



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

1. Kirchenbau

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

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 beherrscht 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 vereinzelter 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 Ob-longum 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 bisdahin allein anerkannte Dominante beginnt eine Umwälzung folgeschwerer 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 abzugränzen 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 ausgieng. 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 selbständig 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 Längensaxe deutlich als Bewegungsaxe fühlbar geworden, während andererseits 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 michelangellesk, in stärkerer Betonung der strebepfeilerartigen Glieder. Während das Modell am Tambour dieser kleinern Kuppel nur Halbsäulen resp. Pilaster aufweist, um dem stärkern 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 gestrecktern Aufschwung in der Gesamtform, mit stärkerer Laterne und helmartiger Spitze darauf.

Seit 1568 beginnt aber daneben der Bau der

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 andererseits 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 Vergleichen 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 erhöhte Attika mit wuchtiger Plastik hervor, bis zum Kämpfergesims des mächtigen Tonnengewölbes, das den ganzen Raum vor der Vierung überspannt. Die halbcylindrische Wölbung, die bei Vignola ganz einheitlich fortlaufend 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 hervorzubringen: 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 Halbtone 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 verhältnismäßig beschränkt, so geschieht dies ebenso der Einheit des Gesamtraumes zuliebe wie alle übrigen Mafsnahmen. 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 unsern 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 spätern 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 Schön-

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 unläugbar 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 dastehenden 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

gemäß, 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 monumentaler 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 zgedacht 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 Bauherren 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 gleichstrebenden Galeazzo Alessi ein, wie er die Fassade von S. M. presso S. Celso in Mailand durch Einschiebsel steigert. Aber das letzte Ergebnis Vignolas ist wenigstens 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 Statuen stehen, und mit dem Mittelbau durch ein strebenartiges 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 verselbständigt, und in abermaliger Steigerung an der Mittelaxe zu Säulen geworden. Hier öffnet sich die Haupttüre mit reichem Rahmenschmuck in freier, triumph-

1) So giebt Gurlitt an, und damit würde sich unsre Charakteristik 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 Giebfeld sich in der Mitte vorschiebt, überragt von drei entsprechenden Postamenten mit Statuen darauf. Sonst überspannt die Breite des Giebels, genau der Dachlinie gemäfs, 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 abzuwägen 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 verselbständigenden 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 Baumaterialies 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 ergibt 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 einfachern 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 Dreieckgiebel 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 Dreieckgiebel, der die

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.

Obwol nur Schaustück, 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 gleichmäfsig entfaltet und zum Höhepunkt der Mittelaxe emporgipfelt. 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 ergibt 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 mäfsige 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 Breiten-dimension.

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 Einschiesel 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 gleichmäfsig 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 ausgieng, aber auch durch möglichste Verbreiterung der Spannweite des Mittelschiffes die verderbliche Wirkung gegen die Centralanlage zu mildern suchte. So schrumpfen die Seitenschiffe zu nebensächlicher Begleitung des Hauptraumes 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 größere Kapellen angeordnet, und zwar in Form rechteckiger Säle, deren längere Axe wieder gleich jenen Ovalen in der Tiefenrichtung liegt. Durch ihre Aussonderung 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 erstrahlen. 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 Entgegendringen übermäfsiger 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 quellenfüllen 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 Tabellen zurücksinken, d. h. die Jahreszahlen zu unsern Leitsternen machen, statt den Urkunden des Stilwan-