



Barock und Rokoko

Schmarsow, August

Leipzig, 1897

2. Palastbau und Villenbau

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

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-

dels nachzugehen, womöglich der Seele des Stiles, den wir ergründen wollen, wo immer sie sich äussern mag, nachzulauschen, und erst dann, wenn wir die unbezweifelbaren 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

erkauft 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 Umschliessung 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 Aussen- seite 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 Aussen- seite 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 ergibt. 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 Bauherren 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 mannichfaltigen 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 gleichmäÙig, 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 naturgemäÙ 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 erstrebt 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 energischer 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 entgegensetzt, 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 gleichmäfsig 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 maleisch 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 weitem tektonischen Haltes als die Masse selber gewährt; aber die „eurhythmischen“ Fenster der Renaissance werden demgemäfs 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,“ ergibt 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 anderes 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.

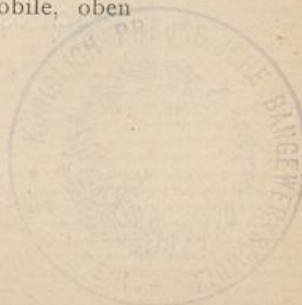
Dann aber begegnen auch hier wie beim Kirchenbau die Regungen, der Mittelaxe die centralisierende Gewalt als sichtbare Dominante der Symmetrie zu sichern. Zunächst wird im schlichten Mauerkörper die regelmässige Reihung der Öffnungen aufgegeben und statt dessen die Bildung rhythmischer Abschnitte in 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 rührt 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 sicilianischen 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 spezifisch 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 andererseits 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 weitem 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, ergibt 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. Soweit mag Villa Medici auf dem Pincio als Beispiel

Geschlossenheit auf andre Zusammenhänge, von denen hier noch abgesehen werden muss, wie auf die Flügelsätze 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 gescho-rener 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 ästhetischen 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 Selbstgeföhle 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 Landstrafse 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 Wölflin 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 umfanglichen 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 ästhetischen 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 Strahlenbündel 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 DARSTELLENDE 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, solange 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-