



**Barock und Rokoko**

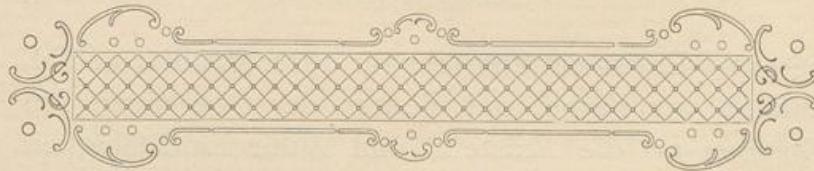
**Schmarsow, August**

**Leipzig, 1897**

1. Die Oberitaliener und die Renaissancetradition

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-84815](#)



#### IV.

### DIE GLANZPERIODE DES BAROCKSTILS UND IHR INNERER UMSCHWUNG

**D**ie höchste Glanzperiode des römischen Barock, in der eine Reihe hervorragend schöpferischer Kräfte mit einander wetteifert und auf allen Gebieten der Kunst die erstaunlichste Fruchtbarkeit entfaltet, ist zugleich die Zeit eines inneren Umschwungs in den Grundprinzipien und enthält deshalb neben der reichsten Ausbildung des Stiles auch schon die Auflösung des bisherigen Charakters und den Beginn eines Neuen nebeneinander.

#### I.

Giacomo della Porta, der die plastischen Tendenzen Michelangelos am glücklichsten mit dem Hausgesetz der strengen Architektur vereinigt und so die Verarbeitung der Spätrenaissance in den Barockstil, die mit Vignola begann, in immer engerem Anschluss an die Denkweise des gewaltigen Bildners vollzogen hatte, tritt schon unter Sixtus V. (1585

bis 1590) eine Weile zurück hinter Domenico Fontana, dem geschickten Ingenieur, der den Obelisken vor S. Peter aufgerichtet und als bevorzugter Baumeister dieses unternehmenden Papstes die Physiognomie der Stadt so entscheidend bestimmt hat.

Domenico Fontana (1543—1607) mit seinem Bruder Giovanni (1546—1614), dem eigentlichen Brunnenbauer, gehört aber neben Martino Lunghi, dem Älteren, und dessen Sohn Onorio zu jenen Oberitalienern, die von Hause aus handwerklich geschult, als Maurer, Steinmetzen und Bautechniker geschätzt, dem römischen Baugeist eigentlich fremd gegenüber stehen und erst allmählich in den grossen Sinn der Spätrenaissance sich hineinfinden lernen; — hinter den Meistern des Barockstiles bleiben sie vollends zurück. Das Aufkommen dieser Lombarden zu tonangebender Tätigkeit bedeutet also an sich keinen Fortschritt in der Entwicklung, sondern eher ein retardierendes Element, und zwar im schulmässigen Festhalten an dem Herkommen der Renaissance.

Nur die Steigerung der Grössenverhältnisse, die damit aller Reize der Einzelform verlustig geht, kennzeichnet ihre Werke als Erzeugnisse dieser Spätzeit, die sich entwöhnt hat, den Menschen in seiner natürlichen Sphäre als Massstab aller Beziehungen anzuerkennen, wie es die Hochrenaissance noch im grossartigsten Bau getan. Der Inhalt entspricht aber nicht den Massen; es sind die leeren Dimensionen allein, die hier aufgeboten werden; es fehlt das fühlbare Leben, das die Steinmassen und Raumformen geniessbar macht. So wirken sie nur öde und er-

schreckend. Allein in Aufgaben, die von der Renaissance völlig durchgearbeitet waren und in ihrer Ausdehnung an sich übersichtlich bleiben, wie die Cappella del Presepe an S. Maria Maggiore, leistet auch Domenico Fontana (seit 1584) Vortreffliches. Wie dieser reine Centralbau nach Art der Madonna di San Biagio vor Montepulciano erscheint auch die Fassade des Lateranspalastes vor dem nüchternen Innern wie eine Rückkehr zur Renaissance, und zwar zu dem selben Meister Antonio da Sangallo: nämlich zur ursprünglichen Idee des Pal. Farnese, mit absichtlicher Beseitigung aller veränderten Zutat Michelangelos. Das abschliessende Gesims ist ganz nahe über den Giebeln der oberen Fensterreihe hingeführt, ja durch Fensterluken im Fries eine noch nähere Verbindung gewonnen, so dass dem Hauptgeschoß mit seiner hohen Obermauer die stärkste Massenwirkung bleibt. In demselben Geiste der Reaktion im Anschluss an Sangallo, also der Renaissance gegen Michelangelos Barockgedanken, die zunächst als Versündigungen erscheinen mochten, sind auch Fontanas offene Hallen gedacht, die als Benediktionsloggia an der Seite der Lateransbasilika und im Erdgeschoß der Fassade vor der Scala Santa entstanden, dann aber ziemlich unmotiviert auch für den Dekorationsbau der Fontana dell' Acqua Paola wie für die Fontana di Termini verwertet werden. Damit aber kommt, neben dem wolmotivierten Beispiel am Seitenpalast (de Conservatori) auf dem Kapitolsplatz, dies Motiv der Raumöffnung auch für Frontansicht in Aufnahme, also eine Auflockerung des

Baukörpers an seiner Aussenseite, welche der Barockauffassung der geschlossenen Masse durchaus widerstrebt. Auch Carlo Lambardo von Arezzo hat es an seiner unglücklichen Fassade von S. Francesca Romana 1615 mit der Einen Ordnung im Sinne Palladios zu vereinigen gesucht, und der ernste Römer Giov. Batt. Soria vermochte es über sich in der Vorhalle von S. Crisogono 1623, an S. Caterina da Siena und S. Gregorio Magno in Monte Celio 1633. Dazu gesellt sich noch ein andres Motiv, das direkt aus Oberitalien übernommen wird: die beiden Glockentürme über den Rücklagen der Fassade von S. Atanasio de' Greci von Martino Lunghi und der Trinità de' Monti von Domenico Fontana. Es ist ein Erbteil des Mittelalters, von den Gränzen der nordischen Kunst stammend, das mit seinem Kompositionsprinzip dem plastischen Streben nach Einheitlichkeit und Gipfelung der Mitte gradeswegs zuwiderläuft. Statt der Einen Vertikale als Dominante des Hochdrangs, mit ihren untergeordneten symmetrischen Abseiten, stehen hier zwei Höhenlote symmetrisch nebeneinander und die Mitte sinkt zum abhängigen Bindeglied herab, das nur den Durchgang in das Innere des Langbaues enthält.

So wundern wir uns nicht, wenn Domenico Fontana als Baumeister von S. Peter auch auf den Wunsch einging, dem Centralbau ein Langhaus vorzulegen, das neben seiner westlichen Tribuna wohl sicher das nämliche Paar von Glockentürmen erhalten hätte, wenn auch vielleicht selbständig daneben wie einst Sangallo an der Madonna di S. Biagio vor

Montepulciano oder in seinen Plänen für S. Peter selbst sie vorgebildet hatte. Indes, er hat nur den Kuppelbau, den Giacomo della Porta bis an die Laterne geführt, mit einer kleineren Wiederholung des säulenumkränzten Tambours und einem geschweiften, von Konsolenreihen gestützten Helm bekrönt, so dass dieser Aufsatz wieder selbständige werden will im Sinne der Renaissance. Dann fiel er 1592 bei Clemens VIII. in Ungnade und zog sich nach Neapel zurück, wo er den riesenhaften, aber langweiligen Königspalast erbaute.

Neben den Lombarden, zu denen auch Flaminio Ponzio mit seinem Quirinalsbau gerechnet werden darf, drängen Toskaner heran, die durchaus noch von Prinzipien der Renaissance erfüllt sind. So Francesco da Volterra und der Maler Luigi Cardi genannt Cigoli, der ebenfalls einen Entwurf für den Langhausbau von S. Peter zeichnen musste und 1613 in Rom gestorben ist. So auch Annibale Lippi, der seit 1590 die Villa Medici einem Umbau unterzog, dem sie jedenfalls entscheidende Charakterzüge verdankt. Die offene Säulenhalle an ihrer Rückseite mit dem mittleren Rundbogen erinnert an Vasaris Uffizienmitte, die Nischen in der Mauer, der Schmuck von Reliefs, Kränzen, Medaillons, die sich zum Teil übereinander schieben, während die äussersten Nischen leer bleiben, vollführen eine Steigerung gegen die Mitte; aber die Üppigkeit und Flachheit dieser Ausstattung lässt doch keinen Zweifel über den Sinn als „geschmückte Wand“, bei der von plastischer Gestaltung um eine Höhenaxe nicht die

Rede sein kann. Zu beiden Seiten treten vielmehr die Flanken als Einfassung dieser Schlusswand und der untern Raumöffnung hervor, und der Aufsatz auf dem Dach des Hauptbaues betont ebenso fühlbar, wenn auch nachträglich, die Gipfelung an deren äussersten Endpunkten der Breitenaxe, jenen Flügelbauten der Rückseite entsprechend, mit ihren zwei Türmen, als symmetrisch emporsteigendem Paar und gleichmässig ausgedehnter Verbindung dazwischen<sup>1)</sup>). Daran reiht sich, die nämlichen Gesetze nur noch deutlicher ausprägend, um 1615 die Villa Borghese, die Hans von Xanten, Giovanni Vasanzio genannt, entwarf. Der umfassenderen Anlage des grossen Parkes entsprechend setzt sich das Casino an seiner Gartenseite viel energischer mit der zugehörigen Umgebung auseinander. Die Front gegen die Landstrasse ist kaum von Belang ausser durch die Breitendimension des gleichmässig verlaufenden dreigeschossigen Traktes, der durch Ecktürme flankiert wird, also die nämliche Symmetrie ohne Ausbildung eines dominierenden Mittelgliedes aufweist. Nach dem Garten zu öffnet sich der Baukörper in einer Bogenhalle toskanischer Ordnung mit hoher Attika und bekrönender Balustrade, hinter der die offene Terrasse bis an den Hauptbau reicht; aber diese Loggia wird durch weitausladende zweigeschos-

1) Vgl. hierzu auch die Ansicht der Benediktionsloggia am Lateran mit den beiden älteren Türmen aus dem Quattrocento dahinter und dem Obelisken in der Mitte des Platzes davor, z. B. im Holzschnitt *Le cose maravigliose dell' alma città di Roma*, 1595, pag. 7.

sige Eckrisalite eingeschlossen, die sich turmartig vorschieben. Diese Flanken sind freilich keine freien selbständigen Teile, sondern bleiben im Baukörper stecken, aber im Ganzen waltet doch deutlich das Gefühl der Auseinandersetzung mit der umgebenden Natur, — und sehr bezeichnend wird in der Mitte grade, wo wir bei statuarischer Gruppe die Gipfelung an vertikaler Dominante erwarten, hier völlig auf plastische Gestaltung verzichtet und die Lagerung in die Breite betont, um dem Zusammenhang mit dem Ganzen der Parkanlage sein Recht zu lassen. Die Belastung der Arkaden mit einer Attika, die Gliederungslosigkeit der Mauer, der Ersatz der Pilaster durch Lisenen, ja die schlichte Zwischenlage, die, der Attika entsprechend, die beiden Geschosse der Eckrisalite durchsetzt, wie eine Schachtelung im Gewächs, alles das sind Barocksymptome; aber das Motiv der geschmückten Wand im Schutz der vortretenden Flanken ist etwas durchaus Malerisches und ebenso die Gesamtanlage, mit ihrer allseitigen Beziehung zum Parke.

„Um gerecht zu sein,“ schreibt von der Landvilla wenigstens auch Wölfflin, „muss man stets im Auge behalten, dass die Architektur gar keine selbständige Rolle spielen will. Das Haus ordnet sich der Umgebung bescheiden ein.“ — Damit aber würde die Baukunst hier nicht nur des monumentalen Charakters sich entwöhnen, sondern eben durch ihre Einordnung in den weitern Zusammenhang der Gartenanlage wie der Gegend umher einem ganz andern Prinzip unterstellt als dem plastisch-monu-

mentalen, das wir im Barockstil Michelangelos als herrschendes anerkannt. Der leitende Gesichtspunkt, der dann die ganze Ökonomie des Kunstwerkes bestimmt, ist nicht mehr der des Bildners, sondern des Bildes, nicht mehr der plastisch-statuarische, sondern der malerische. In der Baugruppe des Casino Borghese wie an der Rückseite der Villa Medici zeigen sich solche Willensäusserungen meines Erachtens ganz zweifellos. Hier tritt wirklich ein, was vorschnell von der Barockarchitektur im Allgemeinen gesagt worden ist: „sie geht Wirkungen nach, die einer andern Kunst entlehnt sind: sie wird malerisch.“

Daher das Motiv der geschmückten Wand, das die Freude an der belebten Fläche, am Bildeindruck verkündet, daher die Tendenz des ganzen Baues in die Breitendimension, als abschließender Hintergrund einer perspektivischen Ansicht vom Standpunkt des Beschauers aus. Es ist kein Wachstum mehr, das von Innen heraus den Keim des eigensten Wesens in der Körperform um ein Rückgrat, eine Richtungsaxe nur entwickelt und im Interesse beharrlichen Bestehens die feste Geschlossenheit der Masse bewahrt, sondern es ist von Innen her die mannichfaltige Vermittlung nach Aussen, von Aussen her die Zusammenfassung mehrerer Körper im Raum, nicht ihrem Kern, ihrem Wachstum nach, sondern nach ihrer Erscheinung von einer Seite her. Es ist die Auffassung ihres Zusammenhangs im Nebeneinander und mit der Welt umher, die hier waltet, und dieser umfassenderen Einheit zuliebe wird geordnet, verbunden, bezogen und ausgeglichen.

Diese Tendenz auf Vermittlung des Baukörpers mit seiner Umgebung ist aber, wie wir uns bei Bramante und Antonio da Sangallo noch klar gemacht, ein Erbteil der Renaissance, eben dort schon vom Villenbau auch in den Palastbau eingedrungen. Das strenge Prinzip plastischer Gestaltung der Körpermasse, das Michelangelo dagegen verfolgte und sein Nachfolger Giacomo della Porta selbst in der Aufnahme der Tiefendimension durchzuführen bestrebt war, wird nun durch das erneute Andringen der Renaissance wieder in Frage gestellt. Und nun erst, in der Tätigkeit der Oberitaliener und Toskaner in Rom, können wir glauben, es sei auf eine „Annäherung der beiden Gebiete“, der Villa- und Palastarchitektur, der Villa suburbana und Villa rustica abgesehen, wie Wölfflin schreibt. Diesen Schritt vollzieht, — und deshalb habe ich die vorbereitenden Beispiele hierher genommen, — nicht Giacomo della Porta, sondern Carlo Maderna, der Oberitaliener, der Neffe des Domenico Fontana, der die verlorne Stellung seines Oheims wieder errang und der Nachfolger des Francesco da Volterra wurde.

Als Carlo Maderna (geb. zu Bissano am Comersee 1556, aber schon jung nach Rom gekommen) nach dem Weggang Fontanas in Rom festen Fuß zu fassen versuchte, waren ihm zunächst angefangene Aufgaben Anderer zugefallen, wie Chor und Kuppel von S. Giovanni de' Fiorentini, S. Giacomo degli Incurabili, die Francesco da Volterra unvollendet hinterlassen, und besonders der 1586 begonnene Palazzo Lancelotti. Grade dieser Bau erinnert, wie

Gurlitt mit Recht hervorhebt, durch die Hofanlage an die Blüte der Hochrenaissance in Genua; die zierliche Doppelloggia an der einen Seite, deren Arkaden auf toskanischen Säulen ruhen; die reiche plastische Dekoration der Türen ist mit voller Liebe ausgeführt. Die festlich schmückende Verteilung geschmackvoll umrahmter antiker Reliefs, — sollte sie vor dem Obergeschoss entstanden sein, das dem Carlo Maderna zugewiesen wird? — Mit dem Schmuck durch antike Reliefs sehen wir Maderna auch den Hof seines selbständig erbauten Palazzo Mattei di Giove (um 1602?) ganz ähnlich beleben, dessen eine Schmalseite sich bereits, nur durch eine niedrige Mauer getrennt, gegen den Garten öffnet, während die andre hinter der Straßenfront gelegene mit dreimal drei Arkaden über einander, diesem Ausblick zuliebe so luftig gestaltet ist und zu den Langseiten, die den geschlossenen Charakter bewahren, in bewusstem Gegensatze steht.

Im Hof des Palazzo Chigi an Piazza SS. Apostoli (später Colonna di Gallicano, jetzt Odescalchi) hat Maderna noch im weiteren Verlauf seiner Tätigkeit ebenso unzweifelhaft zu den Motiven der Renaissance zurückgegriffen. In dem später von Bernini vollendeten und hernach sehr erweiterten Bau gehört ihm jedenfalls „das Palladiomotiv mit schönen toskanischen Säulen, darüber die Gliederung durch ionische Pilaster mit Bogen und eingestellten Fenstern dazwischen.“

In den letzten Jahren seines Lebens 1624—1629 begann er dann noch den epochemachenden Bau

des Palazzo Barberini für den Neffen Urbans VIII. Der Grundgedanke ward offenbar durch die besondere Lage des Bauplatzes mitbestimmt, so dass er nicht nachträglich erst entwickelt sein kann, und hängt ausserdem mit den oberitalienischen Tendenzen der lombardischen Künstlerfamilie, zu der Maderna gehört, wie mit seinen eignen Anläufen in Pal. Mattei di Giove so notwendig zusammen, dass wir nicht zweifeln können, die entscheidende Tat für ihn in Anspruch zu nehmen. Es ist die vollendete Verbindung zwischen dem römischen Palastbau und der Villa suburbana, und zwar mit völligem Verzicht auf den Binnenhof zu Gunsten der offenen Vermittlung mit Garten und sonst umgebender Anlage. Nicht ein einheitlicher geschlossener Baukörper ist vorhanden, sondern zwei Hälften, die nach Aussen besonders gegen die Piazza zu den ernsten Charakter römischer Paläste bewahren; aber zwischen beide parallel laufende Kolosse schiebt sich gegen die Hauptstrasse zu ein verbindendes Mittelstück, so dass die Schmalseiten der beiden Flügel links und rechts wie Eckrisalite vorspringen und turmartig über die Höhe dieser Mittelfront emporsteigen, die ihrerseits ganz den offnen Charakter der Villa und zwar der Gartenseite zur Geltung bringt. Das ganze Erdgeschoss erscheint als Eingangshalle, deren rustizierte Pfeilerarkaden von einer toskanischen Pilasterordnung mit reichem Triglyphenfries eingeschlossen werden. Nur in der Mitte treten Säulen als Träger des Balkons hervor. Das Obergeschoss hat eine ionische Halbsäulenordnung, von Lisenen begleitet, zwischen denen „die

Rundbogenfenster wie in Füllungen hineingezeichnet erscheinen". Hier aber hat wol, wie vermutet werden darf<sup>1)</sup>, schon der Nachfolger die perspektivische Durchführung der schrägen Gewände hinzugestan, und die oberen Teile erweitert, während Maderna wahrscheinlich die Doppelloggia mit einem geschlossenen Halbgeschoss beenden und somit dem Hauptgesims der Flügelbauten unterordnen wollte.<sup>2)</sup>

Die innere Anlage des Vestibüls folgt, die beiden Seitenkoulissen weiter führend, schon ganz dem Gesetz der Bühnenperspektive, die den entscheidenden Kernpunkt für die Rechnung des erfindenden Architekten ausser Zweifel stellt. Auch sie bezeugt den Übergang vom plastischen zum malerischen Standpunkt und eröffnet die Reihe der umfassenden Barockanlagen des reichen Stils, die überall, wo sie vorkommen, so wesentlich zur Verschönerung des Stadtbildes beitragen.

Aber wenn wir diese durchgreifende Neuerung in Rom bei einem Angehörigen der selben Baumeister

1) Doch scheint auch Giovanni Fontana dergleichen schon ausgeführt zu haben, vgl. Falda, *Fontane di Roma „Teatro della Villa Borghese di Mondragone a Frascati“*.

2) Ich stimme dieser Ansicht Gurlitts vollständig bei, indem ich daran erinnere, dass Maderna nicht allein die *Fontana di Acqua Paola* vollendet, sondern auch wol die Benediktionsloggia an S. Giov. in Laterano weitergeführt, sowie Sonstiges mit Giovanni Fontana gearbeitet, also mit den Unternehmungen dieser Art in Verkehr gestanden hat. Vgl. auch den Wandbrunnen des Domenico Fontana „a Ponte Sisto in capo strada Giulia“, und der frei stehenden „su la piazza della porta del Popolo sotto la guglia“ bei Falda a. a. O.

erklärlich finden, die an den Alpenseen daheim im Dienst der Mailänder oder an der Riviera im Dienst der Genuesen den heitern Charakter des Villenstiles und der Säulenhallen am Äussern wie im Innern der Paläste zur Geltung brachten, so dürfen wir anderseits nicht vergessen, dass Carlo Maderna seine Überlegenheit über die ältern Landsleute in Rom grade dadurch bewies, dass er mit vollem Verständnis auf den Barockstil des Giacomo della Porta einging, ja im Geiste Michelangelos ihn weiter zu führen bestrebt war. Er hatte im Kirchenbau nicht allein die Centralanlage von S. Giacomo degli Incurabili übernommen, sondern den Langhausbau von S. Andrea della Valle und S. Peter bis zur Fassade hin vollendet, und hatte in einem frühen Meisterwerk an S. Susanna ja die glücklichste Lösung des Fassadenproblems selber gefunden. Daneben beweist er in seinen Brunnen wieder die glückliche Gabe, hier den plastischen Grundgedanken des Barock entschiedener als seine Vorgänger zum Ausdruck zu bringen, dort an anderer Stelle zu neuen Erfindungen fortzuschreiten. Besonders berühmt sind die prächtigen Exemplare vor S. Peter. „Das Wasser wird von einem breiten pilzartigen Körper ausgestossen und fällt auf diese runde Fläche zurück,“ so dass der geschlossene Hochdrang des flüssigen Elements noch entschieden vor dem Niederrauschen die Oberhand behält. Auf Piazza Scossacavalli wie am Tor des Belvedere, besonders aber vor S. M. Maggiore wählt er dagegen die oblonge Grundform des Beckens, die sich in die Breite legt.

In der Vereinigung des römischen Barock mit dem Reichtum der Hochrenaissance besteht grade die Bedeutung des Carlo Maderna für die Geschichte des Stiles in Rom. Je mehr er vor die mannichfältigen und gewaltigen Aufgaben gestellt wird, desto mehr gewinnt das Besitztum der Renaissanceschulung, die er genossen haben muss, das Übergewicht in seinem künstlerischen Schaffen. Er muss Alles aufbieten, was sich irgend an verwertbaren Keimen für Weiterbildung hereinnehmen liess. Und in der Tat, der Geschichtsschreiber wird im Voraus die historische Notwendigkeit begreifen: der römische Barockstil musste, um zur vollen Herrschaft zu gelangen, um auch im übrigen Italien und der weiten Machtosphäre seiner Kultur Eingang zu gewinnen, zuvor die höchsten Errungenschaften der Renaissance in sich aufnehmen, mit den glücklichsten Schöpfungen der Blütezeit einen Wettkampf bestehen. Wie an S. Peter schon das Ideal der Renaissance im zentralen Kuppelbau dem Ideal Michelangelos gewichen war, sich dann aber mit der neuen Forderung der Tiefendimension im Langbau verbunden hatte, so blieb nun noch ein weiteres Problem im Fassadenbau zu lösen übrig, und an diesem Prüfstein mochte der kühnste Hochsinn dieser Künstlergeneration zu Schanden werden, wenn es nicht gelang, eine befriedigende Versöhnung jener Gegensätze zu erreichen.

Wie im Innern des Langhauses, von dem wir bereits gesprochen haben, geht Maderna auch in der Fassade von S. Peter die Wege des Barockstiles, die Michelangelo vorgezeichnet, in den Fußstapfen

des Giacomo della Porta weiter. Ja, er schliesst sich, soviel es möglich war, dem vorhandenen Modell des Meisters auch in den Hauptmassen seines Aufrisses an. Aber er verwertet zugleich die Erfahrungen an S. Susanna und sucht auch hier im Großen mit der nämlichen Stufenfolge des Reliefs auszukommen. — Auf frei vortretende Säulen wird ganz verzichtet, nur vier Dreiviertelsäulen in der Mitte, mit dem Dreieckgiebel darüber, als höchste Stufe plastischer Rundung verwendet, sodass der Zusammenhang mit dem Baukörper bewahrt bleibt. Neben dem Mittelrisalit folgt auf beiden Seiten zunächst ein Paar von Halbsäulen mit verkröpftem Gebälk, für die erste Rücklage, dann ein Paar von Halbpilastern, als Einrahmung des folgenden Wandstückes, und endlich mit stark vorgekröpftem Pilasterpaar die neuen Zutaten Madernas, die Eckrisalite, die über die Fluchlinien des Langhauses hinaustreten, die Fassade somit absichtlich verbreitern und von vornherein bestimmt sind, Türme zu tragen. In den Interkolumnien dieser Reihe von riesigen Trägern unter dem ebenso abgestuften Gebälk kommen die beiden Stockwerke der Langseiten zum Ausdruck. Den drei Haupteingängen entsprechen Säulenpaare unter gradem Gebälk, wie Michelangelo sie am Konservatorenpalast unter das Joch gestellt; in den Eckrisaliten öffnen sich dagegen zwischen den Pfeilerbündeln hohe Rundbogen, deren Scheitel mit der Fensterbalustrade des zweiten Geschosses zusammenstösst. Über die ganze Breite zieht sich die schwere Attika, wie Michelangelo sie gewollt, nur reicher gegliedert

und im Zusammenhang mit untern Teilen in ihrer Plastik abgestuft, so dass in der vielteiligen Gruppe nun neben der niedrigeren Mitte, hinter der die Kuppel aufwächst, von den Nebenkuppeln<sup>1)</sup> notwendig vorbereitet die Türme links und rechts als Höhenpunkte gefordert werden. Diese Türme Madernas bestanden aus einem luftigen Geschoss, das an allen vier Seiten des quadratischen Tempels einen Dreieckgiebel auf korinthischen Ecksäulen zeigt, zwischen denen eine dreiteilige Gruppe von Bogenöffnungen mit einem Paar von Rundnischen neben dem höheren Mittelbogen also eine Art Palladiomotiv eingeschlossen wird. Darüber steigt, von Kandelabern voraus verkündet, eine Laterne empor die aus einem Tambour, von umgekehrt aufwachsenden Konsolen, und einem einwärts geschwungenen Helm mit wulstigem Kegelkopf besteht.

Unverkennbar durchsetzen sich die Formgedanken des Barock grade in diesen letzten Zutaten mit Renaissancemotiven. Und die Lösung des Widerstreites zwischen dem Kuppelbau und dem Langhaus, der grade hier an der Fassade zum Austrag kommen musste, wird garnicht mehr im Sinne des strengen Barockstiles versucht, sondern nach dem Sinne der Hochrenaissance, durch Harmonie zwischen

1) Es ist bezeichnend für die vorherrschende Anschauungsweise, dass nur die beiden vordern Nebenkuppeln ausgeführt worden, auf die beiden hintern, die Michelangelo notwendig dazu gesetzt, ganz verzichtet wurde. Die Vorderansicht wird maßgebend. Vgl. aber das Projekt zur Vervielfachung der Kuppeln über das ganze Langhaus bei Carlo Fontana, Il tempio Vaticano 1694, p. 423 ff.

Schmarsow, Barock und Rokoko.

den vielgestaltigen Teilen einer mehrgliedrigen Gruppe, ganz ähnlich wie es in Sangallos Plänen für S. Peter vorbereitet war. Aber auch nach dieser Richtung konnte keine Übereinstimmung aller Teile unter einander und mit dem Ganzen erreicht werden, dem widerstrebt schon die Proportionalität des organischen Wachstums in den untern ganz michelangelesk angelegten Teilen; sondern mit allen Reizen der Renaissance war nur eine spielende Täuschung über die eigentliche Schwierigkeit hinweg erreichbar. Und diesen gefährlichen Weg betritt Maderna, indem er vom plastischen Standpunkt zum malerischen übergeht und auch den Beschauer dahin verlockt, ja durch künstliche Maßnahmen dahin drängt. Wie an S. Susanna die Langseiten der Basilika durch Mauern neben der Fassade dem Blick des Betrachters entzogen sind, so geschieht es hier an S. Peter durch die Turmvorlagen an den Ecken der Front. So muss auch hier wie dort die Frage nach dem organischen Zusammenhang der Stirnseite mit dem übrigen Baukörper unbeantwortet bleiben, oder die aufsteigenden Zweifel werden vertuscht, — bis die hinten aufsteigende Gruppe der Kuppeln sie gebieterisch wiederholt. Um des ersten, so oft entscheidenden Eindrucks willen, geht Madernas Fassade so sehr in die Breite, folgt eben jener Tendenz, die wir bei S. Susanna leise schon sich melden sahen, nun nolens volens entschiedener. Und folgen wir der künstlerischen Ökonomie weiter nach, so erkennen wir selbst von dem festen Standpunkte aus, der uns dieser geschmückten Wand gegenüber an-

gewiesen wird, also zum Hintergrund des weiten Platzes, — dass die Faktoren, die hier zusammen wirken sollen, einer in sich zwiespältigen Rechnung entspringen. Die mittlere Fassade, d. h. die Stirn des Langhauses, soweit seine Breite wirklich reicht, ist eine Reliefkomposition wie S. Susanna, nur fünfgliedrig abgestuft. Die Ecktürme jedoch sind Vollkörper, die nur einer Gruppe von Körpern angehören können, deren jeder soviel Wert hat wie die einzelne Menschengestalt, also einer statuarischen Verbindung von drei oder fünf organischen Geschöpfen, wie Laokoon und seine Söhne in der Umstrickung der Schlangen. Die Türme weisen auf die Kuppeln des Centralbaues, und die Fassade dazwischen will und kann dort nur dem Langhaus Ausdruck leihen, da ihr Abstand von jener Vertikalaxe jede sichtbare organische Verbindung aufhebt.

Madernas Tod verhinderte die Ausführung der oberen Abschlüsse, wie er sie beabsichtigt hatte, und überlieferte damit wieder andern Händen ein dringendes Problem, dessen Erledigung für die Geschichte des Stiles von ausserordentlicher Wichtigkeit war. Ein Ausgleich zwischen der ersten und der dritten Dimension musste versucht werden, und es unterlag kaum noch einem Zweifel, dass er mit Hilfe der Breitendimension allein zu erreichen sei.