Anordnung eines Halbgeschosses (Mezzanine) mit kleinen Fenstern über dem Hauptgeschoß. Das Prunkstück der Fassade wird namentlich in späterer Zeit, als der zunehmende Luxus eine Einfahrt erforderlich machte, das Portal mit darüber angeordnetem Balkon.

Die nächste Folge aus der veränderten Baugesinnung für das Detail war eine einfachere und derbere Bildungsweise. Wie der Gliederbau dem Massenbau weicht, so tritt nunmehr die Säule hinter den Pfeiler zurück; fast nur noch als Halb- oder Dreiviertelsäule fristet sie fortan ihr Dasein, auch dann gern durch horizontale Rustikabänder gleichsam an die Mauer geschmiedet — sonst aber meist verdrängt von dem flachen Pilaster. Ja, dieser selbst löst sich gleichsam nur mühsam, in mehrfachem Anlauf aus der Masse der Wand los: zwei-, ja dreimal hinter ihn geschobene Halb- oder Viertelpilaster gestalten ihn zum Pilasterbündel; eine Bewegung, ein im Übergangsstadium erstarrter Werdeprozeß ist auch hier der gewollte und erzielte Eindruck an Stelle des abgerundeten, harmonischen Seins, das die Renaissance bietet. — Ähnlich steht es mit dem auffälligen Hochdrang aller dekorativen Formen im Barockstil: die Säulen werden auf Sockel gestellt, die Herme mit ihrer nach oben wachsenden Masse wird beliebt, der Giebel des Portals durchbricht das Gesims des oberen Stockwerks oder seine



Fig. 5 Unterer Teil der Fassade von S. Caterina de' Funari

eigene Dreieckslinie wird aufgeschlitzt etwa durch ein Wappenschild, eine Kartusche, die in der Vertikalachse aufwärts drängt. Am charakteristischsten ist das Verschwinden des ruhig-schönen Fenstermotivs der Renaissance, des auf zwei Halbsäulen ruhenden Giebelchens. Der Giebel bleibt und wird sogar immer schwerer gebildet, aber die Stelle der Halbsäulen ersetzt ein einfaches Rahmenprofil oder wohl gar ein Paar Konsolen. Die Umrahmung von Kartuschen und Nischen wird an den Ecken ohrenartig in die Höhe gezogen, der Inhalt drängt auch hier zumeist über die Umfassung hinaus. Eine Lust am formlos Üppigen, weich Flüssigen beherrscht alle Profile von Basen und Gesimsen, die Formen der Säulenkapitelle, wie die gesamte Dekoration; nicht die heitere Klarheit und Ruhe des Seins, sondern die gärende Unruhe des Werdens, des Sichgestaltens bringt die Formenwelt der Barockarchitektur im ganzen wie im einzelnen zu einem oft ergreifenden Ausdruck.

Wie die römische Renaissancearchitektur von dem in Oberitalien geschulten Bramante geschaffen worden war, so sind es fast durchweg auch oberitalienische Baukünstler, welche die erste Epoche des römischen Barocks beherrschen. Aus

Mailand stammte der schon erwähnte *Giacomo della Porta* (1541—1604). In seiner Fassade von S. Caterina de' Funari — der untere Teil 1563 datiert — kommt das neue Streben erst schüchtern zur Geltung, hauptsächlich in der energetischen Schattenwirkung der verschieden geformten Nischen (Fig. 5), während der reiche Reliefschmuck der Kapitellzone ihn noch als Anhänger der antikisierenden Schule *Vignolas* kennzeichnet. Die kleine Fassade von S. Maria de'

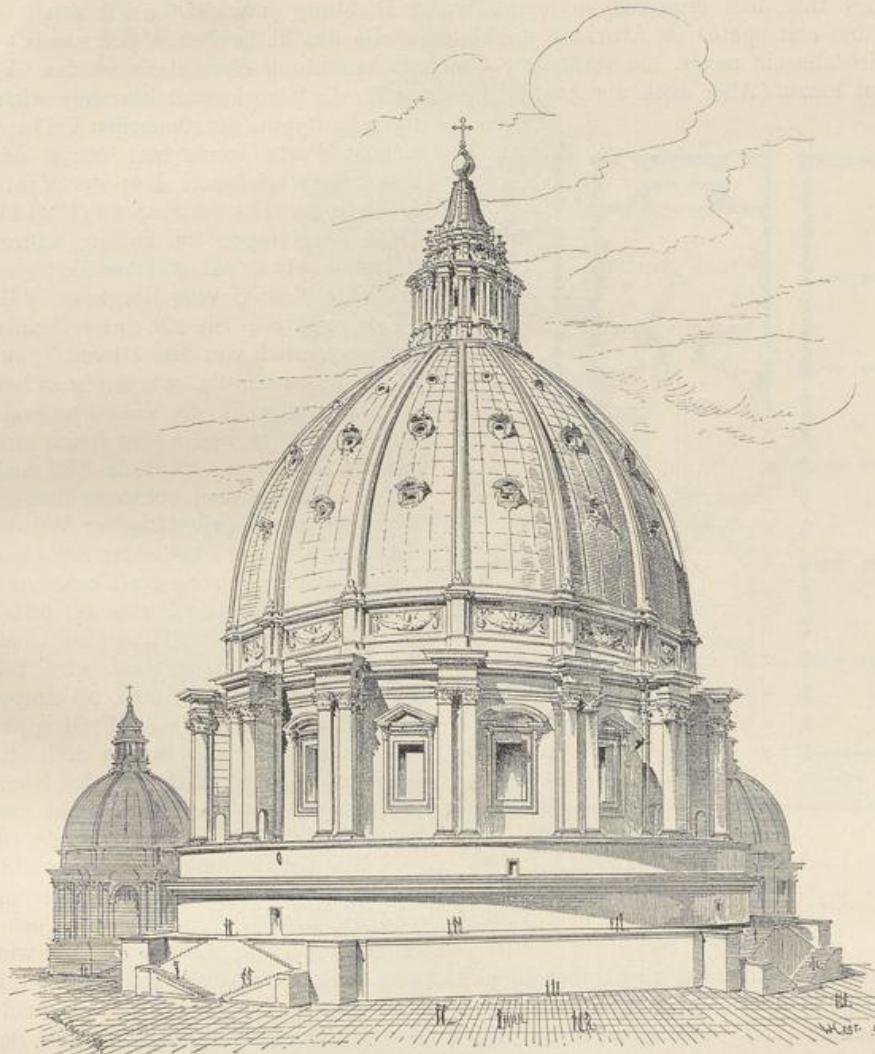


Fig. 6 Hauptkuppel von St. Peter zu Rom

Monti zeigt ihn in raschem Fortschritt auf die machtvolle Einheitlichkeit der Gesùfassade zu, wie sie im Gegensatz zu dem Entwurf Vignolas oben analysiert wurde. Die Meisterleistung *Portas* ist sein Aufbau der Kuppel von St. Peter (1590 vollendet) (Fig. 6), nach dem Modell Michelangelos, aber doch in selbstständiger Ausgestaltung; insbesondere scheint die feingefühlte sphärische Form der Kuppel auf seine Initiative zurückzugehen, so wie er auch bezeugtermaßen

die ursprünglich halbkugelige Innenschale der Kuppel höher gestaltete — beides ganz im Sinne jenes stolzen Hochdrangs, den wir auch sonst im Schaffen der Barockbaukünstler wirksam finden. — Für die Entwicklung des römischen Palastbaues hat *Porta* mit seinem Palazzo Paluzzi (vgl. Fig. 4) ein Vorbild geliefert, das die Grundzüge des Barockgeschmacks bereits in ziemlich reiner Form aufweist; sein Plan der *Sapienza*, der römischen Universität (seit 1575) (Fig. 7), bringt mit dem imposant in longitudinaler Richtung entwickelten Pfeilerhof — an den erst später als Abschluß die Rundkapelle des hl. Ivo angebaut wurde — gleichfalls ein neues, die veränderte Geschmacksrichtung charakterisierendes Element hinzu. Aber auch zur Ausbildung eines für die Barockarchitektur sehr wichtigen Bautypus, der römischen Villa,<sup>1)</sup>

scheint *Porta* wenigstens durch den ihm zugeschriebenen Bau der Villa Aldobrandini bei Frascati (1598 bis 1603) beigetragen zu haben; andere Beispiele etwa aus gleicher Zeit sind die Villa Medici, Villa Borghese, Villa d'Este in Tivoli. Sie alle unterscheiden sich wesentlich von dem älteren Typus der Renaissancevilla, wie ihn in so heiterer Anmut z. B. die Villa Farnesina verkörpert. An Stelle der freien und leichten Gliederung des Baues tritt auch hier ein Streben nach schwerer Massenhaftigkeit, nach gravitativer Würde. Die dem Eingang zugekehrte Seite insbesondere bleibt streng geschlossen, nur nach rückwärts, dem Garten zu, öffnet sich das Gebäude mit Loggien, Balkons und Freitreppe und wird mit Statuen geschmückt; eine oft imposante Anlage von Alleen, Freitreppe und Wasserkünsten, in der sich die Nachwirkung von Michelangelos Komposition des Kapitolsplatzes nicht erkennen läßt, führt auf das Gebäude zu.

Die Entwicklung des neuen Stils vollzog sich nicht ohne Verzögerung und Rückschläge; so kommt *Portas* Schüler *Martino Lunghi* d. Ä., wie-

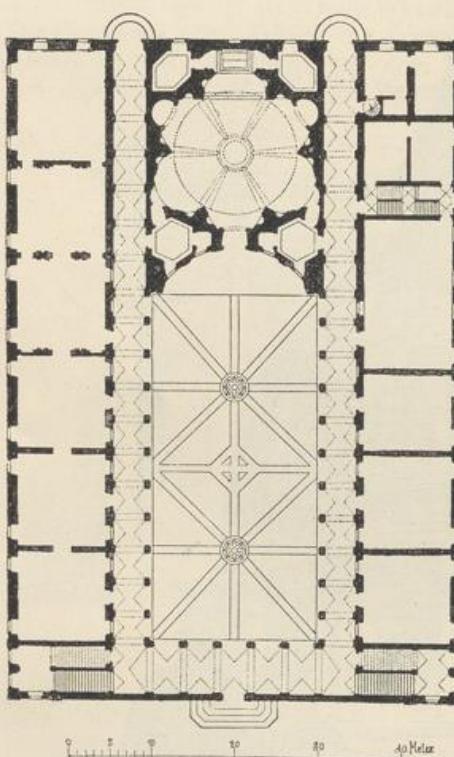


Fig. 7 Grundriss der Sapienza zu Rom

derum ein Mailänder, nicht über die eklektische Verbindung der neuen Formen mit den Motiven des strengen Klassizismus der Spätrenaissance hinaus. Die Fassade seines Palazzo Borghese (seit 1590) ist eine imposante Anwendung des Barockschemas in der Art des Palazzo Paluzzi, den Hof dagegen schmückt eine schöne Hallenanlage mit gekuppelten Säulen toskanischer und ionischer Ordnung, mit Rundbögen darüber, das Ganze auch durch die wohligen und luftigen Raumverhältnisse ein köstlicher Nachklang der Hochrenaissance. In seinen Kirchenfassaden (S. Girolamo de' Schiavoni, S. Maria della Vallicella) schließt er sich meist an *Porta* und den gleich zu erwähnenden zweiten Barockmeister,

<sup>1)</sup> *Percier et Lafontaine*, Choix des plus belles maisons de plaisance de Rome. 2. Aufl. Paris 1824.

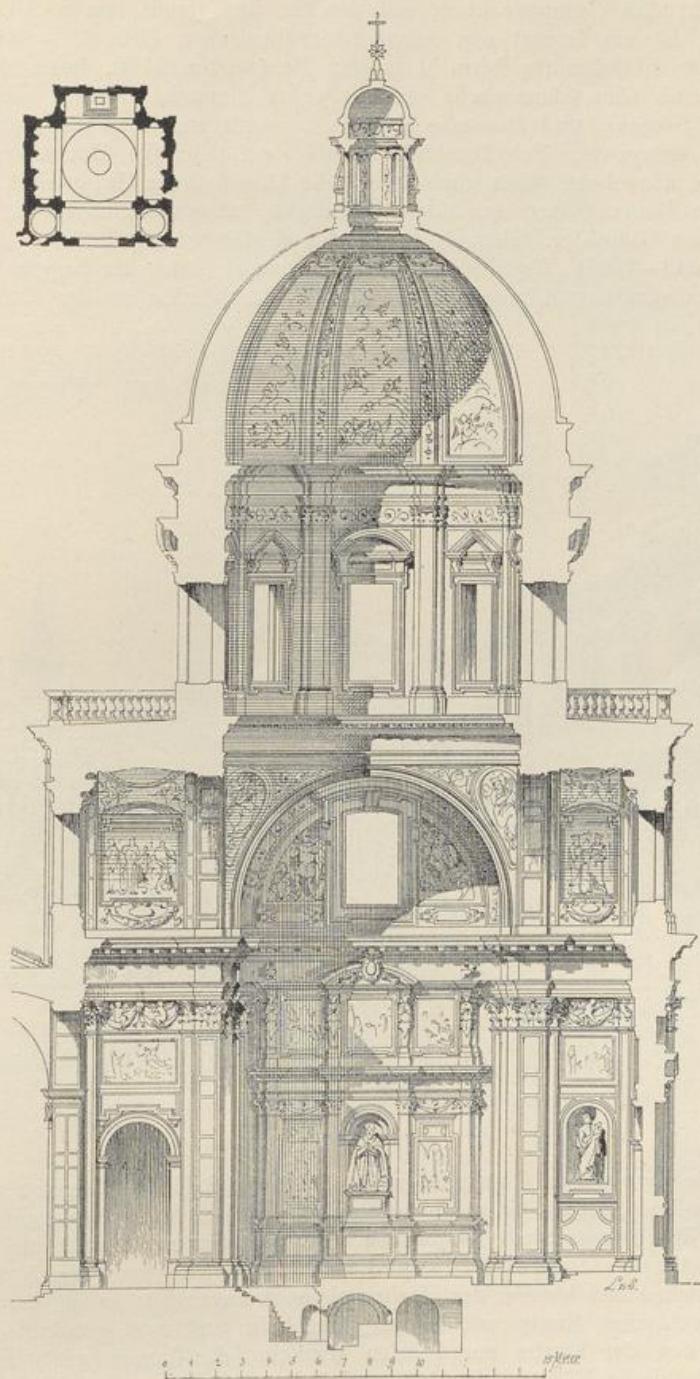


Fig. 8 Längsschnitt und Grundriss der Cappella del Presepio an S. Maria Maggiore

Maderna an; das Turmpaar aber, mit dem er die Fassade von S. Atanasio schmückte, ist ein Import aus seiner oberitalienischen Heimat. — Der ausgesprochenste Klassizismus herrscht in den Bauten Sixtus' V., unter dem das Papsttum eine neue Glanzepoche erlebte; seine Baumeister waren die beiden Lombarden *Giovanni* und *Domenico Fontana*, hervorragende Techniker, als Architekten mit energetischer Schaffenskraft begabt, auf mächtige Dimensionen und Verhältnisse ausgehend, aber ohne eigentliche künstlerische Originalität. Daher tragen ihre Bauten einen gesunden, tüchtigen, aber zumeist etwas trocken akademischen Charakter. Der jüngere und bedeutendere der Brüder, *Domenico Fontana* (1543—1607), fügte als Baumeister von St. Peter der Kuppel die Laternen hinzu und bewahrte seine mechanischen Fertigkeiten bei der Aufrichtung

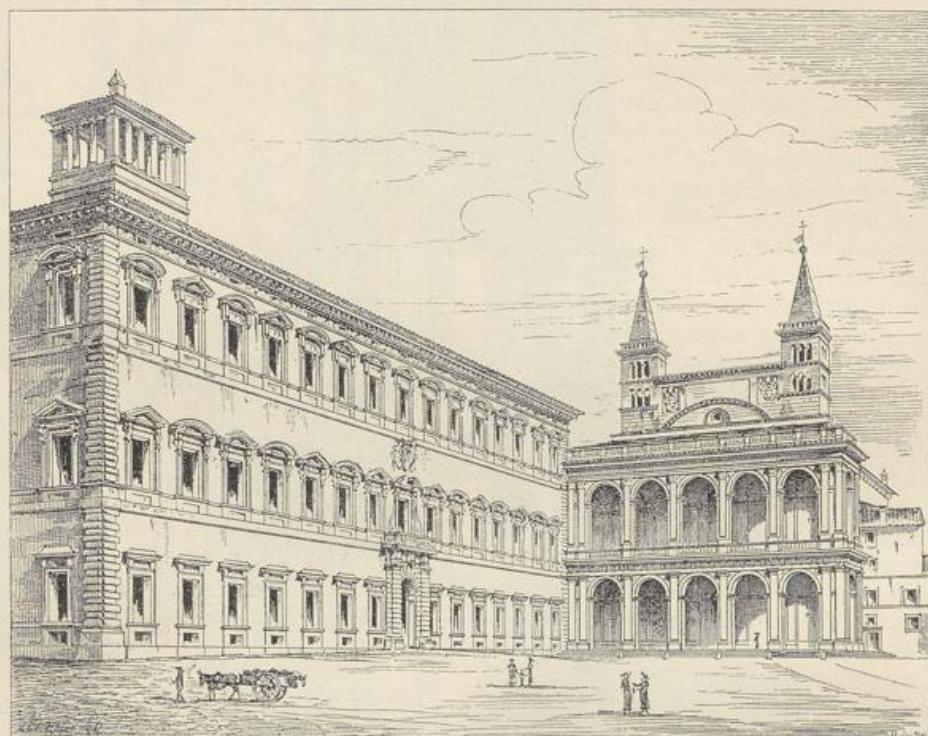


Fig. 9 Lateranspalast und Loggia von S. Giovanni in Laterano

mehrerer der gewaltigen Obelisken vor St. Peter, S. Maria Maggiore und dem Lateran, welche seitdem einen so bedeutsamen Faktor im architektonischen Gesamtbilde der ewigen Stadt ausmachen. Die von Sixtus V. noch als Kardinal begonnene Cappella del Presepio an S. Maria Maggiore (Fig. 8) zeigt ihn im wesentlichen den Idealen der Hochrenaissance zugeneigt: es ist ein vollkommenes griechisches Kreuz mit kurzen Schenkeln und zwei quadratischen Kapellen in den der Kirche zugekehrten Winkeln, das Innere wie das Äußere durch korinthische Pilaster, Nischen und Füllungen klar und reich gegliedert. An der Fassade von S. Trinità de' Monti (um 1570) greift er das oberitalienische Motiv der Flankentürme wieder auf und in dem seinen Dimensionen nach gewaltigen Palaste des Laterans (seit 1586) wirkt offenbar des Vorbild des Palazzo

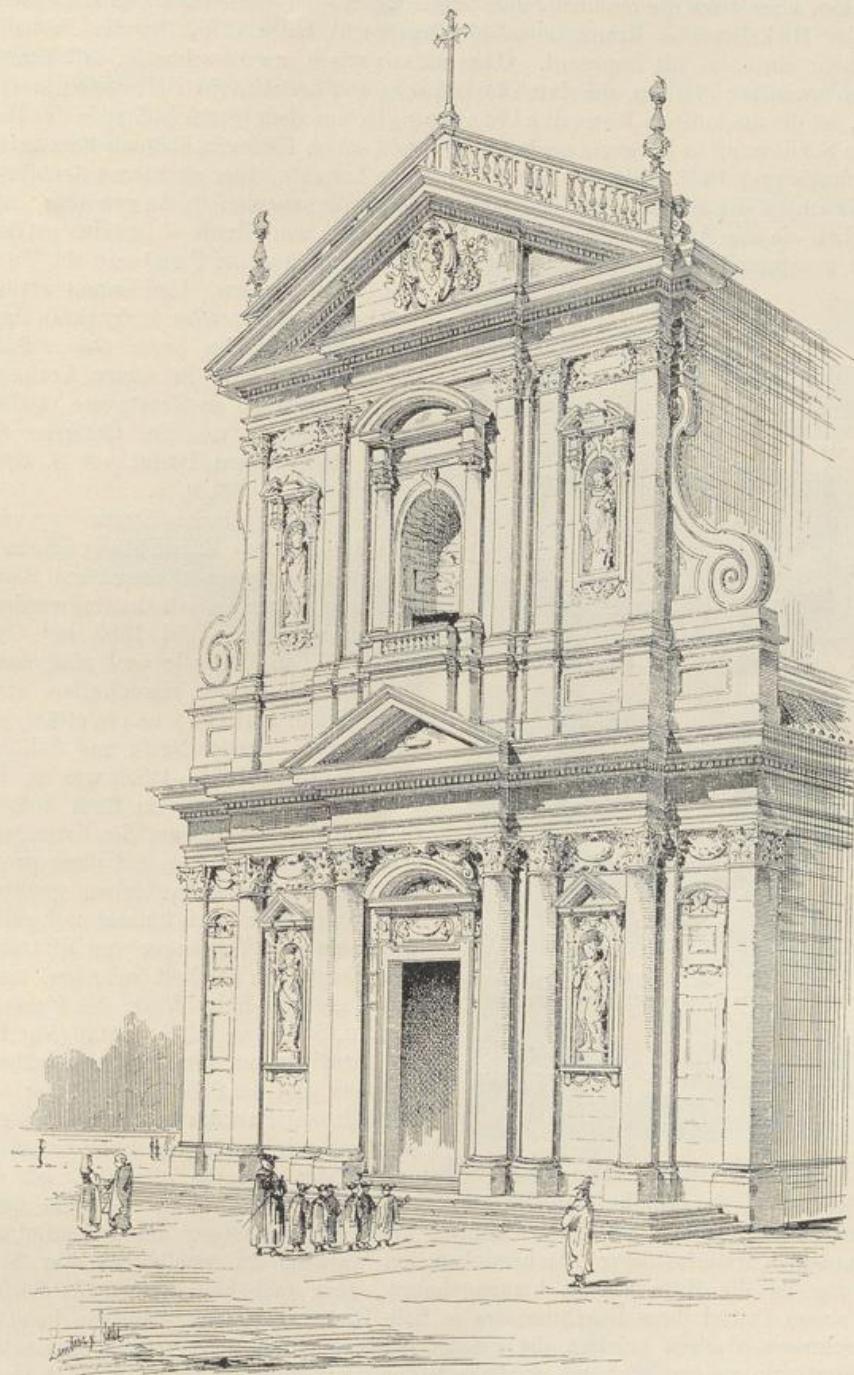


Fig. 10 Fassade von S. Susanna zu Rom

Farnese, aber ohne die modifizierende Wendung zur majestätischen Einheitlichkeit, welche Michelangelos Kranzgesims hineingebracht hatte (Fig. 9); die Fassade ist mehr eintönig, als imposant. Ganz klassizistisch, zweigeschossig, mit Rundbögen zwischen Pfeilern, die durch toskanische und korinthische Halbsäulen belebt sind, ist die anstoßende Benediktionsloggia vor dem Querschiffsende der Basilika S. Giovanni in Laterano gestaltet, die wohl schon 1586 von *Fontana* begonnen, allerdings erst 1636 vollendet wurde. Dieselbe korrekte, aber nüchterne Architektur brachten die *Fontana* für jene großen Dekorationsbauten in Anwendung, mit welchen sie die Ausflüsse der in Rom mündenden, von Sixtus V. wieder in Betrieb gesetzten Wasserleitungen, die *Acqua Paola* und die *Fontana di Termini*, schmückten. Und immer wieder haben spätere römische Architekten darauf zurückgegriffen, wie *Giov. Batt. Soria* (1589—1657) in seiner Vorhalle von S. Crisogono in Trastevere (1623), in der Fassade von Sa. Catarina da Siena (1630), dem Portal vor S. Gregorio Magno (1633) u. a.

Aber der starke Strom der vorwärtsdrängenden Entwicklung konnte durch diese strenge akademische Richtung nur zeitweise aufgehalten werden. Domenico *Fontana* fiel 1592 bei Clemens VIII. in Ungnade und ging nach Neapel, wo er den riesenhaften, aber langweiligen *Palazzo reale* (1609) erbaute. Sein eigener Neffe und Schüler *Carlo Maderna* (1556—1629) war es, der den Sieg des Barocks in Rom herbeiführte. *Maderna* fußt auf den Errungenschaften seiner Schule, auf ihrer praktischen, an großen Aufgaben geübten Erfahrung, aber er ist kühner und geistvoller als sein Vorgänger und gibt sich dem Empfinden der Zeit freier hin. Sein erstes selbständiges Werk, die Fassade von Sa. Susanna (1595—1603) (Fig. 10) ist allerdings nur ein Dekorationsstück, denn es gibt der Schlußwand einer altchristlichen Basilika ein neues Angesicht; durch rechts und links anschließende Mauern, deren Höhe das Untergeschoß der Fassade überragt, ist die Seitenansicht der Kirche den Blicken entzogen. So konnte die Fassade ganz ohne Zusammenhang mit dem dahinter liegenden Baukörper ein selbständiges Schaustück reliefmäßiger Flächendekoration werden. In wohlberechneter Steigerung ist die Mitte kräftig herausgehoben, aber auch hier bleiben die Säulen zu einem Drittel ihres Durchmessers in tiefe Rinnen eingelegt; Statuen in stark umrahmten Nischen beleben die Fläche, fügen sich aber doch ganz anders der Gesamtwirkung ein, als etwa ähnliche Motive im Entwurf Vignolas für den Gesù. Besonders ausgesprochen ist der Hochdrang im Aufbau der Komposition, scheint er doch selbst über die abschließende Dachlinie hinaus noch in einer Balustrade mit Kreuz und Kandelabern auf Mitte und Eckpunkten emporzudringen. Mit

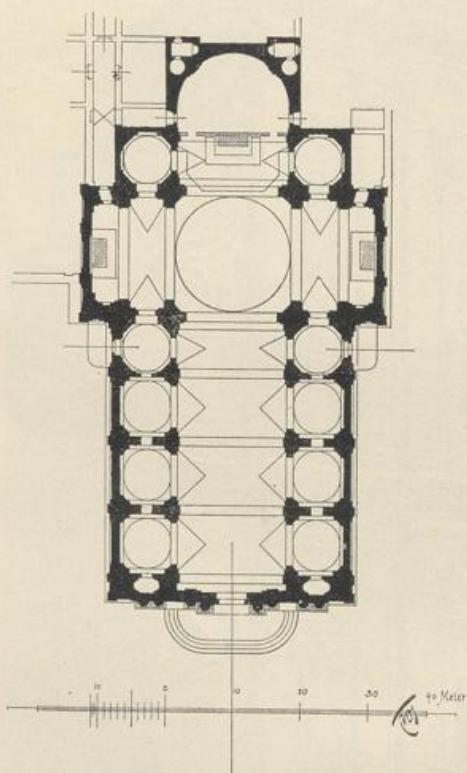


Fig. 11 Grundriss von S. Andrea della Valle zu Rom

die Mauern, deren Höhe das Untergeschoß der Fassade überragt, ist die Seitenansicht der Kirche den Blicken entzogen. So konnte die Fassade ganz ohne Zusammenhang mit dem dahinter liegenden Baukörper ein selbständiges Schaustück reliefmäßiger Flächendekoration werden. In wohlberechneter Steigerung ist die Mitte kräftig herausgehoben, aber auch hier bleiben die Säulen zu einem Drittel ihres Durchmessers in tiefe Rinnen eingelegt; Statuen in stark umrahmten Nischen beleben die Fläche, fügen sich aber doch ganz anders der Gesamtwirkung ein, als etwa ähnliche Motive im Entwurf Vignolas für den Gesù. Besonders ausgesprochen ist der Hochdrang im Aufbau der Komposition, scheint er doch selbst über die abschließende Dachlinie hinaus noch in einer Balustrade mit Kreuz und Kandelabern auf Mitte und Eckpunkten emporzudringen. Mit

diesem Meisterwerk war die endgültige Form für die Kirchenfassade des römischen Barocks gefunden, er hat seitdem nur Variationen dieses Typus zu liefern vermocht.

Für das fernere Schaffen Madernas war es offenbar nicht ohne Bedeutung,

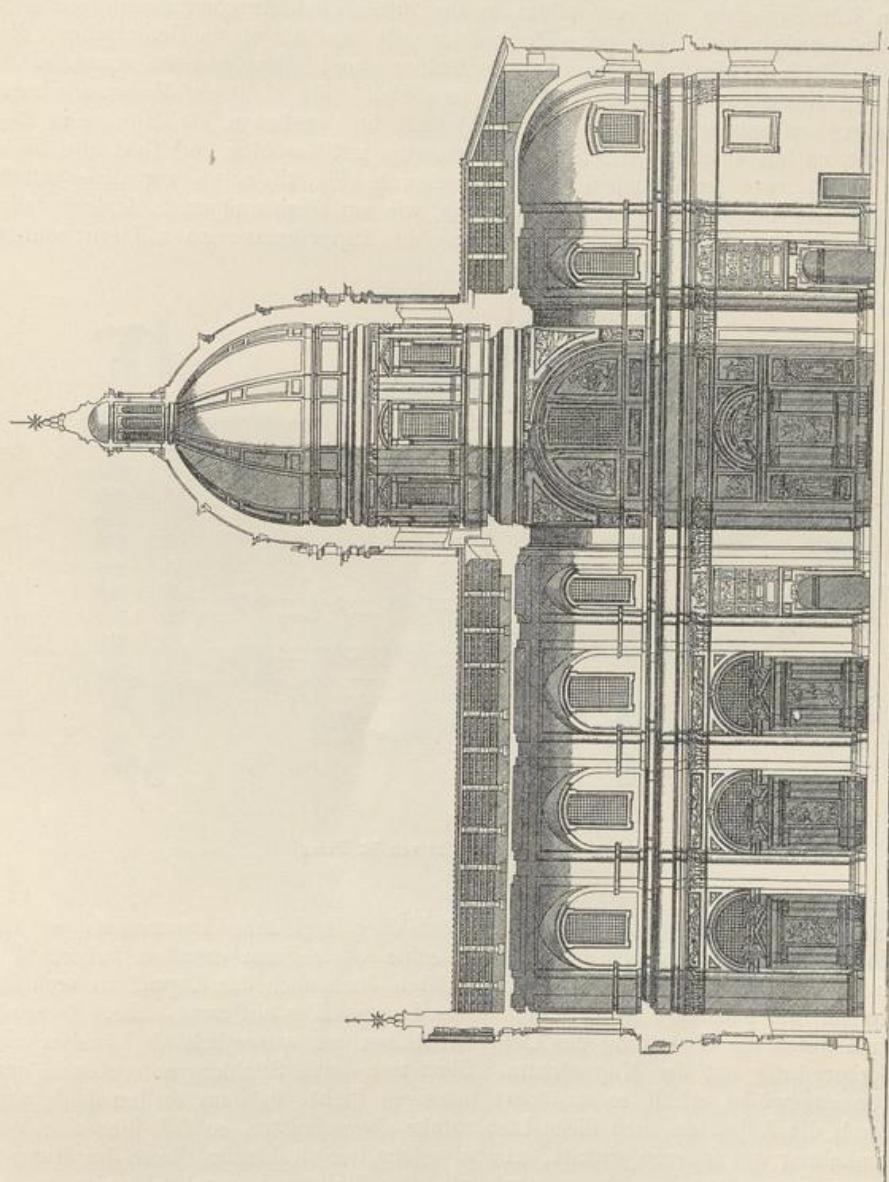


Fig. 12 Längsschnitt von S. Andrea della Valle zu Rom

dass ihm die Aufgabe zufiel, den von *Pietro Paolo Olivieri* 1594 begonnenen Bau von S. Andrea della Valle nach dem frühen Tode dieses Architekten (1599) zu vollenden. Im Grundriß fast eine genaue Wiederholung des Gesù (Fig. 11), geht S. Andrea im Aufriss des Inneren (Fig. 12), das glücklicherweise durch keine schwelgerische Dekoration später Zeiten entstellt ist, durch das Streben

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

2

nach großartiger Weitläufigkeit und durch schlichte Würde der Formen noch über jenen Schöpfungsbau hinaus. So wurde es für *Maderna* eine gute Vorschule zu dem großen Werk seines Lebens, der Vollendung der Peterskirche.

Daß St. Peter nicht als Zentralbau, wie ihn Bramante und Michelangelo geplant hatten, ausgebaut werden würde, stand nach dem Wandel, der sich in den künstlerischen und vor allem in den kirchlichen Anschauungen vollzogen hatte, ohnehin fest. Der reine Zentralbau galt jetzt als etwas Heidnisches, die Rücksicht auf die Anforderungen des Kultus stand allem anderen voran. Das Odium dieser Umgestaltung des Grundplans bleibt also nicht auf *Maderna* sitzen, sondern auf seinen Auftraggebern; zieht man die gegebenen Verhältnisse in Betracht, so hat er sich seiner Aufgabe immerhin mit Geschick und Takt entledigt. Er suchte, wie der Grundriß seines Langhauses (Fig. 13) zeigt, vor allem durch möglichste Verbreiterung des Mittelschiffs, wie am Gesù und an S. Andrea della Valle, den verderblichen Kontrast gegen die Kuppelanlage zu mildern; daher

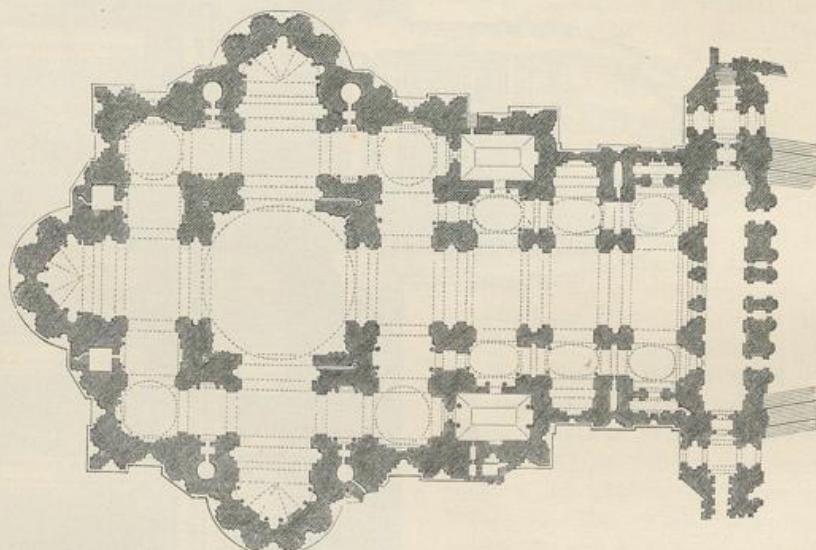


Fig. 13 Grundriss von St. Peter

schrumpfen die Seitenschiffe zu nebensächlicher Begleitung zusammen, so daß die Kuppeln darüber eine stark gequetschte ovale Form erhalten haben. Die Anlage zweier riesiger Kapellen am letzten Joch nach der Kuppel zu verkürzt ohnehin die merkbare Ausdehnung dieses Langschiffes auf zwei Joche. Es wirkt auch durch die Gestaltung der Lichtverhältnisse nun wesentlich als künstlerische Vorbereitung auf den Kuppelraum. Denn nur durch Stichkappenfenster in dem Tonnengewölbe erhält es zunächst mässiges Licht, in dem dritten Joch wird durch die Anbauten auch diese Lichtzufuhr abgeschnitten, so daß hier eine Verdunkelung des Inneren eintritt, gegen welche der strahlende Glanz des Kuppelraums dann doppelt wirksam erscheint. Die Bildung des architektonischen Details, soweit sie auf *Maderna* zurückgeht, schließt sich im wesentlichen den vorhandenen älteren Mustern an. Auch in der Gestaltung seiner Fassade (Fig. 14) hat *Maderna* den Grundgedanken Michelangelos zu wahren gewußt, der eine Kolonnade von zehn Säulen und vor den mittleren vier eine zweite anordnete, welche letztere einen Giebel tragen sollte: nur sind — entsprechend dem neuen

Gefühl für architektonische Massenentfaltung — die Säulen nicht von der Wand losgelöst und diese begleitet nebst dem abschließenden Gebälk in Vor- und Rücksprüngen die Gliederung der Fassade; in den beiden Stockwerken der Interkolumnien und in der schweren Attika darüber kommt die Anordnung der Seitenfassaden zum Ausdruck, wie sie bereits Michelangelo gewollt hatte. Allerdings hat Maderna die Wucht dieser Breitenentfaltung noch mehr gesteigert durch die beiden gewaltigen Eckrisalite, die er über die Breite des ganzen Baukörpers hinaus anfügte, und man muß zu ihrer gerechten Beurteilung erwägen, daß er sie durch

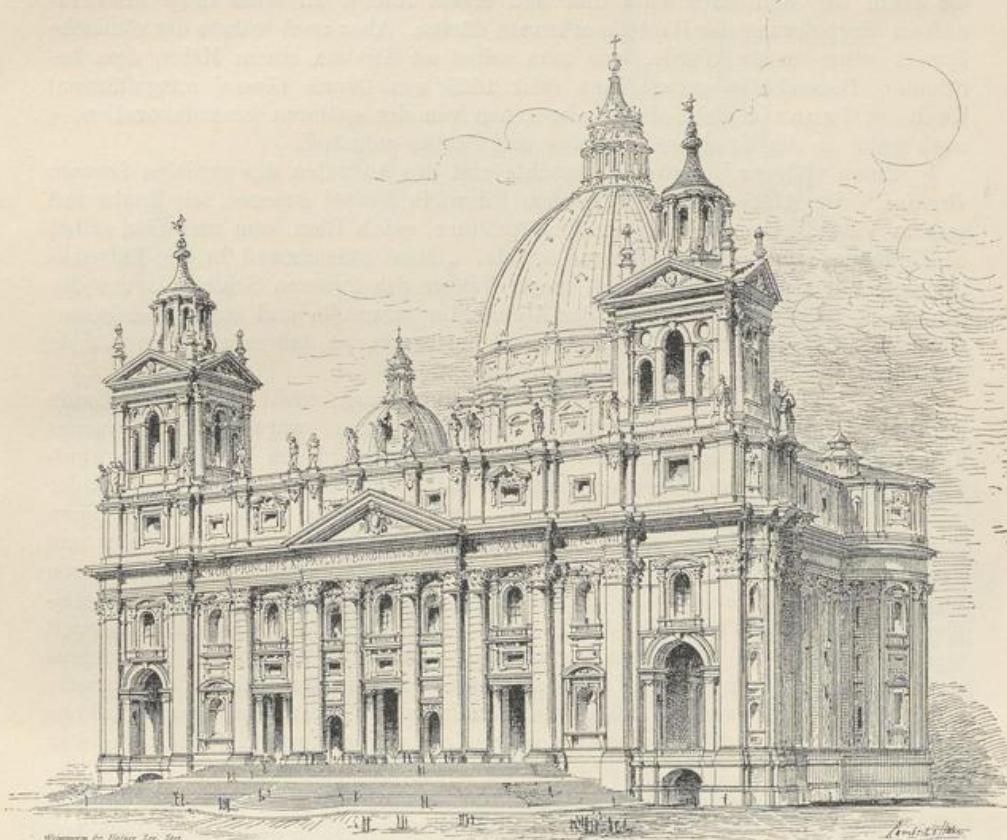


Fig. 14 Fassade von St. Peter nach dem Entwurf Madernas

luftige und doch ernste Turmaufbauten krönen wollte, die mit der Haupt- und den Nebenkuppeln sich zu einer für den Eindruck des Äußeren entscheidenden Gruppe vereinigen sollten. Der Tod verhinderte Maderna, diese Turmbauten auszuführen, die seiner Fassade erst den richtigen Ausgleich zwischen Höhen- und Breitendimensionen gebracht hätten. — Was Maderna als raumbildender Künstler, wo er ganz frei schuf, zu leisten vermochte, hat er in der Vorhalle der Peterskirche gezeigt, die voll Kraft und Frische zugleich äußerst geschickt — trotz der schon höchst bedeutenden Dimensionen — den Charakter des Vorraums wahrt, der, weder Kirche noch Festsaal, den Eintritt in das Heiligtum vermitteln soll.

Daß von einem völligen Aufgeben der Renaissancetradition bei Maderna noch keine Rede ist, zeigen auch seine Palastbauten, von denen die Hofanlagen des Palazzo Lancelotti (seit 1586) und Pal. Chigi insbesondere an ähnliche Werke der Hochrenaissance in Genua und Oberitalien erinnern. Originell, wahrscheinlich durch die besondere Lage des Bauplatzes mitbestimmt, ist sein Grundplan zum Palazzo Barberini (1639 begonnen), der unter völligem Verzicht auf den Binnenhof zwei parallelaufende Baukörper durch einen breiten Mitteltrakt verbindet. Man wird in dieser Anlage, die sich mit ihren vorspringenden Eckflügeln in den umgebenden Garten hinausstreckt, eine Annäherung an die Form der römischen Villa und den ersten Anlauf zu einer mehr malerischen Gruppierung der Bauteile erkennen dürfen. Aber noch wahrte der römische Barock seine ernste Würde, wie man selbst an der von einem Maler, dem berühmten *Domenichino* entworfenen (seit 1626 von *Orazio Grassi* ausgeführten) Kirche S. Ignazio sieht, die — abgesehen von der späteren Innendekoration — noch ganz an die Tradition Vignolas und Portas anknüpft.

Einen völligen Umschwung brachte erst das Auftreten des genialen *Lorenzo Bernini*,<sup>1)</sup> der, 1599 von florentinischen Eltern in Neapel geboren, als Knabe mit seinem Vater, einem geachteten Porträtmaler, nach Rom kam und hier selbst als Bildhauer seine ersten Lorbeeren erntete. „Es ist bezeichnend für den Entwicklungsgang des ganzen Stils, daß dieser Träger des ferneren Schicksals von der Plastik ausgegangen, sich dann der Architektur zuwandte und auf Betrieb seines Gönners Urban VIII. auch die Malerei sich aneignete, so daß er alle drei Künste mit voller Meisterschaft auszuüben imstande war.“

*Bernini* hätte, bei aller angeborenen Begabung, nicht in solchem Grade die Bewunderung seiner Zeitgenossen erregen können, wäre die Natur seines Talentes nicht einer allmählich unwiderstehlich gewordenen Zeitströmung entgegengekommen. Das Papsttum und die katholische Kirche waren nun wieder zu einer Weltmacht geworden, die sich nicht mehr zur Defensive gezwungen fühlte. Man ging daran, die letzten Wurzeln heidnisch-antiken Denkens und Empfindens auszureißen; Sixtus V. ließ das Septizonium des Severus abtragen und krönte die Säulen des Trajan und Mark Aurel mit den Statuen der Apostelfürsten. Aber der Triumph des Glaubens sollte auch durch Werke besiegt werden, welche die des Altertums vergessen machten, indem sie ihre eigene machtvolle Sprache redeten. Tonfärbung und Lautcharakter erhielt diese Sprache je länger je mehr von dem Gebiete künstlerischen Gestaltens, das christliche Glaubensinnigkeit sich von jeher als adäquate Ausdrucksform erwählt hatte: von dem Malerischen.

Als Architekt hat Bernini seine Vorgänger mit Ernst studiert; das beweist seine erste Leistung, die schlicht, maßvoll und streng gehaltene Fassade von S. Bibiana (1625) und auch die Fassade von S. Anastasia (1636) am palatinischen Hügel. Beim Weiterbau von St. Peter hielt er sich an das Turmprojekt Madernas und steigerte es nur zu einer reichen, doch formenstrengen Säulenarchitektur in zwei Geschossen übereinander, die heiter und schwungvoll ausklingt (Fig. 15). Als der zuerst ausgeführte Nordturm 1647 wegen des Sinkens der Fundamente wieder abgetragen werden mußte, war damit das ganze Projekt der Ecktürme, das unter den gegebenen Verhältnissen allein die Fassade zu künstlerischer Geltung hätte bringen können, für immer begraben.

Auch den Palazzo Barberini baute Bernini als Madernas Nachfolger weiter; charakteristisch ist die ovale Grundrißform, die er dem einen Treppenhause und dem Vorsaal im Piano nobile gab. Bei den Palazzi Ludovisi (jetzt Monte-

<sup>1)</sup> *St. Fraschetti*, II Bernini. Milano 1900.

citorio) und Odescalchi (Fig. 16) kehrte er in Einzelheiten, wie der Anwendung der Rustika und der Fensterädikula, sogar zu den Formen des alten Stils zurück, schuf aber zugleich die Grundlagen eines neuen fruchtbaren Typus: die auf sockelartigem Untergeschoß sich erhebende, die weiteren Geschosse zusammenfassende Kolossalordnung von Pilastern oder Halbsäulen, auf der dann unmittelbar das mächtige Hauptgesims und die abschließende Balustrade mit Statuen ruht. Wie dieses Motiv das Mittelrisalit kraftvoll zusammenfaßt, so gibt

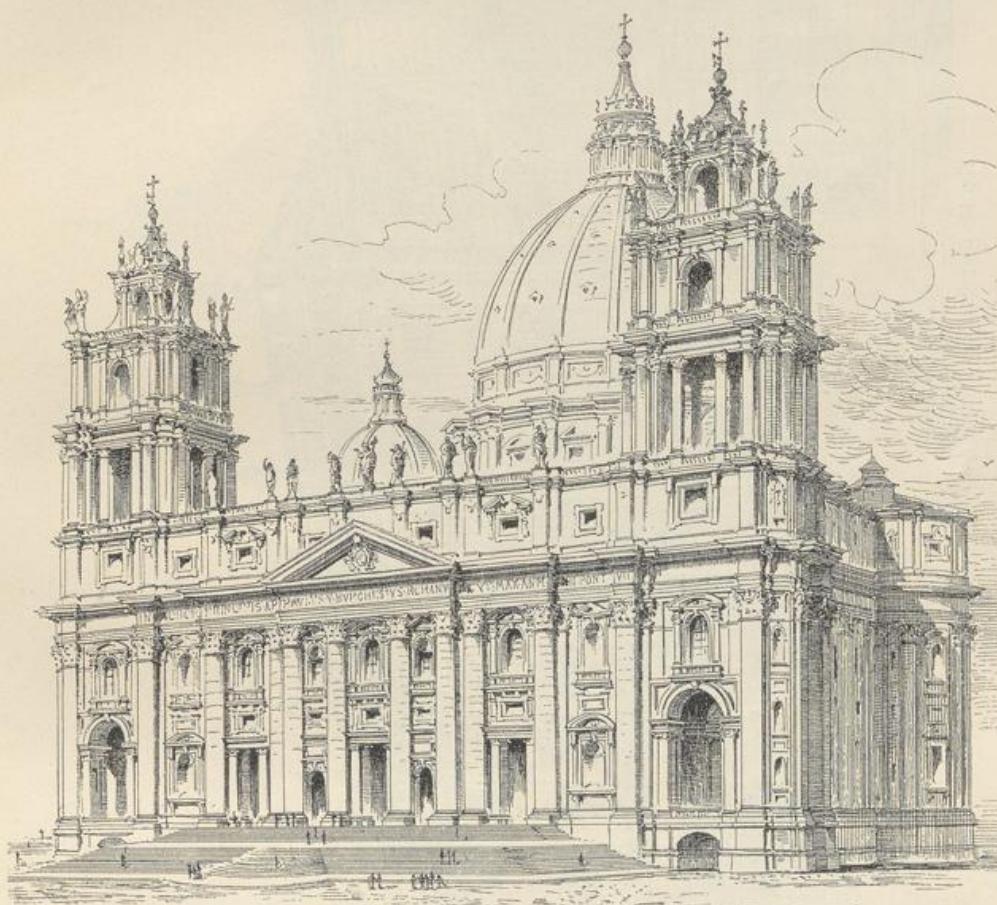


Fig. 15 Fassade von St. Peter nach dem Entwurf Berninis

anderseits das Hervortreten dieses Bauteils vor den einfach behandelten Seitenflügeln der Fassade lebhafte Bewegung und malerischen Reiz.

Sein architektonisches Meisterstück schuf Bernini, zwanzig Jahre nach jenem für ihn beschämenden Ereignis beim Bau der Fassade, durch die Umgestaltung des Platzes vor der Peterskirche (Fig. 17) — ein Meisterstück nicht zum wenigsten auch deshalb, weil er es verstand, großherzig sich dem Werk eines anderen unterzuordnen und nur das Ziel eines möglichst machtvollen Eindrucks der vorhandenen Fassade im Auge zu behalten. Um die übermässige Breitenausdehnung von Madernas Bau für das Auge einzuschränken, legte er daran seit-

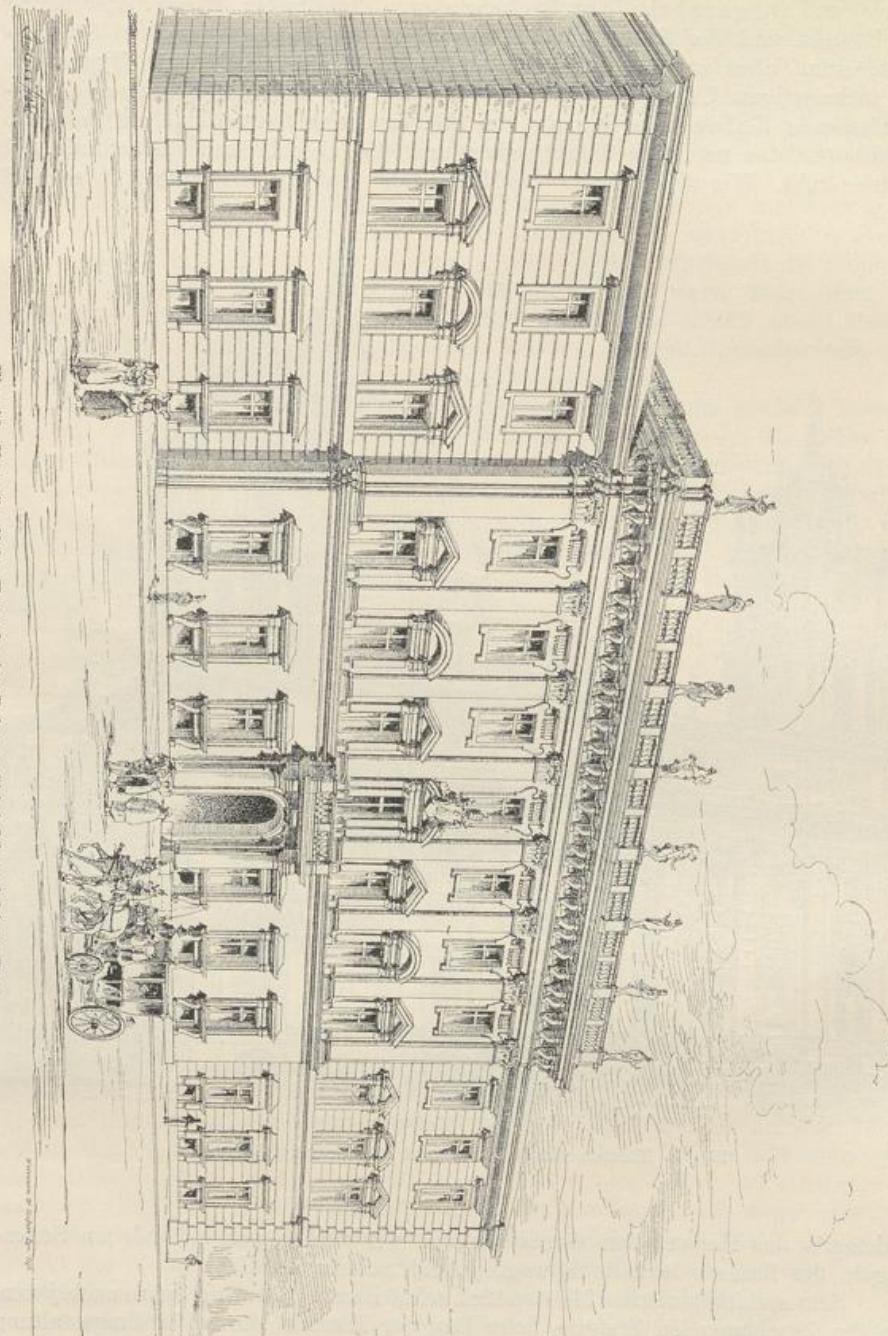


Fig. 16 Ursprüngliche Fassade des Palazzo Chigi-Odescalchi zu Rom

lich im spitzen Winkel anstossende geschlossene Gänge, deren Front mit gekuppelten toskanischen Pilastern geschmückt ist: die starken Horizontallinien ihres mächtigen, mit Statuenreihen bekrönten Gebälks heben die Vertikalen der Fassade kräftig heraus, und dem Auge, das sie an den immerhin schon 20 m hohen

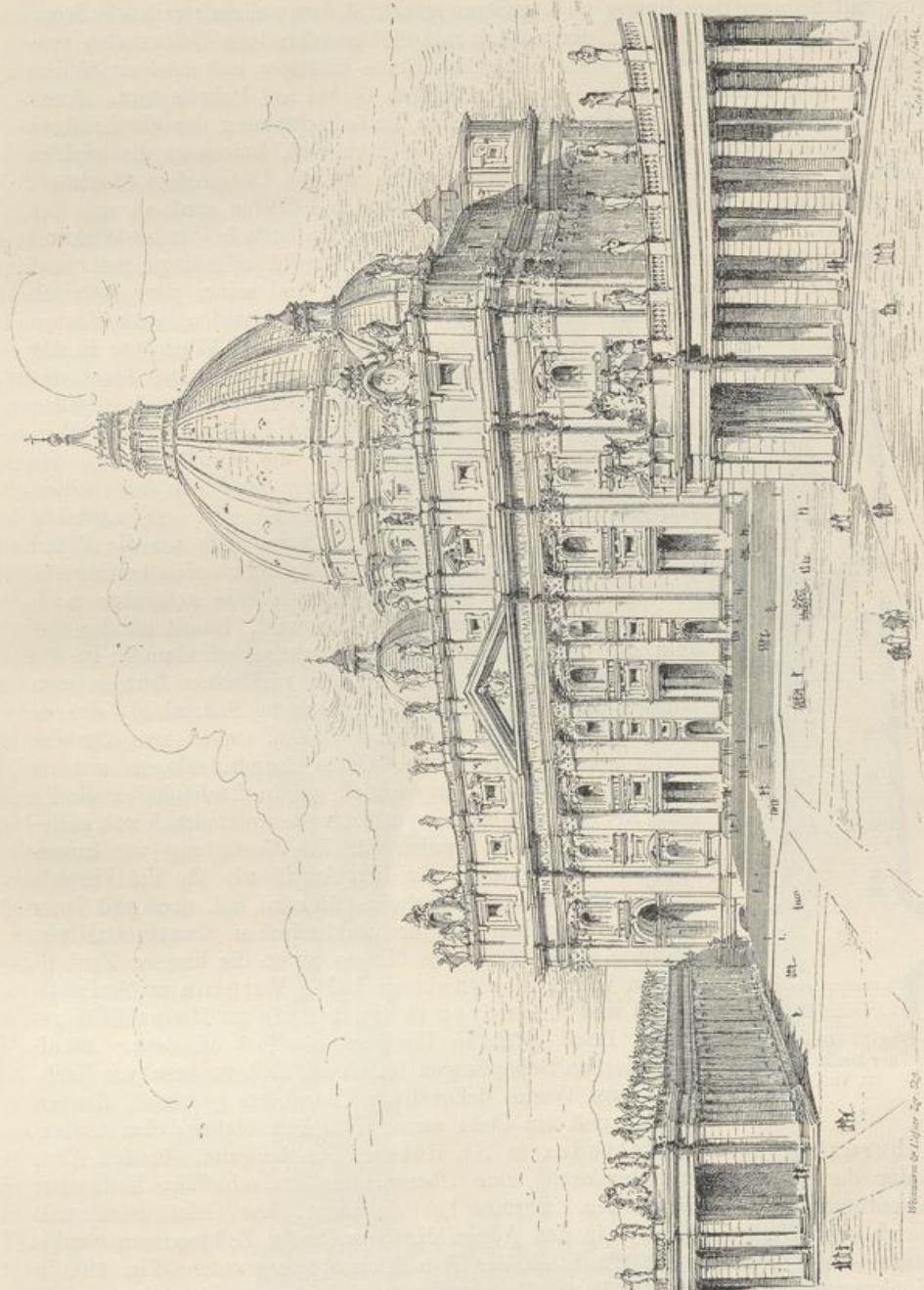


Fig. 17 Petersplatz in Rom

Eckpavillons dieser Kolonnaden mißt und sie mehr als doppelt so hoch empfindet, scheint die Höhe noch beträchtlicher. Vor allem aber läßt die ansteigende Gestaltung dieses ganzen Vorplatzes mit seinen breiten Treppenanlagen, welcher selbst die Linien des Gebälks der Hallen unmerklich folgen, die Fassade entfernter und deshalb ungleich wuchtiger erscheinen, als sie in Wahrheit ist. Doch Bernini

ging mit sicherer Berechnung noch weiter: er schloß daran einen zweiten äußeren Vorplatz von ovaler Gestalt, der seitlich mit halbkreisförmigen Kolonnaden umgeben ist; sie werden von einer vierfachen Reihe kräftiger toskanischer Säulen gebildet und schließen mit je einem mächtigen Giebel auf Eckpilastern. Auch hier waltet die Absicht einer perspektivischen Zurückschiebung der Kirchenfront vor, denn das Auge empfindet diesen Platz als kreisrund, indem es die leichter meßbare Ausdehnung der Querachse unwillkürlich auf die Längsachse überträgt. Die einfachen, großen und noblen Formen dieser Architektur sind an sich des

höchsten Lobes würdig, aber ihre entscheidende Wirkung für den Eindruck der Fassade beruht allerdings ganz auf dem malerischen Gesamtbilde und seiner perspektivisch fein berechneten Komposition; die architektonischen Massen als solche sind hier zum erstenmal reines Werkzeug in der Hand eines malerischen Genies geworden. — Den Ideen des Petersplatzes ist dann noch ein zweites Kunststück gleichen Charakters entsprossen, das Bernini bald nach der Vollendung desselben (1667) ausführte: die *Scala regia* des Vatikans. Sie steigt in Verlängerung der Achse des rechten Ganges am Petersplatz an, auf leise sich verjüngendem Grundriß (Fig. 18), dem durch kulissemartig vor die Wand gestellte Säulen und durch die allmählich sich verringern den Abmessungen auch des Aufbaus eine scheinbar noch größere Tiefenausdehnung gegeben wird. Damit ist das Gesetz der malerischen Theaterperspektive offenkundig in die Architektur eingeführt. Nicht die wirklichen Dimensionen eines Raumes, sondern das malerische Scheinbild, das er insbesondere dem Eintretenden bietet, stehen nun für den Architekten in erster Linie. Ovale Grundrißanlagen, mit der kürzeren Achse als Hauptachse, ein in flächenhafter Breite nach Art eines Bildes komponierter Gesamteindruck voll malerischer Bewegtheit werden für die Gestaltung von Innenräumen und Plätzen, für den Aufriß wie für die Fassade von grundlegender Bedeutung. Bernini hat, noch mit jener einfachen Derbheit der architektonischen Einzelgestaltung, die ihm eigen bleibt, in diesem Sinne die kleinen Zentralbauten von *S. Assunzione della Vergine zu Ariccia* (1664) und *S. Andrea in Quirinale zu Rom* (1678) gebaut. Doch größerer Eindruck als fast alle seine architektonischen Schöpfungen haben auf Zeitgenossen wie Nachwelt zwei Werke dekorativen Charakters gemacht, die am Anfang und am Ende seiner Tätigkeit stehen: das Altar-

tabernakel und die *Cattedra* in St. Peter. Die Aufgabe, für den Altar unter der Kuppel der Peterskirche eine Überdachung zu schaffen, hatte ihre eigentümlichen Schwierigkeiten. Bernini hat sie nicht ohne Geist gelöst und durch sein Werk zugleich — in den Augen der begeisterten Zeitgenossen wenigstens — die ganze ältere Tradition der Renaissance überwunden (Fig. 19). In Konkurrenz mit den starken Vertikalen der Kuppelpfeiler vermochte sicher nur ein so bewegtes Gebilde zu treten, wie er es schuf; auch die riesigen Maßverhältnisse sind an sich richtig, sie wirken nur unglücklich im Vergleich mit der scheinbaren Leichtigkeit des Aufbaus. Vier auf Marmorsockeln stehende Bronzesäulen von gewundener Form — wie sie zu dekorativen Zwecken selbst die antik-christliche Kunst bereits in der Umgebung des Petersaltars benutzt hatte — tragen

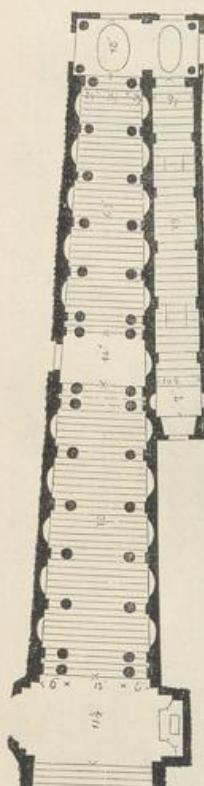


Fig. 18 Grundriss  
der *Scala regia*  
im Vatikan

den gleichfalls in Erz gegossenen Baldachin, der sich aus einem mit Lambrequins geschmückten Rahmen und vier kuppelartig emporgeschwungenen Voluten zusammensetzt. Der ganze Bau knüpft leicht an die Form des altchristlichen Ciboriums an und bildet es doch ganz selbständige und in bestimmter Richtung fort; die verletzenden Anklänge an Tapizeriekunst namentlich in den oberen Teilen dürfen uns nicht hindern anzuerkennen, daß im Sinne damaliger kirchlicher Anschauungsweise an dieser Stelle kaum etwas Wirkungsvolleres geschaffen werden konnte. Bernini ging freilich im dekorativen Taumel auch über das hier Geleistete noch hinaus, und sein Tabernakel mag noch verhältnismäßig ruhig erscheinen im Vergleich mit der „Cathedra Petri“. Dies ist ein von den bronzenen Kolossalgestalten der vier Kirchenväter getragener Aufbau, der den alten Thronsessel der römischen Bischöfe birgt; dahinter eine plastische Wolkendekoration mit Engelgestalten und der im Lichte

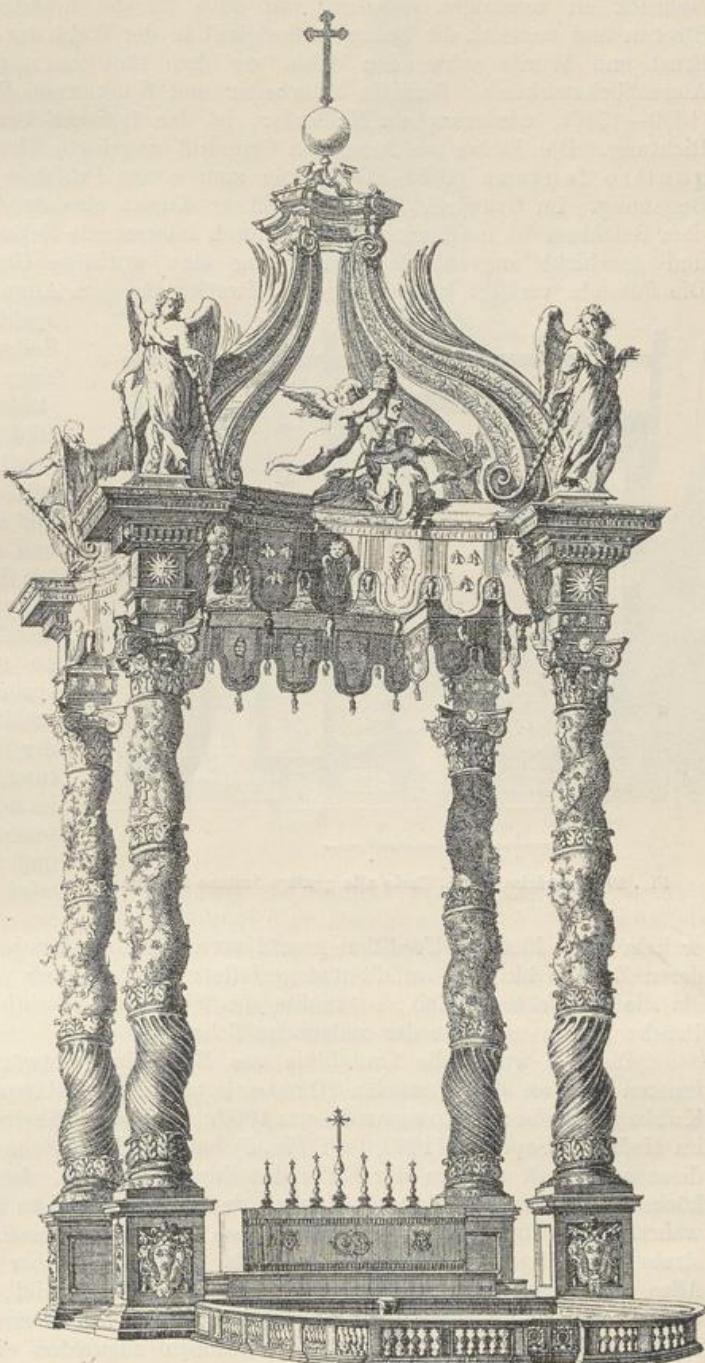


Fig. 19 Altartabernakel der Peterskirche

eines gelbverglasten Fensters schwebenden Taube des heiligen Geistes. — Mit solchen Werken, die alle Künste und Effekte zu einem rein malerischen Gesamteindruck zu vereinigen wussten, war auch für die Architektur ein ähnliches Streben und zugleich die Schrankenlosigkeit in der Wahl der Mittel proklamiert. Ernst und Würde schwanden dahin vor dem Haschen nach einer fesselnden Augenblickswirkung. Berninis Mitarbeiter und Konkurrent *Francesco Borromini* (1599—1667), wiederum ein Mailänder, ist der typische Vertreter dieser neuen Richtung. Die kleine auf beengtem Grundriß angelegte Kirche S. Carlo alle quattro fontane (1640—67) wurde zum ersten Prüfstein seiner glänzenden Begabung. Im Grundriß (Fig. 20) weiß er daraus eine Anlage von verblüffendem Reichtum zu machen, im Aufriß durch interessante Behandlung der Formen und geschickt angeordnete Beleuchtung eine wuchtige Größe vorzutäuschen. Die Fassade verfolgt keinen anderen Zweck, als dem Auge auch in der perspektivisch verschobenen Seitenansicht, wie sie die Enge der Straße nur gestattet, ein interessantes Bild zu bieten. Sie hat geschwungenen Grundriß, dem alle Gesimse und Wandflächen folgen, und auch die wagerechten Flächen biegen und bauen sich empor, um an scheinbarer Ausladung zu gewinnen. Der ursprüngliche Sinn der architektonischen Glieder bleibt ohne Bedeutung, nur das Mitsprechen im malerischen Ensemble bedingt ihre Verwendung und Gestaltung. *Borromini* ist gewiss insofern ein echter Künstler, als

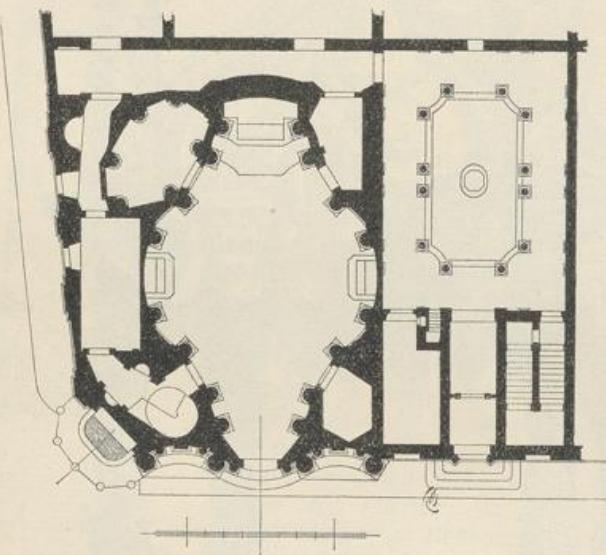


Fig. 20 Grundriss von S. Carlo alle quattro fontane zu Rom

er kein Motiv bloß der Tradition gemäß verwendet, sondern jedes auf seine besonderen Zwecke hin neu auffaßt und gestaltet: da diese aber völlig andere waren, als die der früheren Zeit, so mußte die tektonische Wahrheit darunter in die Brüche gehen, es siegte der malerische Schein.

Deshalb wurde die Grundlinie von Borrominis Entwürfen die Kurve, im Inneren wie an den Fassaden (Oratorium di S. Filippo Neri um 1650, Kollegium der Propaganda um 1660); der Grundriß seiner Kapelle S. Ivo im Hofe der Sapienza (1660) (vgl. Fig. 7) hat die Gestalt eines Sechspasses, und diese wiederholt sich in der Form des Kuppeltambours, der gekrönt von einer höchst phantastisch gestalteten Laterne den äußeren Aufbau beherrscht (Fig. 21), während die Kuppel selbst nur als flaches Steindach, dessen Hauptgurte durch strebepfeilerartige Mauerkörper angedeutet werden, darüber sichtbar erscheint. Alles an diesem Bau ist Bewegung, gleichsam das Abbild eines elastisch sich einziehenden und ausdehnenden organischen Körpers; das Prinzip der tektonischen Masse und Festigkeit ist beinahe aufgehoben zugunsten eines Strebens, das die Baukunst in unmittelbaren Wetteifer mit Plastik und Malerei treten lässt. Wiederholt doch Borromini im Hofe des Palazzo Spada im kleinen, und des-

halb jedem Auge ohne weiteres verständlich, das Kunststück Berninis vom Petersplatze, indem er durch einen perspektivisch verkürzten Säulengang dem Hofe scheinbar weit größere Tiefe verleiht, als er in Wirklichkeit besitzt. — Das Schaffen Borrominis, eines genialen, aber krankhaft überreizten Mannes, der durch Selbstmord starb, blieb immerhin vereinzelt, wenn es auch deutlich den Weg anzeigt, den die Baukunst einzuschlagen gedachte. Seine römischen Zeitgenossen und Nachfolger nahmen wohl einzelne seiner Ideen, wie die bewegte Fassadenlinie, auf, hielten sich aber in der Einzelgestaltung weit mehr an den überlieferten Formenschatz. Dies gilt selbst von dem Maler, der als dritter führender Meister in dieser Epoche hervortritt, *Pietro Berettini da Cortona* (1596—1669).

Seine Bedeutung für die Entwicklung des Barocks beruht allerdings in erster Linie darauf, daß er das neue System der Deckendekoration gestaltete; die Ausschmückung des Palazzo Barberini, der Prachtsäle im Palazzo Pitti in Florenz, der Chiesa Nuova, von S. Carlo al Corso u. a. zeigt ihn als genialen Dekorator. Der Grundgedanke ist stets, daß über dem abschließenden Wandgesims eine neue Welt der Phantasie sich eröffnet, die der Künstler, unabhängig von der Konstruktion, durch selbständig hineingesetzte plastisch-architektonische Gliederungen gestaltet; Tafeln, Verdachungen, Muschelwerk, Ornamente teilen, brechen und beleben die einzelnen, mit Gemälden geschmückten Flächen (Fig. 22). Schwere verkröpfte Gesimse, zumeist vergoldet, im Verein mit weißen Stuckfiguren und den tiefen Farben der Gemälde ergeben einen festlichen Zusammenklang, der die davon erfüllten Räume freilich weder zum behaglichen Wohnen, noch zu ernster Andacht einladen läßt. Aber im Sinne des Prunkbedürfnisses der Zeit hat *Pietro da Cortona* das Höchste geleistet.

Doch auch als Architekt entfaltete er eine bedeutende Tätigkeit. S. Luca e Martina am Forum nimmt den Gedanken von St. Peter noch einmal auf und sucht mit frischer Kraft eine Lösung selbst für das Problem der Fassade des Zentralbaus über dem griechischen Kreuz: in der konvexen Gestaltung der Portalwand kommt der halbrunde Abschluß der Kreuzarme zum Ausdruck. Das gleiche

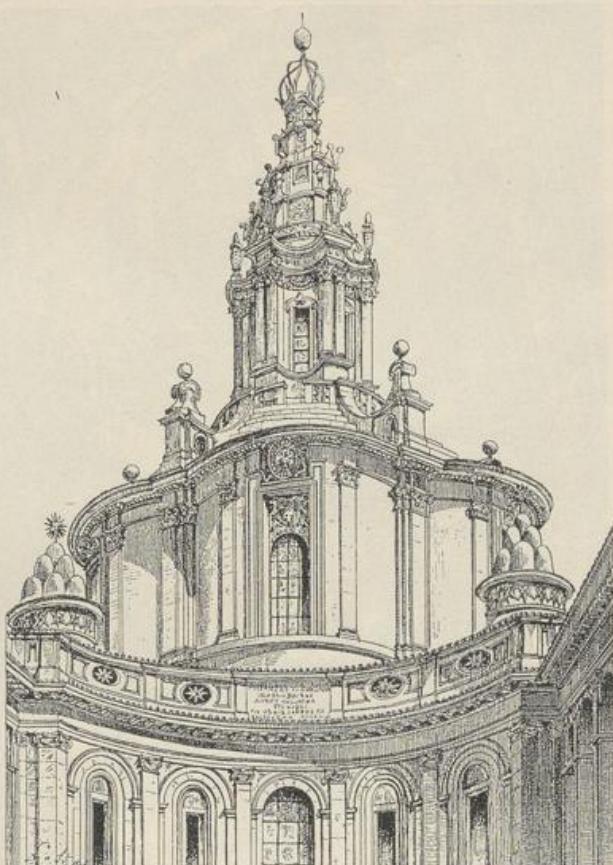


Fig. 21 Kuppel von S. Ivo alla Sapienza zu Rom

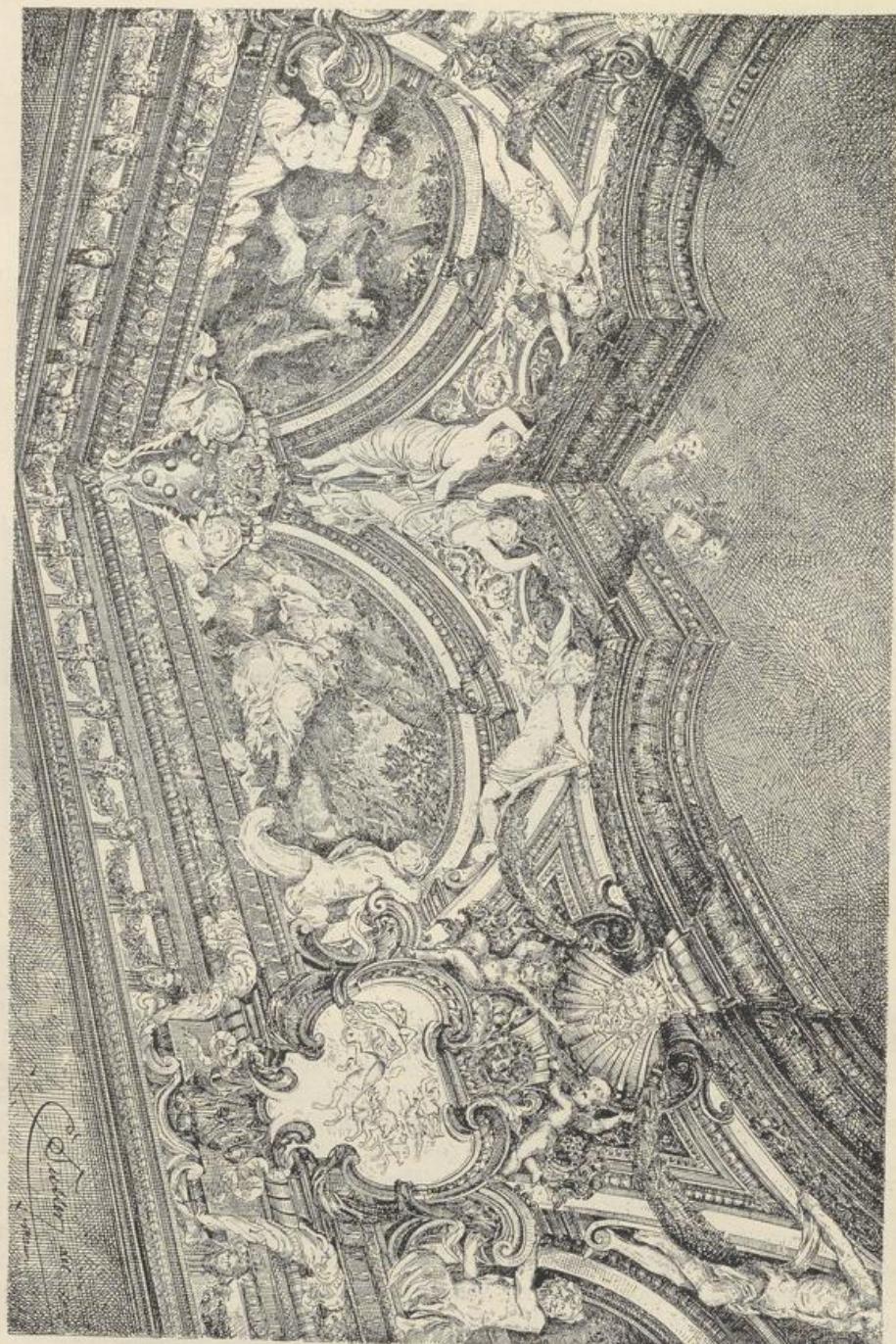


Fig. 22 Deckendekoration im Palazzo Pitti.

Motiv, zugleich erhöht zu einer reizvollen halbrunden Vorhalle auf toskanischen Säulen, kehrt dann an der Fassade von S. Maria della Pace (vor 1659) wieder (Fig. 23), die auch in ihren zurückliegenden, den Vorbau im Halbkreis umschließen-

den Teilen ein besonders anziehendes Beispiel ganz malerischer, mit erstaunlicher Sicherheit der perspektivischen Wirkung gehandhabter Kompositionsweise bietet.



Fig. 23 Fassade von S. Maria della Pace zu Rom

Neben diesen Hauptmeistern besaß der römische Hochbarock in *Carlo Rainaldi* (1611–91) seinen bedeutendsten Architekten. Seine Kirche S. Agnese ist im Grundriß (Fig. 24) wie in der Fassadengestaltung (Fig. 25) einfach, ungestaltet und von vornehmster Wirkung. Der von Bernini zuerst erfaßte Gedanke, die Kuppel mit zwei Fronttürmen zu einem malerisch gestalteten Breit-

bilde zusammenzufassen, dessen Ausführung bei St. Peter infolge der Ausdehnung des Langhauses scheitern mußte, ist hier auf kurzem Grundriß wirkungsvoll durchgeführt. Die konkave Biegung der Fassadenmitte bildet mit den konvexen Grundlinien der Kuppel, die auch in den — Bernini nachempfundenen — Türmen sehr fein anklingt, einen pikanten und künstlerisch berechtigten Gegensatz. Eine bedeutende Leistung Rainaldis ist seine Kirche S. Maria in Campitelli (1665), im Inneren ein griechisches Kreuz mit künstlich nach der Altarapsis hin gesteigerter Lichtwirkung, die Fassade eindrucksvoll durch die mächtigen Kontraste von Licht und Schatten, wie sie durch frei vortretende Säulen, weit ausladende und stark verkröpfte Gesims- und Giebelplatten hervorgebracht werden. Wo die ruhige Fernwirkung es erheischt, kehrt Rainaldi, wie bei seinen beiden kleinen, den Eingang zum Corso an Piazza del Popolo flankierenden Kuppelkirchen, selbst zum einfachen Tempelgiebelmotiv zurück. — Jedenfalls ist der römische

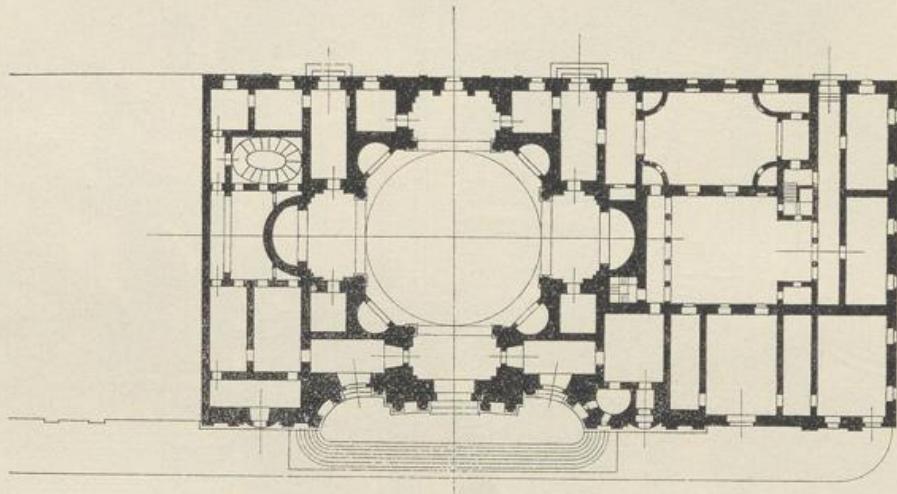


Fig. 24 Grundriss von S. Agnese zu Rom

Barock gerade in dieser Periode seiner höchsten malerischen Entwicklung weniger als je zuvor geneigt, auf die Säule als Dekorationselement zu verzichten; den höchsten Grad in ihrer willkürlichen und, wenn man will, frivolen Verwendung bezeichnet wohl die Fassade von S. Vincenzo ed Anastasio (1650) von *Martino Lunghi* d. J. († 1657), wo sie reihenweise nebeneinander gestellt und — im oberen Geschoß — mit dreifach verkröpftem Gebälk und ineinander geschachtelten Giebeln auftritt (Fig. 26).

Überboten werden konnte solche Art von Architektur in ihrem prickelnden Sinnenreiz nur von jener Gattung des Schaffens, die alle drei Künste gleichmäßig heranzieht, um ihren Phantasien Wirklichkeit zu geben: der Dekoration. In der Tat hat die rein dekorative Kunst niemals eine größere Rolle gespielt als im Hochbarock. Sie ist die notwendige Ergänzung der Architektur, deren Raumgebilde erst von ihr mit heiterem Leben erfüllt wird. Die Dekoration tritt mit dieser Rolle an die Stelle des Kunstgewerbes, das im italienischen Barock kaum bedeutsam hervortritt. Denn für das einem bestimmten Gesamtzweck dienende und dabei künstlerisch durchgeführte Einzelstück war in der ausschließlich auf die große Gesamtwirkung gerichteten Barockarchitektur nur wenig Platz; kaum daß Altargeräte, Kanzeln und Gestühl für die Kirchen, Möbel und Beleuch-

tungsgegenstände für den Palast in einer den schweren, reichen Formen der Architektur entsprechenden Weise ausgestaltet wurden. Aber die Freude an individueller Erfindung und Arbeit konnte dabei nicht aufkommen vor der Rücksicht auf das Ensemble. Selbst das Nebeneinander des historisch Gewordenen vermochte ein Stil, der seiner eigenen Kraft und Schönheit so sicher war, nicht zu dulden. So sah die Barockperiode zuerst jene erbarmungslosen „Restaurierungen“ und Umgestaltungen älterer Bauwerke, durch die manches ehrwürdige Denkmal der Vergangenheit vernichtet worden ist.



Fig. 25 Fassade von S. Agnese zu Rom

Aber die Bedürfnisse des Zeitalters wiesen der Dekoration auch eine wichtige selbständige Rolle zu: im Dienste des hochentwickelten, weltlichen wie geistlichen Festapparats. Festdekorationen für Einzüge, Hochzeitsfeierlichkeiten und Leichenbegängnisse, aber auch für das profane und geistliche Schauspiel gehörten zu den wichtigsten Anforderungen an die schaffenden Künstler. Insbesondere die Kirchenfeste der Jesuiten brauchten einen reichen Aufwand an gemalten Prospekten, Kulissen und Scheinarchitekturen, um den derben Geschmack des Volkes zu befriedigen und auf die von der Leidenschaft des Glaubenskampfes erregten Gemüter anziehend zu wirken. Auf diesem Felde ist die Kunst des *Andrea Pozzo* (1642–1709) und seiner Schule erwachsen.

Pozzo,<sup>1)</sup> aus Trient gebürtig und vielleicht ein italienisierter Deutscher, der jung in den Jesuitenorden eintrat, bedeutet in jeder Hinsicht den Höhepunkt der rauschenden Feststimmung im Barock. Sein künstlerisches Programm hat er selbst

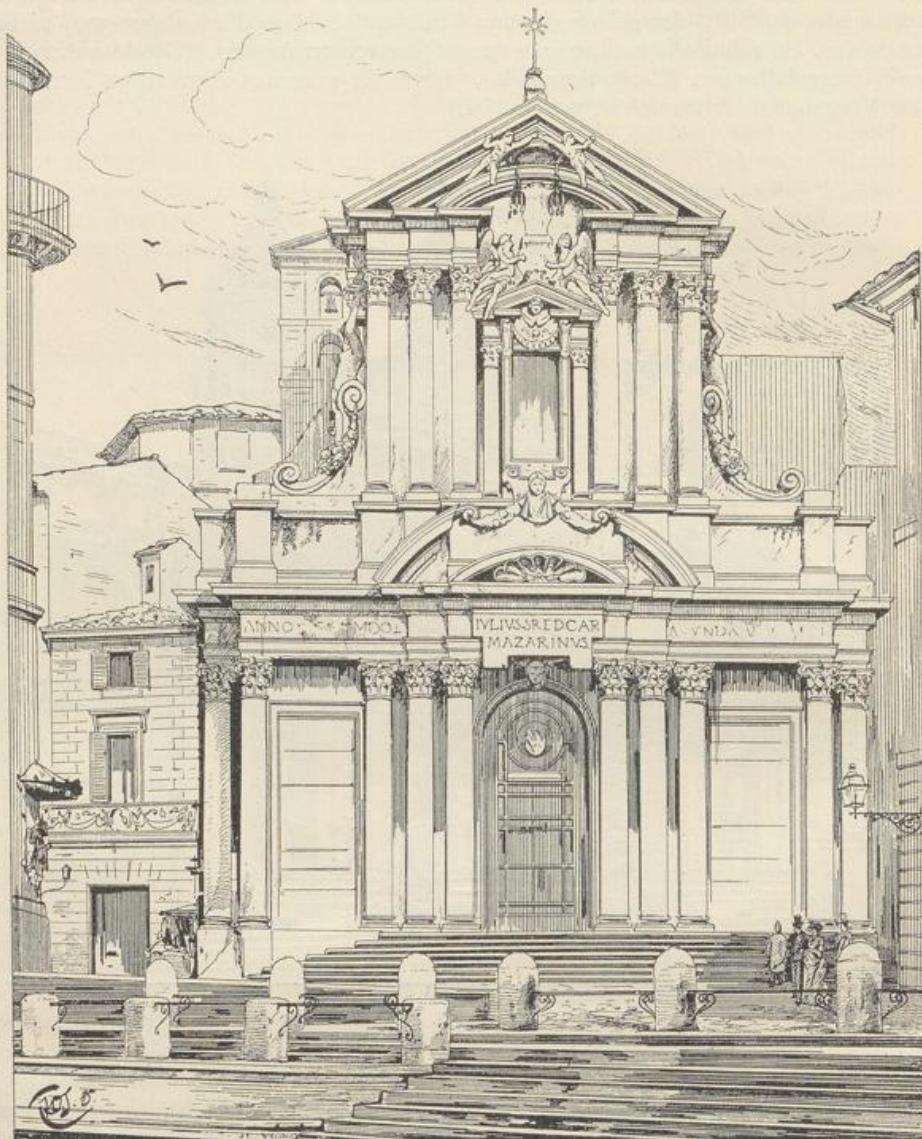


Fig. 26 Fassade von SS. Vincenzo ed Anastasio

in einem theoretischen Lehrbuch<sup>2)</sup> kurz mit den Worten ausgesprochen: „Das Auge wird mit einer wunderbarlichen Belustigung von der Perspektivkunst be-

<sup>1)</sup> A. Ilg, Der Maler und Architekt P. Andrea Pozzo. Ber. u. Mitt. d. Altertumsvereins zu Wien. XXIII. 1886.

<sup>2)</sup> Perspectivae pictorum et architectorum partes II. Rom 1693. 1700.

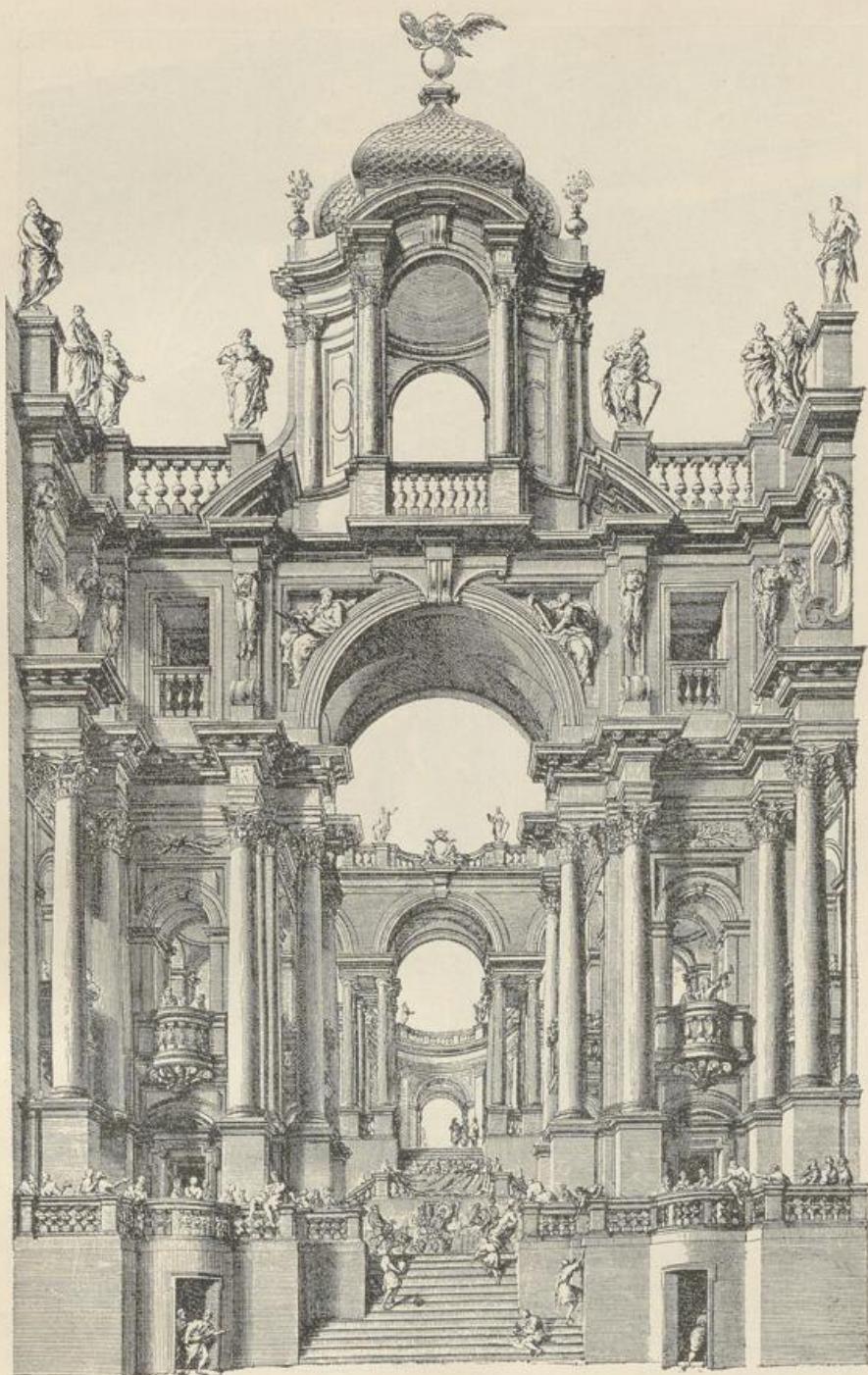


Fig. 27 Theatrum sacrum für S. Ignazio zu Rom

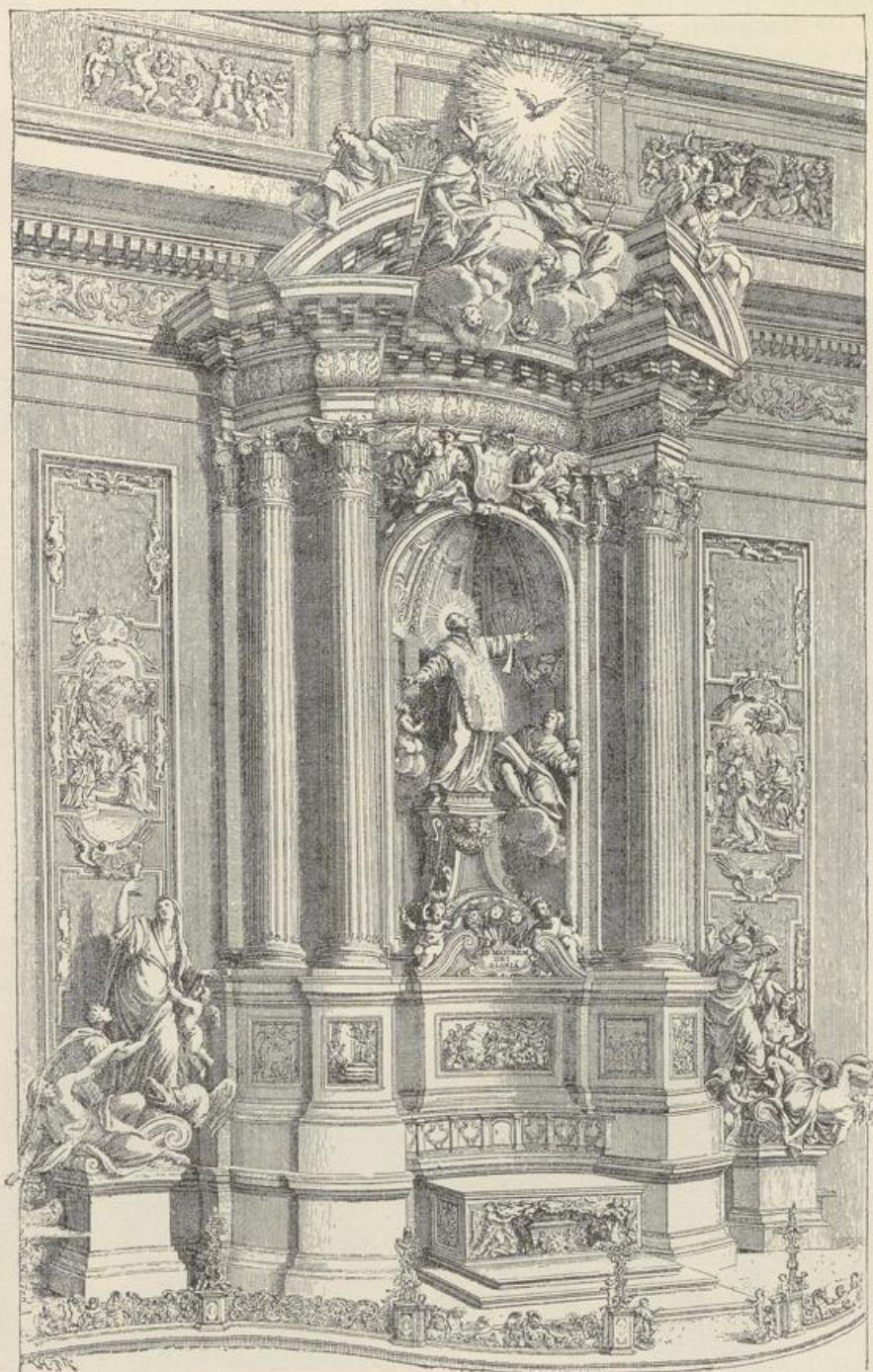


Fig. 28 Altar des hl. Ignatius im Gesù zu Rom nach Pozzos Entwurf ausgeführt

trogen.“ Diese belustigende Täuschung den Augen seiner Zeitgenossen zu bieten, hat Pozzo eine erstaunliche Beherrschung der Perspektive, eine fruchtbare Phantasie und eine nie verlegene Geschicklichkeit darangewendet. Im vollen Bewusstsein, dass er sich in der perspektivischen Malerei Dinge erlauben dürfe, die in der praktischen Ausführung unmöglich wären, wetteifert er an Skrupellosigkeit in der Anwendung architektonischer Formen mit Borromini. Berüchtigt sind die „sitzenden“ Säulen, die er in einem — übrigens nicht ausgeführten — Entwurfe angebracht hatte und in seinem Werke mit keckem Witze verteidigt.

Von der Herstellung architektonischer Dekorationen für das ‚Theatrum sacrum‘ (Fig. 27) ging er aus, aber viele seiner Entwürfe sind auch, nachdem er sie erst als Kulisse gemalt hatte, in den kostbarsten Materialien ausgeführt worden, andere hat er selbst in Freskomalerei auf die Wände und Gewölbedecken der Kirchen übertragen. Zu der ersten Kategorie gehören seine Dekoration des Chors von S. Ignazio zu Rom, ferner seine berühmten Altäre des hl. Aloysius Gonzaga in derselben Kirche und des hl. Ignatius Loyola im Gesù (Fig. 28), zu der letzteren seine Deckenmalereien in S. Ignazio, die — das Vorbild unzähliger anderer — mit meisterhafter Perspektive das Deckenfeld scheinbar in einen offenen Säulenhof umwandeln, in welchem man die Einführung des Heiligen in die Seligkeit erblickt. Die malerische Kunst Correggios ist hier von einer vorwiegend auf das Architektonische gerichteten Phantasie mit vollen-deter Sicherheit und künstlerischer Kraft zur Anwendung gebracht. Endlich verstieg sich Pozzo auch zu Entwürfen für wirkliche Monumentalarchitekturen, von denen aber keine zur Ausführung gelangte.

Auf das profane Theater, für das der Meister selbst nur gelegentlich tätig war, sind seine Prinzipien dann hauptsächlich von der Künstlerfamilie der *Galli Bibiena* angewendet worden, deren bedeutendstes Mitglied *Fernando Galli Bibiena* (1657—1743) war. Zu internationalem Ruhm gelangt, hat diese Familie bis ins letzte Viertel des 18. Jahrhunderts hinein auf den Bau und die Ausstattung der Theater bestimmd eingewirkt und dabei einen Reichtum dekorativer Phantasie

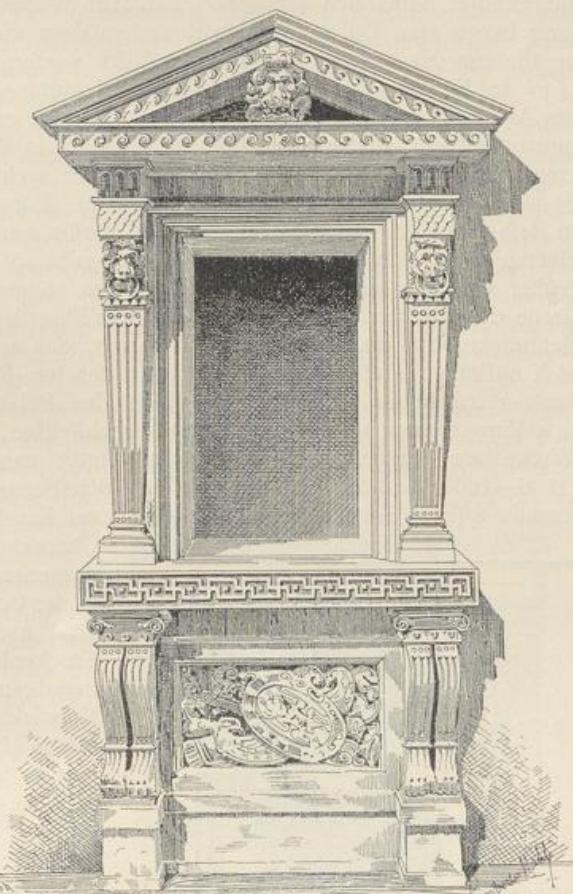


Fig. 29 Fenestra terrena an Casa Fiaschi zu Florenz

entfaltet, den die moderne, mehr für das Ohr als für das Auge bestimmte Bühne nicht kennt.

Unverkennbar weisen aber diese Leistungen auch schon auf den Niedergang des Barocks hin. Die überhitzte Phantasie der Künstler war auf einem Punkte angelangt, wo nur noch der Pinsel des Malers ihren überschwenglichen Erfindungen nachzukommen vermochte, eine Ausführung in wirklicher Architektur aber undenkbar erscheint. Und damit war die Notwendigkeit eines Umschwungs von selbst gegeben, der nun freilich nicht plötzlich eintritt, sondern sich bereits seit einem Jahrhundert allmählich vorbereitet hat. Die Wurzeln dieser rückläufigen Entwicklung liegen zum Teil ausserhalb Roms, so dass wir nun zunächst auf die Barockarchitektur des übrigen Italien einen Blick werfen müssen.

In Florenz verlor durch die Errichtung des Grossherzogtums Toskana die Architektur den Boden, auf dem sie in Rom gedieh: das Streben der reichen und mächtigen Adelsgeschlechter, es einander in der Grossartigkeit ihrer Bauten zuvorzutun. Wo die Grossherzöge nicht für sich selbst oder zum Nutzen des Staates bauten, erhielt die Architektur etwas Bürgerliches, der Palast fügte sich in Reih und Glied der Strassenfront und verlor den Charakter des festungsartigen Herrensitzes, den er noch in der Renaissance so treu gewahrt hatte. Während früher das Erdgeschoss streng nach aussen abgeschlossen blieb, erhielt es jetzt grade das für den späteren florentinischen Palastbau am meisten charakteristische Schmuckmotiv, die „*fenestra terrena*“, das auf reichgeschmückter Sohlbank sich aufbauende streng umrahmte Prachtfenster (Fig. 29), wie es bereits *Bartolomeo Ammanati* in das Erdgeschoss des Palazzo Pitti eingebaut hatte. In den Einzelformen sind die Florentiner Architekten, denen ja Michelangelos späte Werke vor Augen standen, barock genug: namentlich *Bernardo Buontalenti* (1536—1608) bemüht sich mit Erfolg, den Renaissancegiebel auflösend umzugestalten (Fig. 30) oder in Kartuschen

und Kapitellen dem Steinornament den Charakter von Leder und gerafften Stoffdraperien (Fig. 31) aufzuprägen. Aber in der Gesamtkomposition bleibt er stets kühl und klar, oft bis zur Kälte und Trockenheit, jedenfalls ohne den gefühlsmässigen Ueberschwang, welcher die Entwicklung des neuen Stils auf römischem Boden begleitet. Bezeichnend hierfür ist seine knapp und kühl disponierte Fassade von Sa. Trinità (1570) (Fig. 32) im Vergleich etwa mit der gleichzeitigen Fassade des Gesù.

Buontalentis Hauptschüler, der Maler und Architekt *Ludovico Cardi gen. Cigoli* (1559—1613) stellt wie sein bereits erwähnter Kunstgenosse *Pietro da Cortona* eine Vermittlung zwischen dem florentinischen und dem römischen Barock dar. In Florenz schuf er den ernsten Palazzo Renuccini und die Hofarchitektur von Palazzo Nonfinito, in Rom ist wenigstens das Erdgeschoss des prächtigen Palazzo Madama mit den charakteristischen Prachtfenstern sein Werk, während der weitere Auf-

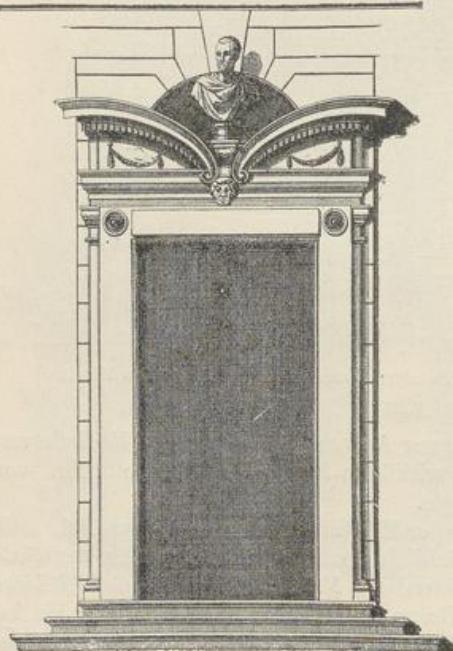


Fig. 30 Tür von den Uffizien zu Florenz

bau ausgeprägt römische Formen zeigt; der Palast wurde von *Paolo Marucelli* (1642) vollendet. Aber auch durch die ersten Pläne für die Gestaltung der Fassade von St. Peter ist Cigoli mit dem römischen Barock eng verknüpft. — In Florenz selbst verlor mit der abnehmenden künstlerischen Bedeutung der Stadt auch die Architektur ihre selbständige Bedeutung.

Oberitalien hat zwar der päpstlichen Hauptstadt die für die Geschichte des Barocks wichtigsten Meister geliefert, an Ort und Stelle überwog aber noch lange die Tradition der Spätrenaissance, wie sie in Mailand und Bologna namentlich die Schule des *Pellegrino Tibaldi* bewahrte. Sie schuf im Kirchenbau eigenartige, zwischen Central- und Langhausbau in der Mitte stehende, Grundrissbildungen mit noch einfach-edlen Formen des Aufbaus, und hielt in der Anlage der Paläste mit Entschiedenheit an dem reich ausgebildeten Säulenhof fest. Die Barnabitennönche *Giovanni Ambrosio Magenta* und *Lorenzo Binago* sind die Hauptmeister; jenem gehören die bedeutenden Kirchenbauten von S. Pietro, S. Salvatore (1605—23) und S. Paolo (1611) zu Bologna, diesem die wohlgebildete Zentralanlage von S. Alessandro zu Mailand (seit 1602), die erst später eine barocke Innendekoration und Fassade erhielt. Eng verwandt ist der 1604 von *Giovanni Battista Lantana* entworfene Duomo nuovo zu Brescia (Fig. 33). Auch nach Genua und über diese Stadt nach Neapel drang der Einfluss der Schule und liess hier noch am Ende des 16. Jahrhunderts reine Zentralbauten, wie S. Ambrogio zu Genua (vollendet 1639) und Gesù nuovo zu Neapel entstehen.

Der eigentliche Barock beginnt in Mailand mit *Francesco Maria Ricchini*, der 1605—38 Dombaumeister war. Seine Kirche S. Giuseppe (1607—30) ist zwar noch ein ausgeprägter Zentralbau, aber mit einer ganz barocken Fassade. Unter seinen Profanbauten nehmen Palazzo Durini und Palazzo di Brera, das frühere Jesuitenkollegium, einen hohen Rang ein, der letztere namentlich durch den prachtvollen, auf doppelten Säulen und Rundbogen sich erhebenden Loggiengang (Fig. 34). In Bologna bezeichnet der stattliche Palazzo Bargellini-Davia von *Bartolomeo Protaglia* die gleiche Entwicklung zum Barocken, am auffälligsten in dem hier zum erstenmal auftretenden Motiv kolossaler, den Balkon über dem Hauptportal tragender Atlantengestalten. *Agostino Barella* († 1679), der auch in München am Bau der Residenz und als Architekt der Theatinerhofkirche tätig war, errichtete seit 1668 in Vicenza das Santuario della Madonna di Monte Berico, was die Grundrissanlage und die Innenarchitektur anlangt, nicht ohne sichtbare Anlehnung an den strengen Klassizismus Palladios, dessen berühmte „Villa Rotonda“ nur wenige Minuten entfernt steht, in der Durchbildung der Fronten aber sich dem barocken Schema voll anschliessend.

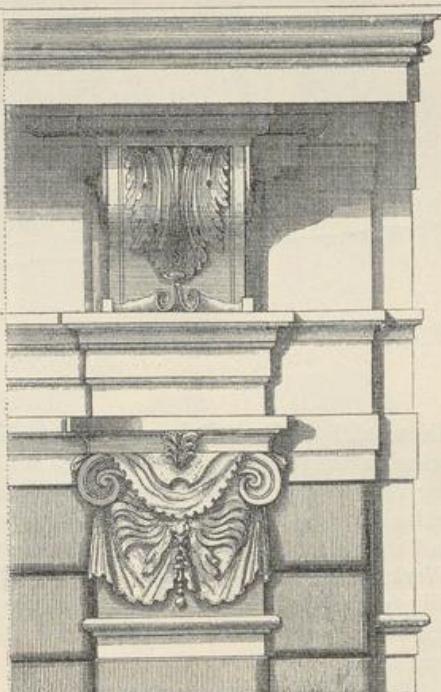


Fig. 31 Detail vom Portal des Palazzo Nonfinito zu Florenz

In den beiden grossen Seestädten Genua und Venedig stand der Palastbau in erster Reihe, der auf Grund der lokalen Verhältnisse und eines hohen Luxusbedürfnisses schon in der Renaissance fest ausgeprägte Formen entwickelt hatte; der Barock ist daher hier zunächst nichts anderes als eine bereicherte Renaissance. In Genua schloss sich der namentlich von der mächtigen Familie der Balbi viel beschäftigte Florentiner *Baccio di Bartolomeo Bianco* († 1656) der vorhandenen Richtung in der Ausgestaltung sowohl der Fassaden wie der Hofanlagen an. In seinem Palazzo Balbi (Durazzo) und in dem Bau der Universität (1623) wirkt er ohne Aufwand eigentlicher Schmuckformen gross durch

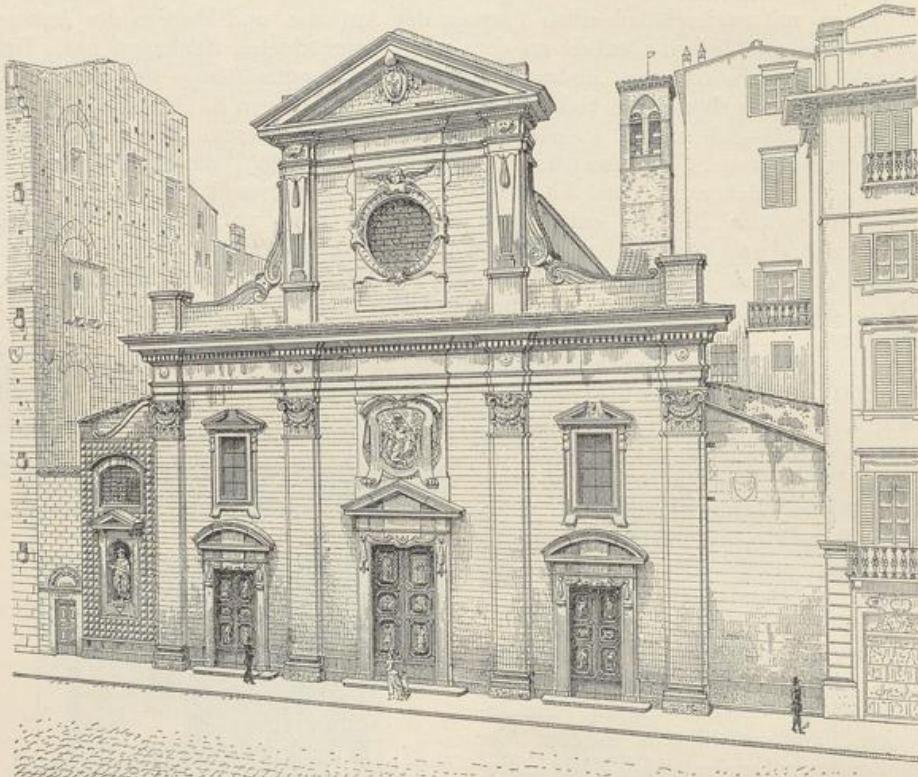


Fig. 32 Fassade von Sta. Trinità zu Florenz

die wuchtigen Verhältnisse und klare Massenverteilung. Von einem mit Säulenarkaden umgebenen Vestibül (Fig. 35) steigt eine Freitreppe zu dem höher gelegenen Hofe empor, dessen Hallen von gekuppelten Säulen getragen werden. Seine Villa Paradiso ist gleichfalls höchstens im Detail barock, sonst aber mit ihrer anmutigen Loggia ein noch ganz im Sinne der Renaissance empfundenes Werk. Auch im genuesischen Kirchenbau (S. Annunziata, S. Maria delle Vigne, S. Siro) wird die Form der Säulenbasilika festgehalten, trotz der schweren Last eines erstaunlich reich dekorierten Tonnengewölbes, das den Oberbau bildet.

Den Geist der venezianischen Architektur hatte *Jacopo Sansovino* in seinem zierlichen Prachtbau der Markusbibliothek so unübertrefflich zum Ausdruck gebracht, dass dieses Muster, bei dem geringen Anspruch auf eigent-

lich architektonische Bedeutung, den das venezianische Prachtbedürfnis erhob, ständig fortwirkte. Die Strenge Palladianischer Gedanken klingt dagegen höchstens in einigen Schöpfungen des hier sowie in Verona und Vicenza viel beschäftigten *Vincenzo Scamozzi* (1522—1616) an. Auch der bedeutendste Barockarchitekt Venedigs, *Baldassare Longhena* (1604—82), entfaltet in seinen Palastbauten vor allem dekoratives Talent. Den Höhepunkt seines Könnens bezeichnen die Palazzi *Pesaro* und *Rezzonico* (um 1680) (Fig. 36). In die reichste Prachtentfaltung weiss er einen kräftigen architektonischen Rhythmus zu bringen, der das Ganze stimmungsvoll zu monumental Wirkung zusammenfasst. Sein bedeutendster Kirchenbau, *S. Maria della Salute* (seit 1631) ist im Grundriss und in der einfach grossen Innenarchitektur von Palladianischen Ideen beherrscht; an einen achteckigen Kuppelraum mit Kapellen legt sich ein quadratischer, saalartiger Gebäudeteil mit Kuppel und seitlichen Apsiden, an diesen der rechtwinklige Altarraum. Für die fehlende Einheitlichkeit der inneren Raumwirkung entschädigt das wunderbar malerische, alle Vorteile der Stadtlage meisterhaft ausnützende Gesamtbild des Äusseren mit der edlen Triumphbogenarchitektur des Portals und der Apsidenwände, zu welcher die mächtigen Voluten und Anläufe des Kuppeltambours einen pikanten Gegensatz bilden (Fig. 37). Dagegen geht die Wirkung der Fassade von Longhenas kleiner *Osp*—

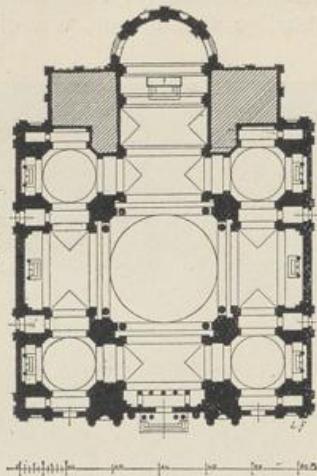


Fig. 33 Grundriss des Duomo nuovo zu Brescia

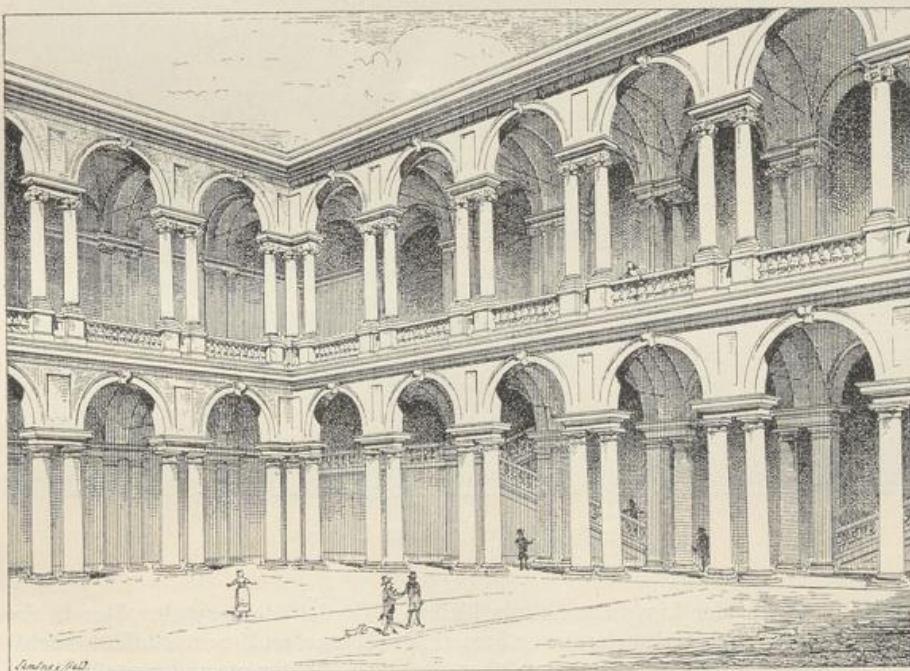


Fig. 34 Hof des Palazzo di Brera zu Mailand

taletto-Kirche (1674) in der Überfülle rein dekorativer Formen verloren. Nach seinem Entwurf wurde auch S. Maria ai Scalzi (seit 1646) gebaut, deren Fassade (Fig. 38) Giuseppe Sardi (Salvi) (1630—99) ausführte. Sardis selbständige Leistungen, wie die Fassade von S. Maria Zobenigo (1683) und

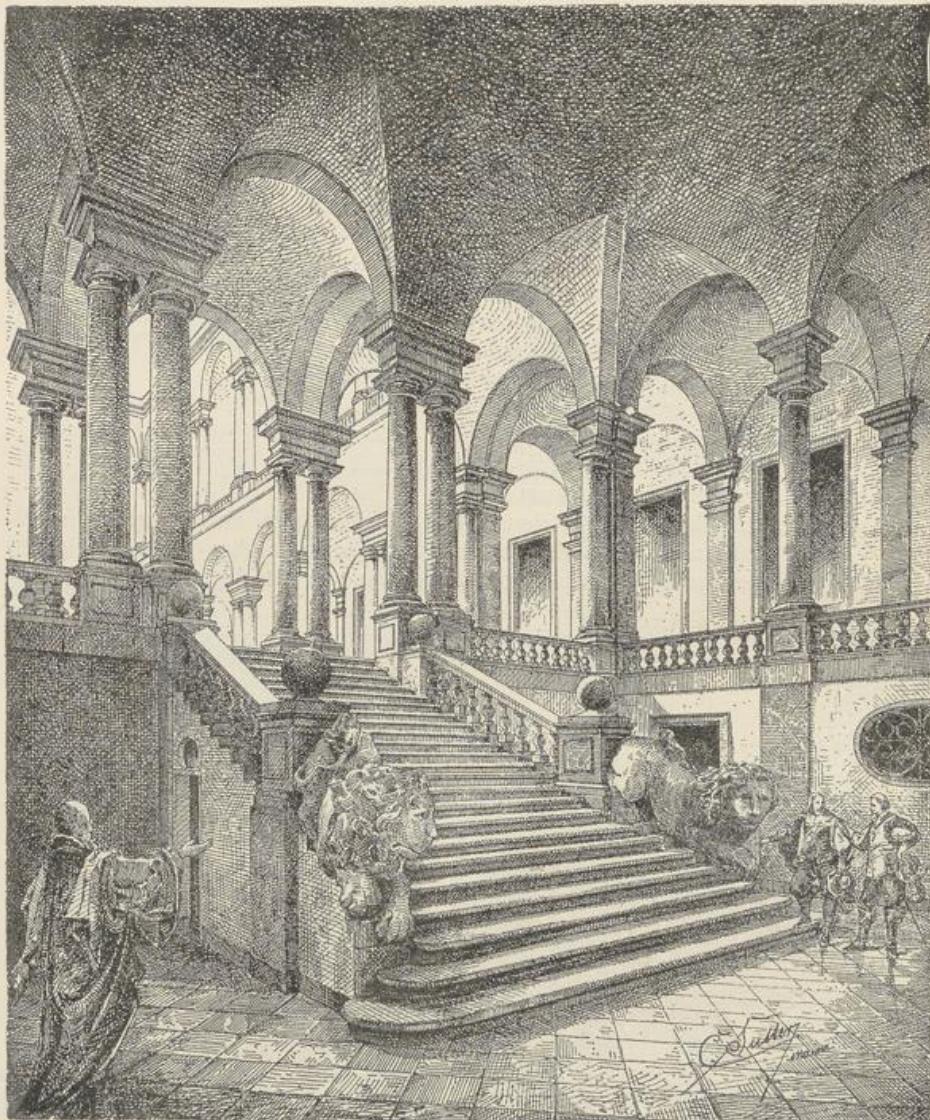


Fig. 35 Hof der Universität in Genua

andere Arbeiten der Longhena-Schule bleiben weit dahinter zurück. Der in der venezianischen Architektur durchweg bemerkbare Mangel an Monumentalität brachte es eben mit sich, dass die barocke Dekoration hier leichter als anderswo Halt und Mass verlor; doch hat der venezianische Barock auch fast allein unabhängig von

den römischen Vorbildern sich rein aus nationalen Elementen heraus entwickelt, und *Longhena* gab ihm einen in seiner Art vollendeten Ausdruck.

Nach dem Süden Italiens wurde die römische Schule des Borromini durch *Cosimo Fansaga* (1591–1678) übertragen, den Schöpfer des neapolitanischen

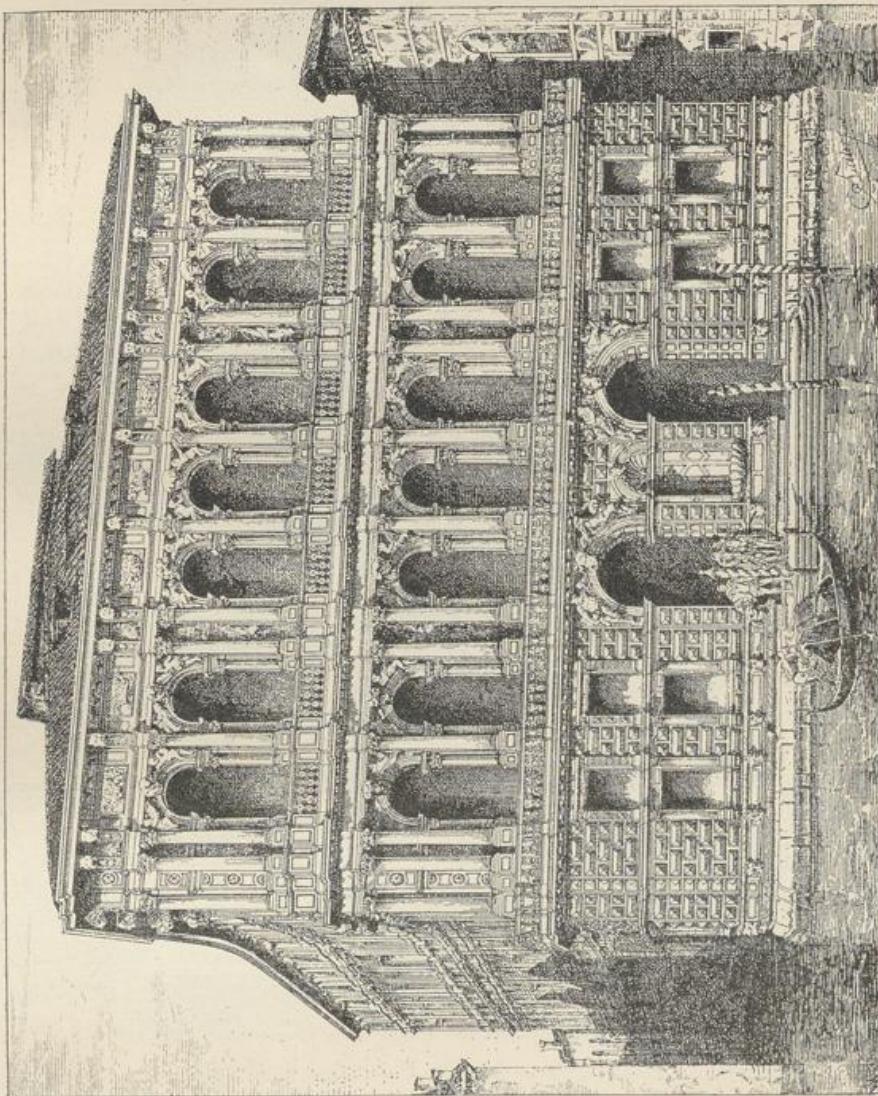


Fig. 36 Palazzo Pesaro in Venedig

Barocks. Er wusste sich trefflich dem Geschmack dieser Landstriche anzupassen, der überladenen Prunk mit Schönheit verwechselt. Bezeichnend dafür ist seine Innenausstattung von S. Martino (Fig. 39), die unter die Herrschaft der farbenprächtigsten Buntheit gestellt ist. Architektonisch bedeutender ist seine Fassade der Sapienza, die in geschickter Anordnung eine Säulenloggia um-

schliesst. Sonst scheint grade unter dem Einfluss Fansagas die neapolitanische Palastarchitektur sich die schlimmsten Auswüchse Borrominesker Willkür — und noch dazu meist im billigen Stuckmaterial — zu eigen gemacht zu haben. Der

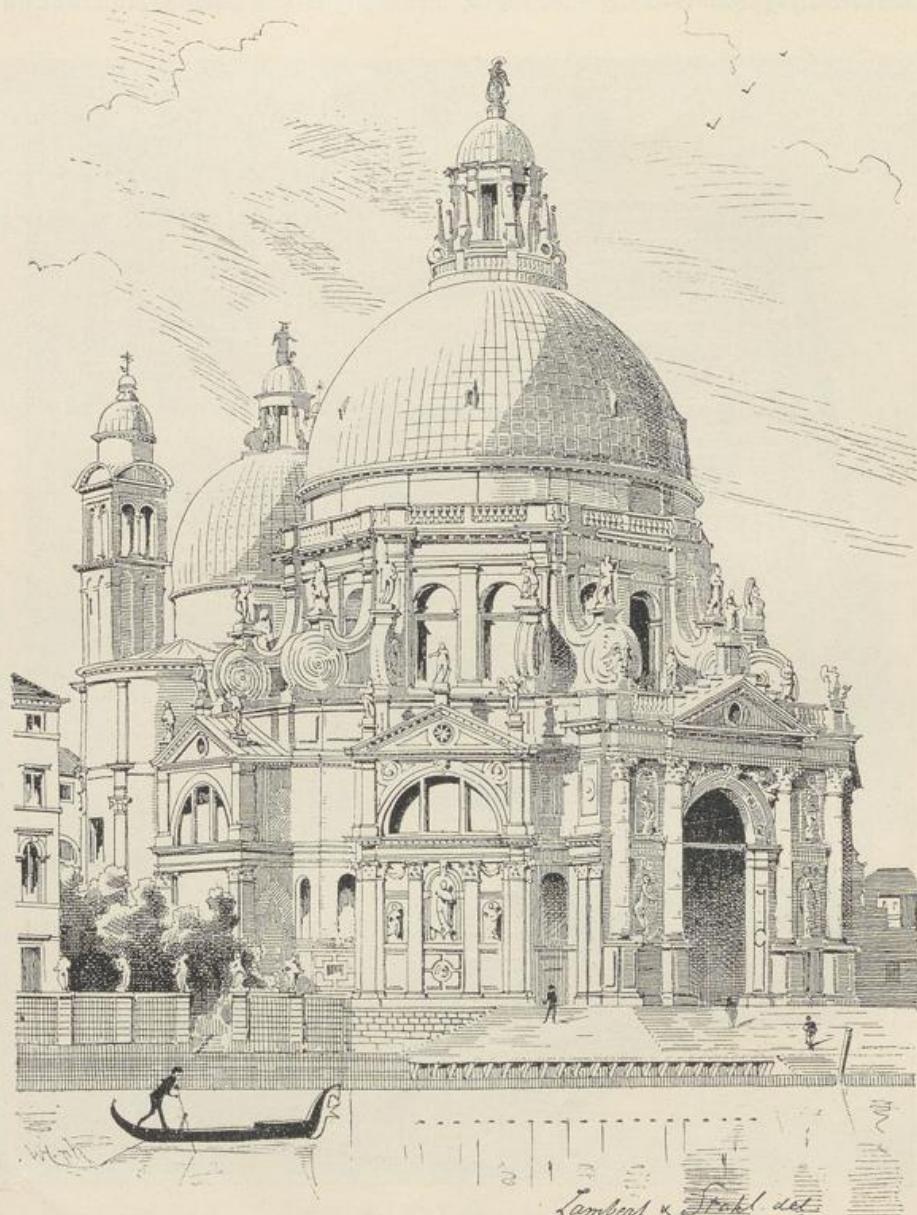


Fig. 37 Äusseres von S. Maria della Salute zu Venedig

Berührung mit dem spanischen Süden, in welchem ja auch die Erinnerung an maurische Kunst und Kultur noch durch zahlreiche Denkmäler gewahrt wurde, verdankt augenscheinlich auch der Meister die entscheidenden Anregungen, in dessen

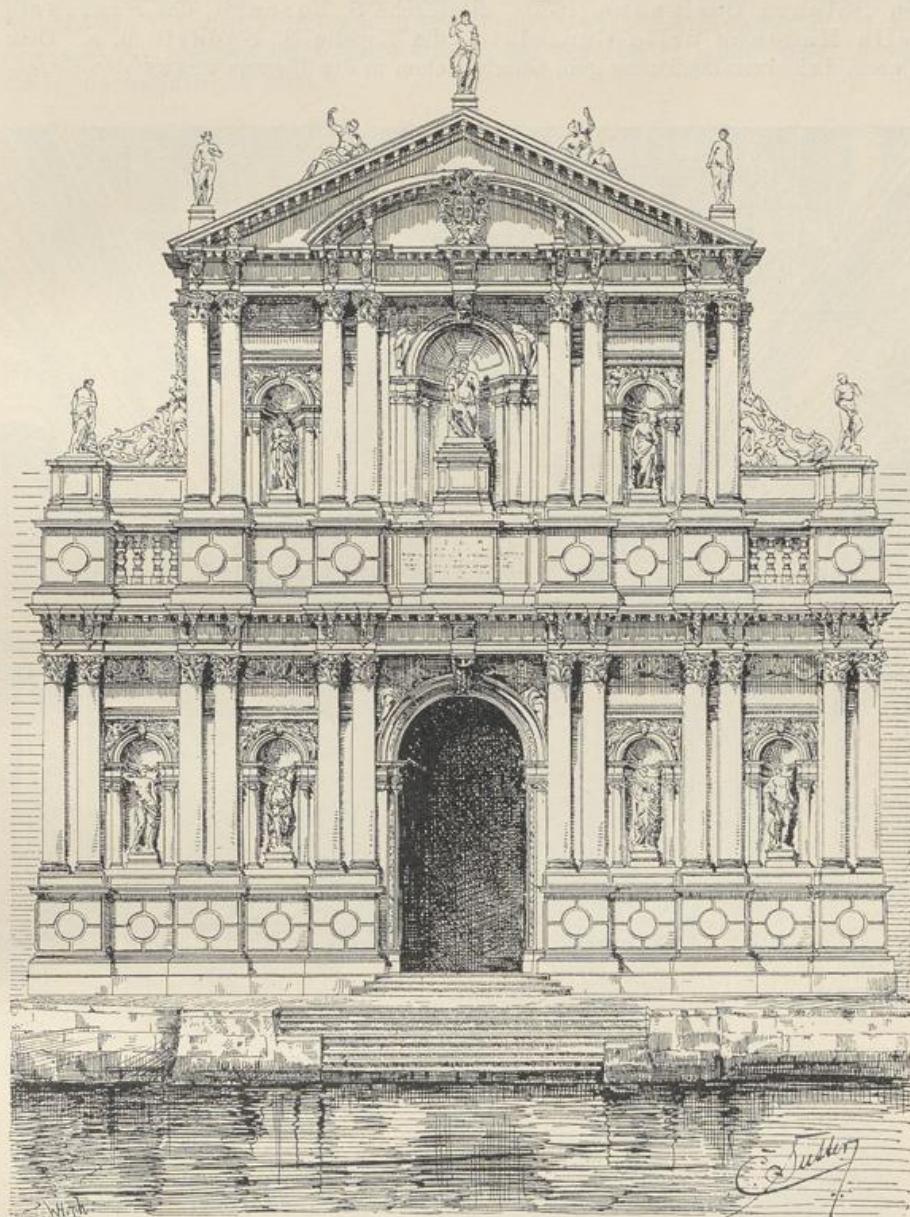


Fig. 38 Fassade von S. Maria ai Scalzi in Venedig

Werken die schwüle Sinnlichkeit, die ungesunde Überschwänglichkeit des Barocks am schrankenlosesten zum Ausdruck kommen, der Theatinermönch *Guarino Guarini* (1624—83), der, aus Modena gebürtig, eine Zeitlang in Sizilien tätig gewesen zu sein scheint. Seine Kirche S. Gregorio zu Messina (Fig. 40) ist das berüchtigste Beispiel barocker Willkür. Seine Hauptwerke schuf er im Auftrage der Herzöge von Savoyen in Turin, so die Accademia delle Scienze (1674),

den Palazzo Carignano (1680), die Kirche S. Lorenzo, das Santuario della Madonna della Consolata, die Kapelle S. Sudario u. a. Dem Klaren, Leichtverständlichen geht Guarini schon in der überaus verzwickten Grund-



Fig. 39 Inneres von S. Martino zu Neapel

rissbildung dieser Zentralbauten (Fig. 41) mit Absicht aus dem Wege; mit erstaunlicher künstlerischer Energie sucht er vielmehr überall das Niedagewesene, in keiner Regel Fassbare zum Ausdruck zu bringen und erzeugt voll grübelnder Tüftelei eine Stimmung mystischer Verzücktheit, wie sie dem von Blut und Weih-

rauch erregten Zeitempfinden wohl entsprach. Denn Guarini war trotz seiner mehr provinzialen Tätigkeit auch ausserhalb Italiens ein gesuchter Baukünstler. In ihm dominiert die kirchlich-fanatische Richtung des Barocks, so wie in dem Jesuiten *Pozzo* die weltlich-prächtige.

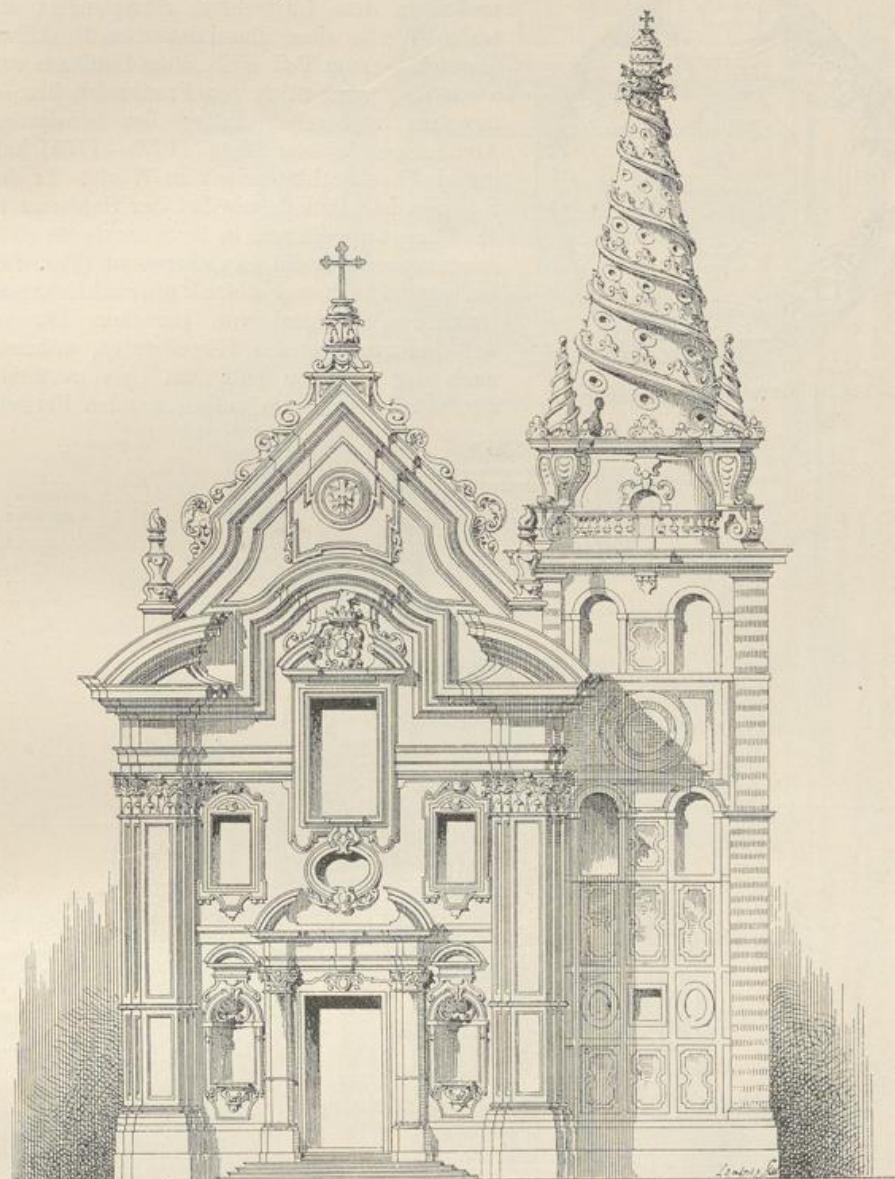


Fig. 40 S. Gregorio zu Messina

Auf die Dauer lässt sich weder die eine noch die andere dieser Stimmungen festhalten, die Zeit war reif für einen Umschwung. Ihn gibt charakteristischerweise zuerst die Architektur derselben Stadt zu erkennen, welche in Guarini den

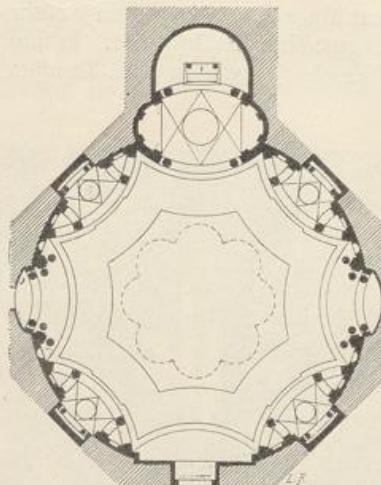


Fig. 41 Grundriss von S. Lorenzo zu Turin

höchsten Ausdruck des Barockwillens gesehen hatte, Turin. Hier schuf *Filippo Juvara* (1685—1735) in der grossen Klosteranlage der Superga bei der Stadt (1717—31) und weiter in dem Lustschloss Stupinigi die ersten Werke einer klassizistischen Reaktion, die sich — zum Teil nicht ohne Einflüsse von auswärts, namentlich von Frankreich her — langsam vorbereitet hatte; der feinsinnige Archäologe *Scipione Maffei* (1675—1755) half ihr gleichzeitig litterarisch zu Worte. In der Superga ist, ähnlich wie bei der Sapienza in Rom, eine Kuppelkirche in die Schmalseite eines geschlossenen Rechtecks eingebaut (Fig. 42), die Kuppel hoch und schlank über achteckigem Grundriss, flankiert von barocken Türmen auf den anstossenden Flügelbauten, während nach der anderen Seite hin eine mächtige Säulenhalle von rein antikisierenden Formen

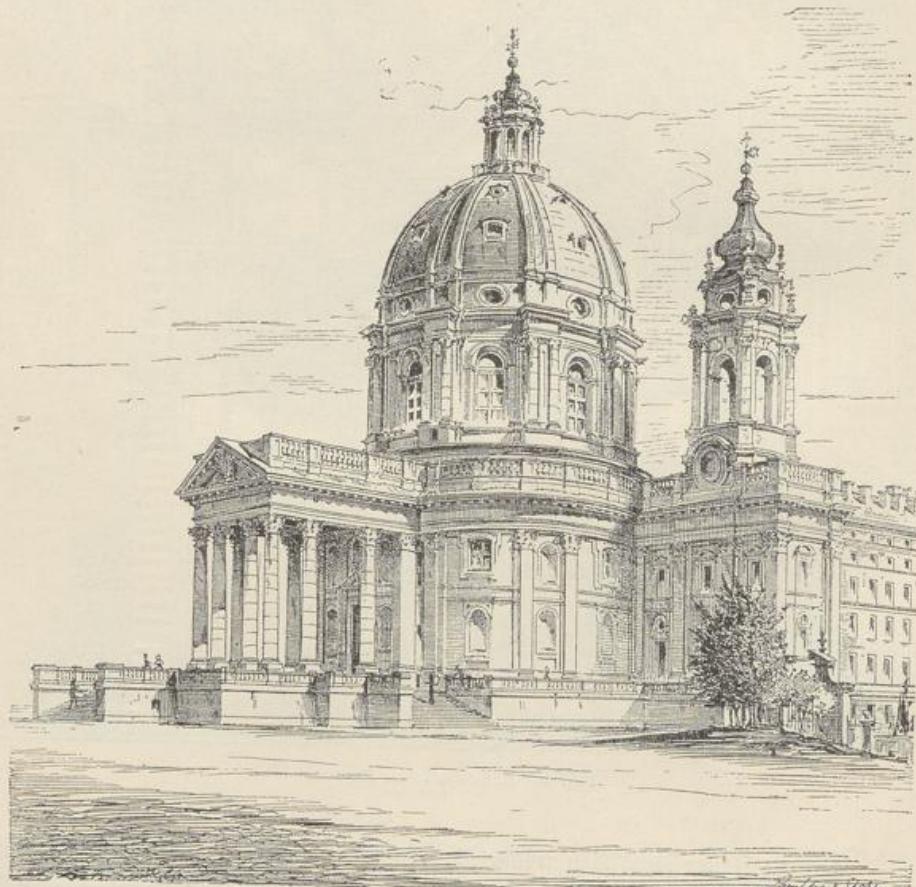


Fig. 42 Die Superga bei Turin

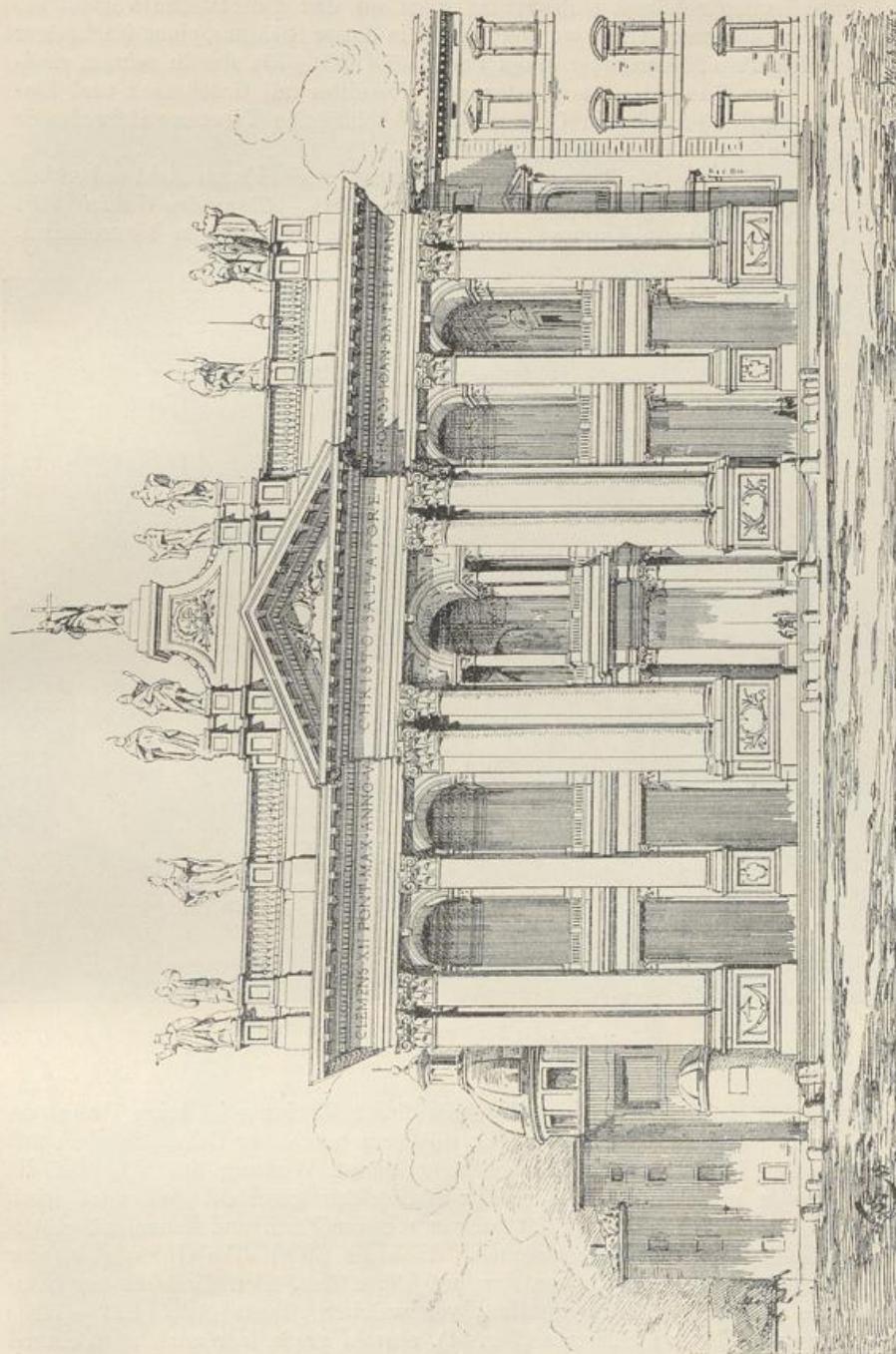


Fig. 43 Fassade von S. Giovanni in Laterano

vorgelegt ist. Es gibt keinen grösseren Gegensatz zu der grübelnden, unklaren Phantastik Guarinis, als diesen nüchtern klaren, aus den verschiedenen Stilrichtungen das Geeignete mit imposanter Wirkung zusammenfassenden Bau. In

seinen Palastbauten schliesst sich Juvara ganz an das französische Vorbild an, wie wir es noch kennen lernen werden; er hat in dieser Richtung einen Nachfolger an dem italienierten Niederländer *Luigi Vanvitelli* (1700—73), der in seinem riesigen Schloss von Caserta das Muster von Versailles mit Geschmack und Einsicht nachahmte, während sein Umbau von Michelangelos Thermenkirche in Rom nicht das gleiche Lob verdient.

Auch der römische Barock blieb von den neuen Einflüssen nicht unberührt, namentlich da sein Hauptvertreter im 18. Jahrhundert, *Alessandro Galilei* (1691 bis 1737), lange Jahre in England, dem Hauptlande des strengen Klassizismus,

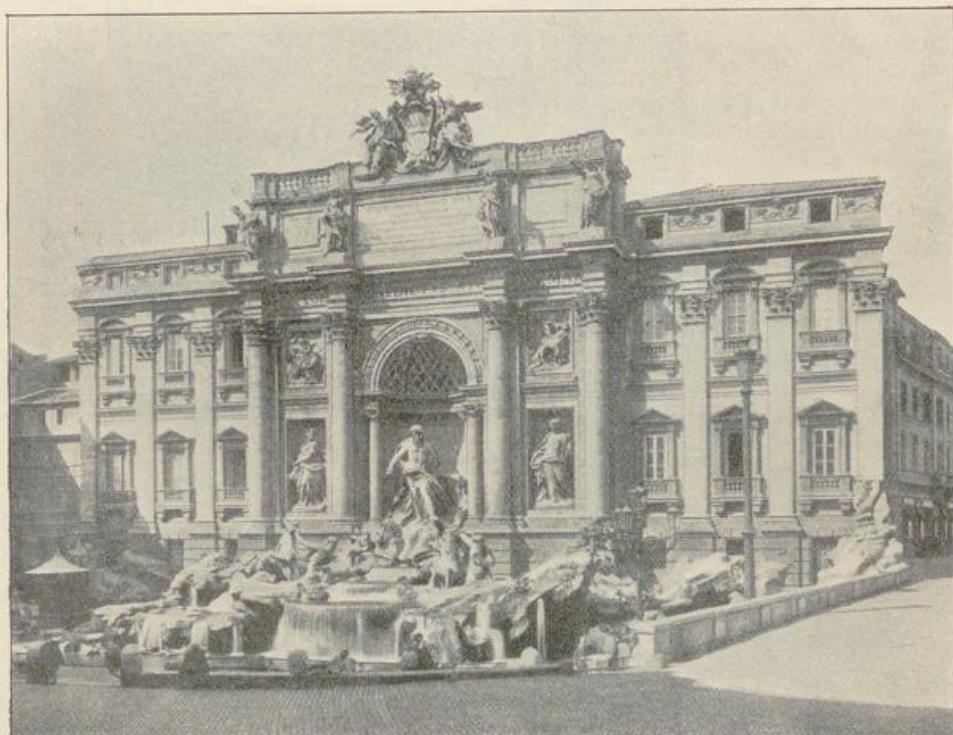


Fig. 44 Fontana da Trevi

zugebracht hatte. Das wichtigste Ergebnis dieser Mischung ist seine Fassade von S. Giovanni in Laterano (Fig. 43), ein mächtiger Dekorationsbau mit durchgehender Pilaster- und Säulenordnung, deren Wirkung durch die in die Interkolumnien gestellte zweigeschossige Architektur geschickt gesteigert wird. Die Fassadenidee von St. Peter ist hier in reinerer Form und daher mit glücklicherem Gelingen wieder aufgenommen. Auch die Cappella Corsini an der Lateransbasilika (1734) ist ein vornehm prächtiger Bau. Den Eindruck der Lateransfassade zeigt die Palastdekoration, vor welcher *Niccolò Salvi* (1699—1751) seine Fontana Trevi aufbaute (Fig. 44), obwohl grade hier auch noch einmal der ganze Schwung und die echt malerische Empfindungsweise zur Geltung kommt, wie sie die besten Zeiten des Barocks kannten. Die wenig früher (1721 bis 1725) entstandene Spanische Treppe von *Alessandro Specchi* und *Francesco de' Sancti* (Fig. 45) bezeugt nicht minder den scharfen Blick für grosse

dekorative Wirkung, den der römische Barock noch nicht verloren hatte. Auch in den Werken *Fernando Fugas* (1699—1780), den *Palazzi della Consultà* und *Corsini*, sowie mehreren grossen Palastbauten in Neapel macht sich dies

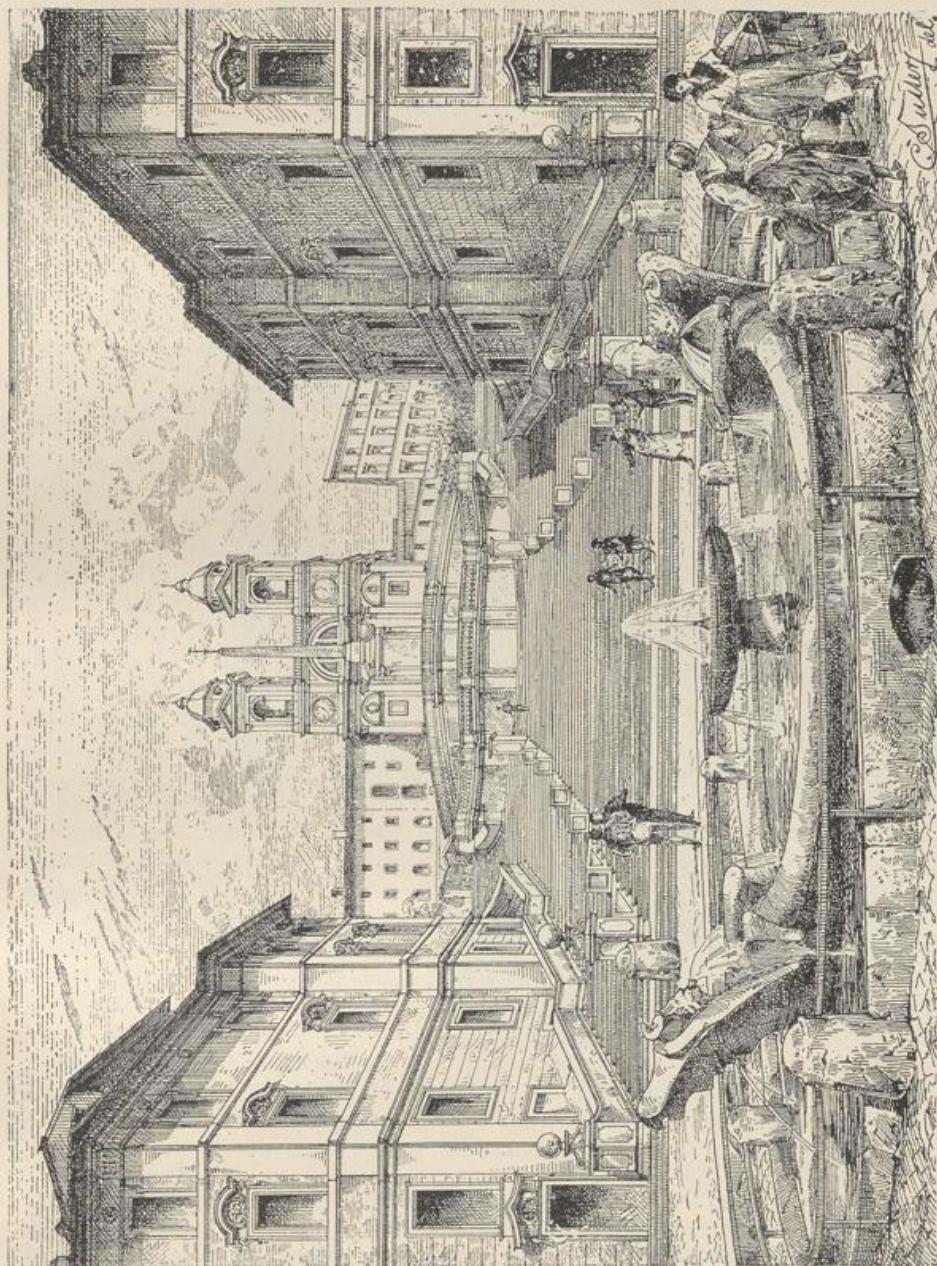


Fig. 45 Spanische Treppe zu Rom

geltend; sein Fassadenbau von S. Maria Maggiore löst nicht ohne Geschick die Aufgabe, inmitten einer Palastanlage die Front der alten Kirche zum Ausdruck zu bringen. *Domenico Gregoris* Fassade von S. Croce in Gerusalemme

Lübbe, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

4

(1744) (Fig. 46) und *Carlo Marchionnes Villa Albani* (seit 1746) sind die letzten bemerkenswerten Erzeugnisse dieser Architektenschule, die zwei Jahrhunderte lang der Baukunst ihre Gesetze vorgeschrieben hatte. Gross in ihren Vorzügen wie in ihren Ausartungen hatte sie stets die eigenwillige Kraft des künstlerischen Ich zur Grundlage des Schaffens gemacht. Die allmählich eintretende Erschöpfung

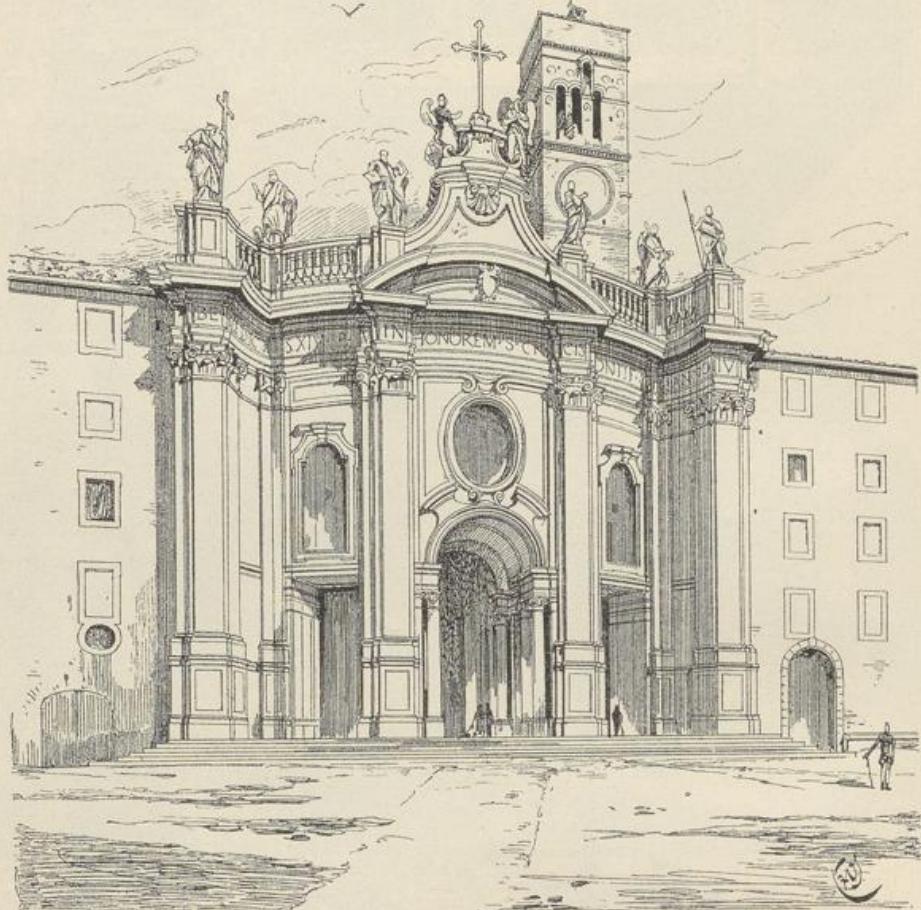


Fig. 46 Fassade von S. Croce in Gerusalemme zu Rom

der erfindenden Phantasie führte unmittelbar die Rückkehr zu der bewährten, durch das Ideal der klassischen Kunst geheiligt Regel herbei. Eine Weiterbildung des Barockgedankens zum Rokoko hat Italien nicht gekannt, diese Entwicklung vollzog sich völlig nördlich der Alpen.

### Spanien<sup>1)</sup>

Den Höhepunkt der spanischen Renaissance bezeichnet der Bau des Escorial (seit 1563) durch *Juan de Herrera*; er trägt, genau entsprechend dem Geiste des

<sup>1)</sup> C. Uhde, Baudenkmäler in Spanien und Portugal. Berlin 1892. — M. Junghändel und C. Gurlitt, Die Baukunst in Spanien. Dresden 1893. (Lichtdrucktafeln.)

Philippinischen Zeitalters, das Gepräge eines strengen, kalten Klassizismus. In der Zucht dieser Schule blieb die spanische Architektur, namentlich infolge der von Philipp II. begründeten Madrider Kunstakademie, bis weit ins 17. Jahrhundert hinein. Herreras Schüler *Francisco de Mora* und dessen Neffe *Juan Gomez de Mora*, seit 1611 königlicher Baudirektor, hielten an dieser Richtung fest, die auch der Jesuitenorden in seinen zahlreichen und stattlichen Bauten adoptierte. Aber das nationale Element, das die Werke der spanischen Frührenaissance so malerisch gestaltet hatte, schlug rasch wieder durch in der Epoche, welche gleichzeitig einen Calderon und Lope de Vega, einen Velazquez und Murillo als höchsten Ausdruck der spanischen Kultur in Poesie und Malerei erstehen sah. Der spezifisch nationale Kirchengrundriß in rechteckiger Anordnung mit drei Längsschiffen, einem Querschiff, Kapellen an drei Seiten und Fronttürmen kam wieder zur Geltung und überwand die klassizistische Vorliebe für den Zentralbau. Die Kathedrale Nuestra Senora del Pilar in Zaragoza, von *Francisco Herrera d. J.* seit 1677 erbaut, ist hierfür das maßgebende Beispiel. Die lange zurückgedrängte Freude des Volkes an reichem Schmuck trat, genährt durch einen unerhört prunkvollen Kirchendienst, nun mit voller Kraft hervor und verschaffte dem Barock in Spanien eine so üppige Entwicklung, wie kaum in Italien. Schwüler Mystizismus und heitere Lebensfreude, wie sie im spanischen Nationalcharakter so seltsam vermischt sind, kommen in den oft bis zu unglaublicher Phantastik gesteigerten Bauschöpfungen zum Ausdruck. Man knüpft diese ganze Entwicklung zumeist an den Namen des Architekten und Zeichners *José Churriguera* (Anfang des 18. Jahrh.) und bezeichnet die Epoche als die des Churrigueresken Stils; neben ihm war der Sevillaner *Juan Martinez* ein Bahnbrecher des neuen Stils. Durch eigenartige, wenn auch unschöne, in ihrem brettartigen Charakter noch immer an die alte maurische Tradition erinnernde Dekorationsformen fällt *Ventura Rodriguez* in seinen Bauten auf (Hof des Spitals und Fassade der Plateria zu Santiago de Compostella, Kirche S. Georg zu Coruña). In anderen Werken, wie der Sakristei der Kartause zu Granada (1740), kann der von schwülstigem Ornament

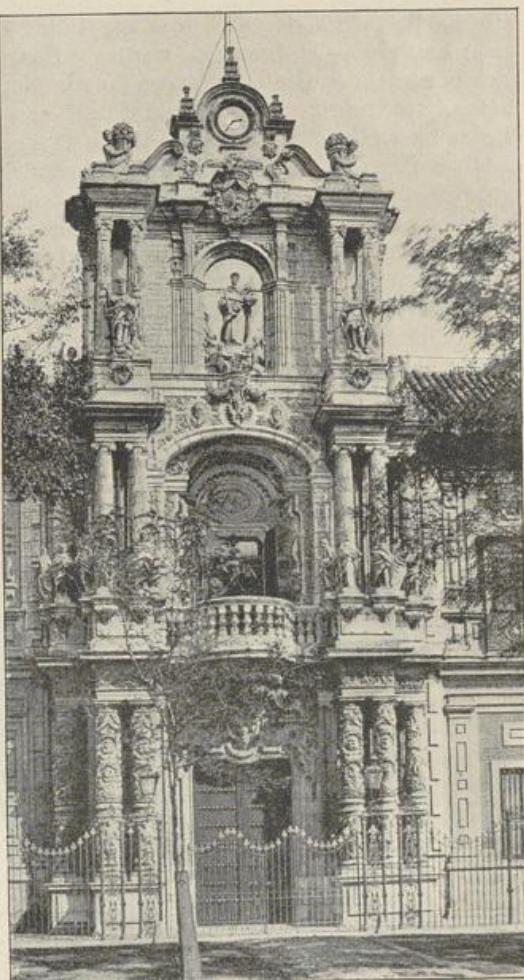


Fig. 47 Portalbau des Palastes S. Telmo in Sevilla  
(Nach Uhde)

förmlich zerhackte Aufbau nur durch die Bekanntschaft mit indischen Architekturen erklärt werden. Die architektonische Bedeutung der spanischen Barockbauten ist meist gering, ihr dekorativer Reiz aber oft ein sehr hoher. Den Höhepunkt in dieser Richtung bezeichnet die *Casa de los aguas* in Valencia und der Portalbau des Palastes *S. Telmo* in Sevilla (Fig. 47). Als stattliche Schöpfungen des spezifisch spanischen Barocks dürfen sonst noch Werke wie die Fassaden von *S. Cajetan* in Zaragoza (1683) und die Kathedrale in *Santiago de Compostella* (1680—1700), sowie die *Plaza mayor* mit dem Rathause in Salamanca (1700—33) genannt werden. Das kleine *Mués* in Navarra besitzt in der Fassade des Oratoriums des hl. Gregorius von Ostia ein sehr charakteristisches Barockwerk, ausgezeichnet durch die wirkungsvolle Verwendung einer stattlichen Nische als Tormotiv wie durch üppige dekorative Durchbildung. Dasselbe Motiv beherrscht die Fassade der Kathedrale von Cadiz (1720 von *Vicente Acero* entworfen), ist aber bereits mit starker Ernüchterung der Formen durchgeführt — ein Vorspiel zu der Herrschaft des erneuerten Klassizismus, die mit den Bourbonen in Spanien einzog. Damit war aber auch die eigene Kraft des spanischen Kunstgeistes erschöpft; ausländische Architekten entwarfen die Pläne der wenigen hervorragenden Bauten, die jetzt noch entstanden; so *Filippo Juvara* (s. S. 46) zum königlichen Schloß in Madrid, das dann *Gior. Batt. Sacchetti* seit 1737 ausführte, der Holländer *Van de Beer* zu der 1757 vollendeten Tabaksfabrik in Sevilla.

In Portugal, das eine eigene nationale Abwandlung des Barockstils kaum besessen hat, schließen sich Bauten wie das Hospital zu Braga, die Cisterzienserkirche in *Alobaça*, die Universitätsbibliothek in *Coimbra* und das angeblich von einem Deutschen *Ludovici* 1717—30 erbaute großartige Kloster *Mafra* den spanischen Werken dieser Epoche würdig an.

### Die Niederlande

Als im Jahre 1609 der Waffenstillstand zwischen Österreich-Spanien und den holländischen Generalstaaten dem langen Ringen um Freiheit und Glauben ein Ende machte, hatte sich nicht bloß die politische, sondern auch die geistige Scheidung zwischen den nördlichen und den südlichen Niederlanden bereits vollzogen. Die Holländer standen, als ein Volk germanischen Stammes, auf Seiten der Freiheit und des Protestantismus. Sie hatten ihr Staatswesen auf bürgerlich-demokratischer Grundlage aufgebaut und waren im Begriff, den Welthandel an sich zu reißen. Den Wissenschaften, insbesondere den klassischen Studien, bereiteten sie eine Stätte an ihren neugegründeten Universitäten, und Schriftsteller und Dichter wie *Hooft*, *Huygens*, *Joest van Vondel* legten den Grund zu einem nationalen Schrifttum. Die südlichen Provinzen, das heutige Belgien, mit ihrer flämischen und wallonischen Bevölkerung blieben dem Katholizismus und der spanischen Herrschaft treu; hier herrschten die Jesuiten, und die Macht einer altererbt, auf romanischem Boden gewachsenen Kultur schloß das Land eng an die allgemeine Kunstbewegung der Zeit an. Ein Ausdruck dieses gegensätzlichen Verhältnisses zwischen den beiden Ländern ist es, daß die holländische Architektur aus der Stilrichtung einer national eigenartigen Renaissance in die des Klassizismus einlenkte, während Belgien ein wichtiger Schauplatz für die Entwicklung des nordischen Barocks wurde.

Sicherlich wurde der Grund zu dieser Entwicklung in Italien selbst gelegt. Ein Zeugnis dafür ist einmal die Tätigkeit des *Sebastian* (1523—57) und *Jakob van Noyen* (1533—1600), die das Palais des Kardinals Granvella in Brüssel ganz im Sinne der römischen Spätrenaissance errichteten und durch architektonische Publikationen ihr Studium der ewigen Stadt zu erkennen gaben, sodann aber

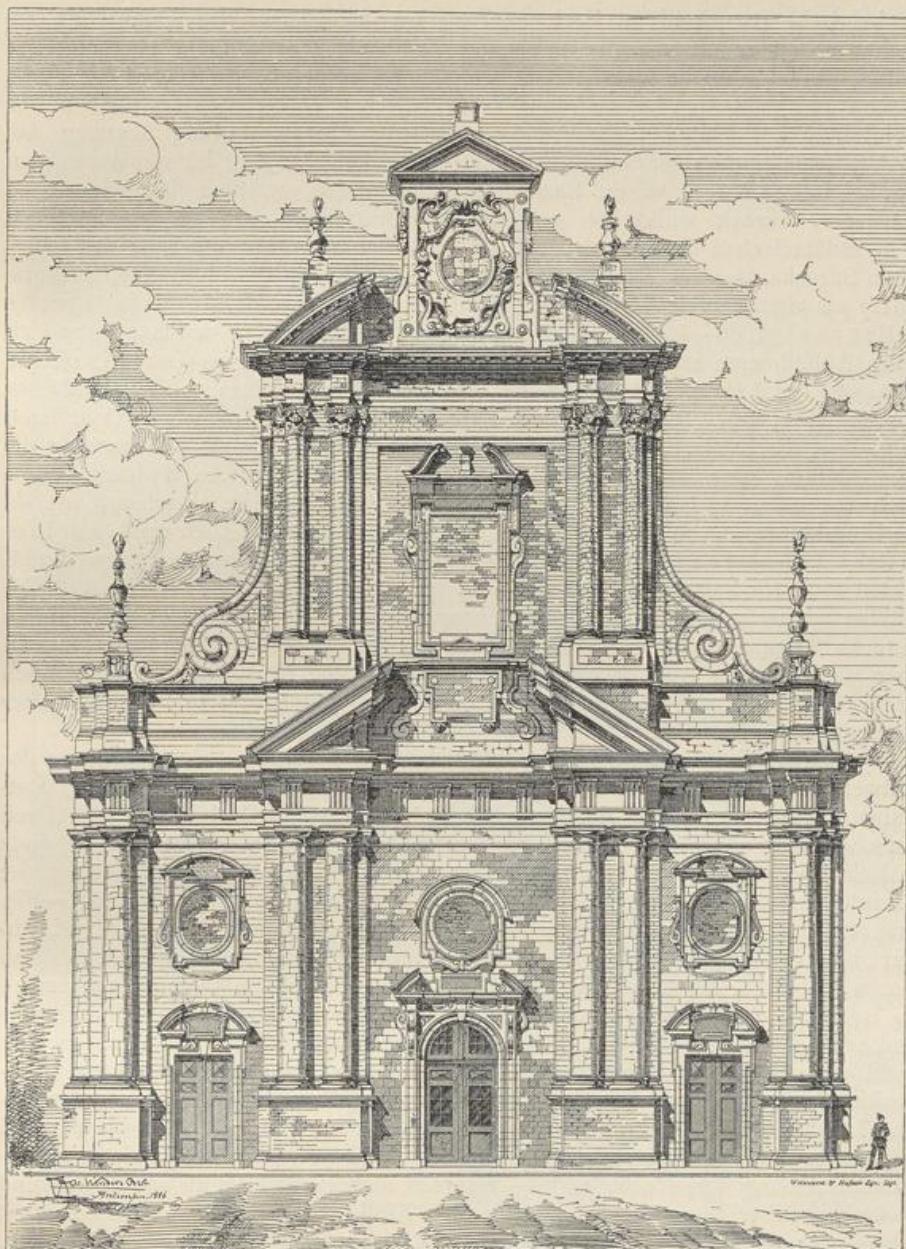


Fig. 48 Fassade der Augustinerkirche zu Brüssel

auch die Teilnahme, welche der größte Meister der flämischen Kunst, *Rubens*, durch eigene Entwürfe wie durch ähnliche literarisch-artistische Unternehmungen<sup>1)</sup> für die Schöpfungen der gleichzeitigen italienischen Architektur bekundet. Aber

1) *P. P. Rubens*, Palazzi di Genova. Antwerpen 1622.

der belgische Barockstil ist doch mehr als ein importiertes fremdländisches Ge- wächs; er ist erfüllt von der nationalen Kraft eines selbständig empfindenden Volkes, das eine reiche künstlerische Vergangenheit besaß. So kommt die derbe Frische und vollsaftige Lebensfreude des flämischen Volkscharakters auch in der Architektur zur Geltung; die Freude an reicher Einzelgestaltung überwog das Streben nach imposanter Gesamtwirkung, ein malerischer Zug ist von Anfang an dem belgischen Barock eigen. Bezeichnend hierfür sind vor allem die „spann'schen deurkens“, barock willkürlich gezeichnete Türumrahmungen im „spanischen“, d. h. südländischen Geschmack, wie sie u. a. der erste Hauptmeister des belgischen Barocks, *Jacques Francquart* (1577—1651), in seinem „Livre d'architecture“ (1617) als vielbeachtete Vorbilder veröffentlichte. Sein Bau der Jesuitenkirche in Brüssel (1606—16) ist leider 1812 abgebrochen worden und nur in malerischen Abbildungen erhalten; so bleibt die Fassade der Augustinerkirche in Brüssel (jetzt Hauptpost) (1620—42) das erste Beispiel eines voll ausgebildeten Barocks (Fig. 48). Die Verhältnisse des Aufrisses werden hier wie in anderen belgischen Kirchen zum Teil dadurch bestimmt, daß das Ganze offenbar nur die Neugestaltung eines älteren gotischen Kirchenbaus ist; aber die Wirkung beruht auch vor allem auf der üppigen Kraft der Durchbildung im einzelnen, wie sie die Umrahmungen von Giebeln, Türen und Fenstern zeigen. Auch die Jesuitenkirche in Antwerpen (1614—21), ein Werk der dem Orden angehörigen Architekten *Peter Huijssens* und *Peter Aggilon*, ist in dem von Rubens einst mit 36 Gemälden verzierten Inneren 1718 durch Brand zerstört worden; die Fassade, durch seitliche Treppentürme in die Breite gezogen, trägt reiche Dekoration, kommt aber der Brüsseler Augustinerkirche an Klarheit und Kraft nicht gleich. Auch Brügge, Lüttich und Ypern besitzen in ihren Jesuitenkirchen stattliche Denkmäler des belgischen Barockstils.

*Rubens*, dessen Einfluß sicher auch bei der dekorativen Ausgestaltung der Antwerpener Jesuitenkirche in Frage kommt, hat beim Bau seines eigenen palastartigen Hauses namentlich durch ein triumphbogenartiges Gartentor, sowie durch ein noch heut unverändert erhaltenes Gartenhäuschen (Fig. 49) von seiner ganz malerischen, aber stets erfindungsreichen und wirkungsvollen Auffassung der Barockformen ein Zeugnis hinterlassen. Sein Schüler *Lucas Faid'herbe* (1617—97), ursprünglich Bildhauer, entwickelte diese Richtung weiter. Seine Jesuitenkirche zu Löwen (1650—66), wiederum auf der Grundlage eines romanischen Baues, ist ein glänzendes Werk; noch mächtiger wirkt die Beguinengkirche in Brüssel (1657—76), sowohl durch die reiche Behandlung des Innern wie durch die Fassade (Fig. 50), welche das Nebeneinander der drei Kirchenschiffe nicht verschleiert, sondern in einer sehr lebendigen, malerisch bewegten Komposition zum Ausdruck bringt. Auch in einigen Grundrißanlagen, die Zentral- und Langhaus in organischer Art miteinander zu vereinigen suchen — während ein älterer Bau, die Abteikirche St. Peter zu Gent, dies durch einfache Aneinanderreihung angestrebt hatte — erweist sich Faid'herbe als origineller und gedankenreicher Künstler; es sind dies die Kirche *Notre Dame d'Hanswyk* (1663—78) zu Mecheln und die Abteikirche von Averbode (1664—70). Überall zeigt sich in seinem Schaffen neben der Begeisterung für die neue Kunst doch auch das Bestreben, die alten nationalen Grundlagen der nordischen Architektur zu wahren. Und dieser nationale Charakter blieb dem belgischen Barock eigen, ungeachtet der rein italienisierenden Richtung, wie sie namentlich in den Bauten des *Wenceslav Coeberger* (1560—1630) (Notre Dame zu Montaigu 1609—11) und des *Jan van Xanten* (Giovanni Vasanzio) hervortritt. Auch die Profanarchitektur der Zeit hält fest an der Tradition des schlanken gotischen Giebelhauses, das nur, oft mit reichster malerischer Wirkung, zu barocken Formen

umgestaltet wird. Die Zunfthäuser, wie sie namentlich den Markt von Brüssel umgeben (seit 1695), liefern die lehrreichsten Beispiele für die Keckheit und Frische, mit welcher die belgischen Architekten auch innerhalb dieser Grenzen den Barockstil zu handhaben wissen.

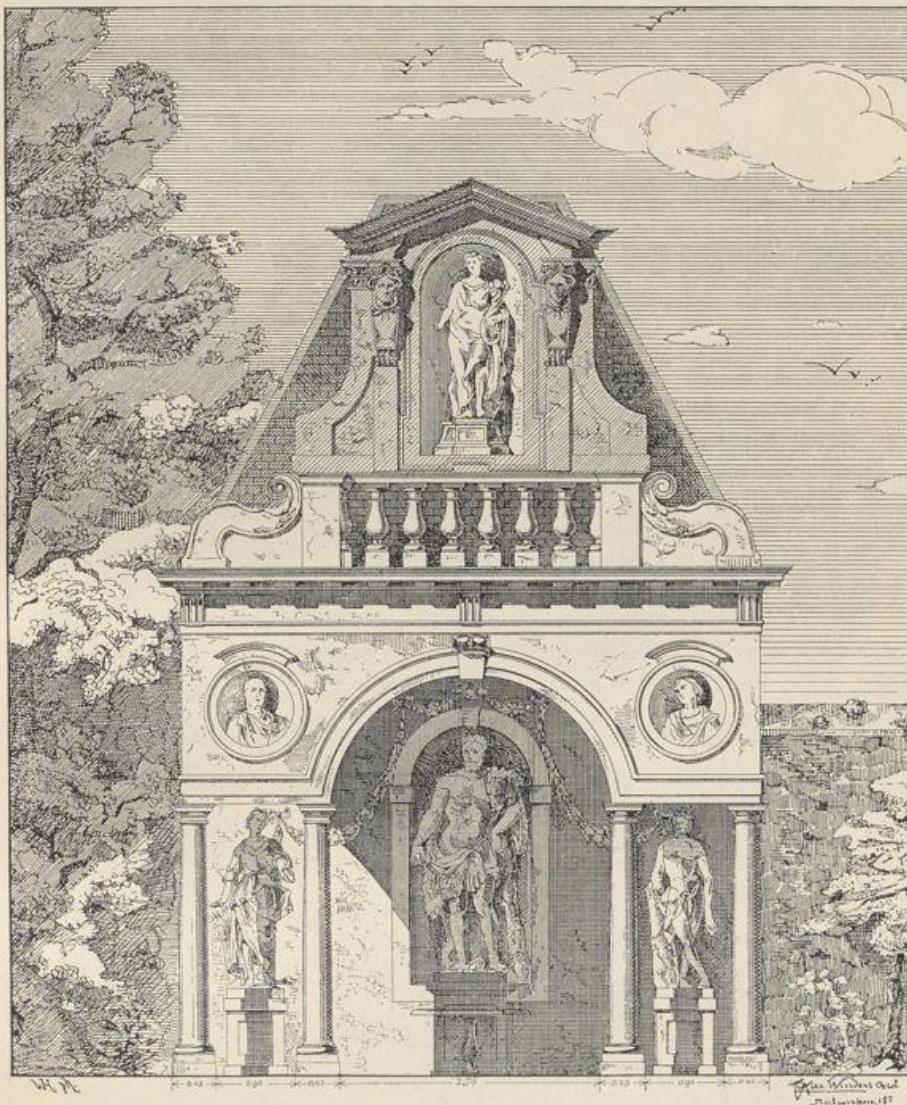


Fig. 49 Rubens' Gartenhaus in Antwerpen

Andersartig und beschränkter waren die Aufgaben der Baukunst in Holland<sup>1)</sup>, und von vornherein ganz andersartig war auch die Gesinnung, mit welcher man an ihre Lösung herantrat. Das Streben nach künstlerischer Einwirkung auf die Sinne und auf die Phantasie blieb in der kirchlichen Kunst durch die strenge

1) A. Galland, Geschichte der holländ. Baukunst u. Bildnerei. Frankfurt a. M. 1890.

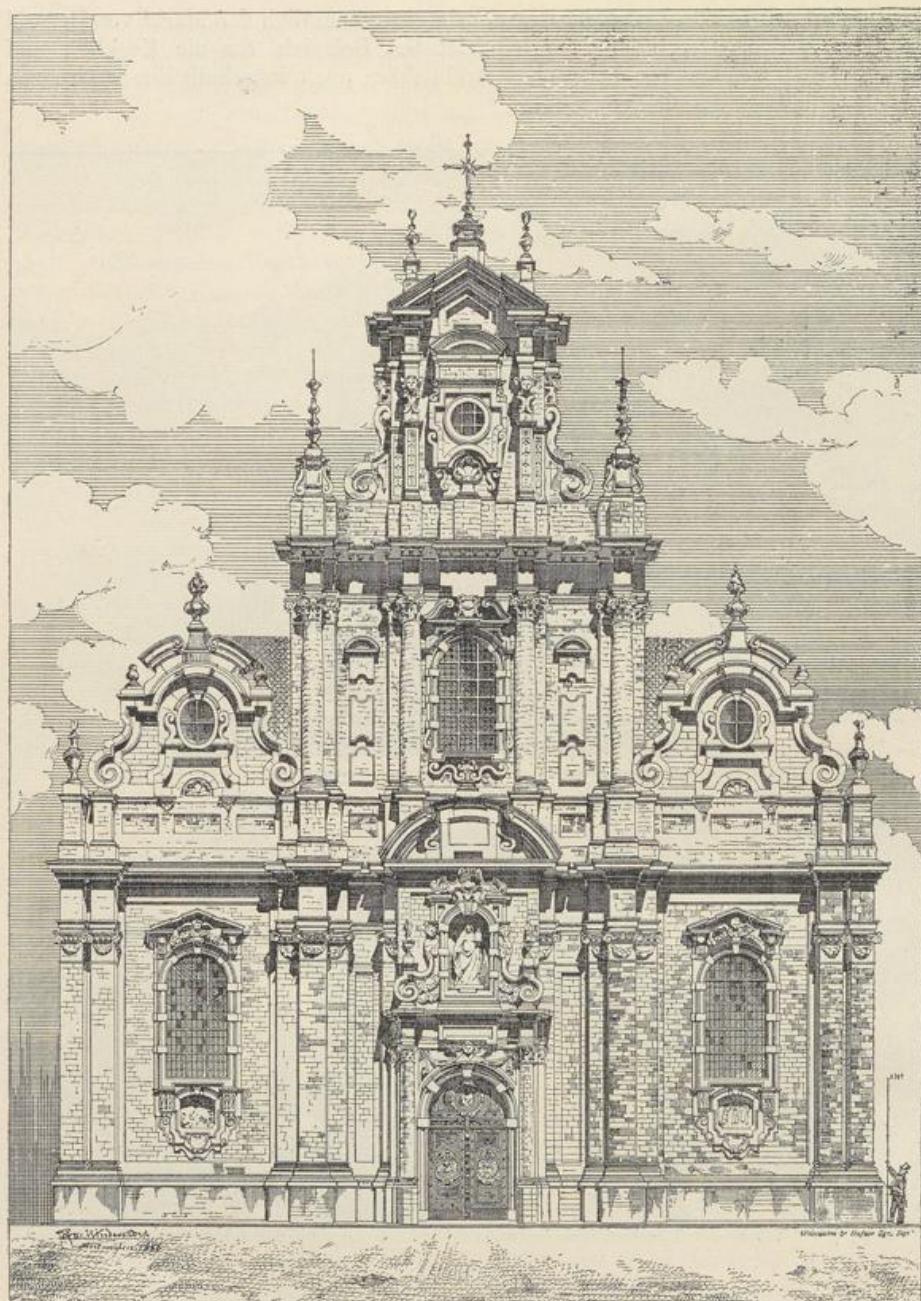


Fig. 50 Fassade der Beguinenkirche zu Brüssel

Einfachheit des Gottesdienstes ausgeschlossen, ein Bedürfnis zu größeren Neubauten war überhaupt nur in beschränktem Maße vorhanden. Im Profanbau aber herrschte bis weit ins 17. Jahrhundert hinein die von *Hendrik de Keyser* und



Fig. 51 Bürgerzaal im Rathause zu Antwerpen

seinen Nachfolgern entwickelte eigenartige holländische Renaissance, dekorativ reizvoll in ihrer Mischung von Haustein und Ziegelbau, aber ohne durchgreifende architektonische Gestaltungskraft. Einen Umschwung brachte erst der Bau des Amsterdamer Rathauses (seit 1648) durch *Jakob van Kampen* (gest. 1657): er führt mit sicherer Klarheit die holländische Architektur in die Bahnen des palladianischen Klassizismus. Schon in einem früheren Werke, dem *Hause des Bal-*

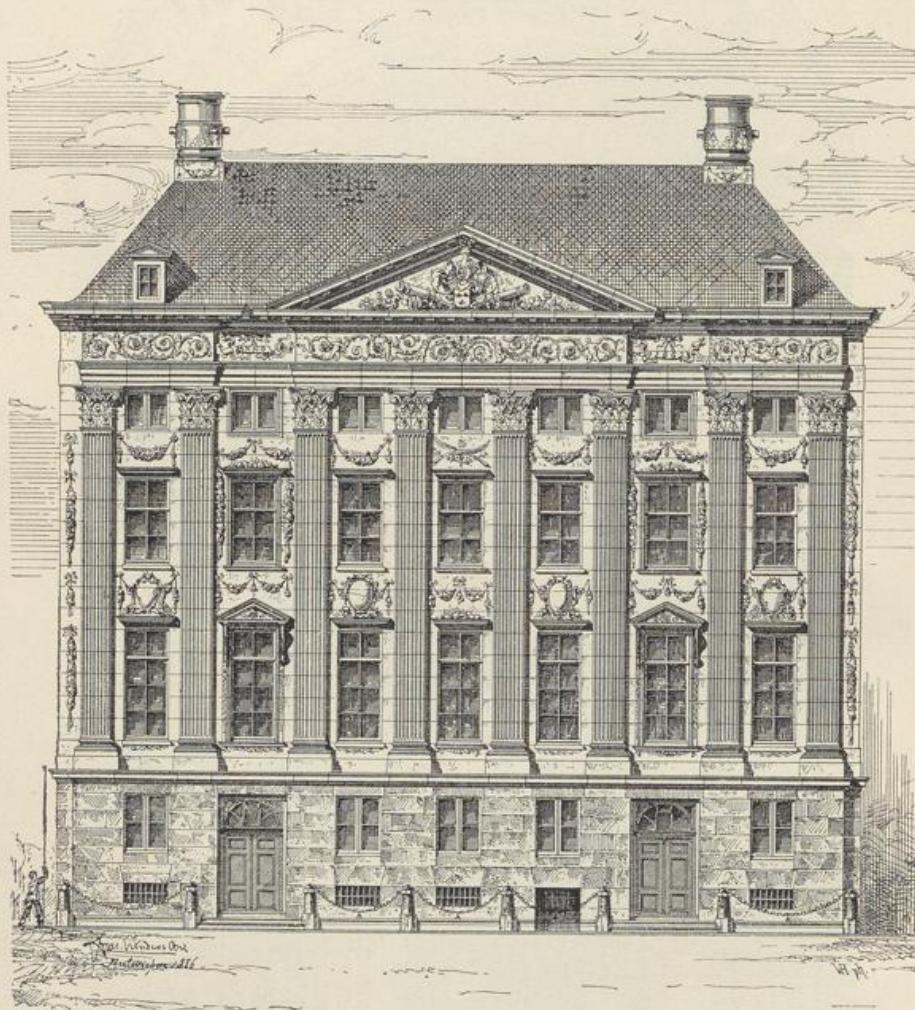


Fig. 52 Trippenhuis zu Amsterdam

thasar Kaymann in Amsterdam, hatte Kampen seine Hinneigung zu jener vornehmen, alles bloß zierende Detail verschmähenden Einfachheit bekundet, wie sie die Bauten des Vicentiner Meisters predigen. In dem schon durch seine räumlichen Dimensionen imposanten Rathause tritt die architektonisch ruhige Gestaltung der Massen mit solcher Vollendung auf, daß dieser Bau für alle nachfolgenden Jahrzehnte vorbildlich wirkte. Am Äußeren wie im Inneren herrscht eine schlichte Pilastergliederung; Ornament und Bildwerk — von dem Bildhauer

*Artus Quellinus* mit großer Feinheit ausgeführt — ordnen sich streng dem architektonischen Aufbau unter. Die innere Raumdisposition, namentlich in dem durch zwei Stockwerke gehenden Bürgersaal (Fig. 51), ist ebenso einfach wie großartig; die über einem Sockelgeschoß aufgebaute, in zwei ganz gleiche Pilasterordnungen disponierte Fassade kann allerdings eine gewisse Eintönigkeit nicht verleugnen, und die Verwendung des Giebelmotivs über dem Mittelrisalit bleibt äußerlich und gezwungen. Aber die Bestimmung als Mittelpunkt einer vielverzweigten demokratischen Gemeindeverwaltung ist dem Gebäude mit jener einfachen Selbstverständlichkeit aufgeprägt, die nur ein Schaffen ganz aus nationalem Geiste heraus verleiht. Neben Kampen tritt *Pieter Post* (1608—69) durch sein Rathaus zu Maestrich (1652), das Mauritshuis und das Huis ten Bosch im Haag als tüchtiger Meister hervor. Für die bürgerliche Baukunst der Epoche aber war namentlich auch durch seine literarischen Publikationen *Philip Vingboons* (1608—75) besonders maßgebend, dessen stattlichster Bau das Trippenhuis zu Amsterdam (1662) ist (Fig. 52). Es zeigt dieselben Vorteile und dieselben Mängel wie das Rathaus von Amsterdam: anspruchslose Unterordnung der Dekoration unter die architektonische Gliederung, aber auch eine ausgesprochene Nüchternheit und Leere; charakteristisch ist hier wie dort das Fehlen eines Haupteingangs, für den das starre Schema der klassizistischen Pilasterordnung keinen Raum ließ.

Nur hervorragendere öffentliche Gebäude treiben überhaupt solchen architektonischen Luxus; die meisten, auch die reicheren Wohnhäuser, begnügen sich mit dem malerischen Kontrast des hellen Hausteins, aus dem allenfalls Friese, Architrave und Sockel gearbeitet sind, zu dem dunkelbraunen Ziegelmaterial der Wände. Und auf dieser schlicht bürgerlichen Wohnhausarchitektur im Verein mit den stillen, von Kanälen und Baumreihen durchzogenen „Grachten“ beruht in erster Linie der künstlerische Reiz der holländischen Städtebilder auch im Barockzeitalter.

### Frankreich<sup>1)</sup>

Die politische Scheidung, welche als eine Folge der religiösen Kämpfe die Niederlande auseinanderriß, trat in Frankreich nicht ein, da hier schon früh die Macht des absoluten Königtums zur Entwicklung gekommen war und das von Franz I. mächtig angeregte Nationalgefühl Katholiken wie Hugenotten gleichmäßig beherrschte. Hatten doch letztere zeitweise in dem König Heinrich IV. selbst einen Anhänger. Die römische Kurie war klug genug, unter solchen Umständen ihre Ansprüche auf Alleinherrschaft vorläufig zurückzudrängen, und jesuitische Schriftsteller, Lehrer und Prediger arbeiteten hier wie in kaum einem anderen Lande selbst mit an der Entwicklung des Volksgeistes. Das Edikt von Nantes (1598) konstituierte zwar den Katholizismus als Staatsreligion, wahrte aber auch dem Protestantismus das Recht einer anerkannten Glaubensgemeinschaft; die Konfession sollte auf die bürgerliche Stellung ihrer Bekenner ohne Einfluß bleiben. So finden wir gerade unter den führenden Meistern der französischen Architektur die Hugenotten stark vertreten; in der Verherrlichung der Königsmacht, in den Herausarbeiten des nationalen Gedankens fanden die verschiedenen geistigen Richtungen ein gemeinsames Ziel.

Deshalb tritt auch der Grundzug des italienischen Barocks, der Ausdruck verhaltener Leidenschaft des Empfindens, in der französischen Architektur weniger

<sup>1)</sup> *H. v. Geymüller*, Die Baukunst der Renaissance in Frankreich (Handb. d. Architektur II, 6). Stuttgart 1898 ff. — *C. Gurlitt*, Die Baukunst Frankreichs. (Lichtdrucke.) Dresden.

hervor und ein so scharfer Gegensatz der Auffassungs- und Gefühlsweise, wie er etwa die belgische und holländische Bauweise charakterisiert, macht sich hier nirgends geltend. Allerdings hat vorübergehend auch in der französischen Baukunst der Geist der jesuitischen Gegenreformation Wurzel geschlagen und einen engen Anschluß an die Formen des römischen Barocks herbeigeführt. Die Regentschaft der Maria von Medici brachte naturgemäß das italienische Element auch in der Architektur in den Vordergrund. In dem für sie errichteten Palais Luxembourg lehnte sich *Salomon Debrosse* († 1626) an Ammanatis Hofarchitektur des Palazzo Pitti in Florenz an, ohne aber in der Grundrißbildung das auf alter Tradition beruhende nationale Programm aufzugeben (Fig. 53). So gliedert sich der Baukörper in vier durch einen Mitteltrakt verbundene Eckpavillons mit einem weiten, von niedrigen Flügelbauten umschlossenen Ehrenhof. In seiner Fassade der gotischen Kirche St. Gervais lieferte er das Musterbild eines Aufbaus in den Formen der drei klassischen Säulenordnungen nach der Regel der italienischen Spätrenaissance — voll Geschmack und architektonischer Einsicht, aber auch nicht ohne Kälte und Mangel an lebendigem Detail. Debrosse steht auf der Grenzscheide der Zeiten; alle guten Eigenarten der französischen Renaissancearchitektur, ihre feine, auf Ernst und Schärfe des Denkens begründete Kompositionskunst, vererbt er auf die neue Generation; er besitzt aber auch schon etwas von jenem „grand style“, der sich als Ausdruck des Zeitalters Ludwigs XIV. entwickelt. Nicht in der Entfaltung wuchtiger Massenwirkungen, wie das italienische Barock, vielmehr in dem „königlichen Maßstab“ der Verhältnisse und dem männlich ernsten Charakter der Komposition suchen die französischen Architekten des 17. Jahrhunderts das Endziel ihres Schaffens. Deshalb hat die Antike, der sie sich im Hinblick auf die zahlreichen römischen Denkmäler auf französischem Boden auch national verwandt fühlten, für sie ständig eine höhere Bedeutung gehabt als für irgend ein anderes Volk. Das — nur noch in der Zeichnung erhaltene — Bethaus der Hugenotten zu Charenton entwarf Debrosse genau nach den Vorschriften Vitruvs für die antike Basilika. Seine Schüler und Nachfolger *Clément Métezeau* (1581—1652) und *Jacques Lemercier* (1585—1654) folgten im wesentlichen seiner Richtung. Lemercier, der Hauptarchitekt des Kardinals Richelieu<sup>1)</sup>, baute für diesen (seit 1629) die Sorbonne, die Pariser Universität, deren künstlerisch bedeutendster Teil die Kirche ist (Fig. 54). Dem Grundplane nach ein Mittelding zwischen Zentral- und Langhausbau, weiß sie namentlich in der äußeren Erscheinung beide Formen mit klarer, einfacher Bestimmtheit zur Geltung und durch

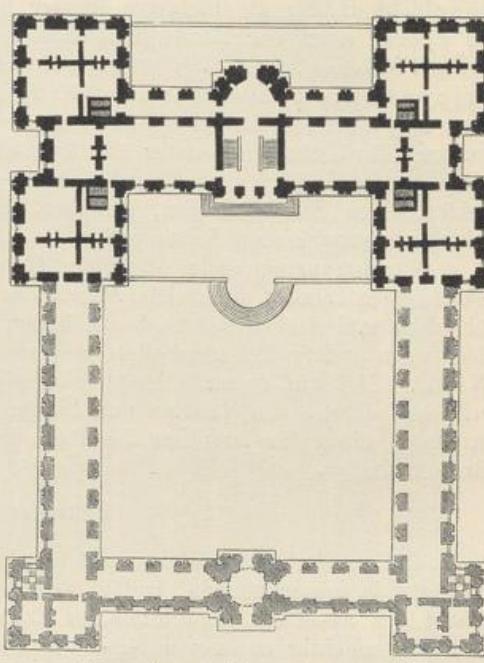


Fig. 53 Grundriss des Palais Luxembourg in Paris

<sup>1)</sup> *H. Lemonnier*, *L'art français au temps de Richelieu et de Mazarin*. Paris 1893.

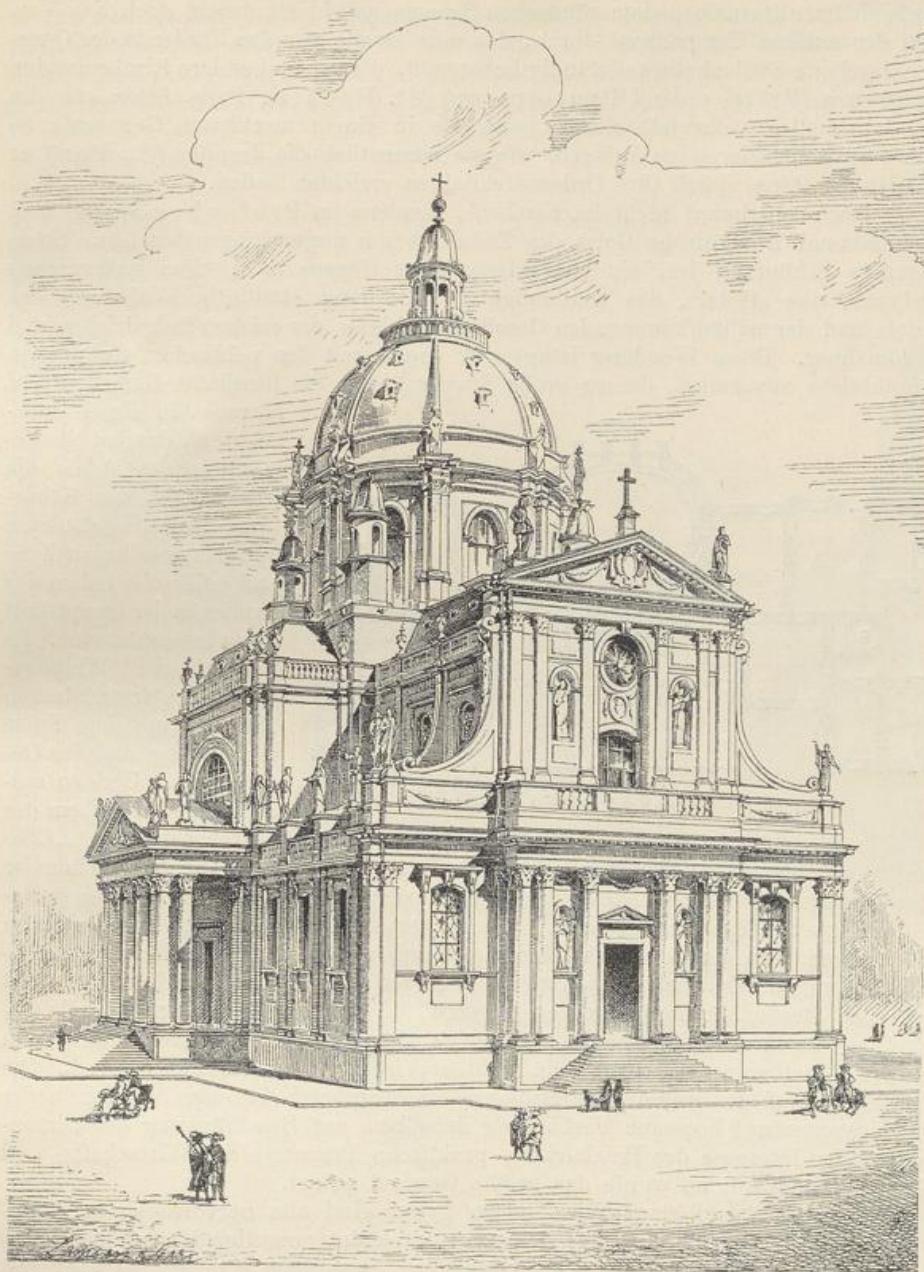


Fig. 54 Kirche der Sorbonne zu Paris

eine zierlich aufgebaute Halbkreiskuppel glücklich zum Abschluß zu bringen; allerdings griff Lemercier um der größeren Höhenwirkung willen zu dem Auskunftsmittel, die innere Kuppelschale nebst Laterne durch eine äußere aus Holz konstruierte mit einer zweiten Laterne vollständig zu überbauen. In der Fassade,

die sich im allgemeinen dem römischen Schema anschließt, bricht doch das Vorbild der antiken Tempelfront durch, das eine zweite vor das Nordende der Querachse gelegte Säulenhalle vollständig beherrscht. Dieser und andere Kirchenbauten *Lemerciers* (Prêtres de l'Oratoire und St. Roch zu Paris, beide erst im 18. Jahrhundert vollendet) stehen jedenfalls in einem merkbaren Gegensatz zu den rein italienisierenden Anlagen, wie sie namentlich die Jesuiten (St. Paul et Louis zu Paris) durch ihre Ordensarchitekten errichten ließen.

Doch überhaupt nicht im Kirchen-, sondern im Profanbau spricht sich der national französische Geist des Zeitalters am ungezwungensten aus. Seine eigenste Schöpfung ist, ein charakteristischer Gegensatz zu dem italienischen Palazzo, das „Hotel“, das weitläufige und bequeme städtische Wohnhaus des Adels und der neuauftauchenden Gesellschaftsklasse der reichen Industriellen und Geldmänner. Diese Wendung hängt aufs engste mit den politischen Geschicken Frankreichs zusammen, dessen große Staatsmänner, die Kardinäle Richelieu und

Mazarin, in diesen Jahrzehnten durch Niederwerfung des Adels die Alleinmacht des Königtums fest begründeten und das gesellschaftliche und politische Leben des Landes in der Hauptstadt Paris konzentrierten. Es begann die Weltherrschaft des französischen „Salons“ auf dem Felde der Bildung und des Geschmacks. Und so entstand aus der Urform des altfranzösischen „Château“

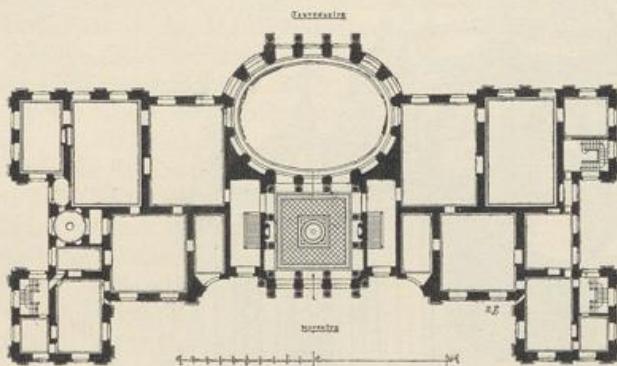


Fig. 55 Grundriss des Schlosses Vaux-le-Vicomte

mit seinem System von „Corps de Logis“, aber in strengster Verfolgung des Prinzips der Wohnlichkeit und der Rücksicht auf die Bedürfnisse des geselligen Verkehrs das Pariser Hotel, wie es zuerst, angeblich nach ihren eigenen Weisungen, sich die geistreiche Marquise Rambouillet bauen ließ. Ein von Seitenflügeln umgebener, nach vorn durch eine Mauer geschlossener Hof trennt es meist von der Straße; daraus schon ergibt sich für die Fassade eine prunkvolle Gestaltung als überflüssig, nur die rückseitige, dem Garten zugewandte Front, dem Besitzer und seinen Gästen allein sichtbar, ist meist reicher ausgestattet. Die Rücksicht auf das persönliche Behagen überwog auch bei der Anordnung der Innenräume: auf bequeme Verbindung derselben, auf Beschränkung der Dimensionen im Interesse der Heizbarkeit, praktische Trennung der Wirtschafts- und Präsentationsräume wurde das größte Gewicht gelegt.

An der Ausbildung dieses neuen Typus sind alle hervorragenden Architekten der Zeit beteiligt, *Lemercier* u. a. durch das anmutige Hotel de Liancourt (in den Stichen *Jean Marots* erhalten); ihre Höhe erreicht sie aber erst durch die Meister der Epoche Mazarins und der Jugendzeit Ludwigs XIV., *Levau*, *Lemuet* und *Mansart*. *Louis Levau* (1612—70) brach zuerst bei dem Schloss Vaux-le-Vicomte bei Melun, für den großen Finanzmann *Nicolas Fouquet* erbaut, mit der alten Überlieferung, wie sie noch *Debrosses* Palais de Luxembourg u. a. festgehalten hatte. Der Grundriß (Fig. 55) zeigt eine geschlossene Anlage mit sinnreich kombinierten, untereinander bequem verbundenen Räumen; die Mitte bildet ein architektonisch streng durchgebildetes Vestibül, das unmittel-

bar zu dem großen ovalen Hauptsaal („Salon à l'italienne“) führt; die Treppen sind, um nicht zu stören, zur Seite verlegt und in bescheidenen Dimensionen gehalten. In Paris gehören ihm u. a. die Hotels Henselin, Lejeune (jetzt abgebrochen) und Lambert de Thorigny, letzteres durch die zierliche Archi-

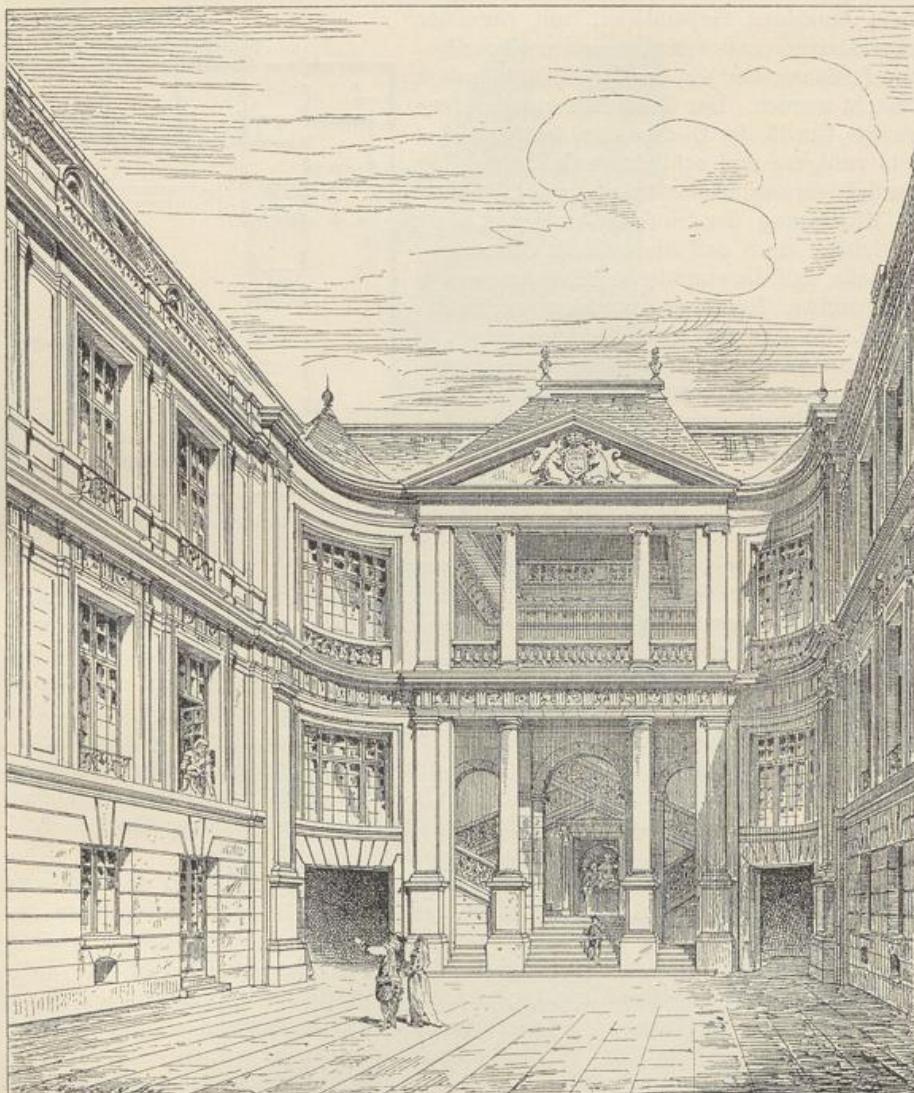


Fig. 56 Hofansicht des Hotels Lambert de Thorigny

tekur der Treppenanlage an der rückwärtigen Hofseite (Fig. 56) und durch die prächtige innere Ausstattung (von *Lesueur* und *Lebrun*) besonders berühmt. *Pierre Lemuet* (1591—1669), der in einem theoretischen Werk die neue Manier des Privatbaues zuerst literarisch fixierte, schuf 1633—40 das Hotel *Tubeuf-Mazarin* (jetzt Bibliothèque nationale und daher vielfach umgeändert) und nach 1650 das

Hotel Chevreuse, das den neuen Typus der Anlage bereits vollkommen durchgebildet zeigt (Fig. 57). Aber seine klassische Vollendung erreichte dieser zuerst durch *François Mansart* (1598—1666), der zu der geschickten Anordnung des Grundrisses größere architektonische Kraft bei der Gestaltung des Außenbaues hinzufügte. Durch ihn ist die alte französische Form des hohen Walmdaches über jedem einzelnen Gebäudeteil, mit ragenden Schornsteinen und vorspringenden Giebelfenstern („Mansarden“) in der Baukunst heimisch gemacht worden. Der dadurch hervorgerufene bewegte Umriß der Dachpartien bedingte eine desto ruhigere und schlichtere Gestaltung der Wandgliederung; Mansart verschmäht für diese alle Mitwirkung der Skulptur und geht stets mit feinem Sinn auf die antiken Ordnungen einerseits, auf die anmutigen Schöpfungen der französischen Renaissancemeister anderseits zurück. So war sein Schaffen, getragen von der unbeugsamen Überzeugung eines eigenartigen und selbstbewußten Künstlers, das stärkste Bollwerk gegen das Aufkommen des Barocks in Frankreich. Nächst einem unvollendet gebliebenen Anbau an das Schloß zu Blois knüpfte sein Ruhm sich zunächst an den Bau des Schlosses *Maisons-sur-Seine* bei St. Germain-en-Laye (Fig. 58), ein Muster vornehm-zierlicher Gestaltung eines Landsitzes, das Äußere einfach und edel, die Innenräume geschickt angeordnet und mit geschmackvollem Reichtum ausgestattet. An seinen Privatbauten in Paris (*Hotel de la Villière*, jetzt *Banque nationale*, 1635, *Hotel Jars*, um 1650, u. a.) verzichtet Mansart auf durchgehende Pilaster- und Säulenordnungen für das Äußere, gliedert die Mauerflächen meist durch einfache Umrahmungen und legt den Hauptwert auf möglichst zweckentsprechende Gestaltung des Grundrisses und der Innenräume. Alle ausdrucks volleren Formen der Architektur, Säulen, Giebel, verkröpfte Gebälke, und allen skulpturalen Schmuck sparte diese Baukunst mit weiser Mäßigung für ihre Aufgaben monumentalster Art, Paläste und Kirchen.

Eine der bedeutendsten dieser Aufgaben war der Weiterbau des *Louvre* in Paris, dessen Quadrat Ludwig XIII. auf das Vierfache zu vergrößern beschloß.<sup>1)</sup> *Lemercier* fügte (seit 1624) an den damaligen Westflügel den schönen *Pavillon d'Horloge* und verlängerte darüber hinaus den Bau bis zur Mitte der Nordseite, in der Hofarchitektur sich eng an den vorhandenen Bau *Pierre Lescots* anschließend; *Levau* setzte in Gemeinschaft mit seinem Schüler *François Dorbay* seit 1660 den Bau fort. Derselbe Architekt nahm aber auch — seit 1660 — den Bau der *Tuileries* wieder auf und begann im Auftrage des Königs den Umbau des Schlosses zu *Versailles*<sup>2)</sup>, das 1624 für Ludwig XIII. begonnen und 1627 erweitert worden war. Jetzt galt es eine abermalige Erweiterung, wie sie den gesteigerten Anforderungen der königlichen Repräsentation entsprach (Fig. 59). Vor den älteren, von den drei Gebäudeflügeln umschlossenen Hof (*cour de marbre*) wurde ein zweiter, größerer gelegt (*cour royale*) und durch Verlängerung der Flügelbauten mit dem ehemaligen Wirtschaftshof vereinigt, der nach

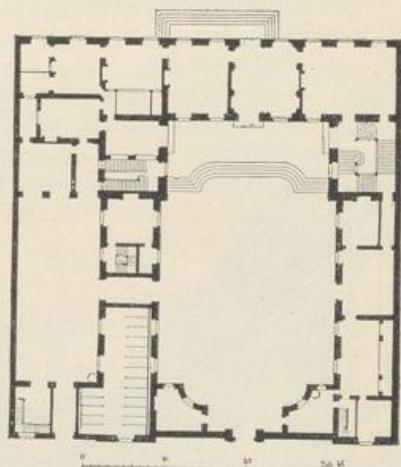


Fig. 57 Grundriss des Hotels Chevreuse

<sup>1)</sup> A. Babeau, *Le Louvre et son histoire*. Paris 1895.

<sup>2)</sup> P. de Nolhac, *Histoire du Chateau de Versailles*. Paris 1899.



DENKMAL DES GROSSEN KURFÜRSTEN ZU BERLIN  
von Andreas Schlüter

Paul Neff. Verlag (Carl Büchle) in Stuttgart

Hermann Meissner, Berlin





dem Umbau der ihn seitlich einschließenden ehemaligen Stallgebäude eine riesige Cour d'honneur bildet; zugleich wurde der Kern des Schloßbaus nach außen hin mit neuen Flüchten umzogen, so daß eine auf das Vierfache des alten Umfangs gesteigerte riesenhafte Anlage entstand. Architektonisches Verdienst konnte dabei nur durch die geschickte Massengruppierung erhofft werden, wie sie in der Tat wenigstens die ältere Ansicht der Gartenfront des Schlosses (von 1674) zeigt (Fig. 60); spätere Umbauten haben den Eindruck der Eintönigkeit gesteigert.

Aufgaben der kirchlichen Baukunst im größeren Stil zu lösen, bot die Zeit ihren Künstlern seltener Gelegenheit. Fr. Mansart versuchte 1632 bis 1634 in der kleinen Kirche der Damas de Sainte-Marie einen Zentralbau aus dem Kreise heraus zu konstruieren; eine Verbindung von Kirche und Palast im Sinne von S. Agnese zu Rom schuf Levau 1660 bis 1662 im Collège Mazarin (heut. Institut de France). Das Hauptwerk wurde der Bau der Abtei Val de Grace, seit 1645 nach Plänen Fr. Mansarts von Lemercier, später von Lemuet u. a. fortgeführt. Die Kirche, der architektonisch

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

5

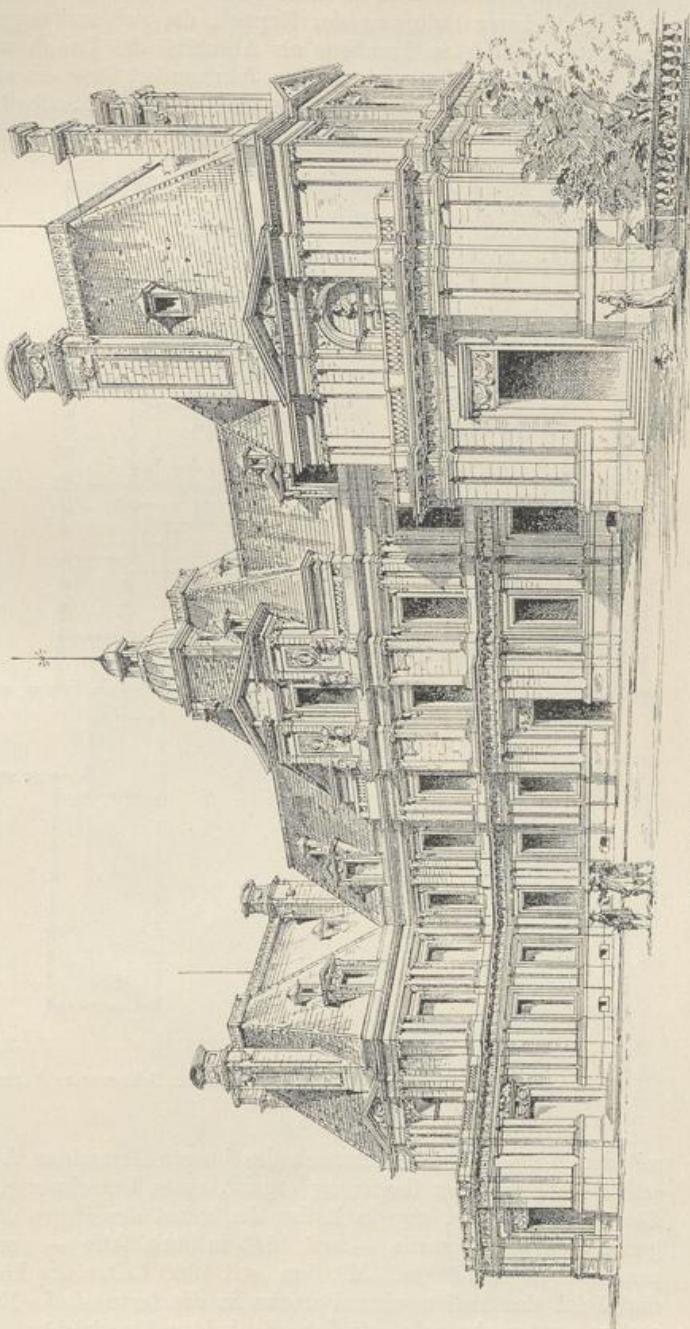


Fig. 58 Hofansicht des Schlosses Maisons-sur-Seine

bedeutendste Teil der Anlage (Fig. 61), erhebt sich in der Achse eines Ehrenhofes, mit stattlicher, durch eine antike Säulenvorhalle ausgezeichneter Fassade. Der Grundriß schließt sich in freier Form an den des römischen Gesù an, doch mit weit stärkerer Betonung der Kuppel, die sich mit doppelter Haube auf dem allzuschwer gebildeten Tambour als Abschluß des Langhauses erhebt.

Unerschüttert hatte ein halbes Jahrhundert lang die nationale Eigenart der französischen Baukunst in ihrer klassizistischen Einfachheit, Klarheit und Kühle bestanden; da brachte das Zusammenwirken eines temperamentvollen Künstlers

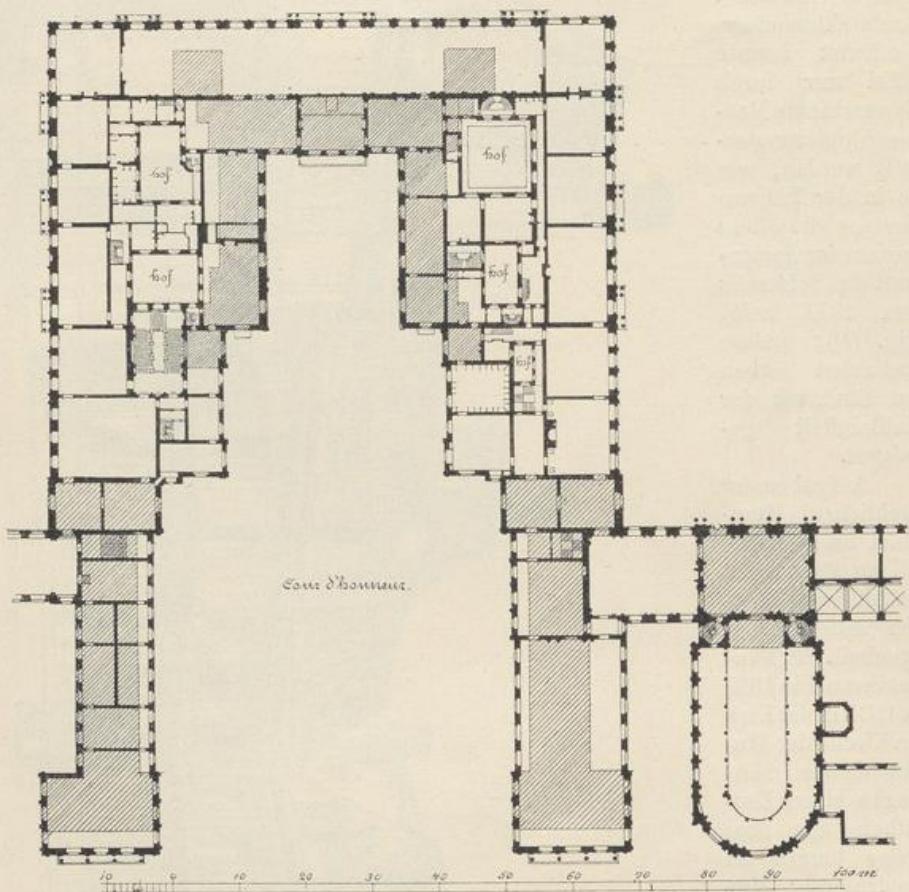


Fig. 59 Plan des Mittelbaus des Schlosses zu Versailles

mit dem persönlichen Geschmack des jungen Herrschers, Ludwigs XIV., der 1661 selbst die Zügel der Regierung ergriff, einen Umschwung.<sup>1)</sup> Der Maler *Charles Lebrun* (1619—90), der in Italien die Kunst des Pietro da Cortona in sich aufgenommen hatte, wurde — seit 1646 in Paris tätig — der Lieblingskünstler des prachtliebenden Königs. Mit ihm, seit 1660 Leiter der königlichen Bauten, zog der Geist des italienischen Barocks in die französische Kunst ein, und bei der ersten großen Aufgabe stießen die beiden Kunstrichtungen in hartem Kampfe

1) *A. Maquet, Paris sous Louis XIV.* Paris 1883.

aufeinander. 1665 wurde ein Wettbewerb um den Ausbau der äußeren (Ost-) Fassade des Louvre ausgeschrieben. Die Entwürfe *Levaus*, *Fr. Mansarts*, *Lemerciers* u. a. fanden nicht den Beifall des Königs, man berief *Bernini*, den großen römischen Meister, nach Paris. Er kam, mit fürstlichen Ehren empfangen, und schuf, getreu seiner ganzen künstlerischen Anschauungsweise, einen Plan, der den gesamten bisherigen Louvrebau verwarf und daraus einen imposanten italienischen Barockpalast machen wollte: mit Rundbogenarkaden zwischen einer mächtigen korinthischen Halbsäulenstellung im Inneren des Hofes, der durch vierarmige Treppeanlagen in den inneren Winkeln eine kreuzförmige Gestalt erhalten hätte; nach außen, gegen Westen und Osten hin, sollten durch Zwischenflügel verbundene Fassadenbauten sich anschließen, deren Durchbildung (Fig. 62) streng im Geist der römischen Barockbauten des Meisters mit einer einheitlich durchgeführten Halbsäulenordnung über schlach gequadertem Sockel gedacht war. Dieser Plan, der im ganzen wie in allen Einzelheiten dem nationalen Empfinden der Franzosen widersprach, wurde allersfalls abgelehnt, und *Bernini* mußte unverrichteter Sache nach Rom zurückkehren. Dagegen trat nun ein Entwurf siegreich hervor, den *Claude Perrault* (1613—88),

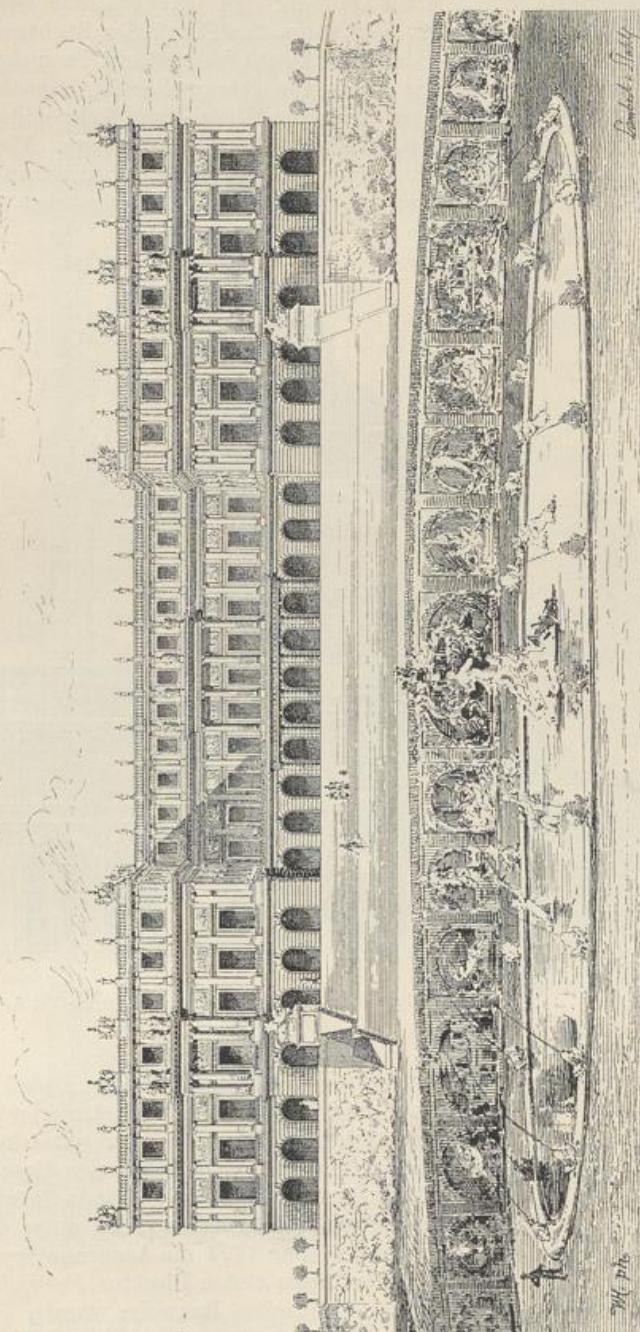


Fig. 60 Gartentront des Schlosses zu Versailles nach einem Stich von 1674

ein gelehrter Arzt, geschaffen hatte (Fig. 63), und der zur Ausführung gelangte. Er behält den Grundgedanken Berninis bei: die Zusammenfassung der beiden oberen Geschosse durch eine Ordnung und den Abschluß durch eine ununterbrochene Attika, aber er trägt dem nationalen Empfinden Rechnung durch die Verwendung klassischer Motive: das Mittelrisalit bekrönt ein Tempelgiebel, und vor die ganze Front ist eine schöne Kolonnade gekuppelter korinthischer Säulen gelegt, hinter welcher die Rücklagen zwischen Mittel- und Eckrisaliten ursprünglich nur mit Statuennischen und Kartuschenfeldern belebt waren. Allerdings ist auch Perraults Fassade nur ein dekoratives Schauspiel, sie überragt an Höhe den dahinterliegenden Gebäudetrakt, so daß sie vom Hofe aus gesehen als glatte Mauer darüber

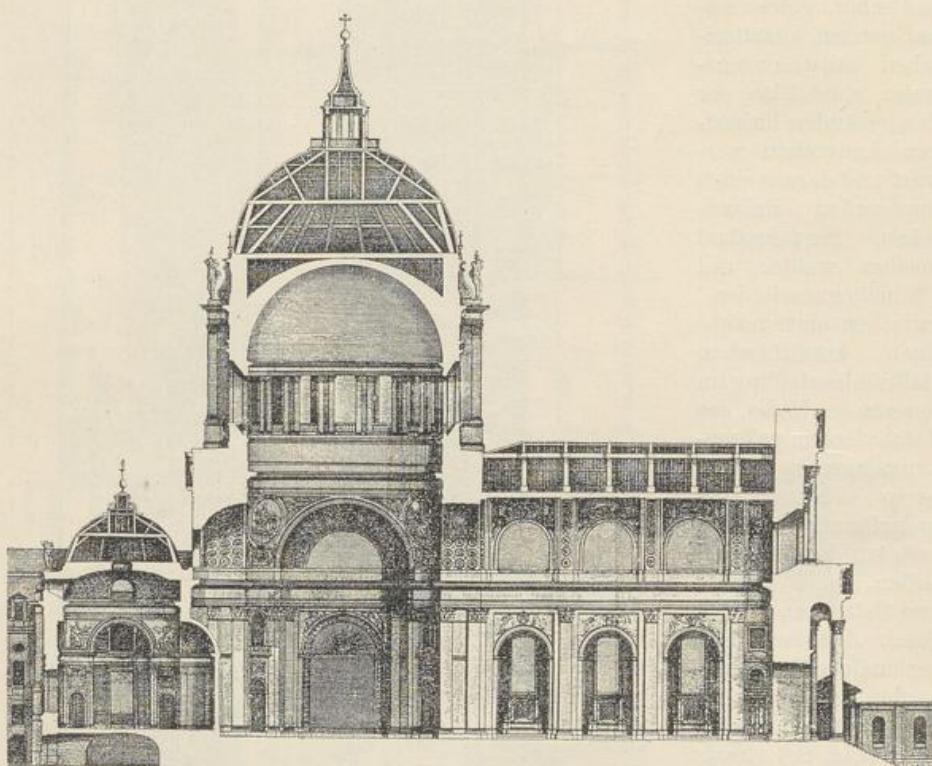


Fig. 61 Längsschnitt durch die Kirche Val de Grace

emporsteigt, und ihre Breitenausdehnung ist so groß, daß dem Südflügel ein neuer, im gleichen System mit einer Pilasterordnung dekorerter Bauteil vorgelegt werden mußte. Doch entsprach Perraults Werk, dem er selbst keine andere gleich bedeutende Arbeit mehr nachfolgen ließ, dem nationalen Geschmack der Franzosen in so hohem Grade, daß es für die ganze nachfolgende Entwicklung ihrer Architektur von vorbildlicher Bedeutung wurde. Wesentlich unter dem Eindruck des Wettstreits um die Louvrefassade war 1671 die Académie royale de l'architecture gegründet worden, die unter ihrem ersten Direktor *François Blondel* (1618–86) ein Hauptstützpunkt der klassizistischen Bauweise wurde. Wie Perrault selbst den Vitruv übersetzt und erläutert hatte, so gab Blondel in seinem „Cours d'architecture“ eine Erneuerung und Vertiefung der Lehren des römischen Theoretikers. Von seinem eigenen Schaffen legt namentlich die gut disponierte, wenn auch

etwas nüchtern-akademische Porte St. Denis in Paris (Fig. 64) (1672) Zeugnis ab, so wie ihm wohl auch der ursprüngliche Entwurf zum Berliner Zeughaus zugeschrieben werden muß. Blondels Stellung in der Geschichte der Architektur beruht aber vor allem auf seinem Ansehen als Lehrer; durch ihn ist die Strenge und Einfachheit des Palladianischen Klassizismus dem nachfolgenden Geschlecht eingeimpft worden. *Pierre Bullet* (1639—1716), der Erbauer der Porte St. Michel (1674), der Hotels Crozat (1702) und Thiers (1707), des Schlößchens Issy (Fig. 65), *Pierre Cottart* († nach 1696) und *Libéral Bruant* († 1697) sind die Hauptmeister.

Aber die Vorliebe des Königs und des Hofs gehörte *Lebrun*<sup>1)</sup>, und in seinen Werken prägt sich diese Epoche des französischen Geschmackes am glänzendsten aus. Seit 1662 etwa leitete er den Bau und vor allem die Innenausstattung des Schlosses zu Versailles, auch die durch Brand zerstörte Apollongalerie des Louvre errichtete er von neuem. Voll glänzenden Reichtums der Phantasie, wohlerfahren in der Sprache höfischen Prunks und mit sicherem Verständnis für die Wirkung der kostbarsten Stoffe und Techniken schuf er in Versailles jene Flucht von Prunkräumen, welche

<sup>1)</sup> A. Genevay, *Le Style Louis XIV.* Charles Le Brun. Paris 1886.

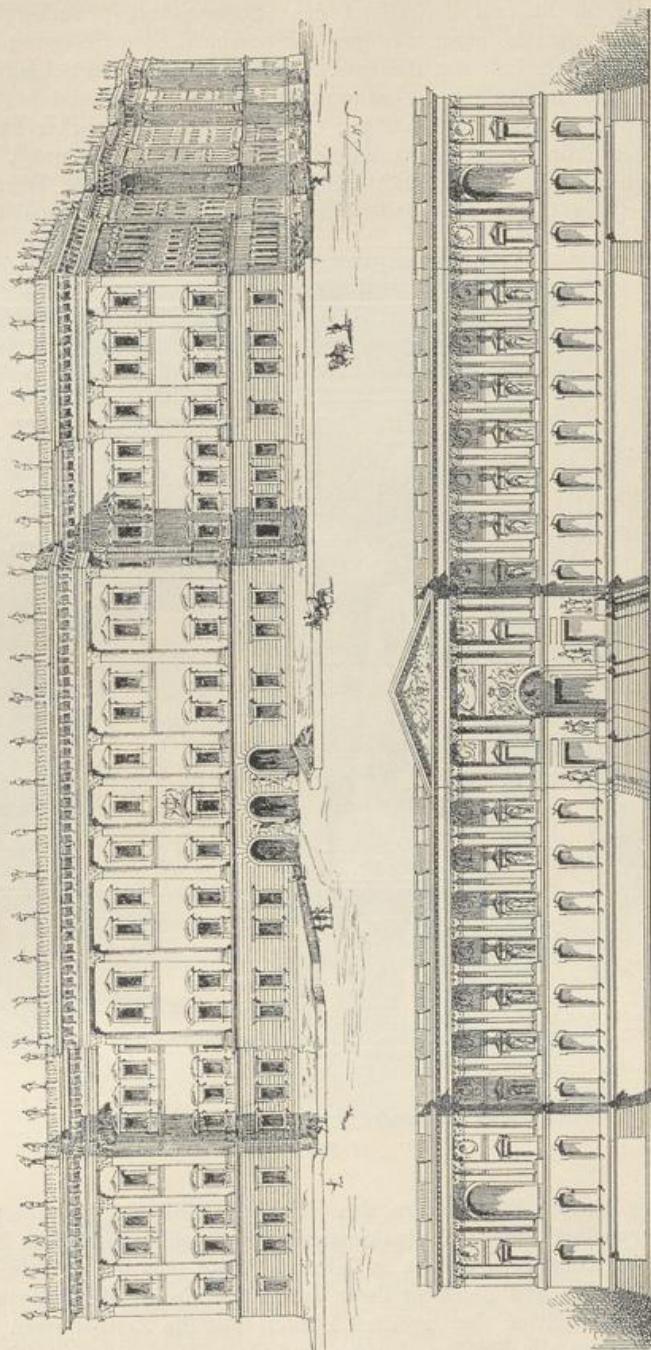


Fig. 62 Berninis Plan für die Louvrefassade — Fig. 63 Perraults Plan für die Louvrefassade

die Macht und den Glanz des „Sonnenkönigs“ verherrlichen. Wohl erhebt er sich niemals ganz zu dem leidenschaftlichen Schwung und der geistvollen Unbekümmertheit der italienischen Dekoratoren vom Schlage eines Pietro da Cortona, Pozzo und Bibiena, aber was der französische Geist bei seiner angeborenen Neigung zu verstandesmäßiger Organisation an barocker Fülle und Mannigfaltigkeit der Erfindungen hervorzubringen vermochte, das prägt sich in Lebruns Raumgestaltungen am charakteristischsten aus (Fig. 66). Durch ihn wurde der Grund zu der Größe und Bedeutung des französischen Kunstgewerbes gelegt, wie

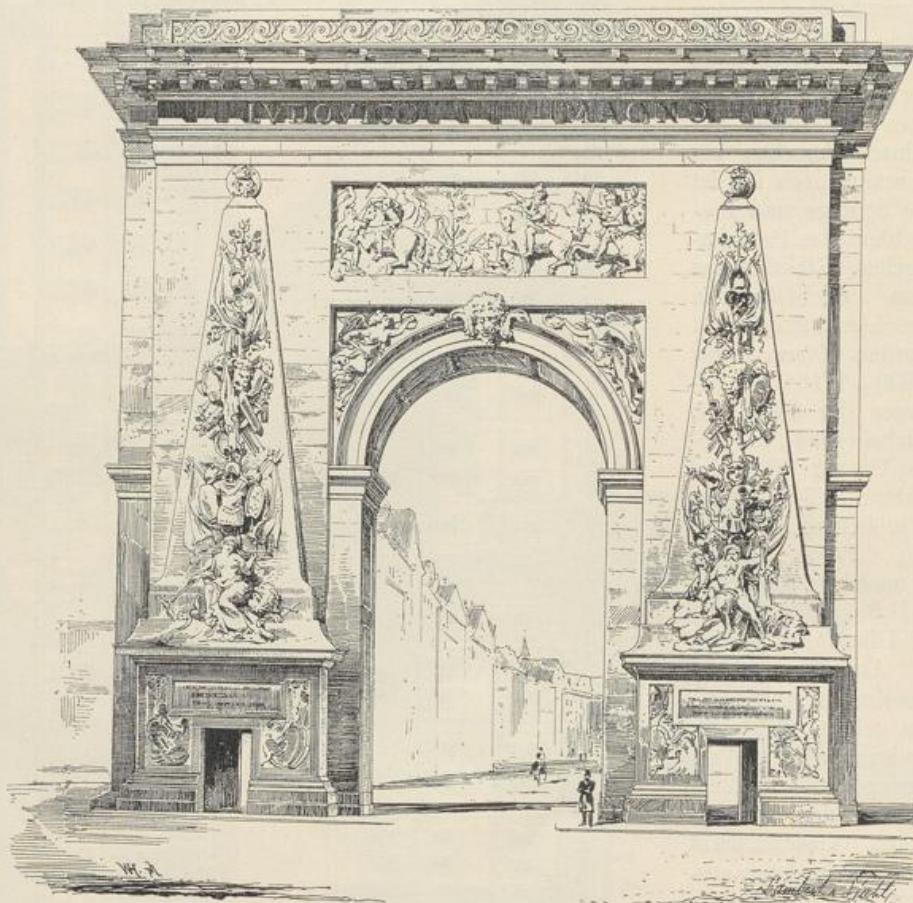


Fig. 64 Porte St. Denis in Paris

es in der Manufacture des Gobelins (1667 zur Manufacture royale des meubles erweitert) einen mit staatsmännischer Einsicht gepflegten Mittelpunkt besaß. Unter den Künstlern, welche in Lebruns Sinne teils als praktische Architekten, teils als Erfinder und Zeichner ihrer durch den Kupferstich vervielfältigten Entwürfe und Musterblätter den größten Einfluß auf die Zeitgenossen gewannen<sup>1)</sup>, treten besonders die Brüder *Antoine* und *Jean Lepautre* († 1682), sowie *Daniel Marot*<sup>2)</sup> (1650—1712) und *Jean Bérain*<sup>3)</sup> (1638—1711) hervor.

<sup>1)</sup> *D. Guilmard*, *Les maîtres ornementalistes*. Paris 1880.

<sup>2)</sup> *P. Jessen*, *Das Ornamentwerk des D. Marot*, nachgebildet. Berlin 1892.

<sup>3)</sup> *100 Planches principales de l'Œuvre complet de Jean Bérain*. Paris o. J.

In den letzten Regierungszeiten Ludwigs XIV. trat eine gewisse Abschwächung des Repräsentationsbedürfnisses ein; der König war alt und sehnte sich nach Ruhe; unter dem Einfluß der Frau von Maintenon wurde er religiösen Ideen zugänglich, am einst so lebenslustigen Hofe von Versailles begann ein ernsterer Ton zu herrschen. In der Architektur vertritt diese Epoche *Jules Hardouin-Mansart* (1648 bis 1708), der Lieblingskünstler Ludwigs nach dem Tode Lebruns. Er war ein Großneffe François Mansarts und ein Schüler der Akademie, aber seine Verbindung mit dem Hofe brachte es mit sich, daß er sich auch eng an die Weise Lebruns anschloß. So arbeitete er bei der Vollendung des Schlosses zu Versailles mit diesem Hand in Hand. Der Einbau der Galerie des glaces zwischen die Eckrisalite der Gartenfront (s. oben) ist sein Werk; ebenso führte er die langge-

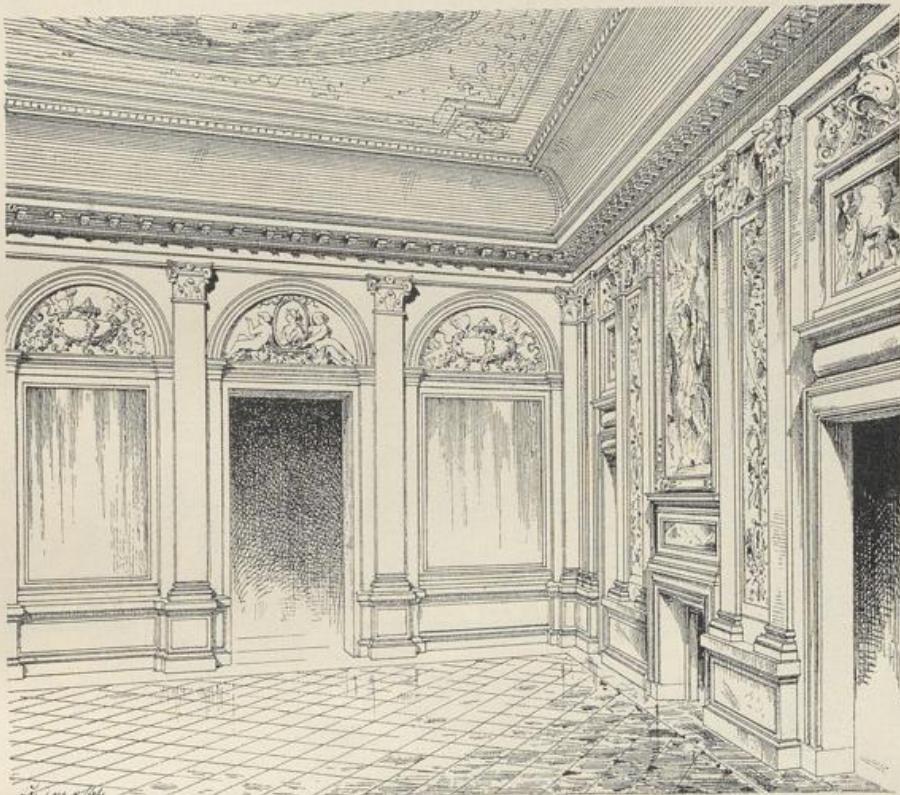


Fig. 65 Saal im Schloss Issy bei Paris

streckten Flügel seitlich vom Mittelbau des Schlosses auf, die den Eindruck der Fassade noch eintöniger gestalten, sowie die Orangerie südlich vom Schlosse (1685—86). Endlich gab er dem weiten Platz vor dem Schlosse durch Erbauung der königlichen Stallungen an den Ecken der strahlenförmig einlaufenden Zufahrtstraßen seinen architektonischen Abschluß. Ähnliche Aufgaben hatte er bei der Gestaltung zweier Pariser Plätze, der kreisrunden Place des Victoires (1685) und der Place de Louis le grand, des jetzigen Vendômeplatzes (1699), zu lösen. Überall zeigen seine Fassaden eine gewisse Leere und Mattheit; Größeres leistete er in der Innenarchitektur. Die Ausstattung der königlichen Ge-



Fig. 66 Spiegelgalerie im Schlosse zu Versailles

mächer zu Versailles weiß in trefflicher Weise die Fülle und Üppigkeit des barocken Ornaments mit strenger architektonischer Gliederung zu vereinen. Ansprechende Schöpfungen *Hardouin-Mansarts* waren die kleineren Bauten der Eremitage von Marly (in der Revolution zerstört) und des Grand Trianon im Park von Versailles, beide bestimmt, dem König ein zurückgezogenes Leben

im kleineren Kreise zu ermöglichen. Am bedeutendsten aber erscheint er in der Schloßkapelle (1699—1710), die sich an den Nordflügel des Schlosses anlehnt und mit ihrem hochragenden Dache angenehm die langen Horizontalen der

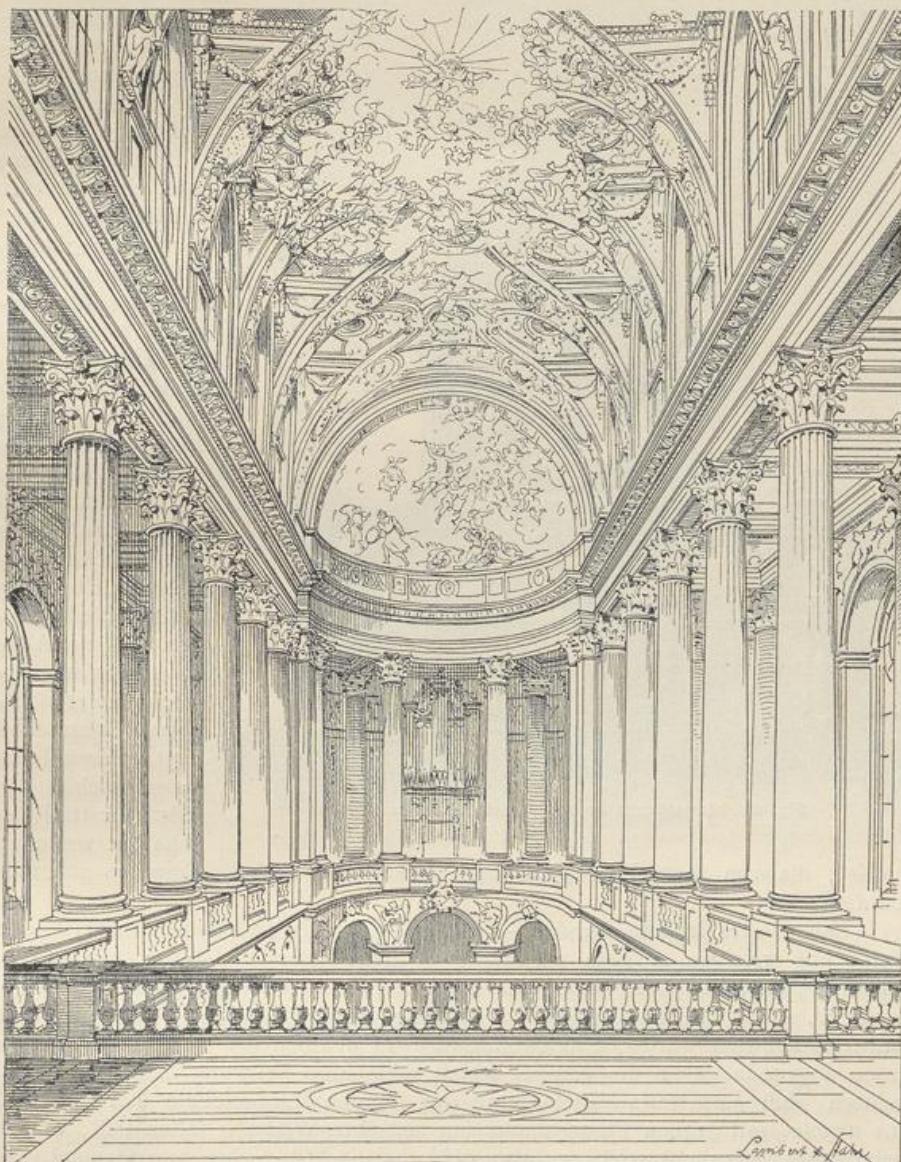


Fig. 67 Schlosskapelle zu Versailles

Frontansicht unterbricht. Die Anlage ist im Äußenen wie im Inneren zweigeschossig, und zwar ist das obere Geschoß, das mit seinen Emporen für den König und den Hof bestimmt war — ganz wie bei den Schloßkapellen des Mittelalters — als das Hauptgeschoß charakterisiert (Fig. 67): eine Reihe prachtvoller korinthis-

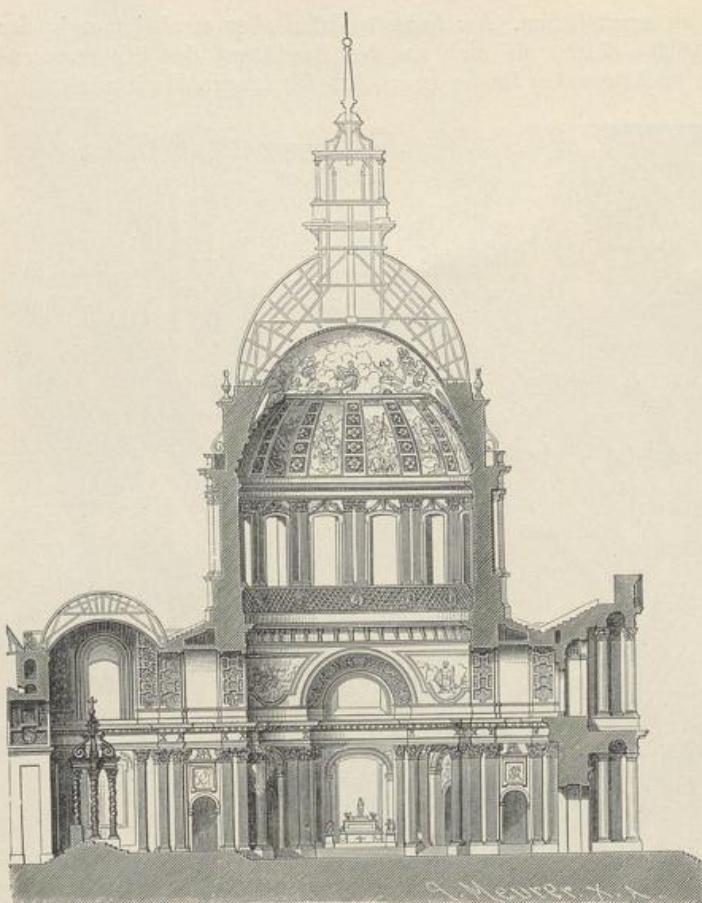


Fig. 68 Längsschnitt durch den Invalidendom zu Paris

ten ist, die von ihren Prunkgemächern unmittelbar auf die Emporen gelangen konnten.

Sein Bestes leistete *Hardouin-Mansart* in dem Invalidendom (1706) zu Paris, mit welchem er dem ausgedehnten Invalidenhause *Libéral Bruants* den künstlerischen Mittelpunkt gab. An den Chor der älteren einfachen Langhauskirche St. Louis des Invalides schloß er seinen Kuppelbau an, so daß der Altar beiden gemeinsam wurde; dem Grundriss liegt deutlich das Vorbild von Val de Grace zugrunde, aber die Kuppel erhielt schlankere Wirkung namentlich auch dadurch, daß eine weite Mittelöffnung der inneren Kuppelschale den Blick auf eine zweite, mit großen Figurenmalereien bedeckte Wölbung fallen läßt, welche verborgenes Seitenlicht erhält — also wieder ein echt barockes Arrangement, das in so großem Maßstabe kaum in Italien vorkommt (Fig. 68). Die Außenansicht (Fig. 69), auch an den Seitenfassaden gewissenhaft durchgebildet, übertrifft die des Val de Grace an imposanter Wirkung namentlich durch das glücklichere Verhältnis, in welches Tambour und Kuppel durch Einfügung eines Zwischengeschosses gebracht sind; die sehr fein geformte Laterne endet in einer schlanken Spitz. Der ganze Bau trägt weniger kirchlichen Charakter als vielmehr das monumentale Gepräge eines Sieges- und Ehrendenkmales.

scher Säulen mit geradem Gebälk öffnet es gegen das Mittelschiff, während die unteren Arkaden durch Rundbögen auf ornamentierten Pfeilern gebildet werden. Unter dem Gesims sitzt ein von tiefen Stichkappen und Gurten gegliedertes Tonnengewölbe auf, das mit großen perspektivischen Malereien bedeckt ist. So gehen hier echt barocke Elemente einen originellen Bund ein mit der anmutigen Vornehmheit des französischen Klassizismus. Charakteristisch bleibt freilich, daß der Altar in dem architektonisch untergeordneten Erdgeschoß liegt, während das Hauptgeschoß den allerhöchsten Herrschaften vorbehalten

*Hardouin-Man-sart* war mehr als andere Meister der Zeit auch außerhalb Paris tätig: das Palais du-cal (1682—92) und das Hospital (1697) zu Dijon, die Fassade des Hôtel de Ville zu Lyon (1702) und mehrere Provinzschlösser werden auf ihn zurückgeführt. So schaffte er, kein großer Meister, aber ein fein gebildeter und geschmackvoller Architekt, seinen Kunstanuschauungen weiteste Verbreitung und wirkte vorbildlich für die französische Baukunst selbst noch, da auf allen anderen Gebieten des künstlerischen Schaffens ein neuer Stil zur Herrschaft gelangt war: das Rokoko.

Eng verknüpft mit der Geschichte der französischen Profanarchitektur ist die des Gartenbaues<sup>1)</sup>; in noch weit höherem Grade als bei den italienischen Barockvillen gehören die Schöpfungen des Gartenkünstlers zu dem Gesamtbilde eines französischen Schloßbaues. In seinen Anfängen, wie dem Garten des Palais de Luxembourg, von italienischen und holländischen Vorbildern abhängig, erhob sich der französische Garten namentlich durch *André Lenôtre* (1613—1700) zu einem selbständigen Kunstgebilde von nationaler Bedeutung. In Vaux-le-Vicomte, St. Germain-en-Laye, Fontainebleau sind die Vorstufen der in ihrer Art vollendeten Schöpfung zu suchen, welche der Park von Versailles darstellt. Der Grundgedanke ist stets die Überwindung der Natur durch die Kunst mit dem Ziel einer weiträumigen Monumentalwirkung, die aufs engste mit den großen Formen der Schloßarchitektur zusammengeht. Gleichsam als Ausdruck der alles beherrschenden königlichen Macht wurde die Mittelachse des Schloßbaues in möglichst großer Längenausdehnung freigelegt, auf der vorderen Seite als Zufahrtstraße, auf der anderen als weite, architektonisch gestaltete Fläche in der ganzen Breite

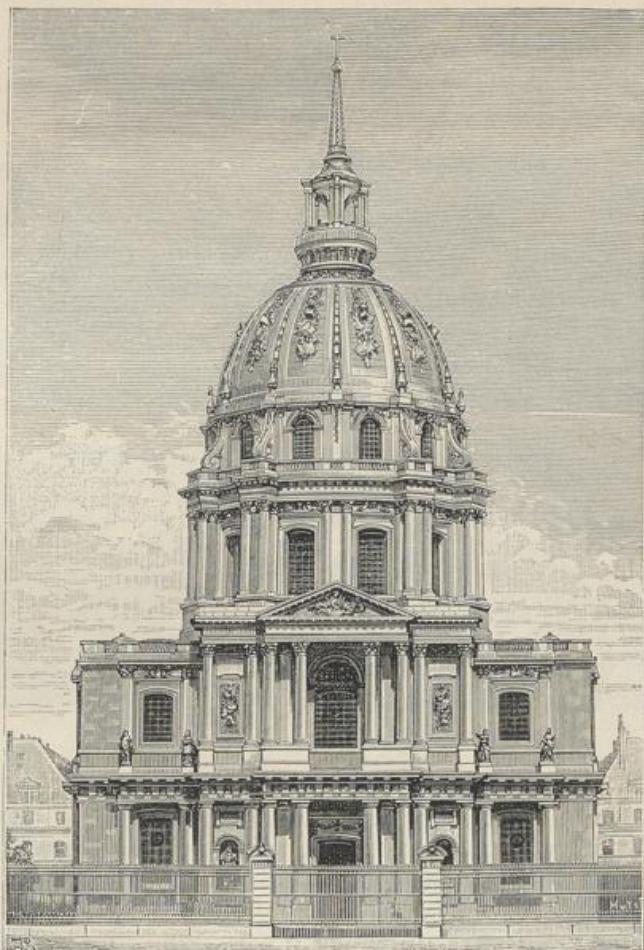


Fig. 69 Fassade des Invalidendoms zu Paris

<sup>1)</sup> *J. v. Falke*, Der Garten. Seine Kunst und Kunstgeschichte. Stuttgart 1884. — *Lambert u. Stahl*, Die Gartenarchitektur. Stuttgart 1878.

der Schloßfassade. So überschaut der Blick vom Schloß zu Versailles nach beiden Seiten hin eine gerade Länge von fast 7,5 Kilometern, wovon etwa die Hälfte auf den eigentlichen Park entfällt. Weite, durch niedrige Treppenanlagen verbundene Terrassen, in der unmittelbaren Umgebung des Schlosses mit Blumen-



Fig. 70 Barockornament von Jean Lepautre

parterres geschmückt, senken sich allmählich abwärts, nehmen Wasserbecken und Springbrunnen auf und werden weiterhin durch seitliche, in geradlinigen Formen gehaltene Baumreihen und Taxushecken begrenzt, während die Mittellinie sich durch lange Kanäle und Alleen scheinbar in unendliche Entfernung hin fortsetzt. Auch bei der Anlage der die Hauptachse teils senkrecht, teils diagonal durchschneidenden Nebenalleen wurde auf perspektivistische Wirkungen das größte Gewicht gelegt. Das belebende Element in diesen mit überlegenem Gefühl für repräsentative Würde gestalteten Anlagen bilden zahlreiche, an den hervorragenden Punkten verteilte Pavillons, Grotten, Statuen, vor allem aber die mit barocker Phantasie höchst wirkungsvoll entworfenen Wasserkünste und Springbrunnen.

Wenn die französische Architektur bei ihrem ausgesprochenen und, wenn man will, einseitigen nationalen Charakter außerhalb des Landes nur geringen Einfluß gewann, so waren es gerade diese vielbewunderten Gartenkünste von Versailles, die allerorten, in großem oder in kleinem Maßstabe, nachgeahmt wurden. Noch auf einem anderen Gebiete bestehen enge Beziehungen des Auslandes zur französischen Kunst, die hier durchaus als vorbildlich anerkannt wurde: auf dem der Dekoration und des Kunstgewerbes. Die schon von Heinrich IV. gepflegten Bestrebungen zur Zentralisation der kunstgewerblichen Tätigkeit in Staatswerkstätten verwirklichte Ludwigs XIV. großer Minister Colbert mit politischem Weitblick, zunächst allerdings im Interesse des von ihm befolgten mercantilistischen Systems: die Erkenntnis des nationalökonomischen Wertes künstlerischer Arbeit macht sich hier zum ersten Male geltend. Colberts künstlerischer Helfer war hauptsächlich *Lebrun*; unter seiner Leitung standen die Werkstätten für Tischler, Elfenbein- und Intarsiarbeiter, Goldschmiede, Gra-

veure, Bronzegießer und Sticker, die seit 1662 im Louvre vereinigt waren, in seinem Geiste arbeiteten die bereits genannten „Dessinateure“, deren Entwürfe (Fig. 70), im Stich vervielfältigt, den Ruhm des französischen Barocks weit über die Landesgrenzen hinaustrugen. Die Möbel ihrer Erfindung, wie sie in den Staatswerkstätten entstanden<sup>1)</sup>), bewahren bei allem Reichtum geschwungener Formen und willkürlicher Behandlung des Ornamentes noch die Grundzüge des architektonisch-konstruktiven Aufbaus der Renaissanceepoche (Fig. 71). Eine Zurückdrängung des plastischen Schnitzwerks bewirkte die Tätigkeit von *Charles André Boulle* (1692—1732), der, von der alten Intarsiatechnik in Elfenbein und Ebenholz ausgehend, auch Schildpatt, Zinn und Kupfer zu Einlagen, fein ziselierte und vergoldete Bronze zu sparsam angefügten plastischen Verzierungen benutzte (Fig. 72). Die Boulle-Technik hielt sich — allerdings mit abnehmender Kraft — das ganze 18. Jahrhundert hindurch. Von den hochgepriesenen Goldschmiedearbeiten des *Claude Ballin* († 1678) ist leider der größte Teil in Zeiten späterer Finanznot wieder eingeschmolzen worden; doch haben sich charakteristische bronzenen Gartenvasen von seiner Hand (Fig. 73) in Versailles erhalten. Hauptsächlich dekorativen Wert hatten auch die zahllosen Statuen in Bronze und Blei, wie sie zum Schmuck der Gartenanlagen in den Gießereien von *Johann Balthasar Keller* (1638—1702) u. a. hergestellt wurden. Als berühmte Medaillen- und Stempelschneider treten *Bernard Jean le Blanc*, *Jean Duvivier*, *Mauger*, *Roussel* hervor. — Italienische, niederländische und deutsche Handwerker wurden zur Belebung und Fortbildung der gewerblichen Techniken ins Land gezogen. Die Seidenweberei

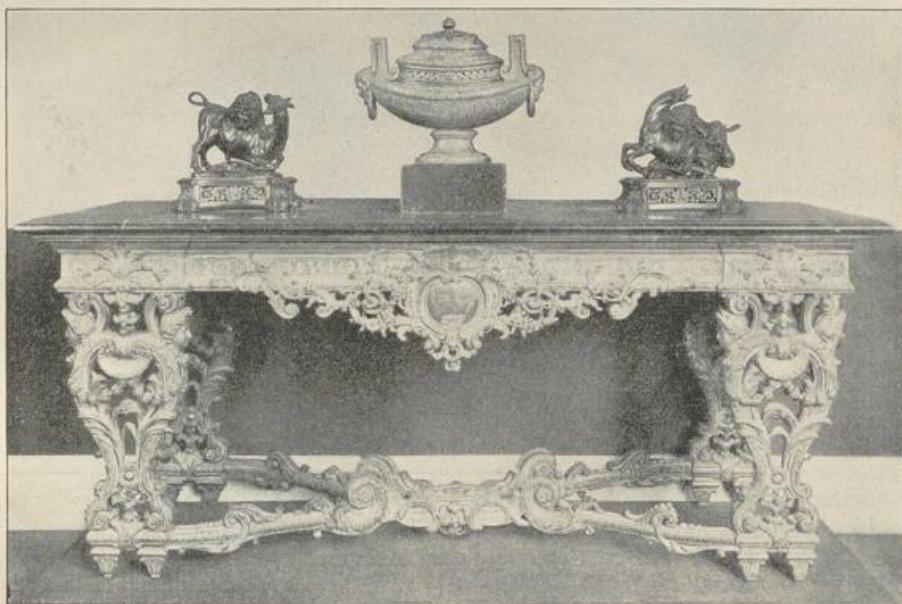


Fig. 71 Prunktisch im Stil Louis XIV.

von Lyon, die Tuchfabrikation der Normandie, die Spitzenindustrie um Alençon gelangten auch künstlerisch zu hoher Blüte. Das Aufkommen der gepolsterten Möbel stellte neue Ansprüche an den Geschmack und Empfindungsgeist der

<sup>1)</sup> *E. Williamson, Les Meubles d'art du Mobilier national. Paris 1882.*

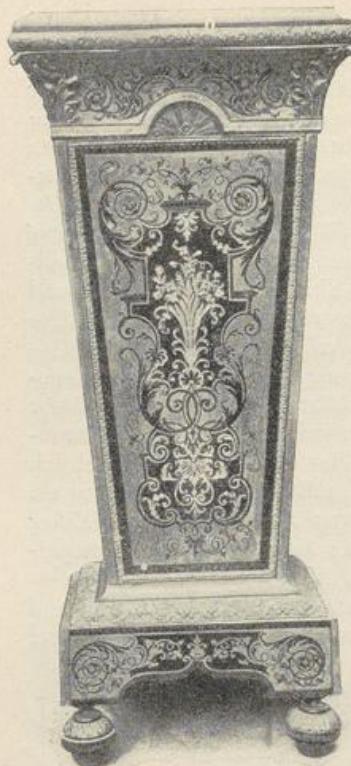


Fig. 72 Konsole in Boulle-Arbeit

aller Kräfte an dem einen Orte, der Hauptstadt Paris, die Unterordnung unter einen Willen, den des Königs, die Gewöhnung an die eine Nährquelle, den Staat, brachte mit Notwendigkeit eine geistige Verarmung des ganzen übrigen Landes mit sich und bedeutete somit eine ernste Gefahr für die Zukunft der französischen Kunst.

### England<sup>1)</sup>

Die spröde Zurückhaltung, welche England gegenüber der Renaissance bewahrt hatte, bewies es in gesteigertem Maße dem Barockstil: es ist das einzige Land Europas, in welchem dieser so gut wie gar keinen Eingang fand. Das Zeitalter der Königin Elisabeth gab England zwar einen Dichter, in dem — neben seiner über alle Zeiten erhabenen echt menschlichen Größe und Freiheit — auch echte Barockstimmung pulsirt; die bildende

Musterzeichner. Die Tapezierkunst gewann immer größere Bedeutung und Einfluß auf die Gestaltung des Möbelstils, seitdem die höfische Sitte des „Lever“ das Prunk- und Paradebett in den Mittelpunkt der Innendekoration gerückt hatte; nahm doch das Bettzimmer Ludwigs XIV., von dem Tapezier *Delobel* (1701) kunstvoll geschmückt, den wichtigsten Platz im Schlosse zu Versailles, unmittelbar neben dem großen Festsaal, ein. Ganz besondere Aufmerksamkeit wurde der Teppichwirkerei zugewandt; zu den älteren, von Franz I. begründeten Werkstätten kam 1664 eine neue in der alten Wirkereistadt Beauvais, die 1692 Staatsfabrik wurde; die berühmteste Werkstatt aber wurde die seit 1630 nach der Familie der *Gobelins* benannte, welche der ganzen Gattung der kostbaren Bilderteppiche den Namen gegeben hat.

So bietet auch auf diesen Gebieten die französische Kunst das imponierende Bild einer geschlossenen Einheitlichkeit, eines zielbewußten Vorwärtsschreitens. Allerdings, ihre Stärke bedeutet auch eine Schwäche: die Konzentration



Fig. 73 Bronze-Vase von Claude Ballin

<sup>1)</sup> C. Uhde, Baudenkmäler von Großbritannien. Berlin 1894. — A. Gotch u. W. Talbot, Architecture of the Renaissance in England. London 1899. (Lichtdrucktafeln.) — J. Beecher und M. E. Macartney, Later Renaissance Architecture in England. London 1901.

Kunst schlug, als die Prachtliebe Jakobs I. sie zu monumentalen Schöpfungen aufrief, andere Bahnen ein. Der Schöpfer der modernen englischen Architektur, *Inigo Jones* (1572—1651), hatte sich in Italien an den Bauten Palladios gebildet. Sein Plan zu dem gewaltigen Neubau des Schlosses Whitehall ist streng in den Formen des italienischen Klassizismus gehalten, und obwohl nur ein kleiner Teil davon, die Banketthalle (Fig. 74), 1619—22 zur Ausführung gelangte, für die ganze spätere Entwicklung maßgebend geworden. Edle Einfachheit, Klarheit und Würde ist der Fassade in hohem Maße eigen; aber vor der letzten Konsequenz des Gedankenganges des italienischen Meisters, der Zusammenfassung der Stockwerke durch eine Ordnung, schreckt der nordische Architekt bezeichnenderweise hier wie anderwärts zurück. In demselben Geiste sind die Schlösser Rainham Hall



Fig. 74 Banquetinghouse von Whitehall in London

in Norfolk (1630), Wiltonhouse (1640), Coleshill in Berkshire (1650), sowie die anmutige Villa der Königin im Park von Greenwich (1639) (Fig. 75) ausgeführt. Die reine Anordnung eines antiken Säulentempels zum erstenmal auf den christlichen Kirchenbau übertragen zeigt St. Paul in Coventgarden zu London, zugleich mit der einheitlichen Durchführung einer davorliegenden echt italienischen „Piazza“. *John Webb* (geb. 1611) und *William Talman* setzten Jones' Bauweise in England fort, nach Schottland übertrug sie *William Bruce* († 1710), dessen Schloß Haptonhouse in Linlithgow (1698—1702) sich als eine prächtige Nachbildung von Palladios Villa Rotonda darstellt. Einen eigentlichen Fortschritt brachte erst *Christopher Wren* (1632—1723), trotzdem er zu den „gelehrten“ Architekten gehörte, ein genialer Künstler und der echte Interpret seines Zeitalters. Von Haus aus Mathematiker, scheint er die Architektur im Sinne jener Zeiten als eine Wissenschaft studiert zu haben; seine ersten Bauten, das Sheldoniantheater zu Oxford, eine große Versammlungshalle (1663) und die Kapelle in Pembrokecollege zu Cambridge (1663—65), führte

er für Universitäten aus. Eine Studienreise nach Paris (1665) und vor allem der große Brand von London (1666) eröffnen seine baukünstlerische Tätigkeit, die umfassendste, die wohl jemals ein Architekt ausgeübt hat. *Wren* wurde der Schöpfer des neuen London; sein Plan zum Wiederaufbau der Stadt, groß gedacht und charakteristischerweise um die Paulskirche und die Börse als Mittelpunkte angeordnet, gelangte zwar nicht zur Durchführung, aber allein mehr als fünfundzwanzig Kirchen entstanden nach seinen Entwürfen. Vor allem war es ihm vergönnt, die Paulskathedrale, eines der größten Baudenkmäler der Welt, nach seinem eigenen Plan 1675—1710 zu vollenden. Die kleineren Kirchen, unter denen St. Stephens in Walbrook (1681) als sein Meisterwerk gilt, bringen meist auf beschränktem Grundriß und in einfachster Form den Gedanken der anglikanischen Predigtkirche zum Ausdruck, mit möglichster Konzentration der

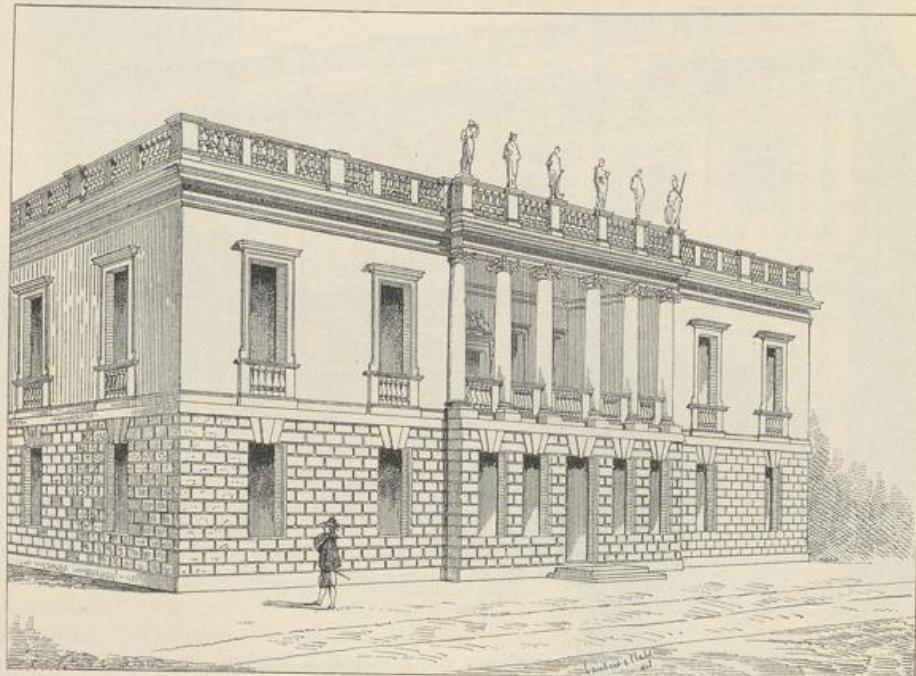


Fig. 75 Ehemalige Villa der Königin zu Greenwich

Raumbildung um Altar und Kanzel. Von hohem Reiz sind ihre keck entworfenen, Elemente der Gotik und Renaissance malerisch vereinenden Türme, die noch heute bestimend auf das Stadtbild Londons wirken (Fig. 76). Bei der Paulskathedrale drang ein älterer, geistreich aus dem Kreis heraus entwickelter Plan gegen den Widerstand der katholisierenden Hofkreise nicht durch; der Ausführung ist das Schema der alten englischen Langhauskirche mit doppeltem Querschiff zugrunde gelegt, dem *Wren* aber eine die ganze Breite der drei Schiffe einnehmende Kuppel als dominierenden Zentralraum einzugliedern wußte (Fig. 77). Die Formen des Aufbaus sind von palladianischer Strenge und Korrektheit, aber nur das Äußere (Fig. 78) übt eine bedeutendere Wirkung aus. Allerdings entspricht hier die imposante Durchführung der zweigeschossigen Fassade um den ganzen Baukörper nicht der architektonischen Wahrheit, denn die Dächer der Seitenschiffe gehen tief unter das Hauptgesims herab. Aber die elegant, offenbar nach dem

Vorbild Berninis für St. Peter entwickelten Türme, die mit einer prachtvollen Säulenhalle umgebene Kuppel — wie sie Bramante einst für die Peterskirche geplant und im kleinem Maßstabe an S. Pietro in Montorio ausgeführt hat — ergeben einen Eindruck von echter Monumentalität: über dem massigen Unterbau schwimmt die Kuppel, trotz ihrer ungeheuren Dimensionen, kühn und leicht im Äther.

Die bedeutendsten Profanbauten Wrens sind das zusammen mit seinem Schüler *Niclas Hawksmoor* († 1736) ausgeführte riesige Hospital zu Greenwich, der Hauptflügel des königlichen Schlosses Hamptoncourt, das Militärsipital zu Chelsea und vor allem die prachtvolle Bibliothek des Trinity-College zu Cambridge.

Mischt sich in Wrens Schaffen bei aller Festigkeit seiner klassizistischen Überzeugung zuweilen schon eine Neigung zum Barocken, so tritt diese bei seinem bedeutendsten Rivalen *John Vanbrough* (1666—1726) noch mehr hervor. Er ist der Hauptmeister des Schloßbaues jener Epoche, in der eine mächtige und stolze Aristokratie mit dem Königtum an Reichtum und Prunk wetteiferte. Howard Castle und das für den Herzog von Marlborough erbaute Blenheim Castle (Fig. 79) suchen in der Großartigkeit der Anlage das Schloß von Versailles zu erreichen. Sie zeigen ernste Kraft in der Beherrschung gewaltiger Massen, klare und geschickte Gliederung, aber auch eine unerfreuliche Dernheit, ja Roheit der Formenbildung und bleiben namentlich in der Kunst der Innenarchitektur weit hinter den französischen Vorbildern zurück. Die ausschließliche Rücksicht auf die Repräsentation, der protzige Aufwand in den Fassaden sind barocke Elemente in Vanbroughs Schloßbauten, welche der Tradition des französischen Klassizismus geradezu widersprechen.

Daß aber die klassische Regel, deren Strenge und Nüchternheit der englischen Geistesrichtung in Politik und Kirche am meisten entsprach, nicht verloren ging, dafür sorgte der Einfluß der französischen Theoretiker der Architektur, deren

Lübbe, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

6

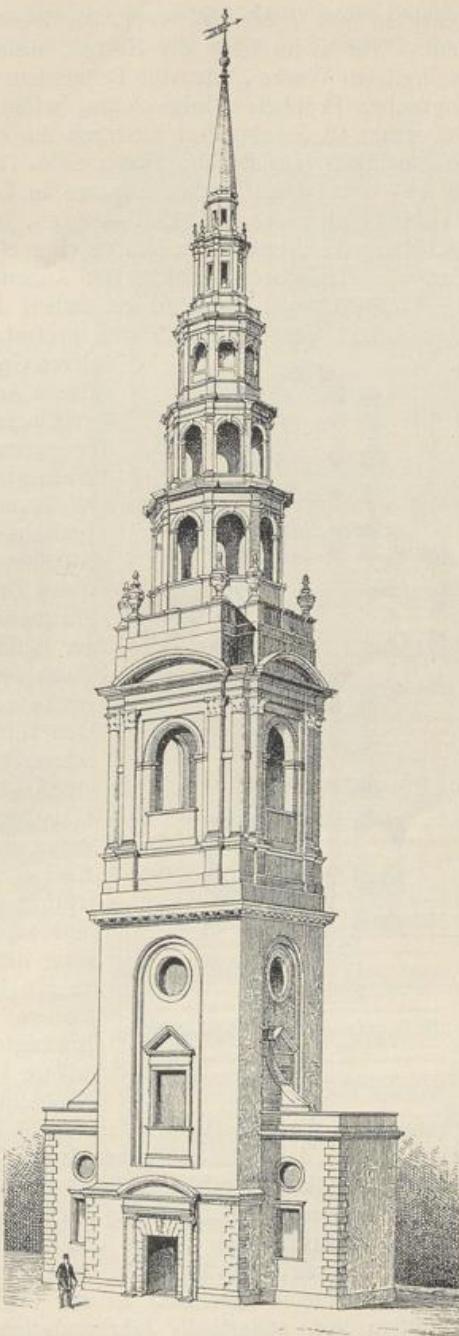


Fig. 76 Turm von St. Brides Church zu London

Schriften von *Robert Morris*, *John Wood* u. a. den Engländern vermittelten wurden — vor allem aber der Kultus, welchen *Colen Campbell* († 1729) in seinem verbreiteten Werke „*Vitruvius Britannicus*“ (London 1715—31) Palladio und seinem englischen Propheten, *Indigo Jones*, widmete. So beherrschte der Palladianismus das ganze 18. Jahrhundert hindurch die englische Baukunst. Noch mit wirklicher Großartigkeit wandte ihm *James Gibbs* (1674—1754) in Bauten wie St. Martin in the Field an Trafalgar Square in London (1721—26) und der Radcliffe-Bibliothek zu Oxford (1737—49) an, ja in seinem beachtenswerten Kirchenbau St. Mary le Strand zu London (Fig. 80) wußte er selbst einen verhältnismäßig großen malerischen Reichtum der Außenarchitektur und eine geistreiche Lösung des Turmproblems damit zu verbinden; die einheitliche Saalform des Innenraums aber bringt den Gedanken der protestantischen PredigtKirche zum Ausdruck,

deren Gestaltung auch andere englische und schottische Architekten der Zeit immer wieder in Angriff nehmen. In Schottland vertrat *William Adam* († gegen 1750) diese Richtung, suchte aber auch Elemente der altheimischen Gotik in eklektischer Weise zu verarbeiten. *Campbells* eigene architektonische Leistungen befleißigen sich einer bis zur Nüchternheit gehenden strengen Zurückhaltung. *Georg Dance d. Ae.* (1695—1768) schuf in seinem Mansionhouse zu London ein Hauptwerk dieser Schule; der um 1750 vielbeschäftigte *James Paine* († 1790) übertrug ihre Prinzipien auf zahlreiche Landschlösser der englischen Aristokratie. Den Höhepunkt strengen Verzichts auf alle nur schmückenden Bauteile erreichte *William Kent* (1685—1748), der in enger Verbindung mit dem kunstbegeisterten *Earl of Burlington* († 1753) und unter dem Eindruck der ästhetischen Lehre des *Earl of Shaftesbury* (1670—1713) „All beauty is truth!“ seine Architekturen in schlichten, großen Massen, mit dem Streben nach ruhiger Gliederung der Wandflächen aufbaute. Die Schlösser zu Holkham und Houghton, Devonshire-house in London sind Beispiele seiner Art. *Burlingtons* Sitz Chiswick ist, wie manche andere Landhäuser dieser Epoche, eine getreue Nachbildung der Villa Rotonda Palladios. Andere

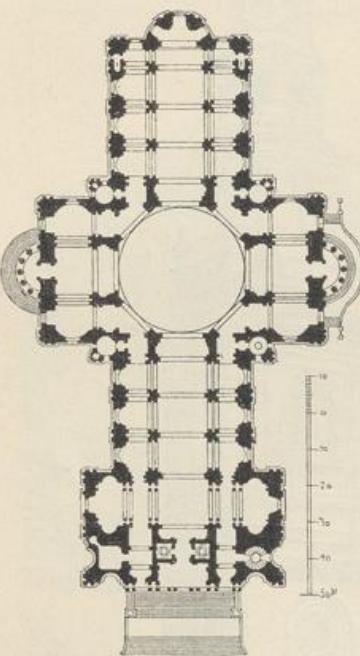


Fig. 77 Grundriss der Pauls-Kathedrale zu London

Bauten, wie die Stadthalle zu York (Fig. 81) zeigen direkte Aufnahme von Motiven aus der antik-römischen Ruinenwelt. Sie erinnern daran, daß die von reichen Aristokraten gebildete Gesellschaft der „Dilettanti“ in London zuerst planmäßige Reisen zur Entdeckung des Altertums ausführen ließ, daß seit 1751 die englischen Architekten *Stuart* und *Revett* mit der Durchforschung Athens beschäftigt waren, daß 1757 die erste Publikation der Ausgrabungen in Pompeji und Herkulaneum erschien. In der englischen Architektur, welche durch eine Tradition von anderthalb Jahrhunderten auf ähnliche Bahnen verwiesen war, mußte die neugewonnene Kenntnis antiker Bauformen ganz besonders tiefen Einfluß ausüben, und so griff der Hellenismus in den Bauten der beiden Brüder *Robert* († 1792) und *James Adam* († 1794), des *George Dance d. J.* (1740—1825) und *John Soane* (1750—1837) hier schon früh Platz. Eine gewisse Reaktion dagegen bedeutet die Tätigkeit des letzten wirklich bedeutenden englischen Architekten

*William Chambers* (1726—96); er griff mit Entschiedenheit auf das von der Renaissance entwickelte moderne Schmuckbedürfnis zurück und schuf in kleineren Bau-

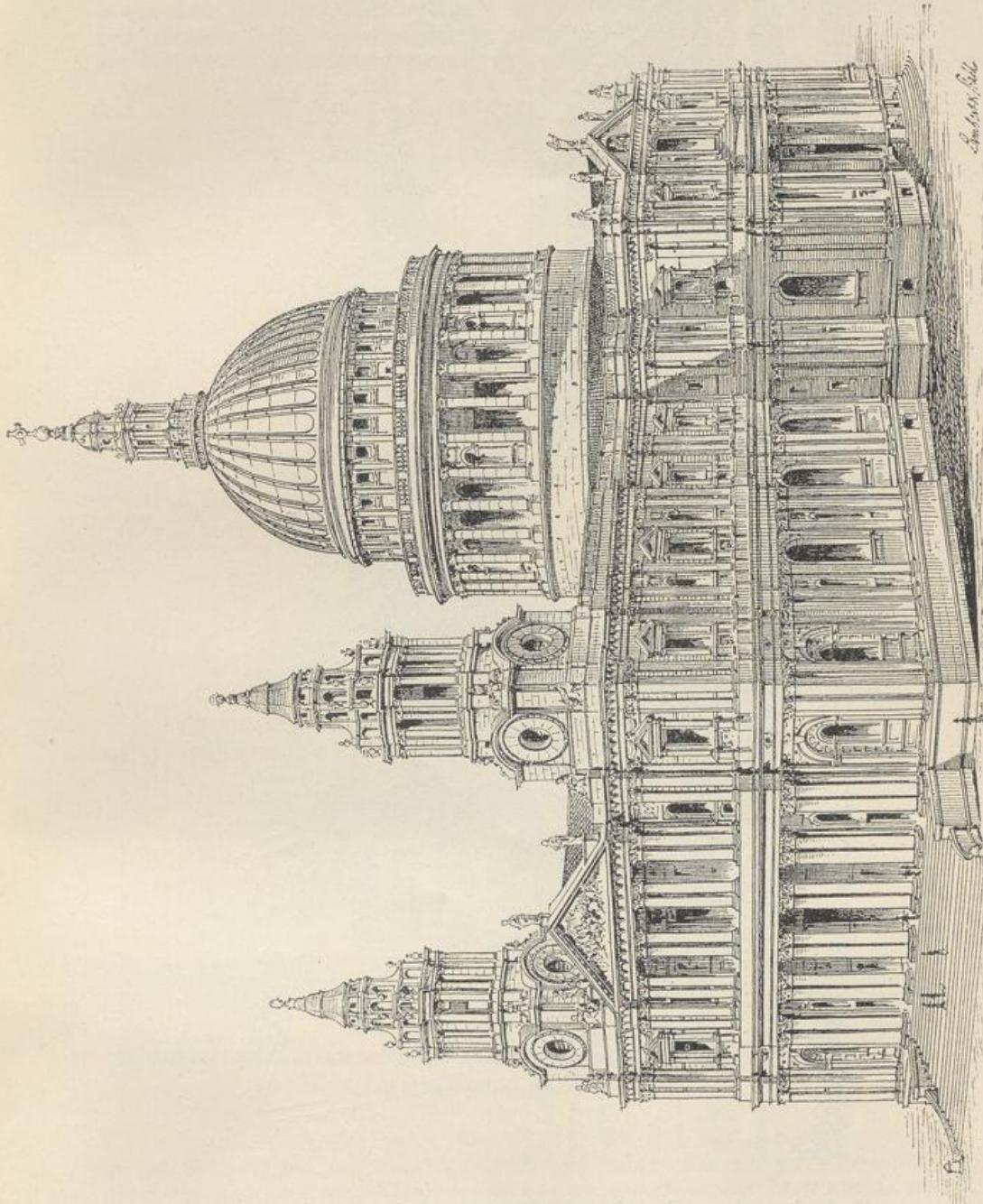
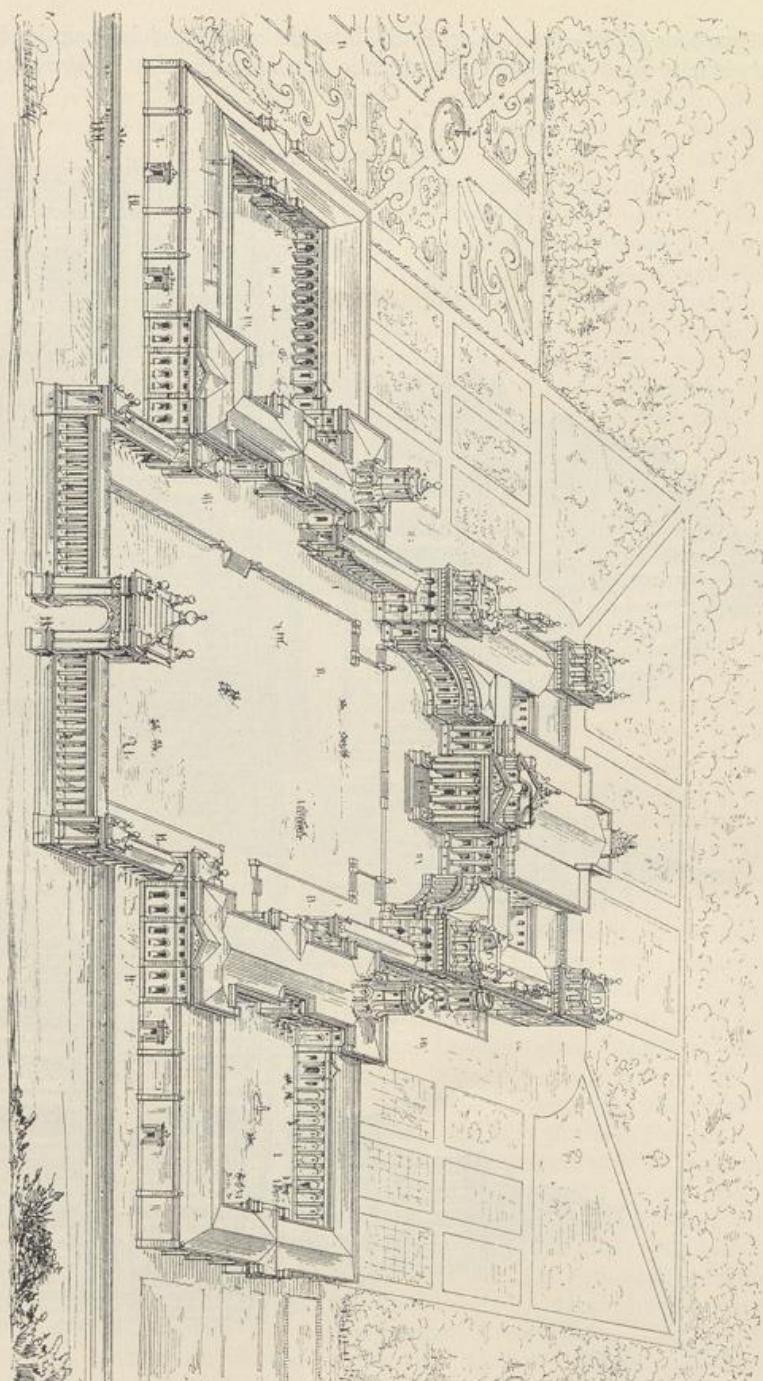


Fig. 78. Ansicht der Pauls-Kathedrale zu London

ten, wie Abercornhouse in Duddingstone (Fig. 82), vor allem aber in seinem großen Schloßbau Somersethouse in London Werke von edler Schönheit.



wie sie von den schottischen Architekten, aber auch von dem kältesten aller Klassizisten, *William Kent*, gelegentlich gepflegt wurde. In merklichem Zusammenhange damit steht die neue Wendung in der Geschichte des Gartens, welche hauptsächlich durch *Kent* herbeigeführt wurde. Er wollte auch hier die Kunst zur Einfachheit, zur Natur zurückführen, nicht der architektonische Zwang, wie



Fig. 80 St. Mary le Strand zu London

in den Schöpfungen der französischen Gartenkünstler, sondern die Nachempfindung der ungekünstelten Naturschönheit sollte herrschen; der Garten sollte ein künstlerisch verdichtetes Gesamtbild der englischen Landschaft mit ihren sanften Hügelreihen, weiten Wiesenflächen, malerischen Baumgruppen geben. In diesem Sinne legte *Kent* die vielbewunderten Parks von Chiswick, Stowe, Edger,

Claremont, Rousham an; seine Schüler *Lancelot Browne* und *William Gilpin* bildeten die Lehre weiter fort, und *William Chambers* gab ihr durch den Hinweis auf den stimmungsschaffenden Gartenbau der Chinesen eine neue Wendung: nun wurde — zuerst in *Kew-Garden* bei Richmond (1763) — durch Errichtung von bedeutungsvollen Bauwerken, Tempeln, Ruinen an geeigneten Stellen der Garten in eine Reihe abgeschlossener malerischer Bilder zerlegt, die auf Geist und Sinne des Beschauers eine bestimmte anregende Wirkung ausüben sollten. Die Bau-

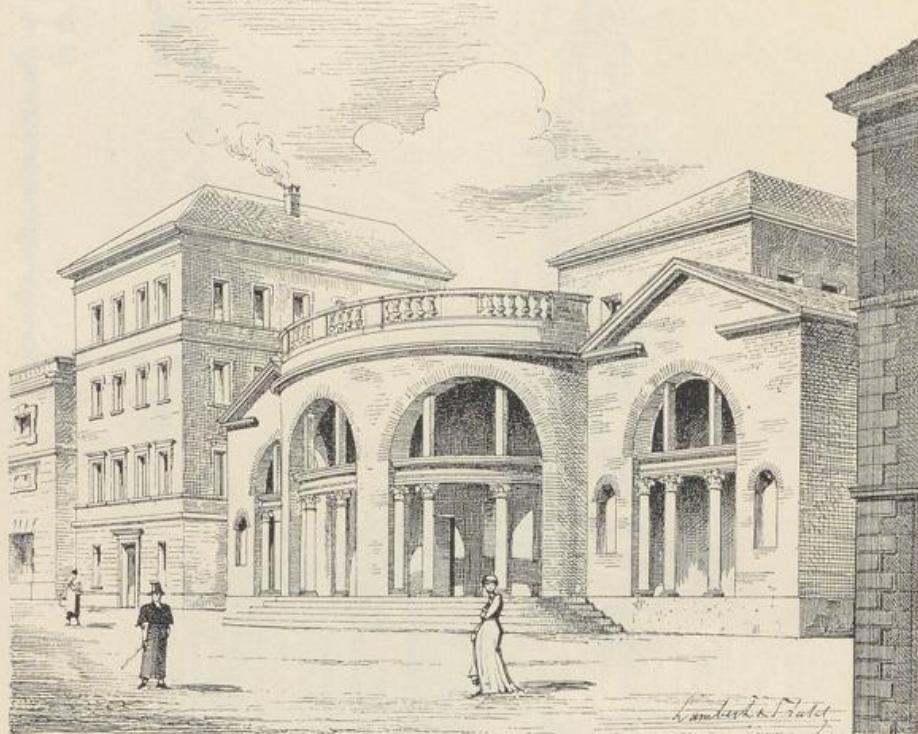


Fig. 81 Stadthalle zu York

werke mußten sich der Natur unterordnen, nicht die Natur den Bauwerken. So regen sich auf allen Gebieten des Schaffens in der englischen Architektur zuerst Ideen und Anschauungen, die von der Kunst des Barocks und des Klassizismus hinüberleiten zur modernen Kunst.

#### Deutschland<sup>1)</sup>

Die deutsche Renaissance trug von Anfang an barocke Elemente in sich, denn sie war ja eigentlich nie mehr als ein willkürliches Dekorationsspiel; kein unmittelbares Verhältnis zur Antike, kein selbständiges ausgebildetes strenges Regelsystem hielt ihre Neigung zum Malerischen in Schranken. Der konstruktive Sinn, schon durch die üppig entwickelte Spätgotik erschüttert, trat in der Zeit der

<sup>1)</sup> *R. Dohme*, Geschichte der deutschen Baukunst. Berlin 1887. — *Ders.*, Barock- und Rokokoarchitektur. Berlin 1892 (Lichtdrucke). — *C. Gurlitt*, Das Barock- und Rokoko-Ornament Deutschlands. Berlin 1889.

religiösen Umwälzung vollends zurück hinter den Ausdruck gefühlsmäßigen Überschwangs, der sich in der Häufung von Zierformen nicht genug tun kann.

So entwickelte sich bereits im Laufe des 16. Jahrhunderts eine Bauweise, die in beschränktem Sinne „barock“ genannt werden kann, aber wohl die Möglichkeit selbständiger Fortentwicklung in sich trug. Ihr machte der große Krieg ein Ende, der alle Kulturkräfte in Deutschland lahm legte und nichts zurückließ, als Verödung, Armut und Barbarei. Als das Land in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts sich wieder zu erholen begann, da war der Faden der Tradition abgerissen, die baukünstlerische Übung infolge jahrzehntelanger Unterbrechung verloren gegangen. Zur Wiederherstellung auch nur der beschädigten und in Ver-

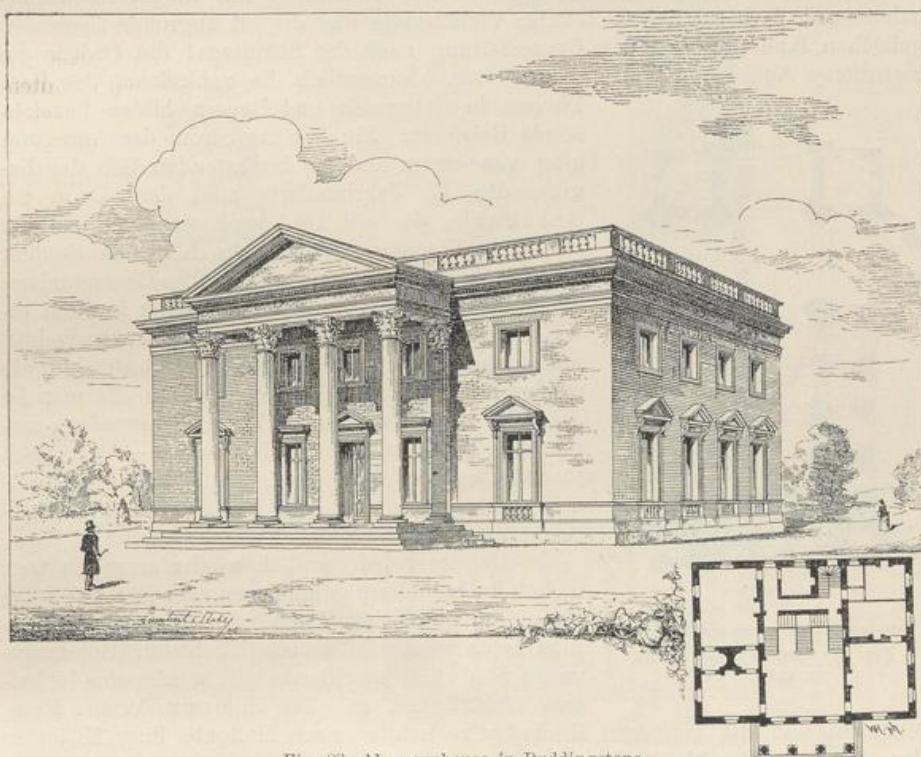


Fig. 82 Abercornhouse in Duddingstone

fall geratenen Bauwerke mußten ausländische Werkmeister herbeigerufen werden. Deutschland war um ein Vierteljahrhundert in der Kultur hinter den anderen Nationen zurückgeblieben; in weit stärkerem Maße, als je zuvor, wurde fremder Einfluß für sein Kunstschaffen bestimmend.

Deshalb gliedert sich die Geschichte des deutschen Barocks zunächst nach den Gebieten, von denen dieser Einfluß ausging, und den anderen, in denen er sich geltend macht. Der katholische Süden empfing seine Anregungen im Kirchen- wie im Palastbau vorwiegend vom italienischen Barock, der protestantische Norden hatte an der strengen Bauweise Hollands ein Vorbild, das ein gelegentliches direktes Einwirken palladianischer Architektur namentlich auf die Gestaltung des Schloßbaues nicht abwies. Seit dem Ende des 17. Jahrhunderts machte sich infolge der politischen Verhältnisse der französische Einfluß allgemeiner geltend und

gelangte im Verlaufe des 18. Jahrhunderts mehr und mehr zur unbestrittenen Herrschaft.

Die entscheidenden Anregungen, welche der Kirchenbau des deutschen Barocks von Italien aus erhielt, gehen bereits in die Zeit vor dem Dreißigjährigen Kriege zurück. In ihrem Kirchenbau von St. Michael zu München (1582—97) hatten die Jesuiten ein Muster hingestellt, das freilich niemals wieder erreicht worden ist, obwohl die Jesuitenkirchen zu Innsbruck und Hall ihm sichtlich nacheifern. Was in den späteren Bauten des Ordens als gemeinsam und charakteristisch hervortritt und in gewissem Sinne unter dem Namen eines „Jesuitenstils“ zusammengefaßt werden kann, das ist meist ein ziemlich trockener, der klassizistischen Regel Vignolas folgender Schematismus, mit kluger Rücksichtnahme auf die beschränkten lokalen Verhältnisse und die oft zugrunde liegenden gotischen Bauanlagen, deren Umgestaltung nach der Schulregel des Ordens die eigentliche Aufgabe des Architekten war. Namentlich die zahlreichen Jesuitenkirchen in Österreich und Bayern bieten bezeichnende Beispiele. Ein frischer Strom der Anregung ging von einem anderen bedeutenden Bau des beginnenden 17. Jahrhunderts aus, dem Dom zu Salzburg, der seit 1614 nach einem reduzierten Plan des *Vincenzo Scamozzi* durch seinen Schüler *Santino Solari* ausgeführt wurde. Die Gesamtanlage (Fig. 83), auf der Grundlage des Gesù in Rom erwachsen — die halbrunden Abschlüsse der Querschiffarme sind Reminiszenzen an die 1598 abgebrannte romanische Domkirche — ist der Bau für manche deutsche Barockkirchen vorbildlich geworden, namentlich durch seine Fassade, welche — hier noch in etwas schwerfälliger Breitenentfaltung — die deutschen Fronttürme mit dem zweigeschossigen römischen Schema zu verbinden trachtet.

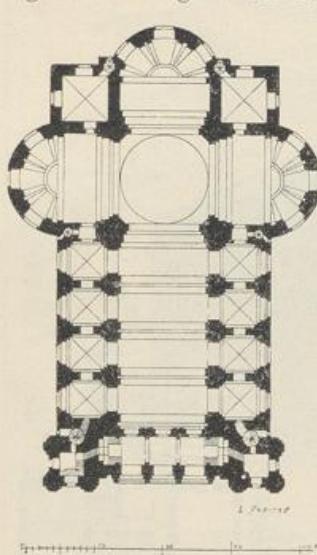


Fig. 83 Grundriss des Doms zu Salzburg

München und die reicheren Bischofssitze kehrten nach Maßgabe ihrer Mittel zu der gewohnten Prachtentfaltung zurück; das kirchliche Leben blühte überall wieder auf; selbst das Bürgertum vermochte sich dem ermutigenden Eindruck, den die Rettung Wiens vor der Türkengefahr (1683), den das im besten Sinne nationale Ankämpfen der Kaisermacht Österreichs gegen das Übergewicht Ludwigs XIV. hervorrief, nicht zu entziehen und wußte wenigstens in den größeren Städten, von denen insbesondere Wien, Prag, Breslau, Brünn, Graz, Innsbruck, Passau sich einer gewissen Blüte erfreuten, seinem Leben auch künstlerischen Wert zu verleihen. Vor allem aber waren es mehr als je zuvor die großen geistlichen Stifter der Benediktiner, Augustiner, Prämonstratenser und Cisterzienser, die jetzt entscheidend in die architektonische Entwicklung eingriffen. Fern von den größeren Städten, meist in landschaftlich bevorzugten Gegenden belegen, stellten sie der Baukunst dankbare Aufgaben großen Stils, deren Lösung und die Art, wie sie erfolgte, ein wichtiges Element in dem Bilde des Gesamtschaffens der Zeit ausmacht.

Freilich, solange es an geschulten Kräften in der Heimat fehlte, mußten diese von auswärts herbegeholt werden. Und dies geschah in Süddeutschland

fast ausschließlich aus Italien und insbesondere von jenem Gebiet am Südabhang der Alpen, das auch die Hauptstadt der Kirche in dieser Epoche mit Architekten reichlich versorgte. Ganze Generationen von norditalienischen Baumeistern, Bildhauern, Stukkateuren und Dekoratoren lassen sich, weit zahlreicher als zur Zeit der Renaissance, jetzt in ihrer Tätigkeit auf deutschem Boden verfolgen. So die *Luragho* in Passau und Prag, die *Quaglio* in Bayern, die *Bussi* in Wien und ander-



Fig. 84 Fassade der Theatinerkirche in München

wärts, die *Bianchi* in Böhmen, die *Retti* in Schwaben; auch aus den Familien der *Pozzo* und *Bibiena* (vgl. S. 34 f.) waren mehrere Mitglieder an verschiedenen Orten Deutschlands lange Zeit hindurch in einflussreicher Stellung tätig. Immer tüchtig, geschickt und formensicher, aber selten originell und gedankenreich, haben sie wesentlich dazu beigetragen, die deutsche Neigung zum Eigenartigen, Individuellen durch den gefälligen Reichtum und die strengere Schulung des romanischen Geistes zu überwinden.

Ein erstes bedeutendes Werk in diesem Sinne war der Bau der Theatinerkirche St. Kajetan in München, durch *Agostino Barella* aus Bologna (vgl. S. 39) 1663 begonnen und von dem Graubündener *Enrico Zuccali* (bis 1675) fortgeführt, der namentlich das Innere mit reicher plastischer Stukkierung schmückte. Auch die

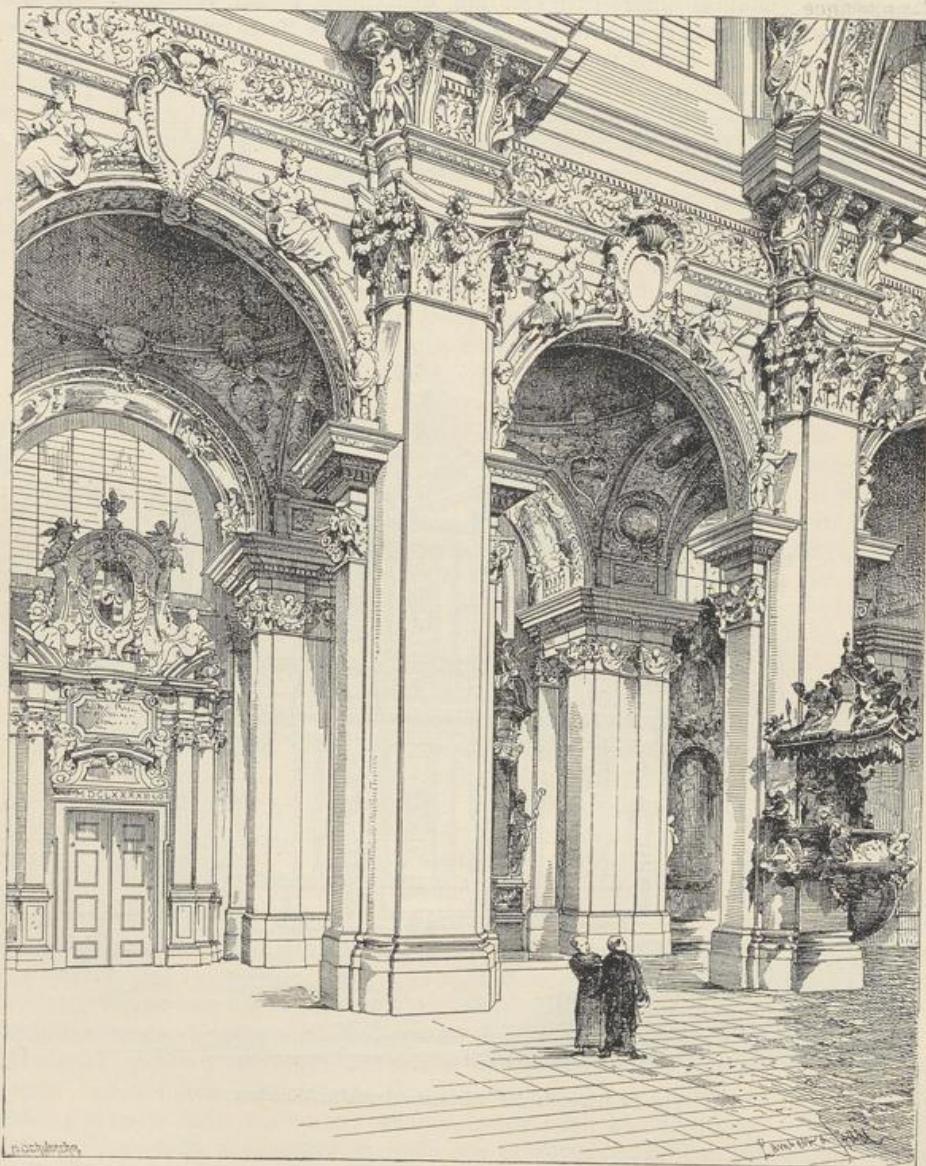


Fig. 85 Aus dem Langhause des Doms zu Passau

unteren Teile der Fassade und die Türme (Fig. 84) gehören dieser Bauperiode an, während das obere Geschoß erst im 18. Jahrhundert hinzugefügt wurde. In demselben Geiste ist der 1662 abgebrannte Dom zu Passau durch *Carlo Luragho* erbaut und durch *Carl Antonio Carlone* (seit 1680) das Innere (Fig. 85) meiste-

haft dekoriert worden. Durch den Bau der Stiftskirche von Haug in Würzburg (1670—91) begründete *Antonio Petrini* seinen Ruhm in den fränkischen Landen. Es ist ein im wesentlichen dem Gesù entlehnter Grundriß mit raum-schöner Entwicklung des Mittelbaus, den eine trefflich ausgebildete Kuppel krönt. *Giovanni Antonio Viscardi*, seit 1686 bayrischer Hofbaumeister, entfaltet namentlich in der auf beschränktem Raum geschickt angelegten Dreifaltigkeitskirche zu München (1711 bis 1718), mit ihrer malerisch gestalteten Querschiffsfassade ein bedeutendes, an Borromini erinnerndes Können.

Auf dem Gebiete des Profanbaus haben die italienisch-süddeutschen Baumeister nicht minder bemerkenswerte Schöpfungen hinterlassen. Hier sprach schon früh allerdings auch das Vorbild des Versailler Schlossbaues mit, wie es in den breitgestreckten Fronten der Schlösser Schleißheim (Fig. 86) und Nymphenburg bei München, Mannheim, Schönbrunn u. a. sowie in dem weiten Ehrenhof des von *Giuseppe Frisoni* († 1755) vollendeten Schlosses Ludwigsburg bei Stuttgart zur Geltung kommt. Ausschließlich dem Vorbilde des italienischen Palazzo folgen die stattlichen Schloßbauten des böhmischen Adels, wie das Palais Nostiz (1658—60) und vor allem das Palais Czernin (um 1680) zu Prag, letzteres eine Palastfassade von gefühlssarmer, doch monumental er Eintönigkeit (Fig. 87). Auch das Jesuitenstift Clementinum in Prag (1653—1711) ist ein wirkungsvoller Prachtbau dieses Stils.

Das reichste Feld ihrer Tätigkeit fanden aber jene italienischen Barockmeister in den zahlreichen Stifts- und Klosterbauten der süddeutsch-österreichischen Lande. Freilich treten sie dabei mehr als Dekoratoren im großen Stile auf, die eigentlich architektonischen Aufgaben haben durch sie keine wesentliche Förderung erfahren. Immer wieder ist es, wo nicht ältere Anlagen eine andere Form vorschreiben, bei der Gestaltung der Kirche das zu einem mächtigen Saalraum zusammengefaßte Innere oder ein Zentralgrundriß mit hoher Kuppel, welche die Unterlage zu dem üppigen Dekorationsspiel dieser ganz auf die Schaulust der Menge und das Repräsentationsbedürfnis eines mächtigen Klerus berechneten Kunst bilden. Aber in dem Zusammenfassen der Wirkung von Kirche und schloßartigem Klostergebäude zu einem imposanten Gesamteindruck, in dem Einklang dieses Bildes mit der landschaftlichen Umgebung, wie sie namentlich bei den hoch gelegenen Wallfahrtsorten angestrebt wurde, liegt das künstlerische Element eines Schaffens, das weit mehr, als es jemals der deutschen Renaissance beschieden war, aus dem Vollen und Ganzem arbeitete. Bezeichnend für diese Richtung ist namentlich die Tätigkeit der weitverzweigten Familie der *Carbone*, der u. a. das Kloster Kremsmünster (1680—1704), Garsten bei Steyr (1677—93), St. Florian bei Linz (1686—1708) und mehrere bedeutende Anlagen in Steiermark und Tirol entstammen.

Doch es blieb nicht bei der Wirksamkeit dieser importierten Meister des Barockstils auf deutschem Boden: ihr Beispiel löste das Schaffen einheimischer Kräfte aus, die erfolgreich mit ihnen in Wettbewerb traten. Schon die Domkirche zu Kempten, 1652 als eines der frühesten Werke nach Beendigung des Krieges begonnen, zeigt in ihrem Grundriß (Fig. 88) ein selbständiges Ringen mit den Gedanken des italienischen Kuppelbaues, wie es ähnlich in belgischen Kirchen der Zeit begegnet

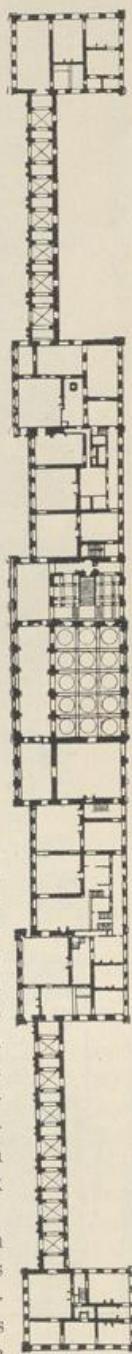


Fig. 86 Grundriss des Schlosses Schleißheim

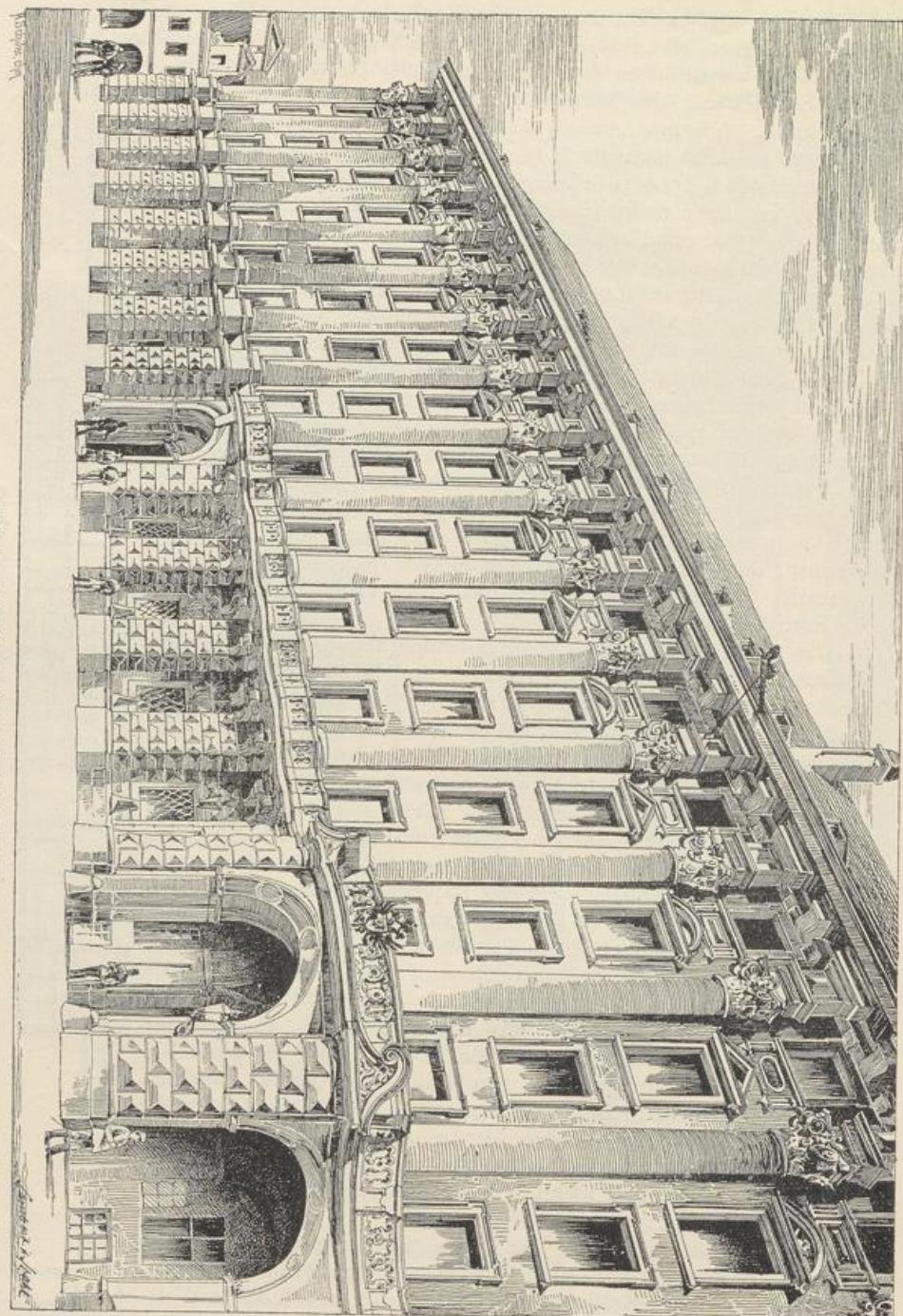


Fig. 87 Fassade des Palais Czernin zu Prag

(vgl. S. 54). An die breite, dreischiffige Halle legt sich ein von zweigeschossigen Arkaden umgebener Zentralbau, ein ganz national empfundenes Bauelement nach Art der alt-romanischen Werke. Trotz aller importierten Muster und ultramono-

taner Einflüsse ließ sich der deutsche Hang zur Eigenart und die nationale Empfindungsweise eben doch nicht unterdrücken. Das zeigen am deutlichsten die großen Baumeisterfamilien, wie sie namentlich in den österreichischen Landen auftraten.

Die ältesten unter ihnen sind die *Dientzenhofer*<sup>1)</sup>, deren Ahnherr *Georg D.* der Ältere 1614 in Aibling in Bayern geboren war; seine fünf Söhne, *Georg d. J.* (1643—89), *Johann Leonhard* († 1707), *Christoph* (1655—1722), *Johann* († 1726) und ein fünfter unbekannten Vornamens errangen zunächst im Dienste des Bamberger Bistums beim Bau der Klöster Waldsassen, Ebrach, Schönthal und der Bamberger Residenz, zum Teil auch durch literarische Veröffentlichungen Namen und Ruf; den Ruhm der Familie über die Grenzen ihrer fränkischen Heimat hinaus begründeten *Johann Dientzenhofer* durch seinen Dombau in Fulda und *Christoph D.* sowie dessen Sohn *Kilian* (1689—1751) durch ihre ausgedehnte Tätigkeit in Prag und Böhmen. Originell und folgerichtig durchgeführt, wenn auch zunächst vielleicht mehr durch kirchlich-symbolische, als künstlerische Motive bestimmt, ist schon die Anlage der Dreifaltigkeitskapelle in Wald-

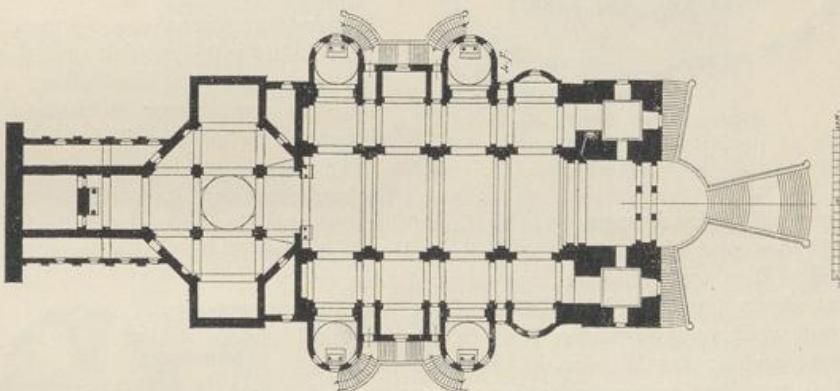


Fig. 88 Grundriss des Doms zu Kempten

sassen (1685—89) auf kleeblattförmigem Grundriss mit dünnen Spitztürmchen in den Schnittpunkten der drei Konchen (Fig. 89). Sie hat in zahlreichen mit ähnlicher Freiheit aus dem Schema des Zentralbaus entwickelten deutschen Wallfahrtskirchen Zeugen einer gleichen Empfindungsweise. Nicht minder eigenartig sind die beiden unter sich nahe verwandten Klosterkirchen zu Banz bei Lichtenfels und Brschevnow bei Prag (1715—19), von *Johann* und *Christoph Dientzenhofer*: in dem phantastischen Linienschwung ihres Grundrisses (Fig. 90), der sich bis in die Kurven der Gewölbedecke fortsetzt, erinnern sie unmittelbar an die Bizarrien eines *Guarini* und bewähren doch in der Gesamtwirkung des Innenraums ernsten Künstlersinn. Als Vorstufe dazu erscheint der von *Johann Dientzenhofer* auf der Grundlage eines älteren Baues entwickelte Dom zu Fulda (1704—12), dessen Inneres sich in edlen, rhythmisch bewegten Formen um eine großartige Kuppel gruppiert. Der Hauptkirchenbau des *Christoph D.* ist St. Nikolaus auf der Kleinseite zu Prag, eine der großartigsten Anlagen des Stils in ganz Deutschland, mit einer mächtigen, von Konchen umgebenen Kuppel. Die Fassade (Fig. 91), in wildbewegten Formen mit schweren Verkröpfungen gebildet,

<sup>1)</sup> *P. A. Weigmann*, Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrh. Straßburg 1902. — *H. Schmerber*, Beiträge zur Geschichte der Dientzenhofer. Prag 1900.

ist ein Werk des Kilian D.; ein keck neben die Kuppel gesetzter Eckturn gibt der Außenansicht besonders malerisches Leben.

Auch im Profanbau erreichten die letzten Glieder dieser Franken und Böhmen

eine Zeitlang geradezu beherrschenden Architektenfamilie eine leidenschaftliche Größe und Kraft des Ausdrucks, welche ihre früheren, noch zaghaften und unsicheren Leistungen, wie die erwähnten Klosterbauten, kaum ahnen lassen. Trocken und nüchtern, noch im strengeren Formenschema der Renaissance gefangen, ist die Residenz zu Bamberg von *Joh. Leonhard Dientzenhofer* 1695—1703 errichtet. Aber schon die Schloßbauten seines begabteren Bruders *Johann* in Fulda (1707—13) und dem nahen Bieberstein zeigen die Formen des Barockstils mit Geschick und Eigenart gehandhabt. Vor allem aber ist sein großartiger Schloßbau zu Pommersfelden<sup>1)</sup> (1711 bis 1718) ein Hauptdenkmal des deutschen Barocks, das weithin vorbildlich gewirkt hat. Anregungen des französischen und Elemente des italienischen Schloßbaues sind hier mit voller Freiheit den deutschen Bedürfnissen gemäß verarbeitet. Zum erstenmal auf deutschem Boden erscheint die vollausgebildete Hufeisenform der Anlage mit weit vorspringenden Flügeln, die in Eckpavillons enden; das Mittelrisalit (Fig. 92) ist nach der Hof- wie der Gartenseite kräftig vorgezogen und enthält ein durch alle drei Stockwerke reichendes imposantes Treppenhaus, sowie den großen Festsaal, dem im Erdgeschoß die „sala terrena“ nach italienischer Manier entspricht. In zwei rechtwinklig gebogenen Läufen ist die Treppe zum Hauptgeschoß emporgeführt, innerhalb eines ringsum laufenden Galerienbaues, der im Erdgeschoß mit wuchtigen Pfeilerarkaden, im ersten Stock mit einer architavierten Säulenstellung, mit teilweise gepaarten Säulen, im obersten Stockwerk mit Rundbogenarkaden sich öffnet — das Ganze also fußend auf dem Gedanken des italienischen Arkadenhofes, wenn auch in rein dekorativer Absicht, denn den umlaufenden Galerien entsprechen keine dahinterliegenden Innenräume, sie öffnen sich mit Fenstern nach außen! Aber doch bleibt das Treppenhaus im ganzen wie im einzelnen eine der glänzendsten Schöpfungen des deutschen Barocks. — Die architektonische Ge-

Fig. 89 Grundriss der Dreifaltigkeitskapelle bei Waldsassen

lich gewirkt hat. Anregungen des französischen und Elemente des italienischen Schloßbaues sind hier mit voller Freiheit den deutschen Bedürfnissen gemäß verarbeitet. Zum erstenmal auf deutschem Boden erscheint die vollausgebildete Hufeisenform der Anlage mit weit vorspringenden Flügeln, die in Eckpavillons enden; das Mittelrisalit (Fig. 92) ist nach der Hof- wie der Gartenseite kräftig vorgezogen und enthält ein durch alle drei Stockwerke reichendes imposantes Treppenhaus, sowie den großen Festsaal, dem im Erdgeschoß die „sala terrena“ nach italienischer Manier entspricht. In zwei rechtwinklig gebogenen Läufen ist die Treppe zum Hauptgeschoß emporgeführt, innerhalb eines ringsum laufenden Galerienbaues, der im Erdgeschoß mit wuchtigen Pfeilerarkaden, im ersten Stock mit einer architavierten Säulenstellung, mit teilweise gepaarten Säulen, im obersten Stockwerk mit Rundbogenarkaden sich öffnet — das Ganze also fußend auf dem Gedanken des italienischen Arkadenhofes, wenn auch in rein dekorativer Absicht, denn den umlaufenden Galerien entsprechen keine dahinterliegenden Innenräume, sie öffnen sich mit Fenstern nach außen! Aber doch bleibt das Treppenhaus im ganzen wie im einzelnen eine der glänzendsten Schöpfungen des deutschen Barocks. — Die architektonische Ge-

<sup>1)</sup> Kupferstichpublikation von Sal. Kleiner. Augsburg 1728.

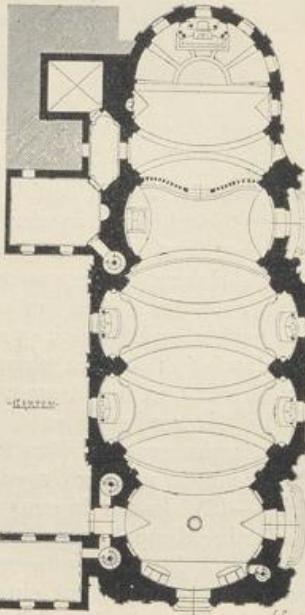


Fig. 90 Grundriss von St. Margaret in Brschevnow

staltung des Äußenen ist einfach und derb, nur am Mittelrisalit zu kräftiger Wirkung gesteigert.

Die Plandisposition von Pommersfelden wurde maßgebend nicht bloß für



Fig. 91 St. Nikolauskirche (Kleinseite) zu Prag

spätere Schloßbauten Johann Dientzenhofers selbst, wie Kleinheubach bei Mainz (1723 ff.), sondern schuf ein Prototyp des deutschen Schloßbaus im 18. Jahrhundert; die Stallgebäude, welche in Pommersfelden offenbar in Anlehnung an

das Versailler Vorbild dem Hauptbau gegenüber halbkreisförmig angeordnet sind, wurden schon in Kleinheubach zur Seite verlegt, so daß die dreiteilig mit vorspringenden Seitenflügeln entwickelte Fassade sich zur Hauptschauseite des Schlosses gestaltete.

In Bamberg, wo Johann Dientzenhofer bis zu seinem Tode wohnte, scheint er für den reichen Archivar Boettinger auch zwei stattliche Bürgerhäuser geschaffen zu haben, das Concordiahaus und vielleicht das — jetzt leider devastierte — Prellhaus. Die Formen gehen hier — namentlich an dem letzteren (Fig. 93) — aber schon mehr ins Üppig-Schwülstige über, wie es sonst erst für die Bauten der jüngern Dientzenhofer-Schule charakteristisch erscheint. Diese jüngere Generation steht bereits unter dem geistigen Einfluß des größten süddeutschen Barockmeisters, Fischer von Erlach.

In den Werken der Dientzenhofer tritt ein ehrliches aber schweres Ringen mit ihren Aufgaben und insbesondere mit dem Einfluß der großen fremden Meister hervor; im Anfang noch unbeholfen und nüchtern erhebt sich mit Johann Dientzenhofer diese Richtung zur völligen Herrschaft über die Ausdrucksmittel des Barocks und weiß italienische wie französische Anregungen zu einer neuen einheitlichen Weise zu verarbeiten. Viel unbefangener und leichtherziger, mit einer Art von lächelnder Sicherheit steht *Johann Bernhard Fischer* (1656 bis 1723)<sup>1)</sup> den fremden Mustern und Regeln gegenüber, wie uns am besten sein literarisches Werk „*Entwurf einer historischen Architektur*“ (Wien 1725) erkennen läßt. Fischer ist der erste und so gut wie der einzige Künstler seiner Zeit, der zu einer wahrhaft historischen Auffassung der verschiedenen Stilrichtungen gelangte. Mit unbefangenem Urteil sucht er nicht wie die übrigen Theoretiker in der Antike allein das Heil, sondern weiß die Eigenart aller Stilepochen zu würdigen. Diesen Standpunkt nahm er auch bei seinem Schaffen ein; vor haltlosem Eklektizismus aber bewahrte ihn die Fülle eigener Ideen.

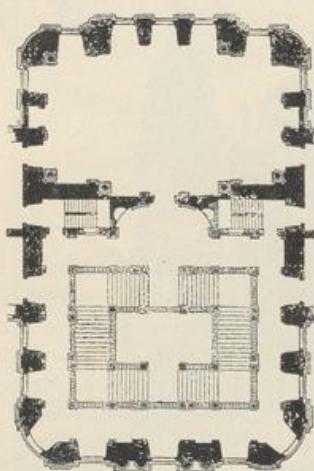


Fig. 92 Schloss Pommersfelden  
Grundriß des Mittelbaus

wurde bereits 1687 in Wien Hofingenieur und Architekturlehrer des späteren Kaisers Joseph I. Sein erster größerer Kirchenbau, die Kollegienkirche zu Salzburg (1696—1707) ist dem Grundriß (Fig. 94) nach eine ins Barocke übersetzte Nachbildung der Sorbonne in Paris; die Fassade mit konvex vortretendem Mittelschiff sucht durch seitliche Verschiebung der Türme das Kuppelmotiv auch für die Außenansicht zur Geltung zu bringen. Besser als hier gelang dies in der Peterskirche zu Wien (1702—13), die als unmittelbare Vorstufe zu dem Hauptwerk des Meisters, der Kirche des hl. Karl Borromaeus in Wien (1716—37) gelten darf. Die großen Probleme einer Verbindung von Zentral- und Langhausbau, von Kuppel und Türmen sind hier in einer neuen und geistvollen Weise gelöst, die allerdings so nur einem kenntnisreichen und geistvollen Künstler einmal gelingen mochte und methodisch keinen eigentlichen Fortschritt bedeutet. Der Grundriß (Fig. 95) zeigt einen in die Längsachse gestellten ovalen Kuppelraum, durch rechtwinklige Anbauten in den Achsen zur Kreuzform ausgebaut, während ihm im übrigen vier in die Diagonale gestellte, gleichfalls ovale Kapellen

<sup>1)</sup> A. Ilg, *Die Fischer von Erlach*. I. Wien 1895.

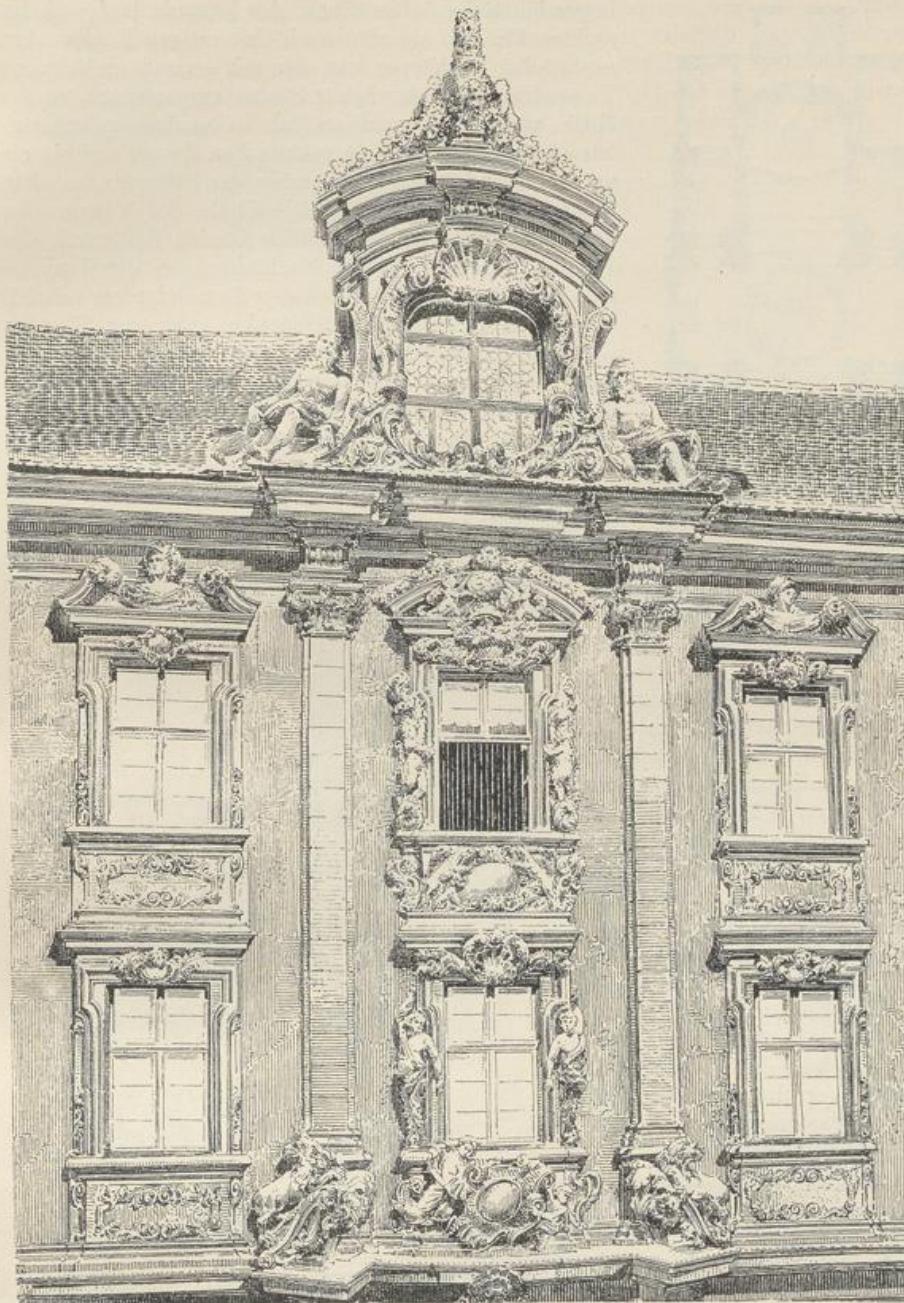


Fig. 93 Boettingersches Haus zu Bamberg

mit Emporen darüber umsäumen. Die Längsschiffe sind als Vorhalle und Chorraum stark verlängert; den Chor schließt, wie bei venezianischen Kirchen, eine im Halbkreis gestellte Säulenreihe, welche den Durchblick nach der dahinter-

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

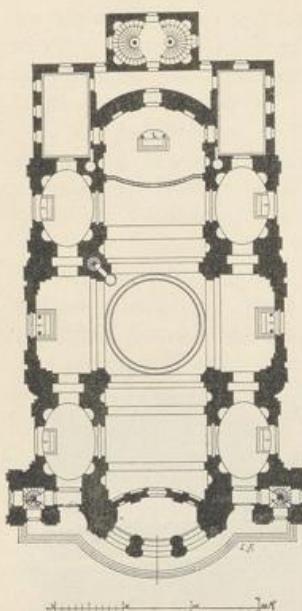


Fig. 94 Grundriss der Kollegienkirche zu Salzburg

Fischers Tätigkeit im Profanbau beginnt früh (um 1690) mit den nur zum Teil nach seinen Intentionen ausgeführten großartigen Entwürfen für Schloß Schönbrunn bei Wien. Eine noch wichtigere Aufgabe war ihm mit der Umgestaltung der kaiserlichen Hofburg gestellt, und er hat sie in dem Fassadenbau der Reichskanzlei, in dem Neubau der Winterreitschule und der Hofbibliothek mit jener glücklichen Verschmelzung französisch klassizierender Strenge und italienisch barocken Überschwangs gelöst, welcher durch ihn in die Wiener Bauschule eingeführt wurde. Neuerdings ist die Front nach dem Michaelerplatz mit dem imposanten Kuppelvestibül in seinem Sinne ausgeführt worden. Das Innere der Hofbibliothek (Fig. 97) mit der kecken Einbeziehung der Bücherwände in die architektonische Dekoration spottet der

liegenden Sakristei eröffnet. Als Fassade legt sich im rechten Winkel ein rein nach dekorativen Rücksichten gestalteter Baukörper vor, der mit einer korinthischen Tempelfront, zu der breite Stufen emporführen, in der Mitte vorspringt, und seitlich in niedrig gehaltenen barocken Anbauten ohne praktischen Zweck endigt; sie gewähren, wie die Flügelbauten der Peterskirche, dem Wagenverkehr Durchlaß. Die Stelle der Türme aber vertreten zwei vor die zurücktretenden Seitenteile der Fassade frei hingestellte Nachbildungen der Trajanssäule in Rom, die von kleinen Rundlaternen bekrönt sind. Dieser originelle Gedanke gibt der Fassade (Fig. 96) ihr frappantes Leben: die beiden Spitzsäulen gehen mit der hoch dazwischen aufragenden, edel gestalteten Kuppel zu einem äußerst malerischen Bilde zusammen, das uns vergessen lässt, wie wenig organisch es entwickelt ist. Archäologische Reminiszenzen vermischen sich darin mit Motiven, wie sie etwa gleichzeitig Juvara in seiner Superga (vgl. S. 46) gestaltet hat. Es ist eine mit höchstem dekorativen Geschick gefundene Augenblickslösung, die uns immerhin den deutschen Barockstil auf der Höhe seiner formalen Kraft zeigt.

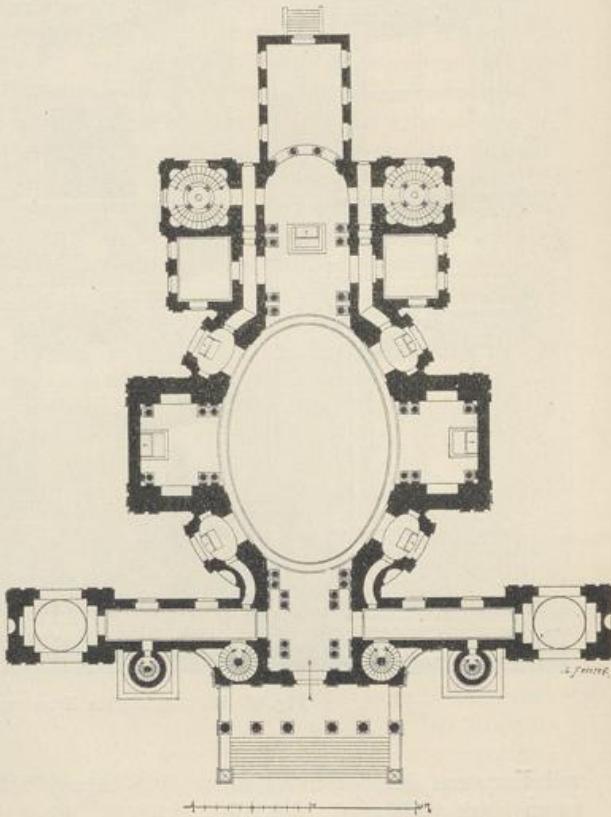


Fig. 95 Grundriss von St. Karl Borromaeus zu Wien

nüchternen Fassade, die erst unter der Leitung des Sohnes zustande gekommen zu sein scheint. Auch eine Reihe der glänzendsten Adelpaläste in Wien und anderwärts gehen auf Bernhard Fischer zurück: der Palast des Prinzen Eugen (jetzt Finanzministerium) in der Himmelpfortgasse (1703) hat namentlich in seiner Treppenanlage ein oft nachgeahmtes Vorbild üppiger, wuchtiger Pracht. Die



Fig. 96 St. Karl Borromaeus zu Wien

Fassade des Palais Trautson (1720—30) (Fig. 98) vereinigt wahrhaft fürstliche Größe mit anmutigster Durchbildung im einzelnen, das Palais Clam-Gallas in Prag (1707—12) besitzt in seinen Risaliten mit den von Atlantenpaaren, die einen Balkon tragen, flankierten Prachtportalen charakteristische Beispiele der echt barocken Kunst, durch Konzentrierung der Massenwirkung eine sonst einfach gehaltene Fassade malerisch zu beleben.

Neben Fischer — dessen Sohn *Joseph Emanuel Fischer von Erlach* (1695 bis 1742) an die Bedeutung des Vaters nicht heranreicht — war *Johann Lukas von Hildebrandt* (1666—1745) der hervorragendste Barockarchitekt Österreichs. Seine Hauptschöpfungen sind Lustschloß Belvedere, das Palais Daun (jetzt Kinsky), ein Teil des Stiftsgebäudes Göttweih und das Schloß Mirabell

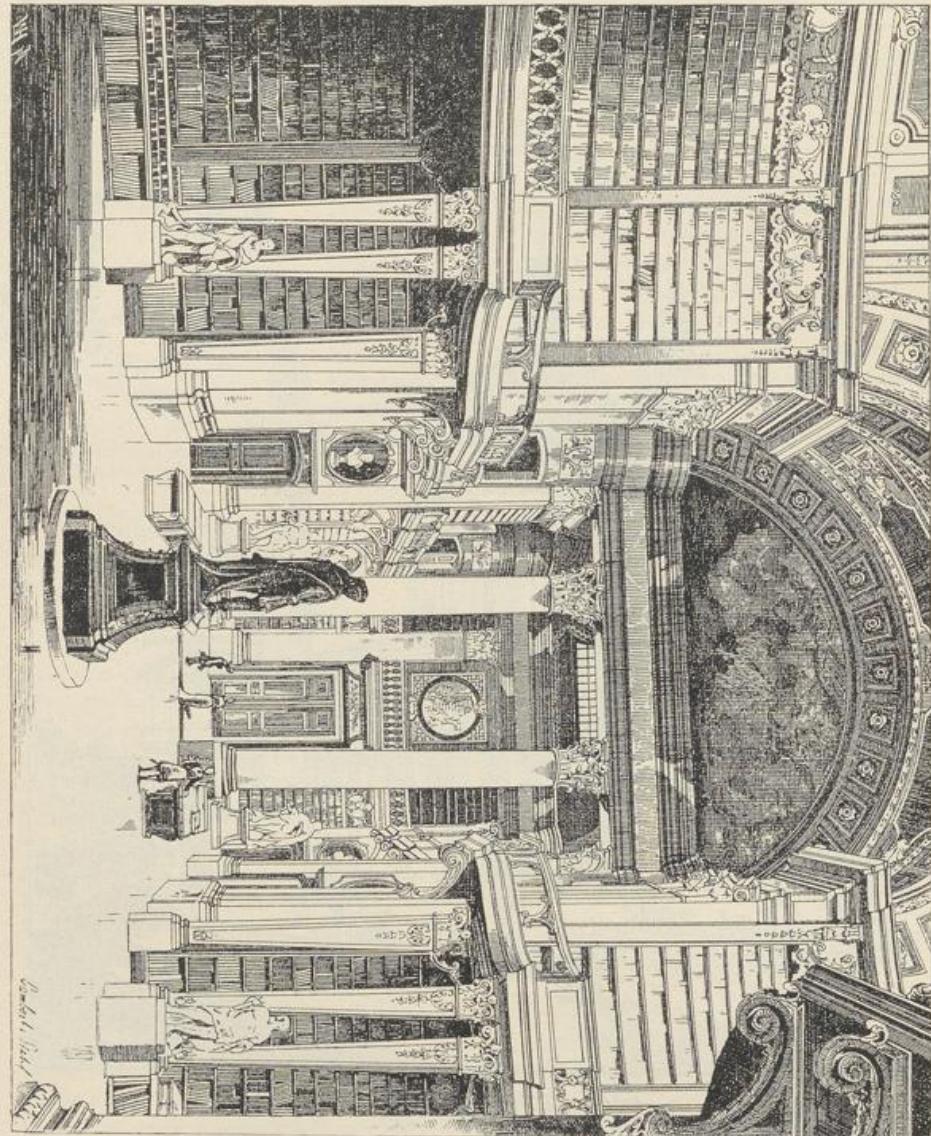


Fig. 97 Innenausicht der Hofbibliothek zu Wien

in Salzburg. Das Belvedere, 1693—1724 für den Prinzen Eugen von Savoyen, einen besonderen Gönner Hildebrands, erbaut, ist für die graziöse Leichtigkeit und malerische Bewegtheit seines Stils charakteristisch (Fig. 99). Den Niveauverschiedenheiten des Terrains gemäß sind die verschiedenen Bauteile mit großem Geschick aneinandergefügt und aufs reichste und zierlichste, mit sichtlicher An-

Lehnung an den französischen Geschmack, dekoriert. Eine großartige Gartenanlage erhöht den Reiz des anmutigen Baus. Das für den Feldmarschall Daun etwa 1709—13 erbaute Palais Kinsky trägt denselben Grundzug heiteren Schmucksinns; bezeichnend ist die Ersetzung der Pilaster im Mittelrisalit (Fig. 100) durch



Fig. 98 Palais Trautson zu Wien

hermenartige Pfeiler. Im Schlosse Mirabell ist namentlich die Treppe mit ihrem in derbe Schnörkel aufgelösten Geländer (Fig. 101) für den barocken Übermut Hildebrandscher Dekorationsweise charakteristisch.

Was die Fischer von Erlach, Hildebrand und andere Architekten zum Teil italienischen Ursprungs — namentlich *Domenico Martinelli* und *Felice Donato*

*d'Allio* werden oft genannt — für die Hauptstadt Wien bedeuteten, das waren Jakob Prandauer für das Erzherzogtum Österreich, die Gumpp für Tirol, Kilian Ignaz Dientzenhofer für Prag und Böhmen: durchaus deutsch empfindende Meister, welche unter dem Einfluß der in Österreich zusammenströmenden italienischen Stilrichtungen doch Werke von nationaler Eigenart hervorzubringen vermochten.

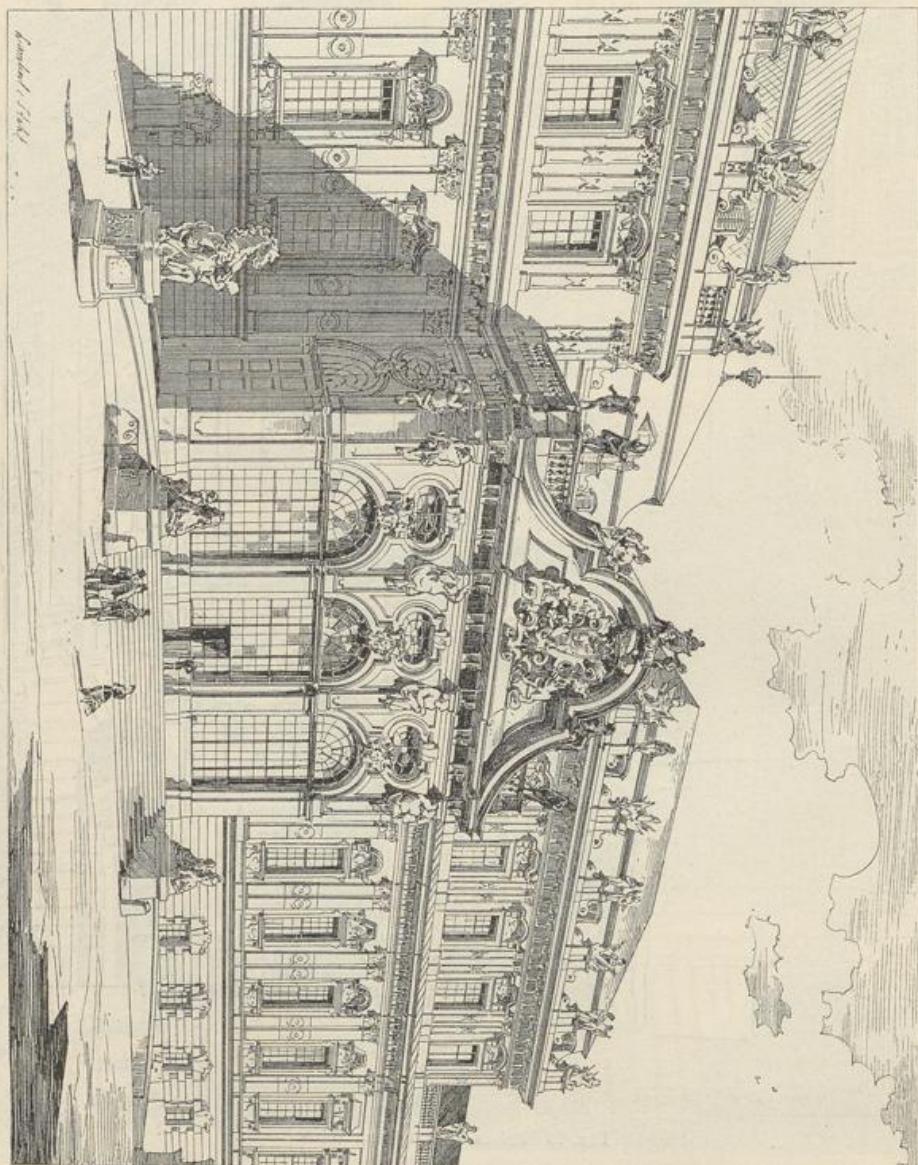


Fig. 93 Schloss Belvedere zu Wien

Jakob Prandauer († 1727), von Haus aus ein einfacher Maurermeister in St. Pölten, ist der phantasiereiche, monumental gestaltende Schöpfer zahlreicher großer Stiftsbauten, wie Mölk, Herzogenburg, Dürrenstein, Sonntagsberg, St. Florian geworden. Seine Anlage von Mölk, mit der von zwei Prachtbauten flankierten, durch eine offene Säulenloggia auf die unten vorbeifließende Donau herabschauenden Kirche (vgl.

den Plan Fig. 102, oben) ist geradezu vorbildlich durch geniale Ausnutzung der natürlichen Lage und das künstlerische Abwägen der einzelnen Bauteile nach ihrer Bedeutung: während in allen Nutzbauten absichtliche Zurückhaltung und Einfachheit herrscht, ist die Kirche am Äußeren und Inneren, in Formen wie Farben mit rauschender Pracht ausgestaltet (Fig. 103), durchaus einheitlich und bei aller Übertreibung und Geziertheit voll mächtiger Empfindung. *Anton Gumpf*, ein Schüler des in Rom gebildeten und tätigen *Johann Paul Schor*, baute die Jakobskirche in Innsbruck (1717—24) auf originellem Grundriß von mächtiger Breitenentfaltung, sowie das durch seltene Entschiedenheit des monumentalen Charakters ausgezeichnete Landhaus eben-dasselbst. Seine wuchtigen Formen entsprechen nicht immer den Verhältnissen der von ihm ausgeführten Bauten, sind aber stets mit architektonischer Klarheit künstlerisch durchgebildet.

Eine führende Stellung in Prag, wo schon sein Vater *Christoph* zu Ansehen gelangt war, errang, gegen die Konkurrenz zahlreicher Italiener, *Kilian Ignaz Dientzenhofer* (1689 bis 1751). Er vollendete die Nikolauskirche auf der Kleinseite, baute die zierliche „Villa Amerika“, vor allem aber zahlreiche Kirchen, wie die Ursulinerinnenkirche auf dem Hrad-schin (1720—28), St. Johann Nepomuk am Felsen, St. Thomas, St. Katharina, St. Nikolaus in der Altstadt; letztere ist seine bedeutendste Zentralanlage, ein Kuppelraum mit kurzen Seitenflügeln, die breiten Pfeiler sehr wirkungsvoll zu ovalen Eckkapellen mit Emporen darüber aufgelöst. Der nach innen großartig wirkenden Kuppel fehlt leider die äußere Schale, ebenso wie sie an der gleichzeitigen und im Grundriß verwandten St. Maria Magdalenenkirche zu Karlsbad (Fig. 104) durch ein einfaches Kegeldach ersetzt ist. Dadurch erlangen in der Fassadenbildung die Türme das entschiedene Übergewicht. Sein Glanzwerk auf dem Gebiete der Profanarchitektur ist das Palais Piccolomini (jetzt *Sylva-Tarouca*) in Prag, voll edler Ruhe und Vornehmheit in der Fassade, die aber doch von einem Zug heiterer Lebensfreude wie verklärt erscheint. Ähnliches gilt von dem Palais Golz, jetzt Staatsgymnasium (Fig. 105), das gleich jenem Bau nach den Plänen Dientzenhofers angeblich von *Anselmo Lurago* aus-

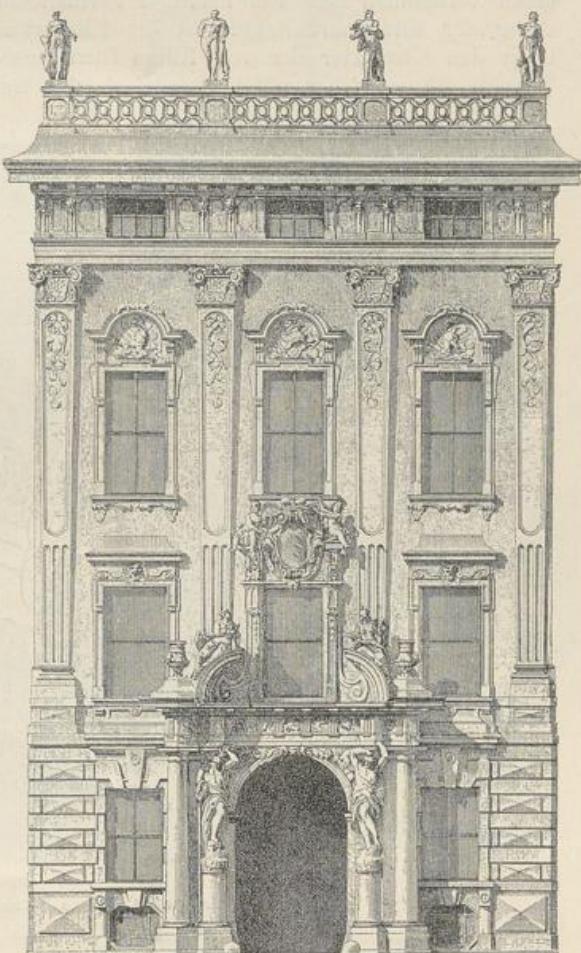


Fig. 100 Mittelrisalit vom Palais Kinsky zu Wien

geführt wurde. — Im engen Zusammenhange mit der Prager und Wiener Schule steht der Barock in Schlesien, soweit nicht auch hier direkt italienische Bauleute tätig waren, wie bei der Elisabetkapelle (1680) am Breslauer Dom. Als Architekt ihres Gegenstückes, der Kurfürstlichen Kapelle (1727), wird der jüngere *Fischer von Erlach* genannt, während *Johann Bernh. Fischer* selbst das jetzt leider zerstörte Schreyvogelsche Haus (später Hauptpost) schuf, einen vornehmen Bau von kräftiger Formenbehandlung. Die bedeutendste Leistung der Kirchenarchitektur ist die Klosterkirche von Grüssau (1735). Sie trägt den Charakter der von Kilian Dientzenhofer begründeten Richtung, ihre Fassade ist eines der reifsten und kühnsten Beispiele ganz malerischer Kompo-

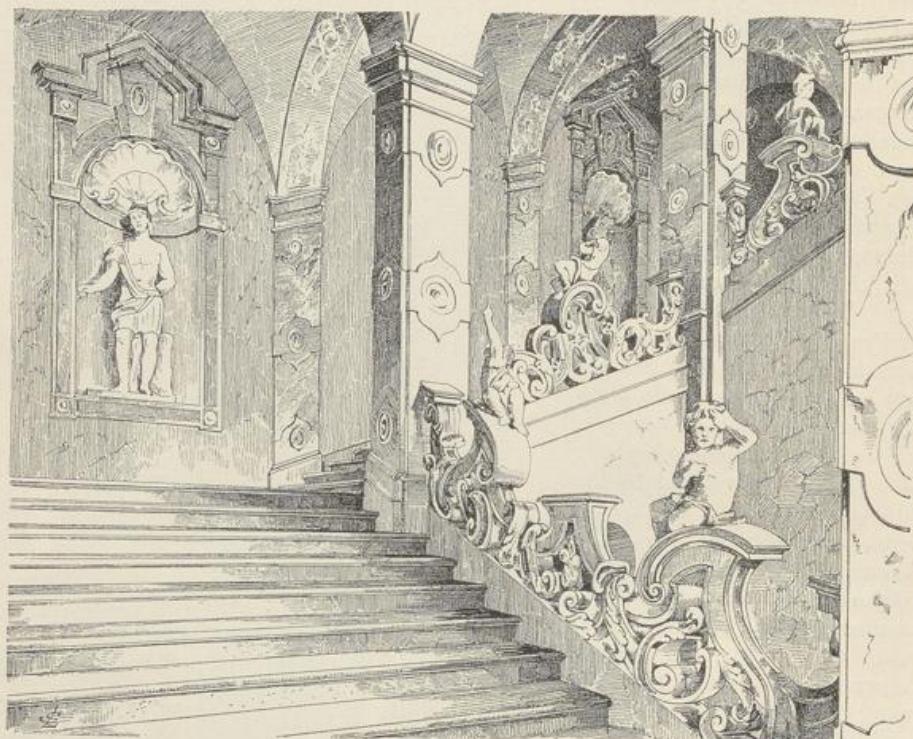


Fig. 101 Treppe im Schloss Mirabell in Salzburg

sitionsweise, welche die geschwungene Form für alle Flächen und Gesimse zum Prinzip erhebt. Andere Klosterbauten, wie die zu Trebnitz, Leubus, Heinrichau sind mehr durch das stattliche Gesamtbild und die Pracht der Innendekoration bemerkenswert, als durch architektonische Eigenart der Gestaltung. Die Jesuiten bauten 1689—98 ihre durch einfache und klare Gliederung hervorragende Collegien- (jetzt Matthias-) Kirche in Breslau und begannen 1728 den Bau des Collegienhauses, der heutigen Universität. Es ist, obwohl ein Torso der Länge und Höhe nach, der bedeutendste Profanbau Breslaus und eines der stattlichsten Werke des deutschen Barocks. Denn obwohl dem Generalentwurf zur Kirche und Universität — ohne zwingende Gründe — italienischer Ursprung zugeschrieben wird, so ist doch die Ausführung augenscheinlich

ganz das Werk deutscher Meister und erinnert in manchen Einzelheiten an die Wiener Schule.<sup>1)</sup>

Außerhalb Österreichs glänzte als einer der bedeutendsten Architekten seiner Zeit *Johann Balthasar Neumann* (1687—1753), der Meister von Würzburg<sup>2)</sup>. In ihm fließen die Traditionen der fränkischen und der Wiener Schule, der Dientzenhofer und der Fischer von Erlach, zusammen mit einer künstlerisch reich begabten Persönlichkeit voll Empfindungs- und Tatkraft. Das Glück, seine architektonischen Fähigkeiten voll entfalten zu können, verdankte *Neumann*, der von Beruf Artillerieoffizier war und als solcher zum Grade eines Obersten emporstieg, dem glanzliebenden Geschlechte der Grafen von Schönborn, von dem verschiedene Mitglieder gleichzeitig oder bald nacheinander die bischöflichen Sitze von Würzburg, Bamberg, Speyer, Konstanz, Worms, Trier und Mainz innehatten. Seine Hauptwerke in Würzburg waren die Schönbornkapelle am Dom (1721—36) und die bischöfliche Residenz. Erstere, ein prunkender Familiengrabbau (Fig. 106) schließt sich im Grundriß an die Peterskirche in Wien an, während die feine, zierliche Formbehandlung des Aufbaus bereits in die französische Richtung einlenkt, die später für Neumann maßgebend werden sollte. Die Residenz (1720—44) ist der großartigste und in mancher Hinsicht vollendetste Schloßbau des deutschen Barockstils. Der Grundriß (Fig. 107) zeigt eine um fünf Höfe, deren mittelster als Ehrenhof durchgebildet ist, gruppierte umfangreiche Anlage. Dem Brauche gemäß liegen in der Hauptachse die mächtige Vorhalle und der Gartensaal, die besonders monumental gestaltete Treppe schließt sich zur Linken an; sie bildet, im Schmuck der meisterhaften Deckenfresken Tiepolos, einen Repräsentationsraum von wahrhaft fürstlichem Glanz. Daran schließt sich im ersten Geschoß der große Kaisersaal und an den Außenfronten herumgeführt eine lange Reihe von Prachtsälen, wie sie in so vollendetem künstlerischer Durchbildung kaum ein zweites deutsches Fürstenschloß aufzuweisen hat. Langsam vollzieht

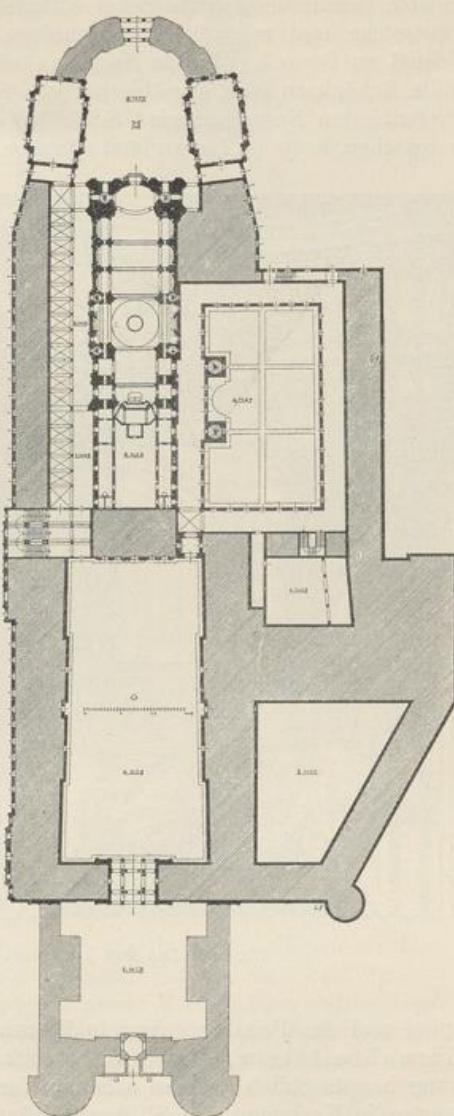


Fig. 102 Lageplan von Kloster Mölk

<sup>1)</sup> M. Semrau, Die Bauten Breslaus. S.-A. Breslau 1901.

<sup>2)</sup> J. Keller, Balthasar Neumann. Würzburg 1896.

sich dabei der Wandel zum Rokoko, für welches der glänzende Geist dieses Architekten ganz besonders vorbereitet war. Die Außenarchitektur (Fig. 108) ist dagegen in einem durch einige klassizistische Elemente, wie den Triglyphenfries des Erdgeschosses, gemäßigten Barock ausgeführt, dessen Pathos sich vor allem in dem prachtvollen Mittelgiebel entladet. Großartig gedacht, wieder durch eine geistreiche und reizvolle Treppenanlage besonders ausgezeichnet, ist auch das Schloß zu Bruchsal, das Neumann seit 1722 für ein anderes Mitglied der Familie Schönborn, den Fürstbischof von Speyer, ausführte. Andere hervorragende Profanbauten Neumanns sind Schloß Werneck und Abtei Oberzell im Würzburgischen, beide im Innern jetzt gänzlich verändert; ferner das frühere Katharinen-

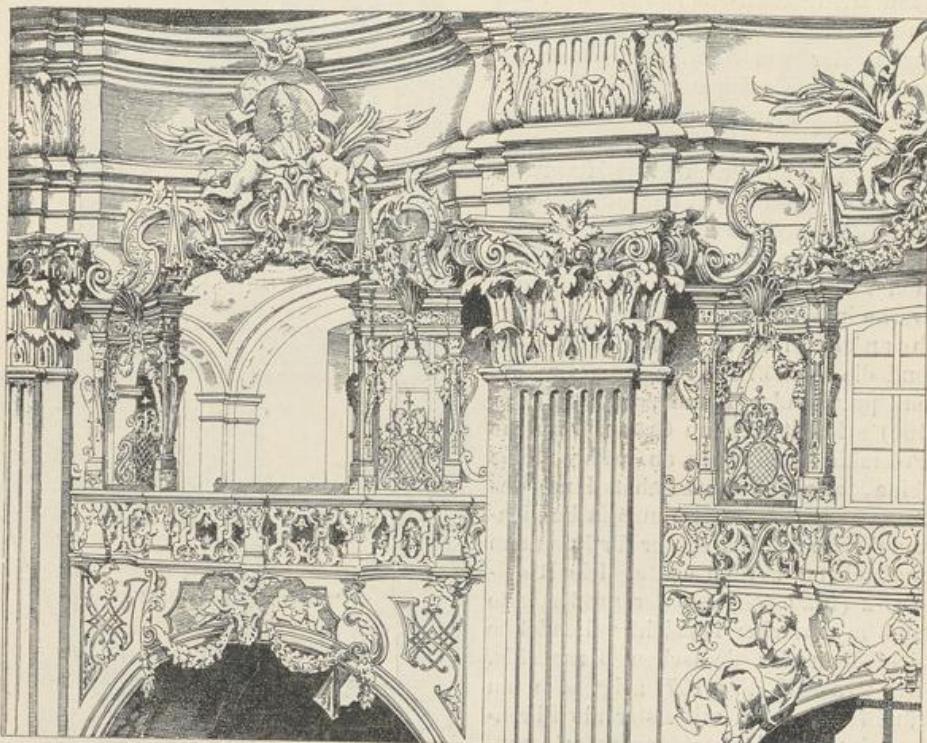


Fig. 103 Aus dem Langhause der Kirche von Kloster Mölk

spital und das Priesterseminar in Bamberg, sowie das „Dikasterialgebäude“ in Ehrenbreitstein, letztere mehr einfache Nutzbauten, deren künstlerische Wirkung hauptsächlich auf den schönen Verhältnissen beruht. Auch zu den Schloßbauten in Karlsruhe und Stuttgart lieferte er — nicht ausgeführte — Pläne, wie er denn überhaupt in ganz Südwestdeutschland und den Rheinlanden seinerzeit als die höchste Autorität in Bausachen gegolten zu haben scheint. Unter seinen Kirchenbauten (St. Peter in Bruchsal, Gössweinstein, Neresheim) ragt die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen durch die malerische Gestaltung des Grundrisses hervor (Fig. 109); auch hier herrscht in der Innenausstattung bereits das volle Rokoko.

Die ungemein reiche und fruchtbare Tätigkeit Neumanns, die auch in Privatbauten, namentlich der Städte Würzburg und Bamberg wertvolle Zeug-

nisse hinterlassen hat, hielt den deutschen Barockstil noch bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts hinein gegen den einbrechenden französischen Klassizismus aufrecht. Als sein Schüler muß *Johann Conrad Schlaun* betrachtet werden, der den Plan des Schlosses zu Brühl am Rhein schuf und den Erbdrostenhof (Fig. 110), sowie das Schloß zu Münster in Westfalen erbaute. Auch in Mainz (Zeughaus, Großherzogliches Palais, Dalberg'scher Hof) und Trier (Schloß, Justizgebäude, Kesselsdädtisches Palais) hat diese Schule des süddeutschen Barocks bemerkenswerte Schöpfungen hinterlassen. — Eine sehr reiche und bedeutende Entwicklung hat die Barockarchitektur Südwestdeutschlands aufzuweisen. Auch hier erscheinen welsche Elemente, wie sie über die Alpen herüberdrangen, mit kräftigem deutschem Empfinden verarbeitet und neu gestaltet.

In München<sup>1)</sup> war *Joseph Effner* († 1795) der führende Meister, dem insbesondere der innere Ausbau des Schlosses Schleißheim (seit 1715) zu verdanken ist; er gehört zu den glänzendsten Leistungen der deutschen Dekorationskunst. Auch die „reichen Zimmer“ der Residenz zu München scheinen von Effner entworfen und zum Teil ausgeführt zu sein. Das Freysingsche Palais (1740—50) (Fig. 111) zeigt ihn als flotten Dekorator in der Außenarchitektur, die nach ihrer Anlage wie Durchführung an das Hildebrandsche Palais Kinsky erinnert. Ein verwandter Meister ist *Johann Gunezrhainer* († 1763), der im Kirchen- wie im Privatbau Bayerns eine umfassende Tätigkeit entfaltete.

<sup>1)</sup> Vgl. *O. Aufleger*, Süddeutsche Architektur des XVII. und XVIII. Jahrhunderts (Lichtdrucke), mit Spezialpublikationen von Ottobeuren (Bd. I/II), Münchener Profanbauten (Bd. III/IV), Schleissheim (Bd. V), Münchener Residenz (Bd. VII/VIII) u. a. München 1891 ff.

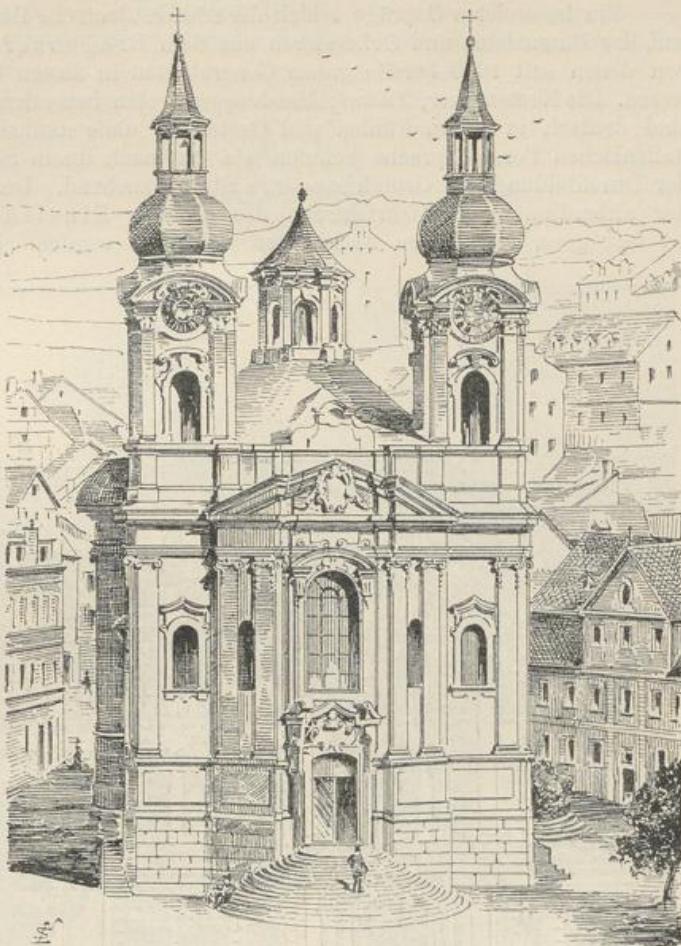


Fig. 104 Magdalenenkirche zu Karlsbad

Ein besonderes Gepräge erhielt der südwestdeutsche Barock durch die Tätigkeit der Baumeister und Dekoratoren aus dem Bregenzerwalde (Vorarlberg), von denen seit 1650 bereits ganze Generationen in diesen Gegenden am Werke waren. Die Namen *Beer*, *Thumb*, *Moosbrugger* treten besonders hervor. Ihre Träger sind deutsch in ihrem Fühlen und Gestalten; ohne umfassendere Kenntnis der italienischen Formensprache schufen sie frei nach ihrem Sinn, vorzugsweise in der Durchbildung des Grundrisses ihre Stärke suchend. Der allmähliche Umbau der altberühmten Wallfahrtskirche des Klosters Einsiedeln in der Schweiz ist fast ganz von diesen Architekten vollzogen worden. Er wurde in seinem

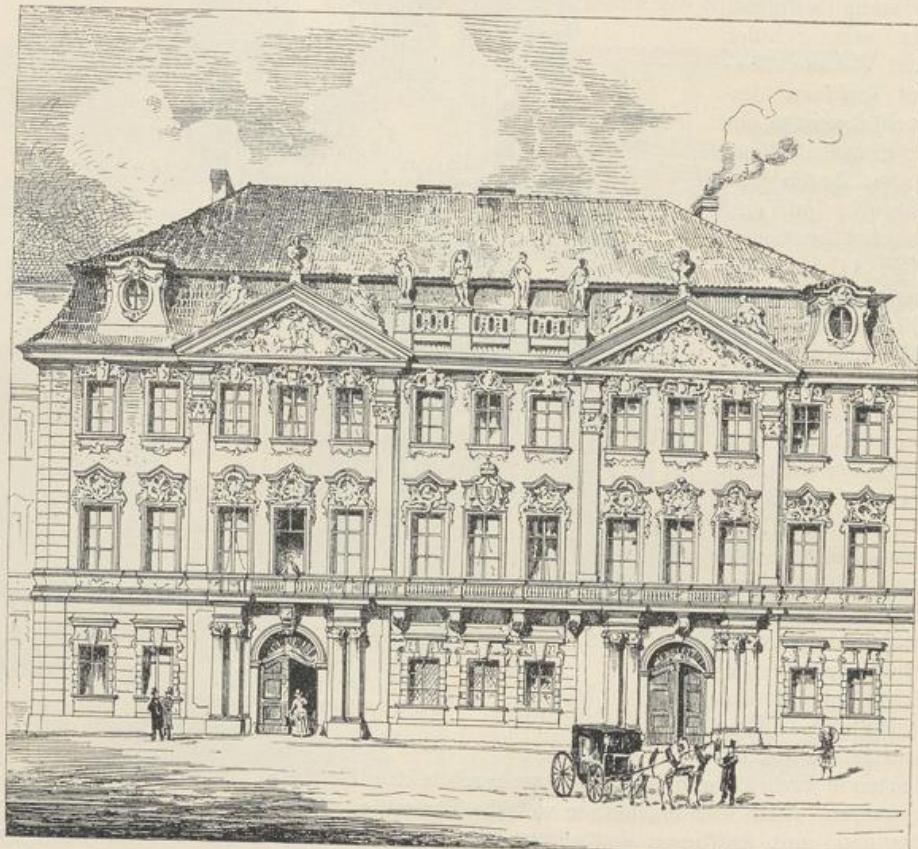


Fig. 105 Ehem. Palais Golz zu Prag

Streben nach Zusammenfassen des gesamten Grundrissinhalts einer älteren Langhausanlage zu einheitlicher Raumwirkung typisch für eine ganze Reihe origineller und prunkvoller Klosterkirchen, wie sie dann zumeist während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Landen um den Bodensee herum entstanden.<sup>1)</sup> St. Gallen, Irsee im Algäu, Ottobeuren, Salem, Wiblingen, Weingarten, Ochsenhausen, Zwiefalten, Ehingen u. a. sind hier zu

<sup>1)</sup> Vgl. *W. Kick* und *B. Pfeiffer*, Barock, Rokoko und Louis XVI aus Schwaben und der Schweiz. Stuttgart 1897 und die zusammenfassende Darstellung von *B. Pfeiffer* in: Die Kunst- und Altertumsdenkmale Württembergs, Donaukreis, S. 9—64.

nennen. Zumeist wurde ein vollständiger Umbau des gesamten Komplexes der Konventsgebäude unternommen, wobei die Kirche in die Mittelachse zu stehen

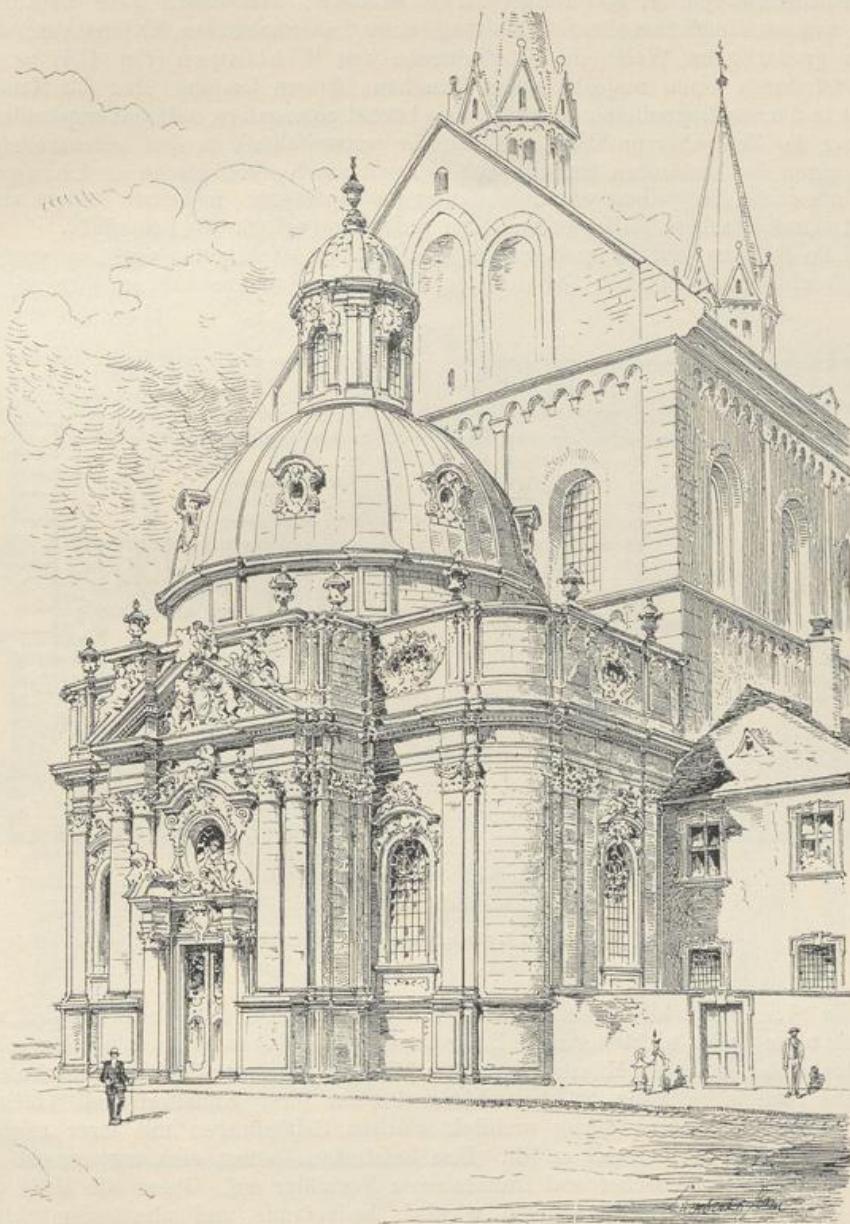


Fig. 106 Schönbornkapelle zu Würzburg

kam, wie der nicht ganz zur Durchführung gelangte Lageplan von Kloster Wiblingen bei Ulm (Fig. 112) es zeigt. Im Aufbau der Kirche wird die erstrebte Raumwirkung entweder auf Grund einer ins Barocke übersetzten Hallenanlage

mit aufgeteilten Seitenschiffen erreicht, oder durch Annäherung an den Zentralbau, mag dies nun, wie in Weingarten (Fig. 113), durch Aufnahme der Vierung mit Tambourkuppel in das Hallenschema erfolgen, oder durch ganz freie und dann um so eindrucksvollere Gestaltung eines beherrschenden Mittelraums, wie es in großartigster Weise die Klosterkirche von Wiblingen (Fig. 114) zeigt. Hier ist durch einen majestätischen Rundbau, dessen Umfang über die Mauerflucht in flachen Bogenlinien ausgreift, eine höchst eigenartige, national empfundene Lösung des Zentralbauproblems erreicht, die unzweifelhaft zu den bedeutendsten Leistungen des deutschen Barocks zählt. Auch die Konviktskirche zu Ebingen ist ein solcher Zentralbau von mächtigster Raumwirkung, in seiner Anlage vielleicht durch Fischers Kollegienkirche zu Salzburg (vgl. S. 96) beeinflusst.

So fehlt es jenen vorarlbergisch-schwäbischen Architekten nicht an großen und fruchtbaren Gedanken für die Gestaltung des Innenraums; seltener zeigen

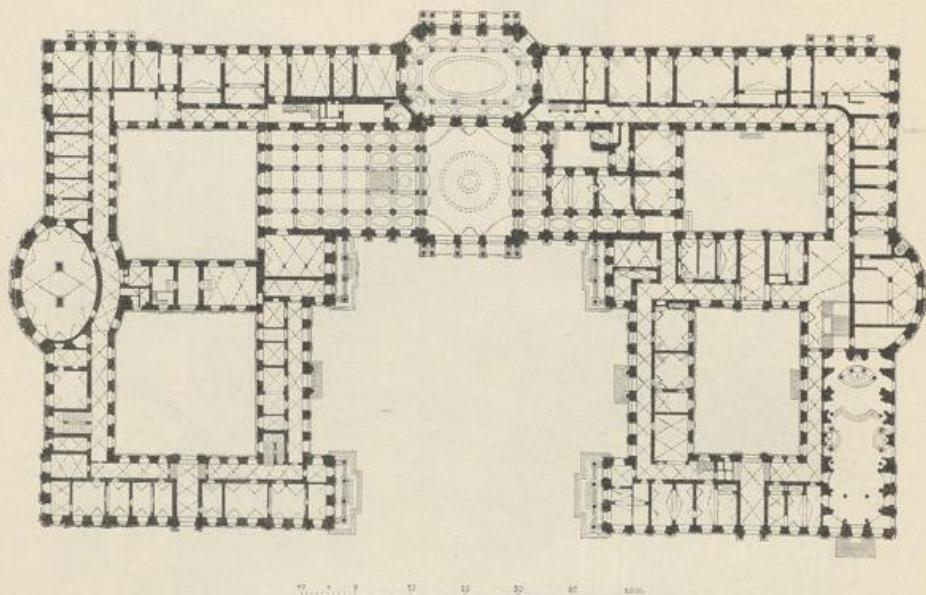


Fig. 107 Grundriss des Erdgeschosses der Residenz zu Würzburg

sie die gleiche glückliche Hand in der Einzelausführung. Ihre Fassaden sind zu meist plump oder nichtssagend. Die reizvolle Innendekoration der Kirchen aber verdanken sie fremden Mitarbeitern. Die Wessobrunner Stukkatorenschule,<sup>1)</sup> welche damals in ganz Süddeutschland Proben ihrer Kunstfertigkeit ablegte, hat auch die meisten dieser architektonischen Schöpfungen mit ihrer reichen und zierlichen Formenwelt erfüllt. Ihre Leistungen bauen sich vorwiegend auf dem Studium italienischer und französischer Vorbilder auf. Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts aber gewannen wirklich bedeutende und phantasiemächtige Künstler die Herrschaft über diesen Zweig des Schaffens in Süddeutschland: die beiden Brüder *Cosmas Damian* (1686—1739) und *Egid Quirin Asam* (1692—1750).<sup>2)</sup> Als Söhne eines in Tegernsee, Benediktbeuren und andern Klöstern beschäftigten

<sup>1)</sup> *G. Hager*, Die Bauthätigkeit und Kunstpflage im Kloster Wessobrunn und die Wessobrunner Stukkaturen. München 1894.

<sup>2)</sup> *Ph. M. Halm*, Die Künstlerfamilie der Asam. München 1896.

Malers von Jugend auf der Kunst beflissen und in Italien gebildet, teilten sie sich in die Rollen des Malers und Stukkators. So haben sie gemeinsam die Klosterkirchen Ensdorf, Michaelfeld, Aldersbach, Einsiedeln, ferner den Dom zu Freising, die Jakobskirche in Innsbruck und mehrere Münchener Pfarr-

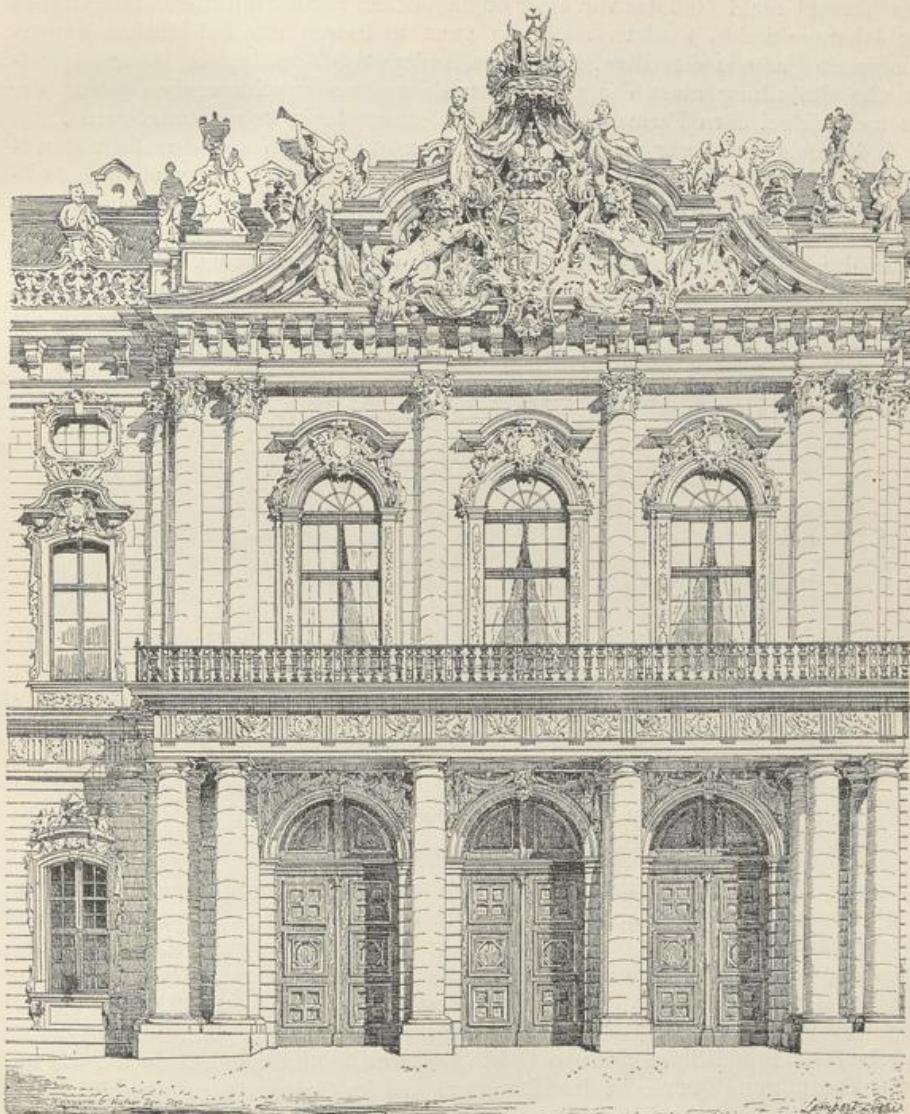


Fig. 108 Mittelbau der Residenz zu Würzburg

kirchen dekoriert. Als Maler begründete Kosmas Damian Asam seinen Ruf namentlich durch die glanzvollen Fresken der Klosterkirche Weingarten. Die interessantesten Leistungen der Brüder aber sind die Klosterkirche zu Weltenburg an der Donau und die von ihnen größtenteils auf eigene Kosten erbaute Johanniskirche neben dem Wohnhause des Egid Quirin in der Sendlinger-

straße zu München (Fig. 115). Beidemal geht auch der architektonische Entwurf, sowie die ganze Ausstattung, auf die Brüder zurück; die vom Barock prinzipiell angestrebte Einheit des Kunstschaaffens ist also hier im höchsten Grade erreicht, freilich auf Kosten der von der Architektur bisher beanspruchten Führerstellung. Das bezeugt nicht bloß das von einer unglaublichen Formenflut überströmte Innere der Johanneskirche, sondern auch die ganz malerisch aus Felsblöcken emporwachsende Fassade derselben, sowie das Äußere des Asamhauses, dessen künstlerische Gestaltung ganz der plastischen Dekoration anheimgegeben blieb, der die architektonischen Formen als etwas Bedeutungsloses untergeordnet sind.

Niemals zu dieser Auflösung der Grenzen zwischen den einzelnen Kulturgattungen hat sich die Architektur in den protestantischen Gegenden Deutschlands verstanden. Es mangelte der Antrieb dazu durch sinnlich-leidenschaftliches Empfinden; Regelrichtigkeit und kühle Klarheit der Gestaltung entsprachen vielmehr der Gefühlsweise des Nordens und des Protestantismus. Zunächst gestatteten die Verhältnisse nach dem großen Kriege überhaupt keine Bautätigkeit

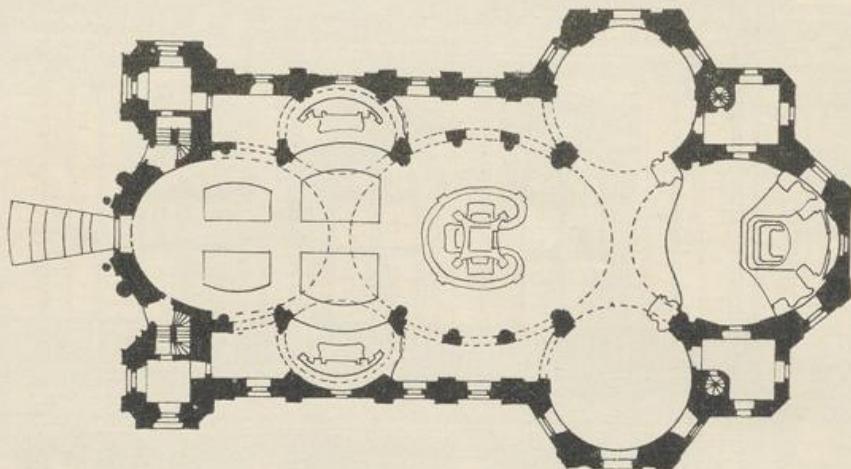


Fig. 109 Grundriss der Kirche zu Vierzehnheiligen

im größeren Stil. Architektonisches Wissen konnte sich nur literarisch betätigen, wie die mannigfachen Schriften des vielgereisten Ulmer Stadtbaumeisters *Joseph Furtenbach* (1591–1667) oder später des gelehrten Theoretikers *Leonhard Christoph Sturm* († 1729) bekunden. Dem praktischen Bedürfnis genügten die „Säulenbücher“ der *Kammermayer*, *Jndau*, *Nonnenmacher*, *Senkeisen* u. a. wackerer Tischlermeister, welche die Formen der „Architectura nova“ behandelten, so gut sie es verstanden: in spießbürgerlichem Geiste, schwulstig und zopfig, doch auch mit jener Sorgfalt und Freude an der Einzelform, die im Gegensatz zu der geistreichen Flüchtigkeit der italienischen Dekoratoren als ein nationales Moment gewürdigt werden will.

In den Landen der sächsischen Kurfürsten entwickelte sich zuerst wieder eine Art baukünstlerischer Tradition, wie insbesondere die Schloßbauten von Gotha, Weimar, Weissenfels, Friedrichswerth erkennen lassen. Der kursächsische Hofbaumeister *Moritz Richter* und seine Söhne, ferner *Kaspar Vogel* in Erfurt, *Jeremias Tütleb* sind die führenden Meister. Ohne Feinheit in den Proportionen und Gliederungen, derb und ungeschickt im Ornament, wissen sie doch Gebäude zu schaffen, die auch ohne imposante Massenentfaltung — vgl. das



Heilige Abendmahl Raffael & Co. Berlin

CHRISTUS DIE KRANKEN HEILEND (S. G. HUNDERTGULDENBLATT)

Radierung von Rembrandt

zu: Neu-Vergleich (Carl Boch) in Stuttgart





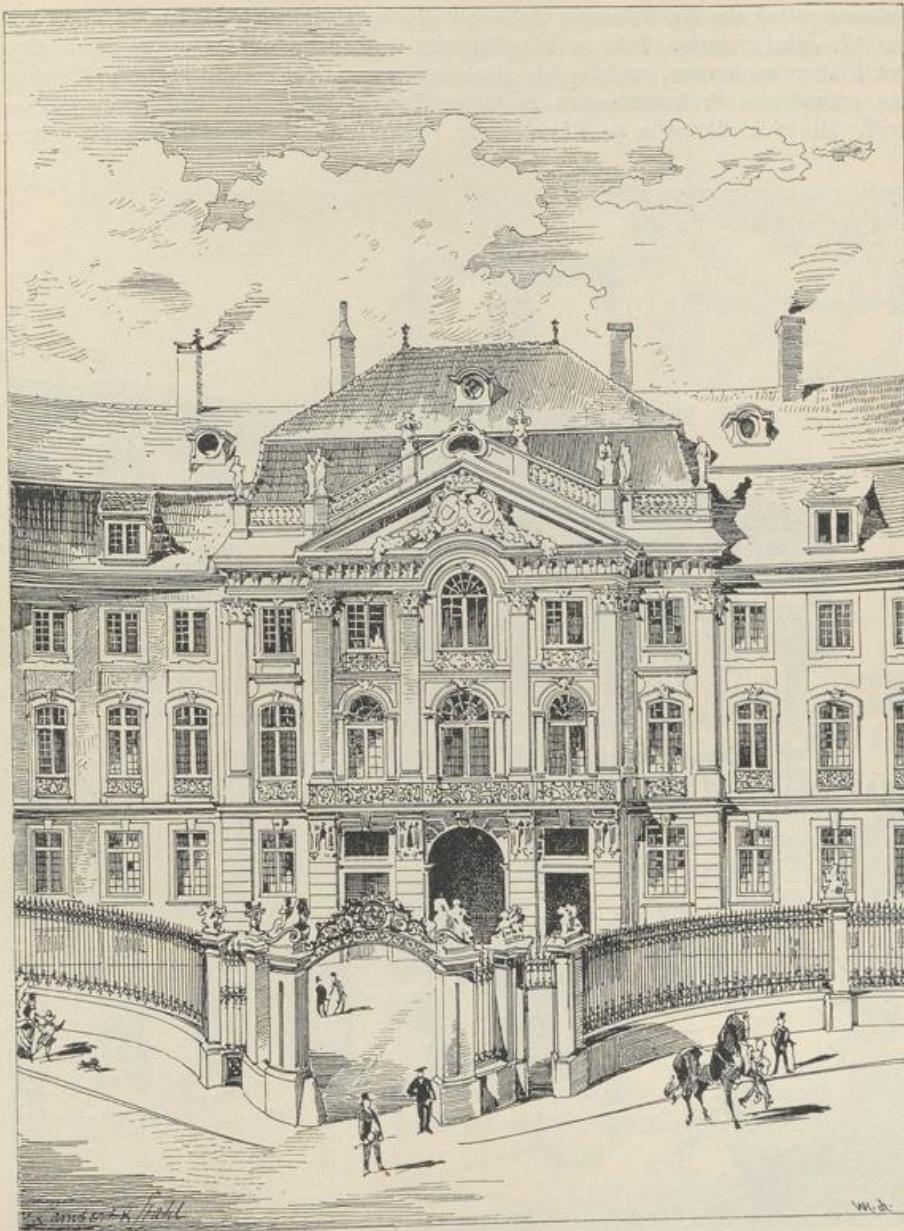


Fig. 110 Erbdrostenhof zu Münster i. W.

Steueramtshaus in Erfurt (Fig. 116) — durch den Ausdruck einer biederen und frischen Gesinnung nicht ohne Wirkung bleiben. Im Kirchenbau<sup>1)</sup> ging man nicht über die von der sächsischen Schule des 16. Jahrhunderts ausgebildete Grundform, die Hallenanlage mit Emporen zwischen den einbezogenen Strebepfeilern

<sup>1)</sup> K. E. O. Fritsch, *Der Kirchenbau des Protestantismus*. Berlin 1893.

Lübke, *Kunstgeschichte* 12. Aufl. Barock und Rokoko

8

hinaus; selbst die Nachahmung gotischer Motive findet sich bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts. Höhere künstlerische Ansprüche rief aber die Bewegung des Pietismus hervor, welche als Reaktion gegen das verknöcherte Pfaffentum des orthodoxen Protestantismus in dieser Zeit einsetzte und tief in die Herzen griff. Die Schloßkapelle zu Eisenberg (1680—92) mit ihren auf Säulenpaaren

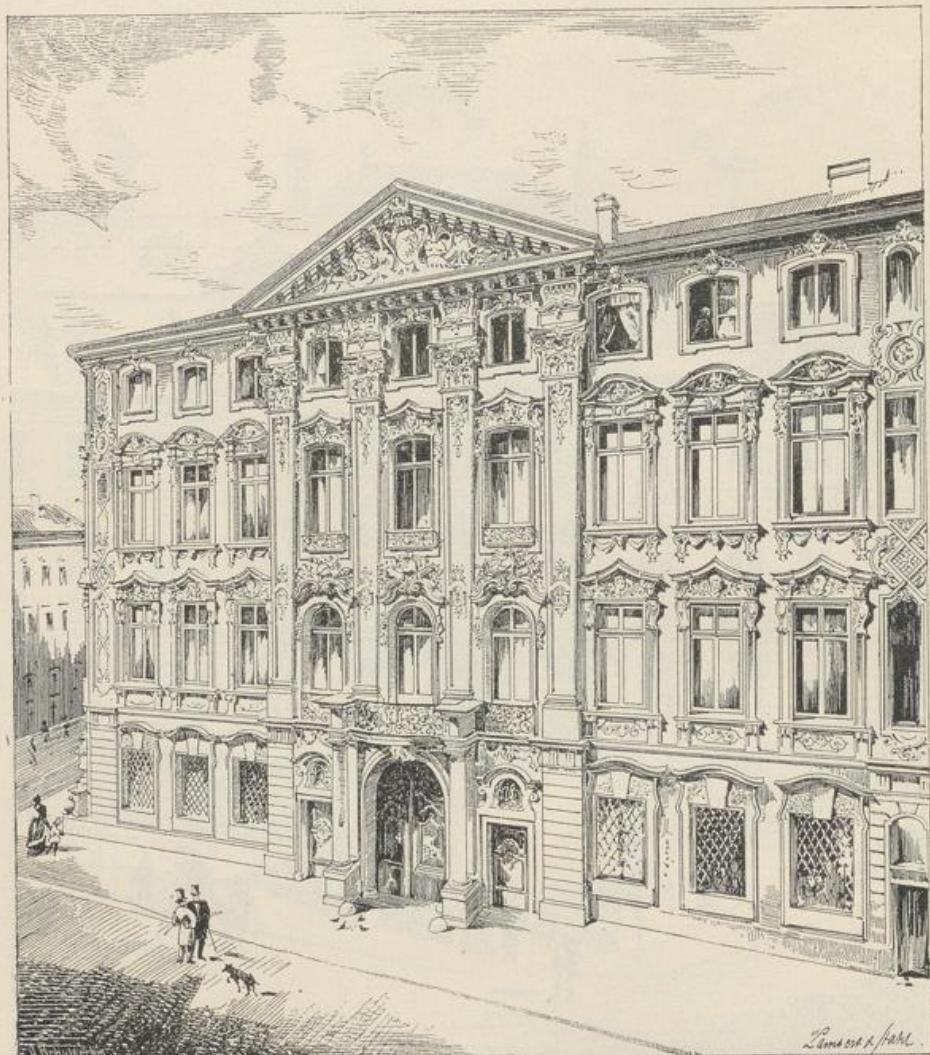


Fig. 111 Preysingsches Palais zu München

sich erhebenden Emporen und dem zierlichen Stuckaturschmuck (Fig. 117), und ähnlich die Schloßkapellen zu Weissenfels, Friedenstein, Koburg sind ein Ausdruck der wiedererwachten religiösen Innigkeit, die auch in der kunstvoller und reicher Gestaltung des Gotteshauses ihren Ausdruck sucht. Eine andere, gleichfalls öfters wiederholte Grundrisslösung versuchte der braunschwei-

gische Hofarchitekt *Hermann Korb* (1655—1735) in der Garnisonkirche daselbst: eine innere Ovalstellung von acht Säulen als Träger der Emporen innerhalb eines rechteckigen Raumes; Kanzel und Altar sind miteinander verbunden, wie häufig in dieser Zeit. Als wissenschaftlicher Vertreter dieser auf die Gestaltung der Predigt- und Abendmahlskirche abziegenden Bestrebungen ist der schon genannte *Leonhard Christoph Sturm*, ein Mathematikprofessor, von Interesse, der in mehreren Schriften<sup>1)</sup> die zu erhebenden ästhetisch-architektonischen Forderungen klar formulierte und zu ihrer Lösung praktische Vorschläge machte. Er geht dabei vom Kreis, vom Kreuz mit abgestumpften Winkeln, aber auch vom Dreieck (Fig. 118) und selbst von jener seltsamen Anlage in zwei rechtwinklig aneinander stoßenden Schiffen (Fig. 119) aus, welche unter dem Zwange lokaler Verhältnisse auch die frühere Zeit bereits gelegentlich angewendet hatte; Sturm füllt dabei, den Rationalismus auf die Spitze treibend, die innere Ecke des Grundrisses noch mit der Predigerwohnung zu einem Quadrat aus.

Gegenüber solchen nüchternen theoretischen Spielereien bedeuten die Bauten, welche in der aufblühenden sächsischen Residenz Dresden entstanden, die ersten künstlerischen Taten des norddeutschen Barocks. So vor allem das durch Größe und Einfachheit der Grundrissbildung ebenso wie durch eine gewisse saftige Frische des Details ausgezeichnete Palais im Großen Garten (1679—80) (Fig. 120), angeblich von *Joh. Georg Starcke* († 1695) und *Joh. Friedr. Karger* (1650—1726) geschaffen. Hier erstand auch in *Georg Bähr* (1666—1738) der

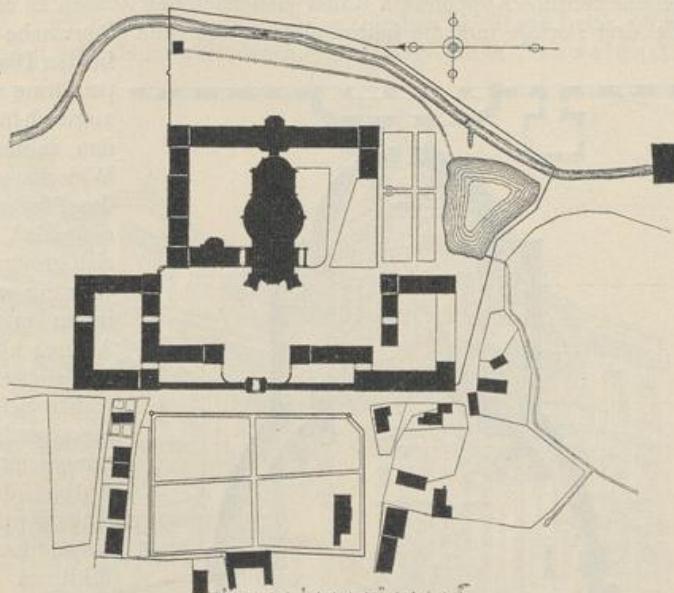


Fig. 112 Lageplan des Klosters Wiblingen bei Ulm

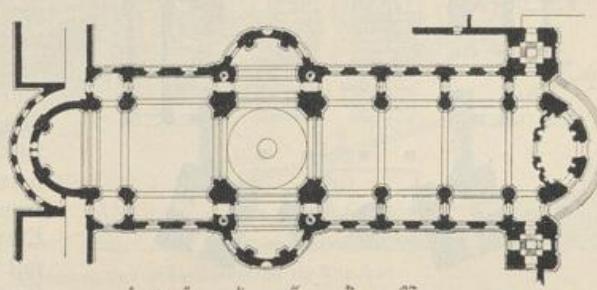


Fig. 113 Grundriss der Klosterkirche zu Weingarten

<sup>1)</sup> Architekton. Gedenken von protest. kleiner Kirchen Figur und Einrichtung. Hamburg 1712. — Vollständige Anweisung aller Art Kirchen wohl anzugeben. Augsburg 1718.

große Meister, welcher dem Ideal des protestantischen Kirchenbaus einen monumentalen Ausdruck zu geben wußte. Seine *Frauenkirche*<sup>1)</sup> zu Dresden (1726 bis 1740) besteht ihrem Grundriß nach (Fig. 121) aus zwei konzentrischen Achtecken von wechselnder Seitenlänge; der von radial gestellten Säulenpfeilern umgebene zentrale Kuppelraum öffnet sich nach den Achsen zu einem Kreuz, welches die drei Portale und die halbrund hinausgebaute Chornische aufnimmt, während

in den Diagonalen breite Trepentürme vorgelagert sind, die zugleich für den hochaufsteigenden zentralen Kuppelturm als Widerlager dienen. Zwischen den Pfeilern sind vier Emporen eingefügt, welche zwar die an sich großgedachte innere Raumwirkung vernichten, aber mit ihrem mannigfach gestalteten Aufbau auch eine vom Künstler sicherlich ganz aus dem Geiste seiner Umgebung heraus angestrebte malerische Wirkung schaffen. Diese gipfelt im Aufbau des Chors (Fig. 122): eine doppelte Freitreppe mit einem Lesepult in der Mitte führt zu dem von einer geschwungenen Brüstung abgeschlossenen Altarraum; über dem in prunkvollstem Barock gebildeten Altar erhebt sich die Orgel. Trotz dieser katholisieregenden Formen kommt in der Frauenkirche der protestantische Gedanke, die Konzentration der Gemeinde um Altar und Kanzel, zu klarem Ausdruck, ja aus diesem Gedanken ist eine Schöpfung von nationaler Eigenart und echter Monumentalität heraus entwickelt. Ein neuer Grundrißgedanke wird mit sorgsamster Abwägung der Konstruktion und in Formen des Aufbaus, die allem romanischen Wesen gleichsam instinktiv aus dem Wege gehen,

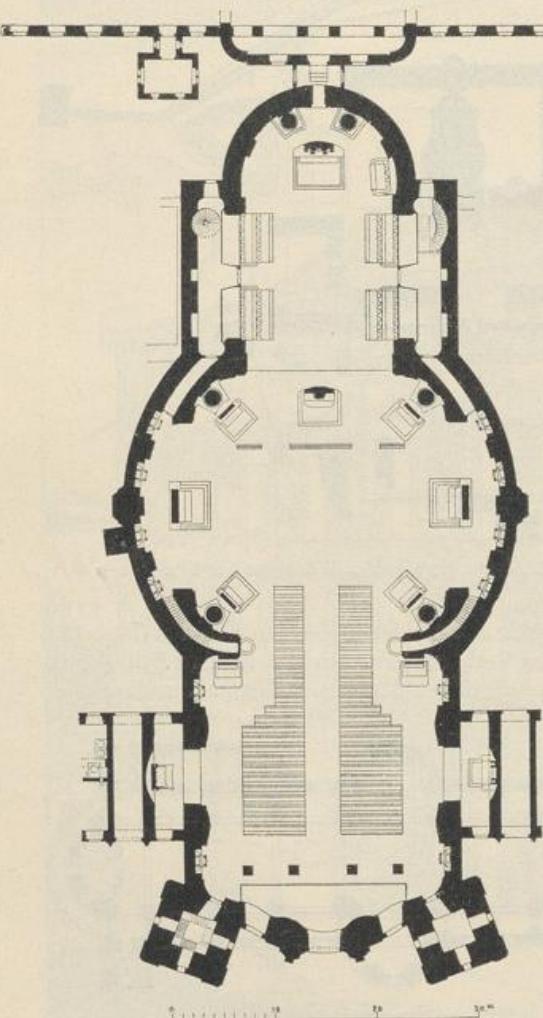


Fig. 114 Grundriß der Klosterkirche zu Wiblingen

in monumentalster Weise durchgeführt. Klingen doch in dem hohen Kuppelturm, der, ganz aus Stein gewölbt, ursprünglich mit einer Pyramidenspitze enden sollte, in seinen vier Trabanten, in den schlanken Fenstern selbst gotische Baugedanken noch fort. Aus dem Konstruktiven entwickelt sich das Künstlerische an dem

<sup>1)</sup> J. L. Sponsel, *Die Frauenkirche zu Dresden*. Dresden 1893.

Werk, das schon vermöge dieser klaren Folgerichtigkeit zu den bedeutendsten Leistungen des Zentralbaus aller Zeiten zählt.

In weitem Abstande von der Meisterschöpfung *Georg Bährs*, aber doch als Zeugnisse desselben Volksgeistes müssen hier auch die protestantischen Kirchen Schlesiens genannt werden, dessen evangelische Bevölkerung unter der habsburgischen Herrschaft einen harten Kampf um ihren Glauben zu führen hatte. Von den nur in Fachwerkbau errichteten „Friedenskirchen“ zeigt die in Schweidnitz

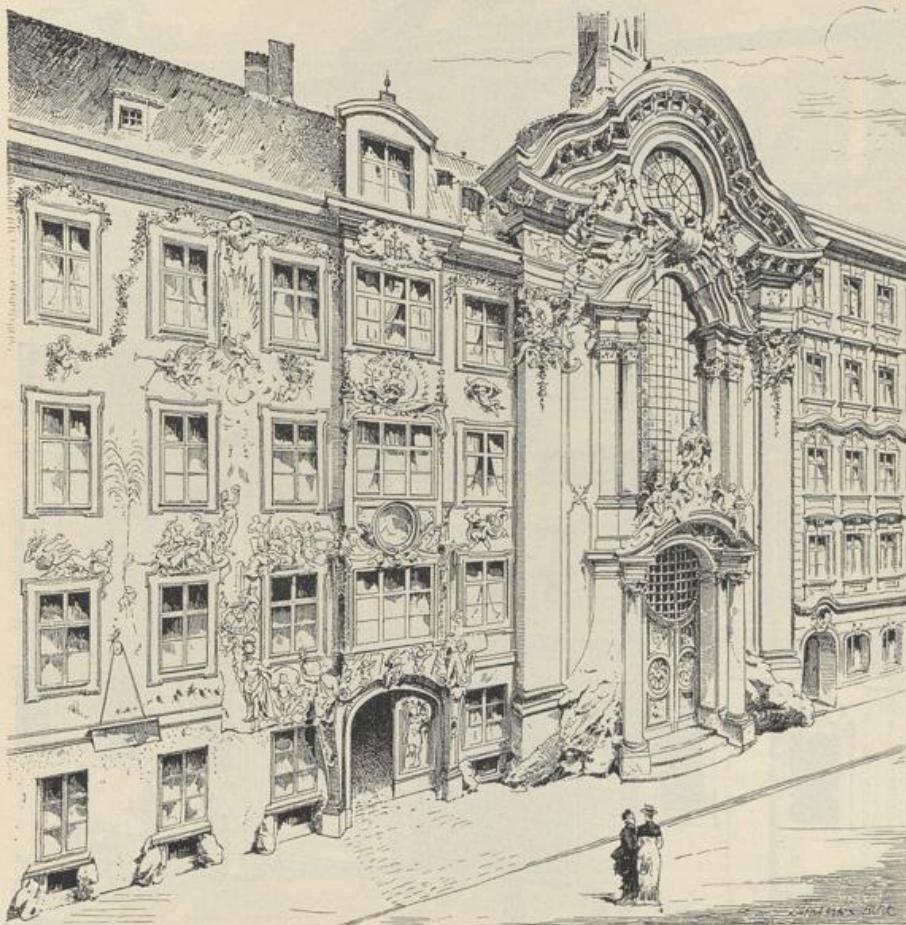


Fig. 115 Asamhaus und Johanneskirche zu München

(Fig. 123) kreuzförmigen Grundriß, dem die ringsum geführten doppelten Emporen eine recht malerische Innenwirkung geben. Als reine Zentralbauten mit einer Kuppel über dem griechischen Kreuz und Ecktürmchen sind die „Gnadenkirchen“ von Hirschberg (1709) und Landeshut (1711) errichtet.

Die nüchterne Verständigkeit der norddeutsch-protestantischen Architektur in ihrem so bedeutsamen Gegensatz zu dem schwungvollen Pathos des katholischen Südens geht zum Teil auf direkte Einwirkung der französischen Hugenotten zurück, die als kunstgeübte Techniker und Bauleute damals allenthalben

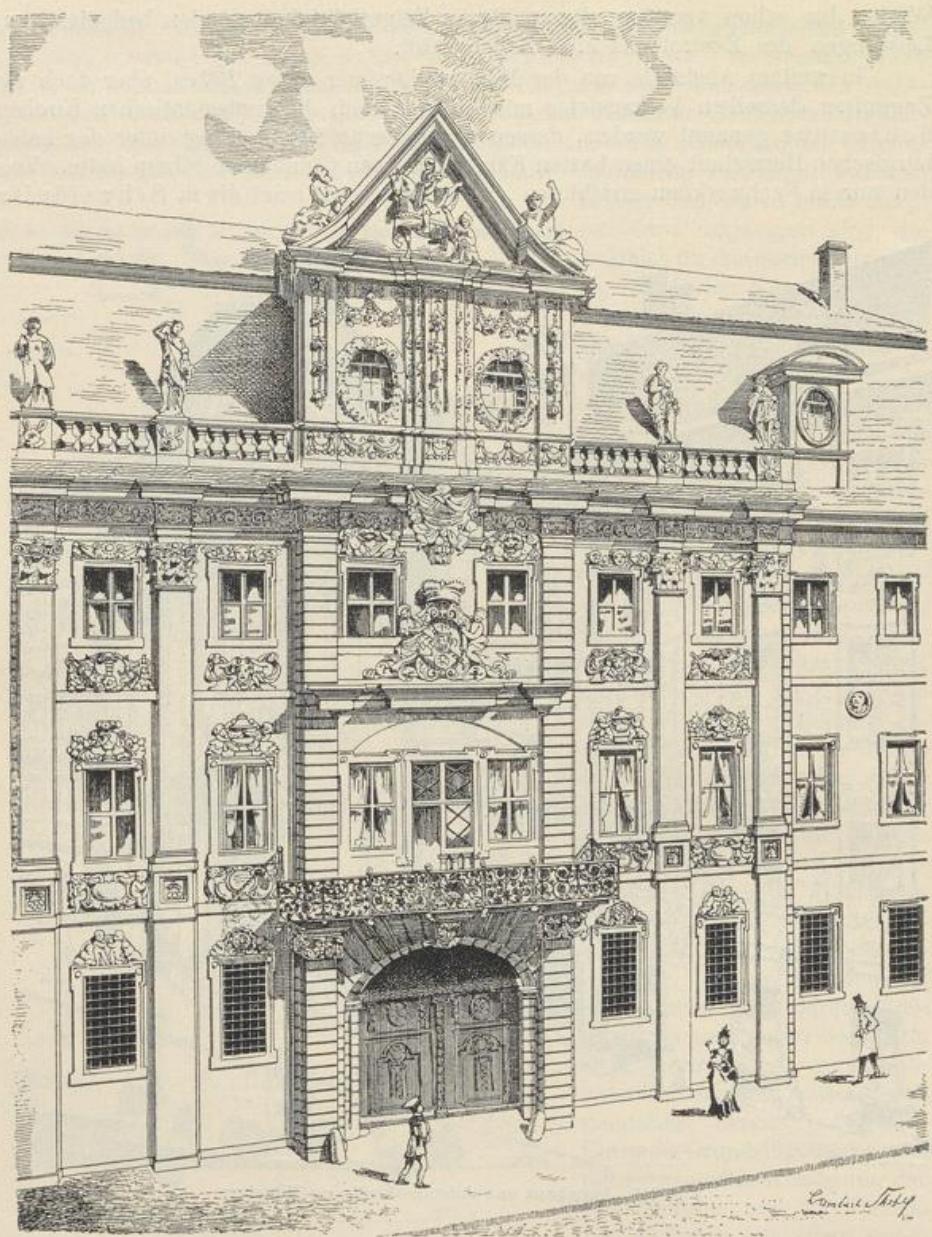


Fig. 116 Steueramtshaus zu Erfurt

im protestantischen Deutschland gern und willig Aufnahme fanden. Sie entfalteten eine Tätigkeit im großen, denn ganze Stadtanlagen sind z. B. in Hanau, Kassel, Mannheim, Erlangen, Berlin von ihnen ausgeführt worden. Die hervorragende Künstlerfamilie *Du Ry*<sup>1)</sup> beherrschte mehrere Generationen hindurch die

<sup>1)</sup> *O. Gerland*, Paul, Charles und Simon Louis *Du Ry*, eine Künstlerfamilie der Barockzeit. Stuttgart 1895.

Bautätigkeit von Kassel und schuf dort u. a. die französische Kirche (1658—1710), das Orangerieschloß in der Au (1701—11), das Schloß Wilhelmsthal und die Gemäldegalerie (1749—52) — alles in einem durch das Streben nach Sparsamkeit und Einfachheit ernüchterten Klassizismus. *Jean Clément Froimont* wurde der

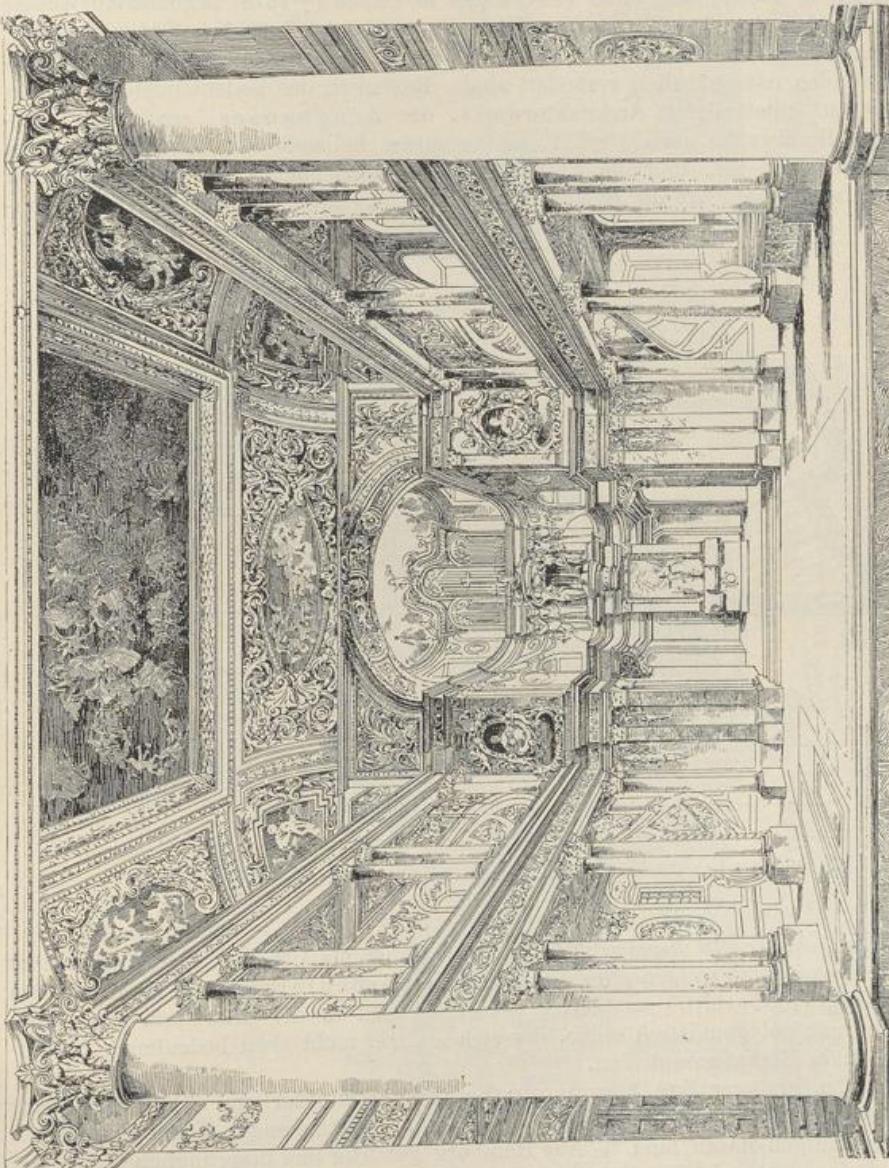


Fig. 117 Schlosskapelle zu Eisenberg

Erbauer des wenigstens seinen Dimensionen nach gewaltigen Schlosses zu Mannheim, während von dem ähnlich umfangreichen Schloßentwurf des *Rouge de la Fosse* für Darmstadt nur ein Teil zur Ausführung gelangte. *Jean Baptiste Broebe*s († 1733), als Kupferstecher ein Schüler des *Jean Marot*, war in Bremen tätig und kam 1687 nach Berlin, wo schon vorher *Johann Gregor Memhardt* († 1687), *Michael Matth. Smids* († 1692) und andere Holländer die streng klassizistische

Richtung der Architektur zur Geltung gebracht hatten. Ihnen ist die damalige Neuanlage der Stadt zu verdanken, welche an Großartigkeit des Plans in der Zeit allein dasteht, ein ruhmvolles Zeugnis auch für den kühnen Weitblick des Großen Kurfürsten, der alle diese Männer herbeirief und beschäftigte.<sup>1)</sup> So entstanden in Fortführung einer von *Filippo di Chiesa* († 1673) begonnenen Anlage das Stadtschloß zu Potsdam durch *Menhardt*, das Schloß zu Köpenick (1681) durch *Rüdiger van Langesveld* (1635—95) u. a. Bauten, die jetzt zumeist verschwunden oder gänzlich verändert sind. Bezuglich des bedeutendsten, damals in Berlin entstandenen Architekturwerks, des Zeughäuses, erscheinen allerdings die Zweifel gerechtfertigt, ob es dieser holländischen Architektengruppe zuzuschreiben sei, und der Entwurf dazu nicht vielmehr, wie neuere Forscher annehmen, von *François Blondel* (vgl. S. 69) herrühre.<sup>2)</sup> Der aus Holland ge-

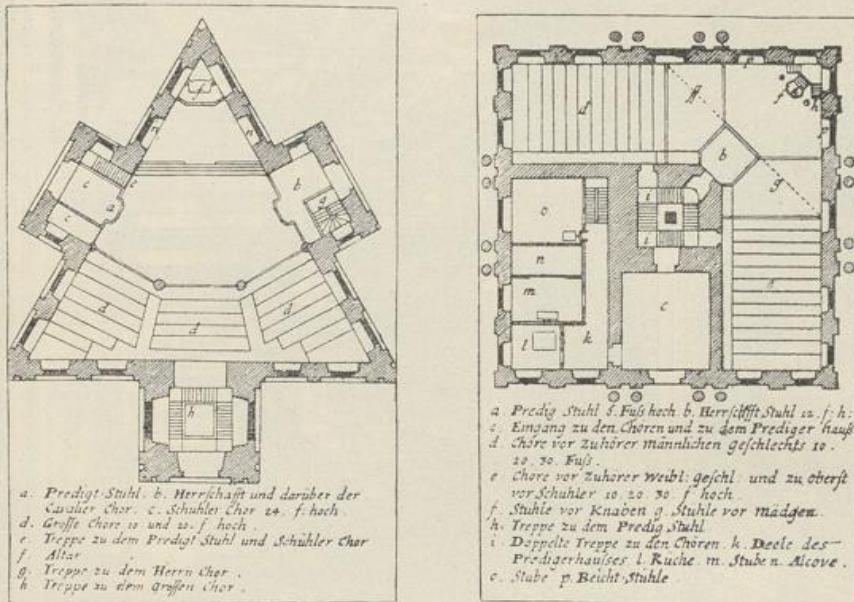


Fig. 118 und 119 Grundrisse für protestantische Kirchen von C. L. Sturm

bürtige *Joh. Arnold Nering* († 1695), der früher als Urheber dieses imposanten Baues genannt zu werden pflegte, entwarf die Parochialkirche, welche *Martin Grünberg* (1655—1707) ausführte, als Predigtsaal in der Grundform eines Quadrates mit polygonalen Absiden, der sich andere, nicht eben bedeutende Zentralkirchen in Berlin anschließen.

Ein größerer Zug kam in die Berliner Architektur erst durch das Genie *Andreas Schlüters* (1662—1714), der in dem prunkliebenden König Friedrich I. einen willigen Mäzen fand.<sup>3)</sup> Aus Hamburg gebürtig und ursprünglich im Dienste des Polenkönigs Johann Sobieski in Danzig und beim Bau des Schlosses Wil-

<sup>1)</sup> R. Borrman, Die Bau- u. Kunstdenkmäler von Berlin. Berlin 1893. — Vgl. auch G. Galland, Der Große Kurfürst u. Moritz von Nassau, der Brasilianer. Frankfurt a. M. 1893.

<sup>2)</sup> Vgl. über diese von C. Gurlitt angeregte Streitfrage zusammenfassend R. Borrman in dem eben angeführten Werke.

<sup>3)</sup> C. Gurlitt, Andreas Schlüter. Berlin 1891.

lanov tätig, kam Schlüter 1694 als Lehrer an der neubegründeten Kunstakademie nach Berlin und erhielt 1699 die Oberleitung des bereits seit mehreren Jahren im Gang befindlichen Berliner Schloßbaues<sup>1)</sup> übertragen. Es ist noch nicht ausgemacht, ob der erste Entwurf zu dem — von Osten her allmählich fortschreiten-

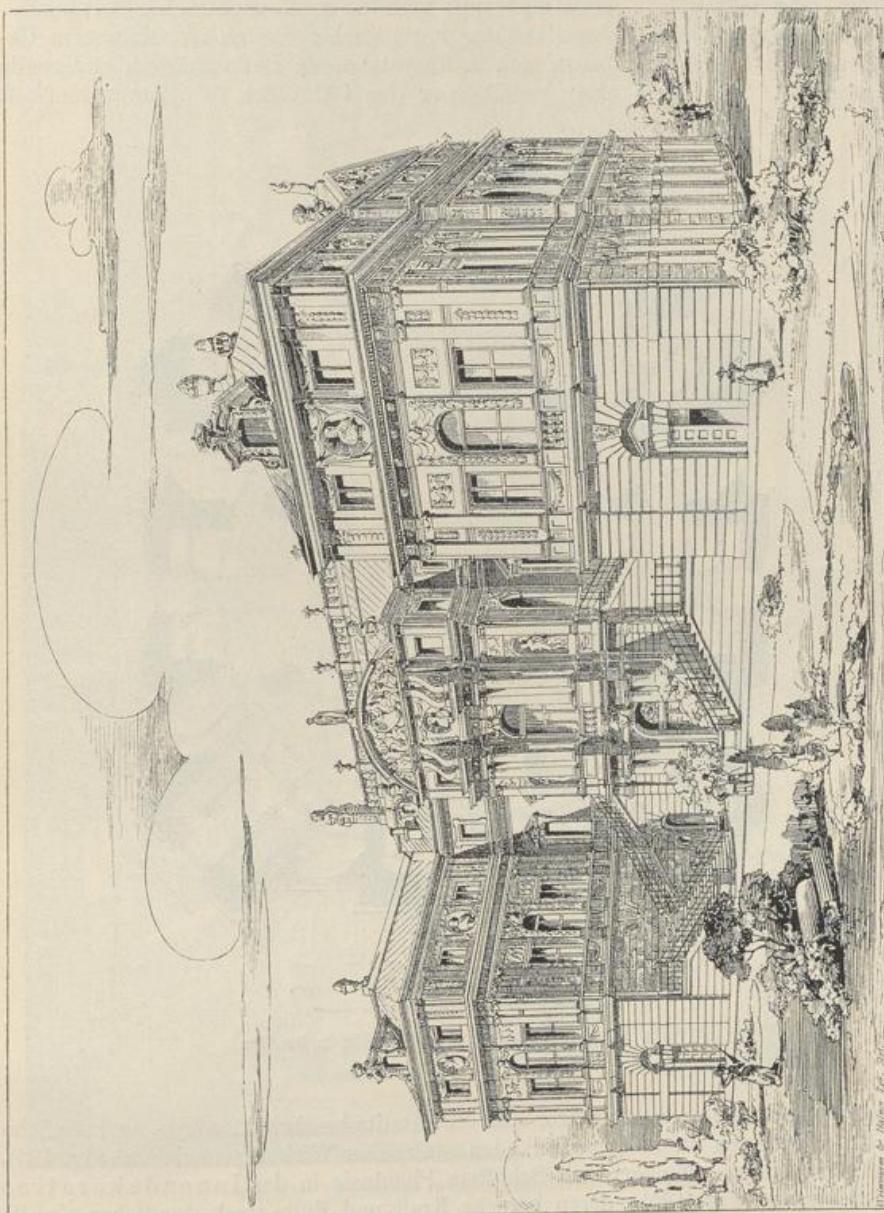


Fig. 120 Palais im Grossen Garten zu Dresden

den — Bau auf Schlüter selbst zurückgeht. Jedenfalls war er ganz im Sinne des römischen Barocks empfunden, wie die an der Schloßplatz- und Lustgartenfassade hervortretenden charakteristischen Momente — lange Fensterfluchten,

<sup>1)</sup> R. Dohme, Das Königl. Schloß zu Berlin. Leipzig 1876 (mit Lichtdrucktafeln).

die „fenestra terrena“ im Erdgeschoß, ein in Architrav und Fries des Hauptgesimses hineingebautes Mezzanin — deutlich erkennen lassen. Schlüter unterbrach dieses Fassadensystem durch zwei Portale, von denen das nach dem Schloßplatz gelegene 1699, das auf der Lustgartenseite 1704 in Angriff genommen wurde. Dort legt sich — etwa nach dem Vorbilde der Louvrefassade Berninis — auf hohen Sockeln eine Kolossalordnung korinthischer Säulen mit schwerem Gebälk vor die Front, hier bauen sich in Karyatiden als Balkonträgern endigende Pilaster auf. Vor allem aber gestaltete er (bis 1706) den östlichen Schloßhof,

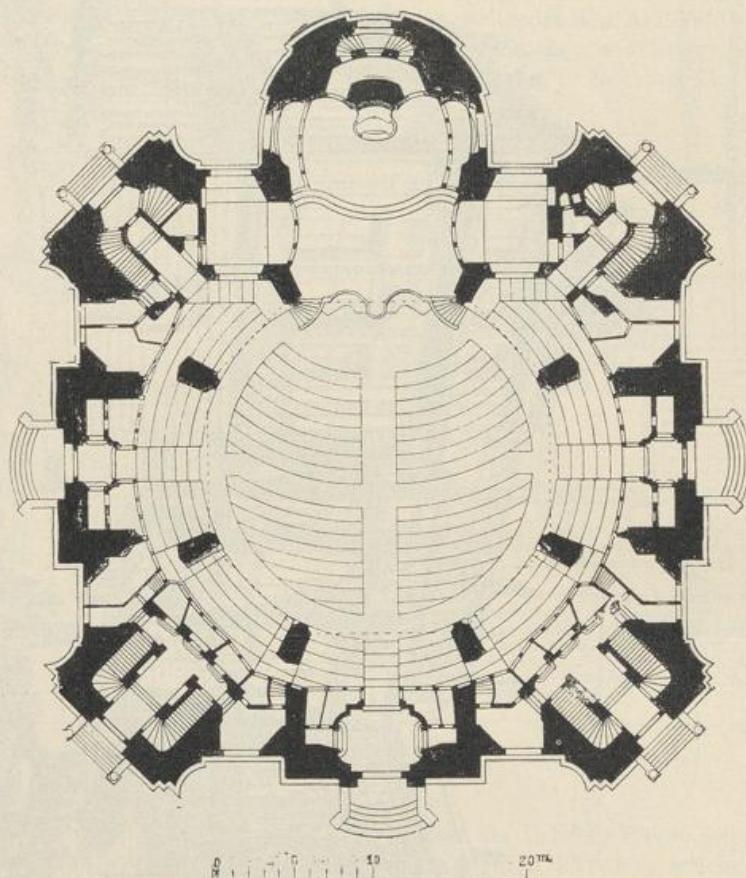


Fig. 121 Grundriss der Frauenkirche in Dresden

dessen pompöse Säulenarchitektur auf die Risalite beschränkt wurde, während ihn an den Rücklagen offene Doppelarkaden von reicher Wirkung umziehen (Fig. 124). Am glänzendsten offenbart sich Schlüters Phantasie in der Innendekoration des Schlosses (Fig. 125), deren barocke Kraft und Fülle noch deutlicher als die Außenarchitektur den plastischen Grundzug seines Genies verrät. — Auch von seinen Privatbauten hat sich einiges erhalten, so die Loge Royal York (früher Kamekesches Lusthaus) und — bis 1889 — die „Alte Post“.

Schlüter fiel 1706 in Ungnade, da der von ihm — in deutlicher Anlehnung an holländische Architekturformen — errichtete Münzturm wieder abgetragen

werden mußte; er ging dann nach St. Petersburg und ist dort, ohne daß sichere Werke seiner Hand sich nachweisen lassen, 1714 gestorben. Von seinen Mitarbeitern und Schülern in Berlin ist *Paul Decker* (1677—1713) hauptsächlich

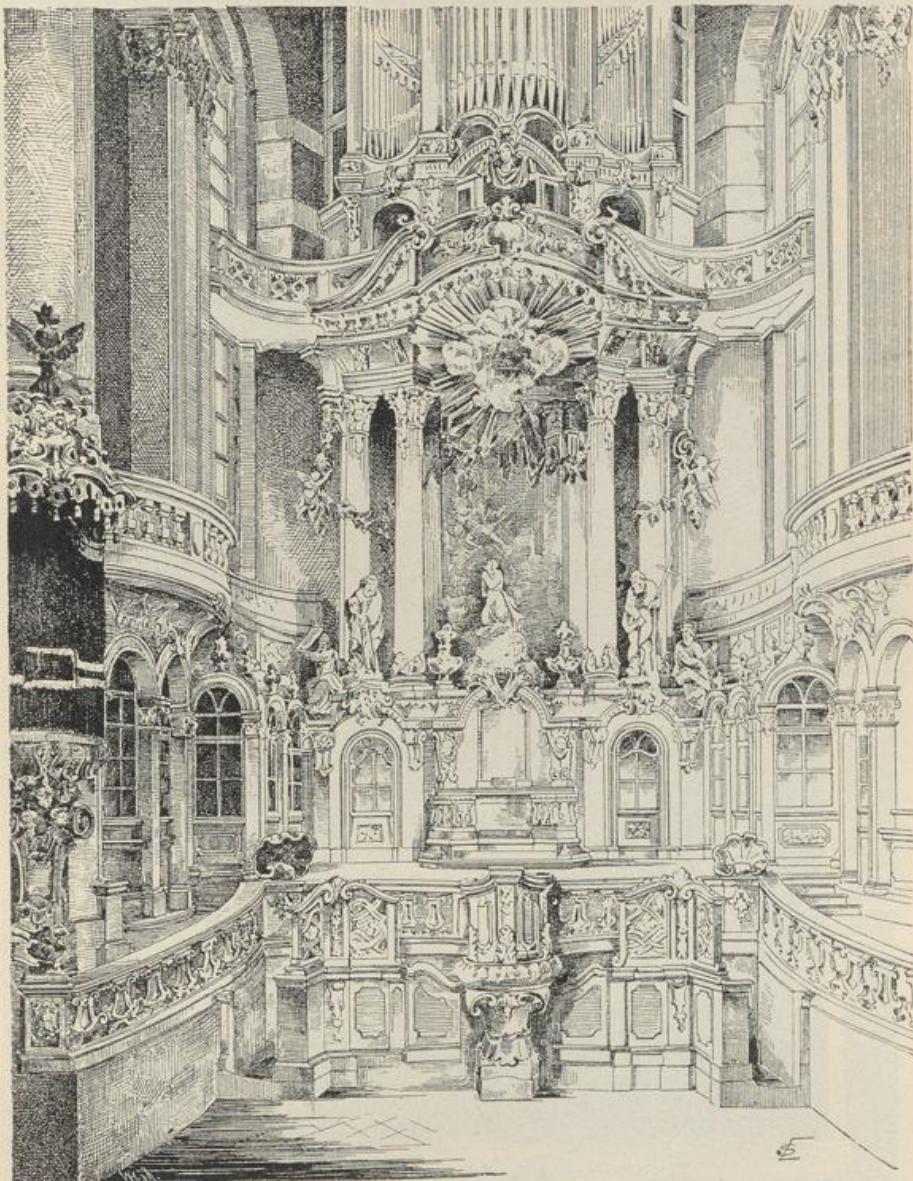


Fig. 122 Altaranlage in der Frauenkirche zu Dresden

als architektonischer Schriftsteller hervorgetreten; in den Entwürfen seines Hauptwerks<sup>1)</sup>, das manchen süddeutschen Barockmeistern dekorative Vorbilder geliefert hat, macht sich die Erinnerung an den Berliner Schloßbau noch vielfach

<sup>1)</sup> Fürstlicher Baumeister oder Architectura civilis. Augsburg 1711—13.

geltend. Die Erbschaft des großen Barockmeisters in Berlin aber trat wieder ein Architekt der klassizistischen Schulrichtung an, der Schwede *Joh. Friedrich Eosander Freiherr von Goethe* (1670—1729). Ihm fiel die Fortsetzung des Schloßbaues zu, dessen Fronten auf Verlangen König Friedrichs I., um lange, reprä-

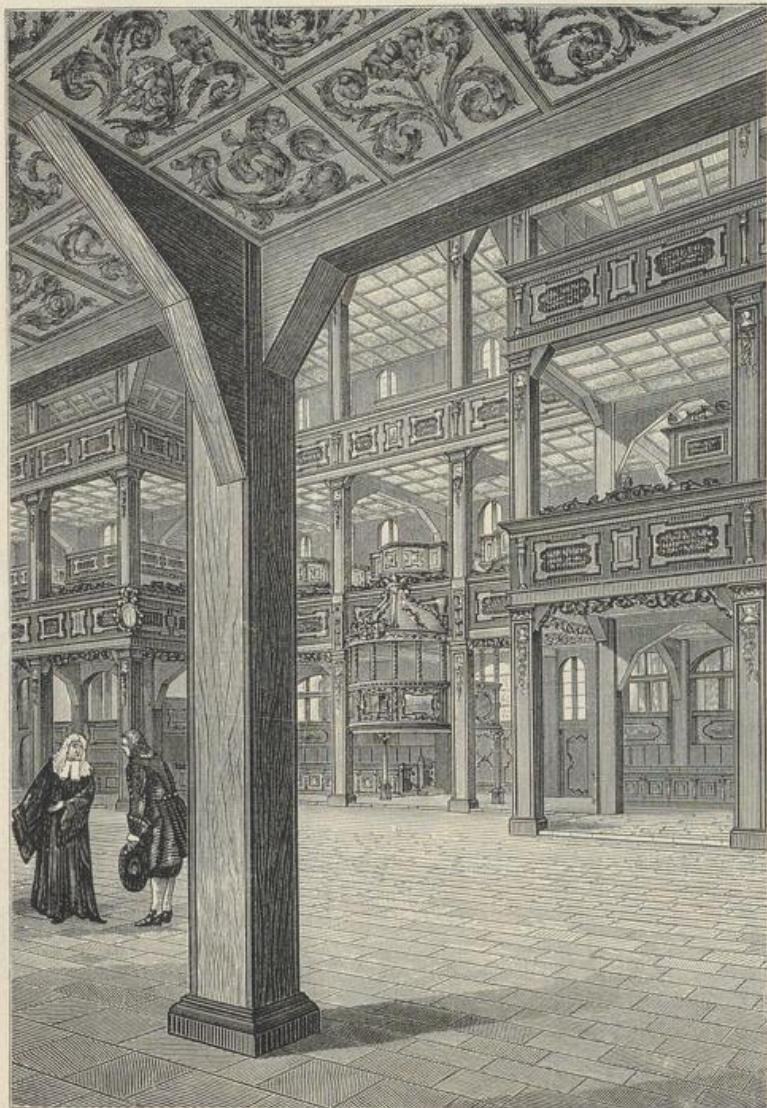


Fig. 123 Inneres der Friedenskirche in Schweidnitz

sentative Zimmerfluchten nach Versailler Vorbild zu erlangen, nach Westen hin um das Doppelte verlängert und durch einen Querbau verbunden wurden. Die Mitte desselben bildet das nach Eosanders Entwurf in Nachahmung des Konstantinsbogens zu Rom ausgeführte Prachtportal, ein Werk von großer dekorativer Wirkung, das aber den architektonischen Zusammenhang dieses Bautrakts

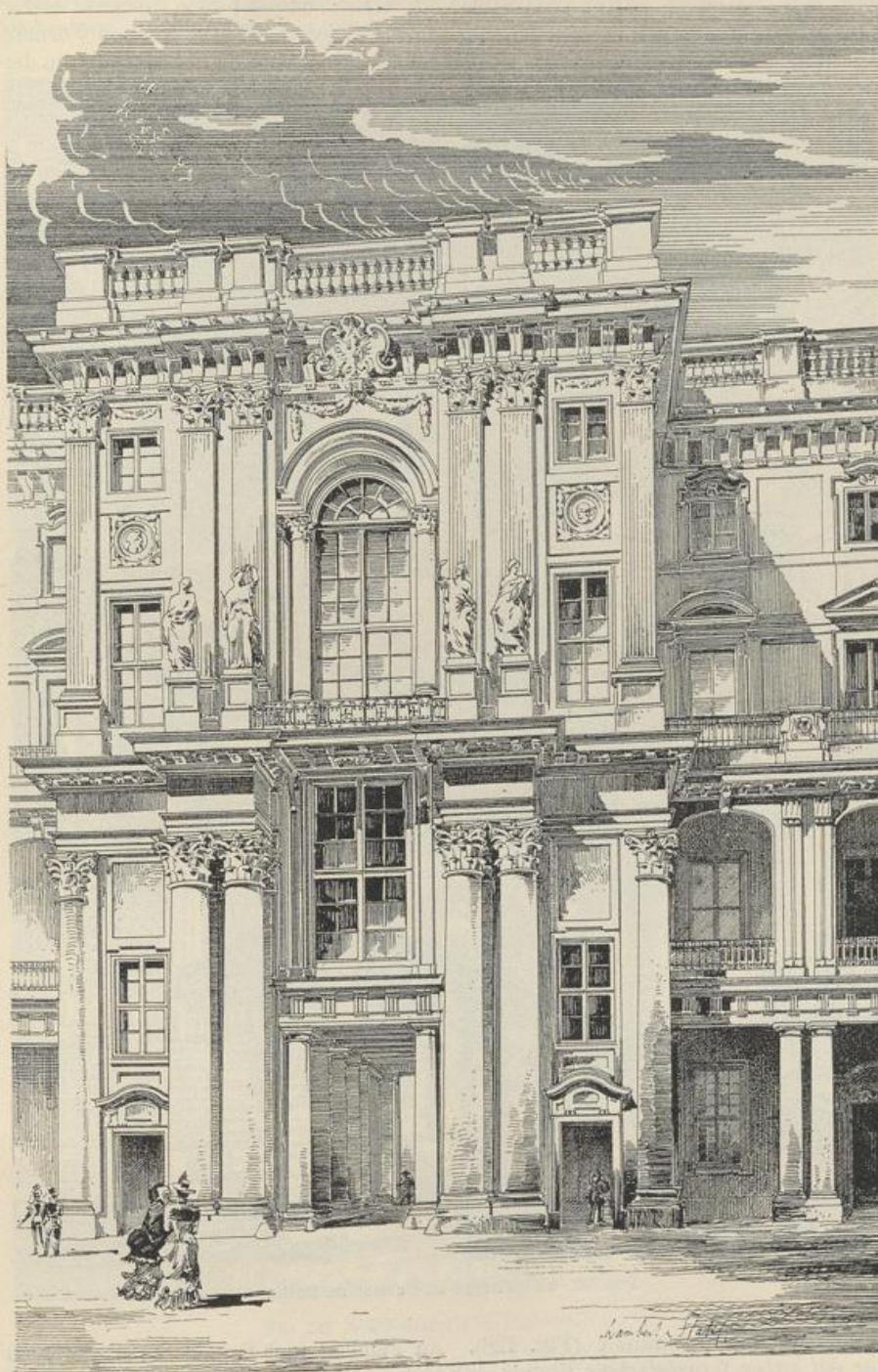


Fig. 124 Östlicher Hof des Berliner Schlosses

vollkommen zerreißt. Auch das Schloß zu Charlottenburg, dessen erster Entwurf Schlüter zugeschrieben wird, baute Eosander in klassizistischen Formen um. Hier wie in Berlin bewährt er sein dekoratives Geschick namentlich in der

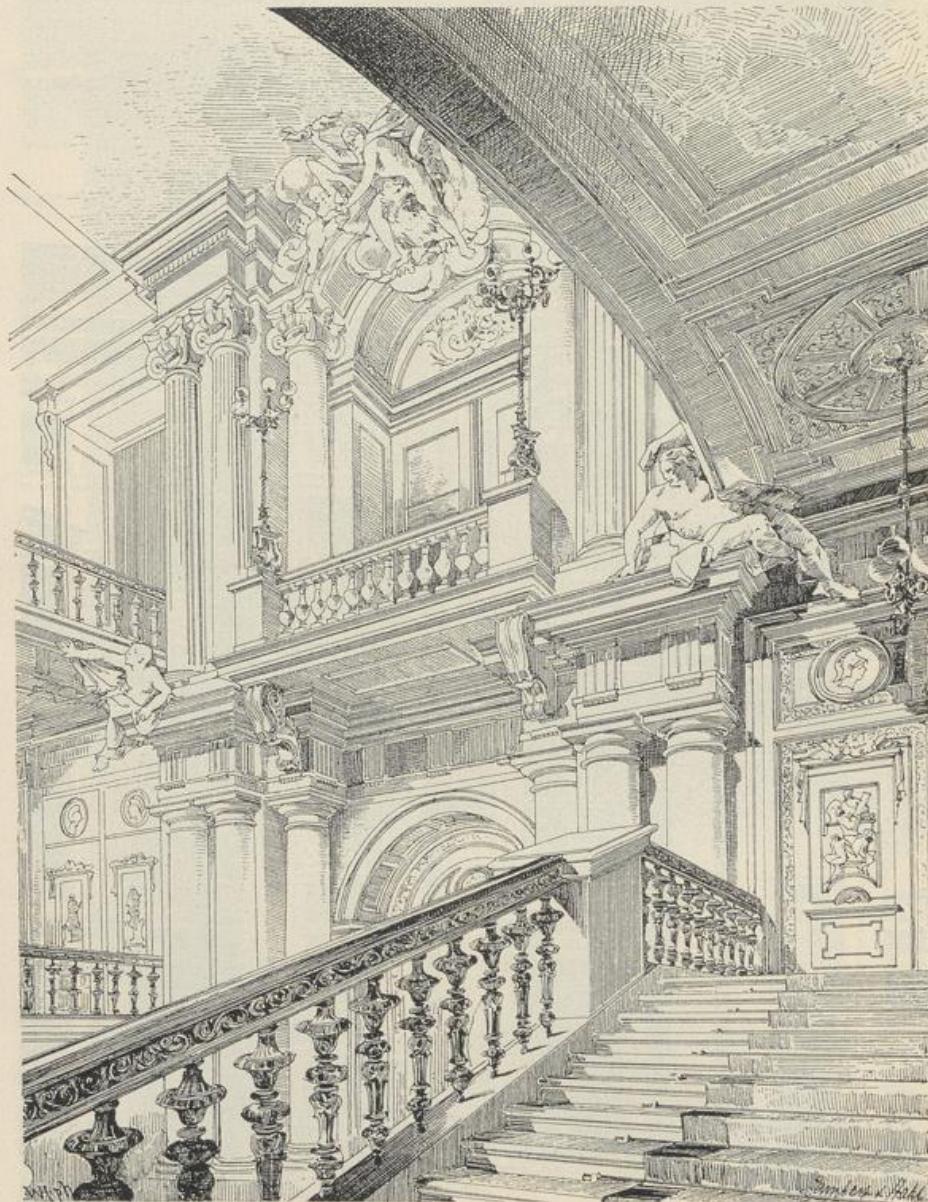


Fig. 125 Haupttreppe im Schloss zu Berlin

Gestaltung der Innenräume (Fig. 126). An Feinheit und Schule ihm überlegen war der unter französischem Einfluß gebildete *Jan de Bode* (1670—1745), der zunächst dem *Zeughausbau* seine abschließende Gestalt gab, indem er nach dem Vorbilde von Perraults Louvrefassade das Gurtgesims des ersten Stockes mit dem

Halbkreisbogen des Portales durchschnitt und die zierliche Balustrade mit ihren wirksamen Trophäengruppen über dem Hauptgesims anordnete. Sodann fügte

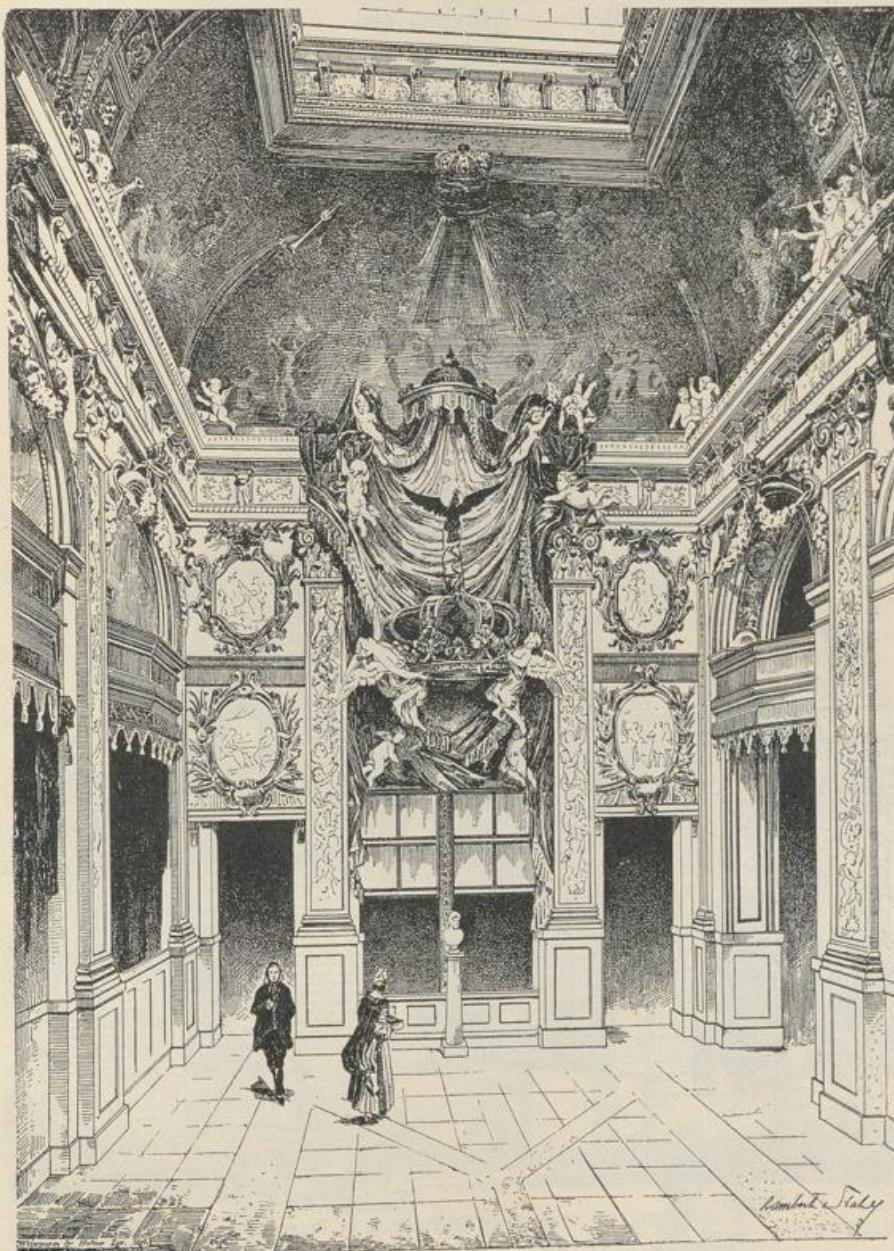


Fig. 126 Schlosskapelle in Charlottenburg

er dem Stadtschloß zu Potsdam (1701) den feinen und malerischen Hofabschluß durch eine im Halbkreis gebildete Arkade mit turmartigem Toraufbau in der

Mitte (Fig. 127) hinzu, der einen Grundrißgedanken französischer Hotelbauten im Sinne der Schule *Mansarts* auf das Schloß übertrug.

Der Regierungsantritt des sparsamen Friedrich Wilhelm I. setzte der monumentalen Bautätigkeit in Berlin vorläufig ein Ziel. *Eosander* wie *Boett* siedelten



Fig. 127 Torbau am Stadtschloss zu Potsdam

nach Dresden über, das fortan der hauptsächlichste Schauplatz des Kampfes zwischen Barock und Klassizismus in der norddeutschen Architektur wurde.

Hier hatte Kurfürst Friedrich August, seit 1698 König von Polen (August der Starke), die Umgestaltung der Stadt zu einer fürstlichen Residenz von monu-

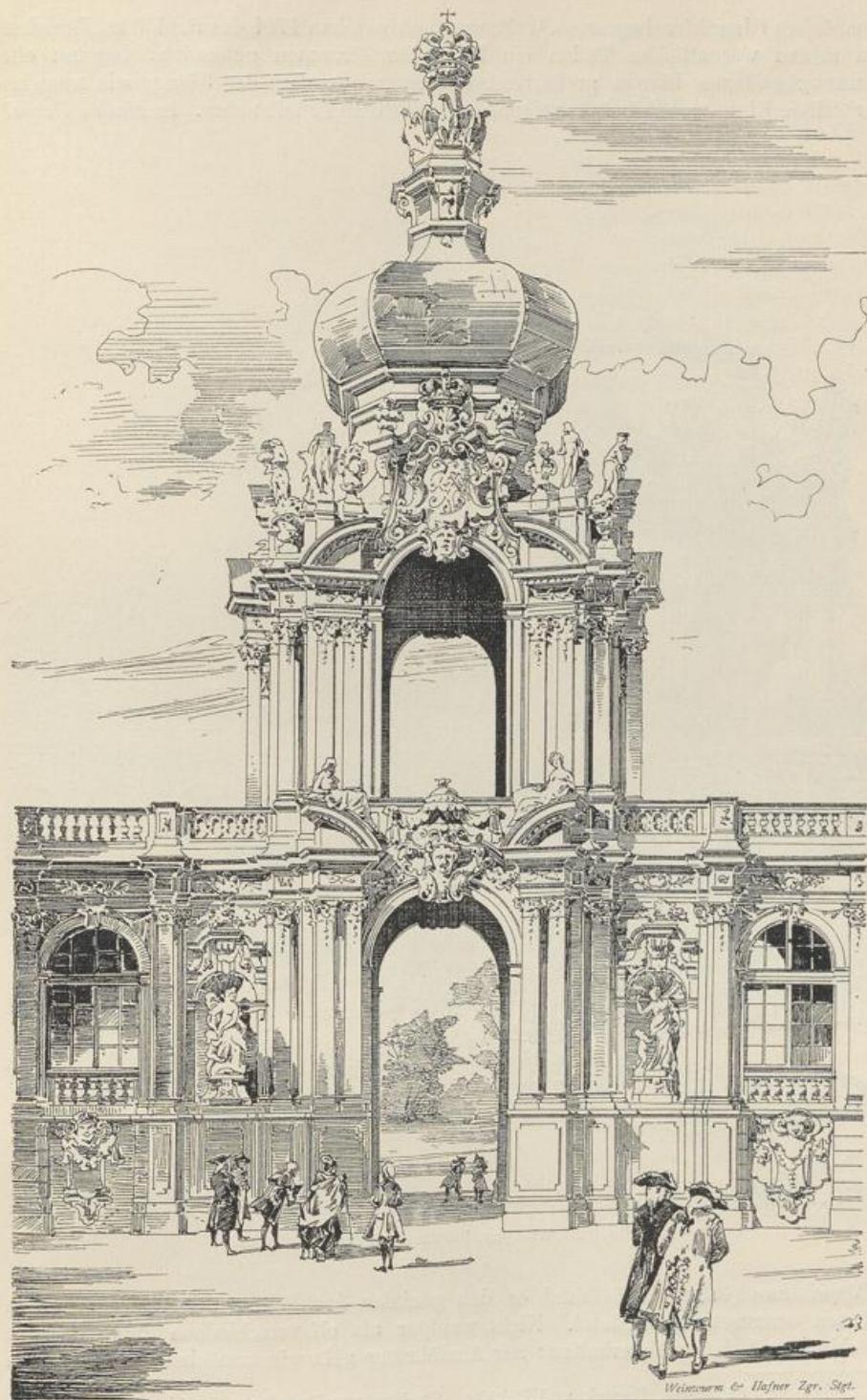


Fig. 128 Südlicher Turm am Zwinger in Dresden

Lübké, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

9

mentalem Charakter begonnen.<sup>1)</sup> Namentlich seitdem 1701 das Schloß zu Dresden in seinen wesentlichen Teilen ein Raub der Flammen geworden, begann ein ununterbrochenes Planen großartiger Bauwerke, an dem der König, wie manche erhaltene Risse und Entwürfe zeigen, selbst tätigen Anteil nahm. In *Matth. Daniel*

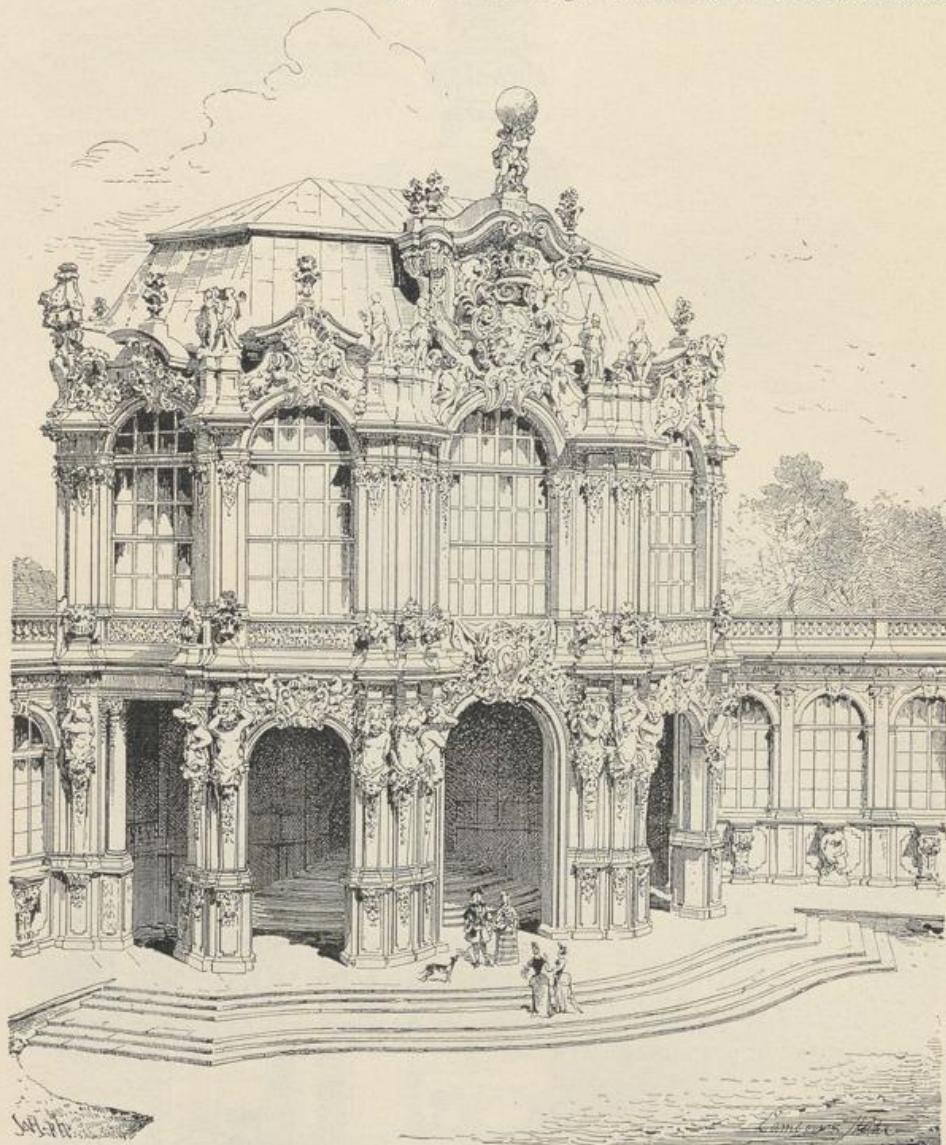


Fig. 129 Westpavillon am Zwinger in Dresden

*Pöppelmann* (1662—1736) fand er den genialen Architekten, der seine Ideen in Taten umzusetzen verstand. Nicht weniger als elf verschiedene Entwürfe zum Schloßbau haben sich erhalten; zur Ausführung gelangte zunächst in den Jahren

<sup>1)</sup> *P. Schumann*, Barock und Rokoko. Studien zur Dresdener Architekturgeschichte. Leipzig 1885.

1710—22, als die ruhigeren politischen Verhältnisse dies erlaubten, der Gedanke eines monumentalen Vorhofes und Festplatzes, der heutige Zwinger.<sup>1)</sup> Seinem Grundriß nach ist dies ein von eingeschossigen Hallen umgebenes Rechteck mit halbkreisförmigen Ausbauchungen an den schmalen Seiten; Türme von bewegtester Form (Fig. 128) betonen die Achsen, höchst wirkungsvolle Pavillons (Fig. 129) die Ecken. Enthält die Anlage somit unleugbar französische Bauelemente, so entspricht die Durchführung in ihrem übersprudelnden Reichtum, ihrer kecken Laune doch ganz dem deutschen Barockgeiste. Das verhältnismäßig ruhige Hauptmotiv der fortlaufenden Arkadenstellungen löst sich in den Eckpavillons und vollends in den Achsenbauten zu einem „sanften ineinanderschwingen architektonischer Linien“ auf, dessen malerischer Wirkung kein anderes Werk gleichkommt. Unter dem anregenden Einfluß des Zwingerbaues stehen fast alle gleichzeitigen Dresdener Bauten, selbst die Frauenkirche z. B. in ihren Dachbildungen. Das Südtor (Fig. 128), das auf seiner Spitze die polnische Königskrone trägt, ist dem Reichtum der Formen nach als Gipelpunkt des dekorativen Prunks gedacht. Aber auch das wildeste Fortissimo der Formen wird durch die einfache Klarheit der Plangestaltung

und das unbeirrbares Schönheitsgefühl des Meisters der einheitlichen

Gesamtwirkung untergeordnet, zu deren Würdigung man sich gegenwärtig halten muß, daß im Rahmen dieser Umgebung die Maskeraden, Karoussels und Turniere des glänzendsten aller deutschen Fürstenhöfe sich abspielen sollen.

Was hier in glücklicher Stunde und unter günstigen äußeren Bedingungen ein deutscher Meister schuf, dem kommt in Dresden an barocker Kraft und dekorativer Wirkung nur das Werk eines Italieners gleich: die katholische Hofkirche<sup>2)</sup> (1738—54) von Gaetano Chiaveri (1689—1770). Dem Grundgedanken nach (Fig. 130) eine höchst originelle Vereinigung von Zentral- und Langhausbau, mit brückenartigen Emporen um das oval gestaltete Zentrum, dessen hohes Tonnengewölbe als Mittelschiff über die niedrigeren Kapellenbauten emporragt, wirkt die Kirche als Außenbau hauptsächlich durch die derbe Kraft der Fassadenarchitektur und den geistreich erdachten, luftig aufgebauten Turm. So stellt sie sich gegensätzlich neben das gleichzeitig entstandene Meisterwerk Georg Bährs, dessen zielbewußtes Hinstreben zum reinen Zentralbau hier durch die Rücksichten auf die Bedürfnisse des Kultus und der höfischen Repräsentation gehemmt erscheint.

Bähr, Pöppelmann und eine Reihe tüchtiger Architekten aus ihrer Schule, deren Prinzipien in dem Lehrbuch der Baukunst von Joh. Rudolf Füsch theoretisch vertreten werden, haben dem sächsischen Privatbau des 18. Jahrhunderts

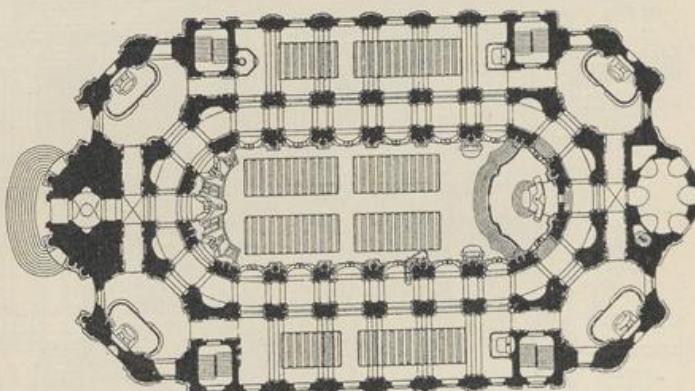


Fig. 130 Grundriss der kathol. Hofkirche in Dresden

<sup>1)</sup> K. Schmidt u. M. Schildbach, Der königl. Zwinger in Dresden. (Lichtdrucke.)

<sup>2)</sup> J. Stöckhardt, Die kathol. Hofkirche zu Dresden. Dresden 1883.

auf längere Zeit sein Gepräge verliehen. Die schönen Barockbauten des Hotel de Saxe (1713—17), des British Hotel (1720) und das eigene Haus des Künstlers in der Seestraße von Georg Bähr, das zum Teil erhaltene Taschen-

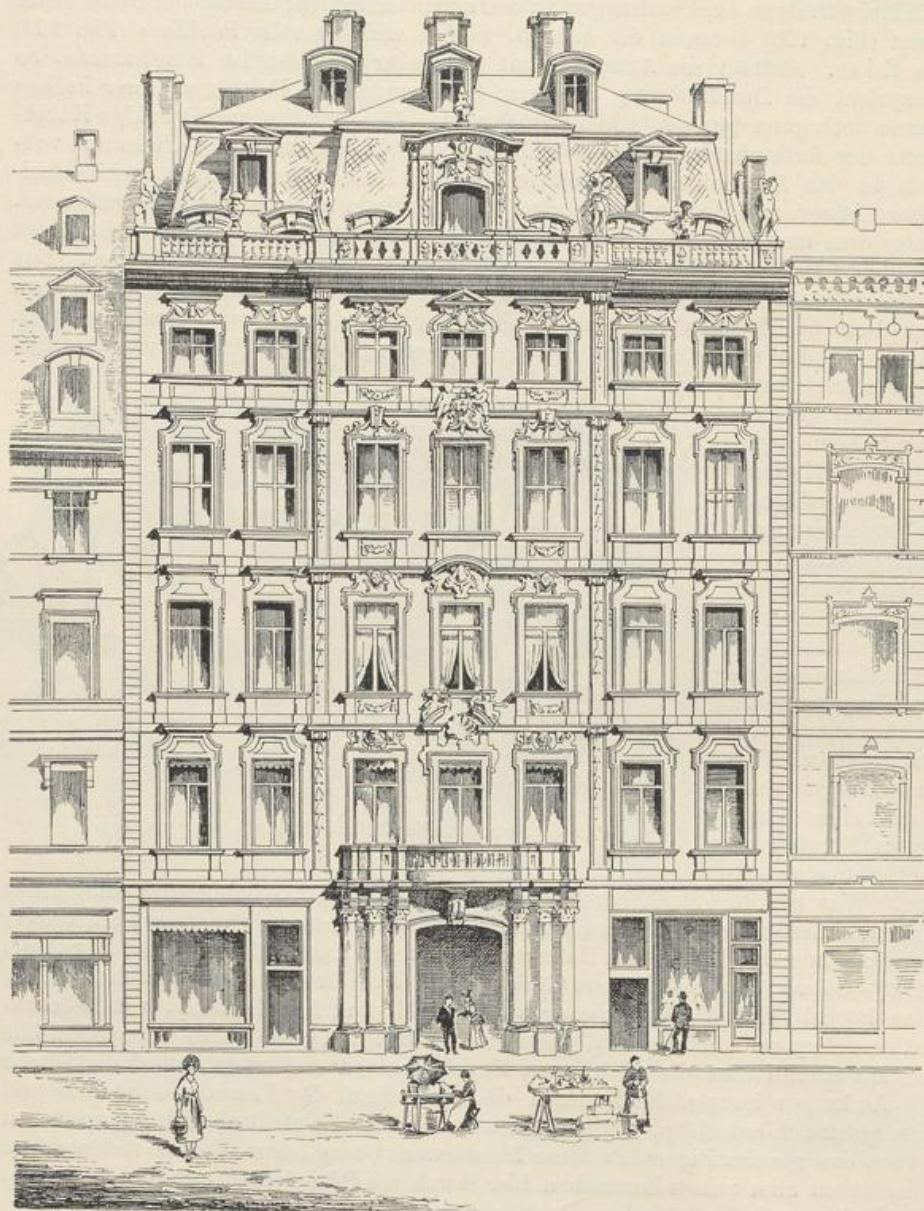


Fig. 131 Äckerleinsches Haus in Leipzig

berg-Palais (1711) von Pöppelmann, in Leipzig das stattliche Äckerleinsche Haus am Markt (Fig. 131), sowie manche noch gut erhaltene Privathäuser namentlich in der Katharinen- und Petersstraße, ferner zahlreiche stattliche Privatbauten

in Magdeburg, Bautzen, Zittau u. a. geben nebst vielen anderen, die seitdem zerstört wurden, ein Zeugnis davon, wie diese Bauweise gerade in den bürgerlichen Kreisen feste Wurzeln geschlagen hatte. Als ein Nachklang der Frauenkirche müssen die Kirche zu Großenhain (1798) von *Georg Friedr. Schmidt*, sowie die Kreuzkirche zu Dresden genannt werden, und auch die Hamburger Gotteshäuser, vor allem die bedeutende Michaeliskirche (1751—62) mit ihrer feierlich großen Raumwirkung (Fig. 132) gehören in diese Reihe, denn ihr Erbauer,

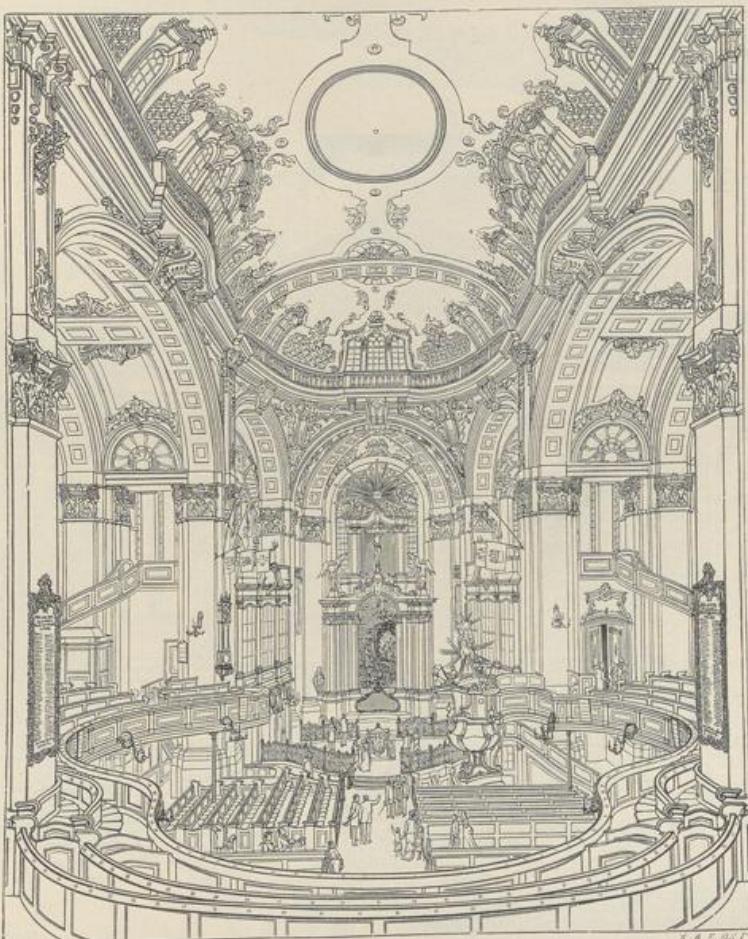


Fig. 132 Inneres der Michaeliskirche in Hamburg

*Georg Sonnin* († 1794), holte sich seine Anregungen in Sachsen. — Doch am Hofe und in der Aristokratie siegte in Dresden wie in Berlin die holländisch-französische Geschmacksrichtung und mit ihr der Klassizismus. Das von Pöppelmann für den Grafen Flemming in einfacherer Anlage errichtete Palais wurde durch *Boett* (siehe oben) und *Zacharias Longuelune* (1669—1798), einen Schüler Lepautres, im veränderten Geschmack umgebaut und erhielt vielleicht gerade deshalb, weil es die Formen dieser Architektur zuerst in Dresden einführte, den Namen Holländisches (später Japanisches) Palais. Es ist ein durch schöne Ver-

hältnisse ausgezeichneter Bau von ernster Formenstrenge in der Außenansicht (Fig. 133), während an der Hoffassade mit ihren japonisierenden Hermenpfeilern mehr die barocke Grundstimmung zum Ausdruck kommt. Große Feinheit der Verhältnisse, aber auch bereits zur Kraftlosigkeit getriebene Zurückhaltung in den Formen zeichnen auch die Bauten des vielbeschäftigen *Joh. Christoph Knöffel* (1686—1752) aus, für den besonders das — 1900 abgebrochene — *Brühlsche*

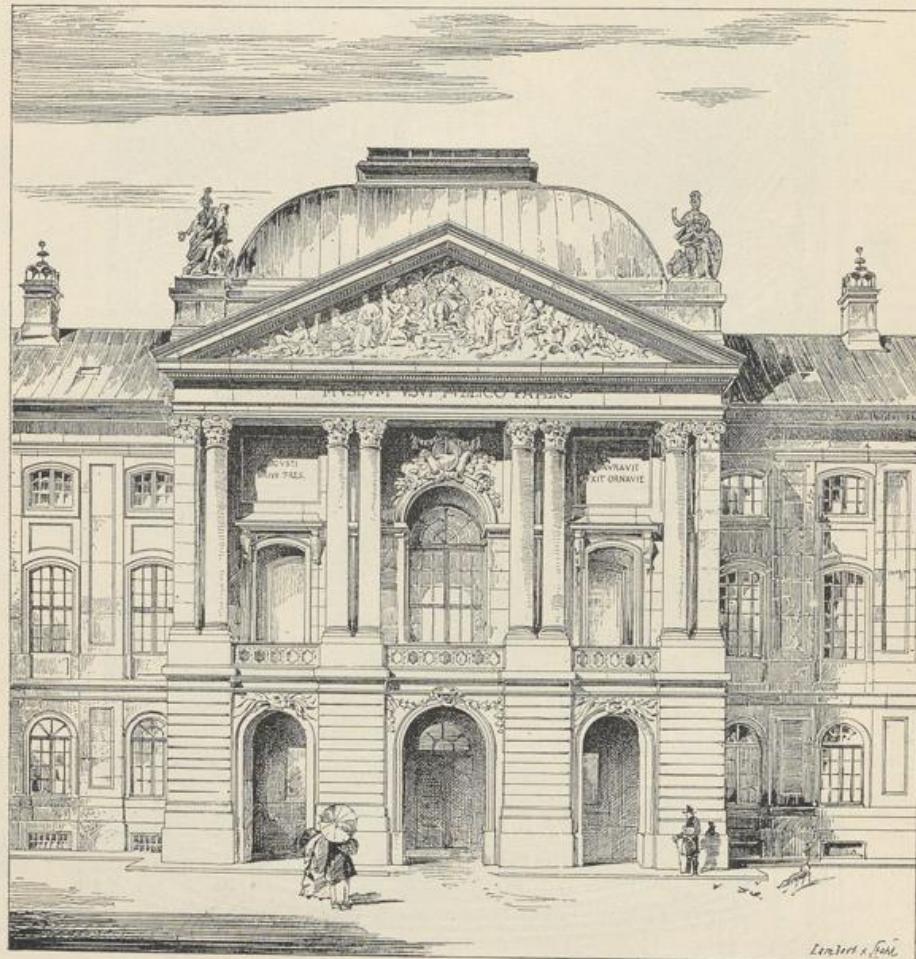


Fig. 133 Mittelbau des Japanischen Palais in Dresden

Palais charakteristisch war. Theoretisch und praktisch vertrat zuletzt *Friedr. Aug. Krubsacius* (1718—90) den Standpunkt des orthodoxen Klassizismus im Sinne der französischen Akademiker; er führte als Lehrer der Baukunst an der 1763 gegründeten Akademie einen erbitterten Kampf gegen das Rokoko. Sein Hauptwerk ist das 1776 vollendete *Landhaus* (Fig. 134), das mit einer wohlproportionierten, aber auch unsäglich nüchternen Fassade noch einmal die Bestrebungen dieser Schule in lehrreicher Weise zusammenfaßt.

In Berlin ließ schon die Vorliebe Friedrich Wilhelms I. für alles Holländische, seine Neigung zu spartanischer Einfachheit gar keine andere Geschmacksrichtung aufkommen, und auch in der ersten Zeit Friedrichs des Großen blieb sie in Geltung. *Johann Boumann* aus Amsterdam (1706—76) baute 1753 das Rathaus in Potsdam nach dem Vorbilde desjenigen seiner Vaterstadt; die französische Kirche daselbst ist dem Pariser, die Hedwigskirche in Berlin (seit 1747)

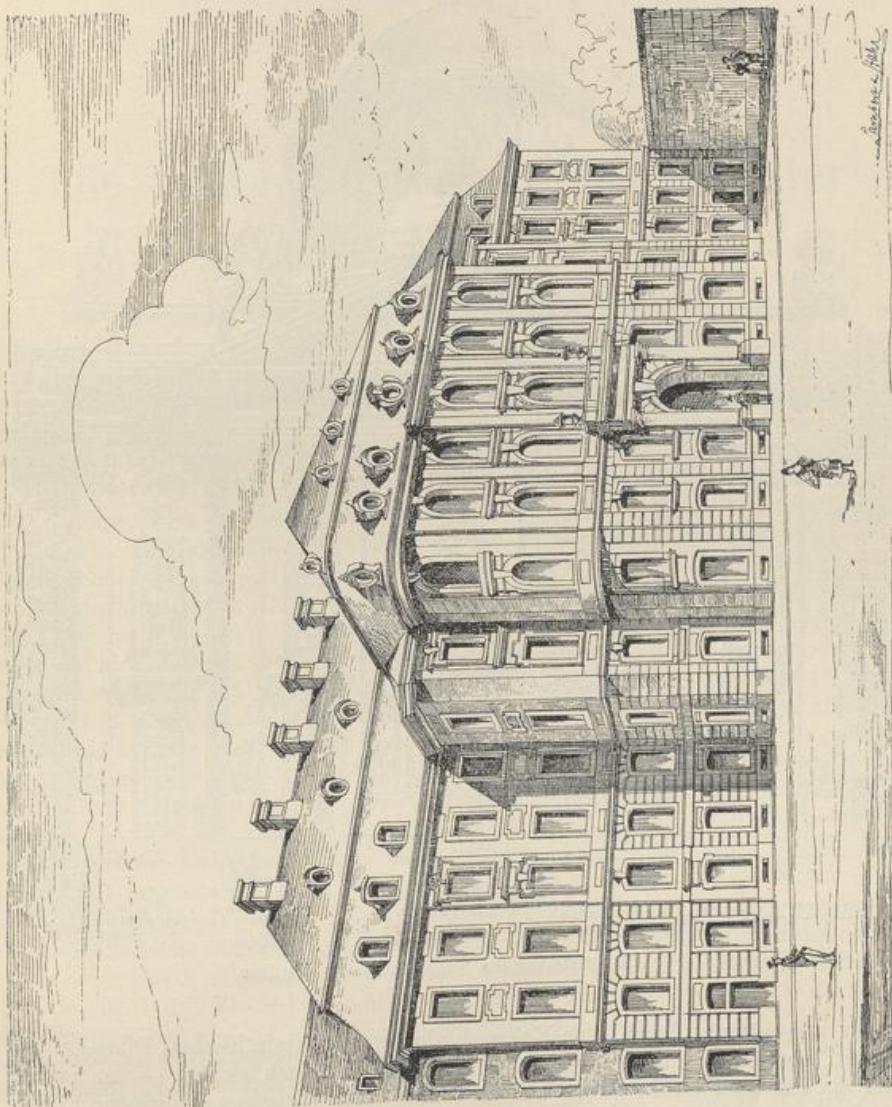


Fig. 134 Gartenfassade des Landhauses in Dresden

dem römischen Pantheon nachgebildet. Diese Vorliebe Friedrichs für das bewährte Alte führte auch sonst die Berliner Architektur auf wechselnde Bahnen. Zum Teil nach den Ideen des Königs selbst baute *Joh. Gottfr. Büring* (geb. 1723) das Palais des Prinzen Heinrich, die jetzige Universität (1754—64), und vor allem das Neue Palais bei Potsdam (1763 begonnen). Das Äußere dieses imposanten Werks (Fig. 135) ist in holländischem Ziegelrohbau mit Sandsteingliede-

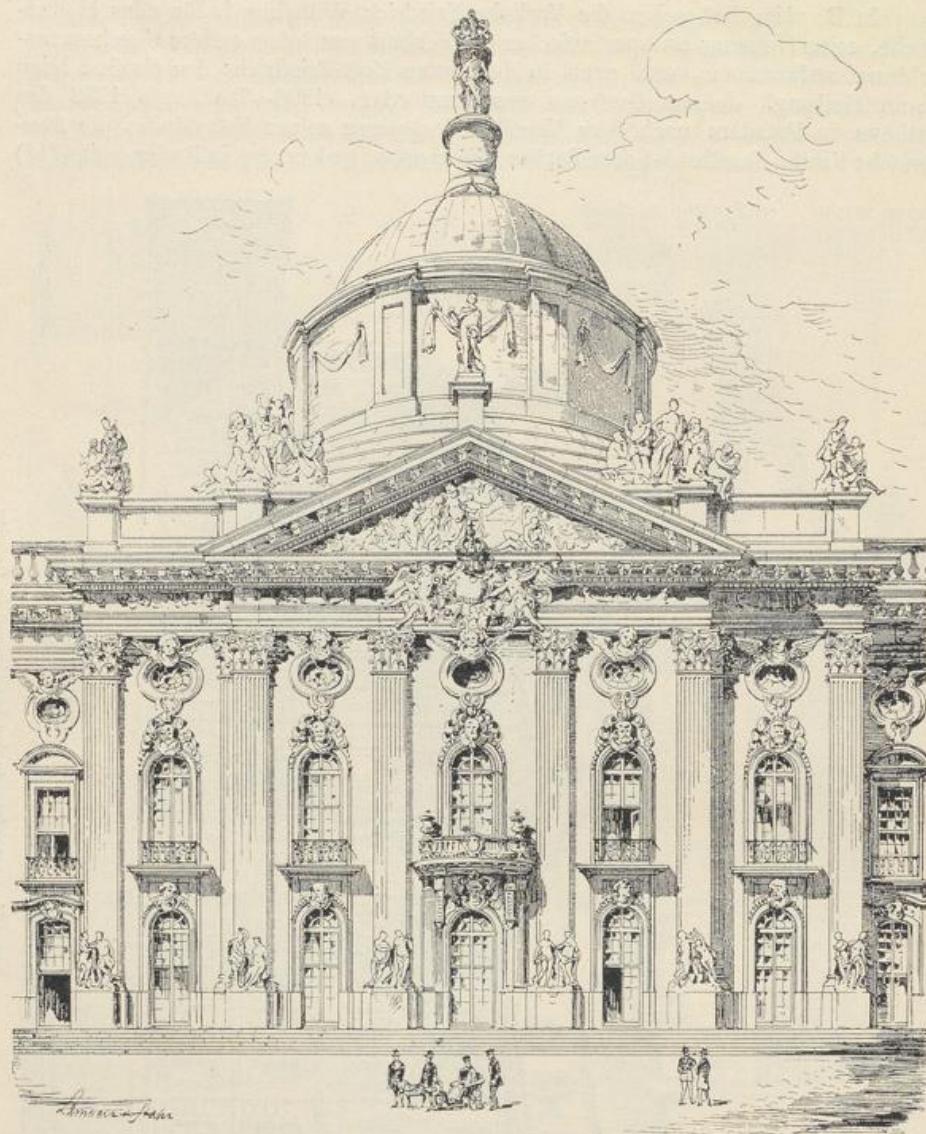


Fig. 135 Mittelbau des Neuen Palais bei Potsdam

rungen ausgeführt, durch eine Kolossalordnung von korinthischen Pilastern gegliedert, aber auch mit überreichem plastischem Schmuck geziert — im ganzen mehr ein Denkmal der unausgeglichenen Geschmacksrichtungen des großen Königs als ein Erzeugnis streng architektonischen Denkens. Die innere Anordnung und Ausstattung bringt noch einmal den ganzen rauschenden Festprunk deutscher Barockschlösser zu vorwiegender Geltung. In ähnlichem Sinne ist auch die Berliner Bibliothek, 1775—80 nach Plänen *Georg Christian Ungers* (geb. 1743) errichtet, mit ihrer an Fischers Wiener Hofburg anklingenden geschweiften Fassade eines der letzten Werke barocken Kunstgeistes in Deutschland.