



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Die Baukunst als Steinbau

Mauke, Adolf

Basel, 1897

Die Kirchenbaukunst der Renaissance bis zum XIX. Jahrhundert, Taf.
90-104

[urn:nbn:de:hbz:466:1-96750](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-96750)

Die Kirchenbaukunst der Renaissance

vom XV. bis zum XIX. Jahrhundert.

Seite 133—150. Tafel 90—104.

I. Italien	Seite 133.	Taf. 90 — 99
II. Frankreich und England	„ 146.	„ 100 u. 101
III. Belgien und Deutschland	„ 147.	„ 102 — 104 u. 97.

Die Kirchenbaukunst der Renaissance.

I. Italien.

Taf. 90—99.

Der gotische Stil hatte die Kirchenbauten Italiens nur in formeller Beziehung beeinflusst; in ihrem Grundgedanken, in der Einfachheit ihres Aufbaues waren dieselben romanisch geblieben, sie hatten die ausgebildeten antiken Formen in ihrem Zusammenhange aufgegeben, aber, namentlich in Rom und Mittelitalien, die Reminiszenz derselben nicht vollständig verloren. Antike Säulen mit antiken Kapitälern waren hier so häufig in Kirchen des Mittelalters verwendet und nachgebildet worden, dass ihre Form nie vollständig aus dem Gedächtnis hatte verschwinden können, und als in Italien im XV. Jahrhundert die Anschauungen des Mittelalters immer mehr und mehr zurücktraten, als von Florenz und vom Haus der Medici ausgehend sowohl Kunst- als Lebensanschauungen eine neue Richtung suchten und sich dem Studium des Altertums zuwendeten, als in Literatur, Skulptur und Malerei das Bestreben hervortrat, der antiken griechischen und römischen Kunstanschauung zu folgen, schloss auch sehr bald die Baukunst sich diesem Bestreben an.

In fortlaufender Entwicklung, Schritt für Schritt vordringend, hatte die Baukunst des Mittelalters sich ausgebildet, zunächst die Konstruktion ins Auge fassend die Schwierigkeiten derselben überwunden, aber gleichzeitig auch die eigenen Formen, welche dem neuen System entsprachen, mit immer neuer schöpferischer Kraft hervorgebracht und den inneren Zusammenhang des Wesens und der Form, in ihren Bauwerken und in den einzelnen Teilen derselben niemals aus dem Auge verloren. Das Suchen nach neuen Formen gab die Renaissance auf; sie hatte die Bedeutung und Schönheit der in sich abgeschlossenen und vollendeten antiken Formen wieder erkannt und suchte nun dieselben für ihre Zwecke, für ihre Baugedanken zu verwenden und ihre Bauwerke nach dem System dieser Formen zu gestalten. Das genaue Studium der antiken, namentlich der in Rom noch zahlreich erhaltenen Bauwerke musste notwendigerweise die Grundlage für diese neue Anschauungsweise und für den neuen Entwicklungsgang, welchen man einschlagen wollte, bilden.

Mit dem ausgebildeten gotischen Stil des XIII. und XIV. Jahrhunderts hatte die schöpferische Kraft des Mittelalters ihr Ziel erreicht, und Entartung und Verfall waren im XV. Jahrhundert, bevor derselbe vollständig aufgegeben wurde, schon eingetreten. Vollkommen befriedigt waren die Völker des Nordens mit dem Resultat ihrer gotischen Baukunst,

sie hatten das Ziel ihrer Bestrebungen erreicht, während Italien immer noch suchte, die Idee der Verbindung der gewölbten Basilika mit dem Kuppelbau zu einem befriedigenden Abschluss zu bringen; und zufällig war die Kuppel des Domes zu Florenz noch auszuführen, als die neue Bewegung schon begonnen hatte.

Brunelleschi und Alberti waren es, welche, der eine durch seine vielen ausgeführten Bauten, der andere durch seine schriftstellerische Thätigkeit, durch die Erklärung des damals aufgefundenen, aus der Kaiserzeit stammenden Werkes von Vitruv über „Baukunst“ den Formen der Antike zunächst in Florenz und dann in ganz Italien allgemein Eingang verschafften, die Baukunst der Renaissance begründeten.

Filippo Brunelleschi (1379—1446), Goldschmied und Bildhauer, begann seine mathematischen und architektonischen Studien in Florenz, lebte 1401—1407 in Rom, errichtete als Baumeister die Capella Pazzi, entwarf Festungsbauten für Mailand, Pisa und Pesaro, erbaute die Abtei zu Fiesole und erwarb sich seinen besonderen Ruhm durch die Ausführung der Kuppel des Domes zu Florenz, welche er seit 1420 ohne Gerüst aufbaute, durch den Bau der Kirche von S. Lorenzo, welcher um 1425 begann, durch seine Pläne zu S. Spirito, zum Palast Pitti und anderen Bauten in Florenz.

Leon Battista Alberti (1404—1472), ein Gelehrter und Weltmann von allgemeiner Bildung, dessen bedeutendste Bauten der Umbau der gotischen Kirche S. Francesco zu Rimini (1447—1450), der Chorbau von S. Annunziata zu Florenz, Teile der Fassade von S. Maria Novella daselbst, 1470 ausgeführt, der Palast Rucellai zu Florenz und der Entwurf und teilweise Bau von S. Andrea zu Mantua sind, wirkte noch gleichzeitig mit Brunelleschi und folgte seinem Beispiel.

Mit dem Bau der Kuppel brachte Brunelleschi den mittelalterlichen Dom von Florenz zu seinem Abschlusse, durch die Ausführung derselben in zwei Schalen und Verbindung derselben durch Quermauern gab er derselben bei möglichst geringem Gewichte die grösste Stabilität. Alle seine übrigen Bauten gehören vollständig der neuen Richtung der Renaissance an.

Die Capella Pazzi im Klosterhof von S. Croce zu Florenz ist eine kreuzförmige Centralanlage mit einer Kuppel in der Mitte und einer aus sechs korinthischen Säulen bestehenden Vorhalle, bei welcher Balken-, Bogen- und Gewölbebau in eigentümlicher Weise sich verbinden.

Taf. 90.

Die Kirche S. Lorenzo zu Florenz (Taf. 90) ist eine Basilika mit flacher Cassettendecke im Mittelschiff und in den Kreuzarmen, mit einer Kuppel ohne Tambour auf der Kreuzung und mit Hängekuppeln über den Seitenschiffen. In ihrer Anlage entspricht sie der Form der romanischen Basiliken mit weitem Säulenabstand, die Details aber, die Säulen, welche, wie bei den römischen Thermen, als Stütze für die Bogen einen quadratischen Aufsatz mit vollständiger Gliederung des antiken Gebälkes haben, die Cassetten in der Laibung der Bogen, die Pilaster und die Bogen an den Kapellenreihen neben den Seitenschiffen sind vollständig dem antik-römischen Formensystem entnommen. Die Fassade blieb ein Rohbau und keine der Bauten Brunelleschis weist darauf hin, in welcher Weise er das Problem derselben gelöst hätte. Die Kirche S. Spirito zu Florenz, von Brunelleschi entworfen, schliesst sich

dem System von S. Lorenzo an, gelangte aber erst lange Zeit nach dem Tode des Meisters zur Ausführung. Basiliken mit flacher Holzdecke, wie sie Brunelleschi wieder aufgenommen hatte, blieben in dem Kirchenbau der Renaissance eine Ausnahme, die Wölbung des Mittelschiffes war eine psychische und ästhetische Notwendigkeit geworden und in verschiedener Weise wurde die Durchführung derselben immer wieder von neuem versucht. Hängkuppeln, kuppelartige Kreuzgewölbe und Kuppeln mit Pendentifs bilden die in der ersten Periode der Renaissance noch beibehaltenen Formen.

Kirchen dieser Art sind: S. Giovanni zu Parma, Conceziane Servi zu Siena (Taf. 90), S. Salvatore zu Venedig, S. Francesco zu Ferrara und Sa. Giustina zu Padua (Taf. 91). Sie schliessen sich in vielen Beziehungen in ihrem Aufbau, in ihrer Konstruktionsweise den Kirchen des Mittelalters an; alle Details der Formenbildung: Säulen und Pilaster, Gesimse und Gebälke, Archivolten und Ornamente sind aber diejenigen der Antike. Taf. 90.
Taf. 91.

Ob die Anlage eines Tonnengewölbes in Verbindung mit dem Kuppelbau schon in der Absicht Albertis, welcher den Plan für die Kirche von S. Andrea zu Mantua (Taf. 91) entwarf, gelegen hat, ist unsicher. Der Bau wurde kurze Zeit vor seinem Tode begonnen und schritt sehr langsam vorwärts, auch die Kuppel, 1734 von Innara begonnen, wurde erst 1782 vollendet. In dieser langen Bauzeit konnte die ursprüngliche Idee Albertis vielfach modifiziert werden; beruht die Ausführung aber auf seinem ursprünglichen Plane, so wäre die in der späteren Zeit so vielfach angewendete Disposition der einschiffigen Kirchen mit Tonnengewölbe und Kapellenreihen, und mit Kuppelbau auf der Vierung, auf Alberti zurückzuführen, während allgemein die von Vignola erbaute Kirche il Gesù zu Rom (Taf. 96) als das Vorbild derselben angenommen wird. Taf. 91.
Taf. 96.

Mit besonderer Vorliebe wendeten sich die Meister der Renaissance des XV. und XVI. Jahrhunderts dem Kuppelbau und der centralen Anlage zu. Giuliano da Sangallo (1443 bis 1517) erbaute die Madonna delle carceri zu Prato kreuzförmig mit Tonnengewölben über den Flügeln und einer Kuppel mit 12 Rundfenstern in der Mitte, und ähnlich ist die Kirche S. Biagio zu Montepulciano (Taf. 92), von Antonio da Sangallo (1450—1534), dem Bruder Giulianos, erbaut; von den zwei isolierten Türmen, welche neben der Fassade ausgeführt werden sollten, ist nur einer derselben zur Ausführung gelangt. Taf. 92.

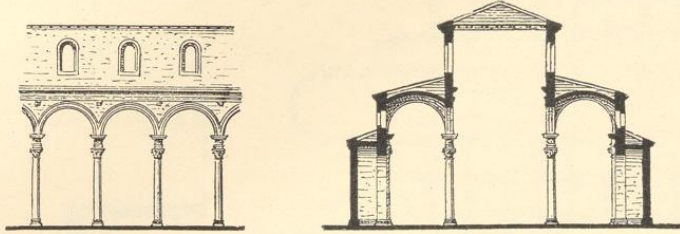
Bedeutende Kuppelbauten der Frührenaissance in Oberitalien sind S. Maria della Grazie zu Mailand, dem Bramante zugeschrieben, und S. Maria della Croce bei Crema, welche 1490—1500 von Giov. Batt. Battagli aus Lodi erbaut worden ist. Beide sind in Ziegelbau ausgeführt und bei beiden tritt die Wölbung der Kuppel im Äusseren nicht hervor, sondern ein kegelförmiges, auf Bogengallerien gestütztes Dach verdeckt dieselben. Dem Donato Lazzari (1444—1514), genannt Bramante aus Urbino, welcher 1476—99 in Mailand lebte, werden eine grössere Anzahl von Bauten in Oberitalien zugeschrieben; seinen besonderen Ruhm erlangte derselbe aber erst durch seine Bauten in Rom, nach welchem er im Jahre 1500 übersiedelte, und hier wurde er der leitende Baumeister, der Begründer der namentlich in Rom ausgebildeten Hochrenaissance des XVI. Jahrhunderts. Eine vollständig eurhythmische Centralanlage mit Kuppel war der Baugedanke, welchen Bramante

in seinem Kirchenbau zu verwirklichen suchte und in der *Madonna della consolazione* zu Todi (Taf. 92) durchführte. Ein solcher Centralbau sollte ebenfalls der Dom zu Pavia (Taf. 92), zu welchem Bramante einen Entwurf lieferte, werden; Cristoforo Rocchi modifizierte aber den Plan, indem er dem Entwurfe Bramantes ein Langhaus hinzufügte. Der Bau, welcher, ohne dass die Kuppel und das Langhaus zur Ausführung kamen, lange Zeit unterbrochen blieb, ist erst in der neuesten Zeit vollständig zur Ausführung gelangt. Die grossartigste aller Centralanlagen sollte aber nach dem Plane Bramantes die Peterskirche in Rom werden.

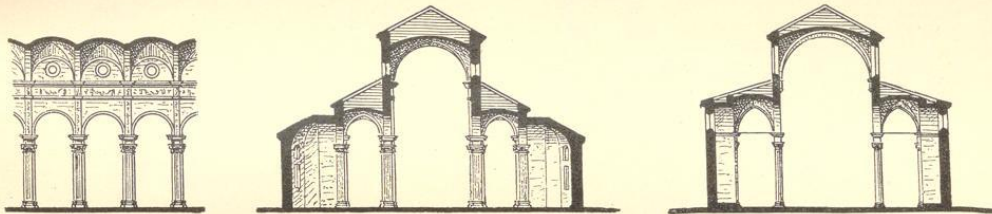
Taf. 93, 94
u. 95. Papst Julius II. beschloss 1506, den Neubau der Peterskirche (Taf. 93, 94, 95) nach dem Plane Bramantes auszuführen, und mit äusserster Energie führte Bramante bis zu seinem Tode 1514 die Kuppel Pfeiler und die Bogen über denselben aus. Rafael Sanzio von Urbino (1483—1520), mit Beihülfe von Fra Giocondo (1433—1519) und von Giuliano da Sangallo († 1516), Baldassare Peruzzi aus Florenz (1481—1537) und Antonio da Sangallo jun. (1485—1546) waren nach einander die Leiter des Baues. Rafael stellte einen Plan mit Langhaus auf, Peruzzi kehrte zur Centralanlage zurück, veränderte aber den Plan Bramantes, und der Bau machte keine bedeutenden Fortschritte, bis Michelangelo 1546 denselben übernahm.

Michelangelo Buonarotti aus Florenz (1475—1564), dessen gewaltiges Genie schon die bedeutendsten Werke in Skulptur und Malerei geschaffen hatte, war 72 Jahre alt, als er auf sein besonderes Ansuchen unentgeltlich den Auftrag des Baues erhielt. Ein Plan, einfacher aber grossartiger als alle vorhergehenden, wurde von ihm aufgestellt. Auf hohem Tambour sollte eine gewaltige Kuppel, die „Schwester derjenigen von Florenz“, dominieren, und ein Säulenbau mit einer tempelförmigen, viersäuligen Vorhalle sollte den Eingang zu dem kreuzförmigen Centralbau bilden. Die bestehenden Pfeiler und Bogen mussten für die Aufnahme des neuen Kuppelbaues verstärkt werden, und Michelangelo erlebte noch die Vollendung des Tambours; die Kuppel selbst wurde genau nach dem Modell, welches Michelangelo hatte anfertigen lassen, unter Sixtus V. (1585—1590) von Domenico Fontana (1543—1607) ausgeführt. Unter Paul V. wurde 1605 beschlossen, die centrale Anlage der Kirche aufzugeben und den bestehenden Bau in ein Langhaus zu verwandeln. Carlo Maderna (1556—1639) vollendete das Langhaus und die, die Fassade der Kirche bildende Vorhalle.

Es ist wohl eine schwer zu lösende Frage, ob das Innere der Peterskirche bei Beibehaltung der Centralform besser gewirkt hätte als jetzt mit seiner Längenausdehnung. Die bei den Meistern der Renaissance so beliebte Centralform kann nur für einen nach dem Centrum weisenden Zweck die passende sein, sie fordert eine Markierung des Mittelpunktes, welchen wohl ein Taufbecken oder ein Grabmonument einnehmen kann, während die mit dem katholischen Kultus verbundenen heiligen Handlungen am Altar, welche der ganzen Gemeinde sichtbar sein sollen, die Form des Langhauses fordern, und diese Forderung wurde für die endgültige Form der Peterskirche, in welcher die Ceremonien durch die Beteiligung der Päpste selbst eine noch weit höhere Bedeutung erhielten, entscheidend. Auch forderte die

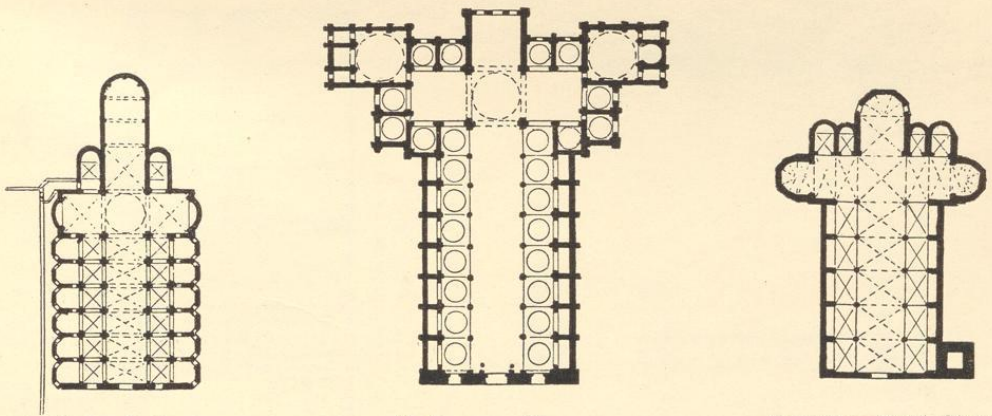


S. Lorenzo zu Florenz.
XV. Jahrh. (Brunelleschi.)



S. Giovanni zu Parma.
1510. (Zaccagni.)

Concezione Servi zu Siena.
XV. Jahrh.



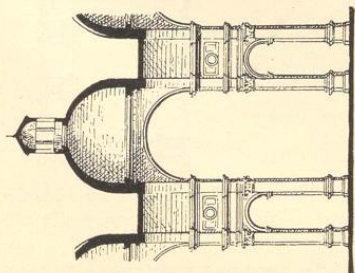
S. Giovanni, Parma.

S. Lorenzo, Florenz.

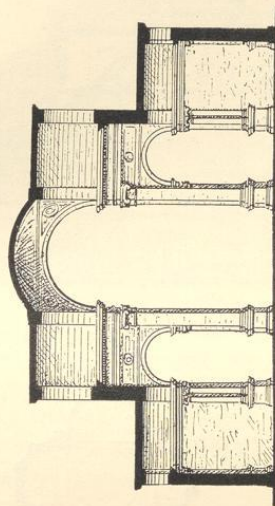
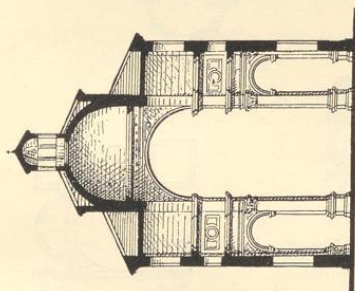
Concezione Servi, Siena.

(Grundrisse: 0,83⁰/₁₀₀, Durchschnitte: 1,66⁰/₁₀₀.)

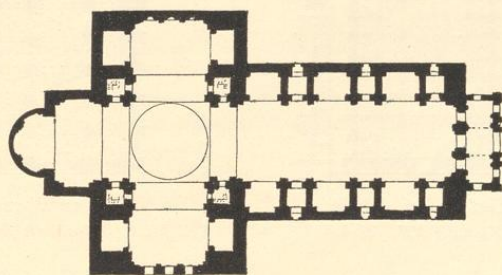
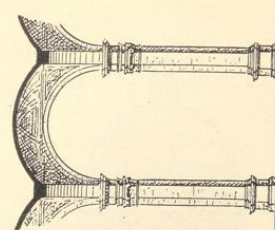




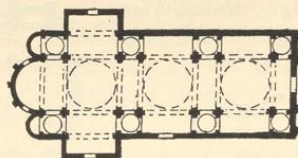
S. Salvatore zu Venedig.
XV. Jahrh. (Spaventa.)



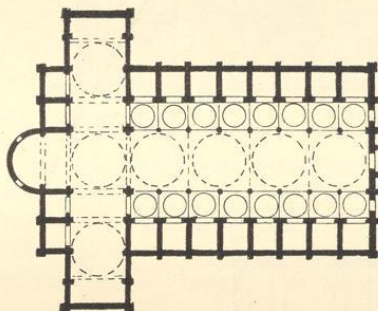
S. Giustina zu Padua.
XVI. Jahrh. (Riccio.)



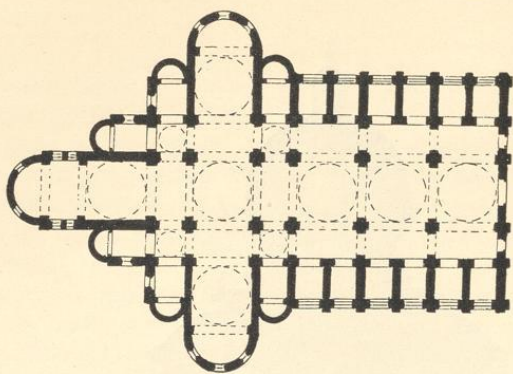
S. Andrea zu Mantua.
XV. Jahrh. (Alberti.)



S. Salvatore
zu Venedig.

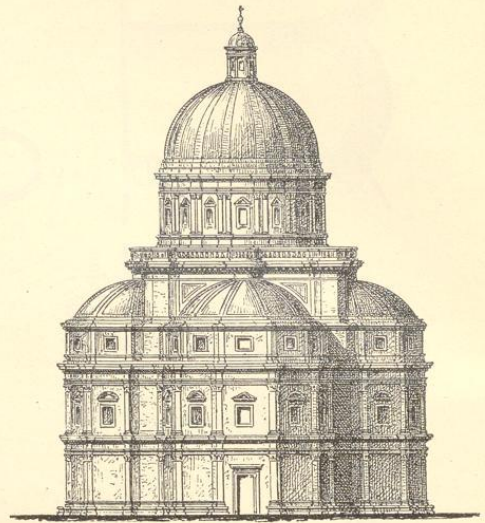
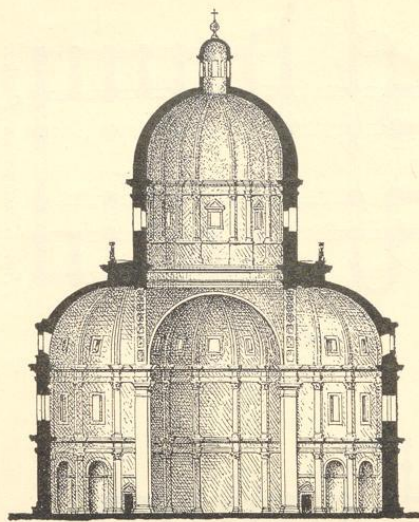


S. Francesco zu Ferrara.
1494. (Rosetti u. Tristani.)

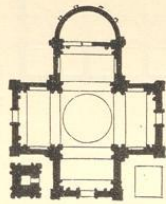


S. Giustina zu Padua.

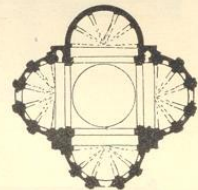
(Grundriße: 0,88⁰/₁₀₀, Durchschnitte: 1,66⁰/₁₀₀.)



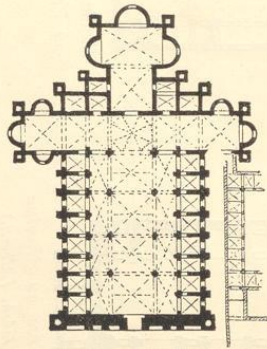
Madonna della Consolazione zu Todi.
XVI. Jahrh. (Bramante.)



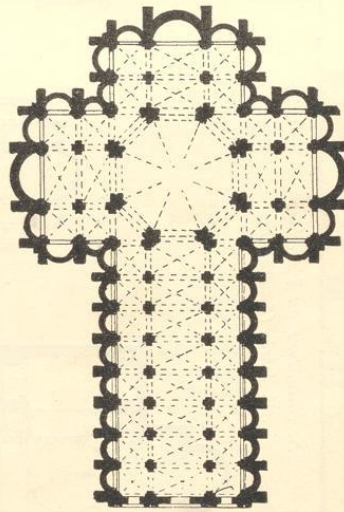
S. Biagio, Montepulciano.
XVI. Jahrh. (Sangallo.)



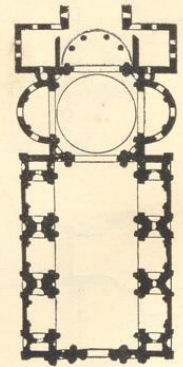
Consolazione, Todi.



Certosa bei Pavia.
Fassade: XV. Jahrh.



Dom zu Pavia.
XV. Jahrh. (Bramante und Rocchi.)



Il Redentore zu Venedig.
1576. (Palladio.)

(Grundrisse: 0,83⁰/₁₀₀, Durchschnitt u. Aufriss: 1,66⁰/₁₀₀.)

grosse Anzahl von Monumenten und Grabmälern, welche die Kirche schon besass und welche sich immer noch vermehrte, genügenden Platz für ihre Aufstellung.¹⁾

An kleinere Dimensionen gewöhnt, findet das Auge für die grossartigen und einfachen Verhältnisse dieses gewaltigen Baues nicht leicht den richtigen Massstab, es sei denn, dass eine dem Raum entsprechende Menschenmenge denselben ausfülle oder die Einnahme verschiedener Standpunkte allmählich dem Auge die richtige Schätzung dieser grossartigen Verhältnisse zur Anschauung und zur Erkenntnis bringe.

Für die Erscheinung des Äusseren wirkte nicht nur die Verlängerung der Kirche, sondern auch die grosse Breite der über die Schiffe erweiterten Fassade höchst ungünstig. Die Einteilung der Fassade und ihre Höhenverhältnisse waren durch den übrigen Bau gegeben. Zwischen den gewaltigen Dimensionen ihres Säulen- und Pilasterbaues treten die an und für sich grossen Tür- und Fensteröffnungen zurück, und die grosse Breite der Fassade, wohl aus dem Wunsche entstanden, die Vorhalle der Kirche mit dem Palast des Vatikans direkt zu verbinden und eine leichte Kommunikation zwischen beiden herzustellen, verdeckt den ganzen hinteren Bau und gestattet nicht einmal von der Seite her, wie bei dem Dome zu Florenz, einen Überblick über den ganzen Bau, welcher ausserdem von allen Seiten eingeengt ist, zu gewinnen. Von dem grossen Vorplatze aus ist die Kuppel auch nur zum Teil sichtbar und die ganze Schönheit ihres Aufbaues lässt sich nur von den anliegenden Höhen, vom Weg zur Villa Panfilii oder vom Monte Pincio aus geniessen. Nach dem Plane Michelangelos hätte die Kuppel trotz der teilweisen Einengung des Baues dennoch eine ganz andere Wirkung ausüben müssen, — und welche Wirkung der Säulenbau der Vorhalle mit seinen ca. 27 m hohen Säulen (doppelt so hoch als diejenigen des Pantheon und nahezu der einzelstehenden Trajanssäule gleich) und dem entsprechenden Oberbau ausgeübt hätte? — ist schwer zu bestimmen.

Dem Lorenzo Bernini (1599—1680), ursprünglich Bildhauer, wurde die Aufgabe zu Teil, den Bronzealtar von S. Peter, durch welchen das Pantheon seines Bronzeschmuckes beraubt wurde, zu errichten.

Ein phantastisches Werk mit gewundenen Säulen, baldachinartig geformt und mit Engelgestalten belebt, erregte derselbe die Bewunderung seiner Zeitgenossen, verschaffte aber Bernini in der späteren classicistischen Zeit den Vorwurf, dadurch der Hauptförderer des Barocken geworden zu sein.

Nach dem Tode Mantengas wurde Bernini Baumeister von S. Peter. Über den zwei äusseren Flügeln der Fassade sollten, nach dem Plane Mantengas, noch einstöckige turmartige Aufbauten sich erheben; Bernini projektierte dieselben höher, gab denselben seine beliebten

¹⁾ *Der centrale Zweck, welcher bei dem katholischen Kultus nach dem Eingehen besonderer Baptisterien nicht mehr besteht, wird bei dem protestantischen Kultus durch die Notwendigkeit, den Prediger und die Gemeinde so nah als möglich zusammen zu stellen, ersetzt, und eine centrale Anlage, in deren Peripherie sich Altar und Kanzel vereinigt dem Auge darbieten, ist für den protestantischen Kultus eine logische und ästhetische Forderung.*

Barockformen, und einer derselben gelangte zur Ausführung, musste aber, da die Fundamente sich nicht als genügend erwiesen, wieder abgetragen werden.

1667 begann Bernini die Ausführung des Petersplatzes. An beiden Seiten durch dorische Colonnaden und Flügelbauten, welche sich mit der Fassade der Kirche verbinden, abgeschlossen, liegt derselbe, in seiner Grundrissform eine Ellipse bildend, in einiger Entfernung vor der Kirche. Ein 25,5 m. hoher Obelisk in der Mitte des Platzes und zwei grosse Fontainen zieren denselben.

Taf. 93.

Die runde Colonnade (Taf. 93) auf beiden Seiten des Platzes, aus vier Säulenreihen bestehend, in einfach dreischiffiger Form fortlaufend, mit über 160 Statuen geschmückt und in der Mitte und an den Ecken jeder Seite durch Vorsprünge abgeteilt, sichert, sowie die ganze Anlage des Platzes, Berninis dauernden Ruf als Baumeister. Konnte derselbe die ungünstigen Verhältnisse der Umgebung der Peterskirche, das Vortreten und die höhere Lage des vatikanischen Palastes nicht ändern, so that er dennoch sein Möglichstes, um dem Bau, der Fassade der Hauptkirche der Christenheit, einen würdigen Zugang zu schaffen. In seiner einfachen Grossartigkeit reiht sich der Petersplatz den alten gleichartigen Anlagen der römischen Kaiserforen würdig an; die Grösse und Bedeutung der Aufgabe hatte die barocke Neigung Berninis zurückgedrängt, und der greise Bernini einen Monumentalbau geschaffen, welcher sich in würdiger Weise dem Meisterbau Michelangelos anschloss — und wie alle Hauptmeister der Renaissance, Michelangelo an der Spitze, hat auch er die grossartige Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit seines Talentes beweisen können.

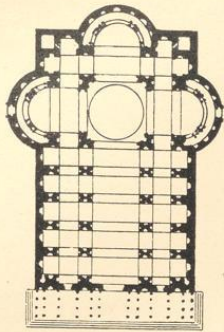
Mit dem Bau der Peterskirche hatte in Rom die Blütezeit der Renaissance, „die Hochrenaissance,“ begonnen; ihre Vollendung fiel in jene Zeit, in welcher der Verfall der Renaissance allmählich eintrat. Über 130 Jahre hatte der Bau bis zur Vollendung der Fassade gedauert und einen Aufwand von ca. 260 Millionen Franken, nach unserem heutigen Geldwert mehr als eine halbe Milliarde gefordert.

Die von den Architekten des XVI. Jahrhunderts so beliebte Form der Centralanlage erwählte auch Galeazzo Alessi (1500—1572) für die 1552 begonnene Kirche S. Maria da Carignano zu Genua und schloss die vollkommen symmetrische Grundrissanlage derselben durch Nebenräume, in die Form eines Quadrates ein.

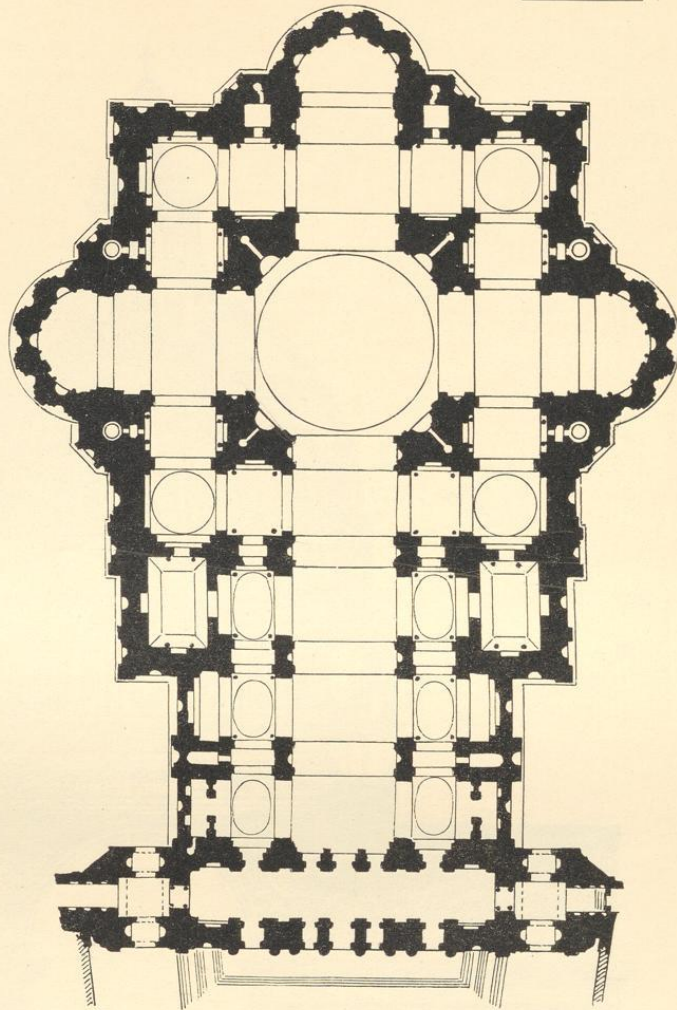
Kurze Zeit nachher, 1568, stellte Giacomo Barozzi, genannt Vignola (1507 bis 1573) ein neues System des Grundrisses auf; er verband Kuppelbau, Chor und Kreuzschiff mit einem einfachen Langhause, an dessen Seiten Kapellenreihen mit grossen Bogenöffnungen sich nach dem Hauptschiffe zu öffneten, und benutzte die Zwischenwände dieser Kapellen als Widerlager für das grosse Tonnengewölbe des Langhauses. Die Ähnlichkeit dieses Grundrisses mit demjenigen, welchen Alberti für S. Andrea zu Mantua aufgestellt hatte, haben wir, ebenso wie die besonderen Bauverhältnisse jener Kirche, schon besprochen;

Taf. 96.

jedenfalls war die 1568—1575 erbaute Kirche „il Gesù“ in Rom (Taf. 96) der erste nach diesem Schema vollständig ausgeführte Bau und zugleich auch die erste grosse Jesuitenkirche. Bis zum Hauptgesimse war der Bau vorgeschritten, als Vignola starb; sein Schüler Giacomo della Porta (1539—1604) vollendete den Bau. Das Innere der Kirche war ursprünglich

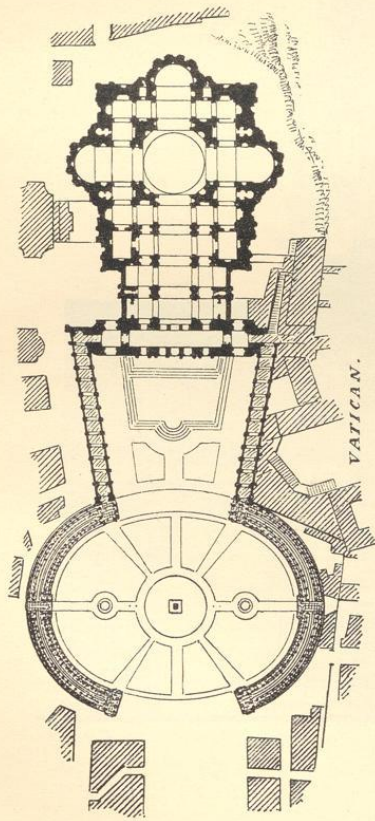


Plan Raffaels.

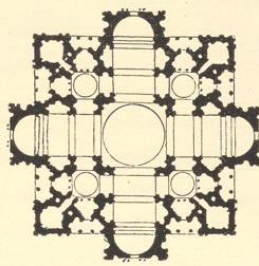


S. Peter zu Rom. XVI. u. XVII. Jahrh.

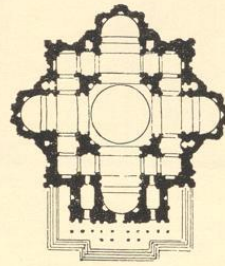
(Maßstab: 0,83^o/100.)



S. Peter und der Petersplatz.



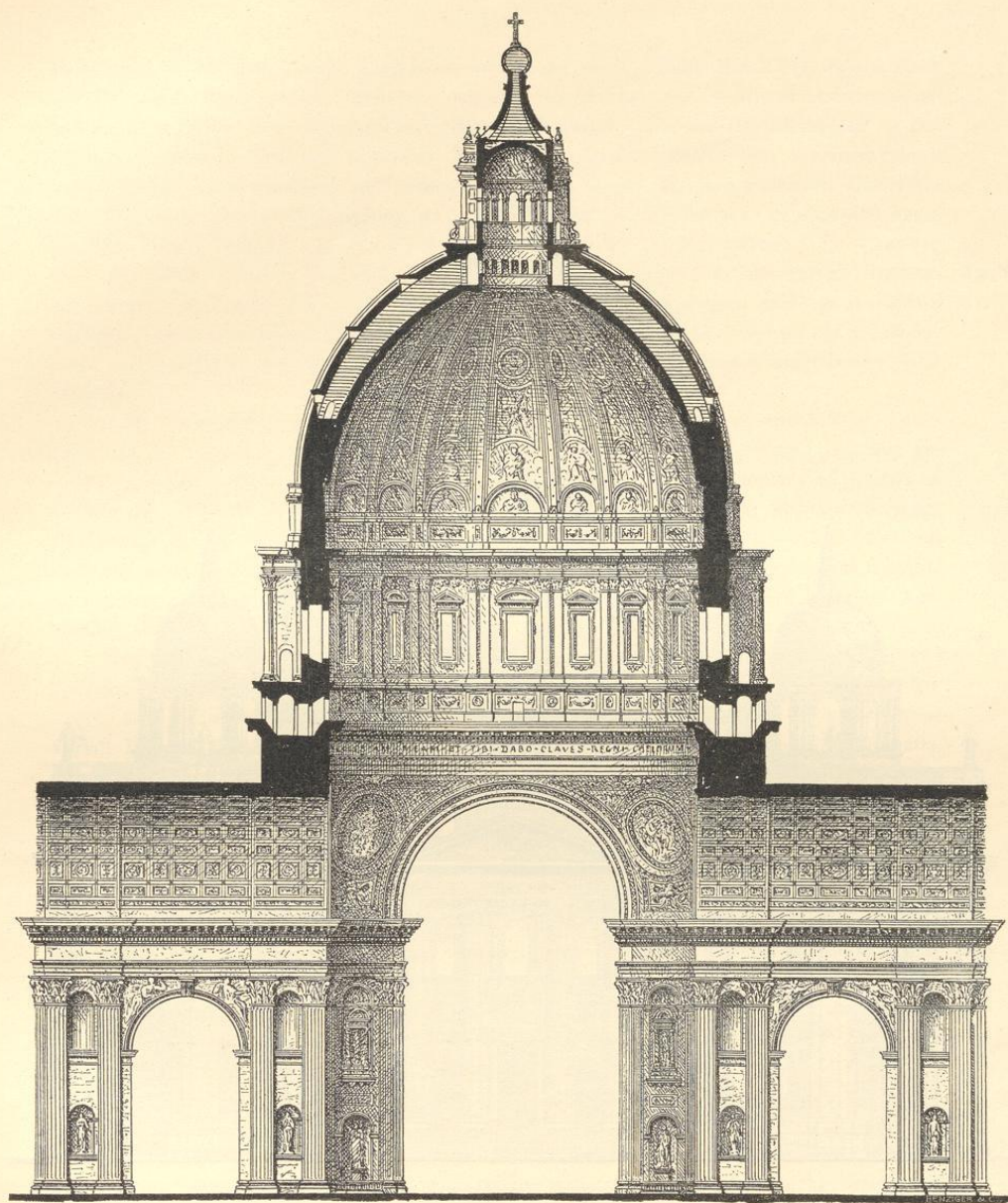
Plan Bramantes.



Plan Michelangelos.

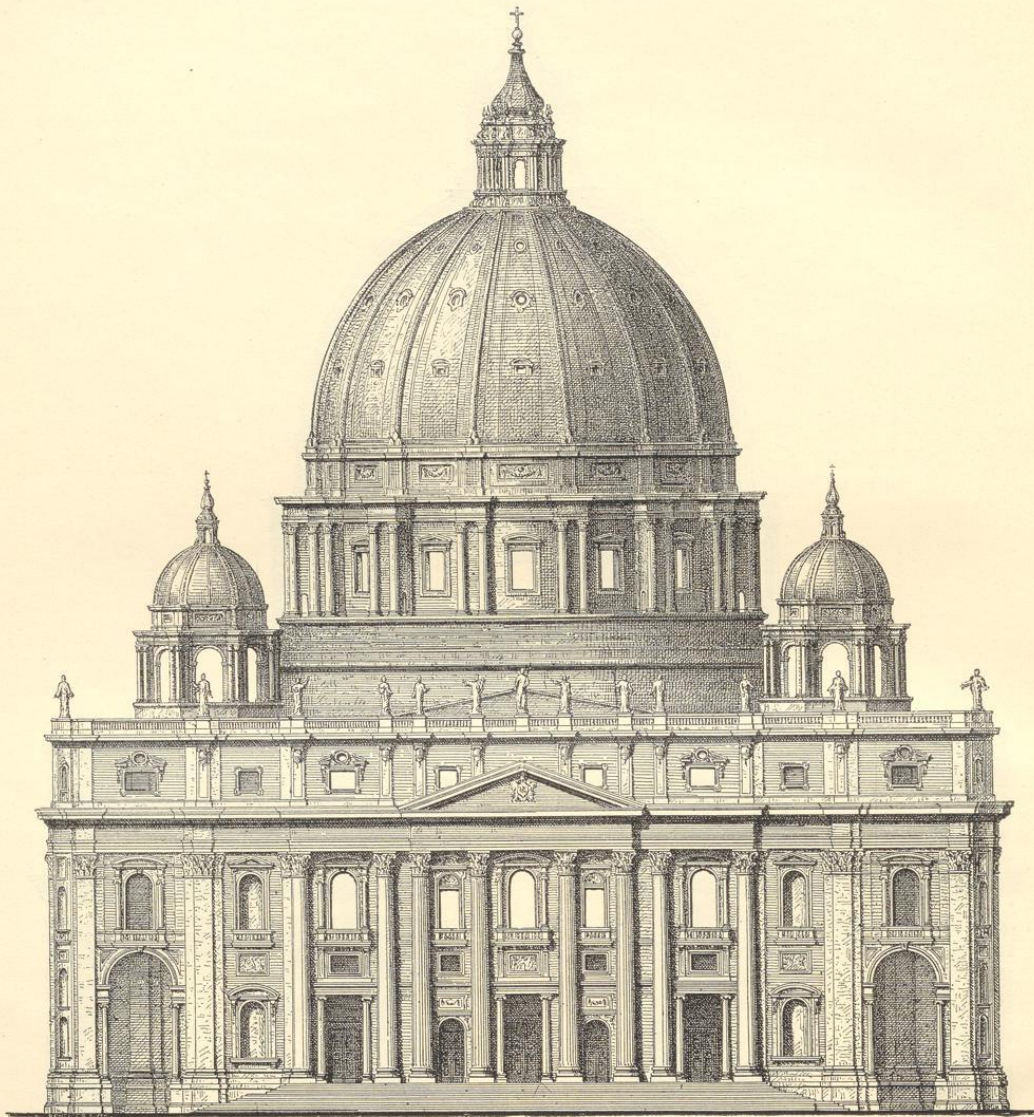
Lageplan und verschiedene Grundrisse zu S. Peter.

(Maßstab: 0,28^o/100.)



*Durchschnitt von S. Peter zu Rom.
(Michelangelo.)*

(Maßstab : 1,66 ^o/₁₀₀.)



*Kuppel und Fassade der Peterskirche in Rom.
XVI. u. XVII. Jahrh. (Michelangelo, Maderna.)*

(Maßstab: 1,5⁰/100.)

einfach und in strengen Formen ausgeführt; erst in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts bemalte Gaulli das Gewölbe derselben, bedeckte es Cortona mit seinen Stuckverzierungen und zugleich füllten auch barocke Prachtaltäre die Kapellen. Die aus Doppelpilastern an den Pfeilern bestehende Ordnung und eine hohe Attica darüber stützen das von Stiehkappen durchbrochene Tonnengewölbe und geben dem breiten Raume die entsprechenden Höhenverhältnisse; seine günstige Beleuchtung wird durch die in den Stiehkappen der Gewölbe angebrachten Fenster erreicht. In der 1576 begonnenen Kirche „il Redentore“ zu Venedig (Taf. 92) nahm Andrea Palladio aus Vicenza (1518—1580) das besprochene Kirchen-schema auf. S. Andrea della Valle, 1591 von Olivieri begonnen und von Maderna vollendet, sowie viele andere kleinere Kirchen in Rom befolgten dasselbe, und als die beliebteste Form der Jesuitenkirchen wurde es im XVII. Jahrhundert in der ganzen katholischen Welt verbreitet.

Taf. 92.

Die Centralanlage mit Kuppel auf griechischer Kreuzform oder mit einschiffigem Langhause wurde allgemein, und nur selten trat die Verbindung des Kuppelbaues mit dem auf Säulen gestützten, gewölbten, dreischiffigen Langhause, zum Beispiel an einigen Kirchen in Genua, auf. In der Kirche S. Annunziata stützen einzelne Säulen mit Gebälkaufsatz die Arkaden des Mittelschiffes; der glänzende Ausbau derselben wurde 1610—1630 von zwei Meistern, beide namens Carlone, ausgeführt. In S. Sirio, 1576 begonnen, tragen Doppelsäulen, durch ein Gebälkstück verbunden, die Bogen der Kirche, welche ihre luxuriöse Ausstattung ebenfalls einer späteren Zeit, dem Ende des XVII. Jahrhunderts verdankt.

In beiden Kirchen ist das Langhaus durch ein Tonnengewölbe mit Stiehkappen und Fenstern gedeckt, während die Seitenschiffe durch kleine Hängekuppeln abgeschlossen werden.

Dem politischen Verfall folgte im XVII. Jahrhundert allmählich auch der künstlerische Verfall Italiens. Die grossen Aufgaben, welche die Renaissance der Kunst gestellt hatte, waren gelöst, und die angeregte künstlerische Thätigkeit suchte durch eine gesteigerte malerische Behandlung, durch eine reiche Ornamentation, durch Pracht und Luxus nicht nur bei neuen Bauten, sondern auch bei Neudekorierung älterer Bauten die Bedeutung derselben zu erhöhen.

Im XV. und XVI. Jahrhundert hatte die Renaissance die antiken Formen, ihren besonderen Zwecken entsprechend, mit einer gewissen Freiheit behandelt und angewendet und wohl als ein Nachklang mittelalterlicher Kunstweise eine gewisse malerische Richtung beibehalten, aber dieselbe nicht prinzipiell gesucht, und so erscheinen ihre Werke als das Resultat einer einfachen und natürlichen Anschauungsweise. Die strengere Richtung, welche Palladio namentlich in seinen späteren Werken, sowohl in der Behandlung der Formen als in der Komposition verfolgte, fand in Oberitalien einige Verbreitung, sollte aber erst viel später in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts mit dem sogenannten „Classicismus“ allgemeine Geltung erlangen.

Die italienische Baukunst des XVII. Jahrhunderts neigte sich diesem Classicismus nicht zu, sie suchte im Gegenteil die schon herrschende malerische Behandlung weiter zu entwickeln, suchte dieselbe namentlich durch eine reichere, so zu sagen gruppierende Kom-

positionsweise und starke Effekte zu steigern, und dieser, nach starken Effekten strebenden Architektur wollten eine zur äussersten Virtuosität gelangte Malerei und eine üppig-plastische Dekorationsweise gleichkommen, dieselbe womöglich überwuchern. Eine überschwängliche, als „barock“ bezeichnete Kunstweise, welche nur in den auf das äusserste gesteigerten Mitteln und Wirkungen ihre Befriedigung fand, war das Endresultat dieser Bestrebungen, und Francesco Borromini (1599—1667) der Architekt, welcher dieselbe besonders zur Durchführung brachte.

Mit besonderer Vorliebe waren es die Kirchen und besonders die Jesuitenkirchen, welche die barocke Stilrichtung begünstigten und verbreiteten. Zunächst wurden die Altäre, bei welchen eine willkürlich barocke Behandlung der architektonischen Formen weniger auffallend erschien, in dieser Weise mit den kostbarsten Materialien ausgeführt und auf das reichste mit bildlichen Darstellungen, mit schwebenden und fliegenden Figuren ausgestattet; von den Altären verbreitete sich die überreiche Ausstattung auf ihre nächste Umgebung, die Chornischen und Kapellen, um schliesslich sich des ganzen Inneren der Kirche zu bemächtigen. Der Jesuitenpater Andrea del Pozzo (1642—1709) war es vor allen, welcher durch seine Altäre und durch seine Deckenmalerei die barocke Richtung hervorhob und befestigte.

Die Malerei hatte sich im XV. und XVI. Jahrhundert nur auf die Kuppeln und Halbkuppeln ausgedehnt, die Tonnengewölbe hatten die antike Kassettenbildung beibehalten. Mit dem XVII. Jahrhundert wurden die Kassetten zu grossen mit Gemälden ausgefüllten viereckigen Feldern erweitert; später erhielten diese Rahmen geschwungene, durch Cartouchen begrenzte Form und schliesslich überzog die Malerei ununterbrochen die ganze Fläche der Gewölbe. Die Perspektive, welche schon seit Beginn der Renaissance die Meister derselben vielfach beschäftigt hatte, war zu einer solchen Vollkommenheit gelangt, dass Architekturen, Figurengruppen und ganze Kompositionen in täuschender Realität so an den Decken hergestellt werden konnten, dass der auf den richtigen Standpunkt gestellte Beschauer dieselben für eine wirkliche Ausdehnung des Raumes halten konnte; die Decke, das wichtigste Moment des Innenbaues, wurde dadurch aufgelöst und in einen Scheinbau, oder in einen freien Himmelsraum, in welchem Engelscharen und heilige Gestalten herumschwebten, verwandelt, und wo diese Täuschung nicht vollständig gelingen wollte, da wurde mit vorstehenden Blechgliedern oder Blechgewändern, durch etwas Relief und durch eine besonders regulierte Beleuchtung nachgeholfen. Von den vielen in den Himmelszenen gemalten Figuren verliefen sich auch einige auf die Gesimse oder schienen an den Bogen, an welche sie angeheftet waren, heranzufiegen. Schade, dass eine Veränderung des Standpunktes diese herrliche Illusion zerstören und dieselbe in ein grässliches Fratzengebilde verwandeln konnte. Zu dieser Malerei der Decken gesellte sich am Ende des XVII. und am Anfang des XVIII. Jahrhunderts noch reiche Vergoldung und farbige Marmorbekleidung für alle übrigen Teile der Kirche. Mit verschiedenartigem Marmor wurden geometrische Figuren, blattartige Ornamente oder verschlungene Schnörkelbildungen in Intarsiamanier als Flächenornament ausgeführt und nicht nur die glatten Teile der Wände, sondern auch die Pilaster, die Friese und die Laibung der Archivolten damit bekleidet; vergoldete Kapitäle und Gesimse vollendeten oft noch die bunte Aus-

stattung dieser Kirchen. Reichtum, äusserste Pracht und Luxus sollten die Macht der Kirche versinnlichen, und wo die Mittel die Anwendung kostbarer Materialien nicht gestatteten, da halfen Stuckmarmor, Malerei und eine gesteigerte Vergoldung nach. Das Ende des XVII., die erste Hälfte des XVIII. Jahrhunderts waren die Blütezeit dieser überschwänglichen Barockkunst. Zahlreiche solche Kirchen mit Kuppel auf der Kreuzung und mehr oder weniger gestrecktem Langhaus, die meisten nur von mässigen Dimensionen, wurden in ganz Italien errichtet. Zum grossen Teil in fortlaufenden Strassenzügen liegend, wurde nur ihre Fassade sichtbar; ihre Kuppeln waren selten von der Strasse aus zu sehen, aber für das Weichbild der Städte Italiens wurden dieselben ebenso bezeichnend, wie die Türme für dasjenige der nordischen Städte.

Die Gunst, welche der Jesuitenorden, die Kirche überhaupt, der Barockkunst zuwendeten, verschaffte ihr die allgemeine Verbreitung, welche sie so rasch erreichte.

Durch den Jesuitenpater del Pozzo und den gelehrten Theatinermönch Guarino Guarini (1624—1683 oder 85) erreichte die barocke Kunstrichtung Italiens ihren Höhepunkt.

Eine solche Veränderung in der Anschauung und Ausführung, wie die barocke Renaissance sie zeigt, konnte, trotzdem die Formenelemente und ihre Anwendung im wesentlichen dieselben geblieben waren, sich nur allmählich vollziehen.

Palladio und Vignola hatten versucht, der bis zum Ende des XVI. Jahrhunderts vorherrschend malerischen Richtung, welche auf Michelangelo zurückzuführen ist, entgegen zu treten und durch Beispiel und Lehre eine strengere, systematische Entwicklung der Baukunst herbeizuführen. Maderna und Bernini gelang es aber, die malerische Richtung in einer Weise, welche der herrschenden Kunstanschauung mehr entsprach, weiter zu entwickeln, und erst Borromini führte diese Richtung in jenes Extrem, welches als das äusserste Barock hervortritt, über. Virtuose Malerei und üppige Dekoration halfen dazu, eine allgemeine Kunstweise hervorzubringen, welche, ohne neue Formenelemente aufzunehmen oder zu schaffen, sich so zu sagen aus den früheren Formen herauswand.

Borromini, mit dem Umbau von S. Giovanni in Laterano beauftragt, verwandelte die alte Säulenbasilika in einen nüchternen, nur durch eine barocke Detailbildung auffallenden Pfeilerbau mit Pilastern und Nischen. An der 1650 von Girolamo Rainaldi (1570 bis 1655) begonnenen Kirche S. Agnese auf Piazza Navone zu Rom (Taf. 96 und 97) vollendete er die Kuppel und die Fassade, deren im Grundriss ovale Türme durch vorstehende Pilaster und Säulen, gekröpfte Gebälke und eine in geschwungenen Linien ausgebildete Spitze, bei reichgegliederten und belebten Formen, sich durch schöne Verhältnisse auszeichnen. Das besonders Bizarre seiner Anschauung tritt in dem kleinen, 1640—1667 errichteten Kirchenbau von S. Carlo alle quattro fontane hervor. Eine wenig ovale, annähernd 12 m. breite, auf Halbsäulen gestützte Kuppel und zwei tiefe Nischen, die eine für den Altar, die andere für den Eingang, geben dem Grundriss eine langgestreckte Form; Bogen und Gewölbe dieser Nischen sind ebenfalls auf Halbsäulen gestützt. Bizarr ist aber vor allem die Fassade dieser Kirche; trotzdem dieselbe nahe an der Ecke der geraden Via del Quirinale steht, ist sie in ihrem Grundriss (in der Mitte convex, an den Seiten concav) geschweift, und alle Gebälke des zweistöckigen Säulenbaues folgen dieser Schwingung, ebenso wie diejenigen der

Taf. 96 u. 97.

Zwischenordnungen, welche die Höhe einer jeden Hauptordnung nochmals teilen und Portal, Fenster, Nischen und Füllungen umfassen. Eine grosse, in der Mitte der Fassade angebrachte, von zwei stark vortretenden Engeln getragene Scheibe unterbricht und überragt noch teilweise das obere Gebälk, und alle Details sind in einer besonderen, willkürlichen Weise behandelt, der Sucht Borrominis, stets etwas Neues zu bieten, entsprechend.

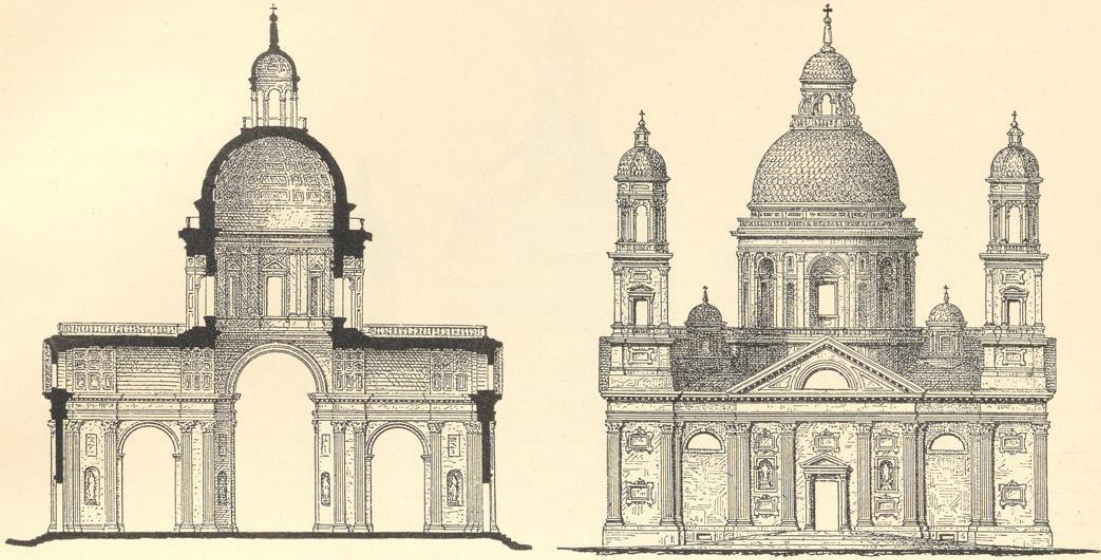
Sucht nach Originalität, Missachtung einer jeden Tradition und der Wahn, alles Vorhergegangene übertreffen zu können, verleitete auch den meist in Turin beschäftigten Guarini dazu, in der Fassade seiner in Messina ausgeführten Kirche S. Giorgio ein Werk aufzustellen, welches wohl als eine geistlose Karikatur, nicht aber als ein Werk der Kunst in Betracht kommen kann.

Von den vielen, meist kleinen, so zu sagen für den täglichen Bedarf der Messe gebauten Kirchen ähnlicher Bildung treten nur wenige von grösserer Bedeutung hervor. Ein in sich selbst, sowie durch seine Lage ausgezeichneter Bau ist die 1631—1656 von Baldassare Longhena (1604—1682) erbaute Kirche S. Maria della Salute zu Venedig

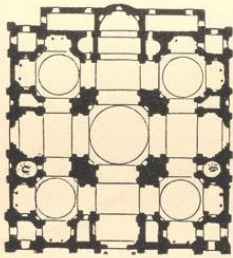
Taf. 96 u. 97. (Taf. 96 und 97). Eine grosse Kuppel bedeckt den Hauptraum der Kirche, eine zweite kleinere Kuppel, welcher nach hinten zu zwei kleine Türme folgen, den Altarraum. Die grosse äussere Kuppel ist eine über der wirklichen Kuppel des Inneren erhöhte Scheinkuppel, aus Holz und Metalldeckung bestehend; in schönen Verhältnissen erhebt sich dieselbe über dem reichgliederten Unterbau, und kräftige, als Schnecken ausgebildete Widerlager, in ihrer Form etwas barock, als Postamente für Statuen verwendet, stützen dieselbe. Die Kirche der

Taf. 96. Superga bei Turin (Taf. 96), 1717—1731 von Filippo Juvara aus Messina (1685 bis 1735) als Centralanlage dem Kloster Superga auf dem hohen Apenninenrücken bei Turin vorgebaut, bildet, namentlich in ihrem Äusseren, mit ihrer Kuppel, der Säulenhalle ihres Vorbaues (der ersten direkten Nachbildung des Tempelbaues bei Kirchenanlagen in Italien) und den zwei mässig hohen Türmen, welche sich über den Seitenflügeln der Kirche erheben, eine imponierende Anlage. Wegen ihrer günstigen Lage weithin sichtbar, bildet sie den Stolz der Piemontesen und entspricht auch in ihrer äusseren Erscheinung vollständig dem besondern Zwecke, als Begräbnisstätte der Könige des Hauses Savoyen zu dienen. Die Superga ist der erste Bau in Italien, welcher sich wieder der reineren Renaissance zuwendete; Juvara konnte in Turin, in Übereinstimmung mit seinem einflussreichen Zeitgenossen dem Archäologen Marchese di Maffei, und begünstigt von der daselbst mehr hervortretenden französischen Anschauung, dem Classicismus des XVIII. Jahrhunderts, früher als es im übrigen Italien möglich wurde, Geltung verschaffen.

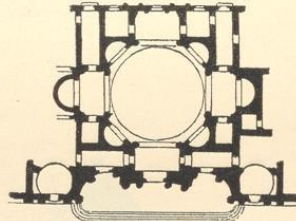
Die Kirchenfassade blieb auch in der Renaissance, wenn sie nicht direkt an einen Centralbau sich anschloss, ein besonders behandeltes Baumotiv und kämpfte wie im Mittelalter immer noch mit der Schwierigkeit fort, die ungünstige Form der Basilikenfront zu bewältigen, und auch das Material und die Technik, in welchen die Fassaden ausgeführt wurden, blieben, wie im Mittelalter, sehr oft noch von denjenigen des übrigen Baues verschieden. Marmorbekleidung der Fassaden war in Florenz, in Venedig und anderen Teilen Italiens allgemein



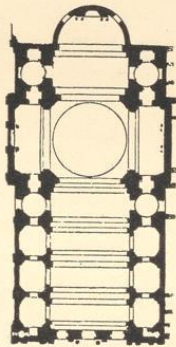
Sa. Maria da Carignano zu Genua.
1552 begonnen.



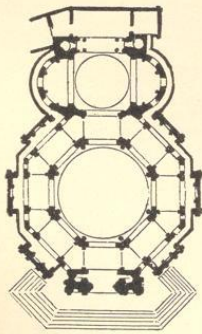
S. M. da Carignano zu Genua.
(Alessi.)



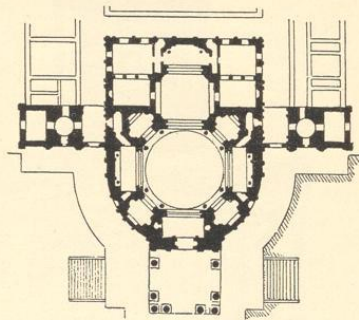
S. Agnese zu Rom.
1650 begonnen. (Rainaldi.)



Il Gesù zu Rom.
1568—1575. (Vignola.)

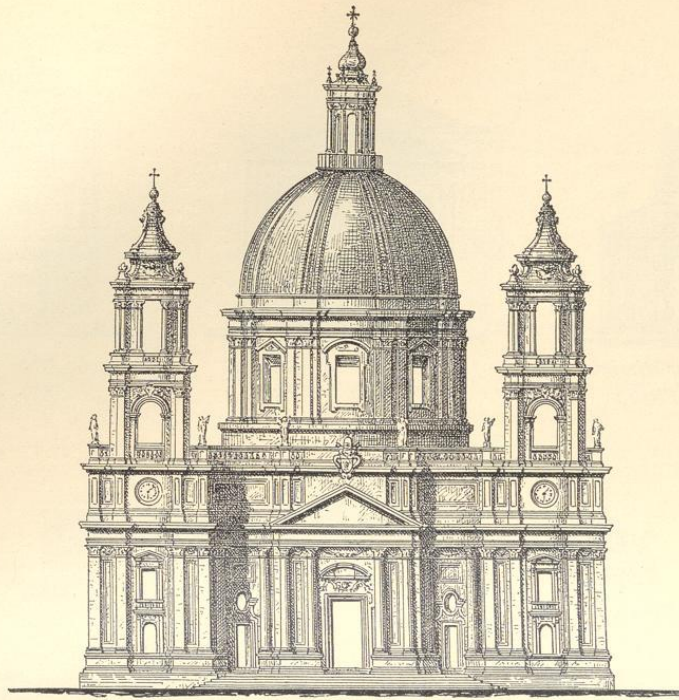


S. Maria della Salute, Venedig.
XVII. Jahrh. (Longhena.)

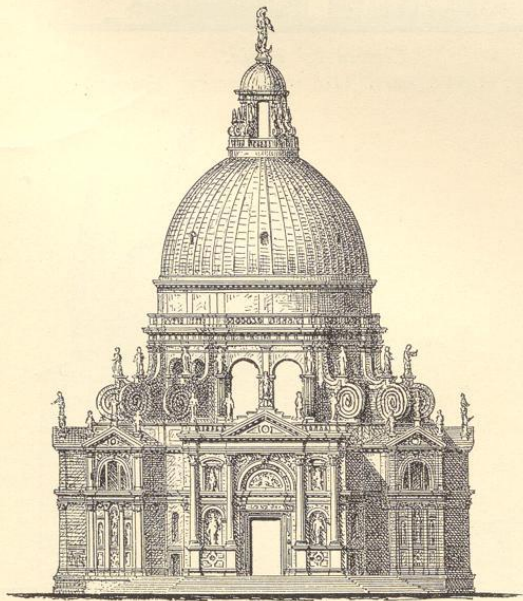


Kirche der Superga bei Turin.
1715—1733. (Juvara.)

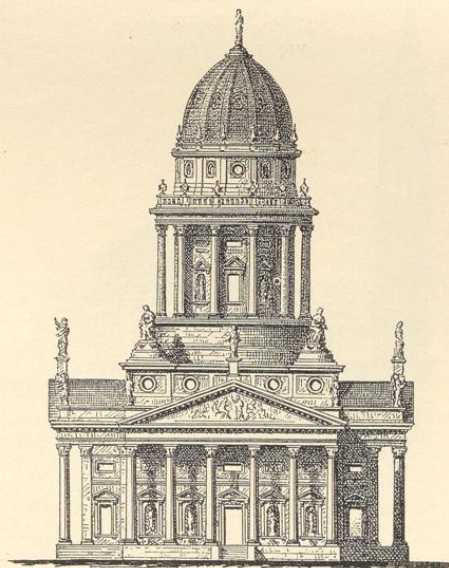
(Grundrisse: 0,83⁰/₁₀₀, Durchschnitt u. Aufriss: 1,66⁰/₁₀₀.)



S. Agnese zu Rom.
XVII. Jahrh. (Rainaldi, Borromini.)

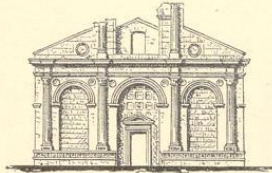


Sa. Maria della Salute zu Venedig.
1631—1636. (Longhena.)

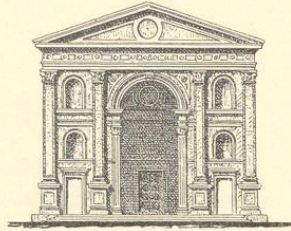


Türme auf dem Gensdarmenmarkt zu Berlin.
1780—1785. (Gontard.)

(Maßstab: 1,66^o/100.)



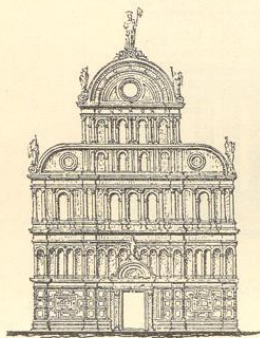
S. Francesco zu Rimini.
XV. Jahrh. (Alberti.)



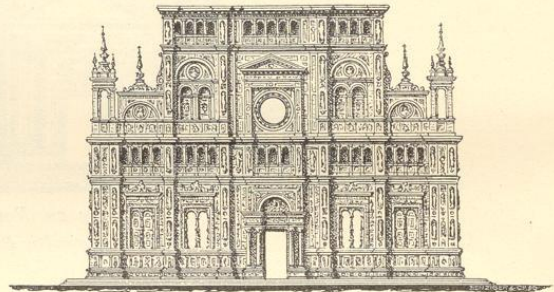
S. Andrea zu Mantua.
XV. Jahrh. (Alberti.)



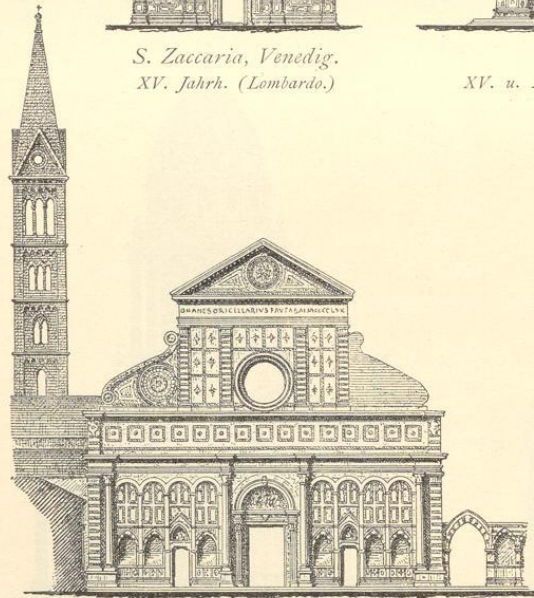
Scuola di S. Marco, Venedig.
1490. (Lombardo.)



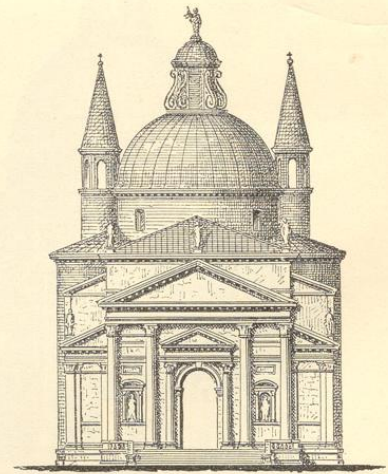
S. Zaccaria, Venedig.
XV. Jahrh. (Lombardo.)



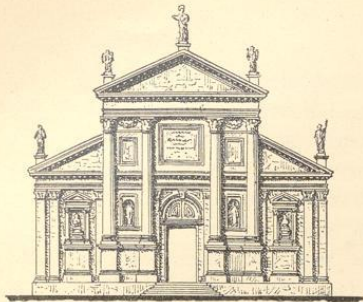
Certosa bei Pavia.
XV. u. XVI. Jahrh. 1473 von Borgognone begonnen.



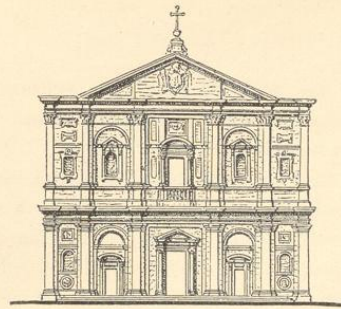
Sa. Maria novella zu Florenz.
XIV. u. XV. Jahrh. Portal und Oberbau von Alberti.



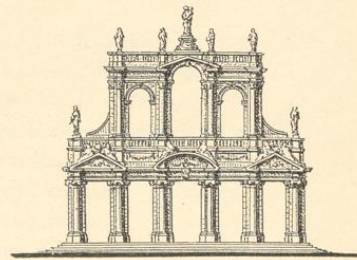
Il Redentore zu Venedig.
1577 begonnen. (Palladio.)



S. Giorgio Maggiore zu Venedig.
1565—1610. (Palladio.)



S. Luigi de' Francesi zu Rom.
1589 geweiht. (della Porta.)



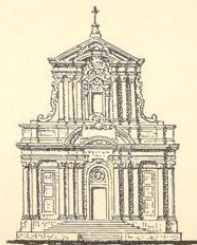
Sa. Maria Maggiore zu Rom.
1743. (Fuga.)



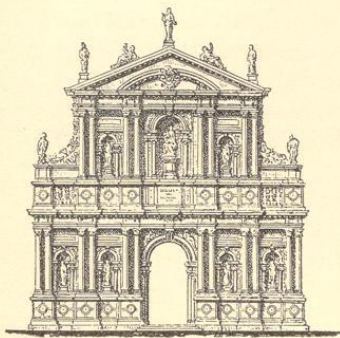
S. Susanna zu Rom.
1595—1603. (Maderna.)



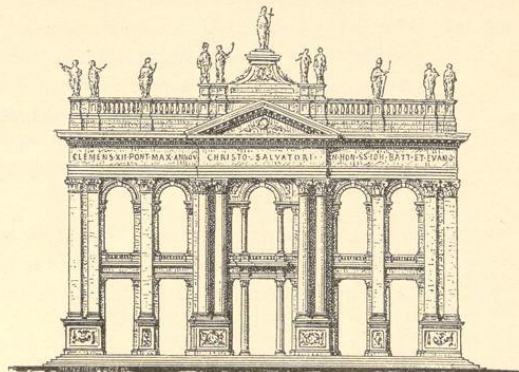
Il Gesù zu Rom.
1568—1575. (della Porta.)



S. S. Vincenzo ed Anastasio, Rom.
1650. (Lunghi jun.)



Sa. Maria ai Scalzi zu Venedig.
1646—1689. (Longhena.)



Fassade von S. Giovanni in Laterano, Rom.
1735. (Aless. Galilei.)

gebräuchlich; Rom hingegen, welches in seinem Travertin ein nicht vollkommenes, aber immerhin genügendes Material besass, verwendete denselben gleichmässig für den ganzen äusseren Aufbau seiner Kirchen. Das Missverhältnis zwischen der reicheren Ausbildung der Fassade und den oft vernachlässigten Teilen des übrigen Baues beruht aber nicht nur auf der Verschiedenheit des Wertes des verwendeten Materials, sondern vielfach, ja meistens auf der eingeschlossenen Lage fast aller, nicht gerade durch Grösse und besondere Bedeutung sich auszeichnenden, aber zahlreichen Kirchenbauten der italienischen Städte. Von hohen Palästen eingeschlossen, blieb von dem ganzen Kirchenbau sehr oft die Fassade nur der einzig sichtbare Teil, oder die Seitenfassaden fielen bei Eckbauten in kleinere, unbedeutende Strassen, wo dieselben, kaum sichtbar, ebenfalls keiner besonders hervorragenden Behandlung bedurften. Diese Verhältnisse veranlassten dazu, die Kirchenfassaden weit mehr im Zusammenhang mit ihrer Umgebung, mit den Gebäuden und der Strassenflucht, in welcher sie standen, aufzufassen, als sie mit dem dahinter liegenden äusseren Baue in Beziehung zu bringen, und es war nicht nur begreiflich, sondern natürlich, dass die disponibeln Mittel auf die besondere Ausschmückung der, der Anschauung sich bietenden sichtbaren Teile, auf das Innere und die Fassade verwendet wurden.

Brunelleschis Kirchen in Florenz blieben ohne Fassade, und die unvollendete Fassade von S. Francesco zu Rimini (Taf. 98) zeigt, in welcher Weise Alberti das Motiv des daselbst bestehenden Triumphbogens des Augustus (Taf. 27) für die Lösung seiner Aufgabe benutzte. Bei S. Andrea zu Mantua (Taf. 98) umgieng Alberti die Schwierigkeit, indem er die Vorhalle in der Breite des Mittelschiffes als selbständigen Bau der Kirche vorsetzte, und bei S. Maria novella zu Florenz (Taf. 98), wo derselbe, da die Marmorbekleidung des unteren Stockwerks schon bestand, nur das Portal und den Oberbau auszuführen hatte, setzte er an Stelle der Halgiebel jene Voluten hin, welche, später im Kirchenbau vielfach nachgebildet, wohl nicht als die Lösung einer überwundenen Schwierigkeit, sondern eher als ein Akt der Verzweiflung zu betrachten sind. Alberti gab einer dieser Voluten eine reiche Mosaikbekleidung, durch welche dieselbe als ein besonderes, getrenntes Motiv betrachtet, oder vielmehr abgeschieden werden sollte; sie blieb aber dennoch ein Missklang und die Ausschmückung der andern Volute unterblieb.

In Venedig übten die Formen von S. Markus und Marmorbekleidung ihren Einfluss aus. Die Fassade der 1456 begonnenen gotischen Kirche S. Zaccaria (Taf. 98), dem Martino Lombardo zugeschrieben, schliesst mit halbrunden Giebeln ab, und ihre Disposition mit vier Etagen Arkadengallerien über dem Untergeschoss erinnert an romanische Bauanlagen. Die ebenfalls von Martino Lombardo 1485 ausgeführte Fassade der Scuola di S. Marco, eines Bruderschaftshauses, behält die Form der Rundgiebel bei, schliesst sich aber in dem Aufbau seiner zwei Säulen- und Pilasterordnungen den Verhältnissen der Renaissance enger an.

Die Fassade der Certosa von Pavia (Taf. 98), 1473 von Ambrogio Borgognone, nach anderen 1476 oder 1491 von Giovanni Antonio Omodeo begonnen, schliesst sich in ihrer Massendisposition und der Beibehaltung von Strebepfeilern und Arkadengallerien dem

Taf. 98.

Taf. 27.

Taf. 98.

Taf. 98.

Taf. 98.

Taf. 98.

romanischen System an. Diesem Umstand verdankt sie zum grössten Teil die Schönheit ihrer Verhältnisse, welche in Verbindung mit der vollendeten Pracht ihrer Marmorbekleidung und ihrem schönen Relief- und Skulpturenschmuck sie als ein Kunstwerk besonderer Art auszeichnet. Die klassische Richtung, zu welcher Palladio hinneigte und welche besonders bei seinen Kirchenbauten hervortritt, zeigt sich am klarsten in den Kirchenfassaden, denen er das Schema des antiken Tempelbaues zu Grunde legte. Ein Portikus mit vier Halbsäulen und einem Giebel entspricht den Dimensionen des Hauptschiffes und kleine Pilasterordnungen mit Halbiegeln der Form der Seitenschiffe oder Kapellenreihen. Die schon veränderte Kirchenform, namentlich die geringere Höhe des Mittelschiffes, erleichterte die Anwendung dieser Disposition.

Taf. 98 u. 99. Die Kirchen *il Redentore* (Taf. 98) und *S. Giorgio maggiore* (Taf. 99), beide zu Venedig, zeigen, in welcher Weise diese Disposition mit dem Portale, der einzigen Maueröffnung in der Fassade, und den Nischen neben demselben sich verband. Trotz der geringeren Höhe der Schiffe erreichte der Säulenportikus des *Redentore* nicht die erforderliche Höhe und ein Aufbau über dem Giebel musste hier, sowie bei den Seitenschiffen, die fehlende Höhe ausgleichen. Bei *S. Giorgio* erreichte der mittlere Portikus durch Anwendung hoher Postamente unter den Säulen die erforderliche Höhe, während bei den Seitenschiffen die Pilasterordnung bis zur nötigen Höhe gesteigert wurde.

Taf. 99. Die Fassade *del Gesù* in Rom von *della Porta* (Taf. 99) hielt, wie fast alle Fassaden der Renaissance, an der zweistöckigen Einteilung fest; ihre vertikale Teilung wurde durch Doppelpilaster, Verkröpfung der Gebälke und Postamente mehr hervorgehoben, die reduzierten Zwischenflächen erhielten günstigere Verhältnisse zum Ganzen, das Feld, welches das Portal einschloss, wurde durch hervortretende Säulen und Gebälke stärker markiert, und die unvermeidlichen Voluten sind auch hier, trotz ihrer geringeren Breite, hässlich.

Die Fassade, welche *Vignola* selbst zum *Gesù* entworfen hatte, zeigt einen grossen Aufwand von Statuen aber auch mehr dem Barock sich nähernde Formen: gebrochene Giebel, Hermen, Muscheln, Festons und kleinere Voluten. Grösser, reicher, aber auch barocker erscheint der Entwurf, welchen *Vignola* für *S. Petronio* zu Bologna zeichnete. An der Fassade

Taf. 99. von *S. Luigi di Francesi* (Taf. 99), ebenfalls von *della Porta*, sind die Seitenwände bis zur Höhe des Giebels fortgeführt und dadurch die Voluten umgangen; die einfach klare Teilung der zweistöckigen Fassade ist durch Pilaster, welchen sich seitlich Halbpilaster anlegen, kräftig hervorgehoben, und Blendarkaden, Nischen und Blendfenster bilden die wohl etwas kleinlich ausgefallene Belebung der Zwischenflächen.

Mit der veränderten Kirchenform, dem einschiffigen Langhaus mit Kapellenreihen, fand
Taf. 99. auch schliesslich die Fassade ihre typische Form. *S. Susanna* zu Rom (Taf. 99), eine von *Maderna* umgebaute altchristliche Kirche, zeigt diese Form der Fassaden in einfachen und in ihrer Art schönen Verhältnissen. Halbsäulen gliedern den Mittelbau des untern Stockwerkes, Pilaster den übrigen Bau. Die Voluten steigen, in die Form eines Pilasters übergehend, am Mittelbau empor und Portale und Nischen sind durch kräftige Umrahmungen belebt. *S. S. Vincenzo ed Anastasio* in Rom von *Martino Lunghi jun.* († 1657) erbaut, erhält durch das kulissenartige Vortreten der drei sich folgenden Säulenreihen des Mittelbaues

eine starke plastische Wirkung; im unteren Stock unterbricht eine Schrifttafel den Architrav, die Giebel der zweiten Säulenreihe sind gebrochen und eine Büste mit Guirlanden und Voluten ersetzt den mittleren Teil derselben; im oberen Stock ist das Gebälk in der Mitte ganz unterbrochen, um Platz für Engel, welche das Wappen des Erbauers, des Kardinals Mazarin stützen, zu schaffen; die drei übereinander gesetzten Giebel, welche den oberen Mittelbau abschliessen, sind aber nicht unterbrochen und Genien halten über dem vordersten Giebel einen Kardinalshut, dessen Bänder vor demselben herabhängen. Die Voluten an den Seiten gehen in Hermen, welche die äussersten Kapitäle des Oberbaues tragen, über und Reliefs sollten die glatten Flächen der Seitenflügel ausfüllen. Die Profile der Säulenordnungen sind bei diesen Kirchen noch diejenigen der einfacheren römischen Tradition; die schwülstig barocken Formen Borrominis blieben einer noch späteren Zeit vorbehalten. Das schwierige Problem, der gegebenen einfachen, von einer Türe und einem Fenster durchbrochenen Schlusswand dieser Bauwerke eine künstlerische Bedeutung zu geben, wurde hier durch eine geschickte Komposition und kecke Verwendung antiker Säulenformen gelöst und eine plastisch reiche, durch ihre Licht- und Schattenwirkung zugleich äusserst malerisch wirkende Kirchenfront geschaffen; die eigene tektonische Komposition, welche dieselbe angenommen hatte, gab ihr ihren besonderen Charakter und zeichnete dieselbe vor den anderen Bauwerken ihrer Umgebung in entschiedener Weise aus. Zahlreich waren die Kirchenfassaden, welche in barocken Formen nach diesem Typus, mit Pilastern und Säulen gegliedert, mit gekröpften Gebälken, gebrochenen Giebeln übermässig belebt und mit besonderen Anläufen, Vasen und Obeliskten geschmückt, in verschiedenen Varianten in ganz Italien ausgeführt wurden, und merkwürdig ist es, wie diese meistens an Dimensionen nicht bedeutenden Fassaden durch die Kraft ihrer Komposition, selbst in die Reihen hoher Paläste eingezwängt, sich hervorzuheben und oft durch die Schönheit ihrer Verhältnisse sich auszuzeichnen wussten. Viele derselben wirken freilich durch ihre Überladung, durch ihren schwülstigen Charakter und ihre unsinnige Ornamentation eher abschreckend, besonders diejenigen mit geschweiften borrominischen Fassaden; aber glücklicherweise war die Periode dieser Excesse verhältnismässig nur von kurzer Dauer.

Ein Marmorbau von reicher Pracht ist die in der zweiten Hälfte des XVII. Jahrhunderts von Longhena erbaute Fassade der Kirche S. Maria ai Scalzi zu Venedig, mit Doppelsäulen, gekröpften Gebälken, Nischen und reichem Statuenschmuck; nur ist das Getäfel des hohen Sockelbaues in beiden Stockwerken nüchtern und monoton. Eine von dem üblichen Fassadenbau abweichende Richtung wurde in Rom bei dem Umbau von zwei der ältesten Basiliken, S. Giovanni in Laterano und S. Maria Maggiore (Taf. 99) eingeschlagen: es war der Neubau einer besonderen Vorhalle. Alessandro Galilei (1691 bis 1737) erbaute diejenige von S. Giovanni in Laterano in einfach grossen Verhältnissen, das einstöckige System einer grossen durchgehenden Ordnung mit dem zweistöckigen, als Einlage zwischen demselben, verbindend. Leider sind die Attica und der mittlere Aufbau mit ihren bewegten Statuen im Verhältnis zu dem übrigen Aufbau noch zu barock hervorgehoben, und unmöglich sucht man hinter dieser Vorhalle die Form der Basilika wieder. Die zweite dieser

Taf. 99.

Vorhallen, die von Ferdinando Fuga für S. Maria Maggiore erbaute, ist eine zweistöckige, der Basilikenform sich näher anschliessende, malerische Komposition des Säulenbaues, von schönen Verhältnissen und angenehmer Gesamtwirkung.

Taf. 100 u. 101.

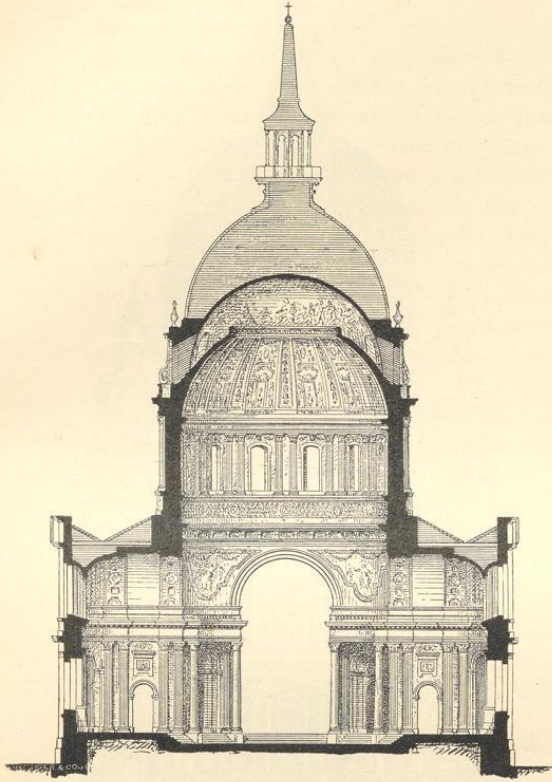
II. Frankreich und England.

Der Kuppelbau und die Form der italienischen Kirche verbreiteten sich im XVII. und XVIII. Jahrhundert auch in den übrigen Ländern Europas. In Paris sind die Kirche der Sorbonne (1635—1659), von Lemercier erbaut, und die Abteikirche Val de Grâce, 1645 von François Mansart (1598—1666) begonnen, kleinere Anlagen dieser Art; die äussere Kuppel dieser Kirchen ist aber eine Scheinkuppel, welche in der Scheitelhöhe der inneren gemauerten Kuppel beginnt und in Holzbau ausgeführt ist. Schliesst sich die Disposition und die Form des Aufbaues dieser Kirchen denjenigen der italienischen Renaissance an, so weisen andererseits die von den französischen Meistern hinzugefügten, selbständig behandelten tempelartigen Vorhallen mit ihrem Säulenbau auf die Vorliebe für die Nachbildung klassischer Formcompositionen, wie sie bei den französischen Baumeistern schon damals vorherrschend war, hin.

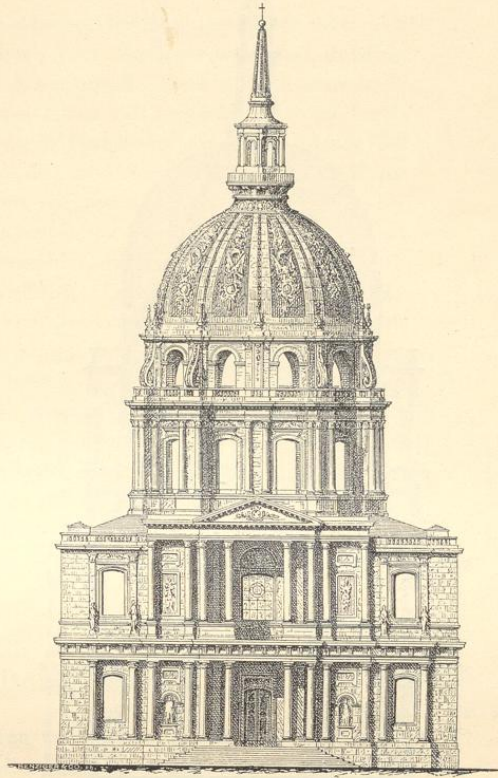
Taf. 100.

Der eleganteste Kuppelbau, in Beziehung auf seine formelle Ausbildung, ist der von Jules Hardouin Mansart (1646—1768) erbaute Dom der Invaliden zu Paris (Taf. 100). Leider ist auch hier die äussere Kuppel eine Scheinkuppel; während im Inneren zwei gemauerte Kuppeln, eine über der anderen, die untere in der Mitte zum grössten Teil offen, zeigen, welche Mittel ergriffen wurden, um die Bemalung derselben in das günstigste Licht zu stellen. Durch die grosse centrale Öffnung der unteren Kuppel wurden die von den Fenstern des oberen Tambours beleuchteten Gemälde der oberen Kuppel sichtbar. Im Inneren steigt der Kuppelbau aus vorstehenden Säulen und ihrem Gebälk empor. Am Äusseren sind der Säulenbau der zweistöckigen Vorhalle, die mit Säulen gebildeten Strebepfeiler des unteren Tambours, die bewegten Linien des oberen Tambours und die mit vergoldeten Trophäen ausgeschmückten Felder der Kuppel, in schönen Verhältnissen über einander aufsteigend, von besonders günstiger Wirkung.

Inigo Jones (1572—1651) und Christopher Wren (1632—1723) sind die zwei bedeutendsten Baumeister, welche besonders für die Aufnahme und die Verbreitung der Renaissance in England wirkten. Der Brand vom 2. September 1666, welcher einen grossen Teil von London zerstörte, gab zunächst Wren Veranlassung zur Ausführung zahlreicher Bauten, und vor allen war es der Neubau der Kathedrale S. Paul, einem der grössten Bauwerke der Welt, welcher ihn auszeichnete. Ein grosser Kuppelbau nimmt die Mitte der kreuzförmigen Anlage ein; Langhaus und Chor sind fast von gleicher Länge, die Kreuzarme stark hervortretend, und vor dem Langhaus, etwas breiter als dasselbe, erhebt sich eine Vorhalle mit zwei Seitentürmen. Langhaus, Chor und Kreuzarme sind dreischiffig, in Basiliken-

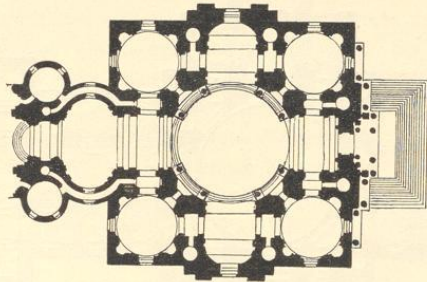


Durchschnitt.



Aufriss.

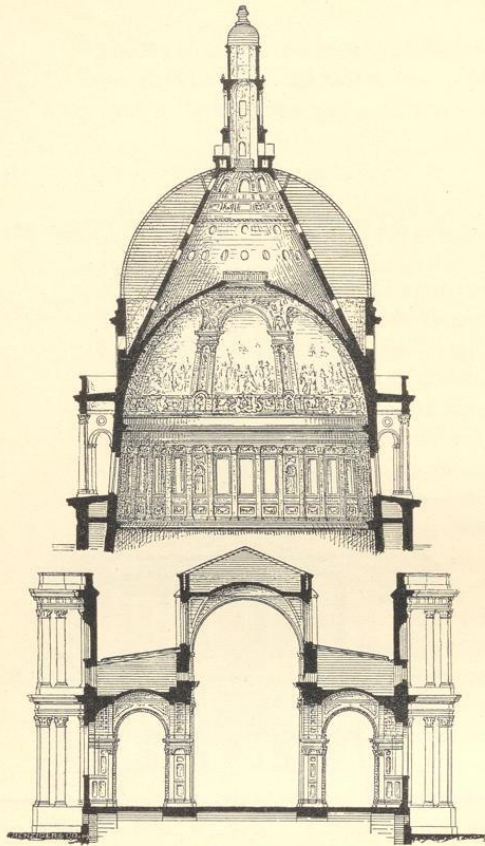
(1,4⁰/₁₀₀.)



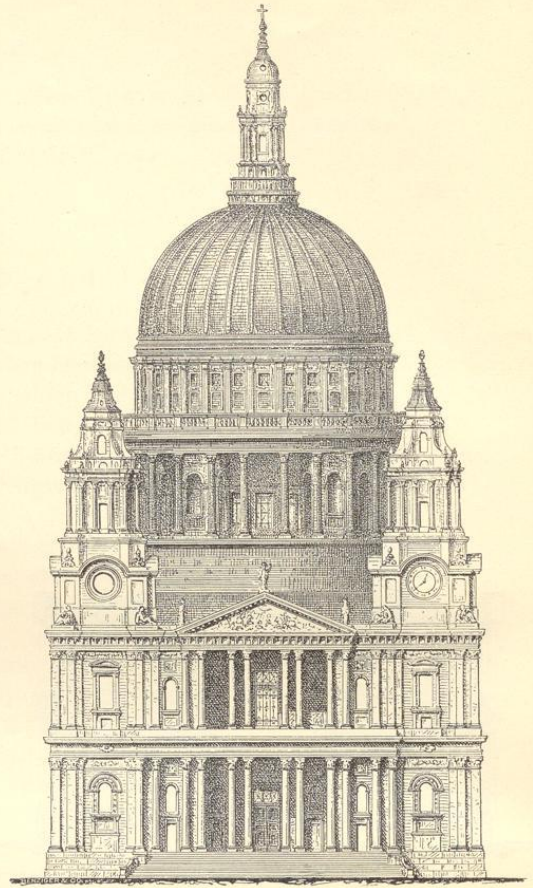
Grundriss. (0,83⁰/₁₀₀.)

Invalidendom zu Paris.
1680—1706. (Hardouin Mansart.)

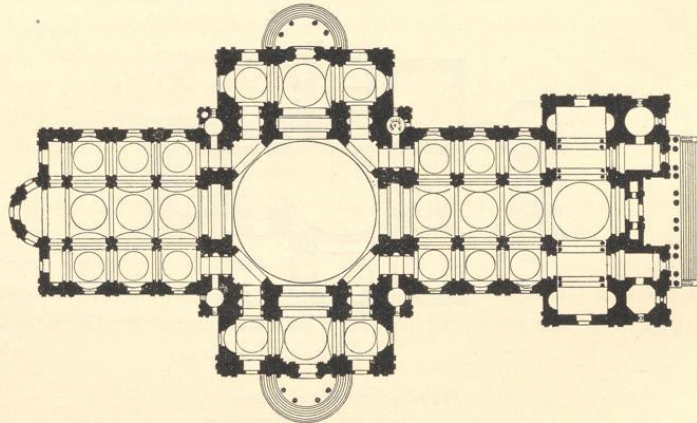
Taf. 101.



Schnitt der Kuppel und des Langhauses.



Aufriss. (1,4⁰/₁₀₀.)



*S. Paul, London.
1675—1710. (Christopher Wren.)*

Grundriss. (0,83⁰/₁₀₀.)

form und mit Hängeskuppeln, quadraten über den äusseren Schiffen, gestreckten über den Mittelschiffen, geschlossen. Die äussere Kuppel, durch zwei Tamboure und einen Unterbau bedeutend in die Höhe gehoben, ist auch hier eine Scheinkuppel. Zwischen der inneren, in der Mitte offenen Kuppel und der äusseren Holzkuppel erhebt sich ausserdem noch ein kegelförmiger Aufbau, welcher die Lanterne trägt und durch Dachfenster am oberen Rande der Kuppel erleuchtet wird; jedenfalls eine barocke Idee. Die sonderbare Scheinarchitektur Wrens beschränkt sich aber nicht nur auf die Kuppel allein, sie erstreckt sich auf die ganze Erscheinung des Äusseren dieses Bauwerkes. Eine Blendmauer mit Pilastern und Nischen erhebt sich ringsherum über allen Mauern der niedrigeren Seitenschiffe, dem ganzen Aufbau des Äusseren den Anschein eines hohen, zweistöckigen Baues verleihend. Durch diese ringsherum durchgeführte Blendarchitektur wollte Wren ein richtiges Verhältnis zwischen dem hohen Kuppelbau und dem Bau der Kirche selbst herstellen und der Kuppel jene kräftige Unterlage schaffen, welche die natürliche Form der Kirche selbst nicht in genügender Weise bot. Er erreichte seinen Zweck, der zweistöckig erscheinende, äussere Umbau imponiert; der ganze Bau ist aber ein trauriger Beleg dafür, wie weit eine Kunst, welche nicht auf einer positiven Grundlage beruht, sich verirren kann. Die Formen der reinen Renaissance sind an dem ganzen Baue beibehalten. Die Vorhalle mit ihrem Säulenbau verfehlt ihre günstige Wirkung nicht, und die Türme mit ihrem schweren Aufbau sind, namentlich was ihre Spitze anbetrifft, nicht glücklicher als diejenigen der meisten Renaissancetürme.

III. Belgien und Deutschland.

Taf. 102—104
u. Taf. 97.

In Belgien führten die Jesuiten durch Umbau und Neubau verschiedener Kirchen die italienische Renaissance ein; die Ausbreitung derselben beförderten Rubens (1579—1640) und sein Schüler Faidherbe. Als der bedeutendste Meister der barocken Renaissance gilt Jacques Francquart (1579—1651), welchem viele der bedeutendsten Bauten, unter anderen auch diejenige der Augustinerkirche zu Brüssel zugeschrieben werden. Der Umbau und die Ausschmückung von Kirchen wurde eifrig betrieben, lange Zeit wurden italienische Vorbilder befolgt; aber allmählich veränderten sich die angenommenen Formen und eine belgische Barockkunst von besonderen Formen bildete sich aus. Die Fassade der Augustinerkirche zu Brüssel (Taf. 103) zeigt die erste, mehr italienische, diejenige der Beguinenkirche daselbst (Taf. 103) die zweite, besonders belgische Auffassung dieser barocken Schulrichtungen.

Taf. 103.
Taf. 103.

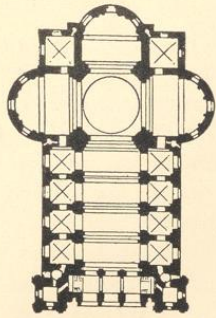
In Deutschland war die erste Periode der Renaissance, welche namentlich im Privatbau sich bethätigt hatte, durch den dreissigjährigen Krieg unterbrochen worden, und als nach Beendigung desselben die katholische Kirche ihren Einfluss in Süddeutschland und Österreich wieder zu verstärken suchte, war es besonders der Orden der Jesuiten, welcher seine Propaganda durch Kirchenbauten unterstützte. Viele ältere Kirchen wurden umgebaut oder neu dekoriert, andere neu errichtet; gerne suchten die Väter des Ordens diesen Bauten die Form

ihrer Hauptkirche, des Gesù in Rom, zu geben, und als die Barockkunst von denselben angenommen worden war, mussten sie natürlich jene handsicheren italienischen Meister des Stucco und die Virtuosen der Effektmalerei, welche ihre Ideen so gut zu versinnlichen wussten, bevorzugen, und nur nach und nach konnten einheimische, deutsche Kräfte sich ausbilden und den italienischen den erworbenen Platz streitig machen.

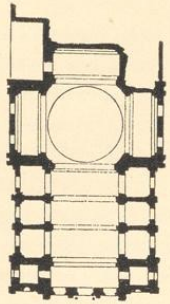
- Der Dom zu Salzburg, die Ignazkirche zu Klattau, die Theatinerkirche in München (Taf. 102) und der Dom zu Passau, 1662 von Luragho umgebaut, zeigen die Form der grösseren, in Deutschland errichteten Kirchen italienischer Meister. Von deutschen Meistern sind besonders hervorzuheben die vielen Mitglieder der Familie Dienzenhofer, aus Waldsassen in Bayern stammend, welche in der zweiten Hälfte des XVII. und am Anfang des XVIII. Jahrhunderts in Bayern, Franken und Böhmen thätig waren. Johann führte 1704—1712 den Neubau des Domes zu Fulda aus. Kilian Ignaz (1690—1752) baute die Nikolaus-, die Thomas- und andere Kirchen in Prag, und der Einfluss derselben breitete sich über ganz Böhmen aus. Fischer von Erlach aus Prag (1650—1723) folgte in seiner Kollegienkirche zu Salzburg (Taf. 102) dem italienischen System des Kuppelbaues auf kreuzförmiger Grundlage und gab der Fassade die später vielfach nachgebildete convexe Ausbiegung. Eine Anlage ganz besonderer Art bildet die ebenfalls von Fischer erbaute Kirche S. Karl Boromeus zu Wien (Taf. 103) mit ihrer ovalen Kuppel und ihrer durch Vorhaus und Chor langgestreckten Grundrissform. Die Kuppel ist auch hier im Äusseren eine Scheinkuppel, gestaltet sich aber, nur wenig von der eigentlichen gemauerten Kuppel abstehend, eher als eine einfache Deckung derselben. Eine strenge Centralanlage wählte Georg Bähr (1666—1738) für den Bau der protestantischen Frauenkirche zu Dresden (Taf. 103). In annähernd halber Höhe des ganzen Baues schliesst die innere, in der Mitte offene Kuppel den Innenraum ab, während die äussere, ebenfalls in Stein ausgeführte Kuppel sich auf einem zeltförmigen Dache als Turm hoch über der unteren erhebt. Im Inneren erfüllen verschiedene Reihen von Emporen und Gallerien über einander den Zweck, eine möglichst grosse Anzahl von Zuhörern dem Prediger zu nähern. Der wieder bedeutend gestiegene Reichtum und Einfluss der Klöster und Wallfahrtsorte führte es mit sich, dass seit dem Anfang des XVIII. Jahrhunderts eine grosse Anzahl derselben vollständig oder zum Teil erneuert wurden. Von den bedeutenderen erwähnen wir in Deutschland die Klosterkirchen zu Weingarten und Ottobeuern (Taf. 102); in der Schweiz die Kirchen von St. Gallen und Einsiedeln (Taf. 102) und in Österreich den von Jakob Pradauer, 1702—1736, ausgeführten Neubau des alten Klosters Melk mit seiner in prachtvoller Lage, auf einem 57 Meter hohen Felsen gelegenen, der Donau zugewendeten Kirche.

Die anfangs selbst bei den älteren Jesuitenkirchen einfache Dekoration des Inneren steigerte sich im XVII. und XVIII. Jahrhundert bis zur höchsten Stufe des Barocken, vielfach bestrebt, das italienische womöglich noch zu überbieten, und wo kostbare Marmorarten fehlten, half Stuckmarmor nach um dieselben zu ersetzen.

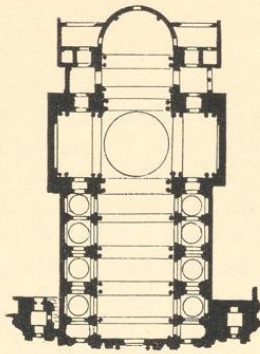
Die Fassaden der Kirchen mit Langhaus, anfangs ohne Türme erbaut, erhielten im XVII. Jahrhundert stets wieder ihre Türme. Dieselben waren etagenmässig aufgebaut und



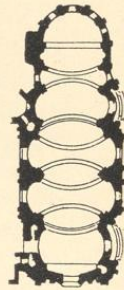
Dom zu Salzburg.
1614—1634. (Scamozzi, Solari.)



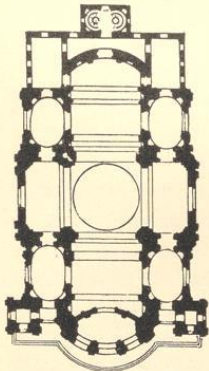
Ignazkirche, Klattau.
XVIII. Jahrh.



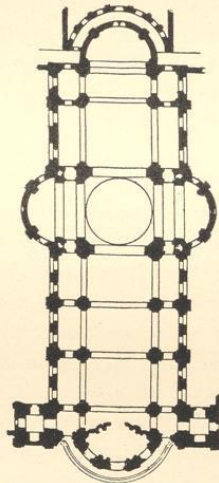
Theatinerkirche, München.
1661—1675. (Zuccali.)



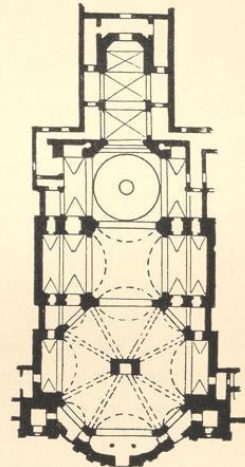
S. Margarethe, Brevnov.
1715—1719. (Diensenhofer.)



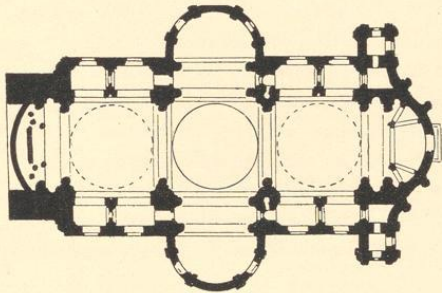
Kollegienkirche zu Salzburg.
1696—1707. (Fischer v. Erlach.)



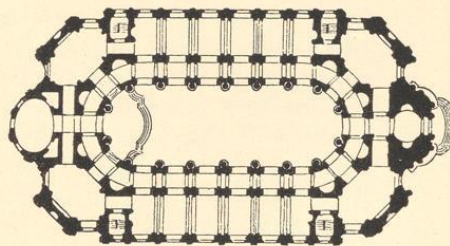
Klosterkirche zu Weingarten.
1715—1724. (Frisoni.)



Klosterkirche zu Einsiedeln.
1721—1735.



Stiftskirche zu Ottobeuren.
1753—1766.



Katholische Hofkirche zu Dresden.
1739—1756. (Chiaveri.)

(Maßstab: 0,83^o/100.)

an den Ecken mit einfachen Pilastern oder mit Pilastern und Nebenpilastern dekoriert; die Schwierigkeit, dieselben mit einem Helm von passender Form zu krönen, führte zur Ausbildung sonderbarer Formen; sie wurden entweder kuppelartig bekrönt, wie bei der Theatinerkirche in München (Taf. 102), wo die stark hervortretenden Voluten des achteckigen Oberteils entschieden störend wirken, und bei dem Dom zu Passau, oder geschweift mit kegelförmiger Spitze, wie an der Universitätskirche zu Wien (Taf. 104). Die Steinhelme wurden aufgegeben, geschweifte Formen wurden in Holz ausgeführt und mit Blech bekleidet. Die aus einer grösseren unteren und einer kleineren oberen, durch eine Art Laterne verbundenen ausgebauchten Kuppeln, die sogenannten wälschen Hauben, wie bei der Stiftskirche zu Ottebeuern (Taf. 104), wurden in Süddeutschland eine verbreitete Form.

Taf. 102.

Taf. 104.

Taf. 104.

Taf. 103.

Bei dem Äusseren von S. Karl Boromeus zu Wien (Taf. 103) schloss sich Fischer den italienischen Barockformen an; die Fassade bildete er als einen selbständigen Bau von bedeutender Länge aus, und statt Türmen stellte er dorische Säulen auf, welche er, wie die Trajanssäule zu Rom, mit fortlaufenden Reliefbildern bekleidete, in dieser Weise altrömische Reminiscenzen mit den modernen italienischen verbindend. Eine sechssäulige Tempelfront bildet die Vorhalle der Kirche. Originell, wie der ganze Bau, gestaltet sich auch das Äussere der Frauenkirche zu Dresden (Taf. 103). Das hohe Kuppeldach, welches die zeltartige Kurve des unteren Daches in kühn geschwungener Linie mit dem Unterbau verbindet, und die vier auf die Eckpavillons gestellten Türme bilden, namentlich in diagonaler Richtung betrachtet, eine malerische Gruppe, eines der interessantesten Objekte des in seinem Weichbilde so reich gestalteten Dresden. Ganz verschieden von diesen Bauten ist die von Gaetano Chiaveri erbaute katholische Hofkirche zu Dresden (Taf. 102 und 104). Das Innere bildet einen langen, an beiden Enden rund abgeschlossenen Saal mit Emporen über den schmalen ringsum laufenden Gallerien desselben. Die Seitenschiffe und die Eckbauten, welche das Mittelschiff umgeben, bilden gesonderte Kirchenräume mit eigenen Altären; der Scheitel ihrer Gewölbe, etwas niedriger als derjenige der Emporengallerie, liegt unter der gleichen Dachlinie mit denselben. Den Mittelraum deckt ein Muldengewölbe, und in der Längennachse desselben schliesst sich dem Mittelbau hinter dem Altarraum die ovale Sakristei, am anderen Ende der Turm mit seiner Eingangshalle an. Dieser Turm, von ovaler Grundrissform, hängt nur in seinem unteren Stockwerke mit dem Bau der Kirche zusammen, der zurücktretende Oberbau derselben gestattete eine freie und selbständige Entwicklung des in seinem weiteren Aufbau isolirt dastehenden Turmes.

Taf. 103.

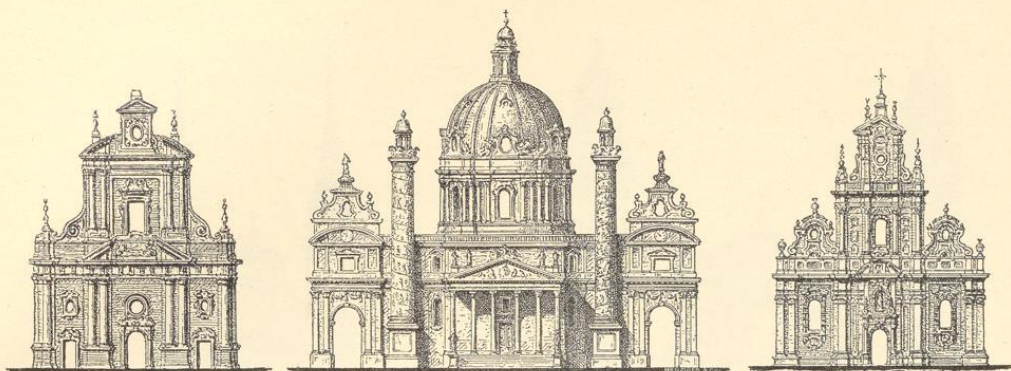
Taf. 102 u. 104.

Der schon reich gegliederte Unterbau, die drei oberen, stark von einander zurücktretenden Stockwerke mit ihren vorstehenden Säulen, den gekröpften Gebälken, den barocken Giebelansätzen, Cartouchen und Statuen, welche den Übergang der einzelnen Stockwerke mit einander vermitteln, und die schlanke, in die Höhe strebende birnförmige Spitze vereinigen sich hier in ganz eigener Weise zu einer der konsequentesten und glänzendsten Kompositionen des Säulenbaues. Die barocken Formen, namentlich der Giebelaufsätze, vermögen nicht die günstige Wirkung der ganzen Komposition zu beeinträchtigen, sie treten nur vermittelnd auf, und jedenfalls ist dieser Turmbau als der vollendetste der ganzen Renaissancekunst zu be-

trachten. In seinem pyramidalen Aufbau, in seinen schlanken und leichten Verhältnissen, in der Konsequenz, mit welcher die einzelnen Teile sich aus einander entwickeln, schliesst sich dieser Turm weit mehr dem Prinzip des Aufbaues gotischer Türme, als dem sonst in Italien üblichen System des Turmbaues an.

Der Klassizismus, welcher zuerst in Frankreich, später in England vorgeherrscht hatte, brach sich, als die letzte Richtung der Renaissance, auch in Deutschland Bahn, und namentlich waren es Norddeutschland und die Rheinlande, in welchen im XVIII. Jahrhundert neben deutschen Meistern französische immer mehr zum Einfluss gelangten und die italienischen zurücktraten. Unter dem Einfluss dieser neuen Richtung entstanden in Berlin die zwei

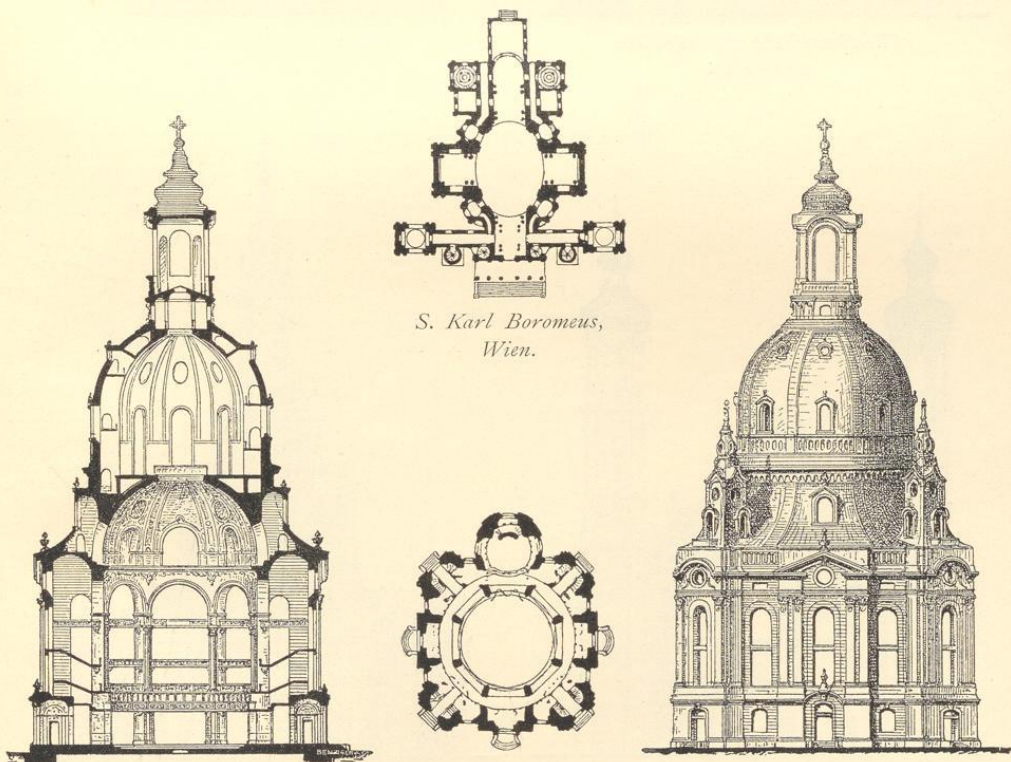
Taf. 97. Türme (Taf. 97), welche Friedrich der Grosse 1780—1785 an die französische und an die neue Kirche durch Carl v. Gontard, mehr dem Zwecke von Schmuckbauten, als einem bestimmten Bedürfnis entsprechend, anbauen liess. Diese beiden Türme mit ihrem schlanken Aufbau und ihren Säulenhallen bilden, in Verbindung mit dem zwischen denselben etwas zurückstehenden, von Schinkel im Jahre 1818 erbauten Schauspielhause, eine Gruppe besonderer architektonischer Schönheit, wie sie nur selten dem Auge sich darbietet.



Augustinerkirche, Brüssel.
1620—1642.

S. Karl Boromeus, Wien.
1716—1737. (Fischer v. Erlach.)

Beguinenkirche, Brüssel.
1657—1676.

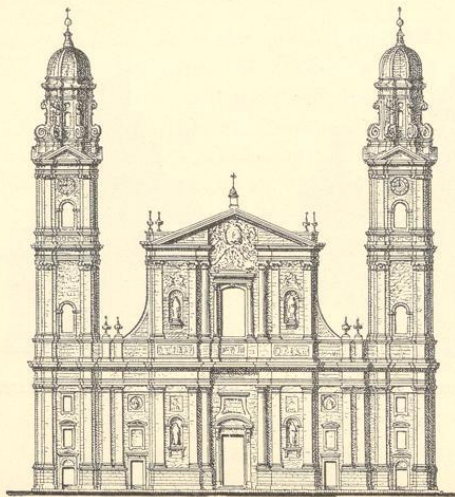


S. Karl Boromeus,
Wien.

Frauenkirche zu Dresden.
1726—1740. (Georg Bähr.)

(Grundrisse: 0,83^o/₁₀₀, Aufrisse u. Durchschnitt: 1,4^o/₁₀₀.)

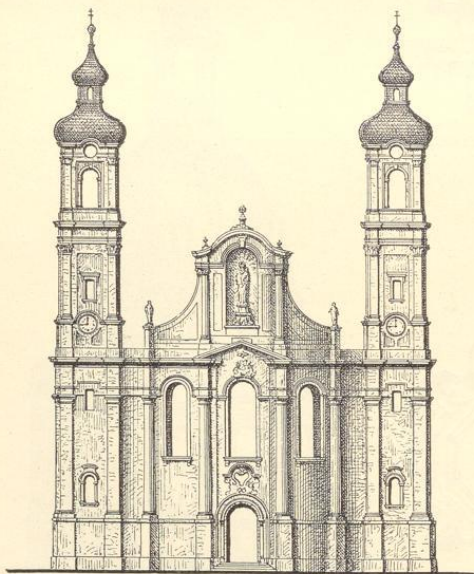
Taf. 104.



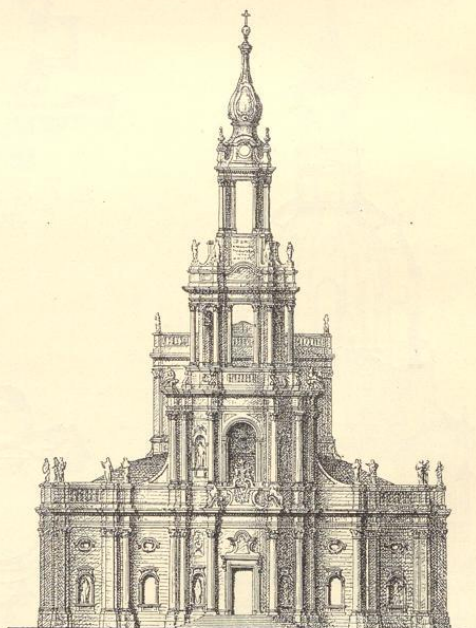
Theatinerkirche zu München.
1661—1675.



Universitätskirche zu Wien.
1627—1631.



Stiftskirche zu Ottobeuern.
1735—1766.



Katholische Hofkirche zu Dresden.
1738—1754.

(Maßstab: 1,5^o/100.)