



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Kunst der Barockzeit und des Rokoko

Lübke, Wilhelm

Stuttgart, 1905

Italien

[urn:nbn:de:hbz:466:1-80747](#)

ERSTES KAPITEL

Die Architektur des Barocks¹⁾

Italien

Der Stilwandel zum Barock,²⁾ 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 übt 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.

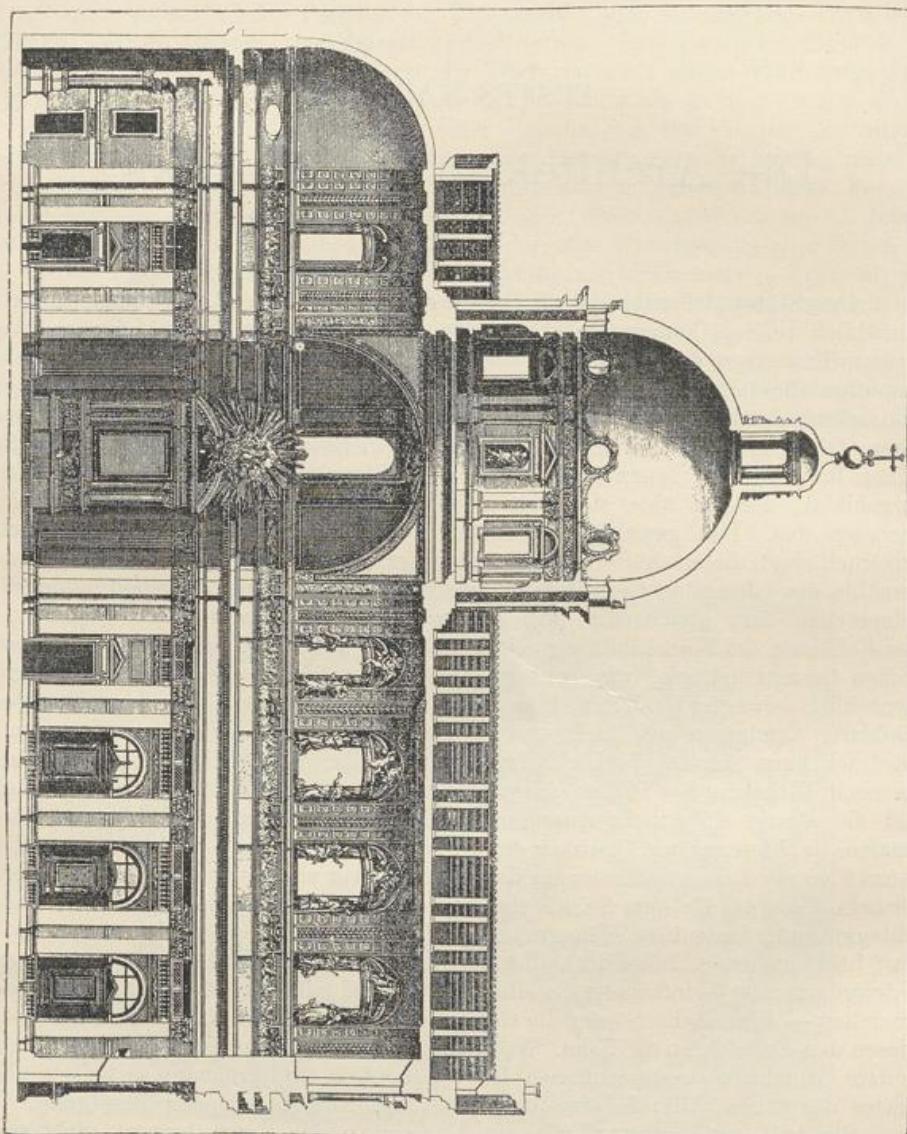
Sie tritt am Inneren wie am Äußeren des Baues hervor, nicht zuletzt auch in der Wirkung des architektonischen Details. Für das Innere sind

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 Michelangelo's 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.

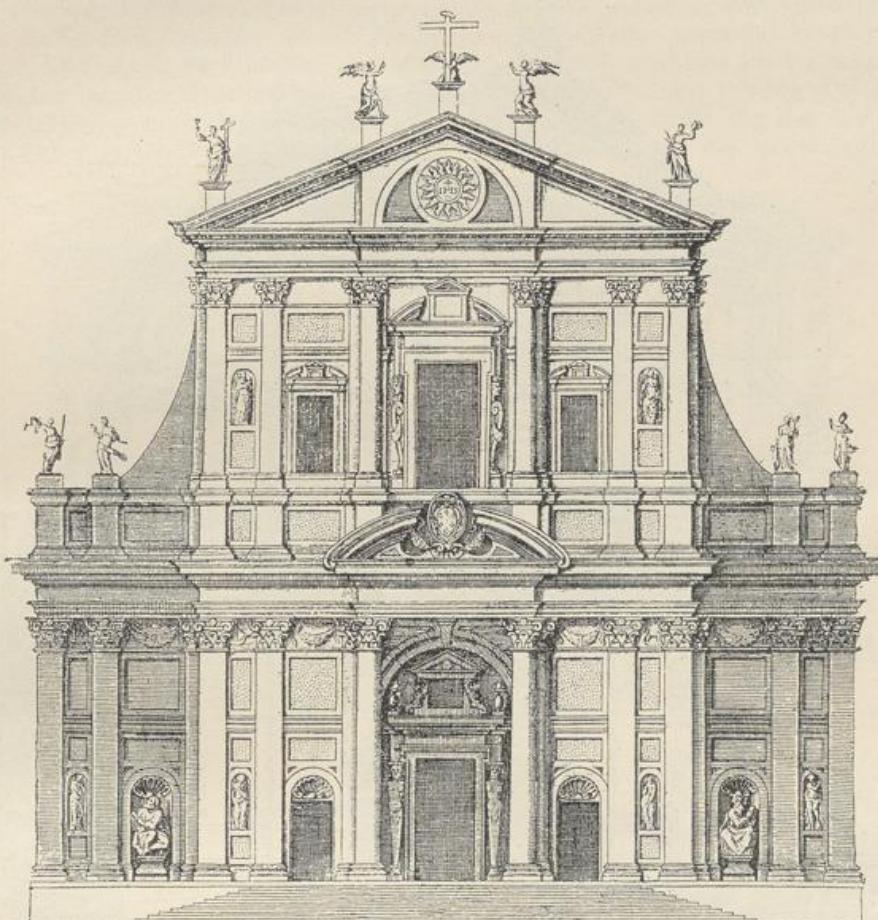


Fig. 2 Vignolas Fassadenentwurf für il Gesù

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

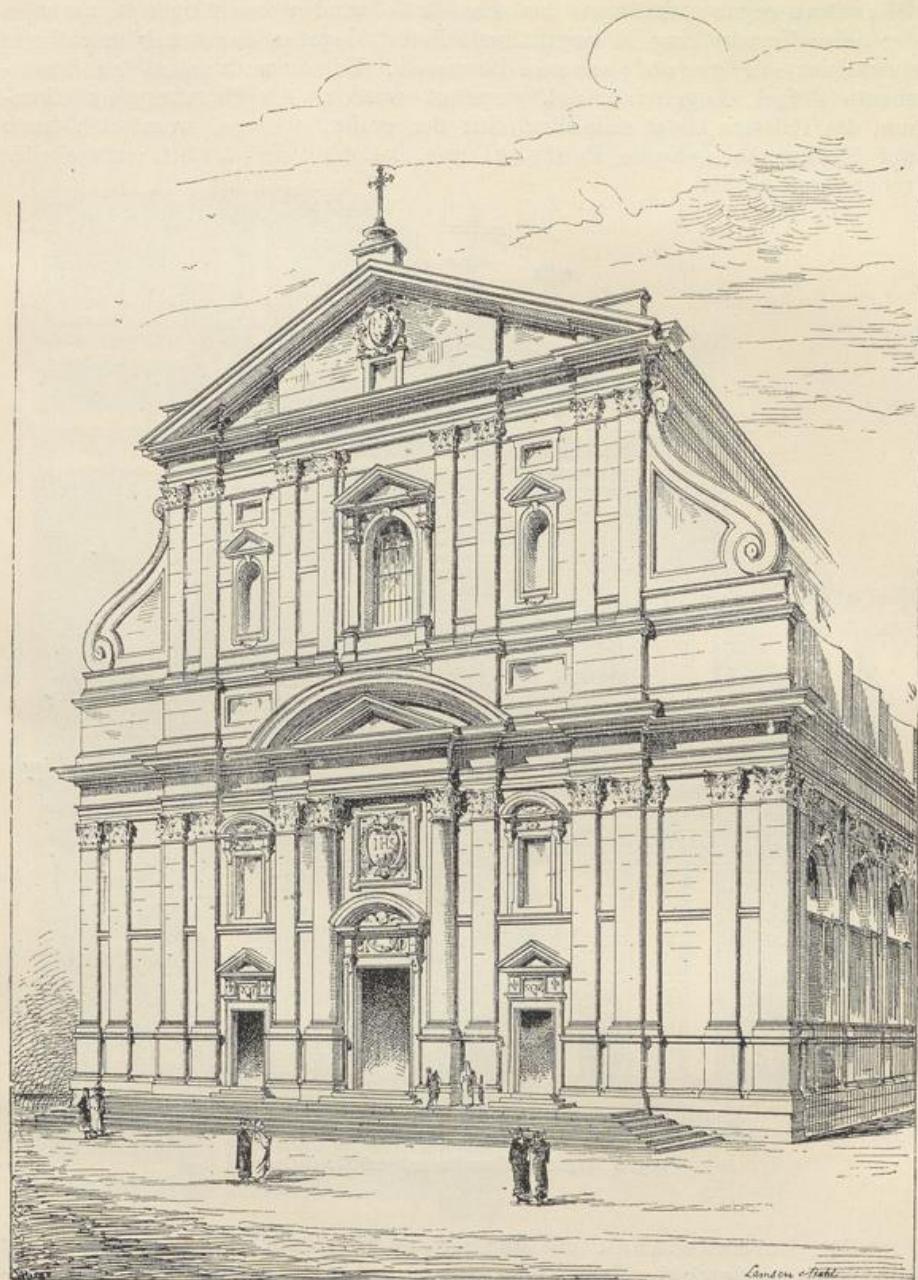


Fig. 3 Giacomo della Portas Fassade an il Gesù

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

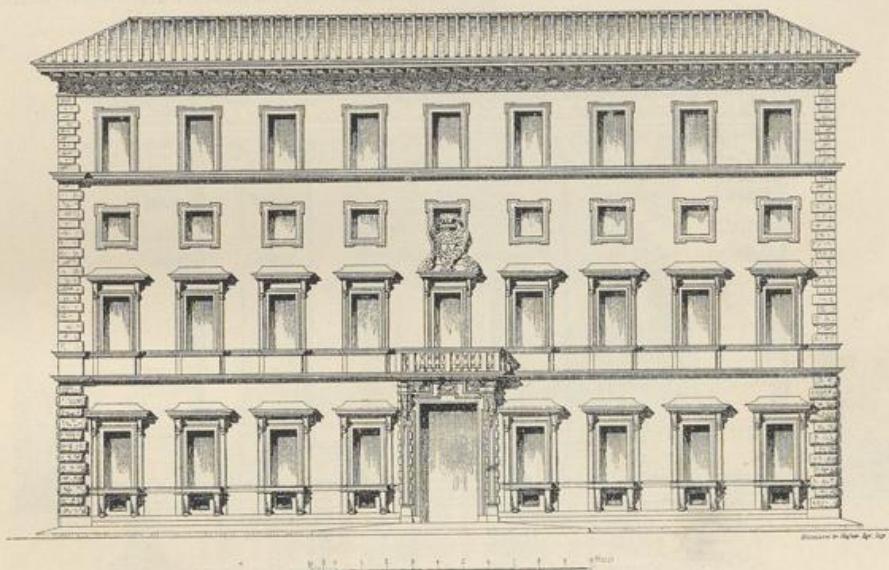


Fig. 4 Fassade des Palazzo Paluzzi zu Rom

Fläche und der Anwendung von Statuenschmuck 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

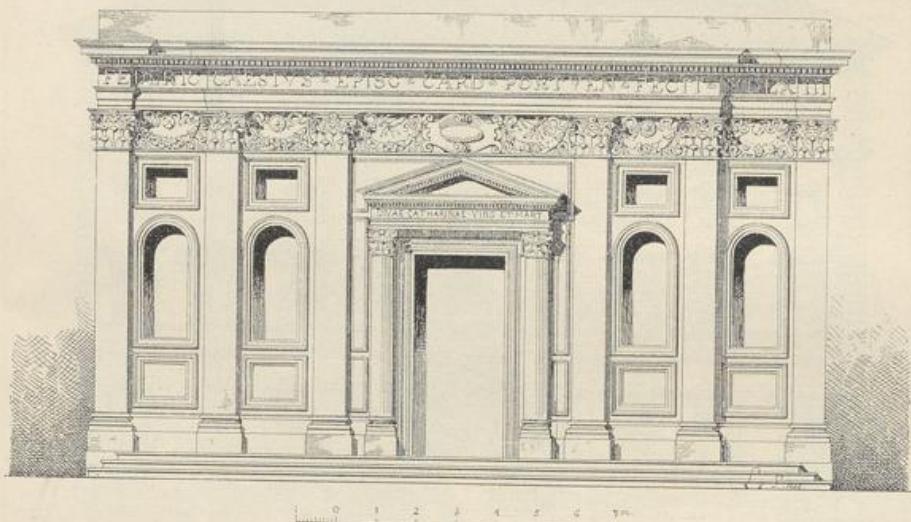


Fig. 5 Unterer Teil der Fassade von S. Caterina de' Funari

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'

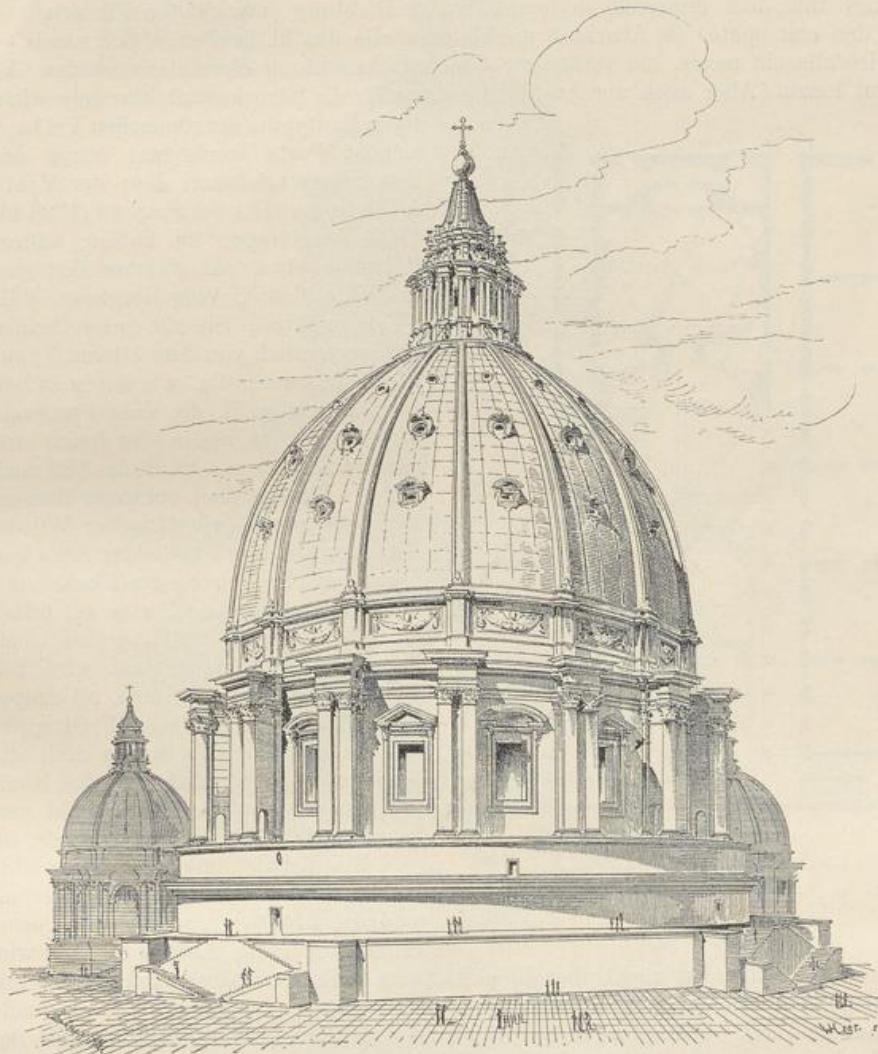


Fig. 6 Hauptkuppel von St. Peter zu Rom

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,¹⁾

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-

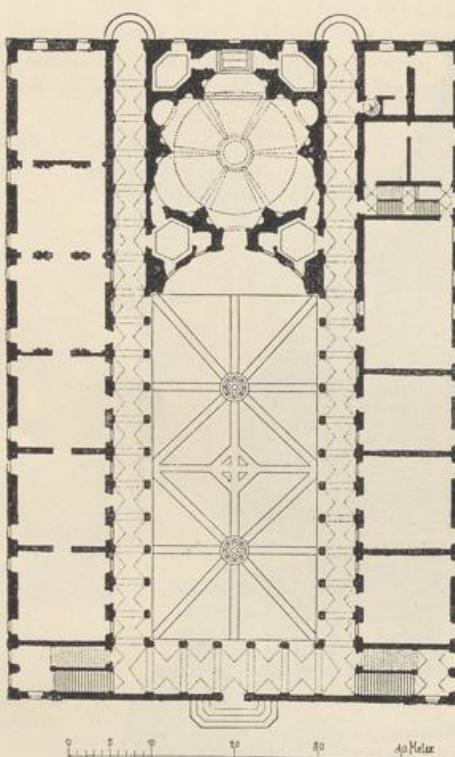


Fig. 7 Grundriss der Sapienza zu Rom

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,

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

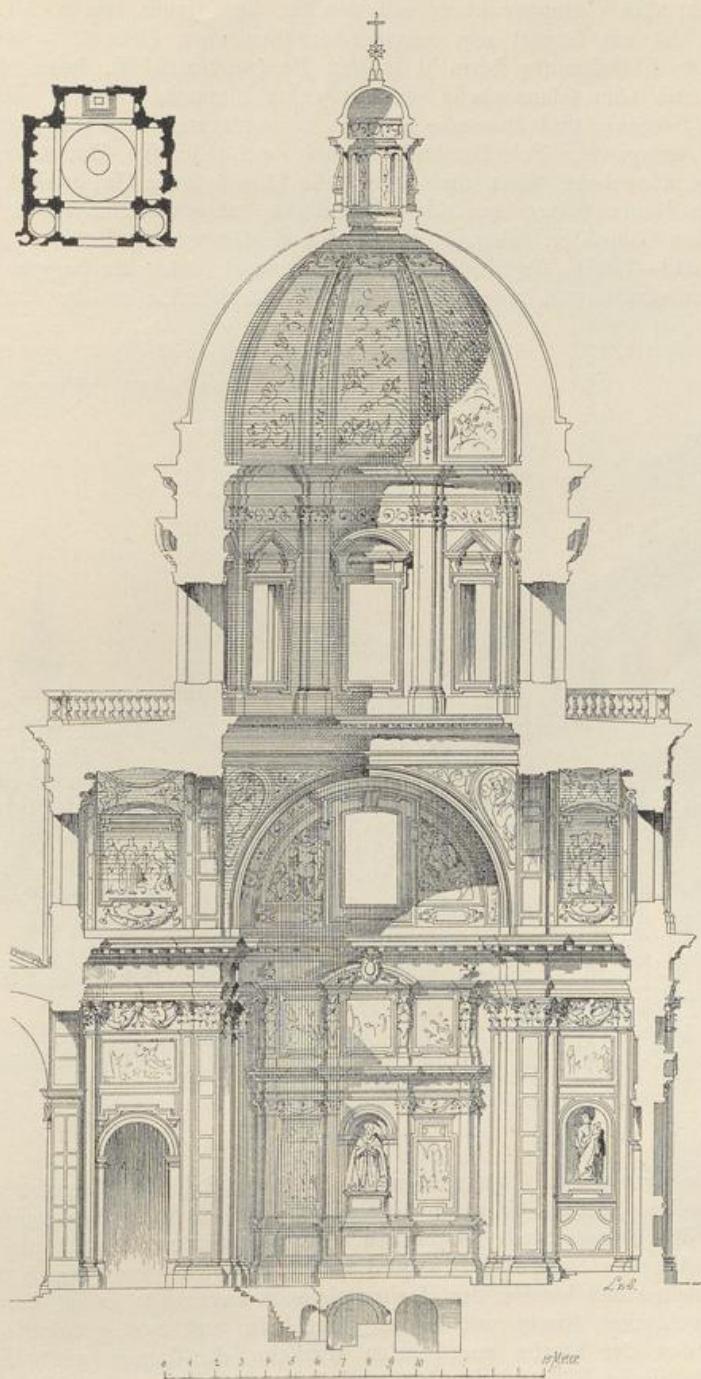


Fig. 8 Längsschnitt und Grundriss der Cappella del Presepio an S. Maria Maggiore

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

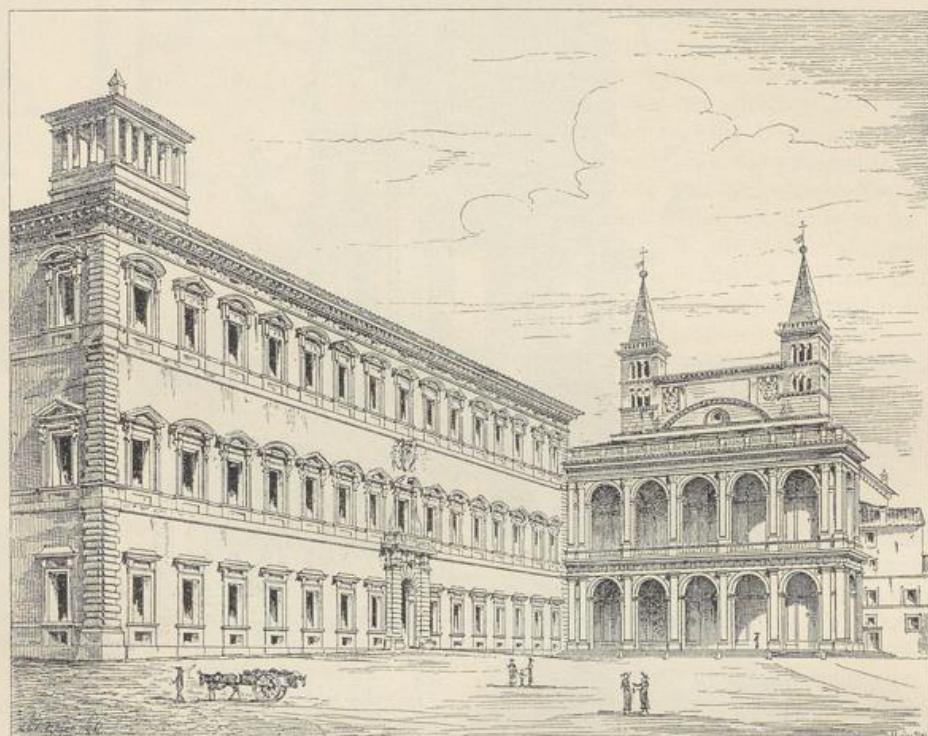


Fig. 9 Laferanspalast und Loggia von S. Giovanni in Laterano

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

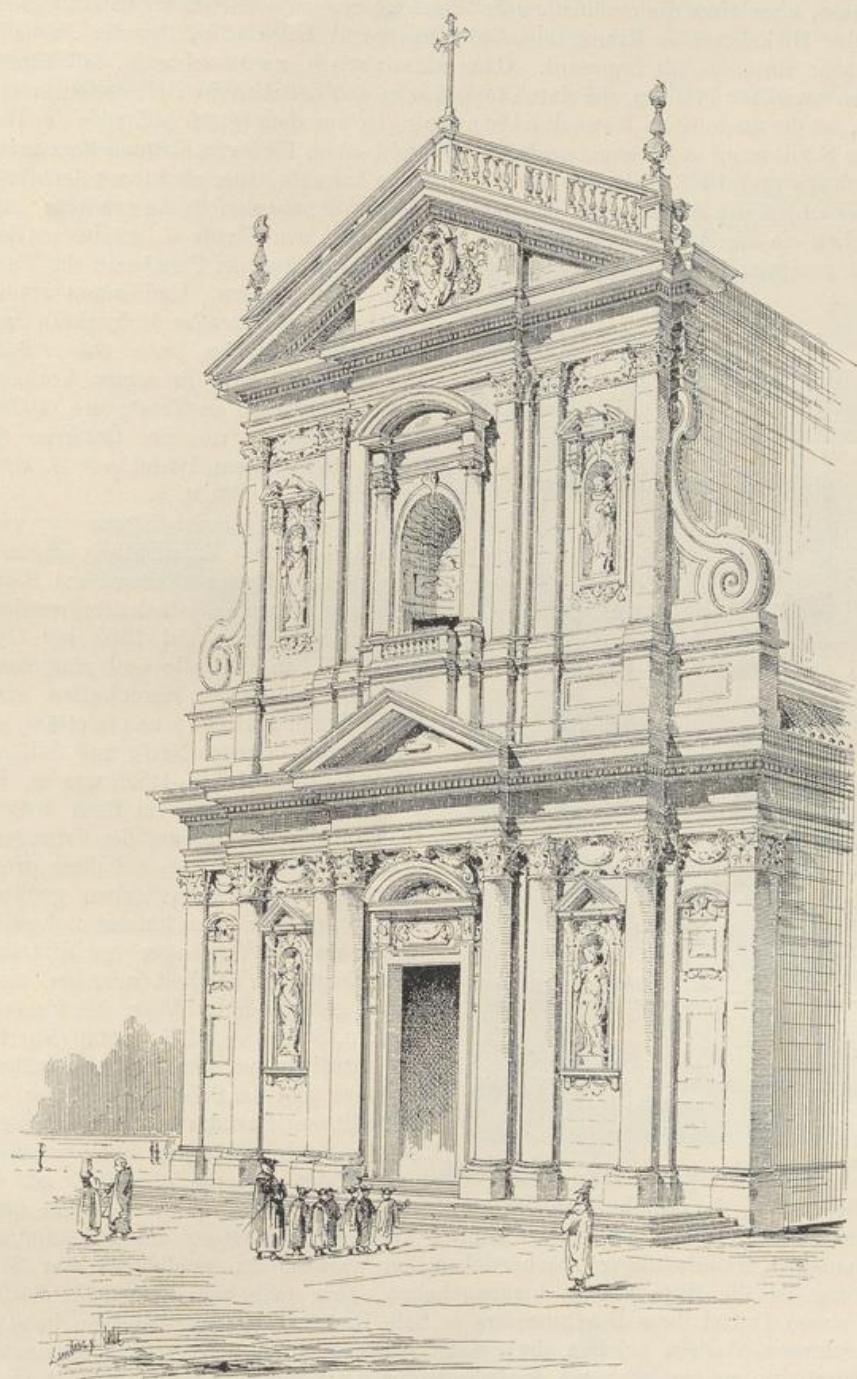


Fig. 10 Fassade von S. Susanna zu Rom

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 Schauspiel 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

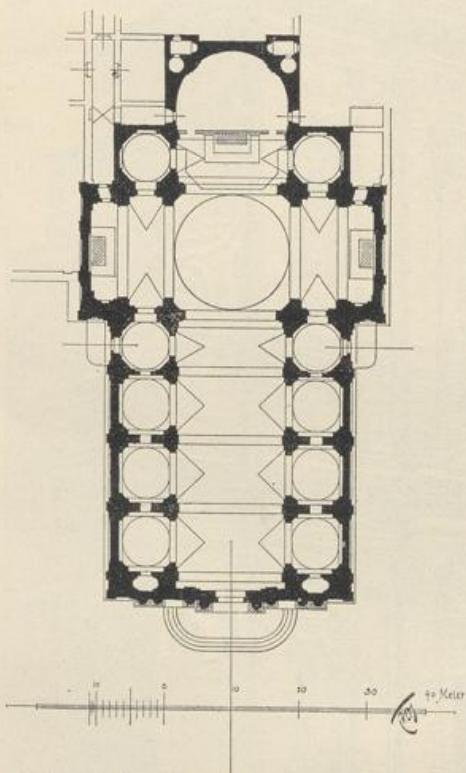


Fig. 11 Grundriss von S. Andrea della Valle zu Rom

Bgende 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 Schauspiel 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,

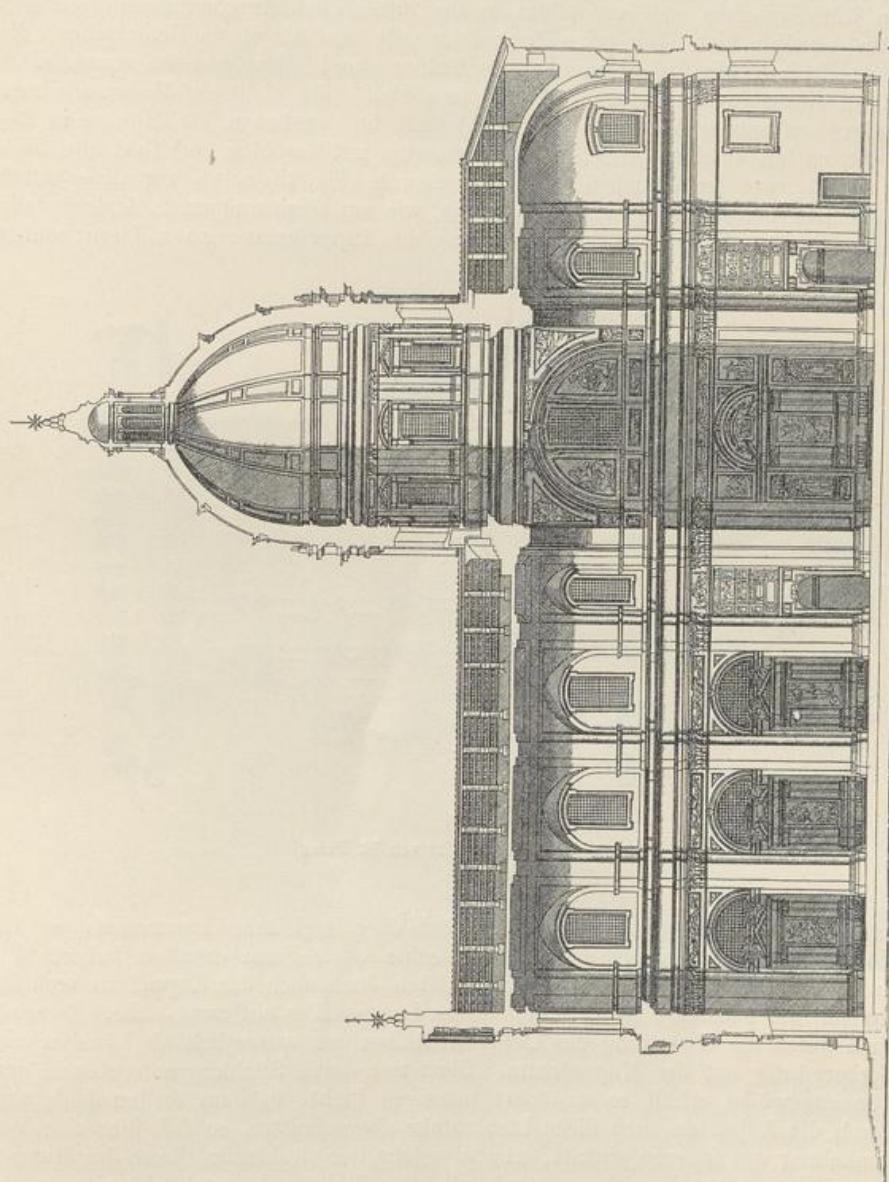


Fig. 12 Längsschnitt von S. Andrea della Valle zu Rom

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

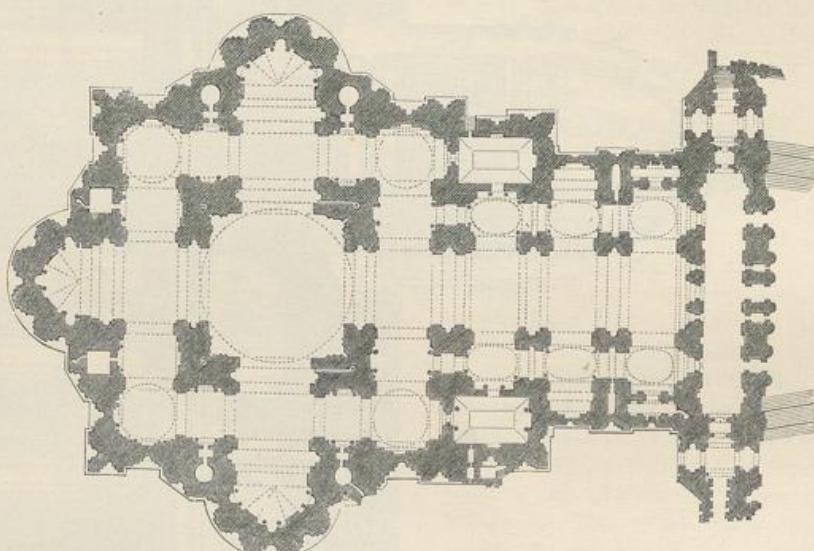


Fig. 13 Grundriss von St. Peter

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

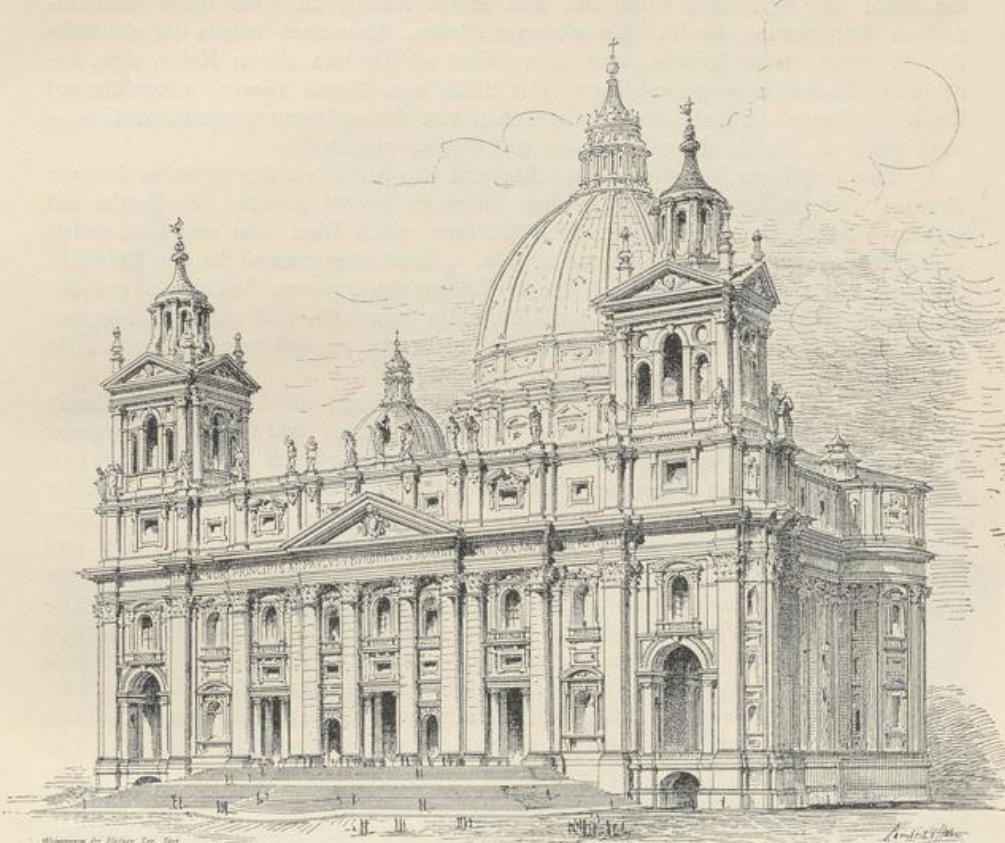


Fig. 14 Fassade von St. Peter nach dem Entwurf Madernas

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*,¹⁾ 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-

¹⁾ *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

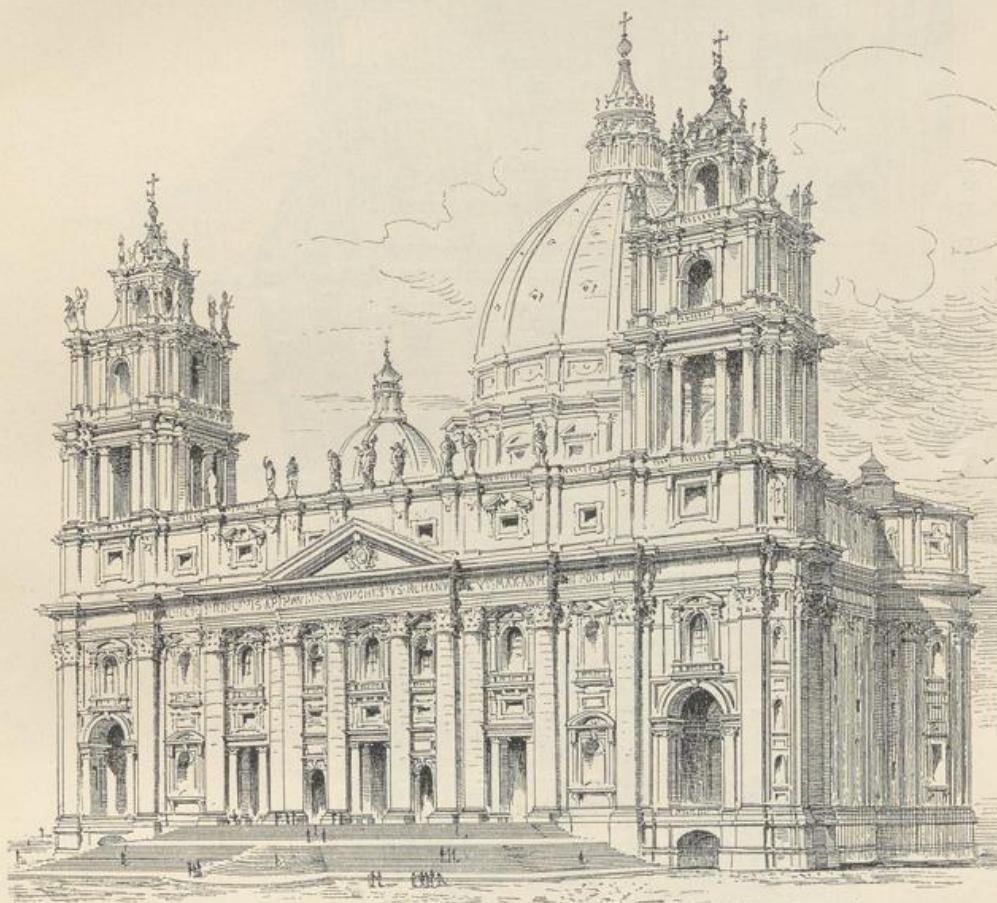


Fig. 15 Fassade von St. Peter nach dem Entwurf Berninis

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-

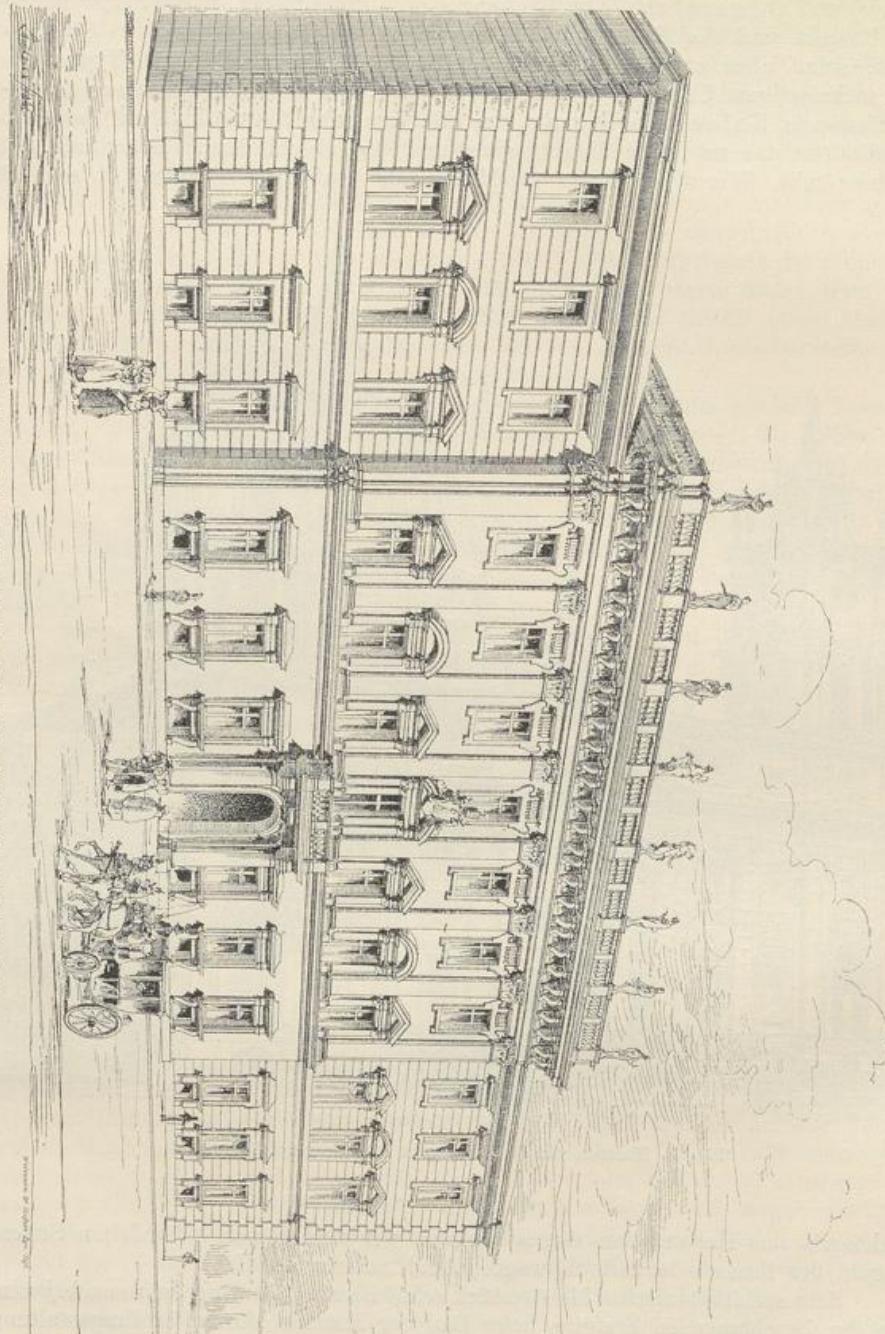


Fig. 16 Ursprüngliche Fassade des Palazzo Chigi-Odescalchi zu Rom

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

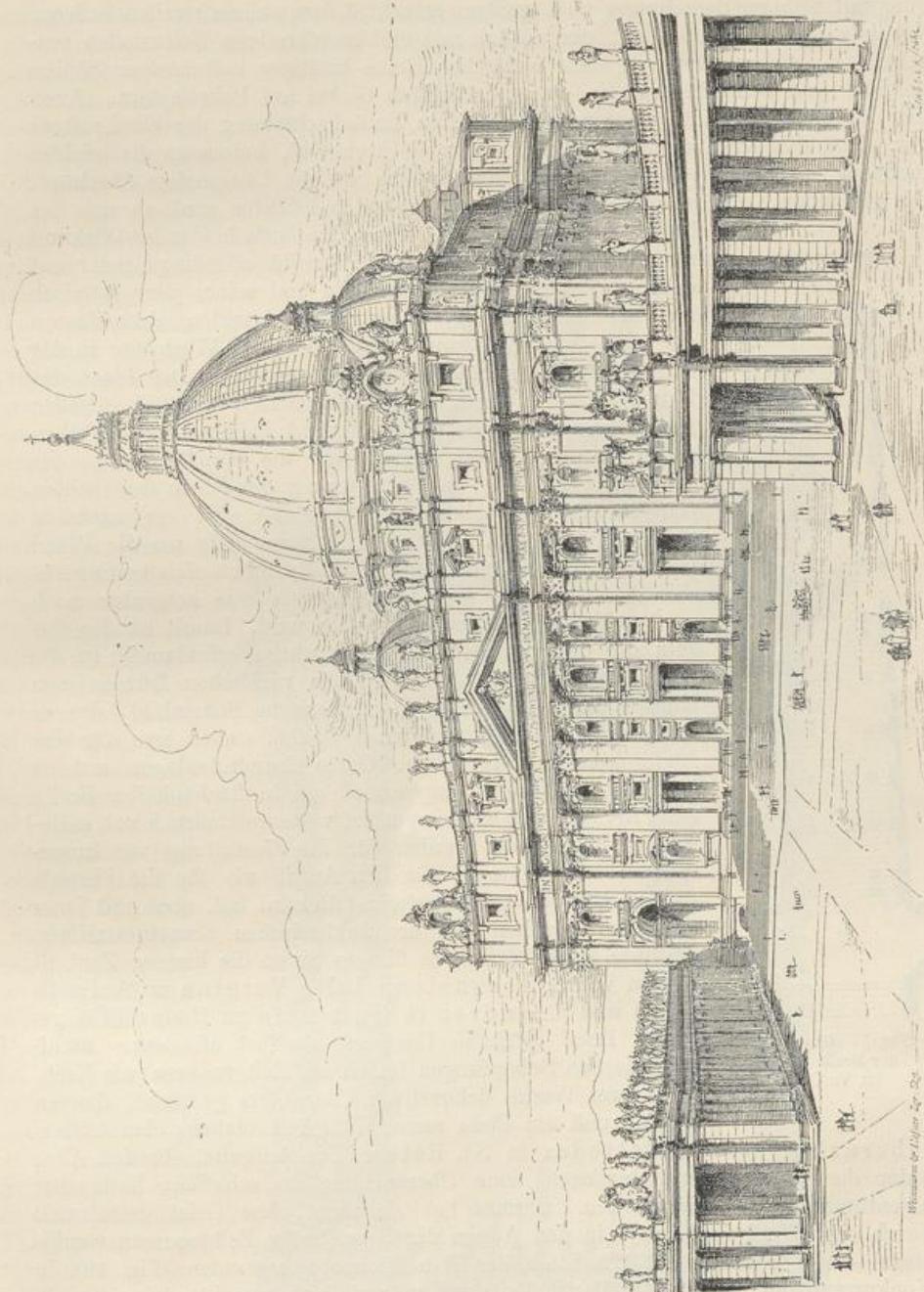


Fig. 17 Petersplatz in Rom

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

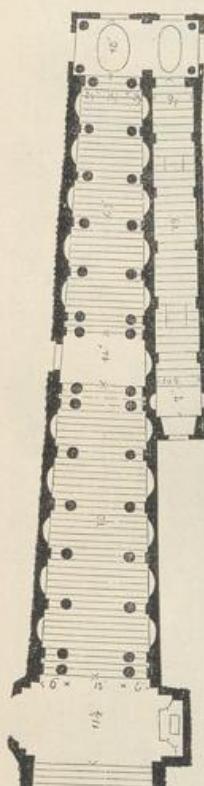


Fig. 18 Grundriss
der Scala regia
im Vatikan

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

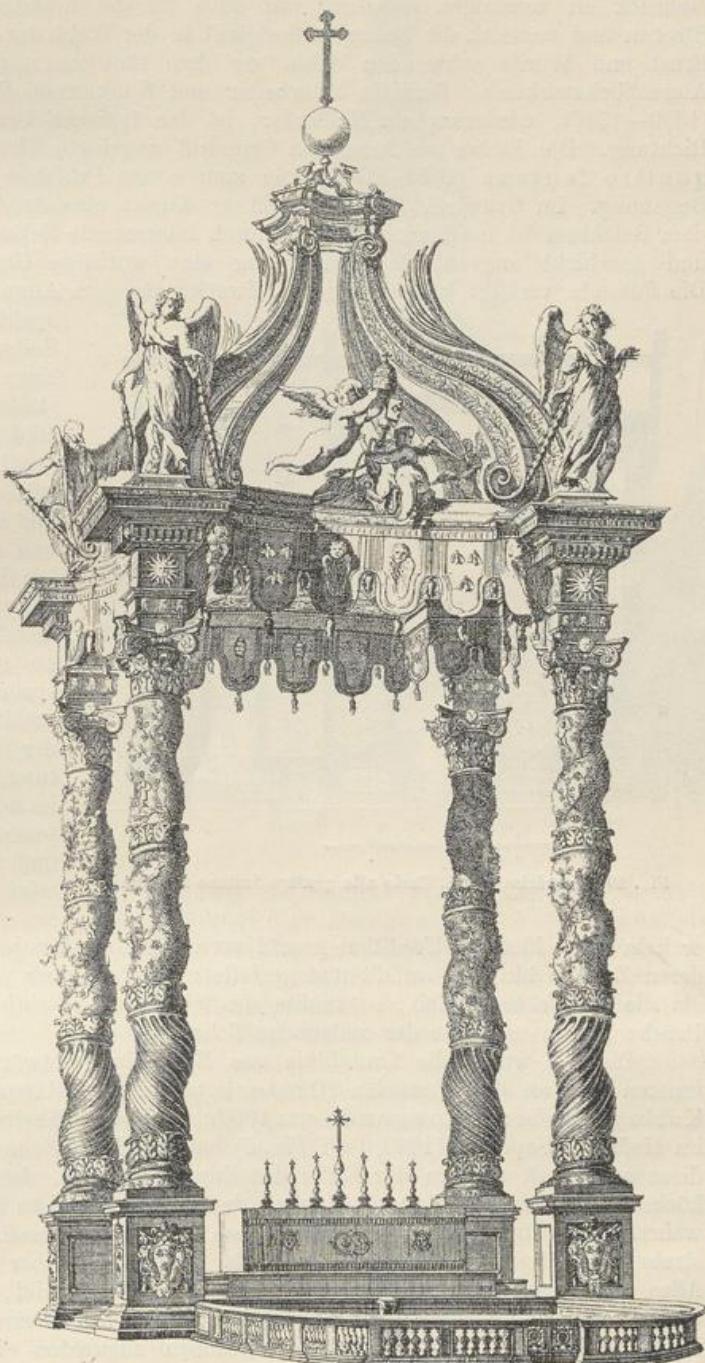


Fig. 19 Altartabernakel der Peterskirche

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

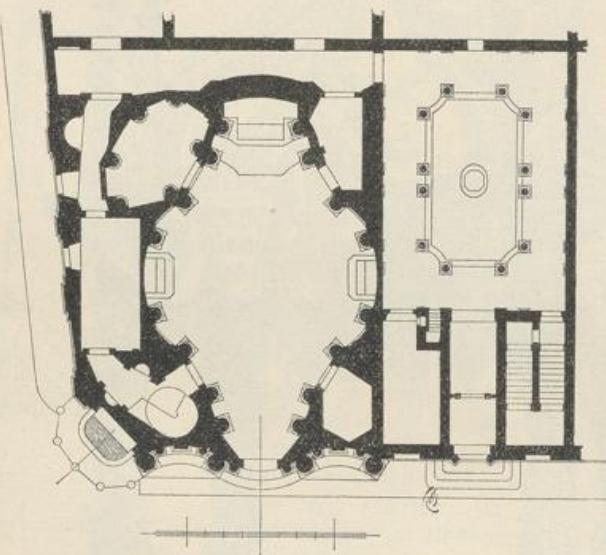


Fig. 20 Grundriss von S. Carlo alle quattro fontane zu Rom

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 Wettkampf 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 Säulen-gang 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

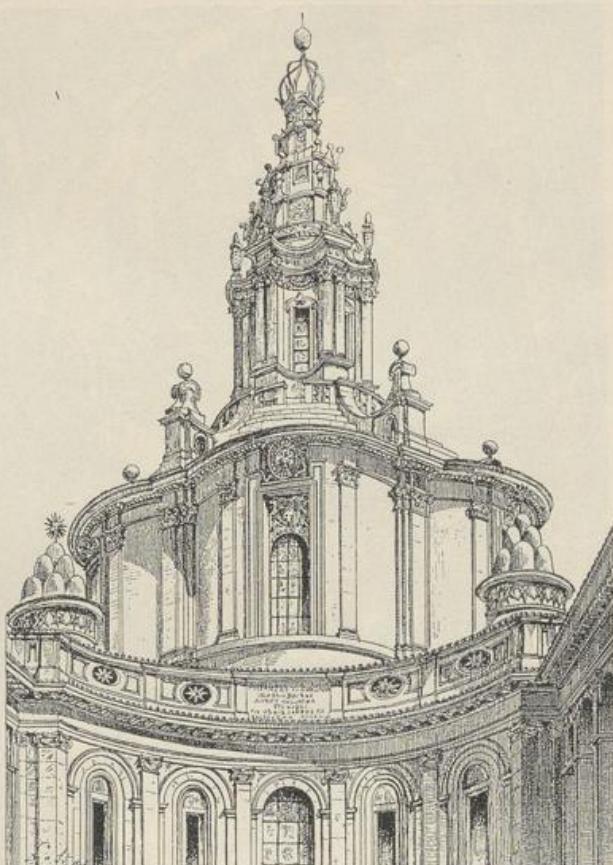


Fig. 21 Kuppel von S. Ivo alla Sapienza zu Rom

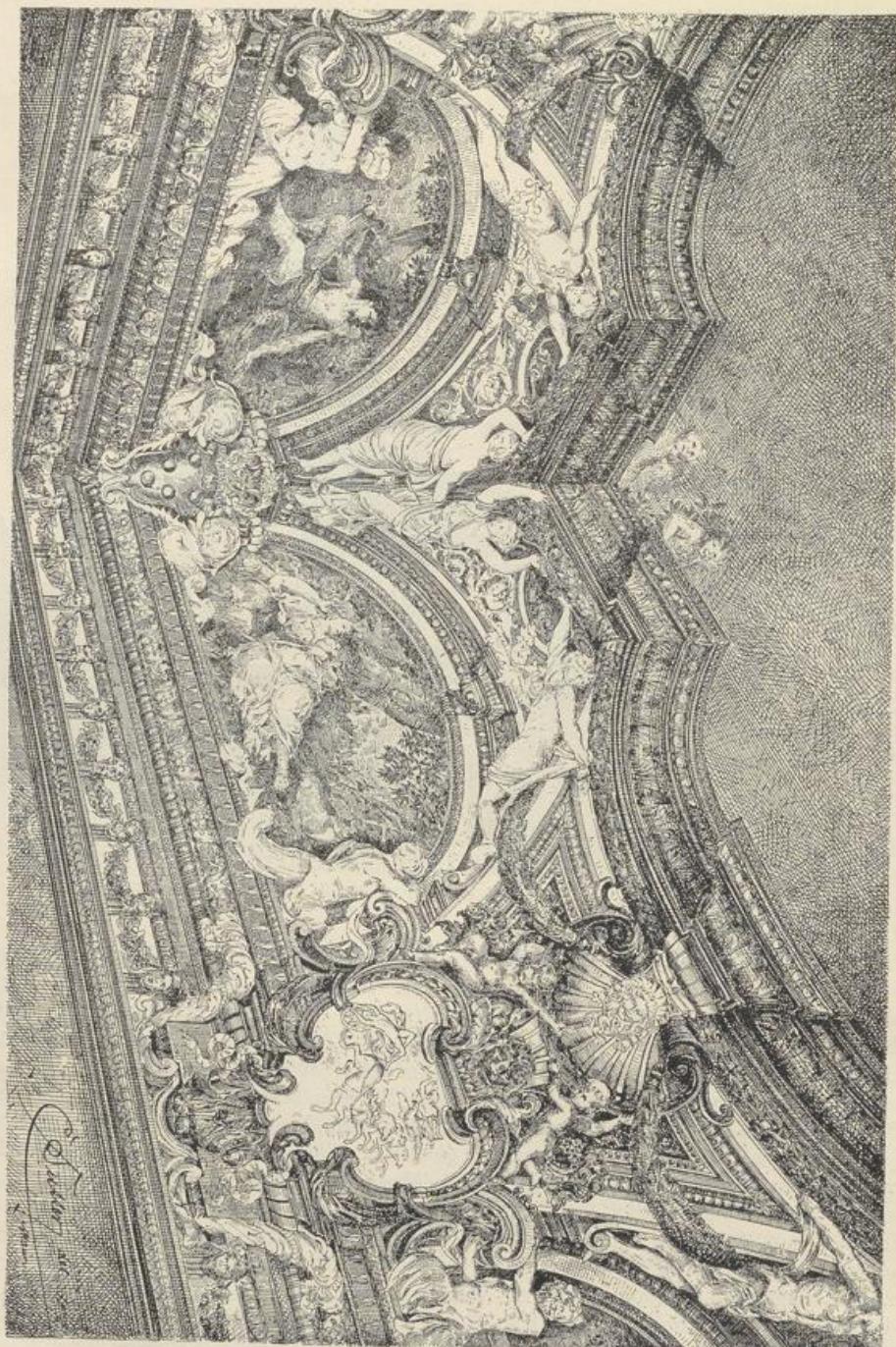


Fig. 22 Deckendekoration im Palazzo Pitti.

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

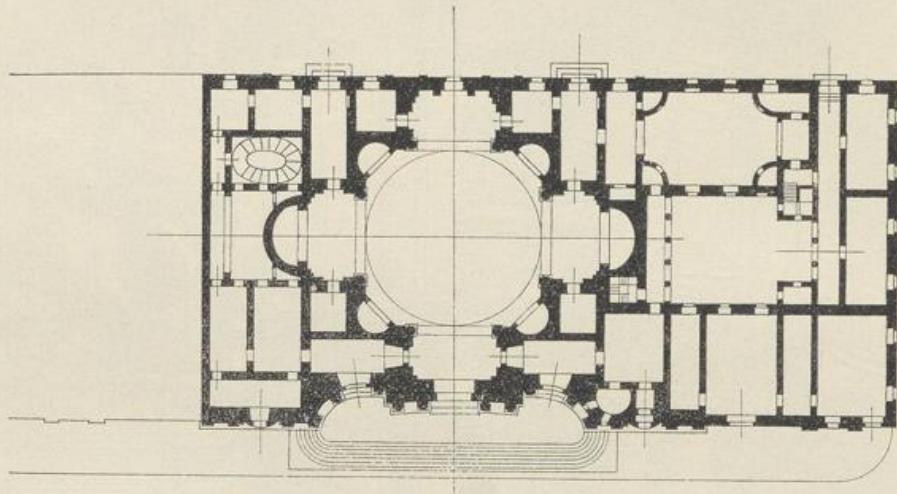


Fig. 24 Grundriss von S. Agnese zu Rom

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 ineinandergeschachtelten Giebeln auftritt (Fig. 26).

Überboten werden konnte solche Art von Architektur in ihrem prickelnden Sinnenerz 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,¹⁾ 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

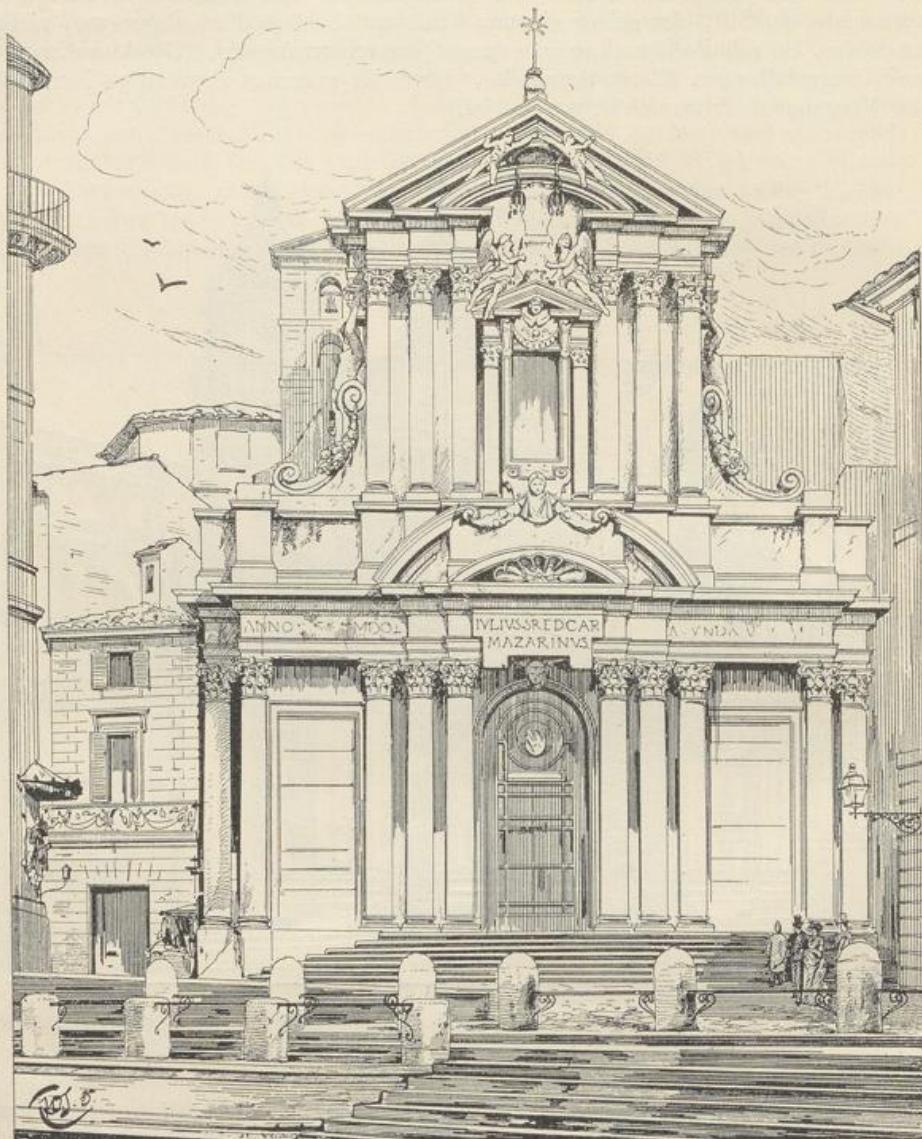


Fig. 26 Fassade von SS. Vincenzo ed Anastasio

in einem theoretischen Lehrbuch²⁾ kurz mit den Worten ausgesprochen: „Das Auge wird mit einer wunderbarlichen Belustigung von der Perspektivkunst be-

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

²⁾ *Perspectivae pictorum et architectorum partes II.* Rom 1693. 1700.

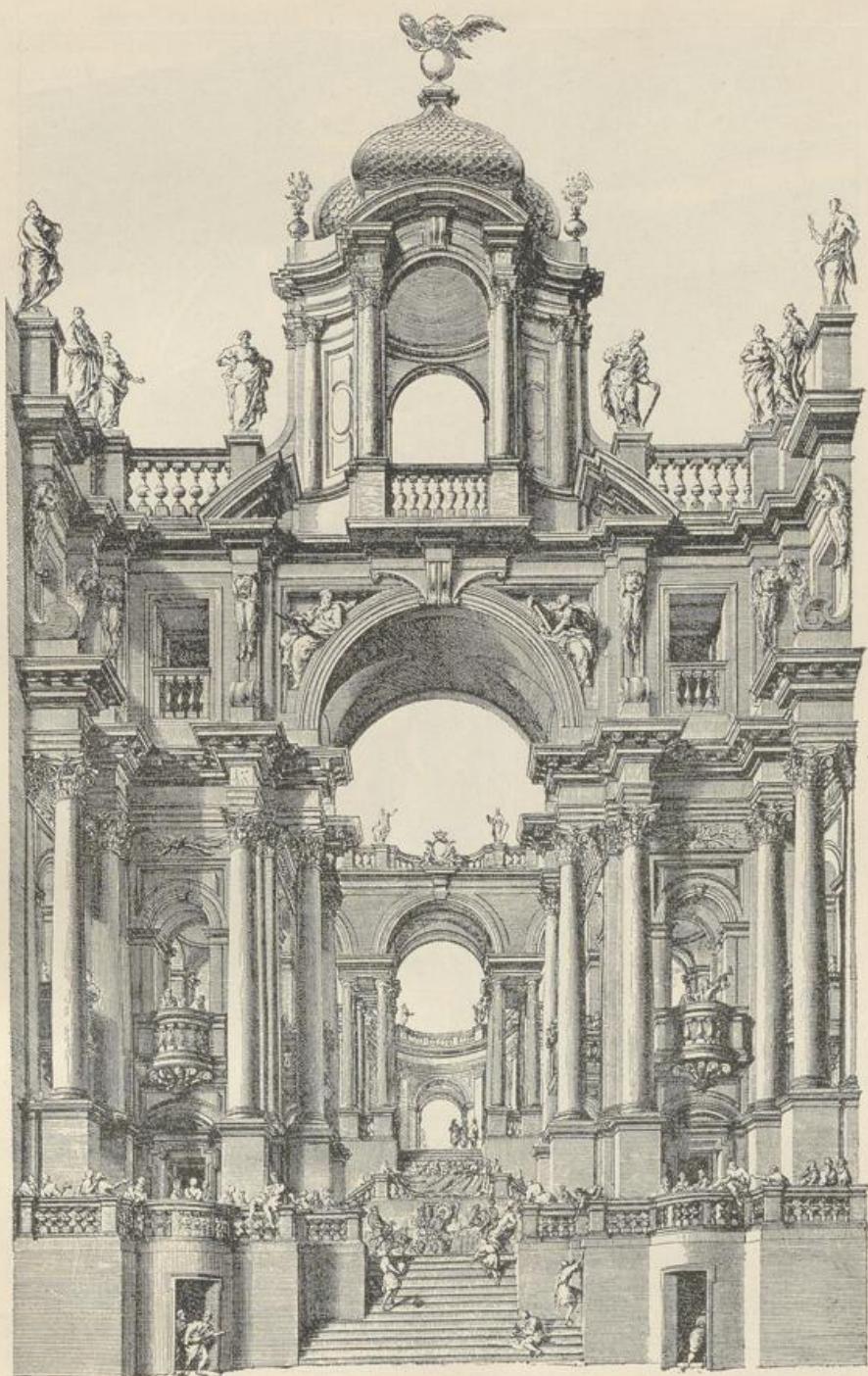


Fig. 27 Theatrum sacram für S. Ignazio zu Rom

Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

3

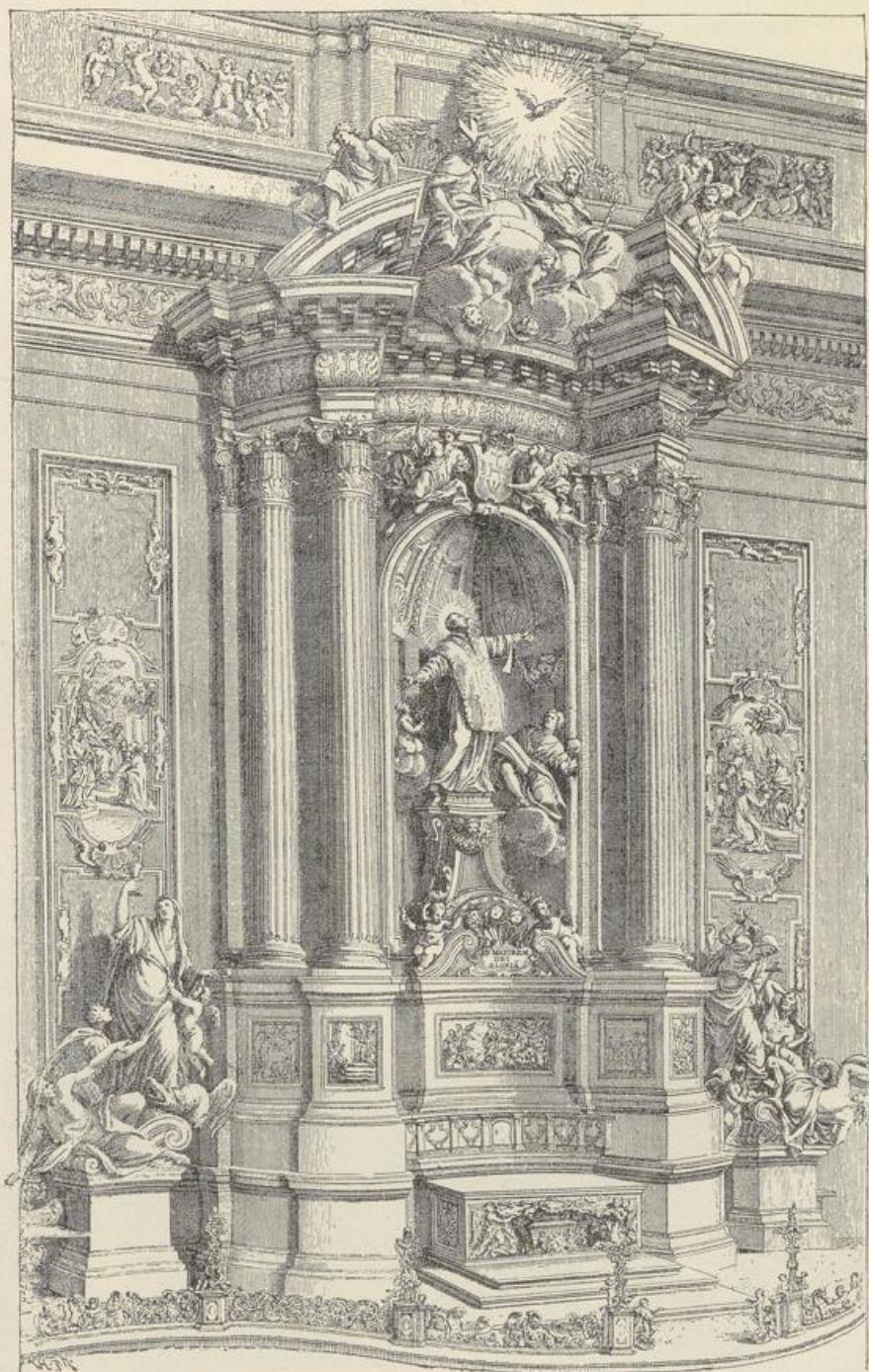


Fig. 28 Altar des hl. Ignatius im Gesù zu Rom nach Pozzos Entwurf ausgeführt

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 vollendet 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 bestimmend eingewirkt und dabei einen Reichtum dekorativer Phantasie

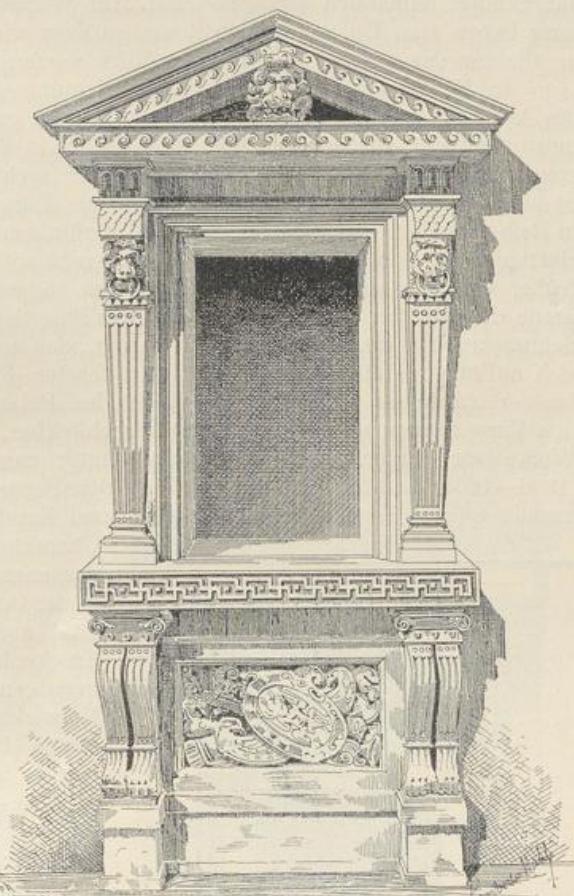


Fig. 29 Fenestra terrena an Casa Fiaschi zu Florenz

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 Ammannati* 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 Überschwang, 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-

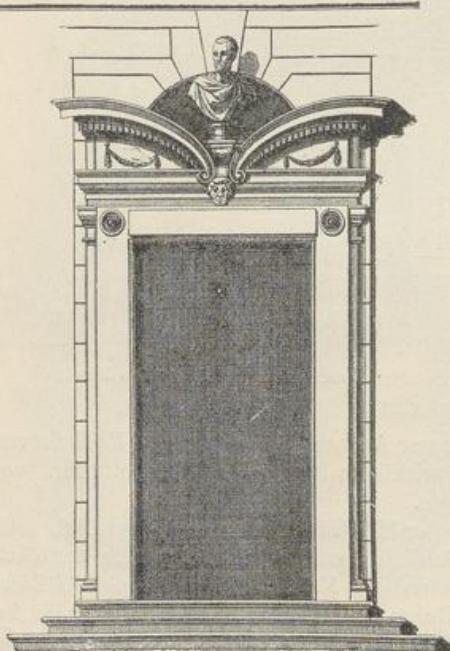


Fig. 30 Tür von den Uffizien zu Florenz

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.

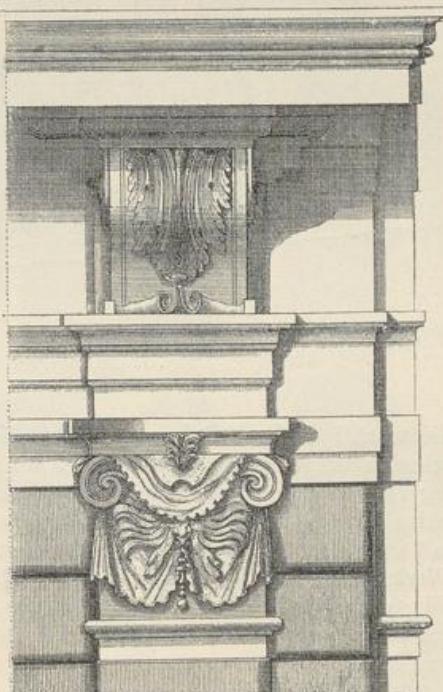


Fig. 31 Detail vom Portal des Palazzo Nonfinito zu Florenz

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

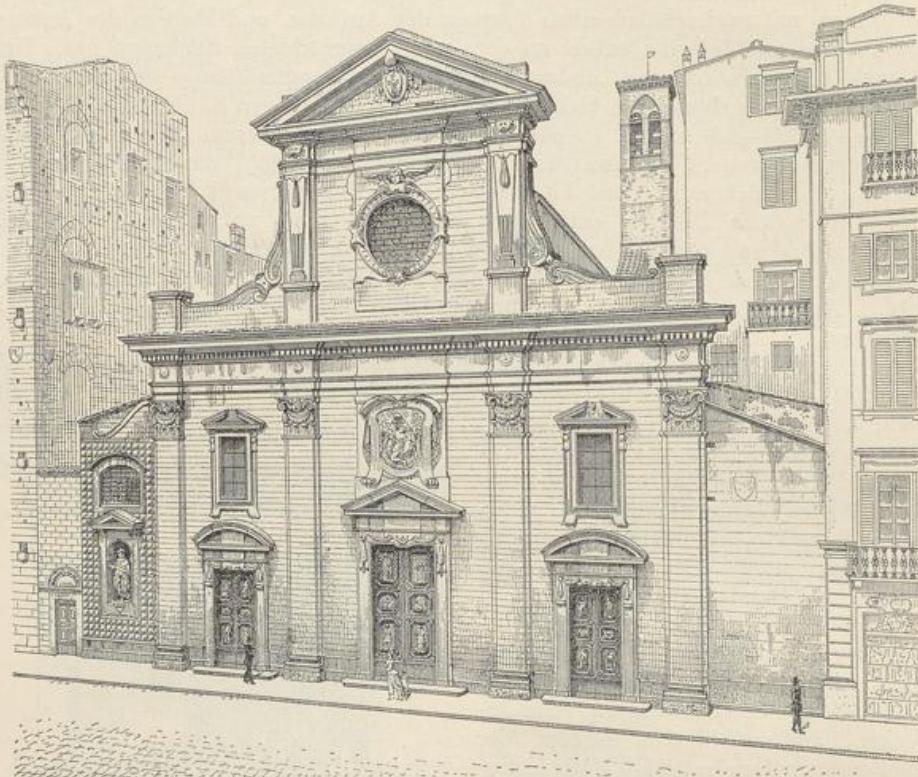


Fig. 32 Fassade von Sta. Trinità zu Florenz

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 O spi-

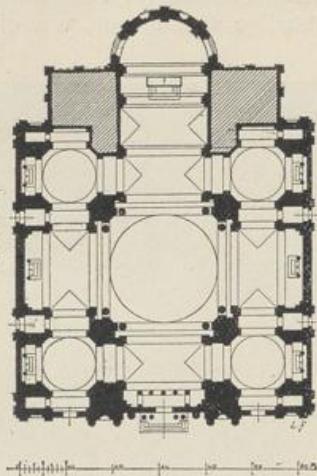


Fig. 33 Grundriss des Duomo nuovo zu Brescia

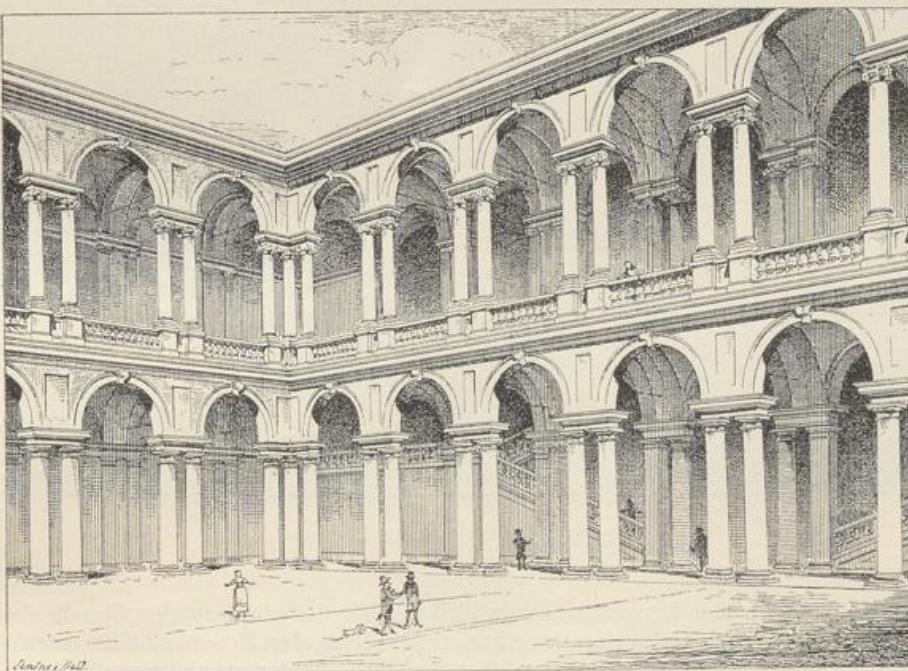


Fig. 34 Hof des Palazzo di Brera zu Mailand

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

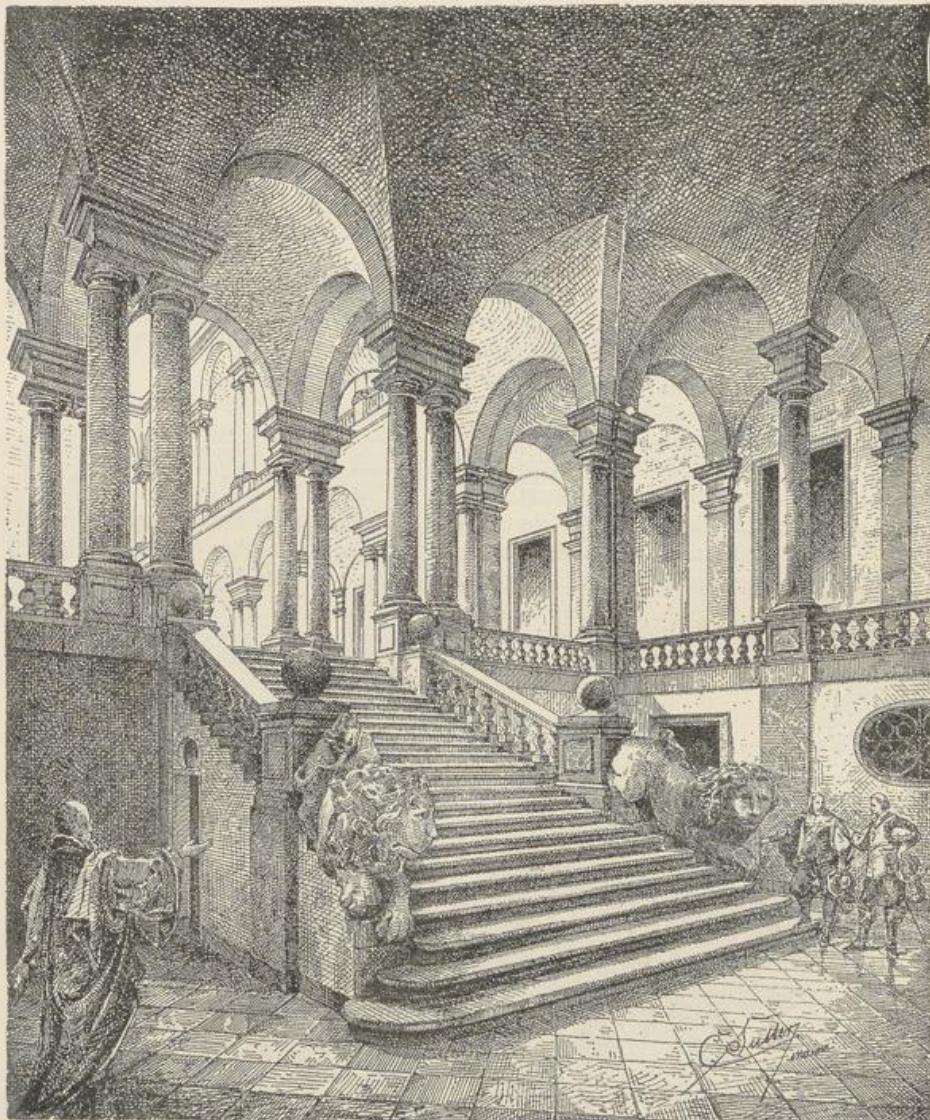


Fig. 35 Hof der Universität in Genua

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

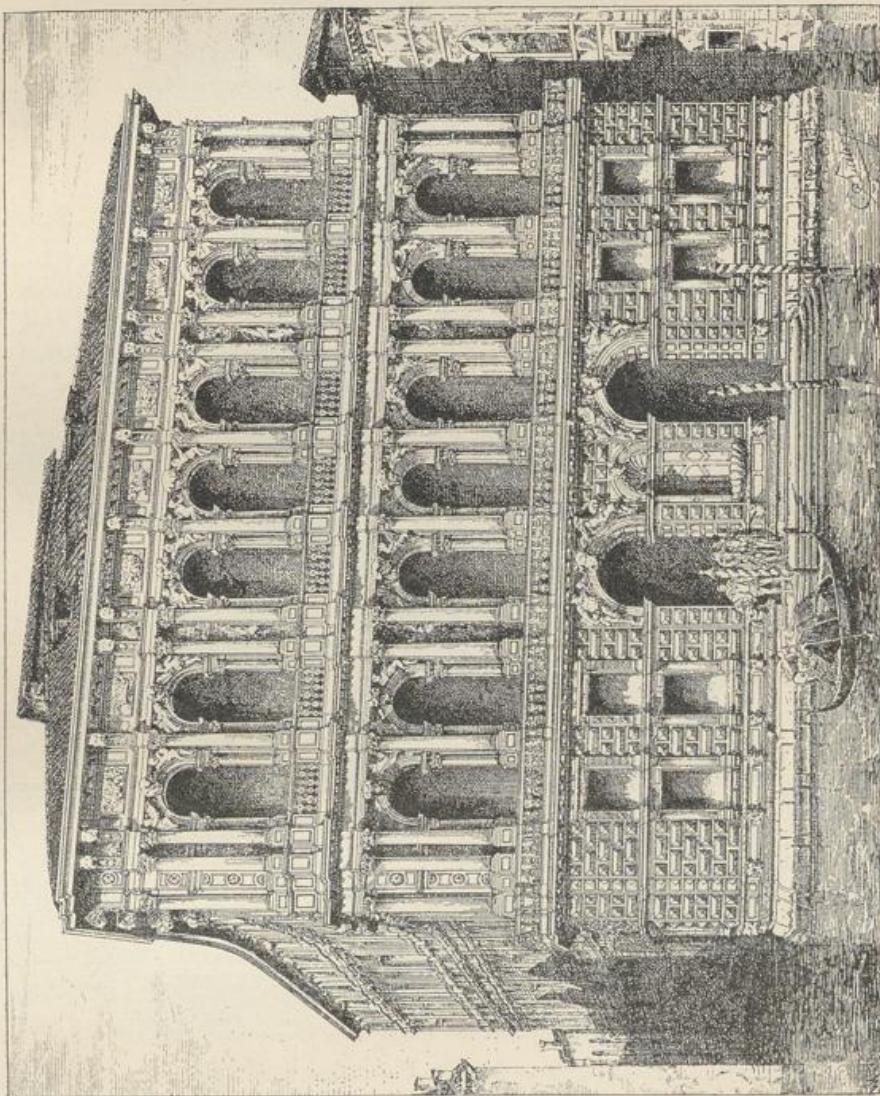


Fig. 36 Palazzo Pesaro in Venedig

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

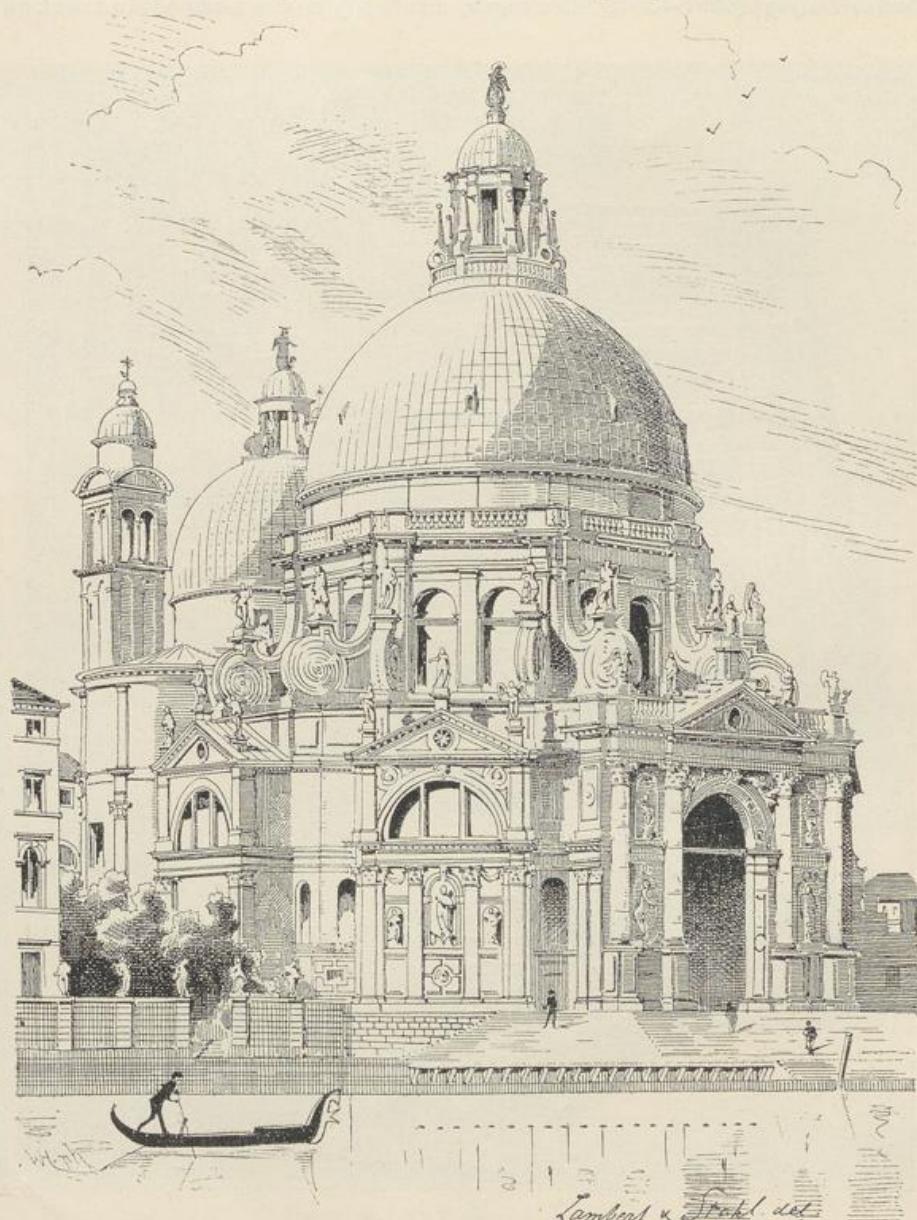


Fig. 37 Äusseres von S. Maria della Salute zu Venedig

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

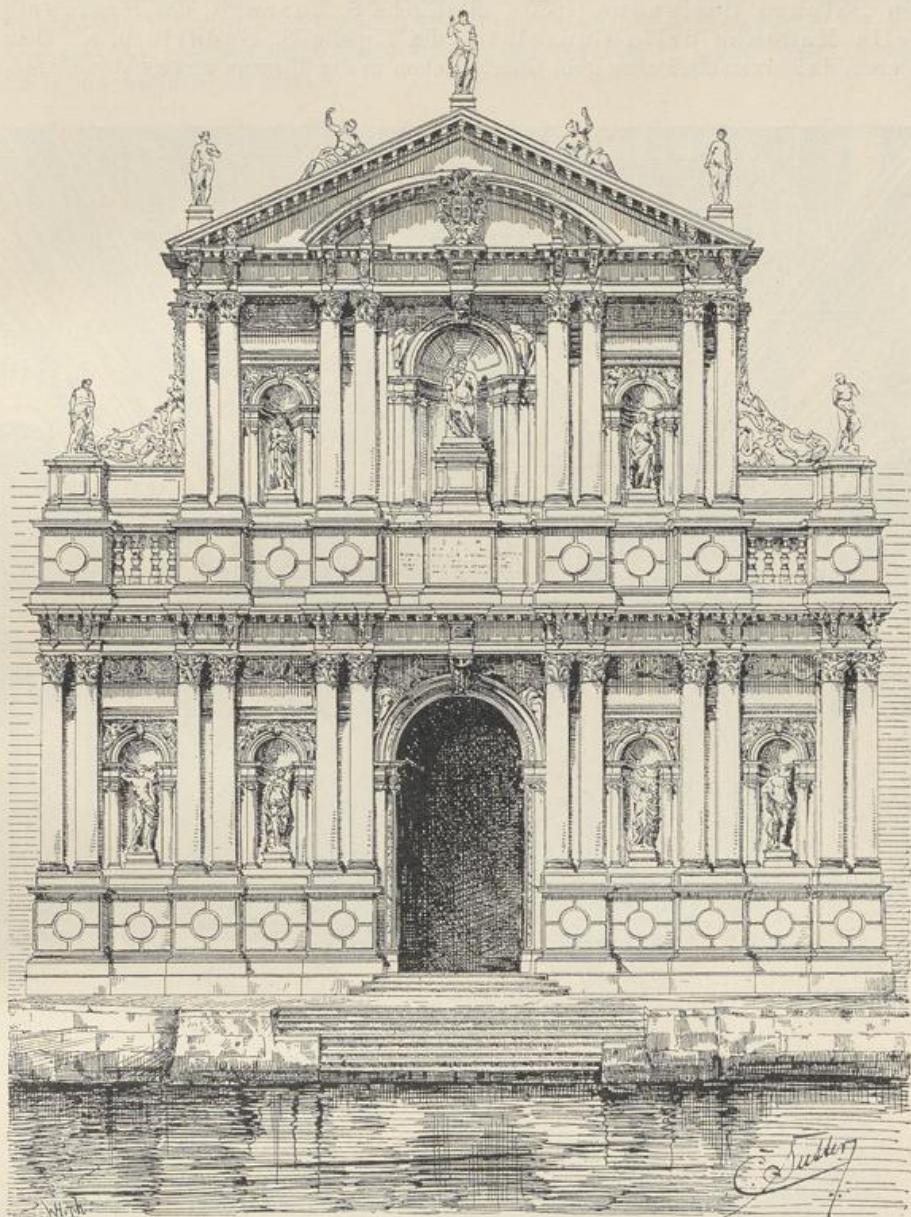


Fig. 38 Fassade von S. Maria ai Scalzi in Venedig

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.

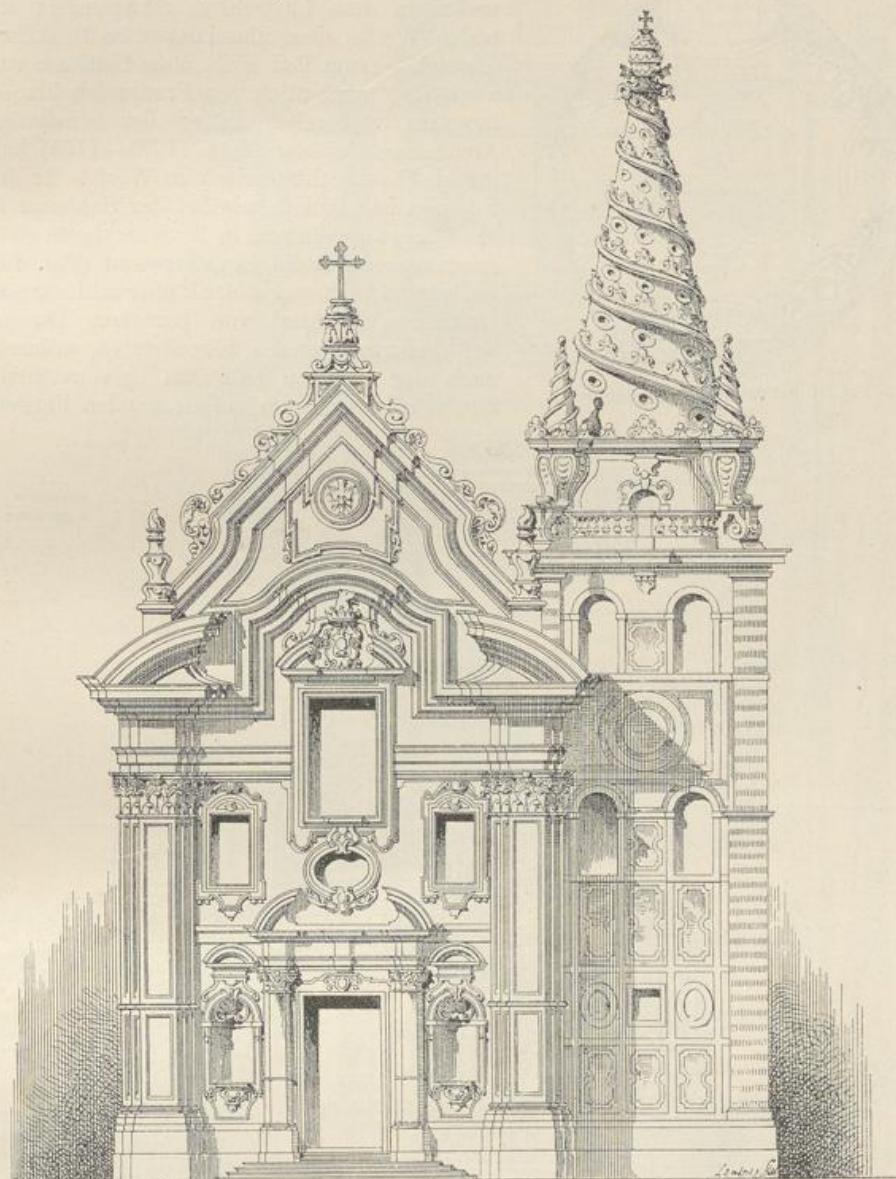


Fig. 40 S. Gregorio zu Messina

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

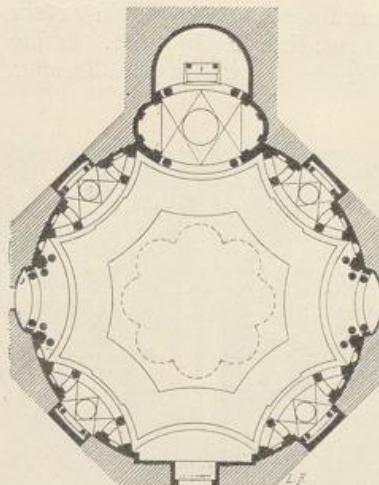


Fig. 41 Grundriss von S. Lorenzo zu Turin

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

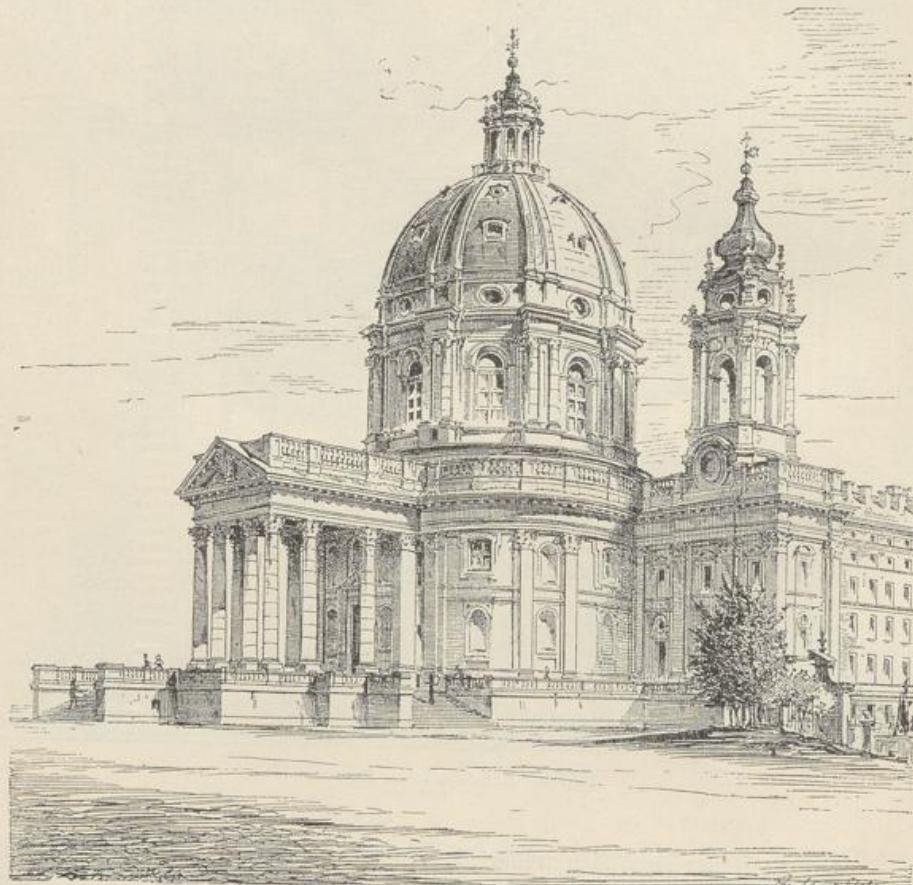


Fig. 42 Die Superga bei Turin

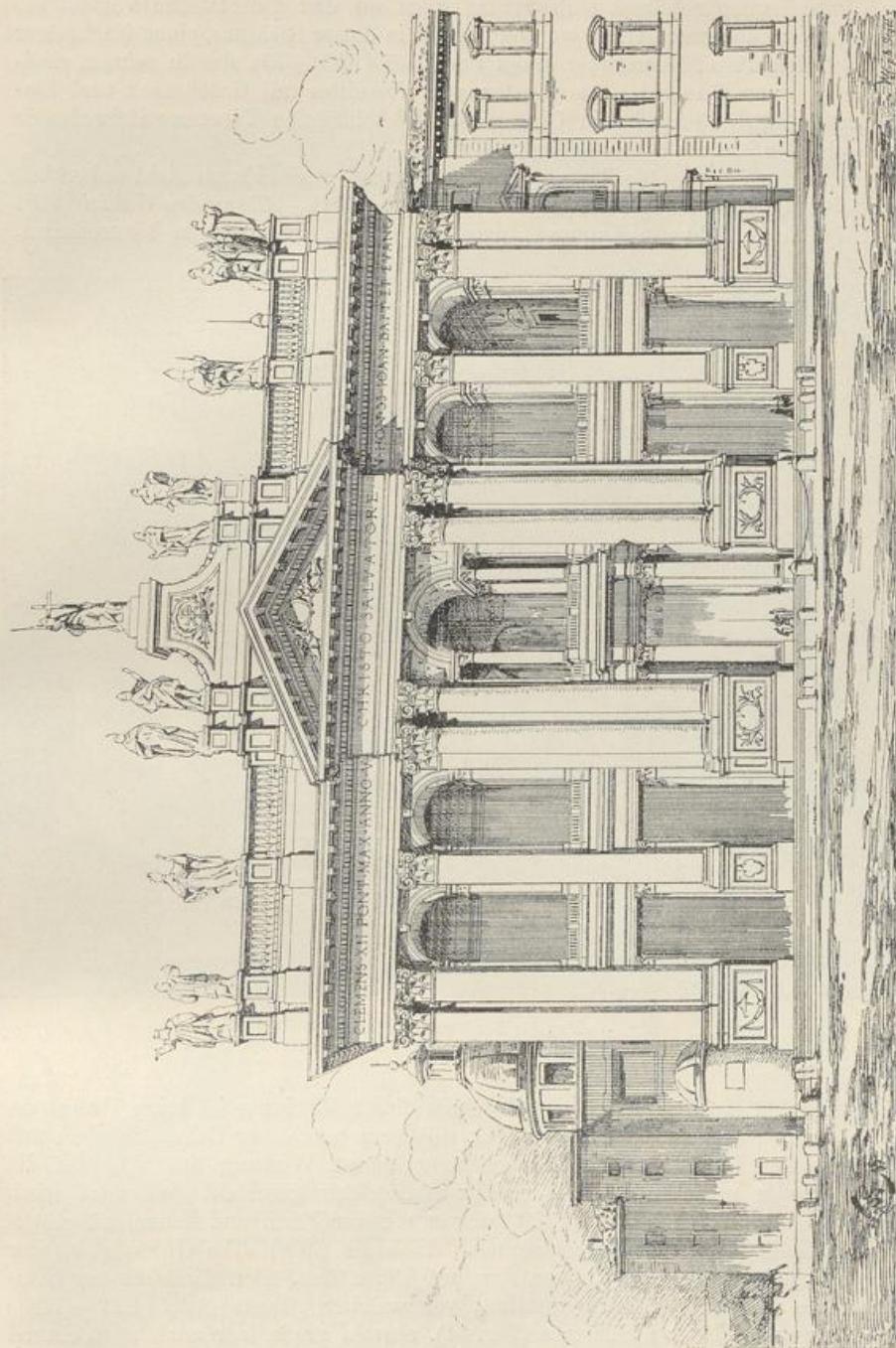


Fig. 43 Fassade von S. Giovanni in Laterano

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,

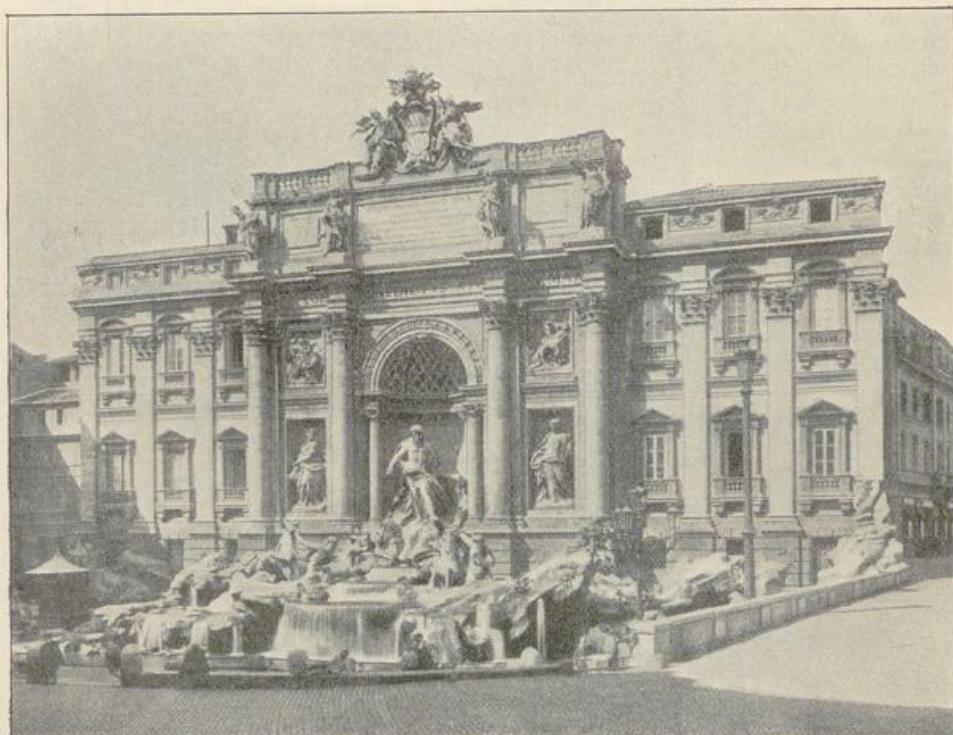


Fig. 44 Fontana da Trevi

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 *Niccolo 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

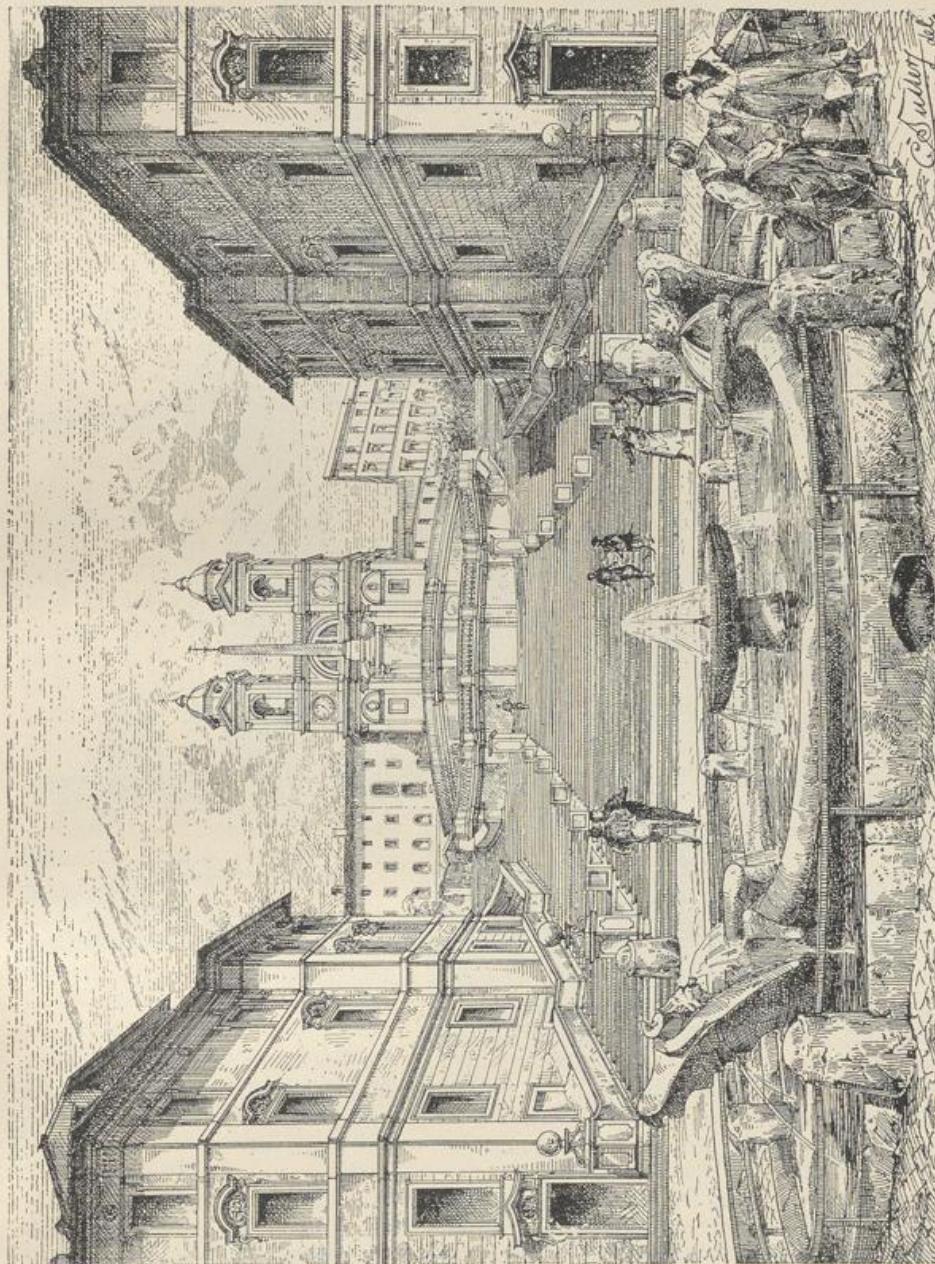


Fig. 45 Spanische Treppe zu Rom

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
Lübke, Kunstgeschichte 12. Aufl. Barock und Rokoko

(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.

Spanien¹⁾

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

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