



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

Der Kapitolsplatz - Biblioteca Laurenziana - Konservatorenpalast - Pal.
Farnese - Das Ideal des Innenraumes - Der Petersdom - S. M. degli Angeli -
Der Centralbau.

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-84815)

Das nämliche Kompositionsprinzip, das im Wandgemälde der Sixtina auf den ankommenden Betrachter rechnet, so dass der Vorgang zwischen Himmel und Hölle vor seinen Augen emporwächst, und je näher er zum Altar schreitet, auch die Scheidung zwischen Rechts und Links in die Scheidung von Oben und Unten übergeht, — das nämliche Prinzip bestimmt zur selben Zeit Michelangelos Umgestaltung des Kapitols. Die Anlage des Platzes, wie er sie damals in den ersten Jahren Pauls III. angegeben, rechnet mit dem ankommenden Wanderer wie mit dem aufsteigenden Hügel und dem vorhandenen Senatorenpalast als Höhepunkt der gleichsam lebendigen, im Wachstum begriffenen Mittelaxe. Unten der langsam emporgleitende Aufgang (die spät erst vollendete Cordonnata), in der Mitte der Balustraden links und rechts, die den eigentlichen Platz nach vorn begrenzen. Dann die Fläche mit dem Standbild Marcaurels auf ovalem Sockel inmitten der ovalen Einfassung des Pflasters mit den beiden schräg gegen den Hauptpalast gestellten Fassaden zur Seite. An der Front des Mittelbaues eine doppelte Freitreppe, von links und rechts zur Rampe aufsteigend, unter der sich eine Nische für die Kolossalstatue Jupiters öffnet, und als Dominante zwischen den liegenden, der Richtung der Aufgänge entsprechend angeordneten Flussgöttern, den Wert der Centrallinie noch einmal in plastischer Gestaltung ausprägt, während sie auf der Höhe des Palastes selbst als Glockenturm alles überragend emporschießt. Im Centrum des Platzes, wo das Reiterdenkmal steht, zwischen

den beiden Brennpunkten der Ellipse, vollzieht sich die Wandlung zwischen den drei Dimensionen; hier weicht die Tiefenaxe, die wir bis dahin verfolgt, der Breitenansicht, in der das Ganze der obern Komposition sich darbietet, und die Breite wieder der Höhe, die im Aufbau dieser Gruppe entschieden dominiert, und an sich wieder zusammenfällt mit der Richtung der Tiefe, d. h. der Lebensaxe des Gesamtraumes.

Erst nach diesem durchschlagenden Beispiel solcher Rechnung im Grossen gewinnt auch eine frühere Anlage in Florenz ihren unzweifelhaften Sinn: das Innere der Biblioteca Laurenziana, das Michelangelo um 1523 schon entworfen hatte, wenn auch die Treppe erst am Ende der fünfziger Jahre hinzukam, also ein Werk, das als Raumkomposition mit der Entstehung des Stiles in der Skulptur der Medicäergräber gleichzeitig zur Welt kam, während der Anordnung dieser Figuren wieder die Gruppierung an der Palasttreppe des Kapitols verwandt bleibt.

Mit Recht ist auf den beabsichtigten Kontrast zwischen den beiden Räumen der Laurenziana, der Vorhalle mit der Treppe und dem Studiensaal, aufmerksam gemacht worden. Im Treppenhause wird die spannende, mannichfaltig-strebende, unruhig sich bewegende Vorbereitung gegeben, im oberen Saal dagegen waltet einfache Klarheit, Ruhe, Befriedigung. Der nämliche Gegensatz wird ebenso schon in der Eintrittshalle selbst beobachtet, d. h. zwischen der unteren Ordnung der Architekturglieder und der oberen im selben Raume, die erst mit dem zweiten

Räume auf gleichem Niveau liegt. Es ist somit dieselbe künstlerische Ökonomie, wie wir sie im plastischen Ganzen der Medicäergräber, wie im Wandgemälde der Sixtinischen Kapelle nachgewiesen, und und sie ist an dieser Stelle auch für die Architektur schon als deutliches Symptom des Barockstils anerkannt. Folgen wir nun auch in dieser Verbindung zweier Innenräume dem Gang des Besuchers und schreiten aus der engen hohen Eintrittshalle über die Treppe hinauf in den Lesesaal, so verwandelt sich auch hier im Fortschritt die Tiefe in die Höhe und umgekehrt die Höhe in die Tiefe, wir erhalten also als bleibendes Ergebnis ein Oben und Unten, genau so wie auf dem Jüngsten Gericht und auf dem Kapitolplatz, und die obere Region des Treppenhauses bezeichnet den Wendekreis, in dem sich die Wandlung vollzieht. Die Bewegungsaxe wird als Wachstumsaxe zur Vermittlung und leitet so den psychologischen Fortschritt in einander über. So erst offenbart sich in jeder Richtung der Zusammenhang mit der Wurzel plastischer Gestaltung auch hier, d. h. die Höhenaxe als eigentliche Dominante des Ganzen.

Das ist weit wichtiger als die Formensprache im Einzelnen und unterscheidet die Laurenziana prinzipiell von der Grabkapelle der Medici, die, von Einzelformen ebenso abgesehen, durchaus noch als ächtes Werk der Hochrenaissance zu gelten hat. „Als Ganzes“, sagt Geymüller, „ist sie ein leichtes, herrliches Gebäude, welches das Prinzip Brunelleschischer Sakristeien auf das Geistvollste erweitert und erhöht darstellt,“ — also historisch in notwen-

digem Zusammenhang mit dem Bau des Giuliano da Sangallo und Cronaca an Sto. Spirito aufzufassen. „Es ist nicht bloß die reinere und vollständigere Handhabung einer untern und einer obern Pilasterordnung, was hier den Fortschritt des 16. Jahrhunderts im Verhältnis zum 15. klar macht, sondern vor Allem ein höheres Gefühl der Verhältnisse,“ also das, was Burckhardt „Organisation“ nennt, — ein Vorzug, der wieder aus dem innersten Verständnis des plastischen Prinzips hervorgewachsen ist, und den Bildner weit über alle vom Zimmermann zum Baumeister gewordenen Vorgänger und Zeitgenossen hinaushebt.

In der weitem Durchgliederung der Innenwände waltet dann freilich die Rücksicht des selben Künstlers auf seine eigenen plastischen Gestalten, und es ist unläugbar, dass hier eine planmäßige Zerkleinerung stattgefunden hat, die jetzt nach Beseitigung der oberen von Giovanni da Udine in Stuckrelief und Malerei ausgeführten Dekoration erst recht unvermittelt, wie ein willkürliches, aus lauter Stückwerk zusammengeschobenes Schachtelsystem erscheint, nur berechnet, die Grössenwirkung der Figuren noch zu steigern. So gehört diese bauliche Dekoration der Cappella Medici in eine Kategorie mit der gemalten Architektur an der Decke der Sixtina und mit der marmornen Bekleidung des Juliusgrabmals, wie Michelangelo sie in unverkennbarer Verwandtschaft mit einander gedacht.

Die Wandgliederung der Laurenziana reiht sich in chronologischer Folge dann ebenso natürlich an, wie in stilistischem Fortschritt von der Hochrenaissance

zum Barock. Schon die Einzelheiten der Grabkapelle bedeuten den Uebergang, je notwendiger sie mit den Statuen und ihrer cyklischen Komposition, von der wir keine volle Vorstellung mehr erreichen können, in Zusammenhang gedacht sind. Jedenfalls aber ist diese dekorative Wandbekleidung hier nur noch Folie des Bildwerks, nicht schon als architektonische Schöpfung im Zusammenhang mit dem Bauwerk als solchem zu verstehen. Nur die schräg ansteigenden Pfosten der obern Fenster dürfen als Symptome des Hochdranges, im Sinne der Organisation noch, aufgefasst werden, und greifen über die Gränze des Renaissancegefühles bereits hinaus.

Erst im Vorraum der Laurenziana begegnet uns die bewusste Überlegenheit in der Handhabung aller Einzelformen, die den ausschliesslichen Verehrern der Antike als Willkür erscheinen muss, weil sie dem bisherigen Sinn absichtlich zuwiderläuft. Für ihren Urheber Michelangelo bezeugt sie unzweifelhaft den entscheidenden Wandel, wo ihm diese Auffassung des Organismus zum überwundenen Standpunkt geworden war, weil er durch eigne Vertiefung einen Fortschritt erreicht hat. Er greift tiefer und will höher hinaus als die Hochrenaissance auch hier. Und wir empfangen die ebenso unzweifelhafte Bestätigung, dass sein künstlerisches Wollen sich zunächst auf die psychologische Veranstaltung, also auf die Innenseite, den geistigen Gehalt des Werkes richtet, — dass er den Innenraum anders auffasst, noch nicht den Baukörper auch nach Aussen anders gestaltet. Die Laurenziana ist nur Innenarchitektur

Michelangelos, im Anschluss an vorhandene Räume sogar; in diesen Schranken aber bietet er alle Mittel auf, die gewollte Metamorphose durchzusetzen: das Gefühl des Strebenden hier, des Befriedigten dort hervorzurufen. Nur fehlt der Eintrittshalle immer noch der abschliessende Oberbau zur Erklärung alles Übrigen. Unverkennbar ist jedoch das Vor- und Zurücktreten der Mauermasse als solcher. An der Stirnfläche der einwärts vordringenden Pfeiler stehen blinde Fenster mit der Frage, wie weit sie für bildnerischen Schmuck gedacht waren, der die Schwelung erst recht lebendig machen sollte, während dazwischen die zurückweichenden Öffnungen, gleich Wandschränken oder Kästen, mit je zwei dicht aneinander gedrängten Säulen darin, keinen Zweifel über ihre Bedeutung übrig lassen: der gewohnten Selbständigkeit dieses plastisch am freiesten entwickelten Gliedes läuft solche Stellung zuwider, sie kann also nur eine Zwangslage versinnlichen. Diese unterjochten, eingeschachtelten Säulen wirken wie invertierte Wortstellung oder eine gewaltsame Satzkonstruktion, die das leidenschaftliche Ungestüm des hervorbrechenden, ungeduldig mit der Sprache ringenden Gedankens versinnlicht. Aus Freigeborenen sind Sklaven geworden, oder umgekehrt, sie harren schon ausgebildet und lebensfähig im Schofs der Mauer, die sie gebären soll zu eigner Tätigkeit; in solchem Gleichnis würden wir etwa die Gestaltung ausdrücken, wenn die vorliegende Erscheinung nur Plastik wäre. Das eben ist es, was der Bildner Michelangelo sagen will und mit den überkommenen

Mitteln der Architektur nur durch Umkehrung der geläufigen Organisationsweise ausdrücken kann. Deshalb verfällt auch der Gegensatz zwischen unten und oben auf künstliche Wiederholung des selben Motivs in abweichendem Sinne: die lukenartige Eintiefung über den Hauptnischen ist unten als aufrechtes Ob-longum mit langen Ohren gebildet, oben dagegen quadratisch mit eingeschriebenem Kreis. „Eine vollständigere Beruhigung“, meint Wölfflin, „ist nicht denkbar.“ Aber das Neue, der triebkräftige Gedanke, der weiter wirkt, liegt in der Auffassung der Mauermasse, die sich einzieht und vordrängt, wie in Wehen. Die später (1558/59) gegebene Treppe redet diese Sprache der bildsamen Materie schon ganz konsequent; der Bildnergeist durchdringt das Geschiebe stereometrischer Formen. Michelangelo modellierte sie ganz in Thon, und es ist dem feinen Sinn Jakob Burckhardts nicht entgangen, dass Michelangelos Gebäude durch eigenen Formenausdruck dies Verfahren noch verraten. Aber das kommt später hinein. Ursprünglich war die Treppe der Laurenziana wol in Holz beabsichtigt, in einem Material also, das die Formen der organischen und der unorganischen Natur so zu vereinigen noch unmittelbar gestattet, wie er sie Vasari aus Schachteln aufgebaut.

In dieser Zutat vom Ende der fünfziger Jahre liegt jedenfalls die Lösung des ganzen Rätsels zu Tage: Michelangelo ist auch als Architekt in erster Linie Bildner. Die plastisch ausgebildeten Formen der Baukunst versteht er zunächst, und besser als alle

Falegnami. Seine Pilasterordnung der Cappella Medici ward so ein Höchstes solcher „Organisation“ der Wand. Je lebendiger sein Mitgefühl für die statuarische Regung der Säule, desto unmittelbarer verfällt er auf das wirksame Mittel, sie im Widerspruch zu ihrer eigensten Natur einzusperren. Aber die Einzelbildung der Formen, wie die Wandbehandlung sonst verraten in Florenz überall noch die Herkunft aus den Gewohnheiten der Schreiner und Zimmerleute, da Sangallo oder da Majano, in deren Hände die florentinische Baukunst geraten war. In der Laurenziana sind wie in der Cappella Medici alle Kapitelle, Basen, Konsolen, Rahmenprofile mit ihren Ausläufern scharf geschnitten, spitzig, trocken, wie in hartem Holz gedacht. So denkt er gelegentlich auch in Erz haarscharf gerandet, wie mit dem Messer.

In Rom erst kommt die Gelegenheit zur wirklichen Ausführung eines Aussenbaues; und zwar sind der Konservatorenpalast auf dem Kapitol und Palazzo Farnese die nächsten Beispiele, wo wir Michelangelo zu suchen haben. Da gilt es entschiedener als bisher auf das römische Material hinzuweisen: den Travertin, dessen innere Ungleichheit, strichweis wiederkehrende Körnigkeit und Durchlöcherung keine haarscharfen Formen verträgt, wie die Pietra serena, oder zarte Blattbildung begünstigt wie der Marmor. Grade diese Höhlungen und Bruchstellen aber offenbaren die Entstehung des Travertin, veranschaulichen die Versteinerung des Flüssigen und lassen uns fast in die Lebensadern, die einst die weiche Masse durchzogen, ins Pulsieren der warmen Schwefelquellen

hineinblicken, — so dass der Künstler, der mit diesem Material zu tun hat, hier zu einer Auffassung des Gesteines von Innen her gradezu genötigt wird, wie nirgend anders. Wer je beim Sturz des Anio zwischen den Travertinwänden von Tivoli das Wühlen des Wassers beobachtet hat, oder das Brodeln der Solfatara, die Verkalkung der strömenden Adern oder das unablässige Wachstum der Tropfsteinhöhlen, der begreift, wie der Verkehr mit dem Travertin an seiner Geburtsstätte dazu führen muss, von dem tektonischen Gefüge der Mauern, von der gewohnten Schichtung der Quadern, von den immer noch cyklopischen Erinnerungen der Rustica vollends abzusehen, und statt dessen den gewachsenen Stein als bildsamen Stoff, als einheitlich zusammenhängende, noch von innen regsame Masse zu denken, ihre Selbständigkeit als Naturwesen anzuerkennen, das nur des Antriebes einer Schöpferkraft bedarf, um aus sich selber die Form zu gestalten, die „als Urbild in ihr schlummert“. So versetzt sich der Bildner Michelangelo in die gewachsene Masse selbst, durchwaltet mit seinem Willen die Naturkraft und haucht sie an mit seinem Odem, dass sie vollends lebendig werde zum Vollzug seiner plastischen Gedanken.

So reden auch die Einzelformen in Rom eine andere Sprache. Das berühmte Säulenkapitell am Konservatorenpalast mag statt aller Beispiele dienen, von der Muschel droben im Fenstergiebel noch gar nicht zu reden. Hier ist die Geburtsstätte des „Ohrwaschlstils“, wie die Münchener sagen. Volltönder kehren die Motive der Laurenziana wieder. Auf

dem Kapitol werden in der Halle des Erdgeschosses die Säulen unter gerades Gebälk mit starker Obermauer gejocht und ganz gegen die grossen Pfeiler der Hauptordnung gedrängt, die ihrerseits durchgehend sowol die Raumöffnung unten als die geschlossene Wand des Obergeschosses umspannt, ja zusammenquetscht. Das verraten deutlich die gestreckten Fenster, die mit dem Intervall unten ein Ganzes bilden, das sich im Rundgiebel (mit jener Muschel darin) abschliesst. Es ist ein unbefriedigtes Streben von unten empor, das erst im zusammenfassenden geraden Gebälk der Hauptordnung Beruhigung findet, wie unter einer reinen Herrscherstirn, mit seiner Einordnung in einen bewussten Zusammenhang, zur Klarheit gedeiht.

Damit stossen wir auf das innere Prinzip der Komposition: den Hochdrang, der bei einer hofähnlichen Einfassung des Kapitolsplatzes durch seitliche Hallen hüben und drüben, wie sie beabsichtigt war, natürlich bei diesen Nebenpalästen sich einem andern Prinzip unterordnen musste, nämlich der Breitenaxe, die ihrerseits in der Mitte, dem Denkmal inmitten des Platzes entsprechend, sich der Dominante der Gesamtkomposition d. h. der Tiefe einfügen und der Vertikalaxe am Hauptpalast unterordnen soll, wie wir oben schon angedeutet haben.

Die entscheidende Ausprägung des Hochdrangs für den Baukörper als solchen findet sich aber am Palazzo Farnese. Soweit an dem vorhandenen Bau des Antonio da Sangallo eine solche Durchführung neuer Stilprinzipien noch möglich war, ist hier Alles

aufgeboten, worauf Michelangelo hinaus wollte. Die Steigerung der Frontalhöhe zunächst. Wuchtig und schwer genug waren die Formen Sangallos schon, aber immer noch mit sich selber eins, wie die besten Römerwerke auch; vollendet und in sich abgeschlossen wäre der Eindruck gewesen, aber keine Äusserung eines Gesamtlebens von Innen her, in dem gleichwertigen Übereinander kein Aufschwung aus eigener Kraft. Es ist wieder der Ausdruck der Innerlichkeit, den Michelangelo entbehrt, und durchführt, selbst auf Kosten der gelungenen Leistung des Vorgängers, auf dessen gedrungene Proportionen nun erst der Schein der Gedrücktheit fällt, nachdem Michelangelo darüber hinausgegangen. Bei Sangallo wäre das erste Geschoss, als Piano nobile in der Mitte, der vorherrschende Bestandteil geblieben. Michelangelo fasst die Selbständigkeit aller Geschosse zu einem Höheren zusammen, so dass sie zur Vorstufe von beschränkter Genügsamkeit werden, vereinigt sie auch hier unter einer glatten hohen Stirn mit dem mächtig schattenden Kranzgesims als Abschluss. Und was wohnt hinter dieser steinernen Stirn, die so hochragend und fest die gewaltige Krönung des Ganzen trägt, was leuchtet in ihrer klaren unbeweglichen Fläche, wenn nicht die Überlegenheit des denkenden Geistes, die über das wechselnde Getriebe des Lebens drunten hinausreicht?

Und was nach Aussen Hoheit und Ruhe zugleich, wie die Stirn des Olympiers, das ist gewollte Bewegung und höchste Kraft nach Innen zu, wo die Gebärde der Gedanken zu Tage tritt. Bewusste

Tätigkeit des vernünftigen Wollens führt aus der materiellen Befangenheit, die selbst der Gröftheit des römischen Altertums noch anhaftet, empor: — so denkt Michelangelo über Sangallo hinaus; sein Obergeschoss des Hofes drinnen sagt es.

Er setzt auf die beiden ruhig ernsten, nach Römerart sicher in sich selbst beruhenden Geschosse dieses Hofes ein so lebendig bewegtes, mit allen Formen nach oben drängendes Drittes, das doch in seinen Bogenformen und Durchbrechungen schon das vorbereitende Gefühl des Abschlusses verrät, ein unbefriedigtes Drängen, das im Kampf mit höher liegender Masse die Vollendung des Ganzen einträgt. Deshalb will dem Geniesser des harmonischen, auch in seinem Mafshalten woltuenden Renaissancegefühles unten diese Zutat Michelangelos droben nicht mehr in den Sinn; sie erscheint ihm wol als Gewalttat, so sehr er — von den Nischen der Laurenziana herkommend — auch ihre Sprache versteht, ja von dem subjektiven Gefühl in diesen gedrückten Bogen, in den gestreckten Gliedern, in den gequetschten Öffnungen und den gebrochenen Verdachungen unmittelbar ergriffen wird. Das objektive Dastehn dieser Hallen Sangallos bekommt einen Hauch eisiger Kälte gegen den persönlichen, ganz individuellen Formendrang droben.

Die ausgesprochene Vorherrschaft der Höhenrichtung, die so in letzter Stunde über den Bau der Farnese gekommen, konnte auch die Erscheinung des ganzen Palastkörpers nicht mehr durchgreifend bewältigen. Dazu überwog die Breitenausdehnung

des Kolosses schon allzu sehr, die „solche Herberge des römischen Adels“ mit seinem Dienertross mit sich brachte. Aber wenn auch ebenso nachträglich wie am Äussern ist der Hochdrang auch im Innern noch bei der Raumbildung tätig gewesen. Das Hausgesetz des Bildners bemächtigt sich ihrer überall da, wo es gilt der Persönlichkeit des Hausherrn selber, in die der schöpferische Künstler seine Sinnesart hineinträgt, Ausdruck zu leihen. Da steckt auch die Triebfeder des Neuen, die den bisherigen Palastbau von Innen her verwandeln sollte. Michelangelo zeigt in den Sälen, die er anordnet, dass er tiefer greift und höher hinaus will als der Letztling der Hochrenaissance, dessen Werk ihn einengt. Er schafft hier den oblongen Saal von möglicher Grösse und Höhe, aus einem Stück, der allein den adäquaten Ausdruck der Würde, der Erhabenheit des Charakters ermöglicht, den er, der überlegene Genius, dem innersten Bedürfnis dieser Generation vermittelt. Über das zerschlagene Glück des goldenen Zeitalters kam er selbst nur im Zusammenraffen der eigenen Kraft hinaus, sich selber die Rettung dankend; sie ist es, die er strebend eben hier durchsetzt und in der Folge auch hochhält als wolverdienten Preis.

Das Verlangen des Meisters geht, wie in den Statuen der Medicäerkapelle und im Jüngsten Gericht, auch hier im Raumgebilde auf die Steigerung ins Übermenschliche. Und wie dort in den Werken der späten Römerzeit, dem Heraklestorso, den er noch als Greis mit seinen Fingern lieblosen gieng, wo das Auge nicht mehr reichte, den Flussgöttern,

denen er den Ehrenplatz auf dem Kapitol zugedacht, dem Laokoon, dessen tragischer Gewalt ein Widerhall in seinem tiefsten Innern entgegenkam, fand er hier das Vorbild in den Palasträumen und Thermen-sälen, den Überresten der Kaiserbauten Roms. Ein besonders wolerhaltenes Beispiel der Diocletians-thermen hat er selbst später zur Kirche S. M. degli Angeli ausgebaut.

Einen solchen Raum im Baukörper des üblichen Renaissancepalastes zu schaffen, war aber nur möglich durch Überhöhung des sonstigen Durchschnitts der durchlaufenden Geschosse, d. h. etwa auf Kosten des darüberliegenden Mezzanins, das man einzuschieben schon hier und da gewohnt war. Man könnte versucht sein, einer solchen Absicht auch die Steigerung der Obermauern am Palazzo Farnese beizumessen, aber das zweite Stockwerk eignete sich nicht sehr zur Verwirklichung des neuen Ideals, da nur das Piano nobile zur Repräsentation bestimmt war. Die Ausbeutung eines darüber oder darunter gelegenen Zwischengeschosses zu Gunsten eines Saales ergab indessen immer nur mässigen Zuwachs an Höhe; eine volle Befriedigung schien erst durch vollständige oder doch annähernde Verwertung zweier Geschosshöhen erreichbar. Hier liegt die Verbindung zwischen Michelangelo und seinen Nachfolgern Giacomo da Vignola und Giacomo della Porta, die solchen Raum, die berühmte Galleria Farnese, nachträglich noch eingeführt haben, freilich als ebenso erzwungene Zutat, die sich als Einschiebsel verrät.

Eine Hauptfrage, die mit dem Hochdrang und

der Weiträumigkeit eines solchen Saales gleichermaßen zusammenhängt, ist die der Beleuchtung. Und diese ergibt ihre verschiedenen Möglichkeiten erst aus der Lage dieses Raumes im Baukörper der Paläste. Die Vorbilder in den antiken Bauwerken haben seitliches Oberlicht unmittelbar unter dem Gewölbe. Im Palastbau nach bisherigem Brauch der Renaissance muss gerade auf diese wirksamste Form der Beleuchtung, die den Grundgedanken der Raumgestaltung wesentlich charakterisieren hilft, verzichtet werden. Zunächst galt es jedenfalls einen solchen Hauptsaal dem Haupttrakt des Palastes gegen Platz oder Strasse, also hinter der Fassade einzuordnen, so dass entweder die eine Schmalseite des Oblongums, dem Eingang gegenüber mit Fenstern durchbrochen wurde, oder aber so, dass eine Langseite des Rechtecks, in die Frontmauer fallend, eine ganze Reihe von Fenstern erhielt. Im erstern Fall war die Tiefenaxe, im zweiten die Längsrichtung die Dominante des Raumes, und darin sind wesentliche Unterschiede vorbereitet, die durch Erfahrung erst zum deutlichen Gefühl entwickelt werden konnten. Die Erfüllung des Ideales aber, mit dem feierlichen Oberlicht von beiden Seiten her, ist nur in eigener Gestaltung ad hoc erreichbar, in einem Mittelbau, der, wenn nicht ganz frei gelegen, doch die anstossenden Teile des Traktes mit seinem Lichtgaden überragt.

Diese Bildung gehört der bewussten Raumgestaltung des Barockstiles an, wie andererseits die Konsequenz der doppelten Fensterreihe an einer Seite den Fassadenbau betrifft. Da berührt sich Michelangelos

Ausbau des Palazzo Farnese wieder mit seinen Gedanken am Konservatorenpalast des Kapitols, wo wir statt zweier übereinander geordneter Geschosse, wie die Hochrenaissance sie beibehalten hatte, schon eine einzige Hauptordnung gefunden haben, wie auch Palladio sie für seine grossartigsten Monumentalbauten adoptiert. Die Weiterführung dieser Aufgaben fiel den Nachfolgern Michelangelos zu.

Aber das Ideal des Innenraumes, das vom Mittelpunkt des Baues her die ganze übrige Anlage verschieben oder umgestalten sollte, dürfen wir aller Wahrscheinlichkeit nach Michelangelo selber beimessen, je mehr er allein die Persönlichkeit war, das Grundgefühl seiner Zeitgenossen in Rom, und auch nur der Grössten unter ihnen, zum Bewusstsein zu bringen und so dem künstlerischen Wollen der Baukunst einzuverleiben.

Die kraftvolle Persönlichkeit jener Tage sucht in solchem „Raum aus einem Stück“ das Spiegelbild ihres Selbstgefühles, das über die Sphäre des eigenen Leibes hinausgreift, in weiteren und höheren Umkreis ausladend, so dass sein Schalten und Walten sich über Allen geltend macht, die diesem Raume nahen. Deshalb behängt man sich nicht allein mit reicher Fülle von Stoffen, zur Erweiterung des zugehörigen Volumens, mit einer mehr oder weniger schwerfälligen Masse, die bei jeder Bewegung den Aufwand der Muskelkraft bemerklich macht, aber auch jeder Tätigkeit der Gliedmassen die leichte Freiheit verwehrt, um ihr Würde zu verleihen, — sondern man prägt diesen Rhythmus des Benehmens

und des Vortrags schwülstiger Redekunst, auch der Raumgestaltung selber auf. Unten wird durch Holzgetäfel in dunkler Farbe die Geschlossenheit aufrecht erhalten, gleichsam zusammengekommen; so steigt die umschliessende Masse ringsum empor. Gegen die Decke zu beginnt die Schwellung, sei es in flacher Balkenlage, sei es in tonnenähnlicher Wölbung, einander zuzustreben. Und wie sich hier von beiden Hauptwänden her der plastische Drang in der Höhe begegnet, im Austausch mit den Ausläufern der Schmalseite beruhigt, so recken und strecken sich die Strebungen an der Holzdecke hinüber und herüber, nur in der Mitte ein Hauptfeld oder eine Gruppe von kleineren umspannend. In solchen Räumen muss man nicht sofort „überwältigende erdrückende Verhältnisse“ sehen, wie Wölfflin aus heutiger Empfindlichkeit heraus sie nennt, sondern eher das Vorrecht der Architektur erkennen, „das Lebensgefühl der Epoche ideal zu erhöhen, das zu geben, was der Mensch sein möchte,“ das ihr sonst doch zuerkannt wird. Ich habe es hier ebenso gemacht, d. h. das Raumgebilde ausgedichtet, auch ohne ein sicheres Belegstück im Profanbau von Michelangelo selbst aufzuweisen. Wir müssen uns an dieser Stelle erinnern, dass wir den oberen Abschluss der Laurenziana entbehren, dass aber eine alte Tradition Michelangelo solche Deckengebilde beimisst, deren Autor wir, wie bei jenem Prachtstücke der Lateransbasilika, nicht kennen.

Der Holzstil in der Wandbehandlung des Treppenhauses der Laurenziana würde seine beste Motivie-

rung finden, wenn wir solch ein Deckengebilde hinzudächten, das den Kräfterdrang vor- und rückwärts tretender Glieder zum Ausgleich brächte. Die Decke des Lesesaales soll ohnehin nach seiner Idee von Tassi und Caroto geschnitzt sein. In Rom aber hat die bisherige Forschung gerade die Innenbekleidung der Palasträume so vernachlässigt, dass erst Spezialarbeit das nötige Material für die hier postulierte Lösung erbringen kann.

Noch in einem Punkt hat Michelangelos Anteil am Palazzo Farnese der folgenden Generation ein Vermächtnis hinterlassen, das die späteren Nachfolger erst verwerten lernten: sein Gedanke war, den Stadtpalast der Farnese mit der jenseits des Tiber gelegenen Villa Farnesina, durch eine Brücke über den Fluss und Gartenanlagen hüben wie drüben zu verbinden, so dass man mit einem Blick die ganze Ausdehnung überschauen, in einer Richtungsaxe durchwandeln sollte. Dieser Plan, der sich der Umgestaltung des Kapitols künstlerisch anschloss, war wieder ächt römisch, im Geist antiker Kaiserpaläste, wie die Orti Farnesiani am Palatin, gedacht; aber er kam damals nicht zur Ausführung.

Neben diesem weit umfassenden Prospekt für die Lebensaxe eines Weltgebieters auf Erden steht nun das Gegenteil, die strengste Konzentration für das gewaltigste Gotteshaus der Welt, der Petersdom. Hier erst können wir den vollen Ausdruck der Absichten erwarten, die Michelangelo für den Baustil gezeitigt hat. Gleichzeitig mit dem Palastbau der Farnese trat er auch hier das Erbteil des

Antonio da Sangallo an, als dieser 1546 gestorben war.

Auch hier bewährt sich der Übergang aus der Hochrenaissance, aus der Sangallo mit seinen Plänen, so sehr er Michelangelos Entwurf für S. Lorenzo verwerten mochte, bis zuletzt nicht herausgetreten ist, unmittelbar in die Kunst des Barock. Michelangelo hat den römischen Kaiserbauten etwas abgelernt, was der lombardisch, gotisch, im leichten Backsteinbau mit möglichster Sparsamkeit an Material geschulte Bramante nicht gelernt hatte, so dass seine Galerien zum Belvedere, wie seine Pfeiler für S. Peter mit Einsturz drohten: den Massenbau der Imperatorenstadt, im Unterschied vom Gliederbau der mittelalterlichen Konstruktion. Bramante hat den Innenraum, die Ideale spätrömischer Raumkunst wol erfasst, aber nicht den Kern, der solche Spannweiten ermöglichte. Er glaubte seine wundervollen Raumgedanken im grössten Mafsstab mit dem Erbteil der gotischen Schule bewältigen zu können. Michelangelo dringt bis zum Kern der baulichen Masse römischer Ruinen durch und vollzieht in der Wiederaufnahme des Massenbaues den entscheidenden Schritt, der dem durchgreifenden Unterschied des Barock von allem Bauwesen der Hochrenaissance zu Grunde liegt. Er verbraucht als Unterlage für seine Absichten ein Quantum von Materie wie keiner seiner Vorgänger an diesem Bau getan, verfährt somit als Baumeister genau so, wie wir ihn als Bildner an den Grabmälern der Medici, als Maler im Jüngsten Gericht verfahren sahen.

Den Kern aus Backstein, und Gusswerk gar, umkleidet er mit Travertin; wie er als Bronzesculptor zu denken gewohnt war, kommt die Füllung nicht in Betracht: für die strukturelle Idee ist das erscheinende Material, das ästhetisch wirksam nur, allein entscheidend. Nun greift der Bildner wie der Erdgeist selber in die Masse von Travertin, und am Tiberstrand erwächst ein Centralbau nach durchaus plastischem Ideal.

Die ganze Umgestaltung, die er als getreuester Fortsetzer Bramantes dem Werk seiner Vorgänger angedeihen lässt, beweist, dass hier die entscheidende Tatsache für Michelangelos Baustil zu suchen ist.

Er hat aber auch den römischen Wunderwerken den Sinn für einheitlich geschlossene Räume von grössten Dimensionen abgelernt. Sein Plan übertrifft alle früheren an Einfachheit und Klarheit zugleich. Die Entwicklung der Nebenräume ist nichts als die unmittelbare Konsequenz der Mittelkuppel, die ohne jene gar nicht bestehen kann. Es ist die anerkannt knappste Lösung eines Problems, das Jahrhunderte hindurch die grössten Techniker beschäftigt, die Baumeister der Hochrenaissance vollends in Atem gehalten hatte. Ihm gelingt es, weil er als Bildner gar nichts anders denken kann, als organische Körper, wenn auch fühlbar gegliedert, doch in strengstem Zusammenhang eines Ganzen, das keine Vielköpfigkeit verträgt, keiner Selbständigkeit mannichfaltiger Teile auseinander zu gehen gestattet.

Deshalb bleibt die Hauptsache, die zunächst zum Verständnis dieser künstlerischen Schöpfung erfasst

werden muss, die unbedingte Herrschaft des Höhenlotes als Dominante. Es liegt die innigste Verbindung der aufwärts gerichteten Vertikalkraft mit der stofflichen Masse des Baues vor, und diese Einheit der Raumbildung findet ihre befriedigende Erklärung mit allem, was daraus folgt, nur in der Auffassung des Höhenlotes als der Axe des Wachstums, gleich wie an einem organischen, aus dem Grunde emporwachsenden Geschöpfe, also in einer letzten Vertiefung aller Begriffe von Organisation, die auf den innersten Kern des Raumgebildes zurückgeht. Hier wird die Centralstelle des Innern, an der alle Axen sich schneiden, aus der alle Ausdehnungen hervorgehen, auch zur Keimzelle des Organismus; von hier aus waltet die schöpferische Idee des Bildners, Raumvolumen und Körpermasse durchzugestalten.

Als Grundidee in Michelangelos St. Peter giebt sich demnach die Übertragung seines plastischen Prinzips auf die Architektur der Renaissance zu erkennen, deren Vermächtnis hier in ihrer höchsten Aufgabe unter seine Hand kam. Sein Verfahren läuft auf eine rücksichtslose, strengstens konsequente Durchführung bildnerischen Schaffens hinaus, und zwar vom Innersten des Raumgebildes her. Und wenn sich sein Schaffen als Architekt bisher schon, wie wir gesehen, überall als Anwendung organischen Gestaltens nach Analogie der statuarischen Kunst charakterisierte, so dringt er hier im Centralbau von S. Peter zur stärksten Verinnerlichung dieser Analogie vor, da keine Aufgabe sonst sie so vollständig erlaubte, und erhebt sich damit zu einer Auffassung des Bau-

werkes als Organismus, wie es die höchsten Meister der Renaissance, des Mittelalters wie des Altertums nicht vermochten.

Nur so entspringen auch alle Eigenschaften, die hier und da hervorgehoben worden und sich sonst wol zu widersprechen scheinen, aus einem einheitlichen Grunde und erklären sich aus Einem Prinzip. Nur darf man natürlich die subjektive Eigentümlichkeit auch der bildnerischen Kunst Michelangelos nicht ausser Acht lassen. Es ist, wie in Cappella Medici, der Bildner des Barock, der hier denkt; wir dürfen nicht erwarten, dass er den persönlichen Stil verläugne, zu dem er in der Darstellung des Menschenleibes als Bildhauer hindurchgedrungen war.

Von diesem Standpunkt aus ist vor allen Dingen die weitere Raumbildung zu betrachten. Das Absehen auf einen einzigen möglichst grossen Raum, als den eigentlichen Sitz der Höhe und ihrer Centralgewalt, hat doch nicht ganz so, wie man gesagt hat, einen „Raum aus einem Stück“ ergeben. Alles umher ist allerdings drinnen nur unmittelbare Vorbereitung auf den Kuppelraum in der Mitte, wie draussen nur so weite Ausladung als dieser Hochdrang zur festen Verkörperung in solcher Quantität von Materie braucht. Aber diese Vorbereitung des Hauptraumes ist eben doch als solche sichtbar und deshalb fühlbar geworden; um den einheitlichen Dom, in dem die bewusste Seele wohnt, lagert sich in Halbdunkel unten herum eine Art Bildungssphäre, wie die Regionen des Unbewussten, in denen mehr die physischen Mächte walten und die Organisation der niedern Sinne zu

spüren ist. Grade durch diesen Aufwand von mehr Stoff und Kraft, als zum Vollzug des klaren Willens allein unentbehrlich wären, bekommen wir das Gefühl des sichern Beruhens im Grunde der durchgehenden Naturgesetze, bekommen wir mit räumlichen und körperlichen Mitteln die Versinnlichung der dauerhaften Unterlage, aus der auch der Willensenergie noch fortgesetzte Stärkung ihres Aufschwungs zuwächst. Ihr Dunkel erst hält der Helligkeit der Kuppel selbst die Wage.

Das ist meines Erachtens auch nicht anders bei Michelangelos Ausgestaltung des grossen oblongen Saalbaues der Diocletiansthermen zur Kirche S. M. degli Angeli, die 1561 entstand. Er hat auch hier zu den Seiten des „Haupttraumes aus einem Stück“, dessen Vorherrschaft zweifellos gesichert war, die Reihen dunkler Kapellen angeordnet, die hernach im 18. Jahrhundert wieder zugebaut worden sind. Wir müssen also nicht mit der jetzigen Redaktion durch Vanvitelli, sondern mit der ursprünglichen Michelangelos rechnen, und deshalb Burckhardts Ausdruck „Raum aus einem Stück“, den Wölfflin adoptiert hat, vielmehr dahin ergänzen, dass eine fühlbare Begleitung durch dunklere Seitenlagen in der untern Region stattfindet. Sie bilden auch das notwendige Gegengewicht für die Wucht des Hochdranges gegen das Gewölbe des Haupttraumes zu, wie die Zufuhr des Oberlichtes auf solcher Höhe. So erst erklärt sich auch das Innere des Gesù.

Mit der unbedingten Monarchie des Kuppelraumes in S. Peter verbindet sich die Einführung einer einzigen

Ordnung in der Gliederung des Innern. Über alles menschliche Maß hinaus gehend beherrscht sie die ganze Wucht der aufgewandten Masse und steigert den Ausdruck ins Übermenschliche. Die Verstärkung der aufgemauerten Kerne gränzt an die Moles Hadriani, das Pantheon Agrippas und die unverwüstlichen Kolosse der Caracallathermen; aber der Umriss der Kuppelpfeiler erscheint nach Aussen wie das tiefgefurchte und mit scharfen Vorsprüngen bewehrte Pfeilerbündel gotischer Kathedralen, so völlig anders auch die Einkleidung mit römischen Baugliedern sich ausspricht. Mit der Formensprache der Antike allein vermag man dem Kern ihres Wesens nicht gerecht zu werden; denn in ihm lebt eine energisch zusammengegriffene Anstrengung, die Selbständigkeit eines subjektiven Wollens, das die Kaiserzeit nicht kennt. Wie Ausstrahlungen dieser Kraft breiten sich die Zwickel zwischen den weitgespannten Bögen aus, und deutlich betont die innere Gliederung des Tambours¹⁾, wie die Kuppelschale, das nämliche Gesetz, das die Gotik selbst in Italien eingebürgert hatte: die Unterscheidung der aufsteigenden Kraftlinie von dem füllenden Sichausbreiten dazwischen.

Ebenso in der äusseren Erscheinung dieses Riesenorganismus. Ringsum waltet die Rücksicht auf die krönende Kuppel. Von Unten an strebt Alles nach Oben. Nach Beseitigung der Umgänge,

¹⁾ Bekanntlich gedieh Michelangelo selbst nur bis an den Kuppelring; aber sein Modell darf auch für das Weitere berücksichtigt werden.

die Bramante beabsichtigt hatte, sind die Absiden um ein und ein Drittel Meter hinausgerückt, und die einspringenden Winkel zwischen den Kreuzarmen bleiben, obgleich sie durch schräge Wände abgestumpft werden, als Einziehungen des Baukörpers fühlbar, der festgeschlossen ringsum bis auf den Eingang vorn alle Beziehung zur umgebenden Raumsphäre ablehnt. Dazu kommt dann am Äussern der gewaltigen Travertinmasse die Durchführung des korinthischen Pilastersystems wie im Innern, dazwischen in den Mauerflächen abwechselnd je zwei und je drei Fensterrahmen über einander, die das Aufstreben erst recht beleben, ja durch den Wechsel in Unruhe halten, und über dieser Kolossalordnung doch noch eine Attika, die das Gefühl des unbefriedigten Dranges und die Vorbereitung eines weiteren Anlaufs über alles Erreichte hinführt. Selbst an der Fassade, die kein selbständiges Ganze werden, sondern sich dem Ganzen einordnen sollte, ebenso. Die Front ist durch zehn Säulen von gleicher Höhe und Ordnung geschmückt, in ihrer Mitte tritt ein viersäuliger Giebelbau heraus; aber dieses Giebeldach weist nur weiter auf die Attika mit Balustrade und Statuenschmuck, auf die kleineren Nebenkuppeln, die darüber hervorsehen, und sich ihrerseits wieder der grossen Hauptkuppel unterordnen, die erst Abschluss und Befriedigung giebt, — gleichwie die Helden-gestalt Laokoons die Hauptsache bleibt zwischen seinen beiden Knaben.

Über dem festen Mauerringe der Vierung erhebt sich zunächst der Tambour, der von sechzehn Pfei-

lern gebildet wird, aussen durch gekuppelte Säulen mit verkröpftem Gebälk hervorgehoben, so dass sie wie lebendige Träger zusammen wirken. Denken wir sie, wie beabsichtigt, mit Statuen bekrönt, so ist, trotz aller antiken Formensprache, die Anwendung des gotischen Prinzips für das Gefühl ebenso deutlich, wie in den Rippen der Kuppel, die hinter ihnen emporsteigen, gleichgültig ob die konstruktive Funktion dem Strebssystem entspreche oder nicht. Und diese wieder ordnen sich ebenso der Laterne aus ebensolchem Säulenkranz unter, bis zur letzten Gipfelung der allherrschenden Dominante in Kugel und Kreuz. Die überhöhte Kuppelschale mit der Laterne ist im Gedanken unverkennbar von der gotischen Vollendung des Florentiner Domes, dem heimischen „Chupolone“ abhängig, wenn auch in der Ausführung und in den Verhältnissen natürlich, in der Rundung der Grundform wie im Schwung der Kurve weit überlegen. Das Übergewicht der Wölbung über dem Tambour und die unnachahmliche Spannung der Kuppellinie charakterisieren allein schon den Unterschied von Bramante, wie von allen Entwürfen der Hochrenaissance sonst. Bramante dachte den Tambour als offenen gleichmässig umlaufenden Säulengang mit Statuen darauf, über dem die leichtgeschwungene Kalotte hervortrat, deren „niedrigere aber feinere Wölbungslinie“ das glückliche Lebensgefühl seiner Tage in unvergleichlicher Klarheit wiedergab; aber sie bedurfte auch der stolz aufsteigenden Türme als Begleitung auf den Ecken des Quadrates, und hätte mit ihnen dann ein Ganzes

von idealer Schönheit im Sinne der reinsten, vielgliedrig ineinander greifenden Harmonie gebildet. Eine weit mannichfaltigere Wirkung noch dachte Antonio da Sangallo zu erzielen, dessen vielgestaltige Auflockerung des Baukörpers mit ihrer komplizierten Abhängigkeit aller Glieder nur in bildlicher Anschauung von weitem Abstand aus zur selben Zeit zusammengefasst werden kann.

Die Ideale der Hochrenaissance waren malerisch gesonnen, das Michelangelos ist plastisch im höchsten Sinne. Er leitet strengstens zur statuarischen Unabhängigkeit zurück. Der geschlossene Baukörper, der sich schon im schwellenden Anlauf unten als von Innen her gewachsener verkündet, sondert sich ringsum selbständig von der Umgebung und steigt, nur dem Bildungsgesetz seines eignen Wesens folgend, zur höchsten Spitze hinauf, die keine Loslösung einzelner Teile vom durchgehenden Zuge neben sich duldet, so weit sie nicht Unterlagen weiterer Vervollkommnung nach Oben zu bedeuten. So wirkt sie von allen Seiten, wie die Gruppe des Laokoon für ihren Standort wirken muss.

Und wie im Äussern die Einheitlichkeit des Gewächses in strenger Plastik gewahrt ist, so im Innern die Einheit des Bewusstseins über den untern Regionen des Seelenlebens; wie die Herrschaft des Wagenlenkers über sein Viergespann, um ein platonisches Gleichnis im Sinne Michelangelos zu wählen, liegt die Einheit des Lichtes im Kuppelraum, der sich auch so, im Austausch der Innenwelt und Aussenwelt,

Schmarsow, Barock und Rokoko.

7

als Haupt des Ganzen, als der Schauplatz des höchsten Lebens bewährt.

Auch in diesem Architekturwerk Michelangelos, dem Einzigen, das er ganz wenigstens im Modell vollendet, waltet also das nämliche Kompositionsprinzip, wie im Jüngsten Gericht, das er gemalt, und in den Grabmälern, die er gemeißelt: unten ein unbefriedigtes Streben, ein dunkler Drang des Wachsens und Werdens, der mit sich fortreisst, aber nicht in die Breite sich verlierend, nicht in die Tiefe unklar sich verzettelnd, sondern zur Höhe drängt, zum Sieg emporführt, wo wirklicher Erfolg, der Mühen wert, großartig und erhebend sich darstellt. Da liegt auch der Unterschied vom gotischen Hochdrang sichtbar vor Augen: die zahllosen Einzelgebilde eines gotischen Bauwerks, dieses wie aus einem Stück herausgehauenen Steinmetzenbravourstückes, weisen mit ihren Spitzen in stetiger Verjüngung ins Unbestimmte weiter, nur immer hinauf, wo in Luft und Licht ihr eigner Körper sich verzehrt. Hier ist nur eine Höhe, nur ein Körper, von beträchtlicher Wucht und Fülle, eine Großmacht des Geistes, die ihren Leib als unveräußerliches Besitztum mit hinauf nimmt. Auch im Aufstieg der Kuppel verkündet sich die Ganzheit und Geschlossenheit des plastischen Ideals, nirgends Vereinzelung der Funktion zu angestrenzter Leistung und erstarrter Gebärde wie im mittelalterlichen Strebesystem, sondern Rundung und Schwellung der ungebrochenen Form, die alle Großartigkeit der römischen Antike in sich aufgenommen hat, und doch Spannung, Willensäußerung, Innervation, also Energie

von Innen her bis zuletzt bewahrt. Und die gleiche lebendige Befriedigung im Hinuntergleiten bis an die Region des Strebens, und bei der Wiederkehr zum Gipfel empor, — der volle Preis des Ringens für jeden, der von Unten her nach Oben drang aus eigener Kraft.

Fassen wir darnach den Sinn des neuen Stiles, der in allen Werken dieser letzten Periode Michelangelos waltet, seitdem das Glück der Hochrenaissance dahingesunken war, zusammen, so lautet er nicht mehr wie damals: „Schönheit ist Harmonie“, sondern „Schönheit ist Kraft“, und spricht in allen seinen Äußerungen aus einem Bildnergeist.

Kein Wunder, dass der Tempel des Höchsten allein das statuarische Wesen so vollkommen offenbart; denn diese Aufgabe allein verlangt und gestattet die Verkörperung zu vollem Dasein wie ein Ewiges, ein *Monumentum aere perennius*. Die Grabkapelle der Medici, mit dem entscheidenden Meisterwerk der Plastik darin, vermag uns in dem unvollendeten Zustand des letztern keinen Aufschluss über die letzte Gesamtidee des Gestaltencyklus zu geben. Jetzt, ohne verbindenden Höhepunkt für die beiden Wandgruppen, die ursprünglich ein Aufbau vermitteln sollte, können wir nur im Vorhandenen ahnen, was gemeint war: ein Erstarren der Kraft, eine ewige Resignation im Angesicht des Todes; vielleicht dazu, über Allem lebendig allein der Gottessohn auf dem Schofs der Mutter: *Ego sum vita*. — Das Wandgemälde der Sixtina dagegen ist vollendet, ist geschlossen im Sinne eines übermenschlichen Historien-

bildes: ein ewiges Geschehen, ein ewiges Erleben in der Vorstellung bis ans Ende, wo es Ereignis wird, über Nacht, wo aus dem unaufhaltsamen Strom des Werdens, aus der ruhelosen Bewegung zwischen Entstehen und Vergehen, aus dem Kampf zwischen Leben und Tod auf einmal die Scheidung von Oben und Unten da ist, nach dem jüngsten Tag in Saecula Saeculorum.

Natürlich zeigen alle andern architektonischen Gebilde Michelangelos die nämlichen Eigentümlichkeiten, die wir damals an seinen Bildwerken beobachten, so besonders auch Porta Pia, die als Tor demgemäfs im Zusammenhang mit der Stadtmauer, d. h. mit dem Körper Roms, gedacht ist: — die Massigkeit des Leiblichen und den einseitigen Ausbruch des Innenlebens in gewaltiger Steigerung eines plötzlichen Motivs. Das kann bei einer so starken Subjektivität garnicht anders sein, zumal da diese Verbindung von Eigenschaften, wie wir nachzuweisen versucht, untrennbar und unentbehrlich ist zum Ausdruck des neuen Wollens, das seine Kunst von allem Früheren, von der Antike wie vom Mittelalter und von der Renaissance grundsätzlich unterscheidet.

Wer einmal das plastische Prinzip in dem architektonischen Schaffen Michelangelos bis in das innerste Leben des organischen Körpers zu erkennen gelernt hat, wird sich mit uns auch gegen unfertige Erklärung auflehnen, die bis zu dieser Wurzel seiner Gebilde nicht vordringt und deshalb einseitig bleibt.