



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

III. Die zweite Phase des römischen Barockstils (1564 - 1605)

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](http://urn.nbn.de:hbz:466:1-84815)



III.

DIE ZWEITE PHASE DES RÖMISCHEN BAROCKSTILS

Die Schöpfungen Michelangelos, die wir betrachtet, stehen bei seinem Tode 1564 für die Mehrzahl der Zeitgenossen als Rätsel da, überwältigend wol in ihrer Wirkung, aber unverstanden in ihrem Wesen. Den Kern der Sache mochten auch die Künstler, selbst die nächst befreundeten, die doch alle nicht an ihn hinanreichen, gewiss kaum erfassen, geschweige denn zur Norm der eignen Sinnenart und Kunst zu machen im Stande sein.

Der Greis gieng mit der Absicht um, in schriftlicher Darlegung sein künstlerisches Wollen zusammenzufassen, wie ein Vermächtnis; aber er hat es unterlassen, solche Erklärung zu geben. So konnten seine Nachfolger ihm nur soviel ablernen, wie sie den wenigen einheitlich vollendeten Werken abzusehen vermochten, jeder nach seiner Wahl, aus früheren oder späteren, und jeder nach seinen Kräften. Es dauerte jedenfalls eine Weile, bis es ihnen wie Schuppen von den Augen fiel; denn die Gewohnheit aller An-

schauungen und die Begriffe des mühsam errungenen Wissens von antiker Kunst standen seiner ganz persönlichen Weise nur befremdet gegenüber.

Es sind seine Hilfskräfte bei S. Peter und seine Nachfolger in der Oberleitung dieses Baues (den er selbst nur bis zum Schlussgesims des Kuppeltambours gedeihen sah), bei denen wir am ehesten eine bewusste Auseinandersetzung mit ihm erwarten dürfen, also Giacomo Barozzi da Vignola († 1573) und Giacomo della Porta († 1603). Aber neben der Vollendung des Riesendomes drängten sich andere Aufgaben, Kirchen und Paläste, die für die Gegenwart schneller Erledigung heischten als ein so weit aussehendes, in unfertigem Zustand immer wieder erlahmendes Werk für die Zukunft. So liegt grade in ihrer Tätigkeit für die lebende Generation die Bedeutung für die Stilgeschichte Roms. Die nächste Phase der Entwicklung, die auf Michelangelo folgt, charakterisiert sich, wie es bei seiner Ausnahmestellung kaum anders sein kann, als allmählicher Ausgleich der Spätrenaissance mit dem Barockstil, in der Architektur zunächst zwischen der klassisch geschulten Tradition und den plastischen Tendenzen des gewaltigen Bildners.

KIRCHENBAU

Nur die Hauptkirche der Christenheit, S. Peter selbst, sollte nach Michelangelos Plan als Centralbau von übermenschlicher Erhabenheit aufsteigen; darin war er einig mit Bramante. „Mehr als ein halbes

Jahrhundert hindurch wusste man von nichts Anderem, als dass diese Kirche aller Kirchen ein griechisches Kreuz werden und bleiben sollte, welches von seiner Kuppel nach allen Seiten hin beherrschet worden wäre. In dieser Gestalt kannten die grossen Baumeister von 1550 bis 1600 S. Peter.⁽¹⁾ — Kein Zweifel, dass sich in Bramantes Sieg mit dieser Form, im Gegensatz zu der vorhandenen altchristlichen Basilika, der Sieg eines Ideales der Renaissance vollendete. Aber bis dahin hatte die Verwirklichung dieses Ideales sich doch nur auf kleinere Kirchen und Kapellen beschränkt, und noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts bilden die Centralanlagen zweifellos Ausnahmen von der Regel, die dem Kirchenbau, besonders Pfarr- und Klosterkirchen für regelmässigen Gottesdienst, das Langhaus vorschrieb. So befriedigte sich die Vorliebe der Renaissance für die Centralform eigentlich in der Verbindung einer Vierungskuppel mit dem Langhaus und in der einheitlichen Ausbildung der unter ihr zusammenstossenden Kreuzarme zu einem Ganzen nach Art jenes Ideales. Dies ist der eigentliche, durchweg vorherrschende Typus im Kirchenbau der Renaissance, zu dem man angebaute Kapellen für besondere Zwecke oder vereinzelte Heiligtümer kleinern Umfangs natürlich nicht ohne Weiteres hinzurechnen darf. Jedenfalls erbt die Zeit, mit der wir uns beschäftigen, beide Typen neben einander, Langbau und Centralbau, und selbst Michelangelo behandelt S. Giovanni de'

1) Burckhardt-Geymüller im Cicerone.

Fiorentini in Rom nach einander in beiderlei Gestalt¹⁾ und weiss den Saalbau der Diocletiansthermen, den er zur Kirche S. M. degli Angeli ausbaut, ein Oblongum mit ausgesprochener Tiefenaxe ebenso zu schätzen wie das Pantheon und die Minerva medica. Die Herrichtung eines vorhandenen antiken Raumes für den Gottesdienst und die Rückkehr zum Langhaus bei der Pfarrkirche der Florentiner in Rom darf deshalb als Empfehlung der Longitudinalrichtung nicht allzu hoch veranschlagt werden: der Gegensatz war in solcher Zuspitzung, wie Wölfflin meint, überhaupt nicht vorhanden.

Vor allen Dingen ist die Tiefenaxe für den Innenraum die allernatürlichste Richtung, die es giebt; denn an ihrer Hand muss sich das Raumgebilde, nach den Anforderungen unsrer gewohnten Tätigkeit vor uns her, entwickeln. Die Neigung zur Centralisation, unter Bevorzugung der Höhenaxe als Dominante im Kuppelbau, bedeutet dagegen die Wahl eines ruhigen Hauptpunktes, den Übergang zu gleichmäfsiger Beschaulichkeit im Selbstgefühl, und deshalb zugleich eine Tendenz nach der Axe des plastischen Gebildes, der Vertikale, der auch der Aussenbau als Monument um so mehr sich anschliesst, je fester sich der Baukörper zusammenfasst und von vornherein zu einem Höhepunkt emporgipfelt. Die Rückkehr zur dritten Dimension bedeutet also für

1) Die Kenntnis des Centralplanes für S. Giovanni de' Fiorentini (Rossi, Insignium Romae Templorum Prospectus) hat s. Z. jedenfalls autoritativ weitergewirkt, vgl. S. Giacomo degli Incurabili.

die reine Baukunst nur eine Wiederherstellung ihres natürlichen Wesens, wo immer in einem Bau das Recht der Bewegung das Recht der Ruhe überwiegt. Es ist somit kaum erforderlich für die fernere Vorherrschaft des Longitudinalbaues bei Gemeindekirchen noch besondere ästhetische Gründe zur Erklärung heranzuziehen (wie Wölfflin fordert). Charakteristisch für den Barock ist nur die Begleitung des Hauptraumes durch seitliche Bildungssphären, wie wir die dunklere Kapellenreihe im Gegensatz zu Nebenschiffen genannt, und die Ausbeutung der Tiefenaxe zur Befriedigung seines ästhetischen Wollens in einer psychologischen Veranstaltung für das vorwärts schreitende und schauende Subjekt. Diese künstlerische Verwertung war von Michelangelo schon beim Innenraum von S. M. degli Angeli in dem einen, bei der Laurenziana in dem andern, und bei der Anlage des Kapitolsplatzes oder beim projektierten Durchblick aus Palazzo Farnese in mehrfachem Sinne vorbereitet worden, so dass wir sie bei verlorenen Entwürfen ebenso voraussetzen dürfen.

Darnach beschränkt oder verschiebt sich doch der Wert der entscheidenden Tatsache, von der Wölfflin mit Dohme wie Gurlitt ausgeht: „Vignola schuf im Gesù einen neuen Typus als Langhaus, und dieser wurde bestimmend nicht nur für die neuen Bauten der Folgezeit, sondern es musste selbst S. Peter ihm sich beugen.“ Für S. Peter ist der Bruch mit dem plastischen Ideal Michelangelos durch die Vorlage des Langhauses tatsächlich von grösster, verhängnisvollster Bedeutung. Mit dem Sieg der Tiefen-

dimension an dieser Stelle, mit der Konkurrenz dieser Axe um die Vorherrschaft, auch über die bis dahin allein anerkannte Dominante beginnt eine Umwälzung folgenschwerer Art; aber es ist wieder S. Peter, an dem Carlo Maderna erst auf Geheiss Pauls V. 1605 die Verlängerung des einen Flügels beginnt. Bis zu diesem Zeitpunkt reicht auch genau die zweite Phase des Barockstils in Rom, die wir abzugrenzen im Begriffe sind; sie könnte mit den Meisterwerken des selben Carlo Maderna, die der Umgestaltung von S. Peter voranliegen, geschlossen werden. Mit dem Problem der Fassade für dies Langhaus erst beginnt die folgende Entwicklung.

Jacopo Barozzi, aus Vignola im Modenesischen gebürtig, ist als junger Mensch zuerst nach Rom gekommen, da kein Gedanke noch auf etwas Anderes als klassische Schulung ausging. Als eifriger Vitruvianer, der die Denkmäler zu messen kam, und als Verfasser des Lehrbuches von den fünf Ordnungen, in dem er seine Ergebnisse darbot, gehört er seinen theoretischen Erkenntnissen nach gewiss ebenso sicher zur Spätrenaissance, wie Andrea Palladio oder Sebastiano Serlio. Er ist auch in seinem künstlerischen Schaffen ein Meister dieser auf Gelehrsamkeit begründeten Richtung, die aus den Studien des Antonio da Sangallo und des Baldassare Peruzzi desto notwendiger erwuchs, je tiefer zunächst mit dem Mute der Bauherrn auch die Erfindungskraft der Geister gesunken war. Ein zweijähriger Aufenthalt

Schmarsow, Barock und Rokoko.

9

in Frankreich mit Primaticcio (seit 1537) mochte seinen Gesichtskreis im Schlossbau erweitern; aber in Bologna fehlte wieder fördersame Gelegenheit. Erst sein zweiter Aufenthalt in Rom unter Julius III. und die Ausführung des Schlosses Caprarola für die Farnese steigert sein Können zur Originalität, langsam genug. Damals erfolgt die Berührung des Dreiundvierzigjährigen mit Michelangelo, der ihn am Palazzo Farnese verwendet. Ausser vielen Einzelheiten der Innenausstattung, die auf seinen Anteil entfallen, gehört ihm auch meiner Überzeugung nach die strenge klassische Durchbildung des berühmten Kranzgesimses, bei dem es Michelangelo sicher nur auf die plastische Gesamtwirkung als krönender Abschluss des Baukörpers ankam. Ebenso selbständige hat er als Bauführer auf dem Kapitol die seitlichen Hallen oben an den Treppen zu Aracoeli und Montecaprino hinauf einander gegenüber ausgeführt (vor 1555), denen die Vorhalle von S. M. in Navicella durchaus verwandt ist, alle drei schon mit leisen Symptomen der Auffassung Michelangelos (z. B. ohne Eckpfeiler). Ebenso zurückhaltend ist noch der kleine Centralbau bei Ponte Molle, das Oratorium S. Andrea, dessen oblonger Grundriss nur wenig über das Quadrat hinaus geht, während die Kuppel in entsprechendem Oval darauf, diese leise Bevorzugung der Tiefenaxe nach Aussen ebenso verbirgt, wie die Fassade, mit korinthischen Pilastern gegliedert, mit zierlichen Fenstern dazwischen und breitem Giebel darüber, noch strenge Zeichnung aber schwache Formkraft aufweist. Erst im Hof des fünfeckigen

Festungsbaues von Caprarola (bis 1559) wird der Übergang von Peruzzis polygonem oder kreisrundem Plan zum Oval ein Schritt von entscheidender Bedeutung, denn hier ist die Längenaxe deutlich als Bewegungssaxe fühlbar geworden, während anderseits die Rustikahallen unten und die gepaarten Halbsäulen oben noch das Festhalten an der selben Tradition bezeugen, die wir von Bramante zu Sanmicheli und Palladio verfolgen.

Nach dem Tode Michelangelos wird Vignola dann der Leiter des Baues von S. Peter selbst und führt die beiden vorderen der vier Nebenkuppeln aus, die Michelangelo als Trabanten der Hauptkuppel plante. Hier zeigt sich, wie weit Vignola in die Denkweise dieses durchgreifenden Schöpfers eingedrungen war, die er solange zu vollziehen sich gewöhnt; seine Ausführung geht über das Modell des Meisters selbst hinaus, aber durchaus michelangelsk, in stärkerer Betonung der strebepfeilerartigen Glieder. Während das Modell am Tambour dieser kleineren Kuppel nur Halbsäulen resp. Pilaster aufweist, um dem stärkeren Motiv der herrschenden Mitte noch nicht vorzugreifen, führte Vignola ein der Hauptkuppel verwandtes System durch: acht Vorlagen mit herausspringender, von Pilastern begrenzter Mauermasse und je zwei Dreiviertelsäulen daneben, — und betont auch in den Kuppeln selbst die entsprechende Rippenbildung und den gestreckten Aufschwung in der Gesamtform, mit stärkerer Laterne und helmartiger Spitze darauf.

Seit 1568 beginnt aber daneben der Bau der

9*

Jesuitenkirche del Gesù, wieder im Dienst der Farnese, aber im Auftrage des dritten Ordensgenerals, Borgia. Keine Frage, dass die straffe Organisation des Ordens und die Betonung seiner strengen Disziplin nach Aussen im Sinne dieses Bauherrn den Gedankenzug des Architekten beeinflusst hat, wie er sich anderseits grade damals in die Willenskraft Michelangelos und seine Absichten mit S. Peter eingelebt, also in künstlerischer Beziehung verwandte Wege gieng. — Auch wer als Historiker die Kirchenbauten Michelangelos, S. Giovanni de' Fiorentini und S. M. degli Angeli als unmittelbare Vorstufen zur Vergleichung fordert, gelangt indes zu charakteristischen Unterschieden, durch die das Werk Vignolas für sich selber redet, wie ich glaube, jedoch eher im Sinne der Spätrenaissance als im Sinne des Barock über Michelangelo hinaus. Die Pfarrkirche der Florentiner gab wol die Grundlage für die Chorpartie, die hier wie dort im Halbrund geschlossen ist, mit quadratischer Vierung davor aber kurzen Armen zur Seite; die Nebenschiffe jedoch, die dort vorhanden sind, werden hier der Einheit des Langhauses zuliebe beseitigt. Dadurch nähert sich dieses dem andern Vorbild, dem Saalbau von S. M. degli Angeli, dessen Wände auch Michelangelo mit Kapellen durchbrochen hatte. Diese wirken mit dem breiteren Schiff in strenger Unterordnung zusammen, wie die kurzen Querarme mit der Vierung, dort eine dunklere, hier eine hellere Bildungssphäre, und der ganze Plan bildet bis auf die Apsis ein geschlossenes Rechteck. — Dennoch sondert sich im Innern die

Kreuzung mit der darüber schwebenden Kuppel fühlbar genug als Centralanlage von dem Langhaus mit seinen drei Jochen ab. Dies letztere erscheint, wenn man vom Eingang her der Gliederung folgt, freilich nur wie eine Vorbereitung auf jene, greift aber bis zur Chortribune hindurch, und die Gliederung selbst bleibt in musterhafter Klarheit erkennbar, wie das Gewissen der strengen Architektur sie fordert. Der Meister der Spätrenaissance verläugnet sich nicht. — Gekuppelte Pilaster mit niedrigen Sockeln und Kompositkapitellen begleiten die Kapellenöffnungen, deren Scheidbögen nicht bis zum Architrav emporsteigen, sondern in einem Wandstück über sich noch emporenartigen Einbauten die starke Betonung der Wagerechten gestatten, die so mit dem Gebälk zusammen wirkt. Dieses liegt verhältnismäßig niedrig, aber über ihm drängt sich eine überhöhte Attika mit wuchtiger Plastik hervor, bis zum Kämpfergesims des mächtigen Tonnengewölbes, das den ganzen Raum vor der Vierung überspannt. Die halbzyklindrische Wölbung, die bei Vignola ganz einheitlich forlaufend gedacht war, ist der wichtigste Faktor sowol für den Zusammenhalt des weiträumigen Langhauses nach Art eines antiken Saales, als auch für den Zusammenhang mit dem Kuppelbau am Ende. Dazu kommt das Oberlicht durch die Fenster in den Stichkappen, das nur dem Mittelraum zu Teil wird, und die Dunkelheit der Kapellen als Gegensatz dazu. Dieser Kontrast zwischen den dunklen Raumöffnungen und den hellen Mauerflächen mit ihren Pilasterpaaren durchhin ist wieder die Grund-

lage der zweiten Kraftäußerung, die nun im Sinne der Höhenaxe sich geltend macht. Die aufsteigenden Träger mit ihren Kapitellen, mit den vorkragenden Emporen dazwischen, dem durchlaufenden Gebälk und der Attika darüber, betonen allesamt den Hochdrang, der, vom Oberlicht begünstigt, auch das Tonnengewölbe erfasst, so dass wir ein Wachsen des Raumgebildes nach Oben zu gewahren glauben. Das nämliche Prinzip aber greift in den letzten Abschnitt zwischen den Pfeilerpaaren umgestaltend ein, um den Kuppelraum der Vierung hervorzu bringen: hier öffnet sich die Wandfläche zwischen den Trägern nicht mehr als Kapellenbogen, sondern nur zu einer Tür unter der Loge, und eine kreisrunde Kapelle liegt dahinter, wie jenseits der Vierung ebenso. Die kürzeren Intervalle verkünden also das Zusammenraffen der Kraft zum neuen, gesteigerten Hochdrang. An den Pfeilern der Vierung verkröpft sich demgemäß das Gebälk und hier allein; denn über ihm wächst innen rund, aussen polygon der Tambour, und aus diesem vollen Cylinder die letzte, — in der Halbtonne vorn und der Halbkugel hinten in der Apsis vorbereitete — Vollendung, die kreisrunde Kuppel selbst. Und hier auch im Gegensatz zum gedämpften Oberlicht des Langhauses die Steigerung der Helligkeit durch die Fensterreihe im Tambour oder gar die Laterne droben. Wenn die Höhe der Kuppel sich verhältnismäsig beschränkt, so geschieht dies ebenso der Einheit des Gesamtraumes zuliebe wie alle übrigen Massnahmen. Mit S. Peters Kuppel, die ohnehin noch gar nicht fertig dastand, darf kein

Vergleich gezogen werden. Denn dort ist das Höhenlot die Dominante des Ganzen, das Michelangelo auftürmen wollte, hier dagegen die Tiefenaxe. Ganz abgesehen von dem Rangstreit, den die erste Jesuitenkirche in Rom sicher nicht aufzunehmen bestimmt war. Darüber sollte kein Zweifel aufkommen, auch wenn das Langhaus so kurz gebildet ist, dass die Kuppel ihre centralisierende Kraft noch geltend machen kann, ja im Vorwärtsschreiten vor unsren Augen zu erwachsen scheint. „Leicht und graziös schwebt sie,“ meint Gurlitt; da kann vom „Herabsinken zu einer gedrückten Bildung“ wol mit Wölfflin keine Rede sein, ebenso wenig wie vom „Schwererwerden aller Formen“ überhaupt, das grade bei der Kürze des Langhauses noch nicht so eintritt, wie es der Hochdrang in einer fortlaufenden Reihe sonst leicht zur Folge haben würde.

So ist in diesem Innern eine einheitliche, wenn auch in sich gegliederte Entfaltung des Raumes erreicht, die „über die tatsächlichen Dimensionen hinaus“ wirkt, — auch heute noch, wo die späteren Zutaten, die Deckenmalerei und die „malerische Architektur“ der Wandaltäre den ursprünglichen Charakter grade in dieser Hinsicht beeinträchtigt haben. Die Bedeutung dieses Raumes als organisches Gebilde im Sinne Michelangelos zu ermessen, hilft besonders der Hinweis auf ein oberitalienisches Beispiel, das sich ausdrücklich Vignolas Gesù zum Vorbild nahm. Als man in Venedig beim Bau des Redentore über die Wahl der Centralanlage oder des Langbaues zweifelhaft war, entschied (wie Dohme berichtet) die Schönhaf-

heit der Jesuitenkirche in Rom. Aber wie verschieden wirkt Palladios Raumkomposition von dem römischen Muster, durch die Abtrennung des Kuppelraumes vom Langhaus, die Durchsicht durch die Säulen hinter der Vierung in den Mönchschor, der abermals einen Saal für sich ausmacht: da sind unlängst malerische Tendenzen im Spiel, und als Kompositionsgesetz waltet die Harmonie zwischen mehreren, selbständiger ausgebildeten Raumteilen auf einer Axe und der Durchblick durch sie hin, also das Erbe der Renaissance. Gilt es aber in Rücksicht auf solche Erscheinungen der nämlichen Zeit in Oberitalien nun den Charakter dieses maßgebenden Kirchenbaues in Rom zu bezeichnen, so kann das Schielen nach „malerischen Wirkungen“ wol nur irre führen. Was Vignola in diesem Innenraum will, ist ein Ausgleich der plastischen Tendenzen, der einheitlichen Gestaltungsenergie Michelangelos mit den Gesetzen der strengen Architektur, die er den Meisterwerken der römischen Antike abgelernt hat. Die Jesuitenkirche in Rom ist eine Ordenskirche, nicht der höchste Tempel der ganzen Christenheit wie S. Peter; deshalb ist die volle Konsequenz des plastischen Ideals, wie Michelangelo sie in diesem einzig stehenden Sakralbau durch strengste Centralisation erreicht, von vorn herein ausgeschlossen: die Höhenaxe und damit der Hochdrang ordnet sich der Tiefendimension als Dominante des Innenraumes unter. An der Hand der Longitudinale gewinnt aber auch das Prinzip successiver Anschauung, der fortschreitenden Bewegung unsres Körpers und unsres Blickes

gemäßs, bestimmenden Einfluss auf die psychologische Veranstaltung. Also das Nacheinander, das Werden erhält auch hier über das ruhige Sein die Oberhand, aber in andrer Richtung. Also schliesst sich Vignola bei aller Strenge des Vitruvianers doch dem Vorbild Michelangelos, d. h. dem Barockstil nach Möglichkeit an.

Nur ein Faktor fehlt noch, der dem Hochaltar in der Tiefe mit der Apsis, die das Langhaus abschliesst, entsprechen soll, und zwar der erste Faktor im fortschreitenden Gange des Betrachters: die Fassade, die wir als Exposition der ganzen Aufführung anzusehen pflegen. Nur sie kommt bei dieser neuen Rechnung noch am Äussern zur eigentlichen Geltung; bei der ausgesprochenen Vorherrschaft des Innenraumes, der die ganze künstlerische Ökonomie bestimmt, tritt das Interesse an monumentalier Gestaltung des Baukörpers nach allen andern Seiten völlig zurück. Hier liegt der wesentliche Unterschied in der Denkweise des Architekten von Hause aus, dem die Raumbildung Hauptsache seines Schaffens ist und bleibt, wie Vignola, und der des Bildners von Hause aus, dem die Körperbildung allzeit das höchste Anliegen gewesen, wie Michelangelo.

Der Tod hat Vignola daran gehindert, seiner Jesuitenkirche noch die Fassade hinzuzufügen, die er ihr zugeschrieben hatte. Sein Entwurf aber ist uns im Kupferstich bei Fr. Villamena überliefert; ob seine Ausführung sich unverändert daran gehalten hätte, muss freilich dahin gestellt bleiben. Sein Nachfolger

Giacomo della Porta hat jedenfalls nicht gezögert, eine neue Rechnung an die Stelle zu setzen. Halten wir uns aber an den gestochenen Entwurf Vignolas, so erscheint seine Fassade noch am wenigstens vom Barockstil Michelangelos durchdrungen, und ich glaube, wir müssen annehmen, die Zeichnung sei zu Anfang, zugleich mit dem Grundplan und Aufriss der Kirche, 1568 entstanden; denn mit diesem ist sie in strengem Einvernehmen, wol als Vorlage für die Bauherrn sorgsam ausgearbeitet. Sie liefert einen neuen Beweis, wie sehr die eigene Denkweise dieses Architekten mit dem Wesen der Spätrenaissance verwachsen war. Für sich betrachtet ein ausserordentlich fein abgewogenes, als Frucht strenger Schulung gezeitigtes Meisterstück, bleibt sie dem Innenraum, besonders seiner Durchgliederung gegenüber in alter Befangenheit zurück. Das ist kein Wunder; denn die Fassadenentwicklung war überhaupt beim Kirchenbau der Renaissance zu kurz gekommen, wenn auch in Rom selbst zusammenhängender fortgeschritten als anderswo.¹⁾ Vignola persönlich zeigt in seinem Entwurf für die Fassade von S. Petronio in Bologna, bei dem er jedenfalls sein höchstes Können eingesetzt, die völlig unzulängliche Vielheit seiner Mittel, die nicht im Stande war, ein Ganzes gross und durchgreifend zu gestalten. Hier, wie im Entwurf für den Gesù, leuchtet am

1) Vgl. S. Maria del Popolo, S. Agostino — wie eine Art Versuchsstation —, S. M. dell' Anima u. s. w. Abbildung des ältern Zustandes bei Schmarsow, Melozzo da Forli, Stuttgart 1886, p. 108.

meisten die Verwandtschaft mit dem gleichstreben-
den Galeazzo Alessi ein, wie er die Fassade von
S. M. presso S. Celso in Mailand durch Einschiebsel
steigert. Aber das letzte Ergebnis Vignolas ist we-
nistens einheitlich und streng.

Gegen die Wucht der inneren Gliederung mit
ihrem plastischen Hochdrang kommt sie freilich nicht
auf; aber wenn schon das „prachtvoll raumschließende
Tonnengewölbe“ der Ausführung seines Nachfolgers
Giacomo della Porta verdankt werden soll,¹⁾ so darf
man bei der Attika darunter wenigstens die selbe
Frage stellen und begreift, weshalb dieser auch die
Wirkung der Fassade so verständnisvoll gesteigert hat.

Eine Vorlage mit zwei gleichwertigen Geschossen
übereinander kennzeichnet bei Vignola nach Aussen
die Breite des Schiffes, während die Seitenteile vor
den Kapellenreihen unten als geschlossene Wände
zurücktreten, nur mit dem Sockel des Obergeschosses
als Balustrade bekrönt, auf deren Postamenten Sta-
tuen stehen, und mit dem Mittelbau durch ein streben-
artiges Mauerstück sehr dürftig verbunden. Als
Gliederung erscheinen hier wie an beiden Geschossen
der streng dominierenden Mitte die gekuppelten
Pilaster des Langhauses, aber durch Nischen mit
Statuen darin auseinander gehalten und verselbstän-
digt, und in abermaliger Steigerung an der Mittel-
axe zu Säulen geworden. Hier öffnet sich die Haupt-
tür mit reichem Rahmenschmuck in freier, triumph-

1) So giebt Gurlitt an, und damit würde sich unsre Charak-
teristik noch mehr zuspitzen.

bogenartiger Arkade zwischen den vortretenden Säulen, deren vorgekröpftes Gebälk ein Segmentgiebel bekrönt; sie wird seitlich von den Nebentüren begleitet; ebenso im Obergeschoss das grosse Hauptfenster von zwei kleineren, während über den Säulen Gebälk und Giebelfeld sich in der Mitte vorschiebt, überragt von drei entsprechenden Postamenten mit Statuen darauf. Sonst überspannt die Breite des Giebels, genau der Dachlinie gemäss, den ganzen Risalit, über dessen Eckpfeilern wieder Postamente mit Statuen emporsteigen. Die Mauerfläche, die zwischen diesen Trägern und Öffnungen übrig bleibt, wird mit einem Gurtgesims in jedem Geschosse, unten in zweidrittel, oben in dreiviertel Höhe horizontal geteilt und so in kleinere Felder zerlegt, die durch Rahmen wieder selbständigen Wert erhalten. So wird der Eindruck der ganzen Fassade, wie Wölfflin anerkennt, hauptsächlich „durch den alten Sinn für bestimmte Durchgliederung und das Gefühl der Selbständigkeit des Einzelnen bedingt“, — gehört also der vorwiegenden Gesinnung nach ohne Zweifel zur Spätrenaissance, d. h. noch ebenso wenig in die Geschichte des Barock wie Sto. Spirito in Sassia. Nur Einzelformen würden vielleicht die Nachbarschaft Michelangelos verraten, wenn nicht doch die scharfe Betonung und Durchführung der Mitte immerhin deutlich an die Rechnung mit plastischen Kontrasten appellierte, die den neuen Stil verkündet.

Viel entschiedener arbeitet in diesem Sinne Giacomo della Porta, der nach einem neuen Entwurf das Werk bis 1575 vollendet hat. Er ist

denn auch ohne Frage die bedeutendste Kraft unter den Zeitgenossen, der tonangebende Meister des Barockstils unmittelbar nach Michelangelo. Er hatte bei andern Kirchenbauten Roms schon Gelegenheit gehabt, auch an der Fassade den Wert der alten und neuen Prinzipien gegen einander abzuwagen und so den Übergang bereits durchgemacht, als das Problem am Gesù in seine Hände kam.

Sein Erstlingswerk an Sta. Caterina de' Funari, wenigstens am untern Stockwerk auf 1563 datiert, lässt noch starke Verwandtschaft mit Bramantes berühmter Umkleidung der Casa Santa di Loreto erkennen, während die Flächenfüllung sich im oberen, sonst gleichwertigen Geschoss erweitert und erleichtert, so dass ein Drang von Unten nach Oben zu wirken beginnt, — ohne dass wir sicher wären, ob der Gegensatz von Anfang an gewollt, ob erst nachträglich hineingekommen sei. — Jedenfalls vor dem Gesù entworfen, wenn auch später (1580) vollendet, ist S. Maria de' Monti, eine der vorzüglichsten Leistungen, die nach Wölfflins treffender Charakteristik nicht mehr in Burckhardts Renaissance figurieren darf, sondern den Anfang des Barockstils im Fassadenbau bezeichnet. Hier ist nicht allein die Abstufung durch die Mittelvorlage, sondern auch durch die plastischen Werte vorhanden, dem Untergeschoss durch eine starke Attika vollends das Übergewicht gesichert, der Gegensatz zu dem oberen Aufbau mit seiner grösseren Ruhe und Freiheit schon fühlbar, wenn auch noch nicht bewusst mit allen Mitteln herausgearbeitet.

Dies geschieht zum ersten Mal in grösseren Verhältnissen am Gesù, und zwar in durchgreifender Vereinfachung gegen den Entwurf Vignolas. Porta rückt die Pilaster dicht aneinander, so dass sie nur als Paar erscheinen, und entkleidet die Mauermasse selbst aller auflockernden oder verselbständigenenden Teilgliederung. Er fasst den Baukörper wie Michelangelo als plastisch bildsame Materie auf, die an solcher Stirn die Geschlossenheit des Zusammenhalts bewahrt. Sie lässt weder die Lagerung der geschichteten Bestandteile, noch die Rundung der Formen in voller Loslösung hervortreten, sondern bleibt auch in der Mitte selbst zurückhaltend mit sich selber Eins. Unzweifelhaft kommt im Übergewicht der oberen plastischen Elemente, der Giebel über Türen, Fenstern, Nischen der beiden mächtigen, die ganze Breite der Rücklagen empornehmenden Voluten, der Verkröpfungen im Hauptgiebel und seiner Mittelaxe, der durchgehende Hochdrang zum Ausdruck. Das Gestaltungsprinzip des Bildners Michelangelo wird hier von einem streng geschulten Architekten gehandhabt, so dass es unläugbar die Grundlage des Baustiles bestimmt; aber es durchbricht noch nicht die Gesetze der Baukunst selber, die mit eignen Mitteln auszukommen trachtet.¹⁾

1) Daneben erscheint, auch meiner Überzeugung nach, eine Fassade wie S. Luigi de' Francesi mit ihrer Anlehnung an die breite Schirmwand von S. Maria dell' Anima als ein verunglücktes Machwerk, das nur durch allmähliche Kompromisse zwischen verschiedenen Anläufen nacheinander historisch erklärt werden kann, eben deshalb aber für die Entwicklung des Stiles ausser Be-

Und wie sollte dies anders sein bei einem Manne, der das nämliche Verständnis für die schöpferische Kraft des grossen Meisters und die gleiche Überzeugungstreue in den Grundsätzen der eignen Kunst bei allen andern Aufgaben, die ihm damals zufielen, betätigt hat. Seine höchste Leistung in dem selben Sinne war die Vollendung der Hauptkuppel von S. Peter (1588—1590) nach Michelangelos Modell, von dem er, wenn auch sehr wenig im äussern Umriss, doch im Innern durch Weglassung der untersten Schale beträchtlich genug abzuweichen gewagt hat, so dass es nun ein Drittel höher aufsteigt als das Vorbild angiebt. Die Umgestaltung der halbkugeligen Form dieser Innenschale in eine sphärische beweist allerdings die Tendenz, dem Hochdrang auch hier im energischen Aufschwung sein Recht zu verschaffen, das der Körperbildner Michelangelo nur nach Aussen auszuprägen verlangte, der Raumbildner dagegen, der den Gedanken schöpferisch aufzunehmen verstand, auch im Innern fordern musste. — Unverkennbar geht aus dieser Tatsache hervor, wie tief sich Giacomo della Porta in die Auffassung des Bauwerks als eines vom innersten Kernpunkt aus gewachsenen Organismus hineingelebt hat, und wie weit auch er in der Auffassung des Baumaterials als einer bildsamen Masse mitgeht, einer Masse, die besonders in dieser Höhenregion als sinnlich wahrnehmbare Hülle dem Wachstum des Raumes von

tracht fällt. Giacomo della Porta kommt oben sicher nicht mehr in Frage. Vgl. übrigens den Dom von Pienza.

Innen her folgt und das Spiel der Kräfte, die sie durchdringen, im Recken und Strecken der Glieder zugleich mit dem Aufschwung der Fülle selbst zum Ausdruck bringt. Aber ebenso unläugbar ergiebt sich aus der ganzen Tätigkeit Portas beim Kirchenbau dieser Zeit, dass von malerischen Anwendungen in seiner Kunst nirgends die Rede sein kann, sondern nur vom Eindringen plastischen Wollens und bildnerischen Denkens in das architektonische Schaffen. Damit ist der Stil Michelangelos ebenso bestimmt charakterisiert, wie die nächste Nachfolge der strengen Architekten, die den notwendigen Ausgleich zwischen der plastischen und der architektonischen Dominante, d. h. zwischen der ersten und der dritten Dimension vollzogen haben.

Die abschliessende Leistung für diese Periode römischer Kirchenfassaden gehört dann einem Meister, der von Haus aus für die ausgesprochene Alleinherrschaft plastischer Kontraste vorgebildet scheint, als wäre er in seiner Comaskenheimat schon zum Bildner geschult: ich meine Carlo Maderna und sein allgemein anerkanntes Werk an S. Susanna, das 1595—1603 vollendet ward.

Es war allerdings verhängnisvoll, dass es sich in diesem Falle nur um eine Aufgabe handelte, die den Zusammenhang zwischen der Fassade und dem dahinter stehenden Raumgebilde von vornherein ausschloss. Es ist eine altchristliche Basilika, deren Schlusswand nur ein neues Angesicht bekam. An die Stirn des Baukörpers selbst aber schliessen links und rechts fortlaufende Mauern an, deren Höhe das

Untergeschoss wenigstens um ein Stück noch überragt und so die Seitenansicht der Kirche den Blicken entzieht. Diese Mauern mit ihrer verwandten aber einfacheren Gliederung bilden mit dem Hauptstück in der Mitte die abschliessende Wand des Platzes. Aus der Flächendekoration daneben hebt sich also die Fassade mit ihrer dreifachen Abstufung gegen die Mitte heraus, „im plastischen Ausdruck von Pilastern zu Halbsäulen, von Halb- zu Dreiviertelsäulen fortschreitend“. Das letzte Drittel dieser Säulen ist in tiefe Rinnen eingelegt, eine technische Maßnahme, die unläugbar für die ausgesprochene Reliefauffassung zeugt, aber eines Reliefs, das überall den Zusammenhang des Geformten mit dem geschlossenen Körper der bildsamen Masse aufrecht erhält. Freilich an besonders bevorzugten Stellen der Lebensäusserung von Innen her ist sie schon hier im Begriff, zu weiterer Auflockerung überzugehen, aber noch räumt sie klar genug der statuarischen Kunst diese Stellen ein. So erklärt sich die Behandlung der Mauerflächen zwischen der Ordnung: die äussersten Felder bleiben nicht leer, sondern sind schon mit zwei Relieftafeln übereinander geschmückt, deren Gesamtumriss mit flachem Giebelbogen an die Nischenform anklingt; dann folgen wirkliche Nischen mit Fensterumrahmung, an denen der schattende Dreiecksgiebel nicht fehlt, und Statuen von bewegter, gegen die Mitte gerichteter Haltung darin. Die reichverzierte Tür trägt auf ihrer Einfassung einen niedrigen Segmentgiebel, das Säulenpaar daneben auf seinem vorgekröpften Gebälk einen Dreiecksgiebel, der die

Schmarsow, Barock und Rokoko.

10

unteren Krönungen zusammen fasst und zugleich in die Sockellage des Obergeschosses überleitet. Dies obere Stockwerk wiederholt drei Paare von Trägern über den entsprechenden untern, aber nur als Pilaster auf den Postamenten der Unterlage, während über den zurücktretenden Seitenteilen zuäusserst kräftige Voluten in doppelter Knickung der Umrisslinie sich lebendig emporheben und oben gegen den Mittelbau pressen. Reicher umrahmte Nischen mit Statuen drängen mit gebrochenen Giebeln aufwärts, während die Mittelöffnung über dem Portalbau mit Balustrade und Rundbogen, Pilasterstellung, verkröpftem Gebälk und Segmentgiebel zu voller Selbständigkeit ausgebildet, das ganze Mittelrisalit in das Feld des Hauptgiebels emportreibt, wo ein Wappenschild, unter der Spitze hervorquellend, in kräftiger Betonung der Dominante den plastischen Hochdrang zusammenfasst. Ja, noch über den schattenden Dachrand selbst dringen die tragenden Kräfte hindurch als Pfosten einer Balustrade, die von den Eckbekrönungen emporsteigend, im Kreuz auf der Mitte gipfelt, und so dem Ganzen einen ausserordentlich wirksamen, das Emporstreben völlig beruhigenden Abschluss geben, in dem sich das Leben in gleichmässiger Fülle verbreitet.

Mit dieser glücklichen Lösung der Aufgabe an S. Susanna war somit durch Carlo Maderna am Eingang des 17. Jahrhunderts in Rom das System der Fassadenbildung für den eigentlichen Barockstil fertig ausgebildet; aber, wie sich leicht erkennen lässt, nicht ohne abermaligen Ausgleich mit dem Stil der Renaissance. In engstem Anschluss an dieses Vor-

bild entstand nicht allein die bedeutend schwächere Fassade der Chiesa nuova (von Fausto Rughesi aus Montepulciano erbaut), sondern auch S. M. della Vittoria noch um 1630 von dem tüchtigen Nachzügler Giovanni Battista Soria, der in vereinzelten Beispielen sonst sein ächt römisches Gefühl für monumentalen Ernst mit fremdartigen Regungen der folgenden Generation durchsetzte.

Obwohl nur Schauspiel, das ohne organischen Zusammenhang mit dem Innern vor den Kirchenkörper hingestellt ward, verfällt das Meisterwerk Madernas noch nicht der Versuchung, sich in einseitiger Befriedigung des Hochdranges über alle Rücksicht auf die Firsthöhe der Kirche hinwegzusetzen. In dieser Auseinanderreissung der Stirnseite des Baues und der Höhenaxe (eines etwa dahinter liegenden Kuppelraumes z. B.) lag die Gefahr für den Barockstil, weil eben durch die Einschiebung der Tiefendimension des Langhauses der natürliche Anschluss nach Art organischen Wachstums verloren gieng. Der Centralbau kann auf selbständige Ausbildung einer bestimmten Schauseite ganz verzichten, jemehr er, allseitig gerichtet, sich ringsum gleichmäßig entfaltet und zum Höhepunkt der Mittelaxe emporholt. Aber auch da, wo er Eine Ansicht bevorzugt, ordnet sich diese dem allgemeinen Hochdrang unter, um so unbedingter, je mehr die plastische Gestaltung nach Art statuarischer Kunst überwiegt, wie bei Michelangelos S. Peter. Bleibt aber der Hochdrang im Sinne des Bildners in Kraft, und waltet, weit ab vom Mittelpunkt, also ohne genügenden

Rückhalt und ohne organischen Zusammenhang, in der Stirnwand des Langhauses für sich weiter, so ergiebt sich als natürliche Folge, dass er sich sozusagen sein eignes Rückgrat ausbildet, d. h. die Höhenaxe der Fassadenmauer selbst als Dominante anerkennt und alle plastischen Kräfte gegen die Mitte und hier nach Oben wirft. Je weiter die Seitenansicht des Kirchenkörpers mitspielt oder je höher die Kuppel noch hinter der Fassade sichtbar emporsteigt, desto stärker wird der Anreiz, die selbständige Entwicklung der Stirnwand zu steigern, um gegen die Tiefenaxe des Langhauses, oder die Höhenaxe der Centralstelle dahinter aufzukommen, — schon zu Gunsten des Gesamtaufbaues der architektonischen Gruppe. Für die Auffassung dieser letztern kommt aber entweder das strenge Gesetz der Subordination in Anwendung, das heisst der Gesichtspunkt der statuarischen Kunst, oder die nachlässigere Verbindung der Koordination mehr oder minder selbständiger Faktoren, d. h. der Gesichtspunkt der Malerei, der Zusammenfassung eines in die Breite gehenden Nebeneinander, von einem vorgeschriebenen Standpunkt aus, als Bild.

Im Übergang von Jenem zu Diesem liegt die Geschichte des Barockstiles überhaupt vorgezeichnet, und der Schauplatz der Krisis ist, wie das Relief zwischen Skulptur und Malerei, so hier in der Baukunst die Fassade zwischen plastischer und malerischer Tendenz. Madernas Lösung des Problems an S. Susanna hält sich noch in glücklichem Gelingen zwischen den Abweichungen in das eine oder

das andre Extrem. War für Giacomo della Porta am Gesù, wo man die eine Langseite des ganzen Baues überblicken kann, die mässige Höhe der Kuppel von Vorteil für seine Fassade, so für Carlo Maderna an S. Susanna das Fehlen einer Kuppel an der alten Basilika sowol wie das Verschwinden jeder Seitenansicht durch die Flügelbauten. Vermochte Porta mit den ernsten Formen der Architektur auszukommen, so ergab sich für Maderna grade aus diesen Seitenmauern die Aufforderung zu plastischer Bewegung der Masse, zu stärkerer Schwellung des Reliefs. Und wenn irgendwo ein Symptom gefunden werden soll, das schon in dieser ersten Hauptleistung des Oberitalieners in Rom die Richtung seiner künftigen Laufbahn oder sein Schicksal in schwierigeren Aufgaben verkündet, so muss es in diesem Übergang des kraftvollen Fassadenreliefs in den Zusammenhang der Fläche links und rechts gesucht werden, das heisst im Übergang von der Höhe in die Breitendimension.

Zunächst aber musste der Kampf zwischen dem Höhenlot und der Tiefenaxe zum Austrag kommen, und dies geschah an S. Peter selbst. Carlo Maderna war es, dem der Vollzug der verhängnisvollen Peripetie zwischen Centralbau und Langhaus zufiel. Er war schon seit dem Tode des Pietro Paolo Olivieri († 1599) mit der Fortführung von S. Andrea della Valle betraut, also in lebendigstem Verkehr mit einem Kirchenbau, der entschiedener zur Form des lateinischen Kreuzes zurückkehrt, in der innern Raumbildung jedoch die wesentlichen Charakterzüge des

Gesù im Geiste freierer Weiträumigkeit entwickelt. Die Langhausarkaden ergeben hier ohne das Einschiebsel der Emporen eine glückliche Lösung; statt der gekuppelten Pilaster erscheint hier nur Einer, aber von zwei Halbpilastern begleitet, also in fühlbarem Wachstum aus der Masse, und dem entsprechend mit verkröpftem Gesims. Die Attika läuft nicht gleichmäßig durch, sondern tritt nur unter den Gurten auf, die das weit gespannte, stark überhöhte Tonnengewölbe gliedern, so dass auch der Hochdrang entschieden und einheitlich zum Ausdruck kommt. Die Oberlichter sind gross und erleuchten die Kirche so, dass eine Steigerung vom Langhaus zum Kuppelraum eintritt, dessen Tambour schlanker aufsteigt und in lebhafterem Hochschwung des Gewölbes schliesst. Das Ganze gewährt, durch keine störenden Dekorationsstücke beeinträchtigt, einen der edelsten Gesamteindrücke, den die Raumkunst des römischen Barock hervorgebracht. Hauptschiff, Querschiff und Chor zusammengerechnet ergeben „einen verhältnismässig grösseren ununterbrochenen Freiraum als irgend ein früherer Baustil“.

So begreift sich, dass Carlo Maderna beim Langhaus, das er dem vorderen Kreuzarm von S. Peter vorzulegen hatte, wieder von dem Vorbild des Gesù ausging, aber auch durch möglichste Verbreiterung der Spannweite des Mittelschiffes die verderbliche Wirkung gegen die Centralanlage zu mildern suchte. So schrumpfen die Seitenschiffe zu nebenschälicher Begleitung des Hauptaumes zusammen, den Arkaden entsprechend in ovale Kuppelräume mit nischen-

artigen Kapellen daran geteilt, aber durch die Pfeilerbreite dem Blick entzogen, so dass auch hier nur von seitlichen Vorbereitungen des Mittelschiffes, also von einer Bildungssphäre der organischen Gestaltung im Sinne Michelangelos die Rede sein kann. Ja für diese ovalen, die Richtung der Tiefenaxe begleitenden Kapellen bleiben nur je zwei Joche zu beiden Seiten übrig; denn weiterhin gegen die Centralstelle zu sind zwei völlig abgeschlossene gröfsere Kapellen angeordnet, und zwar in Form rechteckiger Säle, deren längere Axe wieder gleich jenen Ovalen in der Tiefenrichtung liegt. Durch ihre Aussondierung aber entsteht für das Hauptschiff noch ein Neues: die Entziehung der Lichtzufuhr an dieser Stelle, während das Tonnengewölbe sonst durch Oberlichtfenster durchbrochen wird. Von dem Mittelton, der in den vorderen Jochen des Langhauses herrscht, verdunkelt sich die Kirche langsam gegen den Kuppelraum zu, um dann im vollsten Glanze zu erstralen. An der Hand der Tiefendimension entwickelt sich also eine psychologische Veranstaltung, deren Faktoren nach einander in Wirkung treten und auf die Stimmung des fortschreitenden Subjekts ihren bestimmenden Einfluss üben. Daraus erklärt sich auch die künstlerische Ökonomie der übrigen Mittel, der Bauglieder wie des figürlichen Schmuckes in den Zwickeln, die Enge der Pilasterstellung, das Entgegendarren übermässiger Gestalten u. s. w., die zum Teil schon auf die Rechnung seines Nachfolgers Bernini kommen.

Vor dem Langhause jedoch hat Maderna noch

eine Eingangshalle geschaffen, die den rechteckigen Saalbau nicht mehr wie im Innern in die Richtung der Tiefenaxe, sondern in die Breite legt. Und dieses quergestellte Oblongum gehört anerkanntermaßen zu den schönsten Raumgebilden dieser Zeit. Es ist ein Vorraum von den Verhältnissen stattlicher Kirchen, aber seinem Charakter nach weder ernstes Heiligtum, noch prunkender Festsaal, noch trauliche Umschliessung des menschlichen Daseins selber, sondern ein Übergang aus der Welt da draussen in die Stätte der Andacht, zur Einkehr in die Geheimnisse des Innern. So bilden diese drei rechteckigen Säle, die Kapellen drinnen und das Vestibül draussen mit ihrer bezeichnenden Axenstellung auch für uns die Mittelglieder zur Betrachtung des Profanbaues, während der nämlichen Phase des Barock.

PALASTBAU

„Die profane Architektur des Barock steht zur kirchlichen in einem auffallenden Gegensatz“, lautet das Ergebnis, das Wölfflins Untersuchung über Wesen und Entstehung dieses Stiles voranstellt. „Man wäre geneigt, hier überhaupt eine barocke Stilentwicklung zu läugnen, so sehr überrascht es, nach der quellen- den Fülle und Kraft der Kirchenfassaden hier eine zurückhaltende strenge Formgebung zu finden.“ —

Allein, diese Überraschung befällt uns wol nur, wenn wir in die alte Gewohnheit synchronistischer Tabelle zurück sinken, d. h. die Jahreszahlen zu unsren Leitsternen machen, statt den Urkunden des Stilwan-

dels nachzugehen, womöglich der Seele des Stiles, den wir ergründen wollen, wo immer sie sich äussern mag, nachzulauschen, und erst dann, wenn wir die unbestweifbaren Tatsachen festgestellt, weiter zu fragen, wie sich diese Offenbarungen des innern Triebes zeitlich zu einander ordnen. Ein einziges Zugeständnis an den Kalendermann führt den feinsinnigsten Psychologen zuweilen schon irre. So auch hier die Annahme eines vielleicht beachtenswerten Vorboten als vollgültiges Beweisstück für den Eintritt des Wandels, als vollendete Tatsache für die Herrschaft des neuen Prinzips: ich meine den Versuch, Antonio da Sangallo zum Barockkünstler zu stempeln und seinen eignen Palast als ersten ausgemachten Barockbau unter den Profanwerken Roms zu begrüßen. Die Folge ist das Zugeständnis eines Widerspruchs: „Der Barockstil ist auch hier vorhanden, aber die Fassade des Palastes hat eben andre Gesetze als die Kirche; sie ist nur zu verstehen als Aussenarchitektur, der eine ganz andere Innenarchitektur entspricht: aussen kalte, ablehnende Förmlichkeit, innen üppige, sinnberauschende Pracht.“ Das heisst doch wol soviel, als: die Rettung aus dem Widerstreit gleichzeitiger Erscheinungen ist nur möglich indem man das Erklärungsprinzip aus einem ganz andern Gebiet entlehnt, als dem der Kunst, um die es sich hier handelt, also, aristotelisch zu reden, durch eine *μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*, deutsch zu reden, durch einen Seitensprung oder eine Hintertür. Und soll diese Ausflucht ausserdem mit der Preisgabe der durchgehenden Gesetze alles architektonischen Schaffens

erkauf werden, die Kirchenbau und Palastbau gleichermaßen binden, die das Verhältnis zwischen Fassade und Baukörper, zwischen Aussen und Innen überhaupt bestimmen? Dann wären wir ja vollends bei Bekleidungskunst und Maskerade angelangt, und was die Herrn Stil nennen, wäre nur Mode.

Es liegt hier der nämliche Fehler vor, auf den wir bei Betrachtung Michelangelos als Begründer des Barock hingedeutet haben: den Ausgangspunkt dieser Analyse bildet nicht, wie es sollte, das schöpferische Subjekt, sondern das betrachtende, nicht die Ursache, sondern die Wirkung. Sucht man auch hier den Ursprung im Willen des schöpferischen Subjektes, so ist beim Profanbau, besonders bei der Wohnung, zunächst eine viel unmittelbarere Betätigung des eigenen intimsten Wollens anzunehmen, als beim Sakralbau, wo auch beim Künstler eine Selbstversetzung in ein ganz ideales Subjekt vorangehen muss, sei dies wie beim Tempel der Gott selber, oder wie bei der Kirche ein Kollektivum die Gemeinde dazu. Insofern verschiebt sich der Standpunkt und mit ihm auch die Zugkraft der Gesetze zwischen dem Kirchenbau und Palastbau, aber zu Gunsten des innersten Gesetzes, der Übereinstimmung mit sich selbst, je mehr die ursprünglichste Aufgabe aller Raumbildung, die Umenschliessung des Menschen, seines eigenen Daseins und Lebens mit dem ganzen System seiner Betätigung zu ihrem Rechte kommt. Der Zusammenhang zwischen Aussen und Innen müsste also beim Wohnhaus des Baumeisters selber zunächst am unverbrüchlichsten erwartet werden. Erst wenn die Übereinstimmung

hier durchaus nicht vorliegt, sind wir veranlasst, vom Künstler zum Menschen als einem Angehörigen seiner Kulturschicht überzugehen, und kommen hier vielleicht auf den vornehmen Herrn und die Absichten der Repräsentation als Motiv eines Unterschiedes zwischen Aussenseite und Innenbau mit ihren vermittelnden Zwischenstufen. Zunächst aber sollte der leitende Gesichtspunkt aller Kunstgeschichte und Kunstpsychologie nicht verlassen werden, und erst, wenn er völlig erschöpft ist, den benachbarten der Kulturgeschichte weichen, die natürlich ihr Recht hat, wo die künstlerische Rechnung nicht ab integro beginnt, sondern Fortsetzung eines Überkommenen bedeutet wie hier.

Die Voraussetzung des Synchronismus, von der Wölfflin ausgehend zu einem Widerspruch gelangt, ist vielleicht selbst schon eine unberechtigte, — nämlich hervorgegangen aus der alten Annahme, die Erscheinungen der Kunstgeschichte müssten mit denen der allgemeinen Kulturgeschichte Hand in Hand gehen, müssten sich hüben und drüben unmittelbar entsprechen, zeitlich und örtlich parallel gehen. Dieser Ausgangspunkt für die psychologische Erklärung aus dem Lebensgefühl und Körpergefühl heraus, die Wölfflin geben will, ist tatsächlich unstatthaft, grade für diese fortgeschrittene Zeit der Entwicklung, und deshalb ihr Ergebnis in vielen Punkten völlig irreführend. Das eben hätte eine Vorstudie strenger Kulturgeschichte, mit chronologischer Gewissenhaftigkeit angestellt, zu erbringen vermocht, ehe die Zugbrücke zwischen der eigenen Burg der

Kunst und der Kultur ringsum herabgelassen werden durfte.

Bis dahin sollten künstlerische Gesichtspunkte, soweit sich irgend auskommen lässt, allein herrschen und fremdes Wollen nur in zweiter Linie zu Worte kommen. Das glückliche Lebensgefühl der Hochrenaissance hatte die Ansprüche an menschenwürdiges Wohnen bei allen Würdenträgern der Kultur so außerordentlich gesteigert, dass in ihren Palästen vorläufig Alles erreicht war, was den breiteren Schichten der Vornehmen und Reichen als Ideal vorschweben konnte. Hier war eine Steigerung zu neuem Wollen kaum zu erwarten, um so weniger, sowie die sorglose Heiterkeit, das göttergleiche Dasein gestört ward, und der Mut für weitere Errungenschaften dahinsank. Da ist es allerdings die nächste und natürlichste Folge, dass die fröhliche Siegesgewissheit von der Stirn verschwindet, dass die Ansprüche an das Leben, die man nicht so leicht verlernt, sich von der Aussenseite zurückziehen und erst hinter den eignen Mauern im engern Kreis der Eingeweihten die gewohnte Befriedigung suchen. Aber dieser Rückzug ist zunächst nur ein Negatives; er versagt dem Künstler eine Gelegenheit seine Kräfte zu tummeln. Die Auffindung eines aesthetisch fruchtbaren Keimes fällt wieder der schöpferischen Phantasie zu. Und selbst die Verwertung des Gegensatzes der Aussenseite zum Innern gehört der psychologischen Veranstaltung im Ganzen, d. h. der Wirkung auf das Subjekt des Betrachters so ausschliesslich an, dass sich ein treibendes Moment für die neue Gestaltung

dieser Aussenseite zunächst ebenso wenig ergiebt. Es fehlt die genetische Erklärung des Positiven in der Charakteristik des Stiles.

Erst wenn aus der Anmut (der Frührenaissance?) nicht nur die Harmonie oder vollendete Schönheit (der Hochrenaissance), sondern aus dieser, nach dem innern Widerspruch, wieder die Würde hervorgegangen ist, die den Weg zum Erhabenen findet, — erst dann kommt wieder ein schöpferischer Antrieb hinein, der die Kunst herausfordert und beseelt. Dies aber ist ebenso ein ethischer Prozess wie ein aesthetischer. „Schönheit ist Kraft“ lautet das künstlerische Evangelium für das Bedürfnis nach dem Erhabenen, in dem sich die Selbsterhaltung der Enttäuschten zusammenrafft. Aber es ist die Frage, ob hier das Verlangen der Bauherrn auf die Entdeckung des adäquaten Ausdrucks hingedrängt, oder ob es auch hier der schöpferische Geist Michelangelos und sein persönlicher Charakter zugleich gewesen, der ihn fand. Die Kunstgeschichte darf kühnlich, solange sie nicht eines Bessern belehrt wird, das Letztere behaupten: Michelangelo war auch in diesem Sinne der Vater des Barock, wie wir es bei Gelegenheit des Palazzo Farnese oder der Laurenziana darzulegen versucht haben. Und seinen Nachfolgern fiel nur die Aufgabe zu, den Weg, den er gewiesen, auch im Palastbau, besonders in Schöpfung von Innen her, wozu ihm die Gelegenheit gefehlt hatte, weiter zu verfolgen und seine Prinzipien der Gestaltung mit den Bedingungen des Vorhandenen auseinander zu setzen, wie es im Kirchenbau seit

Vignola und Giacomo della Porta eben damals geschah.

Es ist der hohe Saal, den die kraftvolle Persönlichkeit für sich fordert, nicht mehr mit gleicher Ausdehnung in die Breite und die Tiefe, sondern mit entschiedenem Übergewicht der Längsaxe als der Richtschnur aller lebendigen Betätigung im Handeln. Von diesem Ideal, das die Paläste und Thermen der römischen Kaiserzeit boten, gleich dem erhabenen Bilde des Laokoon, geht die Umgestaltung des ganzen Palastbaues aus. Erst als dieser oblonge Saal bewusst zum Kern der Neuschöpfung gemacht wird, beginnt die entscheidende Stilbildung auch auf profanem Gebiete und damit die Geschichte des Barockpalastes in vollem Umfang. Darüber fehlen uns leider noch die grundlegenden Untersuchungen, die vom Raumgebilde als solchem ihren Ausgang nehmen.

Während der ganzen Renaissance war seither der Binnenhof derjenige Innenraum gewesen, bei dem die Gestaltung des Palastes einsetzt, weil er der Mittelpunkt des Lebens, der Versammlungsort war, wo der Hausherr mit seinen Freunden, seiner Klientel, seiner Familie, seiner Dienerschaft in Berührung trat. Hierher öffneten sich alle Bestandteile des mannichfältigen Systems von Zwecken, das die Mauern eines solchen Hauses umschlossen. Von hier aus erfolgte somit die möglichst gleichartige, auf symmetrische Gliederung gerichtete Organisation nach allen Seiten. Aber im Hause des geistlichen Herrn in Rom lagen die Bedingungen anders als sonst

überall, schon weil die Gattin, das weibliche Oberhaupt der Familie fehlt, und die Stadt der Päpste wurde ja tonangebend seit dem Aufstieg der Hochrenaissance an diesem Mittelpunkt der Welt. So verliert in Rom auch der Hof schneller die umfassende Bedeutung und wird zum Durchgangsraum, wo Herrenreich und Dienerreich, Repräsentation und Haushalt sich scheiden in ein Vorn und Hinten. Der Eigentümer will nur seinem persönlichen Leben und Charakter Ausdruck geliehen sehn, und nur von seiner besten Seite sich zeigen, sei es im Spiegel für sich oder beim Empfang vorübergehender Besuche. Deshalb betätigt sich hier das neue Prinzip zuerst, aber nicht mehr allseitig und gleichmäßig, sondern in Einer Richtung und mit sichtlicher Bevorzugung bestimmter Seiten, die für den Hausherrn und seinen Verkehr in Betracht kommen. Es vollzieht sich die Betonung und künstlerische Verwertung der Longitudinale auch hier. Unzweifelhaft mit Bewusstsein wählt Vignola, wie gesagt, im fünfeckigen Schlossbau von Caprarola für den Hof die ovale Form, in der die längere Axe zur Lebensaxe wird. Giacomo della Porta baut den Hof der Sapienza als längliches Rechteck, mit dem Eingang an der Schmalseite. Damit ist aber im Innern des Baukörpers das nämliche Gesetz wie im gleichzeitigen Kirchenbau verständlich, und von hier aus zeigt sich eine durchaus konsequente Entwicklung des Stiles; nur kann sie naturgemäß nicht so rasch und durchgreifend erfolgen, weil in der Wohnung die Gewohnheit widerstrebt, das hergebrachte Leben des Bewohners

der Umgestaltung entgegensteht, die im Bau für Ideale abstrakter Art sich ohne Hindernis vollziehen mag.

Immer deutlicher heben sich die Eingangsseite hüben und die Schauseite drüben als bevorzugte Stellen der plastischen Gliederung heraus vor dem schlichten Fortlaufen der beiden Langseiten, die einander zu nahe gegenüber liegen, um denselben Kraftaufwand aufzubieten, den der durchgehende Betrachter unten übersieht, der stillstehende oben nicht verträgt. Ja, wenn das Langhaus der Kirchen wolweislich selten über drei Joche hinausgeht, damit die starke Plastik seiner Glieder sich nicht schwerfällig häufe und perspektivisch zusammengeschoben formlos erscheine, so war hier im Palast entweder eben solche Kürzung geboten, die den Anforderungen nicht entsprach, oder eine Vereinfachung der Glieder in länger fortlaufender Reihe notwendig. So werden aber auch die beiden Schmalseiten drinnen im Hof, was sie im Kirchenraum waren, und dem Eingang gegenüber gestaltet sich, wie die Chornische mit dem Hochaltar, hier an der Schlusswand die Mitte als besonders schmuckreiches Schaustück mit Nische, Brunnen, Statuen und Säulen zum vollen Ausdruck des plastischen Hochdrangs, der die Seele des Barockstils geworden, oder es öffnet sich eine neue Perspektive, wie Michelangelo bei Pal. Farnese gewollt, und damit eine umfassendere Komposition aus mehreren Raumganzen hintereinander, also erstreicht Gelegenheit zur Ausbeutung der Tiefenaxe, die erst die Folgezeit verstand.

Zunächst sucht die persönliche Würde des Herrn, ja die Erhabenheit seines Charakters hier in überschaubarer Weite die Sprache plastischer Formen, volltönend und überlegen, also in allen Äusserungen des Hochdrangs und der wuchtigen Fülle, die von Innen her, aus dem einheitlichen Körper hervorwächst, wie in lebendiger Spannung der Muskulatur, in energetischer Gebärde sich zusammenfassend, aber stets mit dem Vorrat für noch grösseren Aufwand an Kraft dahinter.

Und wie dort im Kirchenraum die centralisierende Vierung durch ihren Kuppelbau noch die Höhenaxe selbst an bestimmter Stelle der Longitudinale als zweite Dominante einstellt und für sich entwickelt, so auch hier im Palast die Verbindung der Einfahrt und des Vestibüls unten mit dem Piano nobile darüber, das Treppenhaus. Je mehr der Hof die alte Bedeutung als Hauptraum für den Besitzer und seine Gäste verliert, desto wichtiger wird diese Verbindungsstelle, wo die Faktoren im Aufstieg zusammenwirken, besonders der Blick in den Hof seine Rolle spielt. Sobald sich die Idee des plastischen Hochdrangs dieses Mittelgliedes zwischen unten und oben bemächtigt, ist ein Schauplatz für fruchtbare Motive gefunden, wie für die Komposition im Sinne einer psychologischen Kontrastwirkung, gleich der Laurenziana Michelangelos, mit der Treppe zwischen Vorbereitung und Erfüllung.

Dann aber schliesst sich der oblonge Festsaal als Höhepunkt, sei es allein, sei es wieder mit einer Bildungssphäre um sich oder einer Vorbereitung

Schmarsow, Barock und Rokoko.

durch Warteräume vor sich, durchaus im Sinn der wolbekannten Barockgedanken an: die Tiefenaxe wird überall als Weg des successiven Verlaufes der Leitfaden der Raumkomposition. Fragen wir aber, wie weit die nächste Generation der Architekten nach Michelangelo auf dieser Bahn künstlerisch erfindend vorgedrungen sei, so ist vorerst kaum eine Antwort möglich. Schon am Palazzo Farnese stand, wie wir uns gesagt, das Vorhandene den neuen Wünschen entgegen. Aber als Resignation dazu veranlasste, die weitgehenden Projekte Michelangelos aufzugeben, die eine Verbindung mit der Farnesina forderten, da entstand durch diese Nachfolger doch eine so charakteristische Schöpfung, wie die berühmte Galleria Farnese, die nach Aussen in dem Flickwerk zwischen der einstigen Mittelöffnung und den kompakten Stücken der sonstigen Masse nur die Verlegenheit der nachträglichen Zutat verbrieft, indem sie die Arkaden des Hofes wiederholt.

So lange der Binnenhof als Erbteil der Renaissance seine Bedeutung bewahrt, bleibt der Fassade nach Aussen nur übrig, die Geschlossenheit des Baukörpers zu betonen, und der Barockstil versucht vorerst nichts anderes als den Ausdruck verhaltener Kraft in wenigen Zeichen und gedämpftem Ton. An der Kirchenfassade will die gesteigerte Plastik grade den persönlichen Eindruck hervorbringen, den die unsichtbare Gottheit, die drinnen gegenwärtig gedacht wird, nicht selber ausüben kann, wie die leibhaftige Person des irdischen Machthabers in seinen Räumen. Es wäre ein Fehler in der künstlerischen Ökonomie

gewesen, die selben Mittel auf die Fassade des Privatbaues zu werfen, so lange der Bewohner selbst sich die Kraft zutraut, als imponierende Persönlichkeit darin aufzutreten, unterstützt oder sekundiert von dem wirkungsvollen Hof und Empfangssaal, den Spiegelungen des Kraftideales von übermenschlicher Art.

So hat es seinen guten Sinn, wenn im Profanbau der umgekehrte Kontrast auftritt wie im Kirchenbau. War dort das Äussere reich gestaltet, das Innere ruhig und schlicht, so hier das Gegenteil, der Reichtum drinnen und die Schlichtheit draussen. Doch, das ist nur ein Übergang wie bei den Kirchen auch.

Sobald nämlich der Hof der römischen Paläste zum Durchgangsraum und Durchblick nur geworden ist oder überhaupt aufgegeben wird, so müssen auch die Rollen anders verteilt werden. Das geht zusammen mit dem Aussterben der tatkräftigen Charaktere, mit dem Erlahmen der Energie, die der Würde und Erhabenheit selber fähig ist, und damit beginnt eine ganz andre Rechnung als Angelegenheit der folgenden Generation. Es ist der letzte Schritt in der Entwicklung des Aussenbaues, wenn die Fassade als Bestandteil einer Komposition im Grossen behandelt wird, die nur im zeitlichen Verlauf nacheinander genossen werden kann.

Bis dahin dürfen wir uns nicht wundern, wenn die überkommene Masse des Baukörpers solcher römischen Paläste, die zu „Herbergen des Adels“ geworden, der künstlerischen Bewältigung nach den

Prinzipien eines neuen Stiles sehr nachhaltigen Widerstand entgegengesetzt, und vorerst nur von verschiedenen Anläufen, meist auf Einzelnes gerichtet, erzählt werden kann, bis man begreift, dass die ganze Disposition der Geschosse einen andern Sinn bekommen muss als je zuvor.

Der Auffassung des Baumaterials als einer einheitlichen bildsamen Masse entsprechend, bleibt die Mauer möglichst ungeteilt und ungegliedert. Bekleidung mit Travertin bezeichnet das Höchste; aber auch wo sie in Wirklichkeit nur aus Backstein besteht, wird sie doch gleichmäßig übermörtelt. Von einer dekorativen Flächenfüllung, die zur Zeit der Hochrenaissance für solche Fälle beliebt war, und z. B. an Pal. Sacchetti, dem eignen Haus des male-risch gesonnenen Antonio da Sangallo wol sicher beabsichtigt gewesen, ist nun keine Rede mehr. Der Barock verzichtet deshalb auf die Gliederung durch Gurtgesimse und belässt die Mauer in möglichst ungebrochener Ganzheit. Er bedarf auch für die Öffnungen keines weitern tektonischen Haltes als die Masse selber gewährt; aber die „eurhythmischen“ Fenster der Renaissance werden demgemäß schlanker und höher; der durchgehende Hochdrang presst sie zusammen und zieht sie mit sich aufwärts, während die Überhöhung der Räume drinnen doch grosse geschlossene Mauerflächen über allen Fenstern stehen lässt. Aber allmählich tritt auch hier der plastische Trieb zu Tage und bereitet im Hochdrang der Fensterrahmen und Portalfassung mit Giebelaufsatz das mächtige Kranzgesims vor, das noch lange als fester

Abschluss ringsum in Geltung bleibt. Die hohe Stirn des Pal. Farnese bezeugt, wie Michelangelo die Analogie mit dem Vorbild des menschlichen Äussern durchgedacht, und die Konsequenz: „je höher das Geschoss, desto deutlicher als Sitz der geistigen Überlegenheit,“ ergiebt sich von selber, steht aber im Widerstreit zur traditionellen Bedeutung des Piano nobile, das sich nicht ohne Weiteres ins zweite Stockwerk hinauf verlegen lässt.

So bleibt es lange bei dem Anlauf, wenigstens die Vorherrschaft eines Geschosses deutlich herauszuarbeiten und durch strenge Subordination des Erdgeschosses wie des zweiten Stocks zu sichern.¹⁾ In solchem Verhältnis braucht auch das Mezzanin nicht mehr verhehlt zu werden wie bisher, sondern kann, wie gesagt, in Abhängigkeit von dem einen oder dem andern Geschoss sehr wirksam verwendet werden. Zu der Einsicht, dass die struktive Idee des hochgemuten Wachstums eigentlich ein ganz andres Verhältnis fordert, das Hauptgeschoss jedenfalls nicht in der Mitte duldet, und mit seiner lebendigen Kraft das Kranzgesims durchbrechen müsste, dazu gelangt erst die Folgezeit. Wol aber zeigen sich Ansätze dieses Gedankens, indem die Proportionen auch hier progressiv werden. Die entscheidenden Schritte tut wieder Giacomo della Porta, noch knapp und gemessen an Palazzo Paluzzi bei S. M. in Campitelli, an Pal. Boadile und einem jetzt abgetragenen

1) Vignola fasst im Pal. Farnese zu Piacenza fünf Geschosse so zusammen, dass für den Anblick nur ein Hauptstockwerk existiert.

Hause an Via del Gesù, dann Pal. Chigi, Pal. d'Este und am unvollendeten Pal. Serlupi. Mezzaninfenster sind es, die Bewegung, Wachstum in den Aufstieg bringen. Sie legen sich als Kellerluken unter die Fenster des Erdgeschosses, wirken überhöhend über denen des Piano nobile und verschwinden ganz im zweiten Geschoß, oder treten dort gar allein auf, so dass es nur als Attika wirken mag. Aber auch Beispiele, dass das zweite Obergeschoß wie an Pal. Farnese das höhere geworden, fehlen nicht, wie Pal. Crescenzi neben dem Pantheon, Pal. d'Hasti an der Ecke des Corso bei Piazza Venezia noch, Pal. Mattei und Mellini bei S. Caterina de' Funari und andre kleine Häuser z. T. schon späteren Datums.

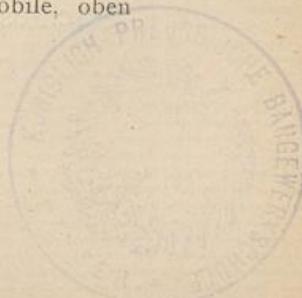
Dann aber begegnen auch hier wie beim Kirchenbau die Regungen, der Mittelaxe die centralisierende Gewalt als sichtbare Dominante der Symmetrie zu sichern. Zunächst wird im schlichten Mauerkörper die regelmässige Reihung der Öffnungen aufgegeben und statt dessen die Bildung rhythmischer Abschnitte in symmetrischer Folge um die stärkere Mittelgruppe versucht, wie es bereits in der Renaissance, besonders in Oberitalien geschehen war.¹⁾ In schnellerem und schnellerem Tempo folgen die Reihen nach dem Centrum zu, von beiden Seiten her; aber immer noch wird die Masse als eine einheitliche zusammengehalten. So am Pal. Ruspoli von Ammanati mit seiner ausserordentlichen Breite, Pal. Chigi von Gia-

1) Vgl. aber auch Pal. Salviati vom Florentiner Nanni di Baccio Bigio 1557.

como della Porta, gegen den Corso zu, und Pal. Ludovisi an Piazza Colonna.

Verbindet sich diese rhythmische Gruppierung (1. 2. 2. 3. 2. 2. 1.) dann fühlbarer mit der architektonischen Ausgestaltung des Portales, an dem zuerst der plastische Drang gleichsam aus Hof und Vestibül herausschlägt, dann ist der neue Ansatz für die Durchführung des Vertikalismus auch hier gegeben. Diese strenger monumentale Behandlung aber scheint sich während dieser Phase des Barockstiles auf die öffentlichen Paläste beschränken zu wollen, als deren Beispiel der Konservatorenpalast nach Michelangelos Entwurf allmählich vollendet ward, mit seiner einzigen durchgreifenden Pfeilerordnung und seinem jedenfalls spät erst hineingekommenen Mittelfenster.¹⁾ Die Erweiterung manches Portales zum Zweck der Einfahrt röhrt aus dieser Zeit her und nähert seine Erscheinung dem Kirchenportal, so dass die weiteren Folgerungen für die Höhenentwicklung sich von selber einstellen. Es wird zum Sockelbau für die Dominante durch die Geschosse durch, und von hier aus durchbricht der plastische Hochdrang die letzten Querstreifen, die ihm noch als merkbare Horizontalen entgegenstehen. Nun beginnen die Fenster, die aller Selbständigkeit entkleidet waren, wenigstens nach Oben an ihren Rändern konsolenartige Vorsprünge anzusetzen, die zuerst eine einfache Verdachung tragen,

1) Vgl. von Giacomo del Duca, dem sizilianischen Bildhauer, auch Pal. Cornari bei Fontana Trevi von 1575 (6 + 5 + 6 Fenster mit betonter Mitte, in Keller, Erdgeschoss und Piano nobile, oben nur Luken), Ferrerio, Tav. 36.



dann zu reicherem und reicherem Giebelwerk sich auswachsen, bis diese steigende Bewegung auch das Kranzgesims erreicht und in sein fortschreitendes Wachstum aufzunehmen trachtet.

Diese Fortschritte der Palastfassade werden aber erst dann übersichtlich vor Augen treten, wenn wir eine florentinische (oder toskanische) Gruppe mit ihren charakteristischen Fenstern im Erdgeschoss, und eine oberitalienische (Martino Lunghi u. s. Stilverwandten) von der specifisch römischen unterscheiden, die in dieser Zeit unter Führung des Giacomo della Porta allein die Entwicklung des Barockstils gefördert hat.

Ein andres Verhältnis dieser Faktoren stellt sich natürlich ein, wo immer die Zahl und Folge der räumlichen Bestandteile eines solchen Palastes sich ändert, d. h. wo wir die herkömmliche Anlage der grossen Stadtwohnungen verlassen und auf das einfache Wohnhaus ohne beträchtlichen Binnenhof oder auf das Lusthaus mit seinem Garten statt des Hofes weiter blicken. Eine weitere grundsätzliche Verschiebung findet endlich in der Villa draussen auf dem Lande statt, die dem ganzen Haushalt zu monatelangem Aufenthalt dienen, zugleich aber wenigstens teilweise den Ansprüchen der Repräsentation gerecht werden, wie andrerseits in vollem Umfang die Erholungen des Landlebens gewähren soll.

Das Stadthaus auf beschränktem Bauplatz bietet der plastischen Tendenz des Barockstils schon als geschlossener Körper die willkommenste Unterlage,

sich im Ganzen zu betätigen. Hier, wo keine Tiefendimension dem Wachstum der Vertikale Konkurrenz macht, waltet die Analogie mit der statuarischen Kunst reiner und ungestörter als sonst, und die Baukunst des Barock entwickelt sich völlig im Sinne Michelangelos als Hochbau. Ein Vergleich zwischen dem Bramanteschen Häuschen gegenüber Pal. del Governo vecchio, oder den weitern Beispielen der Hochrenaissance neben S. M. dell' Anima, selbst Pal. Linotte (der nicht von Peruzzi, sondern von Antonio da Sangallo herrührt), auf der einen Seite und dem Haus des Vignola an Piazza Navona, nebst andern, leider z. T. abgebrochenen oder veränderten Einzelwerken beim Pantheon und beim Gesù, bis in die Tage des Giacomo della Porta und Giov. Batt. Soria hinein, ergiebt überall die entscheidenden Symptome.

Die Villa suburbana behält vom Stadtpalast des grossen Herrn nur einen Trakt, etwa eine Schmalseite des rechteckigen Grundrisses, und dahinter tritt der Garten, wie gesagt, an die Stelle des Binnenhofs. Gegen die Strasse zu, die vom Stadttor aus vorbeiführt, kehrt sich die Stirn nun als geschlossener Körper, mit glatter Mauer, schlichten Öffnungen über stärker entwickeltem Portal, ernst und streng nach dem Sinn des städtischen Ansehens, von dem man herkommt, für einige Stunden nur, und ohne dieser Rücksicht entsagen zu wollen, d. h. immer im Gefühl des Zusammenhangs mit dem Palast desselben Besitzers innerhalb der Mauern. So weit mag Villa Medici auf dem Pincio als Beispiel

Geschlossenheit auf andre Zusammenhänge, von denen hier noch abgesehen werden muss, wie auf die Flügelansätze hinten gegen den Garten zu. Auf der Rückseite gehören die Motive selbst freilich im Einzelnen noch wesentlich der Spätrenaissance und erinnern an Galeazzo Alessi und Vasari; die durchgehenden Gesetze plastischer Gestaltung im Sinne Michelangelos sind nicht erfasst. Der Sinn für diese befriedigte sich in dem beschränkten, klar übersehbaren Garten an der bildsamen Masse der vegetabilischen Natur, die selbstgewachsen aber vom menschlichen Willen durchdrungen ist und beherrscht wird, — sei es in geschlossenem Buschwerk und geschoriger Heckenwand, der die Menschenhand das Gesetz tektonischer Formen aufgenötigt, oder in den jungen Pinien mit ihrem kurzen Stamm und der gefüllten Kuppel ihrer Krone darauf. Erst jenseits dieser willkürlichen Gestaltung der Natur, wo der Ausblick über die Mauer auf die Gründe der Villa Borghese freier in die Weite schweift, bis auf den Hintergrund der Hügelketten, der plastischen Naturgestaltung der Erdoberfläche selber, mögen wir von der Mitwirkung des aesthetischen Gegensatzes reden, der als Folie nur dazu dient, die positiven Faktoren des Geformten erstrecht als Woltat der Kunst fühlbar zu machen. Wir dürfen in diesen Gärten durchaus nur das Genüge des schöpferischen und geniessenden Subjekts suchen, das aus eigener Kraft die umgebende Welt bewältigen will, ohne sich selbst einen Augenblick abhängig vom All zu fühlen oder gar überwältigt vom Unendlichen sich selber zu verlieren.

dienen, die 1550 für den Kardinal Giov. Ricci da Montepulciano begonnen war, dann aber seit 1590 für den Kardinal Ferdinando Medici von dem Toskaner Annibale Lippi wesentlich umgebaut worden ist, so dass sie besser zu den Vorbereitungen der folgenden Phase gerechnet wird. Schon der obere Aufsatz auf dem Dach weist von dieser körperhaften Das Aufgehen im Unbegränzten, Unabsehbaren entspräche durchaus nicht dem Kraftideal dieser Generation, das von einer so mächtigen Persönlichkeit wie Michelangelo gestaltet, dem Verlangen nach strenger Würde, ja persönlicher Erhabenheit, dem eigensten möglichst übermenschlichen Selbstgefühle gerecht ward. Solange es noch willensstarke Charaktere gab gleich ihm, und diese als Herrn der Welt in der Hauptstadt der Welt mit allen Mitteln der Kunst befriedigt sein wollten, hat auch diese Villa suburbana mit ihrem Garten keine andre Aufgabe.

Die Lage der Landvillen auf den Hügeln der Nachbarschaft, in der Nähe der mittelalterlichen Castelli Romani begünstigt eine umfassendere Gesamtkomposition.¹⁾ Baumreihen in der Ebene, bei ansteigendem Terrain mit Vorliebe Cypressen, führen als Viale auf sie hin und verbinden besonders das Gattertor an der Landstrasse mit dem Gebäude. So wundern wir uns nicht, den selben Prinzipien zu

1) Die Villa Lante bei Viterbo mit ihrem Casino kann ich nicht mit Wölfflin zur Landvilla rechnen, sondern nur zu suburbana, und zwar eher zur Spätrenaissance als zum Barock. Die Villa Caprarola ist dagegen vielmehr Schloss, dem französischen Château verwandt.

begegnen, die in Michelangelos Anlage des Kapitolsplatzes mit dem Aufstieg zum Senatorenpalast als Hauptstück am Ende der durchgehenden Mittelaxe walteten. So verquickt sich die Richtung des Weges mit der Vertikale des Baues, je nach dem Grade des Anstiegs zu einer strafferen oder im Fortschritt erst sich vollziehenden Einheit, mit sofortigem oder an bestimmtem Wendepunkt erst herausspringendem Übergewicht der Höhendimension. — Schroff ansteigend über der schmalen Cypressenstrasse baut sich das Terrassenwerk der Villa d'Este in Tivoli nach der einen Seite durchaus im Verfolg des Hochdrangs auf, und der Mittelaxe des Zugangs entsprechend tritt an der breiten Masse des Hauses grade hier nur die plastische Gestaltung heraus. Alle Gebärde des Lebens konzentriert sich auf die durchgehende Bewegungslinie des Motivs, während der kolossale Körper sonst ruhig, wie vegetierend nur als Unterlage dieses gesteigerten Ausbruchs da liegt. Ein genaueres Eingehen auf die Ähnlichkeit des Bauwerks mit Michelangelos herkulischen Naturwesen in Cappella Medici war mit dieser umfänglichen Herberge für monatelangen Landaufenthalt garnicht ausführbar. Deshalb fällt dieses Beispiel einseitiger Gestaltung sehr ins Gewicht, von wem immer das ursprüngliche Wohngebäude herrühren möge. — Milder, aber ebenso zweifellos ist die Befriedigung des selben plastischen Prinzips an der andern Seite, dem sanfteren Anschwellen des Bodens gemäss. Hier nähern sich die örtlichen Bedingungen mehr den Villen von Frascati, besonders der Villa

Aldobrandini, dem berühmten Beispiel, das für Giacomo della Porta als ein Werk seiner letzten Zeit (1598—1603) in Anspruch genommen wird, obgleich die Rückseite grade mit dem „Teatro“, vollends aber die „höchst malerische Umzäunung des Vorgartens“ dem strengen Sinn dieses Architekten gar nicht entsprechen.¹⁾ Villa Mondragone hat dagegen wieder wie Villa d'Este das schmale Mittelstück, das durch die Cypressen des Aufgangs sichtbar wird, wie die persönliche Charakteräußerung ihres Eigentümers, neben der die sonstige Moles nicht in Betracht kommt. Die Gebäude selbst sind samt und sonders nur „mächtige Steinhaufen“, bestimmt den Insassen des Stadtpalastes samt Gästen und deren Begleitung möglichst freien Spielraum während der heissen Jahreszeit zu gewähren, wo Schatten, Kühle, Luftzug die wichtigsten Erfordernisse werden. Deshalb ist auf die künstlerische Gestaltung des Äussern fast gar kein Wert gelegt, wol aber im Innern und dem Teatro, das als Innenraum unter freiem Himmel wie einst der Palasthof anzusehen ist, mit billigem Material und flüchtiger Formgebung manche Verwirklichung von Raumgedanken und Dekorationsweisen versucht, die hernach als Ideal auch in den Stadtpalast einzogen. Deshalb wäre grade über die römischen

1) Bei Dominicus Barriere, Villa Aldobrandina Tusculana 1647 wird Taf. 6 in der Unterschrift dieses Teatro ausdrücklich Horazio Olivieri als der geistige Urheber hervorgehoben, der auch an Villa d'Este in Tivoli beteiligt gewesen. Der Erbauer Card. Pietro Aldobrandini starb 1621. Am Hauptbau ist aber die dreiteilige Gipfelung durchaus plastisch!

Villen eine Monographie mit gewissenhaftester chronologischer Genauigkeit durchaus zu wünschen.

Ebenso vorsichtig muss über den Gartenstil dieser Villen geurteilt werden, deren alter vernachlässigter und deshalb viel malerischer gewordenen Vegetation gegenüber wir gar zu leicht zu Irrtümern geneigt sind, so dass wir die gleichzeitigen Publikationen als Gegenwirkung brauchen, auch wenn sie zur Anweisung für Gärtner die Grundrissanlage und Verteilung der Gewächse in übersichtlicher Disposition mehr hervorkehren, als es dem aesthetischen Eindruck als solchem entspricht.

Sehr charakteristisch für den künstlerischen Willen auch der Vegetation, besonders der Baumnatur gegenüber, ist das Verhältnis dieser Zeit zu dem Lieblings-element des Wassers. Seine Behandlung hängt unmittelbar mit dem Verständnis des Travertins als gewachsener, von Schwefelquellen durchzogener, hier porös versteinerter, dort noch weich gefüllter Masse zusammen. Das Ideal des Stiles, der „Schönheit ist Kraft“ bekennt, erhält im rauschenden Wasserstrom eine natürlichere Verwirklichung als irgend sonst. „Es wird ein gewaltiger Aufwand getrieben, um das Wasser möglichst reichlich und mit starker Kraft zu gewinnen“, sagt auch Wölfflin, aber auch da ist als ächtestes Beispiel der Barockgestaltung meines Erachtens für diese Zeit an dem Aufspringen des Wassers in einem möglichst vollen Strom oder als Stralenbündel fest zu halten, mit dem sich das Niederrauschen nur als notwendige Folge und bestätigende Nachwirkung verbindet. Die eigentliche Be-

friedigung liegt in dem Hochdrang der Wassermasse, wie im Triumph des eignen Willens; das ist die übermenschliche Erhabenheit des brausenden Elements, die man liebt.

DER BAROCKSTIL
IN DER DARSTELLENDEN KUNST

Wir Modernen heute, gesteht sich selber warnend Wölfflin, „wir sind jedenfalls geneigt, die Dinge malerischer aufzufassen als die Zeitgenossen, mehr malerische Absicht hinein zu sehen, als wirklich darin liegt.“ Das trifft die ganze Beurteilung des Barockstils, soweit wir ihn bis jetzt kennen gelernt, und besonders seiner Gartenkunst in Burckhardts Cicerone. „Man muss als prinzipiellen Gesichtspunkt festhalten, dass ein Sinn für Effekte der Beleuchtung“, und viele andre „malerische Wirkungen“ die der Schwesterkunst entlehnt sind, „nicht vorhanden sein kann, so lange die Malerei keinen derartigen Geschmack zeigt“. Bevor wir weiter gehen, haben wir einen Blick auf diese andre Kunst zu werfen, ebenso wie es bei Michelangelo geschehen ist, und haben ihren Werken gegenüber die Frage zu beantworten, wie es mit der „Entdeckung des Malerischen“ oder aber mit dem Anschluss an das plastische Gestaltungsprinzip des Barockstiles bestellt sei. Vor allen Dingen wird die Betrachtung der Malerei grade in Rom als Gegenprobe der Charakteristik dienen, die wir bis dahin vom Kunstgeist dieses Übergangs ins siebzehnte Jahr-

hundert auf Grund der römischen Denkmäler entworfen.

Nach Michelangelos Tode geht es mit der Malerei sehr ähnlich wie mit der Architektur: nach den unmittelbaren Abkömmlingen des grossen Meisters wie Daniele da Volterra und Marcello Venusti, bei denen man immer noch seine Gedanken vermutet, übernehmen die Manieristen der Spätrenaissance die Aufgaben, die ihnen gestellt werden. „Eine Zeit lang verlangte die Mode lauter Gegenstücke zum Jüngsten Gericht“, schreibt Burckhardt; aber man verstand dies gewaltige Muster des Barockstiles nicht besser als etwa die schwachen Nachklänge der Cappella Paolina dies an die Hand gaben, nämlich als „Gewimmel nackter oder eng gekleideter Figuren, die in allen möglichen und unmöglichen Stellungen durch einander stürzen,“ und man malte sie ebenso blindlings „auf einem Raume, der sie nicht zum dritten Teil beherbergen könnte“. — Nach der „frechen Improvisation historischer sowol biblischer als profaner Gegenstände,“ die mit den Brüdern Zuccaro auch nach Rom drang und besonders den Ruhm der Farnese in den vordern Sälen ihres Palastes, wie im Schloss Caprarola, zu verherrlichen half, ja den Vatikan nicht verschonte, müssen wir doch neben Vignola die Existenz der Spätrenaissance auch in der Malerei der ewigen Stadt anerkennen. Aber die Geschichte des Barockstiles befasst sich jedenfalls nicht mit ihnen, sondern erst mit dem Auftreten der Carracci, Agostino und besonders Annibale, der eine Stellung wie Giacomo della Porta beanspruchen

darf. Wie der letztere als Architekt ist Annibale Carraci als Maler besonders wichtig für den Durchbruch des neuen Gestaltungsprinzips in seiner Kunst, die auf strenger Schulung und gelehrten Studien fussend, doch das Ideal Michelangelos verstehen lernt und mit dem ganzen Reichtum ihrer eignen Mittel zu verwirklichen unternimmt. Im unmittelbaren Anschluss an die Raumbildung im Gartentrakt des Palazzo Farnese sehen wir ihn mit seinem Genossen über Alles hinausgehen, was sie bis dahin in Bologna oder im umliegenden Kreis ihrer Kunst ausserhalb Roms geleistet hatten. Annibale steigert sich zum vollsten Vertreter des Lebensgefühls „Schönheit ist Kraft“, soweit sich dies irgend mit dem heimischen Erbteil der Freskomalerei vor Augen stellen liefs, und folgt Michelangelo, dem Begründer des Barock, so eifrig, wie einst Giulio Romano und Sebastiano del Piombo dem selben Meister als Maler der Hochrenaissance gefolgt waren.

Man vergleicht die Decke der Galleria Farnese gern mit Michelangelos Decke der Sistina. Und gewiss ist das lehrreich nach mancher Seite, wie ein Vergleich mit Rafaels Decke der Farnesina es nicht minder wäre; aber wer nur das Gemeinsame hervorhöbe, würde sich starker Anachronismen schuldig machen. Für uns bleibt die Hauptsache hier der Unterschied zwischen den Schöpfungen der Hochrenaissance und der des Barock. Bei Michelangelo bleibt die gemalte Architektur, die alle Flächen zerteilt und den Cyklus von Bildern und Gestalten disponiert, als Unterlage für alles Figürliche doch für sich, ein Gerüst

Schmarsow, Barock und Rokoko.

12

ohne nothwendigen Zusammenhang mit dem Lebendigen darauf und dazwischen, ebenso wie der marmorne Aufbau des Juliusgrabmals. Die Verbindung durch Bögen und Rahmen oben beansprucht vollends keinen architektonischen Sinn als Umdichtung des wirklichen Raumgebildes, sondern hebt im Gegen teil die Einheit der flachen Tonnenwölbung auf, um sie nach dem Prinzip der Hochrenaissance in vielgliedrige Harmonie auseinanderzulegen. Bilder und Gestalten durchsetzen dies System, ebenso mannichfaltig an Wert: hier statuarische, dort dekorative Figuren, hier in vollen Farben, gewandet, dort nackt in natürlichem Fleischton, oder gar in Bronze, in Marmor verwandelt; hier reliefmässige, dort perspektivisch vertiefte Bilder, also bald die Fläche während, bald durchbrechend; aber alle diese räumlichen, körperlichen, augenscheinlichen Werte, zwischen Wahrheit und Dichtung weislich abgestuft, alle Gegen sätze harmonisch ausgeteilt und im fortlaufenden Zusammenhang verbunden, ohne irgend welche beunruhigende Spannung von Kontrasten.

Hier dagegen, an der gewölbten Decke der Galleria Farnese, hebt sich über der ruhig fortlaufenden Wandgliederung (die wegen einiger Bedenken gegen Herstellung und Zutaten lieber ausser Betracht bleibt) ein vielgestaltiger Hochdrang der Kräfte doch in durchgehender Einheit empor. Der Raum gewinnt im Stirnband des Simses seine körperliche Geschlossenheit ringsum, und darüber erscheint Alles aus der bildsamen Masse der Umfassungsmauern gewachsen. Tektonisches Rahmenwerk und herkulische Gestalten

in Bronze- oder Naturfarbe, Reliefbilder Grau in Grau oder in vollfarbigem Dasein, Alles ist mit einander verwachsen, durchdrungen, im Zusammenhang des Werdens erfasst und nimmt den ganzen Pomp des Fleisches und der Kraft mit nach Oben, wo die beiden Seiten der Wölbung einander begegnend sich verbinden und Raum lassen für die reichsten Scenen des Bilderkreises. Nur in den Ecken eröffnet sich ein Ausblick ins Freie, so dass dies Drängen und Schieben, dies Arbeiten und Übereinandertürmen doch nicht erdrückend wirkt, sondern immer noch einen Überschuss athletischer Stärke, einen Vorrat neuen Zuwachs zu bergen scheint, der den freien Genuss ihrer Spannung gestattet. Verfolgen wir, von diesem Eindruck des Luftigen durch die Öffnungen aus, die Ökonomie des Malers, so begreifen wir nicht allein die Möglichkeit der Bilder mit dem selben Himmelsblau im Grunde, sondern auch die Stufenfolge zwischen Verwirklichung und Entwirklichung der naturfarbenen oder willkürlich getönten Körper, der Träger und Dränger, und erkennen die entfärbten und erstarrten als Söhne der Karyatiden, die blutwarmen Gesellen aber als plastische Verkörperung lebendiger Kräfte. Hier ist, mit den Mitteln der Malerei erst, die Organisation der raumschliessenden Baumasse vollständig vor Augen gebracht, dass „der Gestalten Fülle verschwenderisch aus Wand und Decke quillt“. Aber vom „malerischen Stil“ wird nur das Vorurteil noch reden. Das durchwaltende Prinzip ist der plastische Drang. Dieser erzeugt die Einheit in der allseitigen Berufung auf

unser Körpergefühl, wie auf unsre Kraftempfindungen. Es ist der Bildnergeist Michelangelos in Annibale Carracci gefahren, — aber nicht aus der Decke der Sistina, sondern aus dem Jüngsten Gericht, nicht der Stil der Hochrenaissance, sondern des Barock.

Sehr wesentlich aber erscheint doch der Unterschied zwischen dem grossen Wandgemälde, das die Weite der Welt am letzten Tag umspannen will, und diesem dekorativen Werke der Carracci, das zunächst den plastischen Hochdrang der sich wölbenden Mauern eines beschränkten Raumes im unmittelbaren Anschluss an die bauliche Wirklichkeit aufnimmt und nur zwischen der statuarischen Gestaltung noch freiere Bilder eröffnet, die weder an Körperrelief noch an Farbenschwere für das Realitätsbedürfnis jener Generation etwas zu wünschen übrig lassen. Michelangelo sucht wenigstens durch plastische Mittel, nämlich durch das Gedränge der körperlichen Erscheinungen Raumwerte zu schaffen, die weitere Tiefenausdehnung fordern; er erweckt durch zahllose Büsten und Köpfe, die übereinander hervortauchen, wenigstens den Eindruck des Unübersehbaren; wenn sich auch nirgends die unendliche Tiefe des Raumes öffnet, will doch die Menge des Gestalteten nicht aufhören; Welle auf Welle taucht als Form empor, sowie sie unser Blick erreicht, so dass ein Gewoge sich uns entgegendorängt, als wollte das Meer noch ein Meer gebären. Von alledem ist an der Decke der Galleria Farnese nichts zu spüren! Nichts vom Unergründlichen, Unfassbaren, Endlosen, das Wölfflin hineingesehen hat, nur das Unerschöpf-

liche der Gestaltungskraft, das Unermüdliche des Gebarens von Innen heraus, das auch jenseits des Anschaulichen noch zu wirken scheint. Aber alles ist nah, absehbar, beinahe tastbar. Und jener Eindruck eines Plus sichert nur der Anstrengung organischer Geschöpfe unsren Glauben an das Bestehen dieses Kraftaufwandes vor und nach dem Gegenwärtigen, während wir betrachtenden Menschen wol wissen: der Wille sei stark, unser Fleisch ist schwach; auch Giganten von unsrer Art erlahmen. Die Malerei ist eben in diesen Hünenleibern Ein Fleisch geworden mit der Architektur, nimmt also vom Wesen dieser Schwester den Charakter der Beharrung an. Die unverbrüchliche Fortdauer der veranschaulichten organischen Kraft ist ästhetisch notwendig für das gemeinsame Kunstwerk, das durch und durch plastisch gedacht ist. Da darf noch kein Hang zum Dämmerschein des Nirvana gewittert werden, eine derartige Interpretation wäre abermals Anachronismus.

Nach diesem schlagenden Beispiel für die plastische Tendenz des Barockstiles auch in der Malerei, wie er als Erbteil Michelangelos in Rom sich weiter zeugt, bedarf es keiner weitern Belege für die nämlichen Symptome in den Gemälden sonst. Die Lebenskraft des plastischen Gestaltens geht so sehr in diesen Schwesterkünsten auf, dass die eigentliche Skulptur im selben Augenblick nur Ohnmacht zu

bekennen hat. Wol aber ist es wichtig, am Schluss dieser strengen Periode des neuen Stils noch einer folgenreichen Übertragung zu gedenken, die damals in Rom stattfand. Unter den italienischen Nachfolgern des Annibale Carracci wäre nur durchzuverfolgen, wie weit ihre Kraft reicht und wo das Verständnis versagt; aber ein viel gewaltigerer Träger des Barock wird in einem fremden Maler gewonnen, der von Norden gekommen hier die entscheidende Anregung empfängt, um heimgekehrt den ganzen katholischen Norden für diesen Stil zu erobern. Es ist das Bündnis mit der Grossmacht des modernen Kunstlebens überhaupt, das eben nun durch Rubens in Rom geschlossen wird.

Während seines Aufenthaltes in Italien von 1600 bis 1608 hat der flämische Meister, mit der ganzen Vorbereitung heimischer Kunst und Bildung ausgestattet, vor allen Dingen aber mit einer überquellenden Erfindungsgabe, einem schwungvollen feurigen Temperament und einer Schöpferkraft ohne gleichen gesegnet, die Erbschaft der italienischen Malerei angetreten. In Venedig von Tintoretto, dem konigenialen Vorläufer seiner eigenen Sendung angezogen, zu Mantua in stetem Verkehr mit den Werken des Mantegna und des Giulio Romano, mit ihrer gedrangen Festigkeit plastischer Körperperformen, dann fortgerissen vom malerischen Gliedergewoge Correggios, verrät er schon im Altarbilde für S. Ambrogio zu Genua „das eifrige Studium nach den Typen der Carracci in den kolossalen Gestalten“, während die Komposition dieser „Beschneidung“ unverkennbar auf

Correggios Nacht zurückgeht. — Sind diese frühen Werke für Mantua und Genua noch vielfach unselbstständig, so erblickt man zu Rom in den Bildern der Chiesa nuova den Einfluss, den die Kolossalfiguren der Antike, der Laokoon, die Flussgötter, der Herkulestorso, die Kaiserbüsten und Barbarenkönige auf ihn ausgeübt, — d. h. die selben kraftvollen, charakteristischen und pathetischen Beispiele der späten, physisch und psychisch gesteigerten Skulptur, denen auch Michelangelo gehuldigt und Carracci sich hingegeben. Diese grossmächtigen Heiligen in S. M. in Vallicella malte Rubens 1608, zur selben Zeit wo Carracci noch an der Galleria Farnese beschäftigt war. Und aus dieser Berührung ist auch ihm das volle Verständnis für das Jüngste Gericht Michelangelos aufgegangen; ihm, dem geborenen Historienmaler, mochte das letzte Geheimnis des Barockstils daraus in die Seele dringen. Damit wird er der Erbe auch dieses gewaltigen Vermächtnisses, das den darstellenden Künsten insgesamt hinterlassen war, und vereinigt es mit dem Erbe der nordischen Renaissance, das er in sich selber mitbringt, d. h. mit dem innersten Wesen einer Kunst, die weit mehr noch als die Italiens mit den Ansprüchen des Seelenlebens, mit dem Hang nach Verinnerlichung, mit dem Geist des Mittelalters und der Gemütstiefe germanischer Völker durchdrungen war. So vollzieht sich in ihm erst der volle Umschwung zur Malerei, der specifisch modernen Kunst, die allen diesen Forderungen gerecht zu werden vermochte; so entscheidet er, obgleich als begeisterter Vertreter des

plastischen Ideales, doch die Vorherrschaft malerischen Geistes, der im Norden seine Heimat hat.

Den tiefblickenden Augen der Denker, die das Urteil über Rubens' Stil begründet haben, sind diese Eigenschaften nicht entgangen, ja die Notwendigkeit grade dieser Verbindung nicht verborgen geblieben. Einige Bemerkungen über das Wesen seiner Kunst, die ich im Einverständnis mit einem Meister der Kunsthistorik wie Schnaase verantworten darf, gewinnen also grundlegende Bedeutung für den Barockstil der Malerei überhaupt.

Das glänzendste Beispiel für das Kompositionsprinzip eines spannenden Gegensatzes zwischen Unten und Oben, den wir bei Michelangelo kennen gelernt, wo eine unbefriedigte Bewegung, eine unruhig über sich hinausdrängende Stimmung sich nach Oben abklärt und im Gipfelpunkt des Ganzen erst, ohne Einbuße an Kraft und Fülle, ihren Abschluss findet, ist neben zahlreichen Belegen sonst seine Kreuzabnahme im Dom von Antwerpen (1611—1612). Sehr entscheidend für den Übergang ins Malerische spricht aber ein Vergleich der verschiedenen Gemälde, in denen sich Rubens mit dem Jüngsten Gericht und dem Engelsturz beschäftigt, wenn wir sie unter dem Gesichtspunkt ihres Verhältnisses zum Urbild in der Sixtina betrachten. Rubens vereinigt den Vorteil plastischer Klarheit und Nähe der Gestalten, den Michelangelo durch seine Reliefkomposition erlangte, mit der räumlichen Tiefe und Mannichfaltigkeit der Perspektive, indem er von der senkrechten Mittelaxe — durchaus im Sinne des

ächten Malers — zur Diagonale übergeht. Diese Form gestattet, wie Schnaase sich ausdrückt¹⁾), zugleich einen grossen Reichtum und die kühnste feurigste Darstellung der Tat. Wo aber die Vertikale zwischen Unten und Oben aufrecht bleibt, da weicht die Himmelsregion räumlich zurück hinter den vorn sich drängenden Gestalten, und Ströme des Lichtes um die Hauptfiguren, zwischen dem Helldunkel der Wolkentrone durchbrechend, übernehmen die Hervorhebung, während die Bewegung in feierlicher Ge- tragenheit daherwallt, wie ausklingend in mächtigen Akkorden, nach rauschendem, betäubendem Ge- brause. Immer jedoch geht Rubens auch im male- rischen Zusammenhang seiner Gruppen in sich, wie unter einander über sein römisches Vorbild hinaus. Während dort nur durch Aufhebung des Zeitlichen die volle plastische Gestaltung in herkulischen For- men und nur durch die Enthaltsamkeit von allem Beiwerk die klare Bestimmtheit in allem Geformten erreicht wird, bewahrt der dramatischer veranlagte Vlame durchaus die Wahrheit der physischen Tätig- keit, der momentanen Anstrengung und Gebärde, wie des Seelenausdrucks im gesteigerten Augenblick selber. Die Gruppe wird so belebt und so feurig, dass sie, wie ein Moment eines grossen Dramas uns unmittelbar in das Ereignis hineinreisst und mit sei- ner gigantischen Gewalt ergreift. Denn bei ihm ist jede einzelne Figur „in ihrer vollen Kraft und Be- wegung auf die Handlung gerichtet und alle ver-

1) Niederländische Briefe, Stuttgart und Tübingen 1834, S. 279.

einigen sich daher natürlich in der Mitte" ihres Vollzuges. Die menschliche Gestalt ist in ihrer ganzen Bedeutsamkeit erfasst und in ihrer vollen Ausdrucksfähigkeit gegeben. Deshalb spricht sie in der Welt des Bildes nicht allein die Bedeutung des Ganzen im Wesentlichen schon allein aus, sondern alles Übrige, was darin neben ihr erscheint und die Welt bedeuten soll, ist so in die selbe Auffassung eingegangen und von der Beweglichkeit ihrer Glieder durchdrungen, vom Wachstum und der Gebärdung ihrer Formen erfüllt, dass auch der aufmerksame Beschauer, wenn er vom Bilde zurücktritt, sich kaum erinnert, noch ein Beiwerk ausser dem eigentlichen Gegenstande gesehen zu haben, nämlich ausser der Gruppe und den Handelnden oder dem Strom des Geschehens, der von ihnen bestimmt wird, aber auch alles Andre, die ganze Umgebung, die weite Welt mit sich fortreisst.

So steigert sich bei Rubens ganz entschieden der Eindruck der Bewegung im Vergleich zu Michelangelo, obgleich beide von dem nämlichen Drange ausschliesslich plastischer Gestaltung ausgehen. Wir glauben ein wirkliches Geschehen zu erleben, weil die Erscheinung, die im Bilde festgehalten uns vor Augen steht, transitorisch wirkt und zwar im höchsten, jemals erreichten Grade. Und fragen wir, durch welche Mittel diese Steigerung zu intensivster Lebendigkeit zu Stande kommt, ohne dass unser Wirklichkeitsgefühl durch das flüchtige Vorüberrauschen den geringsten Eintrag erleidet, wie es bei diesem Streben nach mehr Bewegung sowol früheren als

späteren Malern oft begegnet ist, — so haben wir wieder von der gemeinsamen Grundlage anzufangen, die Rubens mit Michelangelo teilt, d. h. von den Faktoren plastischer Gestaltung auch im Bilde.

Beide kommen von der harmonischen Ausbildung der Gestalten in der Vollkommenheit her, wie der Stil der Hochrenaissance sie gepflegt hatte; aber in Beiden war der persönliche Geist zu stark, um sich bei dieser Darstellung beruhigen zu können. Je mehr sie die menschliche Kraft anerkennen und verherrlichen, desto mehr mussten sie empfinden, dass der Mensch in seiner höchsten Leistung, in der lebendigen Tat mehr bedeutet, als das harmonische Gleichgewicht körperlicher und seelischer Gaben im rein plastischen Ideal auszudrücken vermag, dass der Geist bei solcher Willensäusserung im Handeln keineswegs ganz in die Erscheinung eingeht, sondern vor wie nach der sichtbaren Ausführung der Tat über den Augenblick, den das Bild vorstellt, hinausragt, also gleichsam im Übermaße da ist, um wieder in sich zurückzuströmen und sich des Vollbrachten bewusst zu werden. Sie beide müssen also die aktive Kraft des Individuums, die Wärme des persönlichen Gefühls, die Schärfe des Verstandes, die Überlegenheit des Gedankens aussprechen. Bei Michelangelo geschieht es durchaus mit den Mitteln der Skulptur, durch die Steigerung des Motivs als einseitiger Ausbruch der Innenwelt, der mit dem Körper in seinem vegetativen Dasein und geschlossenen Selbstgefühl kontrastiert, diese Grundlage des Lebens zeitweilig vergewaltigt. Bei Rubens geschieht es in allen Haupt-

personen, die an der dargestellten Handlung beteiligt sind, ebenso intensiv, aber im vollen, den ganzen Körper durchdringenden Strome, und in gesteigerter Gebärde, sei es in zweckentsprechender Tätigkeit, sei es in sprechender Gestikulation, also mit dem dem ganzen Pathos dramatischen Auftretens. Es ist eine mimische Steigerung im Sinne der lebhaften romanischen Völker, und dazu eine Vertiefung des Ausdrucks psychischer Kraft, besonders des Willens und der mannichfältigen Affekte, die den Höhepunkt der Leidenschaft bezeichnen und die Tat mit Notwendigkeit hervortreiben, wie eine Explosion. Je mächtiger dieser scharfe persönliche Geist, im Ausdruck der Köpfe konzentriert, in allen Teilen auch der nackten Körper überwiegt, desto unentbehrlicher wird als Gegengewicht auch die Steigerung der leiblichen Fülle, der physischen Ausstattung, der kraftvollen Sinnlichkeit. Durch dies Gegengewicht kommt freilich kein harmonisches Gleichgewicht beider Naturen zu Stande, wie in der Hochrenaissance, oder es vollzieht sich doch nur in wenigen Gestalten, wie etwa in der obren Region des Bildes, während unten bald die physische, bald die psychische Macht das Übergewicht behält, so dass in ihrem Kontrast eben der Eindruck der Unruhe, des Strebens, der Bewegung, ja der Hässlichkeit zu Stande kommt, — der Sturm und Drang, der zur Vollendung erst emporsteigen muss.

Die Intensitätsgrade des Innenlebens, die hier nach Aussen hervorbrechend gezeigt werden, sie nötigen zu der ürvollen Form der Körper, zu der

strotzenden Wucht des Fleisches, die man dem flämischen Geschmack als solchem auf die Rechnung zu setzen pflegt. Sie ist auch hier, und hier erstmals ein unveräußerlicher Faktor des Barockstiles; denn der Ausdruck der Willenskraft und des Selbstgefühls, der Verstandesschärfe oder der Leidenschaft, als gemeinschaftlicher Grundzug in allen Gestalten, würde, ohne die gesunde heitere Fülle der Sinnlichkeit, nur ein Reich des Bösen und der Hässlichkeit ergeben oder eine Welt seelenloser Schatten; das lehrt die Kunst des Mittelalters zur Genüge. Und eben hier liegt der tiefste Unterschied des Barock von der Gotik auch bei Rubens, der diesem Erbteil des nordischen Wesens so viel näher stand als Michelangelo, dieser tiefesinnigste Denker und Dichter selbst unter allen italienischen Meistern.

Von dieser grundlegenden Erkenntnis aus wird man die Folgerungen selbst für den durchgehenden Typus der Gesichter, den Schnaase meisterhaft analysiert hat, und die Formbildung im Einzelnen gern anerkennen, wie andererseits für das Verhältnis der nackten und der bekleideten Figuren zu einander. Ebenso bestimmt aber erwächst für die Charakteristik seines malerischen Stiles noch die Aufgabe, alle Konsequenzen für seine Farbenökonomie zu verfolgen, besonders des wirklichkeitstreuen Kolorits und seiner Steigerungen ins Überwirkliche hier oder seiner Herabminderungen ins Schattenhafte dort gegeneinander abzuwagen, — Faktoren, die allein es ihm ermöglichen, alle Regionen vom Himmelstron bis zum Höllenpfuhl samt allen Zwischenreichen

der Vorstellung im Bilde von Körpern und Räumen glaubhaft und wirksam vor Augen zu bringen. Bei dieser Beobachtung vor den Gemälden wird sich herausstellen, dass Rubens mit seinen Farbenton, von der Stofflichkeit der Venezianer bis zur monochromen Abstraktion Mantegnas, von der feurigen Glut bis zum Wolkengrau Correggios ebenso souverän wirtschaftet, wie Michelangelo mit der Formensprache der Baukunst im Dienst seiner höheren Intentionen.

Hier auf dem Gebiete der Farbenwerte und ihrer Ökonomie, die neben der Absicht auf Verwirklichung auch die der Steigerung ins Übermenschliche, wie die der Entwicklung kennt, — ein Standpunkt, der erst nach errungener Herrschaft über alle Mittel eingenommen werden konnte und wieder die Überlegenheit der geistigen Auffassung der Barockzeit kennzeichnet, die tiefer greift und höher hinaus will als die glückliche Harmonie der Hochrenaissance — hier ist auch der Ort, diesen Standpunkt für die Beurteilung der Barockmalerei und ihrer Geschichte zu fordern und so den natürlichen Anschluss an die farbige Dekoration des Gesamtkunstwerkes zu gewinnen, besonders im Innenraum, der Gemälde, Reliefs, Statuen, wie tektonische Formen und Flächen, von verschiedener Farbe in sich vereinigt, und auch mit allen diesen integrierenden Bestandteilen als einheitliches Gebilde gedacht sein dürfte.

Ohne die Erkenntnis eines bewusst freien, ja selbstherrlichen Schaltens mit diesen Faktoren der Darstellung sind alle bisherigen Versuche, dem Charakter und der Entwicklung des Barockstiles auch

in der Malerei, der Skulptur, wie im Kunsthandwerk beizukommen, ziemlich planlos und erfolglos geblieben. Die Begriffe Manierismus, Eklecticismus und Naturalismus reichen nicht aus, den wesentlichen Inhalt der Bestrebungen zu erschöpfen. Ja, die beiden Haupt-eigenschaften der darstellenden Künste des Barock, das Wirklichkeitsbedürfnis in den Formen wie in der Auffassung des Geschehens und die Anwendung des Affektes um jeden Preis, erklären noch nicht den Stil, so lange sie nicht als die beiden Pole einer und derselben Kraft erkannt werden, die sich bedingen und ergänzen.

Schon auf dem Gebiete der Farbenwerte bezeichnen die Namen: Michelangelo — Carracci — Rubens eine fortschreitende Reihe, während von Caravaggio und Ribera ein Ausblick zu Velasquez sich empfiehlt, — schon um die Wandlung von Rubens zu van Dyck und die andre zu Murillo, ja zu Rembrandt mit umfassendem Sinn zu begreifen. Für die Periode, die wir an dieser Stelle noch im Auge haben, ist in Rom das Beispiel der Carracci entscheidend, und hier lässt sich mit Wölfflin sagen: in den Farben „eine Bevorzugung der schweren dunklen Töne. Die Gemälde bekommen gleichsam mehr Gewicht;“ denn es sind undurchsichtige, stofflich beinahe massiv wirkende Pigmente, die verwertet werden, den Schein der Körperlichkeit, des Volumens zu erhöhen.

Diesem Zuwachs an Quantität der Materie, der durch Farbenwahl allein gewonnen wird, begegnen wir auch in den Nachbarkünsten, der Plastik wie

der Architektur, in Dekoration und Kunstgewerbe gleichermaßen. Hierher zunächst, und nicht unter die Kategorie der Prunksucht mit kostbaren Stoffen, gehört die Inkrustation mit Marmorarten von tiefer oder energischer, besonders dunkler Farbe. Es sollte auch hier streng chronologisch herausgehoben werden, wie viel, von den reichen Kapellen römischer Kirchen z. B., dem strengen Stil dieser Barockperiode noch angehört. Nur so wird man verstehen, weshalb die Dekoration der Innenräume, oder die Bildner selbst die selbe Farbenskala bevorzugen wie die Maler mit ihren Tinten; — weshalb man Marmor und Stuck nicht mehr hell sondern dunkel wählt, auch für Figuren Schwarz, porphyrähnliches Rot, für tектonische Formen ausserdem Lapis lazuli, ja gesprengelte, buntgeaderte Sorten herbeizieht. Die Politur, die man dem ächten Material, wie der künstlichen Stuckimitation überall ursprünglich gegeben hat, erhöht zunächst den Schein der Härte, giebt der Gränze ringsum eine ablehnende Wirkung, steigert also die wuchtige Beharrung des Körperlichen, aber der Glanz enthält auch ein andres Element durch die Reflexerscheinungen, die er hervorruft, und daraus wird eine wirksame Triebfeder der weiten Entwicklung auf die wir an ihrer Stelle zurückkommen müssen.

Hierher gehört endlich auch die Verwertung des Spiegels selbst, aber ebenfalls nur in beschränktem Sinne: nämlich als Steigerung der körperhaften Wirklichkeit. Zu dem Original tritt, einmal oder gar mehrfach zurück geworfen sein Spiegelbild, das alle sichtbaren Merkmale seines Daseins wiederholend

betont. Es ist ein Zuwachs für unser Realitätsgefühl, ähnlich wie Farbe und Textur der Oberfläche den Glauben an die Existenz und Widerstandsfähigkeit der reinen Körperform für sich verstärken, ausser dem Tastsinn gleichsam noch Geruch, Geschmack u. s. w. zur Bestätigung herausfordern, — durch den Augenschein. Wie das Körpergefühl kräftigt sich auch das Raumgefühl am Spiegelbild; aber nur wenn es mässig auftritt und die Gränzen des wirklichen Raumes nicht verwirrend durch einander wirkt.

Auch solche Raumerweiterung und Gefühlsvervielfältigung ist noch kein vages Schweifen ins Unendliche. Erst mit der Verwertung des Glanzes wird auch die Verwertung der spiegelnden Fläche eine andre. Das aber ist bereits ein Wahrzeichen der späteren Entwicklung, deren Gränzen wir, zur klaren Gliederung in mehrere Phasen, möglichst auseinander halten möchten. Auch hier liegen uns noch Untersuchungen ob, die eine eigne Monographie erfordern und die wertvollsten Beiträge für die Wirkung des Materials in Architektur und Kunstgewerbe versprechen.